

НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 3 (2024)

NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART
SCIENTIFIC JOURNAL

No. 3 (2024)

Санкт-Петербург, 2024

УДК 7.061

ББК 85.03

Н 72

Редакционная коллегия:

И. А. Шик (канд. искусств., редактор переводов), Н. В. Щетинина (канд. искусств., редактор переводов), А. В. Рыков (д-р филос. наук, доцент), С. М. Грачева (д-р искусств., профессор), А. А. Дмитриева (д-р искусств., доцент), А. К. Флорковская (д-р искусств., доцент), О. С. Сапанжа (д-р культурол., профессор), Г. Н. Габриэль (канд. искусств., доцент), А. В. Морозова (д-р культурол., канд. искусств., доцент), Ю. И. Арутюнян (канд. искусств., профессор), А. С. Ярмош (канд. искусств.), О. В. Субботина (канд. искусств.), Л. Б. Сукина (д-р историч. наук, канд. культурол., доцент), А. Ф. Эсоно (канд. искусств.), А. Р. Магалашвили (канд. филол. наук), М. А. Костыря (канд. искусств., доцент), М. А. Рогов (канд. искусств., доцент), И. Е. Печенкин (канд. искусств., доцент).

Editorial Board:

I. A. Shik (PhD in Art History, Translation Editor), N. V. Shchetinina (PhD in Art History, Translation Editor), A. V. Rykov (Full Doctor in Philosophy, Associate Professor), S. M. Gracheva (Full Doctor in Art History, Professor), A. A. Dmitrieva (Full Doctor in Art History, Associate Professor), A. K. Florkovskaia (Full Doctor in Art History, Associate Professor), O. S. Sapanzha (Full Doctor of Cultural Studies, Professor), G. N. Gabriel (PhD in Art History, Associate Professor), A. V. Morozova (Full Doctor in Cultural Studies, PhD in Art History, Associate Professor), J. I. Arutyunyan (PhD in Art History, Professor), A. S. Iarmosh (PhD in Art History), O. V. Subbotina (PhD in Art History), L. B. Sukina (Full Doctor in History, PhD in Cultural Studies, Associate Professor), A. F. Esono (PhD in Art History), A. R. Magalashvili (PhD in Philology), M. A. Kostyria (PhD in Art History, Associate Professor), M. A. Rogov (PhD in History of Art, Associate Professor), I. E. Pechenkin (PhD in History of Art, Associate Professor).

Издатель

Фонд «Новое искусствознание»
Кристина Олеговна Сасонко
директор Фонда «Новое искусствознание»
<https://www.newartstudies.ru/>
fond@newartstudies.ru

Publisher

New Art Studies Foundation
Kristina Olegovna Sasonko
Director of the New Art Studies Foundation
<https://www.newartstudies.ru/>
office@newartstudies.ru

Контакты редакции

И.о. гл. редактор фонда «Новое искусствознание»
Артем Ревазович Магалашвили
editor@newartstudies.ru
Координатор редакции
office@newartstudies.ru

Editorial contacts

Editor-in-Chief of the New Art Studies Foundation
Artyom Revazovich Magalashvili
editor@newartstudies.ru
Editorial coordinator
office@newartstudies.ru

Редакционная подготовка выпуска 03.2024

Екатерина Юрьевна Станюкович-Денисова,
Ольга Владимировна Субботина,
Елена Владимировна Ковриженко

Editorial preparation

Ekaterina Iurievna Staniukovich-Denisova,
Olga Vladimirovna Subbotina,
Elena Vladimirovna Kovrizhenko

Верстка

office@newartstudies.ru

Journal Design

office@newartstudies.ru

Новое искусствознание. 2024. № 3. СПб: Фонд «Новое искусствознание». 138 с.
New Art Studies. 2024. No. 3. St. Petersburg: "New Art Studies" Foundation. 138 p.

© Авторы статей

© Фонд «Новое искусствознание»

Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-79594 от 07 декабря 2020 г.

В оформлении обложки использована работа: Вюрцбург. Hartmann Schedel. Chronica. Nürnberg: Anton Koberger, 1493. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург.

СОДЕРЖАНИЕ

О. В. Субботина. От редактора	6
Е. В. Зотова. Деятельность скрипториев в женских монастырях Германии XV века (на примере рукописей из собрания Российской государственной библиотеки)	8
З. В. Кудрявцева. «La Tavola Ritonda» (Palatino 556): рисунок как средство, следствие и традиция	18
А. А. Геворкян. Книжная иллюстрация Мастера молитвенников около 1500 года в контексте развития фламандского искусства	32
Н. А. Багровников. Мастер ксилографии Эрхард Альтдорфер: титульные листы и инициалы Любекской Библии 1534 года	43
О. В. Субботина. Цикл гравюр к «Энеиде» Вергилия (1559). К вопросу о методах работы с образцами в немецких типографиях XVI века	53
Е. В. Ковриженко. Иллюстрированные издания типографии Кретьена Вешеля из собрания НИОРК БАН	64
В. А. Стасевич. «Florilegium Novum» в фонде отдела БАН при БИН РАН: место экземпляра в истории издания	74
О. Н. Егорова. Круг Израэля Сильвестра и его роль в формировании иконографии Парижа конца XVII – первой половины XVIII веков в европейской гравюре	81
Е. А. Гриша. Иконография «memento mori» в анатомических атласах XVII-XVIII веков	91
Н. Л. Панина. Диалог с традицией в миниатюрах «Книги о иконе Богоматери Одигитрии Тихвинской» из Тихомировского собрания ГПНТБ СО РАН	99
Г. В. Титов. Гравюра Леонтия Бунина «Лествица монастырского подвижничества»: о возможных источниках и иконографии	110
М. Е. Ермакова. Циклы библейских иллюстраций в русской книге второй половины XVIII века	125

CONTENT

O. V. Subbotina. Foreword	6
E. V. Zotova. Activity of Scriptories in the Nunneries in 15th-Century Germany (on the Example of Manuscripts from the Collection of the Russian State Library)	8
Z. V. Kudryavtseva. “La Tavola Ritonda” (Palatino 556): Drawing as a Tool, Consequence and Tradition	18
A. A. Gevorkyan. Book Illustration Master of the Prayer Books of around 1500 in the Context of the Development of Flemish Art	32
N. A. Bagrovnikov. Woodcut Master Erhard Altdorfer: Title Pages and Initials of the Lubeck Bible of 1534	43
O. V. Subbotina. The Cycle of Engravings for Virgil’s “Aeneid”(1559). To the Issue of Methods of Working with Samples in German Printing Houses of the 16th Century	53
E. V. Kovrizhenko. Chrétien Wechel’s Illustrated Editions from the Research Department of Rare Book of the Russian Academy of Sciences Library	64
V. A. Stasevich. “Florilegium Novum” from the Holdings of the RASL’s Branch Library at the Komarov Botanical Institute: the Place of the Copy in the History of the Edition	74
O. N. Egorova. Israel Silvestre’s Circle and Its Role in the Forming of the Iconography of Paris of the Late 17th – First Half of the 18th Centuries in European Prints	81
E. A. Grisha. Iconography of “Memento Mori” in Anatomical Atlases of the 17th–18th Centuries	91
N. L. Panina. Dialogue with Tradition in Miniatures of the “Book of the Icon of the Mother of God Hodegetria of Tikhvin” from the Tikhomirov Collection of the State Scientific and Technical Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences	99
G. V. Titov. The Ladder Engraving [Lestvitsa Monastyrskogo Podvizhnichestva] by Leontii Bunin: on Its Sources and Iconography	110
M. E. Ermakova. Series of Biblical Illustrations in Russian Book of the Second Half of the 18th Century	125

Научный журнал

«Новое искусствознание» издается в рамках деятельности фонда содействия развитию науки, образования и искусства «Новое искусствознание»

Тематика издания

Журнал публикует научные статьи, посвященные исследованию проблем теории и истории отечественного и зарубежного искусства, обзоры выставок и презентации частных галерей, рецензии на академические издания, переводы теоретических текстов по искусству (манифестов, статей, отрывков из книг) и работ известных иностранных специалистов. В специальных тематических конференц-выпусках возможна публикация статей из смежных областей гуманитарной науки (филология, культурология, философия).

Основной целью журнала является развитие творческого диалога отечественных и зарубежных исследователей. Особое внимание уделяется поддержке публикационной активности молодых специалистов.

Периодичность выхода журнала — 4 раза в год.

Плата за публикацию не взимается.

Редакционная этика издания

В своей работе журнал «Новое искусствознание» придерживается норм законодательства РФ в области авторского права, Кодекса поведения для издателя журнала (Code of Conduct for Journal Publishers), разработанного Комитетом по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), принципов, изложенных в Декларации Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ).

Редакция журнала «Новое искусствознание» руководствуется в своей деятельности принципами научности, объективности, профессионализма и беспристрастности. Взаимодействие редакции издания с авторами основывается на принципах справедливости, вежливости, объективности, честности и прозрачности. Все поступающие в редакцию материалы проходят проверку на предмет отсутствия некорректных заимствований.

Порядок рассмотрения и рецензирования статей

Все присылаемые в редакцию материалы подлежат научному рецензированию. Рецензирование осуществляется членами редакционной коллегии или привлекаемыми учеными, имеющими ученые степени доктора или кандидата наук (или эквивалентные им зарубежные ученые степени), которые являются специалистами в области, наиболее близкой тематике рассматриваемых материалов.

The scientific journal

**“New Art Studies” is published by the foundation
for the promotion of science, education and art
“New Art Studies”**

Subject matter of journal

The journal publishes scientific papers devoted to the questions of theory and history of Russian and world art, reviews of exhibitions and academic publications, translations of theoretical art-related texts (manifestos, articles, excerpts from books) and works by famous foreign experts. In special thematic conference-issues the articles from related areas of the humanities (philology, cultural studies, philosophy) can be published.

The main purpose of the journal is to develop a creative dialogue of Russian and foreign researchers and art historians. Special support is given to young specialists.

The frequency of publication of the journal is 4 times per year.

The publishing in journal is free of charge.

Editorial ethics of the journal

The “New Art Studies” journal adheres to the norms of the Russian copyright law, the Code of Conduct for Journal Publishers, developed by the Committee on Publication Ethics (COPE) and the principles set forth in the Declaration of the Association of Science Editors and Publishers (ASEP).

In their work the editors of the “New Art Studies” journal are guided by the principles of scientific rigor, objectivity, professionalism and impartiality. The interaction of the editors with the authors is based on the principles of justice, courtesy, objectivity, honesty and clarity. All incoming authors’ materials are checked for the absence of incorrect borrowing.

The order of consideration and review of articles

The members of the editorial board or the third-party scientists review all the authors’ materials. They have academic degrees of Full Doctor (Dr. habil.) or PhD and are specialists in the field closest to the subject matter of the materials in question.

Субботина Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник. Библиотека Российской академии наук. Россия, Санкт-Петербург, Биржевая линия, 1, 199034. olgavs421@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6864-8047

Subbotina, Olga Vladimirovna, PhD in Art History, senior researcher. Russian Academy of Sciences Library, 1 Birzhevaya liniya, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. olgavs421@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6864-8047

ОТ РЕДАКТОРА

Выпуск журнала включает статьи участников Всероссийской научной конференции «Искусство рукописной и печатной книги: мастера и подмастерья в эпоху позднего Средневековья и Нового времени», которая прошла 17–18 апреля 2024 г. в Библиотеке Российской академии наук при участии фонда содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствоведение». Это третье совместно подготовленное и проведенное мероприятие, посвященное иллюстрированной книге XV–XIX вв., первые два состоялись в 2020 и 2022 гг.¹

Книга, будучи синтетическим произведением искусства, соединяющим слово и образ, написанный или напечатанный текст и рукописное или отпечатанное изображение, порождает множество вопросов и является предметом неизменного исследовательского интереса. Искусство книги связано не только с миниатюрами или печатными иллюстрациями, но и со множеством художественных и декоративных элементов, формирующих ее облик: переплетом и его оформлением, издательскими марками, виньетками и фронтисписами, предваряющими повествование, заставками и бордюрами, инициалами и концовками, – все это заслуживает пристального внимания и изучения.

Однако зачастую в тени великих мастеров (от Ж. Пюселя, А. Дюрера и Г. Гольбейна до братьев Зубовых и Ф.П. Толстого), с которыми связано развитие искусства книги позднего Средневековья и Нового времени, остается большое количество анонимных художников, незаслуженно забытых или недооцененных. Но нельзя не учесть, что именно творчество подмастерьев, рисовальщиков и гравировщиков второго и третьего ряда, через копирование и подражание способствовало миграции образов и широкому распространению художественных традиций. Не только усилиями гениев, но и трудом безымянных декораторов, резчиков шрифтов и переписчиков, позолотчиков и знаменщиков создавались те рукописные и печатные шедевры, которые гармонично сочетали декор и иллюстрации, украшенные инициалами и шрифты.

Ставшая на два дня дискуссионной площадкой для исследователей, конференция «Искусство рукописной и печатной книги» объединила ученых из Калининграда, Москвы, Санкт-Петербурга, Новосибирска, Верхней Пышмы, Нижнего Новгорода. Было проведено 6 заседаний и прочитаны 27 докладов, посвященных рукописным и печатным изображениям и декору в западноевропейских и русских книгах XV–XIX вв. В рамках секций обсуждались вопросы трансформации художественных традиций с течением времени, то, каким образом осуществлялось взаимодействие мастеров с наследием прошлого, были ли они последовательными подражателями или, напротив, антагонистами, формировавшими свою творческую манеру, конфликтуя с традиционными установками. Рассматривались проблемы копирования, рецепции художественного наследия, образцов и методов работы с ними.

В первый день прозвучали доклады, темы которых были связаны с иконографической и стилистической преемственностью между русской и западноевропейской книгой (Ф.В. Панченко «Ренессансные орнаментальные схемы в русских рукописях XVI века (на примере певческого сборника ГИМ, Единоверческое собр. 37)»), использованием печатных изображений в рукописных кодексах (О.Р. Хромов «Книги инок Нило-Сорского скита Герасима и оформление рукописей гравюрами в XVII – XVIII веках», Г.В. Титов «Гравюра Леонтия Бунина “Лестница монастырского подвижничества” и иллюстрирование русской рукописной книги в конце XVII – первой половине XVIII века»). Вопросы подражания и копирования подняла Н.Л. Панина в сообщении «Изобразительный ряд “Книги о иконе Богоматери Одигитрии Тихвинской” из Тихомировского собрания ГПНТБ СО РАН: интерпретация или подделка?».

На заседаниях, посвященных западноевропейской книге, были представлены доклады, в которых анализировались работа скрипториев в женских монастырях позднего Средневековья (Е.В. Зотова «Деятельность скрипториев в женских монастырях Германии XV в. (на примере рукописей из собрания Российской государственной библиотеки)»), художественное наследие семейной мастерской Бембо в связи с созданием рисунков к рыцарскому роману «La Tavola Ritonda» (З.В. Кудрявцева), издания Кретьена Вешеля, чьи иллюстрированные экземпляры являются важной частью собрания Научно-исследовательского отдела редкой книги БАН (Е.В. Ковриженко), а также традиции оформления титульных листов и инициалов (Н.А. Багровников «Мастер ксилографии Эрхард Альтдорфер: титульные листы и инициалы Любекской Библии 1534 г.»). К немецким печатным изображениям и проблемам работы с образцами обратились О.В. Субботина и З.А. Лурье в докладах «Цикл гравюр к “Энеиде” Вергилия (1559). К вопросу о методах работы с образцами в немецких типографиях XVI века» и «Иллюстрации к катехизису Мартина Лютера: образцы и вариации».

Русский материал, которому были посвящены выступления утреннего и вечернего заседаний второго дня конференции, отличался широтой временного охвата и разнообразием проблематики: от докладов, посвященных использованию образцов-прорисей при создании портретов Царского титулярника (Е.В. Казбекова), библейским иллюстрациям в русской книге второй половины XVIII в. (М.Е. Ермакова) и орнаментике русских кириллических книг (М.Ю. Гордеева) до сообщений, обращенных к более поздним книжным памятникам конца XVIII – первой половины XIX вв. (Е.А. Скворцова «Древнерусская история в книжной иллюстрации конца XVIII – первой четверти XIX века», Ю.А. Долгих «Античная мифология и славянское баснословие: к проблеме изучения русскоязычных мифографических изданий (на примере книги “Начертание мифологии...” Ж.-Ж. Лионнуа 1815 г.)»).

Во время дневного заседания, на материале европейских изданий, был рассмотрен обширный круг иконографических проблем: тема «*temento mori*» в анатомических атласах XVII–XVIII вв. (Е.А. Гриша), вопросы формирования устойчивых визуальных топов городского пространства столицы французского королевства (О.Н. Егорова «Израэля Сильвестра и его роль в формировании иконографии Парижа конца XVII – первой половины XVIII века в европейской гравюре»), а также создание ретроспективного образа целой эпохи, узнаваемой через памятники архитектуры, ландшафты, интерьеры и предметную среду

(Ю.И. Арутюнян «Образы Средневековья в графике французских антиквариев XVII века»). Доклад «“Florilegium Novum” в фонде отдела БАН при БИН РАН: место экземпляра в истории издания» В.А. Стасевича был посвящен истории иллюстрированных ботанических изданий XVII в. домов де Бри и Мерианов.

Завершая, хотелось бы отметить, что значительная часть докладов была переработана в статьи и представлена в данном выпуске журнала, они охватывают практически все основные проблемы, которые активно обсуждались во время конференции.

Примечания:

¹ По материалам двух предыдущих конференций были подготовлены специальные выпуски журнала «Новое искусствознание» (2020, № 3; 2022, № 3), на сайте фонда представлены тексты всех статей в открытом доступе.

Зотова Елизавета Валентиновна, кандидат искусствоведения, главный архивист. Российская государственная библиотека. Россия, Москва, ул. Воздвиженка, 3/5, 119019. elizazot@gmail.com. ORCID: 0009-0006-8602-7248

Zotova, Elizaveta Valentinovna, PhD in Art History, chief archivist. The Russian State Library, 3/5 Vozdvizhenka, 119019 Moscow, Russian Federation. elizazot@gmail.com. ORCID: 0009-0006-8602-7248

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СКРИПТОРИЕВ В ЖЕНСКИХ МОНАСТЫРЯХ ГЕРМАНИИ XV ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ РУКОПИСЕЙ ИЗ СОБРАНИЯ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ)

ACTIVITY OF SCRIPTORIES IN THE NUNNERIES IN 15th-CENTURY GERMANY (ON THE EXAMPLE OF MANUSCRIPTS FROM THE COLLECTION OF THE RUSSIAN STATE LIBRARY)

Аннотация. Статья посвящена практике создания иллюминированных рукописей в женских монастырях Германии второй половины XV в. В статье рассматриваются памятники из собрания Российской государственной библиотеки, созданные в монастыре св. Марии Магдалины в Страсбурге и св. Екатерины в Нюрнберге, отличающиеся друг от друга тем, что в первом случае рукопись представляет собой результат работы одной мастерицы, переписавшей и выполнившей художественное оформление манускрипта, а во втором — совместной работы переписчиц и иллюминаторов. На примере данных, а также и других близких памятников, хранящихся в зарубежных собраниях, автор выделяет общие признаки, характерные для произведений именно «женского» монастырского искусства. В статье дается общая характеристика деятельности скрипториев женских монастырей: обозначается репертуар и назначение переписываемых книг, затрагиваются проблемы профессионализма и дилетантизма в создании иллюминированных рукописей, стиля и художественного качества, освещается тема «автопортрета» писца и иллюминатора на листах созданных ими книг.

Ключевые слова: женские монастыри, XV век, книжная миниатюра, иллюминированные рукописи, рукописная книга, скрипторий, Российская государственная библиотека.

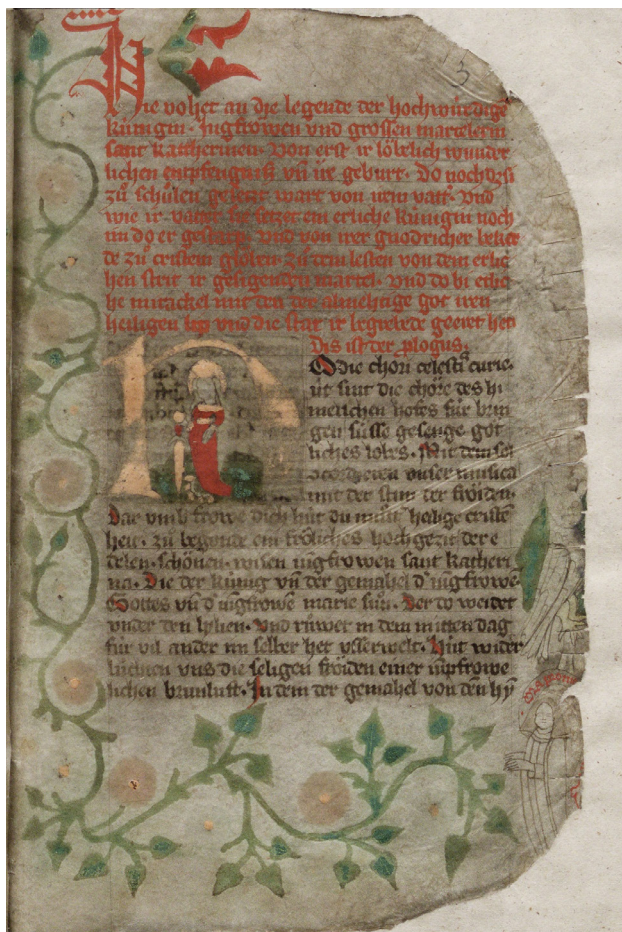
Abstract. The article deals with the practice of creating illuminated manuscripts in the female convents in Germany in the second half of the 15th century. The article examines monuments from the collection of the Russian State Library, created in the monastery of St. Mary Magdalene in Strasbourg and St. Catherine in Nuremberg, differing from each other in that in the first case the manuscript is the result of the work of one craftswoman who copied and illuminated the manuscript, and in the second — the collective work of copyists and illuminators. On the example of those manuscripts, as well as other related works stored in foreign collections, the author identifies common features characteristic of works of specifically “female” monastic art. The article gives a general description of the activity of scriptoria in female convents: indicates the repertoire and purpose of the books, the problems of professionalism and amateurism in the creation of illuminated manuscripts, style and artistic quality, and highlights the theme of the “self-portrait” of the scribe and the illuminator in the manuscripts created by them.

Keywords: female convents, 15th century, book illumination, illuminated manuscript, handwritten book, scriptorium, The Russian State Library.

Переписывание и украшение книг как вид монашеского послушания практиковались как в мужских, так и в женских монастырях средневековой Западной Европы. Традиция создания рукописей в женских обителях, уходящая корнями в эпоху раннего Средневековья, продолжается и в XV в. в женских монастырях Германии. Дошедшие до наших дней памятники этого периода являют собой результаты работы как отдельных монахинь-переписчиц, нередко также занимавшихся и художественным оформлением переписанной ими книги, так и целых профессиональных монастырских скрипториев. Такие манускрипты могут существенно отличаться друг от друга по уровню исполнения и характеру декора, однако при этом обладают рядом общих признаков, свойственных произведениям «женского» монастырского искусства позднего Средневековья. Подобные признаки наглядно демонстрируют рукописные книги, созданные в монастырях Страсбурга и Нюрнберга, хра-

нящиеся в собрании Российской государственной библиотеки.

Первая рукопись, рассматриваемая в настоящей статье, является замечательным примером работы монахини, выступившей в качестве не только переписчицы, но и иллюминатора. Манускрипт, хранящийся в собрании отдела рукописей РГБ под шифром Ф.68 №446¹, представляет собой сборник-конвюлют, первая часть которого, написанная на пергамене, содержит тексты, посвященные свв. Екатерине и Варваре, а вторая — сочинения проповедника и мистика Иоганна Кройцера (1424/28–1468)². Обе части рукописи были созданы в 1470-е гг. [8, S. 5–7] в монастыре ордена св. Марии Магдалины (или ордена кающихся — «Reuerinnen») в Страсбурге и в дальнейшем принадлежали его библиотеке. К сожалению, нет сведений о том, как долго кодекс пробыл в стенах монастыря, пережившего Реформацию и упразднённого лишь в 1792 г. В XIX в. манускрипт был привезен в Россию и попал в библиотеку Генерального штаба,



Илл. 1. Сборник. Страсбург, 1477, 1470-е. РГБ, Ф. 68 №446, л. 3.



Илл. 2. Сборник. Страсбург, 1477, 1470-е. РГБ, Ф. 68 №446, л. 3. Фрагмент.

где рукопись значительно пострадала во время грандиозного пожара, произошедшего в библиотеке 4 февраля 1900 г. В 1929 г. в составе собрания библиотеки Генерального штаба поступила в Государственную библиотеку им. В.И. Ленина, в 2014 г. была успешно проведена реставрация рукописи, в ходе которой удалось восстановить правильный порядок листов кодекса³.

Несомненно, обе части рукописи равным образом представляют большой интерес для исследователей и могут рассматриваться в различных контекстах — историческом, культурном, литературном и т.д., но в данном случае главным объектом нашего внимания станет первая часть, написанная на пергамене. В колофоне жития св. Екатерины на л. 58 об. сообщается не только дата завершения работы над рукописью — <17 октября> 1477 г. [11, S. 275], но и имя писца — сестры Катарини Ингольт (Katerin Ingolting)⁴. Не имеющий колофона текст жития св. Варвары написан той же рукой. Вторая часть рукописи исполнена другим писцом, однако на полях имеется комментарий, сделанный рукой Катарини Ингольт, ей же принадлежит и владетельская запись монастыря св. Марии Магдалины на л. 2⁵. Британский германист-медиевист Н.Ф. Палмер, исследовавший деятельность скриптория монастыря св. Марии Магдалины в Страсбурге, отмечает особую активность сестры Катарини Ингольт как переписчицы книг — с помощью палеографического анализа Палмер выявил шесть манускриптов, написанных ее рукой, хранящихся в настоящее время в различных мировых собраниях [12, S. 264, 275–280; 8, S. 29–31]. Данный список включил в себя и рукопись из РГБ, таким образом впервые введенную в научный оборот [8, S. 29].

Рукопись Ф.68 №446 выполнена готическим книжным

письмом хорошим уверенным почерком, однако Н.Ф. Палмер отмечает определенную архаичность данного типа письма в эпоху повсеместного распространения бастарды [11, S. 278]. Подобная приверженность традициям, способная ввести исследователей в заблуждение относительно датировки рукописи, нередко встречается среди монахинь-переписчиц [11, S. 278–279].

Катарина Ингольт не только переписывает текст, но и занимается художественным оформлением своих книг: ее рукой исполнена рубрикация и все инициалы красным и черными чернилами, а в рукописях Ф.68 №446 и Ms. germ. qu.1877 из собрания Государственной библиотеки Прусского культурного наследия в Берлине начальные страницы были оформлены ею уже в красках, с использованием золота.

Случаи, когда рукописная книга целиком исполнена одним мастером, нередки в средневековом книжном искусстве. Хрестоматийным примером подобного памятника, происходящего именно из женского монастыря, является так называемый «Гомилиарий Гуды», созданный во второй половине XII в. (Франкфурт-на Майне, Университетская библиотека, Ms. Barth. 42). На л. 110 об.⁶ рукописи в теле инициала D[ominus] мы видим изображение создательницы кодекса — монахини Гуды, считающееся одним из самых ранних примеров «автопортрета» художника в книжном искусстве [12, S. 85]. Несмотря на сопровождающую изображение надпись с традиционной девотивной формулой («Гуда грешная женщина написала и нарисовала эту книгу»), абсолютно очевидно то значение, которое Гуда придавала своей работе. Ее поза ближе к репрезентативному типу, нежели к девотивному, с которым мы чаще будем встречаться в изображениях как создателей рукописей, и так и их заказчи-



Илл. 3. Сборник. Страсбург, 1477, 1470-е. РГБ, Ф. 68 №446, л. 59.

ков. И, конечно, об этом прямо свидетельствует тот факт, что в рукописи, обильно украшенной крупными инициалами преимущественно растительного орнамента, обнаруживается всего два инициала с фигуративными изображениями: это упоминутая выше Гуда и Дева Мария в инициале, открывающем текст, относящимся к празднику Вознесения Богородицы (л. 196 об.).

Конечно, подобные «автопортреты» и соответствующие им писцовые надписи не станут повсеместной традицией в средневековом книжном искусстве, но будут нередко возникать на листах манускриптов, подчёркивая, как и в случае Гуды, особую значимость работы создателей книг.

В первую очередь следует обозначить круг памятников, письмо и иллюминация которых могут быть выполнены одним мастером (в нашем случае — мастерницей): с подобными примерами мы достаточно редко встречаемся в больших богослужебных кодексах «парадного» типа, как правило, это рукописи обиходного характера: как богослужебные, так и предназначенные для индивидуального чтения монахинями или во время трапезы [5, р. 124].

Можно выделить целый ряд причин, по которым мастерница в монастыре работает над книгой одна: в первую очередь это — вид монашеского послушания: кропотливая искусная работа, исполняемая во славу Господа, посвящаемая святым покровителям. Также очень важен мемориальный контекст, непосредственно связанный с предыдущим пунктом: создание книги — благое дело во имя спасения души — по этой причине изображения создательниц рукописи появляются на листах книги, так же, как и колофоны, и прочие писцовые надписи, сообщающие имена сестер-переписчиц. Немаловажным аспектом является также вопрос экономии денежных средств для монастыря, ведь все работы, выполненные своими силами, позволят отказаться на дорогостоящих услуг профессионального иллюминатора, также и материалы для письма и иллюминации могли изготавливаться и самими монахинями.

Книги, написанные рукой Катарины Ингольт, характеризуют ее как переписчицу весьма высокого уровня, даже несмотря на архаичность выбран-

ного типа письма. В то же время выполненные ею элементы художественного оформления весьма трудно было бы отнести к разряду работ профессионального иллюминатора.

На л. 3 рукописи Ф.68 №446 в историзованном инициале представлена св. Екатерина, которой посвящена первая часть книги, и которая, что особенно важно, является и святой покровительницей создательницы рукописи — сестры Катарины. Лист обрамлен бордюром растительного орнамента достаточно грубого исполнения (илл. 1). В нижней левой части листа, к сожалению, сильно пострадавшей во время пожара, находится изображение предстоящей монахини с надписью «Oga pro me» («Молись за меня») (илл. 2). Аналогичное изображение мы находим в нижнем поле л. 2 об. другой рукописи работы Катарины Ингольт, выявленной Н.Ф. Палмером — сборнике Ms. germ. qu.1877 из берлинского собрания. Монограмма «k.i.» под фигурой монахини позволяет исследователям предположить, что оба изображения представляют собой «автопортрет» создательницы рукописей⁸.

Подобные «автопортреты» писца (значительно реже иллюминатора), относящиеся к иконографическому типу благочестивого поклонения, встречаются в рукописях, создаваемых в монастырских скрипториях на протяжении всего Средневековья [13].

Примеры таких изображений мы находим в двух немецких памятниках XIV в. Обе рукописи были созданы в Регенсбурге, в доминиканском монастыре св. Креста [9, S. 20]. Изображенная на правом поле листа обитуария и мартирола из собрания Национальной библиотеки Франции (NAL 772) коленопреклоненная фигурка монахини, подписанная «Кристина», предстает перед расположенной в историзованном инициале сценой Рождества Богородицы⁹. В рукописи также имеется писцовая надпись, сообщающая, что сестра Кристина является переписчицей. Аналогичное изображение вероятно той же сестры Кристины (изображение подписано) обнаруживается и в другой рукописи из того же скриптория — бревиарии и антифонарии, хранящейся в фондах Баварской государственной библиотеки под шифром Clm 28802¹⁰.

Повторяющаяся сцена наглядно демонстрирует, что для создательницы этих рукописей было особенно важно быть изображенной именно в данном контексте, так же, как и в случаях «автопортретов» сестры Катарины Ингольт в переписанных ей манускриптах. В рукописи Ф.68 №446 очевидна связь с образом св. Екатерины — мистической невесты Христовой, святой покровительницы как монастыря (в храме был посвященной ей алтарь), так и личной — носящей ее имя монахини. Иконографическая программа изображений в берлинской рукописи значительно сложнее. В нижнем поле л. 2 — начальной странице жития св. Августина — представлена сестра Катарина, преклонившая колени перед фигурой единокора, рог которого указывает на ее лоно — символ девственности. Далее следует изображение ребенка Иисуса, несущего крестообразный жезл с восседающим на нем голубем Св. Духа. Вся эта композиция призвана символизировать мистический союз Христа и его невесты — монахини [8, S. 39]. Таким образом, оба изображения в московской и берлинской рукописях связаны темой мистического брака, имеющей первостепенную важность для женского монашества.

Историзованных инициалов в берлинской рукописи нет: крупный инициал, открывающий текст жития св. Августина, украшен изображением пронзенного стрелой сердца — атрибута святого. Фон инициала, образованный множеством мелких квадратов, заполненных четырехлепестковыми цветами, напоминает фон второго крупного инициала рукописи Ф.68 №446, состоящий из аналогичных мелких ромбов (л. 59) (илл. 3). Подобные орнаменты нередко встречаются в памятниках XIV–XV вв., однако для времени создания рукописи также могут выглядеть несколько архаично, что поднимает вопрос об образцах, на которые ориентировалась сестра Катарина [8, S. 37–38].

В крупных инициалах обеих рукописей используется листовое золото, но сам рисунок выполнен не слишком уверенной рукой, также, как и украшающие эти и другие созданные сестрой Катариной Ингольт рукописи филигранные красно-синие инициалы.

ergo respondi hilari
 sermone supradictum
 et multo **co. ix.**
Apost. tempore al
 lupto religioni
 habitu. voca conuete
 sollempnitate: vendit
 q. sui totalia possessione
 mib. largis et amplis.
 pecuniam redactam.
 pauperib. erogavit.
 Abueniente autē obi
 tus sui die. oculis ac ma
 nib. i. celū tensis: tam
 quā dormiens. nullū
 q. dolorē. separacionis
 anime a corpore pa
 ens: expiravit. Anima
 er. scissima. celos gau
 tens felicitate iocundat: cor
 pulq. er. estimabili o
 doris fragrantia iocundat.
 burt. est ai deuotione
 traditi sepulchre. Vbi
 meritis eius. diuersor
 languidi morbor. eius
 patrocinia implorātes.
 sanctitate plenariam co
 sequuntur. Tu autē dñe.
 In festo p̄sētacōis b̄e ma
 rie uirginis. Ex libello
 apocrip̄ho de nativitate

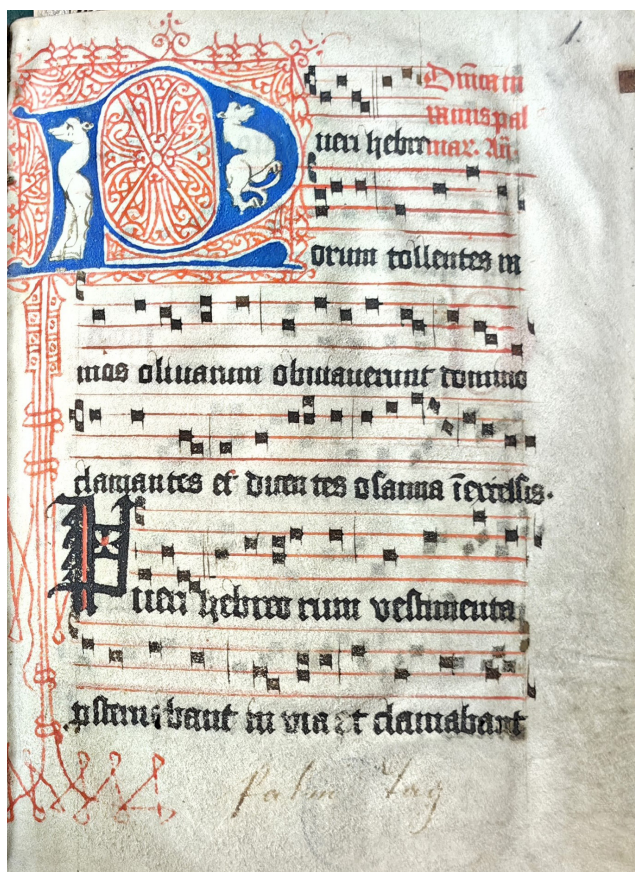
te scē dei genitricis m̄e
 scripto a ieronimo. l. j.



Oncepit
 ergo an
 nā. et pe
 perit fi
 liā: et
 iuxta an
 gelicum

mandatu. parentes il
 lius. vocabant nomē
 er. mariā. Cūq. trium
 ānor. arcubus voluer
 tur. et ablactacōis te
 pus cōplēti esset: ad
 templū dñi. virginē cum
 oblatōib. adduxerūt.
 Erāt autē circa templū:
 quindenim ascensionis
 gradus. In hor. itaq.
 imo: virginē constitue
 rūt. Cūq. ip̄i. vestime
 ta que i. itinere habebāt
 eruerent. et cūlōribus
 se iduerēt vestimētis:
 v̄go dñi. sigillatim gra
 dus sine ducētis. et le
 uantis solamine. ita as
 cendit: ut p̄fecte etati i
 hac dūtarat causa. ni
 chīl de esse putares. Nā
 quippe dñs. i. virginis





Илл. 5. Антифонарий. Нюрнберг, вт. пол. XV в., РГБ, Л 198, л. 1.



Илл. 6. Бrevиарий. Нюрнберг, 1452, РГБ, Л 173, л. 111.

Переписчица самостоятельно выполняет художественное оформление своих книг, в то время как для украшения рукописей, переписанных в скриптории монастыря св. Марии Магдалины, привлекались профессиональные иллюминаторы [12, S. 264]. Но такая практика существовала в основном в отношении больших богослужебных кодексов парадного характера. Остальные рукописи оформлялись значительно скромнее и, как правило, собственными силами. Характер художественного оформления московской и берлинской рукописей, пусть даже исполненного далеко не профессионально, безусловно свидетельствует об особом значении этих работ для их создательницы.

Если ранее речь шла о деятельности переписчицы, которая выступала и в качестве оформителя, то сейчас речь пойдет о деятельности большого, «полноценного» скриптория.

Следующие памятники также хранятся в собрании РГБ — они принадлежат к книжной коллекции Генриха Клемма, после Великой Отечественной войны попавшей в библиотеку в составе перемещенных ценностей, и в настоящее время находятся в фонде отдела редкой книги. Генрих Клемм (1819–1886) — издатель, историк моды, собиратель книг — был обладателем ценнейшей коллекции печатных и рукописных книг XV–XVIII вв. [10], которая впоследствии была им продана государству и составила основу собрания Национального музея книги и шрифта в Лейпциге.

Среди рукописей, оказавшихся в собрании РГБ, представлены памятники, происходящие из доминиканского монастыря св. Екатерины в Нюрнберге — это преимущественно комплекты богослужебных книг, а также капитульные книги.

Монастырь св. Екатерины славился своей библиотекой и скрипторием, расцвет которых пришелся на вторую половину XV в. — время реформирования монастыря, вызвавшего потребность в новых книгах. Библиотекарь (в монастыре ее должность понималась шире и именовалась Buchmeisterin) отвечала не только за пополнение библиотеки (большая часть книг, например, привозилась монахами при вступлении в монастырь, приносилась в дар их родственниками), но и за создание новых книг. Сестра Кунигунда Никлас (Niklasin), и сама выступавшая в качестве переписчицы, оставила важнейшие для нас документы: перечни книг библиотеки, личных книг монахинь, указатели для чтений. К концу XV века в библиотеке насчитывалась более 500 книг (по некоторым сведениям, даже более 700), и часть из них была создана в скриптории обители. До нас дошли имена 32 переписчиц, трудившихся в этом скриптории, а также одной художницы, о которой речь пойдет ниже. Переплеты изготавливались другим нюрнбергском доминиканском монастыре — мужском — это работы Конрада Форстера и его помощников.

Несомненно, самым ярким рукописным памятником из коллекции Клемма в собрании РГБ является крупноформатный (в лист) двухтомный бревиарий (зимняя и летняя части), написанный в 1446 и 1452 годах. Оба тома хранятся в отделе редкой книги под шифром Л 173. Том 1446 г., согласно писцовой записи, написан горожанкой Нюрнберга Анной Грумпергер и, очевидно, украшен в мастерской за пределами монастыря, а том 1452 г. целиком (за исключением переплета) был создан в скриптории монастыря Св. Екатерины, поэтому представляет особый интерес для данного исследования (илл. 4).

Переписчицей кодекса была сестра Маргарита Картойзер (Kartheuserin) — обладательница идеального почерка, подходящего для написания литургических книг, прославившаяся и за пределами монастырского скриптория. Сестра Маргарита приехала в числе группы монахинь из доминиканского монастыря Шёненштайн в Эльзасе, направленных в Нюрнберг для реформирования монастыря св. Екатерины. Писцовая запись на л. 3 об. сообщает имя переписчицы и дату написания — 1452 г.¹¹

Также имена переписчиц из скриптория монастыря св. Екатерины мы находим вытисненными на крышках переплетов, выполненных в мастерского доминиканца Конрада Фостера. Помимо переплета бреввариия Л 173, имена переписчиц присутствуют также на переплете капитульной книги, хранящейся под шифром Л 182. На нижней крышке переплете бреввариия указано также и имя иллюминатора — Барбары Гевихтмахер (Gewichtmacherin), что в отличие от имен пере-

писиц представляет собой весьма редкий случай [6, S. 138].

Сестра Барбара Гевихтмахер работала в скриптории монастыря св. Екатерины в 1450-е гг. Несмотря на то, что имя указано только на переплете нашего breviaria 1452 г., легко узнаваемый стиль позволяет выявить целый ряд рукописей, украшенных ее рукой или же ученицей, хорошо скопировавшей ее образцы [6, S. 138]. Например, антифонарий Л 198 из собрания РГБ, относящийся к другому комплексу богослужебных книг, меньшего формата и несомненно обиходного характера, украшен филигранными инициалами, выполненными Барабарой Гевихтмахер (илл. 5). Breviarii украшают большие историзованные инициалы, орнаментальные инициалы типа «fleuronné», орнаментированные бордюры, различные маргинальные изображения.

В крупных историзованных инициалах breviaria располагаются изображения как отдельных святых, так и сцены, относящиеся к важнейшим праздникам церковного года. Историзованные инициалы, представляющие св. Доминика и Иоанна Крестителя (лл. 98, 111) (илл. 6) демонстрируют нам очевидное неумение художницы работать с изображением человеческих фигур: мы видим укороченные и в целом нарушенные пропорции, неловкие позы и жесты. При этом орнаментальная часть удается сестре Барбаре очень хорошо — на листах рукописей мы встречаем изящные филигранные орнаменты, четко очерченные фантастические зооморфные фигуры, аккуратно выполненное покрытие красками, требующее умения и опыта.

Особой, узнаваемой чертой образов, созданных сестрой Барбарой, являются круглые розовые или красные щеки на «кукольных» лицах святых, а также лицах различных фантастических персонажей, «населяющих» инициалы и бордюры (илл. 7). Такие щеки очень любимы монахинями-художницами, но при этом, конечно, нужно отметить, что подобные образы встречаются не исключительно в женских работах, это свойственно вообще «народному», «наивному» стилю и в книжной миниатюре, и в раскрашенной гравюре. С особой тщательностью и вдохновением художница исполняет образы Богоматери и святых дев (свв. Екатерины, Варвары, Маргариты) (илл. 8), что характерно для искусства женских монастырей.

Все элементы оформления — от различных инициалов до растительных орнаментов бордюров — очень декоративны. Все изображения, даже мельчайшие цветочки выполнены с большой любовью, и такое личное восприятие, любовное красотою Божьего мира, отличает женское монашеское книжное искусство от продукции городских профессиональных книжных мастерских.

К сожалению, о художнице Барбаре Гевихтмахер практически ничего не известно — кроме даты ее смерти в монастыре в 1491 г., мы не имеем никаких сведений о ней, в том числе, и о том, где она могла обучаться. Ведь если попытаться оставить в стороне наивную манеру и явную неуверенность в изображении человеческих фигур (вообще свойственную женскому монашескому книжному искусству), мы имеем дело с опытным, умелым иллюминатором. Художница уверенно использует различные техники, использует твореное золото, а также интересный декоративный прием — делает выпуклыми, трехмерными «жемчужины», украшающие одеяния святых и нимбы.

В breviarii 1452 г. иллюминация Барбары Гевихтмахер идеально сочетается с текстом образцового письма литургических книг, исполненным рукой сестры Маргариты (Картойзерин), создавая единый гармоничный образ книжного листа. Барбара Гевихтмахер не всегда самостоятельно исполняла все элементы художественного оформления рукописи. Так же, как и во многих других монастырских скрипториях, в которых мог присутствовать и собственный иллюминатор, для украшения литургических кодексов парадного назначения привлекались профессионалы из других мастерских. Иногда им поручалось исполнение самых сложных работ, требовавших более высокого уровня подготовки — полнотрапичных миниатюр или крупных историзованных инициалов, а основное оформление выполнялось монастырскими мастерицами. Так и крупноформатная певческая книга, находящаяся в собрании Городской Библиотеки Нюрнберга под шифром Cent. V, App. 34r, написанная сестрой Маргаритой Картойзер в 1458



Илл. 7. Breviarii. Нюрнберг, 1452, РГБ, л 173, л. 22.

г., была оформлена Барбарой Гевихтмахер при участии другого мастера, выполнившего большие историзованные инициалы в красках с применением листового золота. Художницей были созданы филигранные инициалы, включающие в себя различные изображения, в том числе, ее своеобразную «визитную карточку» — полуфигуру монахини с раскрытой книгой в руках, которую мы встречаем и в других ее работах, в частности, и в breviarii Л.173 из собрания РГБ (илл. 9).

Очевидно, монахиня получила признание как иллюминатор, о чем свидетельствует наличие копирующих ее стиль работ других мастериц, возможно, ее учениц. Например, миниатюры в нюрнбергской рукописи третьей четверти XV в., содержащей «Жизнеописания сестер из монастыря Тёсс» («Schwesternbuch von Töss», Нюрнберг, Городская библиотека, Cent V 10a) вероятно созданы под влиянием стиля Барбары Гевихтмахерин, возможно, ее ученицей [12, S. 68].

Многие доминиканские монастыри, и женские, находящиеся в разных городах, были тесно связаны между собой. Особенно это проявилось в период реформирования, когда уже реформированный монастырь помогал следующему проходить эту непростую стадию. Это выражалось и в обмене книгами, в отправке книг для копирования или же в дар сестринской обители.

Монастырь св. Екатерины в Нюрнберге тесно контактировал с доминиканским монастырем, также посвященным этой святой, находящемся в Санкт-Галлене. Сохранились материалы переписки приоресс двух аббатств, предоставляющие очень интересные для исследователей сведения, в том числе, об отправке книг для копирования и о самой практике переписывания манускриптов [11].

Рукописи из Нюрнберга служили образцами во всех отношениях — и содержания, и письма, и художественного оформления. Так изображение монахини на листе рукописи сочинения Иоганна Мейера (Санкт-Галлен, Библиотека монастыря Святого Галла, Cod. Sang. 1916¹²) о реформировании ордена проповедников, скопированной с нюрнбергского образца в 1483 г. монахиней Элизабет Мунтпрат (Muntprat) (и вероятно, ей самой и оформленной), очень напоминают работы Барбары Гевихтмахерин.

Другие же две рукописи из монастыря св. Екатерины в Санкт-Галлене, переписанные сестрой Элизабет Мунтпрат и Кордулой фон Шонау (Санкт-Галлен, Библиотека монастыря Святого Галла, Cod. Sang. 363¹³, 406¹⁴), показывают иной, весьма распространенный способ художественного оформления книг — путем наклеивания раскрашенной гравюры, который применялся как правило для книг обиходного



Илл. 8. Бревиарий. Нюрнберг, 1452, РГБ, л 173, л. 260.

характера. Гравюры раскрашиваются в том же стиле, что и исполненные в женских монастырях миниатюры — например, на лике св. Варвары из второй рукописи появляются столь любимые монахинями круглые «кукольные» щечки.

Примеры рассматриваемых памятников из собрания Российской государственной библиотеки позволяют в достаточно полной мере представить деятельность скрипториев в женских монастырях, существовавшие в второй половине XV в. практики создания иллюминированных рукописных книг и их связь с типом и назначением переписываемых кодексов. Несмотря на определённые различия, в том числе и в художественном качестве своего оформления, данные памятники обнаруживают как близкие стилистические черты и приемы, так и общность сюжетов и тем, воплощаемых иллюминаторами на листах рукописей, — это почитание Девы Марии и святых дев-мучениц — традиционных покровительниц женских

монастырей — свв. Екатерины, Варвары, тема мистического обручения с Христом. Дальнейшей задачей исследования является выявление рукописей в российских собраниях, созданных монахинями-переписчицами и особенно иллюминаторами, не только среди полных рукописных книг — но и в фрагментах — как, например, в фрагментах хоровых книг из собрания РГБ (Ф.205 №951, лл. 6,7), имеющих признаки памятников, созданных в мастерской женского монастыря [2, с. 300–301], но в настоящий момент пока не атрибутированных.



Илл. 9 Бrevиарий. Нюрнберг, 1452, РГБ, Л 173, л. 77.

Примечания:

¹ Рукопись оцифрована в рамках проекта НЭБ «Книжные памятники». URL: <https://kp.rusneb.ru/item/reader/sbornik-29> (дата обращения 10.04.2024).

² Подробно о содержании и текст обеих частей рукописи см. Ganina (2016) [8].

³ О реставрации и ее научных результатах см. Ganina (2017) [9, S. 179–181].

⁴ Полный текст колофона: «Es ist zu wissen, alle, die disse legende lesent oder hörent lesen mit güter andacht, die werdent gelöset von allem betrupnysz, engesten und noten libes und selen. Und wart vollbrocht an sant Lucas oben anno MCCCCLXXVII jor durch die hende soror Katerin Ingoltin».

⁵ Текст владельческой записи: «Dis buch gehort in daz closter zur ruwerin in Stroszburg».

⁶ Guda-Homiliar/ Frankfurt am Main : Univ.-Bibliothek, Ms. Barth. 42 (Ausst. 19). URL: <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/msma/content/pageview/3644769> (дата обращения 10.04.2024).

⁷ Оригинальный текст надписи: «Guda peccatrix mulier scripsit quae pinxit hunc librum».

⁸ Вероятно, в нашей рукописи также могла присутствовать монограмма — эта часть листа утрачена при пожаре, см. [7, с. 38].

⁹ Obituair, martyrologe, constitutions, etc. du prieur des Dominicaines de Sainte-Croix de Ratisbonne. BNF, NAL 772, f. 111v. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10029569s/f235.item#> (дата обращения 10.04.2024).

¹⁰ Breviarium mit Antiphonarum für ein Dominikanerinnenkloster in Regensburg – BSB Clm 28802, f. 81v. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00104423?page=166> (дата обращения 10.04.2024).

¹¹ Полный текст писцовой записи: «Nach [Christi] gepurt m. cccc. in dem lii hat diss boch geschriben swester margaretha kartheuserin. Zu nutz iren closter sant Katherina in nurenberg prediger ordens. Pit got für sie».

¹² Johannes Meyer, Buch der Reformatio Prediger Ordens. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 1916, p. 134. URL: <https://www.e-codices.unifr.ch/de/csg/1916/134> (дата обращения 10.04.2024).

¹³ Plenar aus dem Dominikanerinnenkloster St. Gallen. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 363, p. 69. URL: <https://www.e-codices.unifr.ch/de/csg/0363/69> (дата обращения 10.04.2024).

¹⁴ Brevier. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 363, p. 6. URL: <https://www.e-codices.ch/en/csg/0406/6/o/> (дата обращения 10.04.2024).

Список литературы:

1. Баров-Василевич Д., Хекманн М.-Л. Западноевропейские рукописные материалы Средневековья и раннего Нового времени в фондах Российской государственной библиотеки (Москва). Wiesbaden: Harrassowitz, 2017. 464 с.
2. Золотова Е. Ю. Книжная миниатюра Западной Европы XII–XVII веков = Western European book miniatures of the 12th–17th centuries: каталог иллюстрированных рукописей в библиотеках, музеях и частных собраниях Москвы. М.: Северный паломник: Кучково поле, 2012. 463 с.
3. Систематический каталог библиотеки Главного штаба. Ч. II. СПб.: Типография Р. Голике, 1880. 927 с.
4. Barow-Vassilevitch D., Dolgodrova T. Die 'Sammlung Klemm'. Handschriften der Sächsischen Bibliographischen Sammlung aus dem Deutschen Buch- und Schriftmuseum Leipzig im Bestand der Rara-Abteilung der Russischen Staatsbibliothek Moskau // Manuscripta germanica. Deutschsprachige Handschriften des Mittelalters in Bibliotheken und Archiven Osteuropas / Hgs. von A. Breith, C. Glassner, K. Klein, M. Schubert (ZfdA. Beiheft 15). Stuttgart: Hirzel Verlag, 2012. S. 93–105.
5. Ehrenschwendtner M.-L. A library collected by and for the use of nuns: St Catherine's convent, Nuremberg // Women and the Book. Assessing the Visual Evidence / Eds. L.J. Smith, J.H.M. Taylor. Toronto: University of Toronto Press, 1997. P. 123–132.
6. Fischer K. Die Buchmalerei in den beiden Dominikanerklöstern Nürnbergs. Nürnberg: Bieling-Dietz, 1928. S. 137–150.
7. Ganina N. Dis buoch gehort in daz closter zuon ruwerin in Stroßburg: Die Straßburger Sammelhandschrift (Moskau, RSB, F. 68, № 446) // Материалы восемнадцатых чтений памяти И. М. Тронского «Индоевропейское языкознание и классическая филология – XVIII». СПб.: Наука, 2014. С. 175–185.
8. Ganina N. "Bräute Christi": Legenden und Traktate aus dem Straßburger Magdalenenkloster: Edition und Untersuchungen. Berlin: De Gruyter, 2016. VIII, 432 S.
9. Hernad B. Die gotischen Handschriften deutscher Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek: Teil 1: Vom späten 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts (Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München; Band 5, Teil 1.). Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 2000. S. 19–20.
10. Klemm H. Beschreibender Catalog des Bibliographischen Museums. Dresden: H. Klemm, 1884. 509 S.
11. Mengis S. Schreibende Frauen um 1500. Scriptorium und Bibliothek des Dominikanerinnenklosters St. Katharina St. Gallen (Scriinium Friburgense 28). Berlin, 2013. S. 317–319.
12. Palmer N.F. Die Münchner Perikopenhandschrift Cgm 157 und die Handschriftenproduktion des Straßburger Reuerinnenklosters im späten 15. Jahrhundert // Kulturtopographie des deutschsprachigen Südwestens im späteren Mittelalter. Studien und Texte / Eds. B. Fleith, R. Wetzel. Berlin, New York: De Gruyter, 2009. S. 263–300.
13. Powitz G., Buck H. Die Handschriften des Bartholomaeusstifts und des Karmeliterklosters in Frankfurt am Main. Frankfurt am Main: Klostermann, 1974. S. 84–86.
14. Prochno J. Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei: Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses. Bis zum Ende des 11. Jahrhunderts (800–1100) / Hrsg. von W. Goetz. Leipzig, 1930.
15. Schneider K. Die deutschen mittelalterlichen Handschriften. Beschreibung des Buchschmucks Heinz Zirnbauer. (Die Handschriften der Stadtbibliothek Nürnberg, Bd. 1). Wiesbaden: Harrassowitz, 1965. 68 S.
16. Scarpattetti B. M. von. Die Handschriften der Stiftsbibliothek St. Gallen. Codices 1726–1984 (14.–19. Jahrhundert). St. Gallen, 1983. S. 195–197.

References:

- Barow-Vassilevitch, D., Dolgodrova, T. (2012) 'Die 'Sammlung Klemm'. Handschriften der Sächsischen Bibliographischen Sammlung aus dem Deutschen Buch- und Schriftmuseum Leipzig im Bestand der Rara-Abteilung der Russischen Staatsbibliothek Moskau', in Breith, A., Glassner, C., Klein, K., Schubert, M. (eds.) *Manuscripta germanica. Deutschsprachige Handschriften des Mittelalters in Bibliotheken und Archiven Osteuropas* (ZfdA. Beiheft 15). Stuttgart: Hirzel Verlag, 2012, pp. 93–105. (in German)
- Barov-Vasilevich, D., Hekmann, M.-L. (2017) *Zapadnoevropeiskie rukopisnye materialy Srednevekov'ia i rannego Novogo vremeni v fondakh Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki (Moskva)* [Western European Manuscripts of Middle Ages and Early Modern Period in Collections of Russian State Library (Moscow)]. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag Publ. (in Russian)
- Ehrenschwendtner, M.-L. (1997) 'A library collected by and for the use of nuns: St Catherine's convent, Nuremberg', in Smith, L.J., Taylor, J.H.M. (eds) *Women and the Book. Assessing the Visual Evidence*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 123–132.
- Fischer, K. (1928). *Die Buchmalerei in den beiden Dominikanerklöstern Nürnbergs*. Nürnberg: Bieling-Dietz. (in German)
- Ganina, N. (2014) 'Dis buoch gehort in daz closter zuon ruwerin in Stroßburg: Die Straßburger Sammelhandschrift (Moskau, RSB, F. 68, № 446)', in *Materialy vosemnadsat'kh chtenii pamiati I.M. Tronskogo "Indoevropskoe iazykoznanie i klassicheskaya filologiya – XVIII"*. Saint-Petersburg: Nauka Publ., pp. 175–185 (in German)
- Ganina, N. (2016) *"Bräute Christi": Legenden und Traktate aus dem Straßburger Magdalenenkloster: Edition und Untersuchungen*. Berlin: De Gruyter. (in German)
- Hernad, B. (2000) *Die gotischen Handschriften deutscher Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek: Teil 1: Vom späten 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts* (Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München; Band 5, Teil 1.). Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag. (in German)
- Klemm, H. (1884). *Beschreibender Catalog des Bibliographischen Museums*. Dresden: H. Klemm. (in German)
- Mengis, S. (2013). *Schreibende Frauen um 1500. Scriptorium und Bibliothek des Dominikanerinnenklosters St. Katharina St. Gallen (Scriinium Friburgense 28)*. Berlin: De Gruyter. (in German)
- Palmer, N.F. (2009). 'Die Münchner Perikopenhandschrift Cgm 157 und die Handschriftenproduktion des Straßburger Reuerinnenklosters im späten 15. Jahrhundert', in Fleith, B., Wetzel, R. (eds.) *Kulturtopographie des deutschsprachigen Südwestens im späteren Mittelalter. Studien und Texte*. Berlin, New York: De Gruyter, pp. 263–300. (in German)
- Powitz, G., Buck, H. (1974). *Die Handschriften des Bartholomaeusstifts und des Karmeliterklosters in Frankfurt am Main*. Frankfurt am Main: Klostermann, pp. 84–86. (in German)
- Prochno, J. (1930). *Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei: Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses. Bis zum Ende des 11. Jahrhunderts (800–1100)*. Leipzig (in German)
- Scarpattetti, B. M. von (1983). *Die Handschriften der Stiftsbibliothek St. Gallen. Codices 1726–1984 (14.–19. Jahrhundert)*. St. Gallen, pp. 195–197. (in German)
- Schneider, K. (1965). *Die deutschen mittelalterlichen Handschriften. Beschreibung des Buchschmucks Heinz Zirnbauer*. (Die Handschriften der Stadtbibliothek Nürnberg, Bd. 1). Wiesbaden: Harrassowitz. (in German)

Sistematicheskii katalog biblioteki Glavnogo shtaba [A Systematic Catalogue of the Library of General Staff] (1880). Vol. II. St. Petersburg: Tipografiia R. Golike Publ. (in Russian)

Zolotova, E.Y. (2012) *Knizhnaia miniatiura Zapadnoi Evropy XII–XVII vekov: katalog illiustrirovannykh rukopisei v bibliotekakh, muzeiakh i chastnykh sobraniiah Moskvy [Western European book miniatures of the 12th–17th centuries: catalogue of illuminated manuscripts in Moscow libraries, museums, and private collections]*. Moscow: Severnyi Palomnik-Kuchkovo Pole Publ. (in Russian)

Кудрявцева Зоя Вячеславовна, бакалавр искусствоведения, библиотекарь. Российская государственная библиотека. Россия, Москва, ул. Воздвиженка, 3/5, 119019. zolile@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-4182-7747

Kudryavtseva, Zoya Vyacheslavovna, bachelor in Art History, librarian. The Russian State Library, Vozdvizhenka ul., 3/5, 119019 Moscow, Russian Federation. 119019. zolile@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-4182-7747

«LA TAVOLA RITONDA» (PALATINO 556): РИСУНОК КАК СРЕДСТВО, СЛЕДСТВИЕ И ТРАДИЦИЯ

"LA TAVOLA RITONDA" (PALATINO 556): DRAWING AS A TOOL, CONSEQUENCE AND TRADITION

Аннотация. Статья посвящена уникальной серии из 289 черно-белых иллюстраций к рыцарскому роману «Круглый стол» (Ломбардия, 1446 г.). Долгое время монохромия выделяла этот памятник среди ближайшего окружения — произведений одной мастерской и образцов миланской миниатюры кватроченто. Ранее в публикациях о Palatino 556 исследователи в первую очередь уделяли внимание тексту, а также вопросам атрибуции и личности заказчика, тогда как причины выбора рисунка и его прототипы оказались очерчены довольно приблизительно. Данное исследование обращает внимание на эту лауну и предлагает возможные решения. В качестве факторов, повлиявших на выбор монохромной техники, были рассмотрены предпочтения предполагаемого владельца и условия заказа, продиктованные как особенностями самого романа, так и общей тенденцией к доминированию изображения над текстом в придворной культуре позднего Средневековья. Анализ личных манер художников внутри цикла указывает на традиционную для Милана структуру «семейной боттеги», которая успешно справляется с нестандартными задачами. Аналогично этому, сама цветовая редукция в рисунках опирается на ряд предшествующих течений, оставаясь в то же время актуальной на рубеже новой эпохи, поскольку позволяет создать больше иллюстраций за ограниченное время, не увеличивая при этом стоимость работ, а также акцентировать объем предметов и их взаимное расположение в пространстве. Среди ближайших источников монохромного решения называется влияние последователей Джотто, которое было воспринято и переосмыслено в рамках «ломбардского натурализма» конца треченто. Наконец, в статье делается предположение о связи между рисунками Palatino 556 и французскими техниками монохромной иллюстрации (гризайль, камей, рисунок с заливками), популярными в течение XIV и в начале XV в. Таким образом, раскрывается широкий диапазон контекстов, в котором существуют рисунки Palatino 556, что делает рукопись удачной отправной точкой для дальнейших исследований.

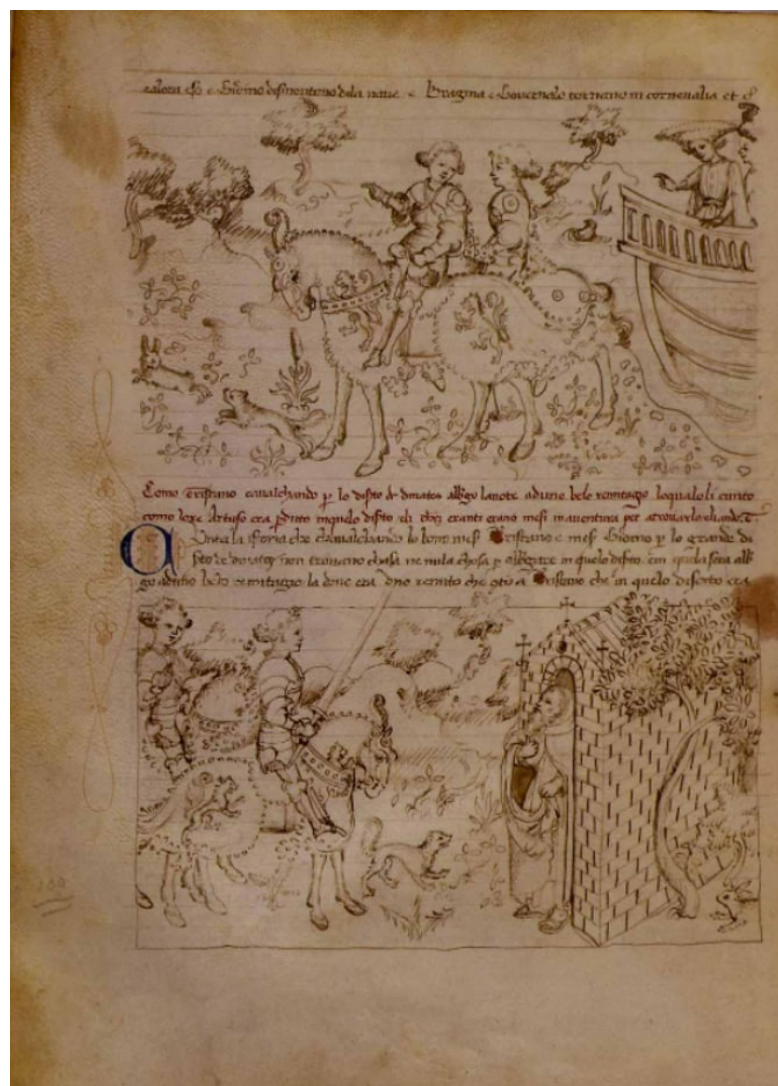
Ключевые слова: рукописная книга, итальянская книжная миниатюра, Бонифачо Бембо, XV век, рыцарский роман, рисунок пером, гризайль.

Abstract. The article focuses on a unique series of 289 black and white illustrations in the manuscript of a chivalric romance "The Round Table" (Lombardy, 1446). For a long time, the lack of color distinguished this work among its closest contexts — products of the same workshop and examples of milanese quattrocento illumination. Most of the publications about Palatino 556 have been dealing with the text itself, as well as questions of attribution and identity of the client, while the reasons for choosing drawing as a medium and its prototypes were only roughly outlined. The present study draws attention to this lacuna and offers possible solutions. As potential factors that could have influenced the choice of technique, preferences of the potential owner were examined, followed by the terms of commission, dictated by characteristics of the text itself and the general tendency for the image to outshine its text in the court culture of the late Middle Ages. Different ways of drawing detectable within the cycle point to the traditional milanese structure of a "family workshop", which successfully accomplished even unusual tasks. Similarly, color reduction in the drawings itself is rooted in a number of preceding trends, while still remaining relevant at the turn of a new epoch, as it allows to create more images without spending more time and money on the project and helps to emphasize the volume of objects and their mutual location in space. Among the closest sources for monochromatic imagery this article mentions the influence of Giotto's followers, which was absorbed and reinterpreted within the "Lombard naturalism" at the end of trecento. Finally, a connection between the drawings of the Palatino 556 and the French monochrome illustration techniques (grisaille, camaieu, drawing with watercolor fillers) popular during the 14th and early 15th centuries is suggested. This opens up a wide range of contexts in which Palatino 556 drawings exist, making the manuscript a good starting point for further research.

Keywords: handwritten book, Italian manuscript illumination, Bonifacio Bembo, 15th century, chivalric romance, pen drawing, grisaille.

Рукопись Palatino 556 из Национальной центральной библиотеки Флоренции (далее — P.556) — один из интереснейших книжных памятников ломбардской Интернациональной готики, но вместе с тем — не столь известный за пределами итальянского академического дискурса. Кодекс сравнительно большого формата (265×200 мм) также впечатляет нас своей хорошей сохранностью: из 172 листов пергамента был утерян лишь один, 143-й (1–14¹⁰, 15¹⁰⁻¹, 16–17¹⁰, 18²). Аккурат-

ным нотариальным почерком (*scrittura notarile calligrafica*) в одну колонку на страницах книги коричневыми чернилами записан текст романа о Тристане и рыцарях короля Артура, известного как «La Tavola Ritonda» (Круглый стол) [7, р. 80]. Перед нами далеко не единственная его версия [7, р. 69–70], но, пожалуй, наиболее визуальнo интригующая. Помимо красных и синих филигранных инициалов манускрипт украшен циклом из 289 рисунков пером по наброску металлическим



Илл. 1. «Круглый стол» («La Tavola Ritonda»). [Кремона?], 1446 г. Национальная центральная библиотека, Флоренция. Ms. Palatino 556, л. LXI об. URL: <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF0002979524>

штифтом (илл. 1) [33, р. 106]. Эта уникальная изобразительная программа делает Р.556 прекрасной отправной точкой для изучения монохромии в книжном оформлении позднего Средневековья — ее значений, функций и проявлений. Она предлагает рассмотреть потенциал рисунка как способа иллюстрации и выделить различные методы его использования.

К сожалению, перечисленные темы остались по большому счету незатронутыми в искусствоведческих исследованиях о Р.556. Как отмечает Джонатан Александр, рукописи с рисунками в целом реже становятся объектом внимания исследователей [4, р. 262], и этот дисбаланс, безусловно, должен быть исправлен в будущем. К тому же, значительная часть публикаций непосредственно о Р.556 была посвящена тексту, иконографическим особенностям рисунков, вопросам авторства и стиля, тогда как сама техника редко проблематизировалась. Исключением, на наш взгляд, являются статьи Марции Файетти [19] и Аманды Луйстер [22]. Причем вторая исследовательница приводит многочисленные параллели и потенциальные источники для рисунков Р.556 как в сфере книжной миниатюры, так и в других видах искусства. Однако они зачастую далеки от исследуемой рукописи как географически, так и хронологически, а потому не кажутся вполне убедительными. Одновременно статья Луйстер — как редкий текст о Р.556 на английском языке — обращает наше внимание на проблему «популяризации»

памятника. До публикации бумажного, а затем и цифрового факсимиле Р.556, представление о рукописи, в особенности вне Италии, формировало сравнительное небольшое число рисунков, воспроизводившихся в книгах и альбомах. Манускрипт может быть знаком русскому читателю по переводу книги Марии Фосси Тодоров в серии «Рисунки старых мастеров» [1], где был напечатан лишь один, наиболее знаменитый фрагмент — Тристан и Ланселот за игрой в шахматы, л. CV (здесь и далее обозначения листов согласно оригинальной нумерации. — З.В.).

Мы, в свою очередь, хотели бы рассмотреть ансамбль рисунков как единое целое и остановим наше внимание на тех его аспектах, которые помогают нам получить новую информацию о методах работы художников и источниках, повлиявших на выбор рисунка в качестве способа иллюстрирования. Анализ техники как таковой позволит расширить фокус исследования и уточнить место книги в сложном ландшафте Интернациональной готики, не ограничиваясь пределами Италии, артуровского материала — и даже конкретного стиля. Дата в колофоне (1446 г.) показывает, что Р.556 стоит на рубеже эпох — правлений Висконти и Сфорца, готического мира первой половины века и искусства Ренессанса в Милане конца quattrocento. Так же и техника рисунка, будучи укорененной в традиции, позволяет мастерам «старой школы» находить актуальные решения, что мы и постараемся продемонстрировать.



Илл. 2. Псалтирь и гимнарий. Кремона, XV в. Государственная библиотека, Кремона. Ms. Gov. 186, л. 121. URL: <https://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?instance=magindice&case=&id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AN%3ACNMD0000294050&qt=186>

Художники, заказчики и обстоятельства создания

Прежде чем переходить к более общим темам, нам следует рассмотреть общепринятые суждения о Р.556, начиная с проблемы авторства. Уже с 1930-х гг., следуя за предположением Николо Размо [24], Р.556 связывают с именем Бонифачо Бембо, наиболее прославленного мастера из большой художественной семьи, работавшей в Брешии, а затем, с первой половины XV в. — в Кремоне [8, р. 156]. С тех пор, как его имя было выведено на сцену истории искусств в статье Роберто Лонги [21, р. 7], Бонифачо и его братьям было — на основании документальных свидетельств и стилистических сходств — приписано значительное число произведений: от игральных карт (Таро Висконти-Сфорца) до алтарных образов (Мадонна с младенцем и двумя ангелами, ок. 1462–1467 гг., Кремона, Музей Ала Понцоне) и крупных фресковых ансамблей (капелла Кавалькабо в ц. Сант Агостино в Кремоне, ок. 1440–1445 гг.) [9, р. 36–57, 19–20; 31, р. 35–55]. Даже если учитывать, что ряд атрибуций продолжает вызывать споры, Бембо остаются

ся значимыми мастерами в контексте миланской периферии. Среди работ этой группы есть и иллюминированные рукописи (илл. 2). В большинстве своем это литургические книги для местных церквей и орденов (Псалтирь дневная, Мирандола, Культурный центр Поливаленте, Ms. A; Псалтирь и гимнарий, Городская библиотека Кремоны, Ms. Gov. 186) [19, р. 61].

Как мы видим, Бембо были «художниками-универсалами», они работали в разных городах и в целом ряде техник. В своем амплуа книжных иллюстраторов они входят в широкий круг последователей Микелино да Безоццо, которые оставались в русле «Мягкого стиля» (нем. Weicher Still) до конца века. Среди них — «Мастер Жизни Цезарей», любимый художник герцога Филиппо Марии Висконти, а также «Мастер Францисканского breviария», «Оливетанский мастер» и, наконец, Фрате Небридио — один из последних представителей течения [4, р. 114–115]. Работы круга Бембо прекрасно вписываются эту группу стилистически — начиная от детских пропорций фигур и заканчивая плавной, но упругой линией контура. Однако по



Илл. 3. «Круглый стол» («La Tavola Ritonda»). [Кремона?], 1446 г. Национальная центральная библиотека, Флоренция. Ms. Palatino 556, л. CX. URL: <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF0002979524>

сравнению с разнообразной, резко контрастной гаммой произведений миланской Интернациональной готики, и даже работ самих Бембо, P.556 кажется результатом случайного стечения обстоятельств. Рисунки в книге могут напоминать наброски для миниатюр — и это предположение стоит рассмотреть подробнее.

Об «изначальном замысле» в случае P.556 возможно говорить только с большой осторожностью. Нельзя игнорировать тот факт, что работа над рукописью осталась незавершенной. Рубрики в тексте пропадают после л. CLVIII, последний инициал выполнен не полностью (л. CL), в рисунках на листах XXIII об. и XXV стены комнат не заполнены узорами, а фигуры придворных на л. XLI едва ли обведены чернилами. Вопрос о том, могли ли владельцы оценить мастерские работы даже в наброске, и наоборот, признать за рисунком автономию — по большей части остается открытым. Приведем в качестве примера «Рисованный часослов», приписываемый Лимбургам (частная коллекция Херберта Теншерта, ок. 1407 г.), который, как и P.556, остался на стадии рисунка. Была ли монохромия здесь частью замысла? Подробный анализ техники исполнения подтверждает сходство рисунков с набросками в других рукописях этого круга [28, р. 111]. Судя по попыткам закрасить некоторые части рисунков (л. 144 об.) [28, р. 110], читатели понимали, что перед ними лишь первый этап работ, при этом полностью наброски так и не были перекрыты краской. В P.556 также встречаются несистематические следы цвета. Но, за исключением фигуры пажа на л. CVII об., они практически незаметны и представлены преимущественно красным пигментом. Показательно, что неизвестного «соавтора» семьи Бембо особенно беспокоило нарушение восприятия геральдики. То, что животных на рисунках бывает трудно отличить от их «собратьев» на щитах и пополах, отмечает и

Аманда Луйстер [22, р. 10–13]. Но читатель раскрашивает не их, а красные кресты на доспехах Галахада (л. CX, CXL) (илл. 3). То есть он фокусируется на отдельных, символически значимых деталях и не нарушает общего монохромного решения.

Принимая во внимание все сложности и «лакуны», мы склонны согласиться с Эленой Берти Тозеска, которая отмечала, что изящество графики в P.556 отличает работу Бембо от набросков в незавершенных рукописях [10]. Активное использование штриховки в P.556, в том числе очень темной и плотной, как в сцене с рыцарями в ночном лесу (л. CXI), оставляет возможность для самостоятельного восприятия рисунков [9, р. 31]. Также близким к истине нам также кажется и утверждение Марции Файетти: если в иллюстрации и предполагалось ввести цвет, то это должны были быть акварельные прозрачные заливки, которые не скрывали бы полностью линию контура [19, р. 76]. Причину, по которой могли прервать свою работу художники, мы вряд ли узнаем. Не исключено, что на процесс создания рукописи повлияли внешние обстоятельства. Весной и летом 1446 г. Кремона оказалась в центре вооруженного противостояния: город осаждали войска Висконти, а против них выступали армии венецианцев. Бонифачо пришлось бежать в родную Брешию, о его возвращении свидетельствует нотариальная запись уже 1449 г. [8, р. 157–158]. Осталась ли незаконченная книга в Кремоне или покинула город вместе с мастерами? Попадала ли она в руки своего заказчика? Сегодня нам остается только гадать об этом.

Итак, если рисунок действительно должен был доминировать в иллюстрациях, возможно ли, что он был типичен для конкретной мастерской и выделял ее продукцию на фоне красочной ломбардской миниатюры? Скорее всего, нет. Редкие случаи работы Бембо с цветовой редукцией связаны с финан-

совыми ограничениями и решением технических задач. Рисунок с цветными заливками появляется в официальных документах городских сообществ Кремоны — на реестре гильдии столяров и строителей (Кремона, Городской музей Ала Понцоне, Rub.D.28) и в списке расходов Братства Св. Омобона (ASC, Istituto Elemosiniere, corpi soppressi, reg. 380) [19, p. 60–64]. Качество исполнения соответствует скромным материалам, что вполне оправдано для оформления делового текста. Как визуальный инструмент монохромия используется в потолочных панелях из палатцо Мели с библейскими сюжетами (Кремона, Городской музей Ала Понцоне, ок. 1445–1450 гг.) [9, p. 58–63]. Художникам потребовалось создать резкий контраст между светлыми фигурами и темным фоном, чтобы зритель смог рассмотреть многофигурные сцены с множеством мелких деталей даже на расстоянии. Наконец, монохромные фрагменты встречаются в алтарных образах круга Бембо. Они имитируют скульптурные элементы, как, например, рельефы с ангелами в центральной панели триптиха «Коронование Христа и Марии» (Кремона, Городской музей Ала Понцоне, ок. 1450–1460 гг.). Проще говоря, применение цветовой редукции в произведениях круга Бембо связано с некоторыми особыми условиями и задачами в рамках заказа. Но что диктовало эти условия в случае Р.556 — желания заказчика или особенности самого предмета?

Поскольку в рукописи нет сведений о владельцах (надписей, гербов и т.д.), спор о личности заказчика продолжается до сих пор. В нем можно выделить три основные позиции. Сторонники «миланской гипотезы» считают, что книга была создана для члена семьи Висконти [22, p. 16–18]. Альтернативная «мантуанская гипотеза» усматривает в иллюстрациях Р.556 связи с домом Гонзага: помимо геральдической символики некоторых предметов [26, с. 150–151] исследователи также отмечают значимую роль чудес Святой Крови в изображительном цикле и тексте романа [13], а ведь именно в XV в. эта реликвия, хранящаяся в мантуанской церкви Сант Андреа, обретает особую популярность [26, p. 150]. Третья гипотеза была выдвинута Адриано ди Доменико и предлагает рассмотреть кандидатуру из окружения миланского герцога — Пьера Марию Росси, успешного кондотьера и синьора Пармы [17]. Мы склонны согласиться с последней версией. Близость Бембо к пармскому двору хорошо задокументирована. Уже в 1460-х гг. мастер того же круга — вероятно, младший брат Бонифачо (Бенедетто или Джироламо) [8, p. 162; 8, p. 32] — выполнил фрески в «Золотой комнате» замка Торрекьяра, который принадлежал Росси. В этом ансамбле особенно примечательным нам кажется фрагмент росписей, расположенный вокруг окна и на откосах оконного проема, — так называемый «Кабинет» (студиоло), выполненный в технике «терра верде». На зеленом фоне проступают фигуры четырех знаменитых мужей, из них лучше всего сохранились Вергилий и Теренций [27, p. 377–378]. Линеарный рисунок дополняют лишь акценты белил. И это не единственная монохромная фреска по заказу Росси. Для своей возлюбленной, Бьянки Пеллегрини, он также приказал возвести замок Роккабьянка, где неизвестный ломбардский мастер создал бихромные росписи (гризайль на зеленом фоне) т.н. «Комнаты Гризельды» (вторая половина XV в.) [27, p. 347]. Отдавал ли потенциальный заказчик предпочтение ограниченной палитре? Ответить на этот вопрос практически невозможно, если учесть, что кандидатура Росси — всего лишь предположение, хотя и достаточно уверенное.

В то же время, монохромия и цветовая редукция действительно часто встречаются в предметах итальянского светского искусства, где их применение технически оправдано, экономически выгодно и обеспечивает достаточные средства выразительности. В первую очередь мы должны упомянуть многочисленные фрески частных палатцо, утраченные и сохранившиеся фрагментарно. Особенно интересны образцы из Флориньо («Лоджия Нова» в палатцо Орфини, первая четверть XV в., «Возрасты человека» в палатцо Тринчи, начало XV в.), Прато (лоджия палатцо Датини, 1390-е гг.) и Южного Тироля («Комната Тристана» в замке Ронколо, фрагменты фресок из палатцо Шрофенштайн). Причем начиная с рубежа веков и особенно в середине кватроченто интерес к монохромии в настенных росписях растет [27, p. 90]. «Рисунок» по однотон-

ному фону встречается также в печати на ткани («Сьонский гобелен», Базель, Исторический музей, инв. 1897.48, Северная Италия, вторая половина XIV в.) и в изделиях из драгоценных металлов. Приведем в качестве примера несколько ломбардских алтарей в технике эгломизе, хранящихся сегодня в Палаццо Мадама (Турин) — один из них, подписанный мастером Якопино Четарно (0144/VD, 1460 г.), выполнен в русле того же «Мягкого стиля» Микелино да Безоццо, достаточно близко к манере Бембо. Все эти примеры показывают, что цветовая редукция была распространенным явлением, востребованным среди состоятельных заказчиков. Однако нас интересует причина ее появления в книжной миниатюре, в данной конкретной книге. Итак, какие особенности собственно Р.556 подтолкнули заказчиков и художников к выбору рисунка?

Текст и иллюстрация

В первую очередь нам стоит обратить внимание на структуру самого текста и его взаимодействие с изображением. Рыцарские романы, как правило, построены по принципу «переплетения» (interlacing), когда несколько сюжетных линий чередуются между собой и персонажи не присутствуют «на сцене» постоянно, но появляются перед читателем в эпизодах. Для того, чтобы ориентироваться в подобной сложной нарративной конструкции, необходимы рубрики. Не менее полезны и небольшие изображения, отражающие ключевое событие в главе и показывающие действующих героев с узнаваемыми атрибутами. Иллюстрации в Р.556 предшествуют инициалу, а описание изображенного эпизода следует за ним, что типично для французской миниатюры XIV–XV вв. (как, например, в «Истории Святого Грааля», BNF, Ms. fr. 9123, первая половина XIV в.). Близкие примеры организации страницы (текст в один столбик, широкие рамки рядом с инициалом), что интересно, происходят из северофранцузских и даже нидерландских ателье, в том числе из мастерской «Мастера Варвена», которая вероятно находилась в Лилле и специализировалась на светских книгах (среди них — «Роман о Флоримоне», BNF, Ms. fr. 12566, сер. XV в., содержащий 109 рисунков с цветными акцентами). Заметим при этом, что значительная часть рисунков Р.556 помещена среди текста, а не в начале глав. Их число на странице и площадь зеркала письма, которую они занимают, возрастает в отдельных эпизодах, например, в истории ареста Тристана (л. 56–57 в современной нумерации) и в литургии Грааля (л. CXLVII–CXLVIII). Это — точки высшего напряжения в сюжете (илл. 4). Поскольку текст «La Tavola Ritonda» сокращен по сравнению с французскими первоисточниками и фокусируется на действиях персонажей, опуская длинные описания и диалоги [7, p. 76–77], изображения становятся способом компенсировать этот недостаток. Рисунок не просто наглядно демонстрирует событие и «убеждает» читателя в его «реальности», не просто перенимает на себя функцию рассказчика — он также обеспечивает контакт с историей через непрерывную череду «кадров фильма» [13, p. 354], разворачивающуюся перед нами. Таким образом, каждый читатель становится свидетелем чудесных превращений в сценах литургии и удивительных подвигов Тристана.

Теперь мы видим, что развернутый иллюстративный цикл гармонично дополняет текст. Он помогает читателю ориентироваться в книге, визуализирует события и заменяет пропущенные в тексте описания. Более того, отдельные части цикла приближаются к формату «комикса», где текст только сопровождает и контекстуализирует каждую отдельную панель (л. 58 об. в современной нумерации). Первенство в такие моменты оказывается за иллюстрацией. Это развитие — от рассказчика текста, который комментирует изображения, к доминирующему (и даже почти самодостаточному) изображению, существующему в рамках текста — в целом характерно для светской книги позднего Средневековья. Хорошим примером могут служить ломбардские «Tacinum sanitatis», где роскошные миниатюры, изображающие целебные растения и бытовые сценки, постепенно вытесняют текст и превращают книгу в «альбом» (BNF, Ms. NAL 1673; ÖNB, Cod. Ser. N. 2644 Nan; Рим, Библиотека Казанатензе, Ms. 4182 — конец XIV в.). Придворная культура, грамотная и вместе с тем все более визуально-ориентированная,



Илл. 4. «Круглый стол» («La Tavola Ritonda»). [Кремона?], 1446 г. Национальная центральная библиотека, Флоренция. Ms. Palatino 556, л. CLXVII об. – CLXVIII. URL: <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF0002979524>

не скрывала своего интереса к книге как к прекрасной поделке, к источнику удовольствия, символу статуса и даже попросту дорогому подарку [11, р. 227–229; 13]. И если мы учитываем, что сюжеты рыцарских романов были столь же необходимым знанием для придворного, как и Священная История, а в одном собрании могло находиться несколько копий одного и того же романа [7, р. 191–193], то цикл иллюстраций оказывается незаменимым дополнением к тексту, признаком его «коллекционной ценности» и, что крайне важно, залогом нового прочтения.

Однако, столь же амбициозные проекты, с сотней миниатюр и более, часто оставались незавершенными, в том числе из-за нехватки средств. Почему бы тогда не выбрать изначально более простую технику, которая экономит время или, по крайней мере, сокращает расходы на материалы [20, р. 80]. Именно так поступали заказчики французских хроник, число рисунков в которых исчисляется десятками («Большие хроники Франции», Валансьен, Городская библиотека, Ms. 637, ок. 1405 г.; «Древняя история до Цезаря», Morgan, Ms. M.516, конец XIV в.). Пожалуй, наиболее выразительный пример — это три тома «Зеркала исторического» Винсента из Бовэ, которые суммарно содержат 552 рисунка (BNF, Ms. fr. 312–314, конец XIV в.). Но даже в малых масштабах рисунок оставался выгодной альтернативой миниатюре, если само наличие изображения было главным условием. К примеру, рукопись «Житие Св. Ядвиги» из Вроцлава (Университетская библиотека, Cod. IV F 192, ок. 1451 г.) украшена рисунками, которые повторяли цветные миниатюры кодекса, созданного для Людовика I Бжегского в 1354 г. и долгое время хранившегося в основанной этим правителем обители (в настоящее время — в Лос Анджелесе, Музей Гетти, Ms. Ludwig XI 7). По-

скольку копия XV в. была выполнена для состоятельного горожанина, Антона Хорнига, рисунок, вероятно, позволял сохранить изобразительную программу и сэкономить на пигментах.

Таким образом, цикл рисунков как способ иллюстрирования соответствует как структуре самого рыцарского романа, так и контексту возникновения и бытования самой физической книги. Она отвечала требованиям и вкусам придворной среды, пусть и, вероятно, провинциальной по отношению к Милану. Теперь, когда мы прошли уровень замысла и проанализировали иллюстрации-рисунки как следствие и средство, стоит перейти к тому, как этот проект был реализован, кем и каким образом.

Мастерская за работой

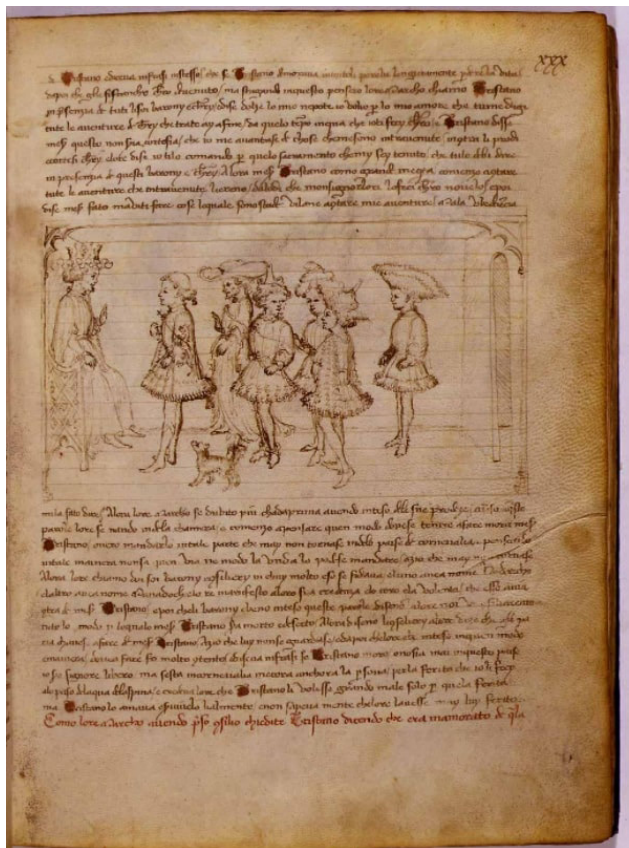
На начальном этапе изучения рукописи существовала гипотеза, что рисунки в P.556 были выполнены самим переписчиком [22, р. 9]. Он подписался в колофоне (на л. 172 об.) как Джулиано ди Анцоли. Объединение ролей художника и переписчика объясняло бы необычный выбор техники, но высокий уровень исполнения большинства иллюстраций заставлял исследователей пересмотреть свои позиции. К тому же, над книгой совершенно точно трудилось несколько мастеров, и об этом говорит не только размах изобразительного цикла. В нем можно различить руки как минимум четырех художников, причем каждый из них ищет свой подход к технике рисунка.

Среди прочих иллюстраций выделяются работы двух мастеров, которых мы условно обозначим как «Ведущего» и «Младшего». «Ведущий мастер» работает уверенно, он выстраивает композицию при помощи контраста светлых фигур, очерченных упругой линией, и темного фона, заполненного штриховкой (см. л. CLXVI об., л. CLXX об.) (илл. 5). Его фигу-

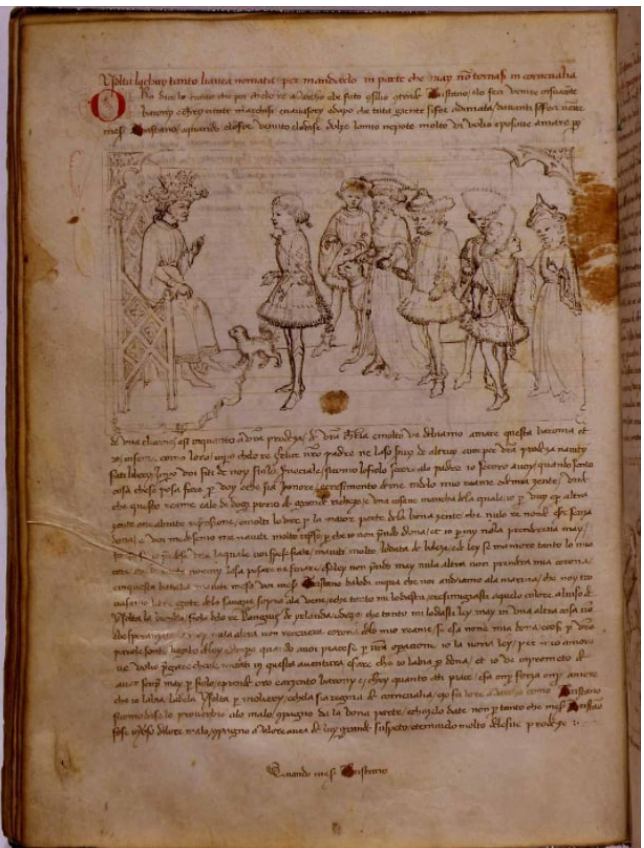


Илл. 5. «Круглый стол» («La Tavola Ritonda»). [Кремона?], 1446 г. Национальная центральная библиотека, Флоренция. Ms. Palatino 556, л. CLXVIII. URL: <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?id=BNC0002979524>

Илл. 6. «Круглый стол» («La Tavola Ritonda»). [Кремона?], 1446 г. Национальная центральная библиотека, Флоренция. Ms. Palatino 556, л. XXX-XXX об. URL: <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?id=BNC0002979524>



ры располагаются на узкой полоске перед «занавесом» фона, но все же обладают самостоятельным объемом. Интересно, что практически все рисунки «Ведущего мастера» сосредоточены в финальной тетради рукописи. Они иллюстрируют историю падения и смерти короля Артура, тогда как не столь виртуозные рисовальщики работают над эпизодами с участием главных героев — Тристана и Ланселота. Среди них можно отметить «Младшего мастера». Его выдает неумелое построение композиции: фигурки людей свободно размещаются в непропорционально большом для них изобразительном поле, персонажи стоят на земле неровно, будто бы покачиваясь в вакууме (см. л. XXVIII, XXVIII). Художник проводит один и тот же контур несколько раз, при этом он реже использует штриховку и акцентирует объем фигур несистематично, с помощью темных чернильных линий и пятен. Но нужно отметить, что подавляющее большинство иллюстраций в рукописи все же сложно разделить на группы и приписать их определенной «руке». Между двумя контрастными полюсами лежит спектр рисунков «среднего уровня» — они помогают сгладить контрасты, в результате чего цикл обретает внешнее единство. Все художники, несмотря на разницу подходов, используют одни и те же типы, позы и силуэты. Они сохраняют атрибуты героев и придерживаются сходных композиционных решений (см. конные поединки на л. XXXVIII, LXXI об., LXXXI об.), а наименее опытные даже копируют детали из рисунков «старших» (например, фигуру карлика на лл. XXV и XXVI). Причем они, скорее всего, работали над книгой параллельно. Иногда целые серии рисунков оказываются выполнены в сходной манере. К примеру, мастера, работавшего над циклом о Граале (тетрадь 15, сменяется «Ведущим мастером» на л. CLI), можно узнать по мелким, совершенно «кукольным» фигуркам персонажей и по плотной мелкой штриховке, как на фоне, так и на доспехах рыцарей — она особенно явно выделяет объем фигур. Но также в одной





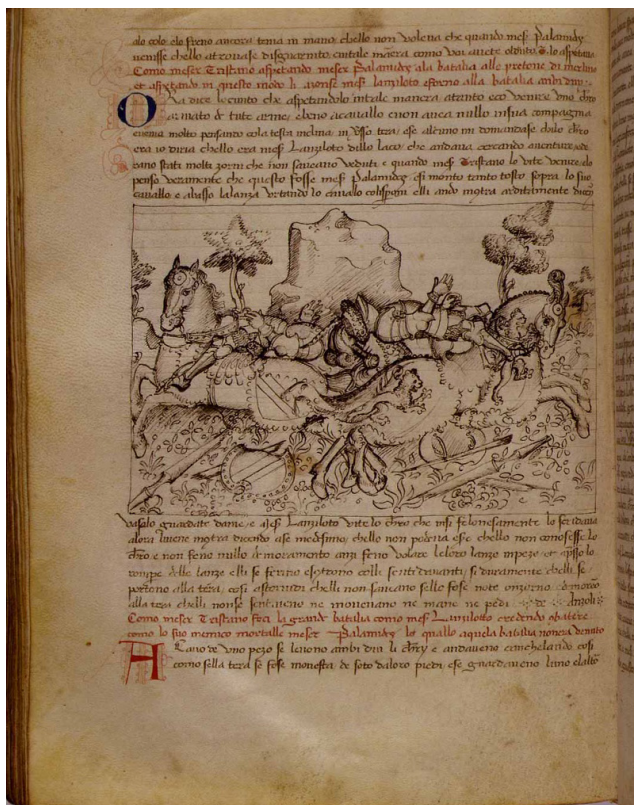
Илл. 7. «Круглый стол» («La Tavola Ritonda»). [Кремона?], 1446 г. Национальная центральная библиотека, Флоренция. Ms. Palatino 556, л. CXXXVII об. URL: <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF0002979524>

тетради, и даже на одном листе, могут встретиться рисунки нескольких художников, иногда — совершенно разного уровня. Достаточно сравнить две сцены разговора Тристана с королем Марком на л. XXX (лиц. и об. стороны), чтобы заметить различия между самым неопытным участником работ и уже сформировавшимся мастером (илл. 6). То есть, работа не была четко разделена по тетрадям или по значимости сцен, что было бы знакомо любому кодикологу. Наличие неудачно выстроенных сцен говорит об отсутствии единого для всех наброска. И, что еще более интересно, автор программы явно согласовывал свои действия с переписчиком до того, как тот приступил к работе. На это указывают необычные композиционные решения листах CXXXVI и CXL об. — они буквально «выходят за рамки» стандартного соотношения текста и изображения (илл. 7). То есть, перед нами пример эксклюзивной работы, которая потребовала от своих создателей не только вложения труда, но и безупречной координации действий нескольких мастеров.

Закономерно было бы предположить, что Бонифачо, как глава предприятия [9, р. 16], работал над рисунками вместе с мастерской, но ее состав и устройство остается загадкой. Ряд исследователей считает, что среди рисовальщиков можно узнать старшего брата, Амброджо, которому принадлежит также некоторые панели из палатцо Мели. Братья особенно стилистически близки в 1450-х гг., Миклош Босковиц даже предпо-

лагал, что именно графическая манера Амброджо отразилась в рисунках Р.556 [13, р. 176]. При этом уже в 1460-х Амброджо и Бонифачо трудятся раздельно — первый вместе с неизвестным помощником расписывает капеллу в замке Паллавицино (Монтичелли д'Онджина) [9, р. 16], тогда как второй исполняет алтарный образ для собора Кремона (Мадонна с младенцем и двумя ангелами, Кремона, Городской музей Ала Понцоне, Пинакотека, ок. 1464–1467 гг.) [9, р. 20]. В этот же момент младший брат, Бенедетто, работает над полиптихом для Пьера Марии Росси [31, р. 8]. Был ли наш рыцарский роман редким крупным заказом для группы братьев-художников, которые часто сотрудничали на начальном этапе своей карьеры? Или же размах работ подтолкнул самостоятельных мастеров к совместному труду? В любом случае, это далеко не единственный случай «семейных предприятий» в истории ломбардского искусства.

Структура миланского художественного рынка отличалась от типичной для городов центральной Италии и соседних регионов. Профессиональные объединения не обеспечивали той же поддержки, что и в коммунах, но и отношения между патроном и художником не были такими же прочными как в других синьориях (в Мантуе, Ферраре и др.). Конкуренция за престижный аристократический заказ вынуждала художников к кооперации [26, р. 24–25]. Вопрос о существовании в Италии полноценных «боттер художников книги» остается



Илл. 8. «Круглый стол» («La Tavola Ritonda»). [Кремона?], 1446 г. Национальная центральная библиотека, Флоренция. Ms. Palatino 556, л. CXIII об. URL: <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?id=BNCF0002979524>

спорным [4, p. 201]. Впрочем, семья Бембо таковой и не являлась. Говоря о мастерских в Милане в целом, Эвелин Уэлч утверждает, что они были сравнительно небольшими. В случае, если заказ был слишком обширным для одной мастерской, боттеги объединяли свои усилия, чтобы обеспечить каждому участнику посильную долю работ и достойное вознаграждение. Причем такие контракты не были ни эксклюзивными, ни постоянными. В подобных условиях группы, скрепленные семейными узами, пользовались некоторым преимуществом [35, p. 252–253]. Они быстро находили общий язык и могли обеспечить необходимое для заказчика единство личных манер. Примером такого сотрудничества могут служить современные нашей рукописи фрески в капелле Теодоланды из собора в Монце, где работала семья Дзаваттари (ок. 1440–46 гг.). Предположения о коллективном труде Бембо над Р.556 основываются не только на анализе рисунков. Существуют документальные свидетельства о том, что братья Бембо занимались украшением книг вместе — а именно запись об оплате двум мастерам, Амброджио и Бонифачо, за работу над часословом и breviarium для братства Сант-Антонио в Кремоне (1452) [9, p. 34]. При этом масштаб задачи должен был быть куда меньше, чем иллюстрирование романа — несколько инициалов и декоративных элементов против сотен рисунков.

Таким образом, нам кажется вполне возможным, что кто-то из мастеров Бембо получил довольно сложный заказ от влиятельного синьора и, как это было принято, подключил к работе над ним свою «семейную боттегу». Мастера трудились вместе, ориентируясь на общую выучку и знакомые всем участникам образцы. Координатором мог выступать «Ведущий мастер», он же оказывается преимущественно ответственным за последний этап работ. Менее опытные рисовальщики следуют за старшими, часто буквально копируя готовые решения. Тем не менее, внутри этой синхронизированной художественной общности продолжают уживаться совершенно разные подходы к рисунку как к «инструменту» — часть мастеров предпочитает линию, тогда как другие де-

лают акцент на стереометрии и светотеневой моделировке.

Рисунок и монохромия в Италии

Теперь, когда процесс создания рукописи и причины выбора техники уже рассмотрены, остается задаться самым сложным и, пожалуй, наименее освещенным в научной литературе, вопросом. Мог ли рисунок быть не только средством выразительности или следствием неких обстоятельств (условий заказа, особенностей текста и т.д.), но и частью некоторой художественной традиции, на которую опирались мастера Бембо? Существовали ли у них как у коллектива «готовые решения» для монохромного манускрипта? Предположение Аманды Луйстер, что в итальянском искусстве обнаруживается некая «линейная тенденция», не кажется нам исчерпывающим. Исследовательница приводит в качестве примеров венецианские кассоне, вышивку с историей Тристана (Лондон, Музей Виктории и Альберта, № 1391–1904, Сицилия, ок. 1400 г.) и некоторые манускрипты XIV в., в том числе украшенный рисунками роман о Ланселоте, которым владел сам переписчик, Джулиано ди Анцоли (Венеция, Библиотека Марциана, Ms. Fr. XII (255)) [22, p. 4–10]. Однако Луйстер, утверждая, что акцент на контуре был в целом характерен для придворного искусства этого периода, также признает, что использование линии без цвета не было частотным. На наш взгляд, следует сосредоточить внимание не на линии, а на характеристике, которая явно отличает Р.556 от большинства книг — на редукции цвета. Следуя примеру Луйстер, вначале мы рассмотрим наиболее близкий для Бембо и их окружения итальянский материал.

В Италии — как центральной, южной, так и северной — рисунки чаще всего встречаются в незавершенных рукописях. И в этом нет ничего необычного. Среди рыцарских романов можно назвать книгу «Поисков Грааля» (BNF, Ms. fr. 343, Милан / Павия, ок. 1385 г.) и сборник с романами о Мелиаде и Куртуазном Гироне, предположительно происходящий из Неаполя (BL, Add. Ms. 12228, 1352–1362 гг.). Поскольку наброски не должны были оставаться видимыми на поверхности листа, они не предлагают нам устойчивых и выразительных решений проблемы черно-белой иллюстрации. Намного интереснее кажется феномен книг с рисунками, предназначенных для зажиточных горожан и содержащих тексты на народном языке — «Божественную комедию» (Флоренция, Риккардианская библиотека, Ms. Ricc.1035, ок. 1361–1370 гг.), «Декамерон» (BNF, Ms. it. 482, ок. 1370 г., Флоренция), переводы античных классиков, таких как Тит Ливий («Ab urbe condita» — Милан, Амброзианская библиотека, С. 214 inf., Венеция (?), 1373 г.). Расположение иллюстраций на листе в таких рукописях может быть хаотичным, а техники разнятся даже внутри одного кодекса, от полностью монохромных рисунков до раскрашенных в момент создания или позднее. Казалось бы, подобные книги имеют мало общего с изощренной программой Р.556. Заметим все же, что роман «La Tavola Ritonda» сформировался как раз в тосканских коммунах XIV в., и лишь в следующем столетии он обретает популярность в городах долины По [7, p. 69–72]. Однако на севере текст был несколько изменен, чтобы соответствовать ожиданиям новых читателей: в него предположительно включают фрагменты компиляции Рустикелло из Пизы (конец XIII в.), а любимому рыцарю французов, Ланселоту, уделяют больше внимания [7, p. 80–81]. Нужно также подчеркнуть, что Р.556 — единственная проиллюстрированная копия «La Tavola Ritonda», из дошедших до нас. Тщательно продуманный цикл иллюстраций следует рассматривать как еще один способ адаптации текста для куртуазной аудитории. Но в таком случае, выбранная техника остается проблемой, поскольку рисунок продолжает прямо отсылать к произведениям куда более низкого статуса. Стояла ли за ним некоторая более авторитетная традиция, которая могла бы оправдать его использование?

Для начала стоит обратиться к прошлому и настоящему самой миланской школы. Интерес большинства рисовальщиков в Р.556 к способам передачи объема примечателен. Как и в графике Пизанелло, художники Бембо пытаются объединить штриховку и контур, что в целом типично для середины кватроченто [18, p. 52], хотя, к примеру, «Ведущий мастер» обращает куда меньше внимания на моделировку. Тем не ме-



Илл. 9. «Книга о короле Мелиаде из Леонуа». [Руан/Париж?], первая четверть XV в. Национальная библиотека Франции, Париж. Ms. fr. 340, л. 1. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85144236/f5.item>

нее, мастера «средней руки» не остаются под его влиянием и стараются найти способы передать взаимное расположение героев в пространстве (л. CXI об., CXIII об.) (илл. 8). Эти поиски могут отсылать нас если не прямо к зарисовкам Джованни деи Грасси и феномену «ломбардского натурализма», то более широко, к усвоенному в конце XIV в. влиянию последователей Джотто – в частности, к корпусу падуанской миниатюры и окружению Альтикьеро да Дзевиио. Именно из падуанской библиотеки Петрарки в Милан попадает рукопись «О знаменитых мужах», которая открывается рисунком Триумфа славы (BNF, Ms. lat. 6069F, л. 1). Из того же круга предположительно происходит иллюстрированная «Фиваида» из кол-

лекции Честера Битти (Дублин, Библиотека Честера Битти, Ms. 76, конец XIV в.). Конечно, эти два памятника, как и использование гризайли для бюстов в панегирике Джан Галеаццо Висконти (BNF, Ms. lat. 5888), в первую очередь наводят на мысль о зарождающейся идее «белой античности» – примера для подражания и имитации. В то же время, рукописи круга Альтикьеро свидетельствуют о довольно важной особенности цветовой редукции – она позволяет сосредоточить внимание художника и зрителя на взаимоотношениях фигур в пространстве. Закономерно предположить и обратную тенденцию: когда мастера Бембо отказываются от привычного им контраста цветowych пятен, на первый план выступает скрытый ранее

объем, как способ построения и организации изображения.

Отдельного внимания заслуживает рукопись из коллекции Битти, не только как пример светского сочинения на историческую тему. Если мы сравним ее с «Фиваидой» из Британской библиотеки (Burney Ms. 257, Франция, ок. 1405 г.), то увидим очевидные сходства — от синего небесного фона и светлых фигур на нем до использования цветных акцентов в деталях. История монохромии в европейской миниатюре формирует здесь сложное сплетение. С одной стороны — итальянские истоки решений художников круга Альтичьеро очевидны. Джотто в цикле «Добродетелей и пороков» капеллы дель Арена создает синтез двух идей: его монохромия отделяет «мир аллегорий» от «мира основного повествования», но также и от мира зрителя. В то же время фрески цикла предполагают связь с монохромной скульптурой. Этот двойной смысл монохромии — как имитации и как средства создания дистанции, в том числе хронологической, между зрителем и произведением — проявляется в «Фиваиде». Параллельно во Франции зарождается новая техника гризайли, которая может быть воспринята как независимая от итальянских произведений [16, p. 108–109], хотя подобное совпадение кажется значимым симптомом более масштабных течений. Первый мастер этого направления, Жан Пюсель, работает уже в книжной миниатюре, но столь же смело пользуется миметическим потенциалом монохромии и ее «специальными значениями». Гризайль позволял художнику продемонстрировать свое мастерство — оживить «мертвый» материал, уподобить простые чернила серебряным и эмалевым изделиям [16, p. 91–110]. Последователи Пюселя и, в частности, его ученик Жан ле Нуар, постепенно возвращаются к насыщенным краскам, но сохраняют интерес к контрасту светлой объемной фигуры и темного декоративного фона. Этот «переходный период» отражен в Бrevиариум Бонны Люксембургской (Нью-Йорк, Клойстерс, Inv. 69. 86, до 1349 г.). К концу века север Италии уже мог пережить обратное влияние французского искусства на книжную миниатюру, что мы вероятно и видим на примере «Фиваиды» Битти.

Города долины По, таким образом, становятся местом пересечения и взаимодействия систем монохромной иллюстрации с юга и севера. Этому способствовало как географическое положение региона, так и политика его лидеров, династии Висконти. В конце XIV в. Милан выстраивает тесные отношения с заальпийскими странами: заключаются выгодные династические союзы с Францией, ко двору Висконти прибывают иностранные мастера, такие как Жан Д'Арбуа, по-настоящему интернациональной стала и строительная площадка городского собора [32, p. 29, 31, 53]. В сфере искусства книги северное влияние также заметно. К примеру, мастерская при августинской базилике Сан Пьетро ин Чель д'Оро в Павии охотно принимает типичное для Парижа оформление страницы, включая деление текста на две колонки, утонченные рамки с острыми листочками и филигранный декор инициалов, что можно увидеть на примере «Комментариев к Аристотелю» из павийского собрания Висконти (BNF, Ms. lat. 6541, вторая половина XIV в.). Несколько упрощенные инициалы флёроне используются и в Р.556, что наталкивает нас на мысль о связи рукописи с идеей французского искусства в целом — как образца для подражания. Правители Милана и других городов читали тексты на французском языке, обменивались ими [7, p. 190–193] и, по всей вероятности, имели в своих библиотеках романы, привезенные для них из Франции [2, p. 59]. Эти контакты не прерывались и в первой половине XV в., несмотря на политические и военные потрясения: например, Джан Галеаццо однажды отправил своему родственнику, герцогу Беррийскому, письма Сенеки и Апостола Павла, а позднее Филиппо Мария послал ко французскому двору манускрипт Тита Ливия (BNF, Ms. it. 118, ок. 1432 г.) [11, p. 228]. Итак, поскольку мы уже коснулись итальянских источников, далее будет рассмотрена французская миниатюра как потенциальный источник монохромии в Р.556.

Монохромия во французской миниатюре — контекст и источник

Уже упомянутая выше идея монохромного оформления с цветными акцентами, разработанная кругом Пюселя, пре-

терпела в ходе XIV столетия значительные изменения. После периода упадка искусств во время эпидемии чумы парижская школа книжной миниатюры постепенно восстанавливается и вновь обращается к цветовой редукции, но уже в ином ключе. С одной стороны, техника значительно упрощается и на смену пуантилистической гризайли Пюселя приходит рисунок с акварельными заливками, цветными или чернильными. В инвентарных книгах библиотек этого времени такие книги значатся как «иллюстрированные черным и белым» (*historié de blanc et de noir*) [5, p. 65–67; 34, p. 30]. И хотя монохромные рисунки кажутся более подходящими для недорогих экземпляров, например, для монастырских часословов (BNF, Ms. lat. 1364, Турне, ок. 1400 г.), «черно-белые» иллюстрации встречаются и в рукописях, выполненных по заказу короля («*Double lay de la fragilité d'humaine nature*», BNF, Ms. fr. 20029, 1383 г.), его брата, Людовика Орлеанского («Этика», Condé, Ms. 277, Париж, ок. 1393 г.), а также среди собрания герцога Жана Беррийского («*Le jeu des échecs moralisés*», BNF, Библиотека Арсенала, Ms. 5107 rés., последняя четверть XIV в.). Наибольшую известность этой технике принесли работы Пьера Ремье, «Мастера Смерти» [15], однако ограниченная палитра совершенно не обязательно несла в себе негативные коннотации. Напротив, она продолжала линию Пюселя и, как мы полагаем, закрепляла ее авторитет. София Рохмес замечает, что впоследствии уже бургундские герцоги обратились к гризайли, поскольку она помогала им подчеркнуть преемственность нового двора по отношению к старому, парижскому [25, p. 24–25]. Но, несмотря на связь с традицией, рисунки пером (*portraits d'encre*) все же были достаточно скромным видом оформления. Они использовались в первую очередь для украшения произведений «светского характера» — книг об охоте (Condé, Ms. 366, Север Франции, середина XV в.), поучительных текстов («Письмо Отеи», BNF, Ms. fr. 848, Париж, ок. 1400–1410 гг.; «Явление мэтра Жана де Мена», Париж, рубеж XIV–XV вв.), и, конечно же, романов, для которых развернутая система иллюстраций-индикаторов была, помимо прочего, своего рода системой навигации. Показательна группа «Романов о Розе» рубежа XIV–XV вв., где используется рисунок с заливками в очень ограниченной палитре (Бодлианская библиотека, Ms. Douce 371; BL, Ms. Egerton 1069; Morgan, Ms. M.132). Стоит отдельно отметить рыцарские романы, к примеру «Книгу короля Мелиада» из Национальной библиотеки Франции (BNF, Ms. fr. 340), которая открывается заставкой из девяти рисунков черными чернилами на фоне пергамена (илл. 9). Редкие цветные акценты, встречающиеся в иллюстрациях первой очереди работ (до л. 128), выполнены акварельными заливками. При этом инициалы и рамки могли оставаться цветными и даже включать золотые элементы («Книга о добром Тристане из Леонуа и королеве Изольде из Корнуола», BNF, Ms. fr. 335–336, Франция, ок. 1400 г.). Так же и необходимые для экспрессии детали (кровь, огонь) [34, p. 31] и символически значимые элементы (гербы, золотые короны) часто сохраняли свои цвета (как, например, гербы на л. 2 об. «Древа Битвы», Morgan, Ms. M.516, Франция, конец XIV в.). Эта практика вполне соотносится с добавленными позднее цветными фрагментами в Palatino 556. Многие книги с рисунками были отнесены исследователями к провинциальным школам, что вполне объяснимо. Монохромия в этом случае выполняла сразу две функции: связывала изображение с парижской модой, пускай и вчерашней, и сокращала расходы клиента. При этом столичные художники иногда сохраняли тщательную разработку объема, характерную еще для первой половины столетия. Разницу между возможностями местных мастеров и парижскими ателье можно проследить на примере собрания сочинений Гийома де Машо (BNF, Ms. fr. 1584, ок. 1370 г.), где иллюстрации в технике рисунка с заливками, преимущественно монохромные, были выполнены вне столицы (вероятнее всего — в Реймсе), а первые листы с многофигурными заставками и цветными фрагментами, по разработке объема еще близкие к школе Пюселя, однозначно парижской работы. Параллели между богато проиллюстрированными куртуазными романами «Мастера Варвена» (середина XV в.), уже упомянутые выше, также требуют дальнейшего рассмотрения.

Влияние парижской гризайли распространялось не

только на франкоговорящие регионы. Его совершенно точно испытал Милан. Об этом свидетельствует знаменитый манускрипт «Куртуазного Гирона» из Национальной библиотеки Франции (NAF 5243, ок. 1370–1380 гг.) – точка пересечения ломбардского натурализма и французской утонченности [32, р. 31]. Некоторые исследователи считают заказчиком этой книги Бернабо Висконти, дядю Джан Галеаццо и знаменитого любителя рыцарских романов [2, р. 55]. Рисунки в книге выполнены в технике, близкой на первый взгляд к пуантилистической манере 1320-х гг., но с использованием цветных тонировок, что сближает иллюстрации с более ранними отголосками искусства джоттесков в книжной миниатюре. «Мастер Гирона» одновременно отталкивается от устоявшихся траекторий развития как итальянского, так и французского искусства, при этом его работа оказывается актуальной в Ломбардии, поскольку она соответствует упомянутому выше «натуралистическому течению» конца века. Нетрудно заметить некоторое сходство с Р.556: обе рукописи «реагируют» на внешние влияния, воспринятые через призму локальных тенденций, при этом цветовая редукция отвечает на «актуальные вопросы» – будь то интерес к контуру или к объему.

Точка схода – и новое начало

Остается заключить, что художественное решение в Р.556 безусловно ориентировано на прошлое, несмотря на необычную и даже «новаторскую» в ближайшем контексте технику. Французская гризайль придает легитимность рисунку, хотя в Италии он чаще встречается в произведениях для горожан. Она, как и французские девизы на картах таро Висконти-Сфорца («а bon droyt»), как и упоминание «французской книги» в качестве авторитетного источника в начале «La Tavola Ritonda» [7, р. 77–78], апеллирует к куртуазному прошлому, о котором мечтает поздняя миланская готика. Идея монохромной иллюстрации попадает в Ломбардию на благодатную почву, уже подготовленную влиянием последователей Джотто и региональными натуралистическими тенденциями, требующими ограниченной палитры. В то же время, выбор цветовой редукции соответствует актуальным предполагаемым задачам конкретного заказа. Рисунок позволяет художникам выполнить значительный объем работ и, что важно, экономит средства заказчика. Отдельно хочется отметить визуальное единство страницы, гармонию текста и черно-белого изображения. Тем более пронизательным кажется замечание Майкла Кэмилла, который сравнивал беглый французский рисунок с залисками, пришедший на смену гризайли, с позднегоготическим полу-курсивным письмом [15, р. 100]. Убыстряется темп повествования, темп чтения, производства книг – и, закономерно, столь же «беглым» и динамичным становится порой их оформление. Распространенность монохромных техник в других видах искусства создает для не-цветной рукописи необходимый положительный контекст. Рисунок подходит не только для горожан и украшения деловых документов, он также отсылает к фрескам роскошных замков и палаццо, находит отзвуки в изделиях из драгоценных металлов и так далее. При этом внутри сложившейся перед нами системы применения монохромии заметны находки, которые уже в ближайшем будущем окажутся крайне актуальными. И речь идет не только о поиске «белой античности» в рукописных мастерских Падуи и Венеции.

Уже через год после завершения работ над текстом Р.556 скончался герцог Филиппо Мария Висконти. Его зять и де-факто приемник после периода политической нестабильно-

сти, Франческо Сфорца, старался демонстрировать свою связь с придворным искусством предыдущей династии. Он продолжает строительство в Павийской Чертозе, при нем создается новый инвентарь герцогской библиотеки (1459) [11, р. 226], а на службу при дворе поступает Бонифачо Бембо, который занимается восстановлением росписей резиденции в Павии [2, р. 60–61]. Вплоть до 1470-х гг. миланская миниатюра продолжает следовать линии Интернациональной готики [4, р. 114–118], однако все более явным становится интерес зрителей и художников к пространству. Прежний акцент на линии и цветовом пятне как средствах организации изображения сменяется вниманием к взаимному расположению предметов. В работах одного из ведущих мастеров периода, Кристофоро де Предис, использование трехмерных архитектурных элементов (коллоннад, беседок) в рамках сочетается с глубокими гористыми пейзажами, полными стаффажных элементов (Инициал «А», Лондон, Собрание Уоллеса, Ms. M. 342; Антифонарий, Варезе, Музей Бароффио, инв. 1000) [4, р. 118–119]. Конечно же, «многогословность» и многоцветность этого искусства напоминают нам о миниатюре периода правления Висконти. Однако если мы сопоставим Кристофоро с мастерами конца 1450-х, то увидим очевидную разницу в том, как изображение соотносится с плоскостью листа. Показательна для сравнения сцена охоты работы неизвестного ломбардца в сборнике трактатов об охоте из Музея Конде (Ms. 368, л. 1 об., 1459). От выпуклых предметов на плоскостном фоне, напоминающем роскошную шпалеру, ломбардская миниатюра переходит к полноценному объему. В рисунках Р.556 два этапа представлены двумя группами художников: первая следует за «Ведущим мастером», вторая акцентирует объем фигур. Если принимать во внимание рисунки «Куртуазного Гирона» и достаточно смелую работу с пространством в них, а также другие произведения периода правления Джан Галеаццо Висконти [11, р. 246], можно заключить, что достижения прошлого реактуализируются или, по крайней мере, становятся базой для нового этапа развития.

Французская миниатюра «искала» иллюзию объема и глубины в течение всего XIV и даже начала XV в., причем рождение и распространение монохромных техник шло параллельно этому процессу: от разделения на светлое и темное (серая фигура на цветном фоне) до постепенной цветовой редукции, помещающей трехмерные фигуры в свободном пространстве, без цветного «занавеса», и наконец – к совершенно автономному миру внутри рамки миниатюры. По сути, мы описали переход от работы на плоскости листа к разрушению той же самой плоскости. Цветовая редукция при этом позволяла сосредоточиться именно на объеме фигур и на их месте внутри многоплановой композиции. Она также сближала палитру рисунка с «естественной гаммой» [34, р. 27], что видно у Деи Грасси и даже в живописных пейзажах «Семидеуса» Катона Сакко из собрания РНБ (Lat. Q. v. XVII. 2, Милан / Павия, ок. 1438 г.). Прямую связь гризайли и рисунка с зарождением воздушной перспективы, а также иллюзионизма в книжной миниатюре, прослеживают Инес Вилейла-Пети [34, р. 32–33] и Стелла Панайотова [23, р. 312–314]. Итак, если вновь обратиться к художникам Бембо, то мы увидим, что они работают над Р.556 в тот момент, когда внутри старой системы только начинают зарождаться ростки нового – не без влияния соседних регионов, в особенности Падуи [4, р. 118]. При этом уже в самой ломбардской миниатюре этого времени заложен потенциал для будущего развития – и интерес к рисунку как к «инструменту» прекрасно это показывает.

Список сокращений:

BL – Британская библиотека, Лондон
BNF – Национальная библиотека Франции, Париж
Condé – Музей Конде, Шантийи
Morgan – Библиотека Моргана, Нью-Йорк
ÖNB – Национальная библиотека Австрии, Вена

Список литературы:

1. Тодоров М.Ф. Италия. От истоков до Пизанелло. М.: Изобразительное искусство, 1982. 96 с.
2. Albertini Ottolenghi M.G. Note sulla Biblioteca dei Visconti e degli Sforza nel Castello di Pavia // Bollettino Della Società Pavese Di

Storia Patria. Vol. 113. P. 35–68.

3. Alexander J.J.G. *Medieval illuminators and their methods of work*. New Haven: Yale University Press, 1992. VII, 214 p.
4. Alexander J.J.G. *The Painted Book in Renaissance Italy: 1450–1600*. New Haven: Yale University Press, 2016. XI, 444 p.
5. Autrand F., Villela-Petit I. *Les Très riches heures du duc de Berry et l'enluminure en France au début du XV siècle*. Paris: Somogy, 2004. 85 p.
6. Avril F., Zaluska Y. *Dix siècles d'enluminure italienne: VIe–XVIe siècles*. Paris: Bibliothèque nationale, 1984. 195 p.
7. The Arthur of the Italians: The Arthurian legend in medieval Italian literature and culture / G. Allaire and F.R. Psaki (ed.). Cardiff: University of Wales Press, 2014. 297 p.
8. Bandera Bistoletti S. Documenti per i Bembo: una bottega di pittori, una città ducale del Quattrocento e gli Sforza // *Arte Lombarda* Ser. NS. 1988. Vol. 80/82, №1/3, P. 155–181.
9. “Quelle carte de triumphs che se fanno a Cremona” I tarocchi dei Bembo. Dal cuore del Ducato di Milano alle corti della Valle del Po / S. Bandera Bistoletti and M. Tanzi (eds). Milano: Skira, 2013. 104 p.
10. Berti Toesca E. Un romanzo illustrato del '400 // *L'arte*. 1939. № 42. P. 135–143.
11. Il Libro d'ore Visconti. Commentario al codice / M. Bollati (ed.). Modena: Franco Cosimo Panini, 2004. P. 221–385.
12. Boskovits M. *Arte lombarda del primo Quattrocento: un riesame* // *Arte in Lombardia tra gotico e rinascimento*. Milano: Fabri, 1988. 319 p.
13. Breillat P. *Le manuscrit Florence Palatin 556. La Tavola Ritonda et la liturgie du Graal* // *Mélanges D'archéologie Et D'histoire*. 1938. Vol. 55. №1. P. 341–373.
14. Buettner B. *Profane Illuminations, Secular Illusions: Manuscripts in Late Medieval Courtly Society* // *The Art Bulletin*. 1992. Vol. 74. №1. P. 75–90.
15. Camille M. *Master of Death: The Lifeless Art of Pierre Remiet, Illuminator*. New Haven: Yale University Press, 1996. 286 p.
16. Charron P. Color, grisaille and pictorial techniques in works by Jean Pucelle / A.D. Russakoff and K. Pyun (eds). Jean Pucelle. *Innovation and collaboration in manuscript painting*. Harvey Miller publishers, 2013. P. 91–110.
17. Di Domenico A. Un cavaliere sotto l'insegna del leone rampante // *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Trascrizione e commenti / R. Cardini (ed). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009. P. 113–123.
18. Faietti M. Disegni italiani a penna del Quattrocento. forme e significati // *Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 2008. Vol. 52. № 2/3. P. 45–72.
19. Faietti M. La Tavola Ritonda, Zuliano degli Anzoli e la bottega dei Bembo // *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Trascrizione e commenti / R. Cardini (ed). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009. P. 59–82.
20. Heyder J.C. *Peint à ymaiges de blanc et de noir. Beobachtungen zum chiaro e scuro der Grisaille in der niederländischen Buchmalerei* / C. Lehmann et al (eds.). *Chiaroscuro Als Ästhetisches Prinzip. Kunst Und Theorie Des Helldunkels 1300–1500*. Berlin, New York et. al.: De Gruyter, 2018. 426 p.
21. Longhi R. “Me pinxit” La restituzione di un trittico d'arte cremonese circa il 1460 (Bonifacio Bembo) // “Me pinxit” e Quesiti caravaggeschi. 1928–1934. Firenze: Sansoni, 1968. P. 57–66.
22. Lyster A. *Playing with animals: the visual context of an Arthurian manuscript (Florence Palatin 556) and the uses of ambiguity* // *Word & Image*. 2004. Vol. 20. № 1. P. 1–21.
23. *Colour: The Art & Science of Illuminated Manuscripts* / S. Panayotova, D. Jackson and P. Ricciardi (eds.). London, Harvey Miller, 2016. 420 p.
24. Rasmo N. Il Codice Palatino 556 e le sue illustrazioni // *Rivista d'arte*. 1939. № 21. P. 245–281.
25. Rochmes S. Philip the Good's grisaille book of hours and the origins of a new court style // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 2015. Vol. 38. № 1/2. P. 17–30.
26. *The Court Cities of Northern Italy: Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro, and Rimini. Artistic Centers of the Italian Renaissance* / C.M. Rosenberg (ed.). Cambridge etc, Cambridge University Press, 2010. XXVII, 423 p.
27. Schöffner A. *Terra verde : Entwicklung und Bedeutung der monochromen Wandmalerei der italienischen Renaissance*. Weimar, VDG, 2009. 466 p.
28. Seidel C. *Images in pen and ink: technical remarks on the Drawn Van Lymborch hours* / J. Oosterman, J. Koldeweij (eds.). *Maelwael Van Lymborch Studies 1*. Brepols. 224 p.
29. Stirnemann P.D., Villela-Petit I. *Les Très Riches Heures Du Duc de Berry et l'enluminure En France Au Début Du XVe Siècle*. Musée Condé, 2004.
30. Tanzi M. Bonifacio Bembo massacrato (ovvero le disavventure della Storia dell'arte) // *Prospettiva*. 2004. Vol. 115/116. P. 110–134.
31. Tanzi M. Arcigoticissimo Bembo. Bonifacio in Sant'Agostino e in Duomo a Cremona. Milano, Officina Libraria, 2012. 150 p.
32. Tassetto S. La Miniatura Tardogotica Lombarda e i Suoi Rapporti Con l'Europa: Il ‘Messale-Libro d'Ore’ Lat. 757 // *Arte Lombarda*. 1999. Vol. 126. № 2. P. 29–60.
33. Tordella P.G. Le icone disegnate del manoscritto Palatino 556. La dimensione esecutiva come veicolo di lettura critica // *Tavola Ritonda. Manoscritto Palatino 556*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Trascrizione e commenti / R. Cardini (ed.). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009. P. 103–113.
34. Villela-Petit I. *Historié de blanc et de noir : la tradition du ‘portrait d'encre’ dans l'enluminure parisienne des XIVe et XVe siècles* / M. Boudon-Machuel, M. Brock, and P. Charron (eds.). *Aux limites de la couleur : monochromie & polychromie dans les arts (1300–1600)*. Brepols, 2012. 235 p.
35. Welch E.S. *Art and authority in Renaissance Milan*. London, New Haven: Yale university press, 1995. X, 358 p.

References:

- Albertini Ottolenghi, M.G. (2012) ‘Note sulla Biblioteca dei Visconti e degli Sforza nel Castello di Pavia’, *Bollettino Della Società Pavese Di Storia Patria*, 113, pp. 35–68. (in Italian)
- Alexander, J.J.G. (1992) *Medieval illuminators and their methods of work*. Yale University Press.
- Alexander, J.J.G. (2016) *The Painted Book in Renaissance Italy: 1450–1600*. Yale University Press.
- Allaire, G., Psaki, F.R. (eds) (2014) *The Arthur of the Italians: The Arthurian legend in medieval Italian literature and culture*. University of Wales Press.
- Autrand, F., Villela-Petit, I. (2004) *Les Très riches heures du duc de Berry et l'enluminure en France au début du XV siècle*. Paris, Somogy. (in French)
- Avril, F., Zaluska, Y. (1984) *Dix siècles d'enluminure italienne: VIe–XVIe siècles*. Paris: Bibliothèque nationale. (in French)
- Bandera Bistoletti, S. (1988) ‘Documenti per i Bembo: una bottega di pittori, una città ducale del Quattrocento e gli Sforza’, *Arte Lombar-*

- da Ser. NS, 80/82(1/3), pp. 155–181. (in Italian)
- Bandera Bistoletti, S., Tanzi, M. (eds) (2013) *“Quelle carte de triumphs che se fanno a Cremona” I tarocchi dei Bembo. Dal cuore del Ducato di Milano alle corti della Valle del Po*. Milano: Skira. (in Italian)
- Berti Toesca, E. (1939) ‘Un romanzo illustrato del ‘400’, *L’arte*, 42, pp. 135–143. (in Italian)
- Bollati, M. (ed.) (2003) *Il Libro d’ore Visconti. Commentario al codice*. Modena, Franco Cosimo Panini. (in Italian)
- Boskovits, M. (1987) ‘Arte lombarda del primo Quattrocento: un riesame’, in *Arte in Lombardia tra gotico e rinascimento*. Milano: Fabri. (in Italian)
- Breillat, P. (1938) ‘Le manuscrit Florence Palatin 556. La Tavola Ritonda et la liturgie du Graal’, *Mélanges d’archéologie Et d’histoire*, 55(1), pp. 341–373. (in French)
- Buettner, B. (1992) ‘Profane Illuminations, Secular Illusions: Manuscripts in Late Medieval Courtly Society’, *The Art Bulletin*, 74(1), pp. 75–90.
- Camille, M. (1996) *Master of Death: The Lifeless Art of Pierre Remiet, Illuminator*. New Haven: Yale University Press.
- Charron, P. (2013) ‘Color, grisaille and pictorial techniques in works by Jean Pucelle’, in Russakoff, A.D., Pyun, K. (eds) *Jean Pucelle. Innovation and collaboration in manuscript painting*. Harvey Miller publishers, pp. 91–110.
- Di Domenico, A. (2009) ‘Un cavaliere sotto l’insegna del leone rampante’, in Cardini, R. (ed.) *Tavola ritonda. Manoscritto Palatino 556, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. trascrizione e commenti*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 113–123. (in Italian)
- Faietti, M. (2008) ‘Disegni italiani a penna del Quattrocento. forme e significati’, *Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 52(2/3), pp. 45–72. (in Italian)
- Faietti, M. (2009) ‘La Tavola Ritonda, Zuliano degli Anzoli e la bottega dei Bembo’, in Cardini, R. (ed.) *Tavola ritonda. Manoscritto Palatino 556, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. trascrizione e commenti*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 59–82. (in Italian)
- Heyder, J.C. (2018) ‘Peint à ymaiges de blanc et de noir. Beobachtungen zum chiaro e scuro der Grisaille in der niederländischen Buchmalerei’, in Lehmann, C. et al (eds.) *Chiaroscuro Als Ästhetisches Prinzip. Kunst Und Theorie Des Helldunkels 1300–1500*. De Gruyter, pp. 73–90. (in German)
- Longhi, R. (1968) ‘“Me pinxit” La restituzione di un trittico d’arte cremonese circa il 1460 (Bonifacio Bembo)’, in *“Me pinxit” e Quesiti caravaggeschi. 1928–1934*. Firenze: Sansoni, pp. 57–66. (in Italian)
- Luyster, A. (2004) ‘Playing with animals: the visual context of an Arthurian manuscript (Florence Palatino 556) and the uses of ambiguity’, *Word & Image*, 20(1), pp. 1–21.
- Panayotova, S., Jackson, D., Ricciardi, P. (eds.) (2016) *Colour: The Art & Science of Illuminated Manuscripts*. Harvey Miller.
- Rasmo, N. (1939) ‘Il Codice Palatino 556 e le sue illustrazioni’, *Rivista d’arte*, 21, pp. 245–281. (in Italian)
- Rochmes, S. (2015) ‘Philip the Good’s grisaille book of hours and the origins of a new court style’, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 38(1/2), pp. 17–30.
- Rosenberg, C.M. (ed.) (2010) *The Court Cities of Northern Italy: Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro, and Rimini. Artistic Centers of the Italian Renaissance*. Cambridge University Press.
- Schäffner, A. (2009) *Terra verde: Entwicklung und Bedeutung der monochromen Wandmalerei der italienischen Renaissance*. Weimar: VDG. (in German)
- Seidel, C. (2018) ‘Images in pen and ink: technical remarks on the Drawn Van Lymborch hours’, in *Maelwael Van Lymborch Studies 1*. Brepols, pp. 99–111.
- Tanzi, M. (2004) ‘Bonifacio Bembo massacrato (ovvero le disavventure della Storia dell’arte)’, *Prospettiva*, 115/116, pp. 110–134. (in Italian)
- Tanzi, M. (2012) *Arcigoticissimo Bembo. Bonifacio in Sant’Agostino e in Duomo a Cremona*. Milano: Officina Libraria. (in Italian)
- Tassetto, S. (1999) ‘La Miniatura Tardogotica Lombarda e i Suoi Rapporti Con l’Europa: Il ‘Messale-Libro d’Ore’ Lat. 757’, *Arte Lombarda*, 126(2), pp. 29–60. (in Italian)
- Todorov, M.F. (1982) *Italiia. Ot istokov do Pizanello [Italy. From origins to Pisanello]*. Moscow: Izobrazitel’noe iskusstvo Publ. (in Russian)
- Tordella, P.G. (2009) ‘Le icone disegnate del manoscritto Palatino 556. La dimensione esecutiva come veicolo di lettura critica’, in Cardini, R. (ed.) *Tavola ritonda. Manoscritto Palatino 556, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. trascrizione e commenti*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 103–113. (in Italian)
- Villela-Petit, I. (2012) ‘Historié de blanc et de noir : la tradition du ‘portrait d’encre’ dans l’enluminure parisienne des XIVe et XVe siècles’, in Boudon-Machuel, M., Brock, M., Charron, P. (eds) *Aux limites de la couleur : monochromie & polychromie dans les arts (1300–1600)*. Brepols, pp. 25–34. (in French)
- Welch, E.S. (1995) *Art and authority in Renaissance Milan*. London, New Haven: Yale university press.

Геворкян Анжелика Ахуриковна, магистрант. РГПУ им. А.И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48, 191186. gevorgyan_lik@mail.ru. ORCID: 0009-0005-2391-7721

Gevorkyan, Anzhelika Ahurikovna, master's student. Herzen State Pedagogical University, 48 Moyka River emb., 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. gevorgyan_lik@mail.ru. ORCID: 0009-0005-2391-7721

КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ МАСТЕРА МОЛИТВЕННИКОВ ОКОЛО 1500 ГОДА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ФЛАМАНДСКОГО ИСКУССТВА

BOOK ILLUSTRATION MASTER OF THE PRAYER BOOKS OF AROUND 1500 IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF FLEMISH ART

Аннотация. Статья посвящена анонимному фламандскому мастеру книжной миниатюры, наиболее известному как Мастер молитвенников около 1500 года (Master of the prayer books of around 1500), а также его роли в развитии книжной иллюстрации. Мастер молитвенников около 1500 года принадлежал к художественной школе Гент-Брюгге, в которой сложился уникальный стиль иллюминирования рукописей. Он заключался в стремлении к натурализму в изображении людей и природы, использовании стилизованных цветочных мотивов в украшении полей, включении архитектурных элементов в качестве декора рамок и др. Также художники данной школы использовали прием оптической иллюзии, благодаря которому объекты на полях отбрасывали тени. Как продолжатель традиции школы Гент-Брюгге Мастер активно использовал в своем творчестве данные мотивы, но также развивал их и совершенствовал, что нашло отражение в его произведениях иллюминирования. В статье анализируются некоторые фрагменты иллюминированных рукописей, часто приписываемые Мастеру, среди которых Часослов из Баварской государственной библиотеки (Clm 28345), «Роман о Розе» (Harley Ms. 4425) и стихи Карла I Орлеанского (Royal 16 F. ii) из Британской библиотеки. Мастеру приписывается большой корпус произведений, однако их взаимосвязь и достоверность авторства все еще остаются предметом дискуссий. Тем не менее, уникальность фламандского иллюминатора в изображении дворцовой жизни и повседневного труда обычных людей позволяет говорить об оригинальности визуального наследия, все еще не получившем должного признания в развитии фламандского книжного искусства.

Ключевые слова: книжная иллюминация, школа Гент–Брюгге, Мастер молитвенников около 1500 года, Роман о Розе, фламандская рукописная живопись.

Abstract. The article is about the anonymous Flemish master of book miniature painting, best known as 'Master of the prayer books of around 1500', and his role in the development of book illustration. The Master of the prayer books of around 1500 belonged to the Ghent–Bruges school, which developed a unique style of manuscript illumination. It consisted in the pursuit of naturalism in the depiction of people and nature, the use of stylized floral motifs in the decoration of fields, the inclusion of architectural elements as decoration of frames. Artists of this school also used the technique of optical illusion, thanks to which objects in the fields cast shadows. The master continued the traditions of the Ghent-Bruges school and actively used these motifs in his work. He also developed and refined them, as reflected in his illumination creations. This article analyzes some fragments of illuminated manuscripts often attributed to the Master. Among them are analyzed the Book of Hours from the Bavarian State Library (Clm 28345), The Romance of the Rose (Harley Ms. 4425) and poems by Charles of Orleans (Royal 16 F. ii) from the British Library. A large corpus of works is attributed to the Master, but their interrelation and the reliability of authorship are still a matter of debate. Nevertheless, the uniqueness of the Flemish illuminator in depicting palace life and the daily labor of ordinary people allows us to speak of the originality of the visual heritage, still not properly recognized in the development of Flemish book art.

Keywords: illuminated manuscript, Ghent–Bruges school, Master of the prayer books of around 1500, The Romance of the Rose, Flemish manuscript painting.

Особое значение в развитии книжной иллюминации в период последней четверти XV в. – середины XVI в. оказала так называемая школа Гент-Брюгге. Этим термином называли особый стиль иллюминирования, характерный для фламандских авторов книжной иллюстрации в данный период. Хотя в названии школы и фигурируют два города, разумеется, это художественное направление не ограничивалось лишь территорией южных Нидерландов, иллюминированные рукописи в этом стиле создавались и на более широкой территории.

Впервые термин «школа Гент-Брюгге» был предложен бельгийским искусствоведом Жозефом Дестре в 1891 г., который использовал его для обозначения рукописей, оформленных в одной манере. Чуть позднее, в том же году термин использовал французский искусствовед Поль Дюрье. Он отождествил со школой Гент-Брюгге также термин «школа Бривария Гримани», но это название так и не по-

лучило должного внимания со стороны исследователей. Позже термином «школа Гент-Брюгге» оперировал немецкий искусствовед Фридрих Винклер. Он предположил, что преобладающую роль во фламандском искусстве книжной иллюстрации сыграл скорее Брюгге, чем Гент, и использовал наименование «Гент-Брюгге» или «школа Брюгге» [15, р. 703].

Этот стиль нашел свое развитие в искусстве книжной иллюстрации южных Нидерландов между 1470-ми и 1480-ми гг., заменив «куртуазный стиль», который был распространен в 1440–1474 гг., связанный с книжной коллекцией герцогов Бургундских Филиппа Доброго и Карла Смелого. Роскошным рукописям, выполненным для бургундского двора, часто предшествовал пролог и фронтиспис или украшенный инициал, изображающий покровителя, торжественно принимающего книгу из рук писца, переводчика или автора, которого обычно изображают стоящим на коленях, — напри-

мер, как в «Хронике Эно» Филиппа Доброго (Bibliothèque Royale Albert Ier. MS. 9242-4). Текст или полностраничные миниатюры обычно были окружены богато декорированной рамкой, усыпанной листьями аканта и цветами, и иногда включали комические иллюстрации. Также часто иллюстрировались девиз и герб покровителя [15, p. 703–704].

Около 1470–1480-х гг. произошли значительные изменения как в миниатюрах, так и в декорировании полей. Искусственные, неловко раскрашенные фигуры людей на страницах рукописей сменились более реалистичными изображениями в разнообразной обстановке домашнего интерьера или красочного пейзажа. Иллюминаторы стали использовать широкую палитру цветов — яркие краски и пастельные оттенки, что сильно отличало их от предшественников, которые работали преимущественно в основных цветах. Вскоре города Гент и Брюгге стали играть ключевую роль в производстве роскошных иллюминированных книг [2, с. 86], став соперниками крупных финансовых и торговых центров того периода — Флоренции, Венеции и Рима [5, с. 207–208].

Художественные изменения изображений коснулись и украшений на полях (маргиналий). Теперь вместо обычного бесцветного фона и орнамента в виде листьев аканта, иллюминаторы школы Гент-Брюгге стали использовать прием оптической иллюзии (*trompe l'oeil*) [12], который заключался в изображении цветов и других объектов, отбрасывающих тени на раскрашенный фон рамки, что создавало трехмерный эффект в иллюстрации. Размеры рамок также подверглись изменению, они стали намного шире, уместив весь ботанический сад, созданный художниками на страницах рукописей. Мастера стали изображать различные виды цветов, от ромашек до ирисов, которые отбрасывали свои тени на пергамент и придавали краям страниц впечатление глубины. Постепенно страницы рукописей, помимо реалистичного цветочного декора, заполнили и другие объекты, включая архитектурные элементы, драгоценные камни, ракушки, павлиньи хвосты, животных и др. Всевозможные бестиарные образы, включенные в украшения рамок, могли разрушить натуралистический эффект разбросанных цветов из-за несоответствия между размерами разных элементов. Однако эта диспропорция, наоборот, подчеркивала взаимодействие между реальностью и фантазией [18, p. 268]. С начала XVI в. в книжной иллюминации возникли ренессансные мотивы в виде арабесок, картушей, медальонов, гротесков, гирлянд из фруктов. А чуть позже появились миниатюры без густо декорированной рамки, вместо которой использовалась обычная рифленую позолоченную рамку, благодаря чему иллюминация напоминала миниатюрную картину [15, p. 704].

Несмотря на оригинальный взгляд на книжную иллюстрацию и новые художественные приемы, предложенные мастерами школы Гент-Брюгге, очень немногие из них известны по именам. Многие мастера были названы в честь связанных с ними рукописей, как, например, Мастер Дрезденского молитвенника, Мастер часослова Марии Бургундской и Мастер молитвенников около 1500 г. Анализ визуальной специфики некоторых фрагментов иллюминированных рукописей, часто приписываемых Мастеру, является целью данной статьи. Среди них будут рассмотрены Часослов из Баварской государственной библиотеки (Cln 28345), «Роман о Розе» (Harley Ms. 4425) и стихи Карла I Орлеанского (Royal 16 F. ii) из Британской библиотеки.

Выбор конкретных рукописей обусловлен несколькими причинами. Во-первых, представлены разные виды книг — богослужебная книга, аллегорическая поэма, сборник стихов. Во-вторых, они различаются по содержанию и темам, отраженным, в том числе, в их иллюстрациях. Помимо этого, каждый манускрипт, в соответствии с его жанром, обладает свойственными ему правилами и особенностями структурирования содержания. Исходя из этого, рассмотрение данных фрагментов кажется нам наиболее целесообразным. Наряду с этим, в отечественной историографии несправедливо уделяется мало внимания работам Мастера молитвенников около 1500 г., и данная статья призвана отчасти восполнить этот пробел.

Мастер молитвенников около 1500 г. впервые был так назван Фридрихом Винклером в 1915 г. в связи с корпусом религиозных рукописей, написанных примерно в начале XVI

в. Винклер приписывал Мастеру молитвенников часослов, принадлежавший Маргарите Австрийской, находя иллюстрацию этой рукописи однородными по стилю, и делая вывод о работе над ней одного миниатюриста. В качестве одной из самых значимых работ Мастера Фридрих Винклер отмечал девяносто две миниатюры в позднем экземпляре «Романа о Розе», находящемся в Британской библиотеке (BL, Harley MS 4425). Впоследствии список приписываемых Мастеру работ расширился. Винклер относил его кисти фрагменты иллюминированной копии «Хроники Монстреле» (Leiden, Universiteitsbibliotheek, Ms. Voss. GG. F.2) и поэтических произведений Вергилия (Norfolk, Holkham Hall, Ms. 311, vol. 2). Отто Пехт приписывал Мастеру молитвенников около 1500 г. миниатюры из копии перевода Васко да Лусена Квинта Курция (Geneva, Bibliothèque publique et universitaire, Ms. fr. 75) и стихов Карла Орлеанского (BL, Royal 16 F. II) [16, p. 394].

Несмотря на имя, данное Мастеру Фридрихом Винклером, самые значительные его работы, с точки зрения художественной составляющей, соотносятся с иллюстрациями светских текстов. Он достиг больших высот в изображении жизни аристократов в иллюстрациях «Романа о Розе» и повседневного труда обычных людей в миниатюрах календаря «Мюнхенского часослова» (Bayerische Staatsbibliothek, Cln 28345) и открывающей миниатюре к «Георгикам» Вергилия. Помимо этого, он внес свой художественный вклад в некоторые роскошные религиозные книги, созданные фламандскими миниатюристами между 1490 и 1515 гг., среди которых Часослов Изабеллы Кастильской (Cleveland Museum of Art, 1.963.256), Часослов Спинолы (J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Ludwig IX 18) и Часослов Ротшильда (частная коллекция) [16].

Как видно из вышесказанного, Мастеру молитвенников в настоящее время принято приписывать достаточно объемный корпус иллюминированных рукописей, хотя связь между ними все еще остается предметом изучения. Как отмечают Л. Де Кесель, Т. Крен и С. МакКендрик, иллюстрации этих рукописей различаются по художественному уровню [13, p. 186]. В то же время некоторым манускриптам уделено несправедливо мало внимания, как, например, рукописям из коллекций покровителей Мастера Энгельберта II Нассауского и Генриха VII, отмеченным высоким художественным мастерством [16]. И хотя Винклер считал, что Мастер молитвенников около 1500 г. был учеником Мастера Дрезденского молитвенника, последующие исследователи отмечали, что миниатюры из рукописи Филиппа Доброго доказывают его художественную независимость еще в начале карьеры.

Как уже отмечалось, несмотря на данное Мастеру молитвенников имя, одними из самых значительных в художественном плане работ были его миниатюры к светским текстам. Одним из них является «Роман о Розе». Существует огромное количество иллюстрированных копий «Романа», что говорит о его большой популярности среди средневековых читателей. Копия из Британской библиотеки Harley поистине вызывает восхищение своими иллюстрациями и декором. Эта рукопись, созданная в конце XV в. фламандскими мастерами, содержит 4 полностраничные миниатюры и 88 маленьких [16, p. 401].

«Роман о Розе» имеет двух авторов. Первая часть сочинения написана Гийомом де Лоррисом около 1230 г. и состоит из 4058 строк. Вторая часть, гораздо более длинная, написана Жаном де Мёном между 1269 и 1278 гг. и содержит более 17 тысяч строк [4, с. 3]. «Роман о Розе» повествует о сне молодого поэта, названного Возлюбленным, в котором он ищет Розу. Название цветка в данном случае используется как имя главной героини. Причем тексты двух авторов стилистически различаются. Первая часть, более лиричная, буквально представляет собой руководство по искусству куртуазной любви. Вторая часть содержит длинные диалоги о свободе воли и детерминизме и носит скорее дидактический характер.

Роза в «Романе о Розе» таит в себе многие символы Средневековья. Это знак куртуазной любви, а также Прекрасной Дамы, которая сливается с образом Девы Марии. Роза несет смысл и с точки зрения реальной традиции возделывания замкового «розового сада». Именно в такой сад попадает Возлюбленный в поисках Розы. Цветок также приобре-



Илл. 1. Мастер молитвенников около 1500 года. «Роман о Розе». Брюгге, ок. 1490–1500. Британская библиотека, Лондон. Harley 4425, f. 7r. URL: <https://imagesonline.bl.uk/asset/12428>; Гийом ЛеРуа. «Роман о Розе». Лион, 1487. Библиотека Конгресса, Вашингтон. Rosenwald Collection, Incun. X.R75, p. 8. URL: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2006rosen0396/?sp=8>

Илл. 2. Мастер молитвенников около 1500 года. «Роман о Розе». Брюгге, ок. 1490–1500. Британская библиотека, Лондон. Harley 4425, f. 12v. URL: <https://imagesonline.bl.uk/asset/323>



Илл. 3. Мастер молитвенников около 1500 года. «Роман о Розе». Брюгге, ок. 1490–1500. Британская библиотека, Лондон. Harley 4425, f. 14v. URL: <https://imagesonline.bl.uk/asset/463>; Гийом ЛеРуа. «Роман о Розе». Лион, 1487. Библиотека Конгресса, Вашингтон. Rosenwald Collection, Incun. X .R75, p. 19. URL: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2006rosen0396/?sp=19>

Илл. 4. Мастер молитвенников около 1500 года. «Роман о Розе». Брюгге, ок. 1490–1500. Британская библиотека, Лондон. Harley 4425, f. 39r. URL: <https://imagesonline.bl.uk/asset/11693>; Гийом ЛеРуа. «Роман о Розе». Лион, 1487. Библиотека Конгресса, Вашингтон. Rosenwald Collection, Incun. X .R75, p. 62. URL: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2006rosen0396/?sp=62>



тает значение греха и порока из-за сопоставления женщин с «розой с шипами» [3, с. 7–8]. Возможно, описание того, как Возлюбленный колется шипами в попытках добраться до Розы, сыграло свою роль в преобразовании этого символа.

Установлено, что текст «Harley Roman de la Rose» был скопирован с печатного издания, так называемого Третьего лионского издания. Хотя до сих пор имя типографа, точные место и дата создания остаются неизвестными, считается, что инкунабула «Романа о Розе» была напечатана в Лионе Гийомом Ле Руа около 1487 г. [17, р. 64]. При сравнении миниатюр рукописи и гравюр инкунабулы «Романа о Розе», можно прийти к выводу, что рукотворные изображения были распределены в той же последовательности и практически в тех же местах на страницах, что и в печатном образце. И хотя иллюстрации рукописи и инкунабулы зачастую изображают одни и те же эпизоды из текста, значительная часть миниатюр рукописи совершенно отличается от гравюр как более сложной композицией и большим разнообразием фигур, так и любопытными деталями обстановки. Тем самым, Мастер творчески переосмысливает текст произведения, не ограничиваясь гравированными образцами инкунабулы.

Четыре полностраничные миниатюры сопровождают первую часть «Романа», написанную Гийомом де Лоррисом. Первая из них (илл. 1) иллюстрирует начало произведения, где поэт (Возлюбленный) спит и видит сон, в котором происходит события «Романа о Розе». На странице инкунабулы имеется иллюстрация, изображающая этот же эпизод, возможно, послуживший образцом для аналогичной миниатюры из рукописи Британской библиотеки. Однако по сравнению с гравюрой, изображающей спящего поэта и некоторые бытовые детали, вроде кровати и ночного горшка под ней, миниатюра гораздо более насыщена подробностями и отсылками к тексту поэмы. На миниатюре герой представлен несколько раз. Он лежит на прекрасной кровати с балдахином, рядом на стуле — одежда, после изображается то, как он одевается, в руках у него, вероятно, футляр с иглой: в поэме герой рассказывает, как он встал во сне и сшил рукава крест-накрест [14, р. 9]. Данная фраза была неверно истолкована Чосером, который, как полагают, перевел поэму на среднеанглийский язык [9, р. 71–72]. В настоящее время известно, что обычай подшивать длинные рукава перед выходом из дома соответствовал европейской моде XIII–XIV вв. [4, с. 278]. Мастер детально изобразил его костюм: поверх рубашки на нем темно-красный бархатный камзол с открытой шнуровкой и такими же чулками. Далее зритель видит поэта уже на улице, полностью одетого в серое платье на красной подкладке поверх черной камчатной куртки. А на заднем плане поэт уже изображен в пути, он стоит у ручья, где, согласно тексту, он решает искупаться [14, р. 9]. Помимо этого, страница рукописи украшена рамкой, характерной для школы Гент-Брюгге: листья аканта, сорванные цветы, бабочка, сидящая на бутоне, птица, а также свето-теневая моделировка образов, придающая глубину странице.

Следующая большая миниатюра (илл. 2), вероятно, имеет аналог на той же странице инкунабулы в виде гравюры, на которой изображена сцена с Возлюбленным и аллегорической фигурой Безделья у двери в сад. На миниатюре действие происходит в огороженном саду, на переднем плане представлены Поэт и Безделье, стоящие у закрытой двери в сад, далее Любовник изображен уже внутри сада. Интересно, что рассказчик одет здесь по-другому по сравнению с предыдущей миниатюрой: в синее одеяние с золотыми поясом и кистями. На его ногах изображены пулены, башмаки с заостренными носами, популярные в Европе в XIV–XV вв. [20, р. 366]. В саду также изображен трувер, играющий на лютне [8, р. 699], и поющие дамы. Мастер так детально прорисовал их свитки, что можно увидеть невмы (neumes) — средневековые графемы невменной нотации [19, р. 25–26].

Другая миниатюра (илл. 3) демонстрирует эпизод «Романа», в котором поэта приглашают присоединиться к групповому танцу «кароль» («Carole»), который молодые люди исполняли по кругу, взявшись за руки [10]. В этой сцене появляются другие музыканты, играющие на арфе, блокфлейте, дудке и тамбурине [8, р. 702]. В ин-

кунабуле есть аналогичная гравюра, демонстрирующая эту сцену, которая иначе показывает танец и его исполнение: юноши и дамы встали поочередно, держась за руки.

Четвертая большая миниатюра (илл. 4) представляет последнюю сцену, написанную де Лоррисом. На миниатюре представлена башня, которую возвели для защиты Розы, и в которой заключен Благосклонный прием (Fair Welcome). Гравюра инкунабулы также изображает неприступную крепость. Однако миниатюра в большей степени соответствует тексту «Романа о Розе»: крепость, в отличие от гравюры, представлена на квадратной, посередине возвышается неприступная башня.

Помимо этого, в рукописи присутствует большое количество маленьких миниатюр, которые поражают своими художественными решениями. Например, миниатюра, не имеющая печатного аналога (Harley 4425. f. 114r), которая изображает персонификацию Благосклонного Приема, смотрящую на себя в зеркало. Изображенное зеркало имеет необычный вид: оно выпуклое и, в соответствии с этим, отражает пространство вокруг в совершенно ином виде, что и продемонстрировал мастер на миниатюре. Другой любопытной иллюстрацией является миниатюра, изображающая Природу, стоящую у наковальни с молотком в руках и кующей ребенка (Harley 4425. f. 140r). Инкунабула также содержит гравюру, изображающую данную сцену. Однако на миниатюре мастер изобразил большее количество деталей, например «отбракованных» детей, брошенных на пол, которые, видимо, не удовлетворяли желаниям Природы.

Таким образом, в рассмотренной рукописи «Harley Roman de la Rose», хотя писец при планировании страницы рукописи и распределения иллюстраций следовал печатному образцу, миниатюрист создал иллюстрации, взяв за основу строки поэмы, не опираясь на визуальную традицию инкунабулы. Мастер молитвенников образно переосмыслил текст произведения и создал уникальные образцы книжной иллюстрации. Главных героев он одел в экстравагантные костюмы, модные в высших кругах общества. Его излюбленные декорации — идеализированные сады и пышные зеленые пейзажи с достигающими неба пышными деревьями.

Тем не менее, это никак не лишает изображения инкунабулы художественной значимости. С учетом уровня гравирования в этот период, сложные детали изобразить было невозможно. И хотя, как уже было сказано ранее, миниатюры Мастера выполнены на высоком художественном уровне, с вниманием к деталям и тексту первоисточника, не стоит нивелировать значение Третьего Лионского издания в художественном плане. Некоторые изображения в инкунабуле демонстрируют самостоятельность и сложность композиции, как в иллюстрации Венеры в карете, запряженной голубями: на гравюре сцена передана в динамике, голуби тянут колесницу высь, а в нижней части изображен город (Rosenwald Collection, Incun. X .R75, р. 227), в то время, как на миниатюре изображение статично (Harley 4425. f. 138v).

Другим произведением, к созданию которого причастен Мастер молитвенников около 1500 г., является рукопись, хранящаяся в Британской библиотеке (British Library, Royal 16 F. ii). Она содержит стихи Карла де Валуа, герцога Орлеанского, написанные им в Англии во время пленения. Эта рукопись является своего рода исключением, так как фламандские миниатюристы редко декорировали лирические произведения XV века. К тому же стихи Карла Орлеанского еще никто так пышно не иллюстрировал, и к моменту создания данного манускрипта стихи были позабыты даже во Франции [16, р. 398]. Другие тексты рукописи включают художественные письма аббата Псевдо-Элоизы о любви и трактат о воспитании принца.

В настоящее время принято считать, что из шести миниатюр, содержащихся в рукописи, четыре принадлежат Мастеру молитвенников. Первая из них (илл. 5), иллюстрирует стихотворение Карла Орлеанского о Париже, демонстрирует сцену Распятия на фоне самого города. Причем город изображен с топографической точностью и скрупулезностью, в том числе, по отношению ко всем архитектурным деталям. Рамка фолианта усеяна различными натуралистическими деталями: изображениями цветов и завитых листьев аканта, бабочек, земляники, птиц. На рамке изображена коронованная



Илл. 5. Мастер молитвенников около 1500 года. Стихи Карла Орлеанского. Брюгге, ок. 1492–1500. Британская библиотека, Лондон. Royal MS 16 F. ii, ff. 89, 137. URL: <https://imagesonline.bl.uk/asset/17749>; URL: <https://imagesonline.bl.uk/asset/10896>

Илл. 6. Мастер молитвенников около 1500 года. Стихи Карла Орлеанского. Брюгге, ок. 1492–1500. Британская библиотека, Лондон. Royal MS 16 F. ii, ff. 188, 210v. URL: <https://imagesonline.bl.uk/asset/14028>; URL: <https://imagesonline.bl.uk/asset/22771>



решетка — геральдический знак Тюдоров, страусиное перо с девизом «*Je sene*» («я служу»). А также красная роза, которую держат белая борзая и красный дракон — щитодержатели в гербе Генриха VII [7, р. 69]. В следующих миниатюрах мы увидим те же элементы геральдики на рамках. Каждая деталь украшения рамки связана с Войной Алой и Белой Розы. Внизу листа Мастер нарисовал увядшую белую розу Йорков, будто бы склонившуюся перед красной розой Ланкастеров [7].

Вторая миниатюра (илл. 5) представляет аббатису Псевдо-Элоизу, наставляющую своих учениц в искусстве любви. На иллюстрации переданы бытовые детали комнаты: скамейки, драпированные зеленой тканью, балдахин, решетчатые окна, за которыми виднеются птицы. На бордюре мы видим уже знакомые элементы: те же цветочные мотивы, коронованная решетка, а также красный цветок, поддерживаемый борзой и драконом. Также появляется другой девиз британской монархии — «*Dieu et mon droit*» («Бог и мое право») [1, с. 750], указывающий на божественное право монарха на корону.

Следующая миниатюра (илл. 6) изображает юношеские ухаживания за дамами на фоне архитектуры и пейзажа. Эта сцена отсылает зрителя к иллюминированным страницам Мастера молитвенников в «*Harley Roman de la Rose*» своей куртуазностью, искусно прорисованной одеждой персонажей и позами. На бордюрах те же цветочные мотивы, репейник, вместо красной розы с борзой и драконом появляется герб, увенчанный короной, с тем же девизом «*Dieu et mon droit*». А по обе стороны от него тянутся ветви белой и красной розы. Также инициал D украшен бутоном бело-красной розы.

Другая миниатюра (илл. 6) изображает принца, читающего свиток. На заднем плане внутри алтаря принц посещает мессу. Интерьер комнаты очень напоминает предыдущую миниатюру с Псевдо-Элоизой, тут та же желто-белая плитка, балдахин, драпированная стена зеленой тканью. Элементы на бордюре в одной золотой цветовой гамме, аналогичные цветочные мотивы, птицы, борзая и дракон придерживают красно-белый бутон розы. Та же борзая изображена и внутри миниатюры.

Что касается двух других миниатюр, не являющихся работами Мастера молитвенников около 1500 года, то на одной из них (илл. 7) показан юноша, который преклоняет колено перед лордом и дамой, действие происходит в огороженном саду с расписанным фонтаном, а на фоне виднеется пейзаж. На рамке изображены герб и эмблемы Генриха VII, Елизаветы Йоркской (увенчанный короной) и принца Артура. Также драгоценные камни в золотом обрамлении, и красная роза, придерживаемая борзой и драконом, с красной и белой бутонами по бокам. А над миниатюрой изображен следующий девиз: «*La plus eue*» и «*Dieu et mon droit*».

Другая миниатюра (илл. 7) изображает Карла Орлеанского в лондонском Тауэре. Это один из самых известных видов средневекового здания и топографического изображения Лондона. Герцог Орлеанский показан несколько раз: пишущим свои стихи за столом, стоящим у окна и, наконец, передающим письмо слуге. Рамка украшена цветами мака, фиалки, земляники, переплетенными между собой листьями аканта. Также изображен герб, увенчанный короной, который держат два льва.

Примечательно, что исследователи так и не смогли убедительно соотнести миниатюру с изображением лондонского Тауэра с конкретным художником. М. Смейерс считал, что эти две иллюстрации отражают понимание образцов во фламандской иллюминации, но не соотносятся ни с одним известным стилем фламандских мастеров. Т. Крен отмечает, что изображение аканта в миниатюре лондонской башни, напротив, ближе по стилю к голландской иконографической традиции. При этом миниатюрист изобразил топографически детально стены Тауэра, лондонский мост позади и другие архитектурные детали города. Можно предположить, что художник лично видел Лондон, однако стиль изображения не свойственен современному английским миниатюристам [16].

Две группы миниатюр резко отличаются друг от друга. Для произведений Мастера молитвенников употребляются более яркие и насыщенные цвета, листья и цветы написаны с использованием свето-теневой моделировки. Люди изображены иначе: другая анатомия тела, лица более вытянутые,

движения разнообразнее и пластичнее. Иллюстрации Мастера молитвенников выполнены с большей внимательностью к перспективе. В отличие от миниатюры первого мастера (илл. 7), где Карл Орлеанский показан в плену со всей беспоконной вокруг него обстановкой, в миниатюрах Мастера молитвенников граф де Блуа величественен и благочестив.

Другой работой, приписываемой Мастеру молитвенников около 1500 г., является Часослов (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 28345), находящийся в Баварской государственной библиотеке [16, р. 318–319]. «Мюнхенский часослов» был создан в Брюгге и, вероятно, в Генте около 1495–1500 гг. Рукопись была иллюминирована разными художниками. Над ней работали две мастерские — Мастера Первого Молитвенника Максимилиана и Мастера Молитвенников около 1500 г. Помимо них над некоторыми миниатюрами работал Саймон Мармион. Рукопись включает его исключительные поясные миниатюры, масштаб которых был изменен, чтобы соответствовать размеру манускрипта. Эта же группа художников внесла свой вклад в иллюминирование более ранней книги «*La Flora*», и похоже, что две миниатюры Мармиона изначально были частью цикла, представленного в этой рукописи [16].

«Мюнхенский часослов» содержит четыре роскошных цикла: литургический календарь, Часы Богородицы, Страстные часы и Молитвы святым («*Suffrages to the Saints*»). Литургический календарь был полностью иллюминирован Мастером молитвенников около 1500 г. и содержит 24 полноразмерные миниатюры, на которых представлены сцены дворцовой жизни, труда и отдыха обычных людей. Каждому месяцу соответствуют две миниатюры, представляющие ту или иную деятельность. Все они обрамлены сверху ажурной готической аркой, под сводами которой и проходит жизнь людей. Для архитектурных украшений рамок школы Гент-Брюгге характерен коричневатый основной тон, выделенный золотой каймой для имитации рельефа (*samaies d'or*) [6, р. 21].

Первая миниатюра, иллюстрирующая январь (илл. 8), представляет сцену в комнате. Интерьер представлен с внимательностью к деталям: мужчина греется у камина, сидя в деревянном кресле, прислуга накрывает на стол, где уже лежит хлеб. На миниатюре изображен шкаф, на котором стоит столовая посуда, диван, задрапированный зеленой тканью, с зелеными подушками, и ряд прочих бытовых подробностей, например, подсвечник на камине, стопки сложенных друг на друга мисок на шкафу. Вторая миниатюра демонстрирует пару, идущую в церковь. Над церковью запечатлен знак зодиака Водолей, что часто делают в календарях в часословах. Мы видим прекрасный зимний пейзаж: серое зимнее небо, голые деревья, заснеженные улочки и здания, Мастер даже изобразил, как людей припорошило снегом, а на заднем плане молодые люди играют в снежки.

Миниатюры февраля представляют крестьян за работой (Clm 28345. ff. 2v–3r). На первой они собирают хворост: одни орудут топором и серпом, другие его связывают. На следующей миниатюре продолжение: женщина и трое мужчин несут этот хворост домой. На заднем плане изображен зимний пейзаж: заснеженные деревья, усадьба и часовня, сугробы, плетень вокруг них, а также другие детали в виде пеньков деревьев и следов на снегу.

Миниатюры марта уже представляют весенние сельскохозяйственные работы (Clm 28345. ff. 3v–4r). На первой мужчины рыхлят землю мотыгой, выкапывают комья земли, обрабатывают кусты серпом. Здесь изображены разные орудия труда, что позволяет обратить внимание на их форму, к примеру, необычна лопата или серп с выступающим лезвием на одной стороне. На второй миниатюре показано завершение работ. Справа уходят мужчины с мотыгами на плечах, а слева другие работники устроились, чтобы поесть после тяжелой работы: кто-то пьет, кто-то режет хлеб. Мастер прекрасно дополняет иллюстрации сельскохозяйственных работ сценами отдыха, показывающими повседневность крестьян.

Сцены труда чередуются с изображениями отдыха благородных слоев общества. Так, на миниатюрах, изображающих апрель (илл. 9), представлена жизнь аристократии. На первой запечатлены две пары в саду, одна гуляет, а другая



Илл. 7. Стихи Карла Орлеанского. Брюгге, ок. 1483. Британская библиотека, Лондон. Royal MS 16 F. ii, ff. 1, 73. URL: <https://imagesonline.bl.uk/asset/13254>; URL: <https://imagesonline.bl.uk/asset/25>

Илл. 8. Мастер молитвенников около 1500 года. Часослов. Брюгге/Гент, кон. XV в. Баварская государственная библиотека, Мюнхен. Clm 28345, ff. 1v-2r. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00108472?page=6,7>





Илл. 9. Мастер молитвенников около 1500 года. Часослов. Брюгге/Гент, кон. XV в. Баварская государственная библиотека, Мюнхен. Clm 28345, ff. 4v–5r. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00108472?page=12,13>

Илл. 10. Мастер молитвенников около 1500 года. Часослов. Брюгге/Гент, кон. XV в. Баварская государственная библиотека, Мюнхен. Clm 28345, ff. 7v, 10r. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00108472?page=18>; URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00108472?page=23>



музицирует: дама играет на лютне, а кавалер — на шалмее [11]. На другой миниатюре одна пара ловит рыбу на городском рву, за ними сидит юноша, подпирающий голову ладонью, а позади них прогуливается благородно одетые молодые люди. Все это происходит на фоне весеннего пейзажа.

Миниатюры мая также представляют эпизоды из жизни благородных людей (C1m 28345. ff. 5v, 8r). В литургических календарях для изображения мая часто выбирали сцены из жизни аристократии. В центре первой иллюстрации изображен готический фонтан с причудливыми мифическими масками, лютнист и две благородные пары. Для Мастера молитвенников характерно изображение в куртуазных сценах музыкантов и пышно одетых людей, что можно было заметить в миниатюрах «Романа о Розе». Следующая миниатюра изображает аристократию на водной прогулке.

Миниатюры июня снова иллюстрируют крестьянские работы (C1m 28345. ff. 8v–9r). На первой два жнеца косят траву, которая детально прорисована автором, другой ее сгребает, помогая женщине собрать ее в охапки. Мастер не забывает изобразить бытовую сцену, демонстрирующую, как крестьянин точит косу. На второй миниатюре воспроизведена сцена уборки сена. Мужчины и женщина орудуя граблями и деревянными вилами. На них поясные сумки. На заднем плане телега и другие собранные кучки сена.

В июле происходит жатва (C1m 28345. ff. 9v, 6r). Женщина и двое мужчин косят колосья пшеницы серпами, один связывает снопы. Мастер демонстрирует детали в виде редких цветов среди пшеницы, работники в характерных позах стоят, опираясь на одну ногу. На второй миниатюре изображены люди, несущие эти снопы в сарай.

На первой миниатюре августа (C1m 28345. f. 6v) под крышей изображены мужчины, орудующие цепями для молотбы, женщина уносит связки пшеницы, обвязанные вокруг своими же стеблями. Следующая миниатюра (C1m 28345. f. 7r) иллюстрирует сцену после тяжелого труда. Перед открытым сараем мужчина насыпает зерно из кадки в мешки, в то время как остальные работники моются в реке.

Мастер изображает самые разнообразные сцены работ обычных людей. На миниатюрах сентября (илл. 10) представлен процесс создания вина. На первой из них продемонстрирован сбор винограда: одни срезают лозы, другие наполняют ими корзину. На соседней миниатюре происходит прессование вина в погребе. Мастер столь детально это изобразил, что можно наглядно представить весь ход работ: мужчина давит виноград в огромном чане и одновременно другой сосуд наполняется вином. Он использует деревянную перекладину, чтобы не упасть. Справа кто-то несет оловянный кувшин с вином.

Первая миниатюра октября демонстрирует посев (C1m 28345. f. 10v). Мастер изобразил мужчину с посевным фартуком, позади него телега, запряженная лошастью, с бороной, которая обрабатывает почву. Пейзаж больше напоминает летние месяцы, хотя кое-где виднеются деревья с уже пожухлыми листьями, а на переднем плане совершенно голые ветви. Вторая миниатюра иллюстрирует заготовку дров (C1m 28345. f. 11r). Мужчины валят деревья, рубят их топорами, а женщина связывает ветки в пучки. Можно заметить интересную бытовую деталь: мужчина подвязал края своей одежды за спиной, чтобы они не мешали работе.

Миниатюра ноября посвящена откорму свиней (C1m 28345. ff. 11v–12r). На ней посреди дубовой рощи изображены свинопасы, сбивающие желуди с деревьев жердями. На поясах у них поясные сумки и кинжалы. На второй демонстрируется убой быка. Один мужчина держит за рога связанное животное, пока другой замахивается деревянным молотом, чтобы оглушить его. Слева мясник готовит свои инструменты: топор и нож.

Еще одна сцена представлена в миниатюрах дека-

бря (C1m 28345. ff. 12v–13r). На первой изображена сцена забоя свиньи: стоит мясник с ножом, слуга собирает кровь в железный котел, служанка держит пучки соломы, чтобы опалить свиную шкуру. Эта сцена представлена в следующей миниатюре. Двое слуг используют веники, вероятно, чтобы очистить свиную шкуру после опаливания.

Стоит также отметить особенности календаря и часослова в целом. Некоторые циклы часослова расположены вне хронологической последовательности. Например, июнь и июль появляются между сентябрем и октябрем, на листе 7v показана первая половина сентября, а на листе 8r — вторая половина мая. Также определенные псалмы и молитвы часослова расположены не в принятой последовательности. Это может говорить о том, что порядок листов рукописи мог быть перепутан, когда «Мюнхенский часослов» был заново переплетен в XVIII в. [16, p. 320].

Таким образом, после рассмотрения некоторых фрагментов иллюминированных рукописей, приписываемых Мастеру молитвенников около 1500 г., можно сделать следующие выводы. Мастеру приписывают большое количество рукописей как светских, так и религиозных. Изучив некоторые из этих работ, можно говорить о высоком мастерстве иллюстраций, представленных в них. В Британской копии «Романа о Розе» Мастер смог изобразить сон поэта о Розе, передав и великолепие сада, в котором проводит время Возлюбленный, и оригинальность костюмов аллегорических персонажей. Он практически не опирался на гравюры инкунабулы, из которой был взят текст поэмы, но создал многогранные, сложные и самобытные композиции.

В другой рукописи из Британской библиотеки Мастер молитвенников работает с совершенно иной тематикой. Он детально воссоздал городское пространство и детали интерьера комнаты. Обратим внимание и на декор рамок: помимо бутонов цветов и выходящих листьев аканта, здесь изображены бабочки и птицы, репейник, ягоды и другие элементы. При этом, как пишет М.-А. Босси, Война Алой и Белой Розы во многом повлияла на иллюминацию рукописи. Геральдические знаки и другие элементы на рамках были призваны напоминать о событиях конфликта, даже если на основной миниатюре изображалась любовная сцена [7, p. 78].

Мастер молитвенников также продемонстрировал, что помимо иллюстрации светских текстов, он способен на таком же художественном уровне создать изображения христианской и жанровой тематики. В «Мюнхенском часослове» он написал серию оригинальных композиций, изображающих определенные месяцы года. Этот цикл иллюстраций представляет как труд обычных людей, так и время их отдыха, демонстрируя их повседневность. В литургическом календаре он продемонстрировал нехарактерные для предыдущих работ сцены сельской жизни. Хотя позы крестьян несколько статичны, Мастер демонстрирует детали крестьянской одежды, сцены труда и отдыха после сельскохозяйственных работ. Иллюминатор также показал пейзажи, не похожие на несколько идеализированную природу в «Романе о Розе» или урбанизированный ландшафт, сопровождающий стихи Карла I Орлеанского. Пейзаж «Мюнхенского часослова» стремится к правдоподобности в изображении разных времен года: зимы с сугробами на заднем плане или осени с голыми деревьями и редкой травой и т.д.

Эти работы, хоть и малая часть того, что принято приписывать Мастеру молитвенников, отображают спектр тем, над которыми работ миниатюрист. Они раскрывают его как художника, способного к новизне и изобретательности при создании книжной иллюстрации. Некоторые из приписываемых автору работ имеют разный художественный уровень и требуют более детального рассмотрения. Однако выбор тем и выразительность образов, созданных Мастером молитвенников, неоднократно отмечались разными исследователями.

Список литературы:

1. Брокгауз Ф. А. Энциклопедический словарь. Т. 10А (20): Десмургия – Домициан. Санкт-Петербург: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1893. 960 с.
2. Варьяш И. И., Смагар М. О. Человеческий капитал Средневековья: инвестиции в благочестие // Человеческий капитал. 2021. № 149. С. 83–90.

3. Горбовская С. Г. Индивидуализация символа. «Роза» Г. де Лорриса и «роза» Ж. Жене // Вестник Томского университета. 2010. № 340. С. 7–11.
4. Лоррис Г., Мен Ж. Роман о Розе / Пер. со старофр. Н. В. Забабуровой и Д. Н. Вальяно. Ростов-на-Дону: ЗАО «Югпродторг», 2001. 288 с.
5. Янсон Х.В., Янсон Э.Ф. Основы истории искусств. СПб.: АОЗТ «ИКАР», 1996. 512 с.
6. As-Vijvers A.M.W. More than Marginal Meaning? The interpretation of Ghent-Bruges Border Decoration // Oud Holland. 2003. Vol. 116, № 1. P. 3–33.
7. Bossy M.-A. Charles d'Orléans and the Wars of the Roses: Yorkist and Tudor Implications of British Library MS Royal 16 F ii // Shaping Courtliness in Medieval France: Essays in Honor of Matilda Tomaryn Bruckner. 2013. Vol. 28. P. 61–80.
8. Bowles E.A. A Checklist of Musical Instruments in Fifteenth Century Illuminated Manuscripts at the British Museum // Notes. 1973. Vol. 29. № 4. P. 694–703.
9. Brae A. E. Romaunt of the Rose // The Antiquary: a magazine devoted to the study of the past. 1881. Vol. 3. P. 71–72.
10. Britannica. Carole // Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/art/carole> (дата обращения: 28.09.2024).
11. Britannica. Shawm // Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/art/shawm> (дата обращения: 28.09.2024).
12. Britannica. Trompe l'oeil // Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/art/trompe-loeil> (дата обращения: 28.09.2024).
13. De Kesel L. Cambridge University Library, MS Add. 4100: a book of hours illuminated by the Master of the Prayer Books of circa 1500? // Transactions of the Cambridge Bibliographical Society. 1992. Vol. 10. № 2. P. 182–202.
14. G. de Lorris and J. de Meung. Le roman de la rose // The Project Gutenberg eBook. URL: <https://www.gutenberg.org/files/16816/16816-h/16816-h.htm> (дата обращения: 28.09.2024).
15. Hourihane C. The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture. Vol. 2. New York: Oxford University Press, 2012. 724 p.
16. Kren T. et al. Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2003. 592 p.
17. Nouvelles de la Rose: actualité et perspectives du “Roman de la Rose” / sous la direction de D.M. González-Doreste, M. del Pilar Mendoza-Ramos. La Laguna: Universidad de La Laguna, Servicio de Publicaciones, 2011. 518 p.
18. The Green Middle Ages: The Depiction and Use of Plants in the Western World 600-1600 / Ed. by C.A. Chavannes-Mazel and L. Ijpelaar. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023. 344 p.
19. Wilson D.F. Music of the Middle Ages: style and structure. New York: Schirmer Books, 1990. 403 p.
20. Yarwood D. Illustrated Encyclopedia of World Costume. New York: Bonanza Books, 1986. 471 p.

References:

- As-Vijvers, A.M.W. (2003) ‘More than Marginal Meaning? The interpretation of Ghent-Bruges Border Decoration’. *Oud Holland*, vol. 116, 1, pp. 3–33.
- Bossy, M.-A. (2013) ‘Charles d'Orléans and the Wars of the Roses: Yorkist and Tudor Implications of British Library MS Royal 16 F ii’, in *Shaping Courtliness in Medieval France: Essays in Honor of Matilda Tomaryn Bruckner*, vol. 28, pp. 61–80.
- Bowles, E.A. (1973) ‘Checklist of Musical Instruments in Fifteenth Century Illuminated Manuscripts at the British Museum’, *Notes*, vol. 29, 4, pp. 694–703.
- Brae, A.E. (1881) ‘Romaunt of the Rose’. in *The Antiquary: a magazine devoted to the study of the past*, 3, pp. 71–72.
- Britannica. (2016) Carole [Online]. *Encyclopedia Britannica*. Available at: <https://www.britannica.com/art/carole> (accessed: 28 September 2024).
- Britannica. (2013) Shawm [Online]. *Encyclopedia Britannica*. Available at: <https://www.britannica.com/art/shawm> (accessed: 28 September 2024).
- Britannica. (2024) Trompe l'oeil [Online]. *Encyclopedia Britannica*. Available at: <https://www.britannica.com/art/trompe-loeil> (accessed: 28 September 2024).
- Brokgauz, F.A. (1893) *Entsiklopedicheskii slovar' [Encyclopaedic Dictionary]*, vol. XA (20): Desmurgia – Domitsian. Saint Petersburg: F. A. Brokgauz, I. A. Efron Publ. (in Russian)
- Chavannes-Mazel, C.A., Ijpelaar, L. (eds) (2023) *The Green Middle Ages: The Depiction and Use of Plants in the Western World 600-1600*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- De Kesel, L. (1992) ‘Cambridge University Library, MS Add. 4100: a book of hours illuminated by the Master of the Prayer Books of circa 1500?’, *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, vol. 10, 2, pp. 182–202.
- G. de Lorris and J. de Meung. (2005) Le roman de la rose [Online]. *The Project Gutenberg eBook*. Available at: <https://www.gutenberg.org/files/16816/16816-h/16816-h.htm> (accessed: 28 September 2024).
- González-Doreste, D. M. et al. (2011) *Nouvelles de la Rose: actualité et perspectives du “Roman de la Rose”*. La Laguna: Universidad de La Laguna, Servicio de Publicaciones.
- Gorbovskaia, S. G. (2010) ‘The individualisation of the symbol. “Rose” by G. de Lorris and “rose” by J. Genet’, *Vestnik Tomskogo universiteta [Vestnik of Tomsk University]*, 340, pp. 7–11. (in Russian)
- Hourihane, C. (2012) *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, vol. 2. New York: Oxford University Press.
- Ianson, Kh. V., Ianson, E. F. (1996) *Osnovy istorii iskusstva [A Basic History of Art]*. Saint Petersburg: IKAR Publ. (in Russian)
- Kren, T. et al. (2003) *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Lorris, G., Meung, J. (2001) *Roman o Roze [The Romance of the Rose]*. Rostov-on-Don: Iugprodorg Publ. (in Russian)
- Variash, I.I., Smagar, M.O. (2021) ‘Pious investment: human capital in the Middle Ages’, *Chelovecheskii kapital [Human investment]*, 149, pp. 83–90. (in Russian)
- Wilson, D. F. (1990) *Music of the Middle Ages: style and structure*. New York: Schirmer Books.
- Yarwood, D. (1986) *Illustrated Encyclopedia of World Costume*. New York: Bonanza Books.

Багровников Николай Адрианович, доктор философских наук, доцент. Нижегородский государственный лингвистический университет имени Н.А. Добролюбова, Россия, Нижний Новгород, ул. Минина, 31а, 603155. depokunzevo@mail.ru. ORCID: 0009-0006-0085-8439

Bagrovnikov, Nikolai Adrianovich, Full Doctor in Philosophy, associate professor. Nizhny Novgorod Dobrolyubov State Linguistic University, 31a Minina str., 603155 Nizhny Novgorod, Russian Federation. depokunzevo@mail.ru. ORCID: 0009-0006-0085-8439

МАСТЕР КСИЛОГРАФИИ ЭРХАРД АЛЬТДОРФЕР: ТИТУЛЬНЫЕ ЛИСТЫ И ИНИЦИАЛЫ ЛЮБЕКСКОЙ БИБЛИИ 1534 ГОДА

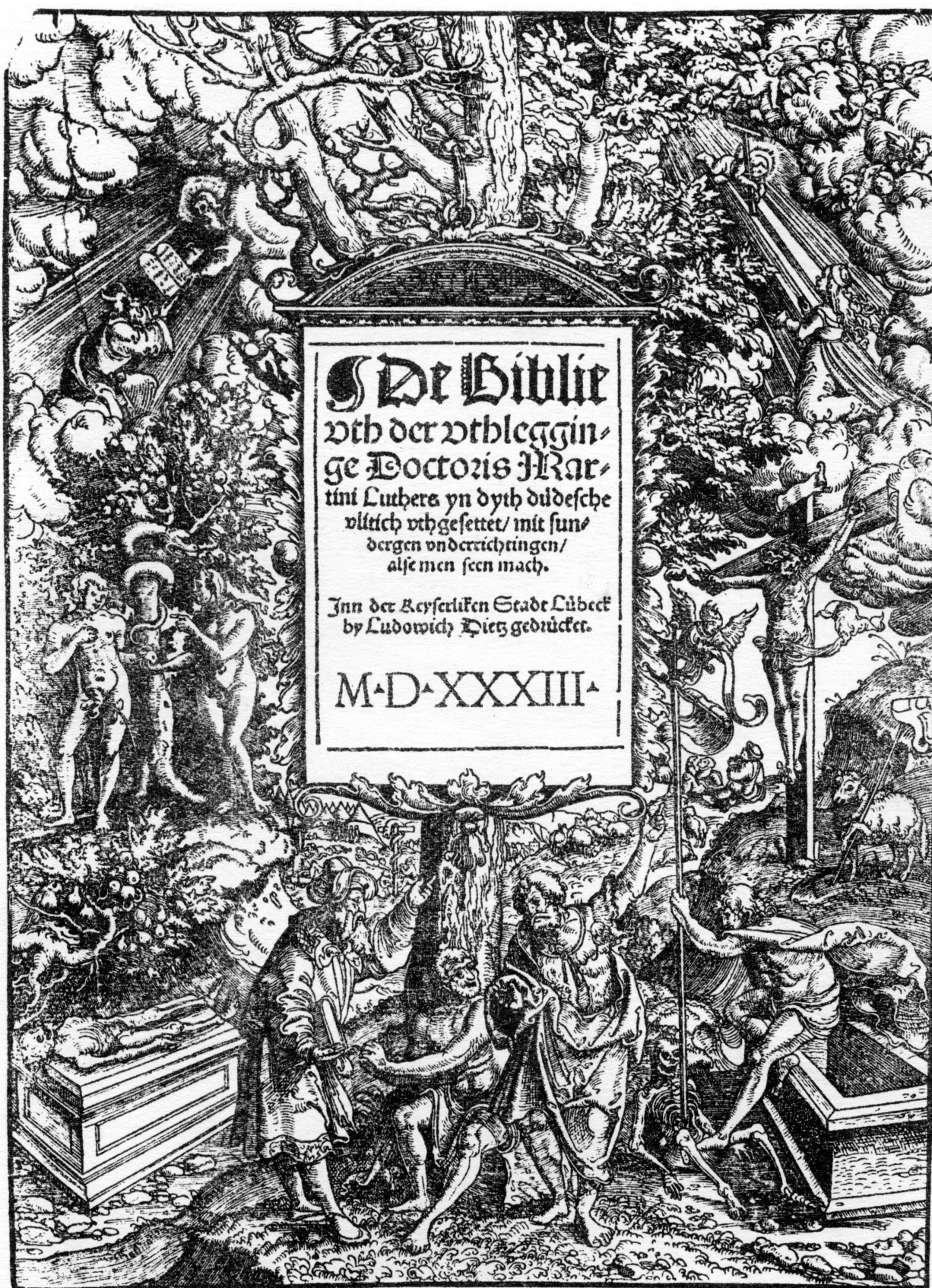
WOODCUT MASTER ERHARD ALTDORFER: TITLE PAGES AND INITIALS OF THE LUBECK BIBLE OF 1534

Аннотация. Статья посвящена исследованию титульных листов книг Первой полной лютеровской Библии, изданной в имперском городе Любеке в апреле 1534 года Людвигом Дитцем. Их создателем стал уроженец Регенсбурга, придворный художник и архитектор герцога Генриха V Мекленбург-Шверинского Эрхард Альтдорфер (1490–1562) — младший брат известного представителя Дунайской школы Альбрехта Альтдорфера. Любекская Библия состоит из следующих разделов, открывающихся собственными титульными листами: Первая часть Ветхого Завета (Моисеево Пятикнижие); Вторая часть Ветхого Завета, начинающееся с Книги Иисуса Навина; Третья часть Ветхого Завета (Книга Иова — Песнь Песней Соломона); Книга Пророков; Книга Пророка Исайи; Блок неканонических Книг, не вошедших в Вульгату; Новый Завет, (иллюстрация его титульного листа повторяет иллюстрацию титульного листа Ветхого завета). Диапазон формально-стилистических решений и семантического содержания титульных листов данных книг достаточно широк. Например, имеет место графическое воплощение мировоззренческих оснований учения Лютера, носящее характер программы. Есть изображения главного героя данного раздела Св. Писания. Наконец, большое значение имеют и не освещенные ксилографиями названия и заголовки, обладающие сильным эмоционально-волевым подтекстом. Наряду с титульными листами и их иллюстрациями, Эрхард Альтдорфер создал 82 гравюры на дереве, иллюстрирующие текст, а также высокохудожественные ксилографические клише инициалов, тех, которыми набирались титулы и с которых начинались разделы Библии. Так было обеспечено высокое стилистическое единство печатного текста, заголовков, инициалов и иллюстрирующих библейский текст ксилографий. Это не могло не производить благостного впечатления на читателей. При этом спонтанно осуществились реминисценции той рукотворной архаики, которая, исторически была присуща более инкунабулам, чем палеотипам. В них заявили о себе художественные традиции оформления рукописных и первопечатных книг Мекленбурга и Нидерландов. При этом, с изысканной позднегоготической тканью полиграфии успешно взаимодействовали филологические особенности переложения лютеровского перевода на нижненемецкий язык. Благодаря этому Любекская Библия 1534 г. стала уникальным памятником германской книжной культуры эпохи Реформации.

Ключевые слова: Реформация, Любекская Библия, Людвиг Дитц, Эрхард Альтдорфер, Георг Лембергер, Иоганн Бугенхаген, Мартин Лютер, Дунайская школа.

Abstract. The article deals with the study of the title pages of the books of the First complete Lutheran Bible, published in the imperial city of Lubeck in April 1534 by Ludwig Dietz. Their creator was Erhard Altdorfer (1490–1562), a native of Regensburg, a court artist and architect of Duke Henry V of Mecklenburg-Schwerin; the younger brother of the famous representative of the Danube school Albrecht Altdorfer. The Lubeck Bible consists of the following sections, opening with their own title pages: The first part of the Old Testament (the Mosaic Pentateuch); the second part of the Old Testament, beginning with the Book of Joshua; The third part of the Old Testament (the Book of Job — the Song of Solomon); The Book of the Prophets; The Book of Isaiah; A block of non-canonical Books that were not included in the Vulgate; the New Testament (the illustration of its title page repeats the illustration of the title page of the Old Testament). The range of formal stylistic solutions and semantic content of the title pages of these books is quite wide. For example, there is a graphic embodiment of the ideological foundations of the teachings of Luther, which has the character of a program. There are images of the main character of this section of the Holy Scriptures. Finally, titles and headlines that are not illuminated by woodcuts and have strong emotional and volitional overtones are also of great importance. Along with the title pages and their illustrations, Erhard Altdorfer created 82 textual woodcuts, as well as highly artistic woodcut clichés of initials, those with which titles were typed and with which sections of the Bible began. This ensured a high stylistic unity of the printed text, headings, initials, and woodcuts illustrating the biblical text. It couldn't help but make a good impression on the readers. At the same time, the reminiscences of that manual archaism, which, historically, was inherent more in the incunabula than in the paleotypes, spontaneously took place. The artistic traditions of the design of handwritten and first-printed books of Mecklenburg and the Netherlands have declared themselves in them. At the same time, the philological features of the translation of the Lutheran translation into Low German successfully interacted with the exquisite Late Gothic fabric of the polygraphy. Thanks to this, the Lubeck Bible of 1534 became a unique monument of the German book culture of the Reformation era.

Keywords: Reformation, Lubeck Bible, Ludwig Dietz, Erhard Altdorfer, Georg Lemberger, Johann Bugenhagen, Martin Luther, the Danube School.



Илл. 1. Титульный лист Любекской Библии. De Biblie uth der vthlegginge Doctoris Martini Luthers yn dyth düdesche vlitich vthgesettet, mit sundergen vnderichtingen, alse men seen mach. Inn der Keyserliken Stadt Lübeck by Ludowich Dietz gedrucket. M.D.XXXIII.

Каждая книга обладает своим титульным листом, масштабом, пропорциями, ритмом. Книгу можно представить как здание, как архитектурное целое. Книга — это особый мир, устремленный в будущее, но при этом неизменно опирающийся на прошлое. На то, что представлено и закреплено традициями книжной культуры. Титульные листы являются и вратами в это будущее и ретрансляторами традиции. В этом контексте их формально-стилистическое решение, их художественное оформление в целом, обретают особое значение. В статье исследуется ансамбль титульных листов Книг Первой полной лютеровской Библии, изданной в Любеке в апреле 1534 г.

Любек, этот старый Ганзейский город, занимает в истории немецкого книгопечатания и немецкой книжной иллюстрации совершенно особое место. В 1492, 1510 и 1520 гг. в Любеке на нижненемецком языке было осуществлено три издания знаменитого «Гербария лечебных трав» Иоганна Кубе, впервые выпущенного в свет в 1481 г. в Италии. Он был напечатан Стефаном Арндесом под названием «Сад здоровья» [8, с. 38]. Это было одно из первых палеотипных изданий в Мекленбурге. В 1494 г. Стефан Арндес осуществил нижненемецкое издание Ветхого и нового Завета (in folio, тоже палеотип) — известной своими иллюстрациями Любекской Библии 1494 г. [8, с. 54–66]. В 1519 г. его сын Ганс Арндес, унаследовавший предприятие отца, напечатал «Новый календарь» [8, с. 38–44]. Эта книга содержала востребованные и проверенные временем рекомендации о питании, чередовании труда и отдыха в разные времена года, о сохранении здоровья, и оказании первой медицинской помощи. Ориентируясь на текст, полиграфическое исполнение и иллюстрации «Нового календаря», 5 января 1523 г. Людвиг Дитц издал в Ростке свой «Руководящий календарь» — «весьма красивую и необходимую книгу со многими плодоносными материями» [8, с. 45; 20, S. 161–162], как было указано в аннотации на ее титульном листе. «Руководящий календарь» стал ознаменованием начала его самостоятельной деятельности на издательском поприще.

Подробное описание Любекской Библии 1534 г., истории ее создания и украшающих ее ксилографий уже имело место в отечественном искусствознании [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8]. Но комплексное, целостное исследование титульных листов ее разделов осуществляется впервые. Здесь уместно вспомнить слова В.А. Фаворского: «В книге все время есть динамика от титула к титулу, от заставки к заставке <...> от титула начинается движение, которое идет через всю книгу» [14, с. 93]. Эта динамика в формате собственного пространства книги; полиграфическое оформление титульных листов, прокладывающие читателям путь в постижение смысла Библейских книг, станут предметом нашего исследования. Библия представляет собой фолиант, отпечатанный швабахским шрифтом, на 626 листах которого помещены 82 гравюры и 3 повторения. Надпись на титульном листе гласит: «De Biblie uth der vthlegginge Doctoris Martini Luthers yn dyth düdesche vlitich vthgesettet, mit sundergen vnderichtingen, also men seen mach. Inn der Keyserliken Stadt Lübeck by Ludowich Dietz gedrucket. M.D.XXXIII» — «Библия доктора теологии Мартина Лютера на немецком, переведенная с греческого, с особыми разъяснениями, которые сделаны этим мужем — Отпечатана в имперском городе Любеке у Людвиг Дитца. 1533 год» [цит. по: 17, S. 33–34]. В конце книги, в колофоне, имеется уточнение: «Dyt löfflyke werck, ys also, Godt Almechtich tho laue vnd eeren, Na Christi vnses Heren gebort, ym Dusent vyffhundert vnde veer unde dörtingesten yare, am ersten dage Aprilis jn der Keyserliken Stadt Lübeck, by Ludowich Dyetz, dorch den druck vullendet, mit gnade unde hülpe des Almechtigen Gades, dem loff, prys, eere vnde danck yn ewicheit sy, Amen» — «Это преисполненное благодатью творение именем Всемогущего Бога с чувством смирения и почтения, согласно заповедям Христа, нашего Господа, полностью отпечатано в первый день апреля тысяча пятьсот тридцать четвертого года в имперском городе Любеке, у Людвиг Дитца, с милостивой помощью всемогущего Бога, с хвалой, честью и благодарностью, во веки веков, Аминь» [16; 17, S. 33–34]. Из этого уточнения следует, что изданная Людвиг Дитцем Библия, стала действительно первым полным лютеровским переводом Св. Писания, первой полной лютеровской Библией. Она вышла на полгода раньше

полной лютеровской Библии, изданной в сентябре 1534 г. Гансом Люфтом в Виттенберге [10; 18]. Поэтому граждане Любека называли ее «цыпленком, появившимся ранее яйца». [17, S. 33].

У Любекской Библии было четверо создателей: Мартин Лютер, Иоганн Бутенхаген, осуществивший переложение переведенного Лютером библейского текста на нижненемецкий язык, мастер ксилографии Эрхард Альтдорфер из Шверина, и ростокский издатель Людвиг Дитц [2; 3; 17; 20]. Альтдорфер по заказу Дитца сделал к Библии ксилографические клише титульных гравюр; сопровождающих текст иллюстраций; а также инициалов, которыми начинаются книги и разделы, а также предисловия к ним. Людвиг Дитц и его подмастерья осуществили набор и завершили полиграфическое оформление Библии.

Следует указать на весьма противоречивые условия выхода в свет данного издания [2, с. 49–54]. С народом, как говорил Лютер, надо говорить на понятном ему языке. Поэтому появление полного перевода Библии на нижненемецком диалекте рассматривалось им и его сподвижниками как решительный шаг в утверждении евангельского вероисповедания в Нижней Германии. В данном случае увлекательная прелестность учения Реформатора ложилась на хорошо удобренную почву. На развитие этническое самосознание жителей данного региона и их языковое своеобразие. Значение последнего было весьма велико: так, в конце XV – начале XVI вв. в университете Ростка на нижненемецком языке читались лекции по римскому праву. Подготовка издания книги происходило в условиях жесткого противостояния лютеран и католиков. Поэтому Людвиг Дитц решил, что будет безопаснее печатать Библию не в Ростке (на родной полиграфической базе), а в филиале своей фирмы, — в Любеке. Многие делалось спонтанно, в ситуации, постоянно меняющейся, и без какой-либо возможности исправить допущенные ошибки. Это видно уже из титульного листа книги, где датой издания указан 1533 г. Хотя на самом деле Библия вышла из-под прессов в 1534 г., о чем сообщается в набравшимся, по-видимому, в марте 1534 г., колофоне. Впрочем, такое в истории книгопечатания не редкость. Но в Любекской Библии достаточно и других, мягко говоря, особенностей [2, с. 69, 70], от которых предшествующие издания Людвиг Дитца были свободны [8, с. 32–53]. Причиной этого была наряженная социальная ситуация в целом. Подготовка к печатанию и само печатание книги осуществлялись в условиях борьбы городского Совета Любека, возглавляемого Юргеном Вулленвевером, за восстановление бывшего политического значения Ганзейских городов; в период организации протестантского Шмальканденского союза, к которому присоединился Любек; наконец, захвата анабаптистами власти в Мюнстере и распространения их влияния на Севере немецких земель и в Нидерландах [2, с. 52–53]. В этой ситуации торопились все. И Эрхард Альтдорфер, вынужденный в 1530 г. прервать изготовление ксилографий из-за свалившейся на него срочной работы по восстановлению Шверина после пожара; и Иоганн Бутенхаген, поддерживавший Вулленвевера в его политике, и впопыхах завершавший перевод Неканонических книг уже после начала набора Библии.

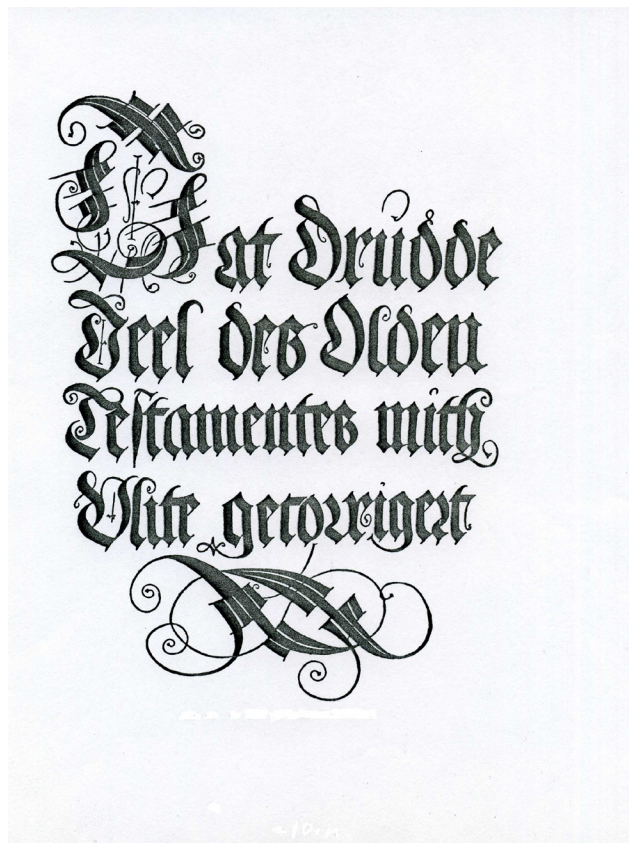
Последнее нашло отражение как в конкретном наполнении этого, впервые появившегося, раздела Библии, так и в его оглавлении, напечатанном на титульном листе (илл. 11). Из текста оглавления видно, что две разные книги: «Etlike Stucke van Esther» и «Etlike Stucke Danielis» оказались объединенными в одну главу с единым предисловием [16, Bl. LXV B]. Но если обратиться к ее тексту, то в нем неожиданно обнаруживается не указанная в оглавлении «Historia van Susanna Unde Daniel» [16, Bl. LXVIII A]. В исследуемом экземпляре Любекской Библии уточнение содержания блока Неканонических книг было осуществлено от руки (судя по почерку, не позднее середины XVI в.), внимательным и евангелически образованным читателем. Он же твердым почерком и с подобающей аккуратностью написал на титульном листе фолиацию всего блока Неканонических книг.

Итак, последовательность операций подготовки книги к изданию и самого печатания не соблюдалась [22]. Имело значение и то, что Людвиг Дитц осуществлял столь масштабное издание впервые. У него, профессионала высокой пробы, тесно связанного с Ростокским университетом, все-таки не было опы-



Илл. 2. Титульный лист Второй части Ветхого Завета с изображением Иисуса Навина. Jürgens W. Erhard Altdorfer. Seine Werke und seine Bedeutung für die Bibelillustration des 16 Jahrhunderts. Lübeck: Otto Quitzow Verlag, 1931.

Илл. 3. Титульный лист Третьей части Ветхого Завета. Jürgens W. Erhard Altdorfer. Seine Werke und seine Bedeutung für die Bibelillustration des 16 Jahrhunderts. Lübeck: Otto Quitzow Verlag, 1931.



та, неторопливо наработанного его коллегой по цеху — Гансом Луффтом, печатавшим в Виттенберге переводимые Лютером отдельные части Ветхого Завета с 1524 по 1529 г. [10, с. 68–72; 18].

Перейдем к рассмотрению титульных листов книг Любекской Библии 1534 г. и их особенностей. Предваряя описание титульного листа Ветхого Завета, следует напомнить, что титульный лист сформировался именно в Эпоху Возрождения. В то время на них указывались не только фамилии авторов, названия книг, год, и место их издания, и фамилии издателей, но приводились и аннотации (иногда очень обширные) и, как правило, помещались титульные иллюстрации. Реформационная печать заимствовала это и в значительной степени усилила. Иллюстрации титульных листов трудов реформаторов, как бы предваряя их содержание, стали передавать эмоционально-волевой подтекст убеждения, разъяснения, или, что гораздо чаще, противостояния и острой полемики. Что касается титульной иллюстрации первого издания, переведенной Лютером Библии, то в напряженной ситуации, когда Реформация Лютера еще не утвердилась, и в нижненемецких землях испытывала сильное сопротивление со стороны приверженцев католицизма, было необходимо не только достойно предварить окрашенным настроениями греховности и надежды Библейский текст. Надо было настроить читателя на размышления, на благочестивую серьезность, на глубокое переживание осознания правильности осуществленного выбора. Мастеру Эрхарду это удалось вполне (илл. 1).

Широкий ствол древа жизни, на котором висит картуш с титулом, представляет собой ось, по сторонам которой симметрично противопоставлены друг другу знаковые события Ветхого и Нового Заветов. Под деревом (с засохшими ветвями слева и поросшим густой листвой с правой стороны) сидит обнаженный человек. С левой стороны от него изображен ветхозаветный пророк (возможно, Исайя), справа — Иоанн Креститель. Левее пророка, с высохшей стороны древа, изображен гроб, на крышке которого лежит высохший труп. Это символы греховности, первородного греха, человеческого несовершенства, смерти. Не случайно непосредственно над ними изображены Адам и Ева, вкушающие в тени райского сада запретный плод. С правой стороны, напротив прародителей, мы видим распятого Христа со стоящим рядом Агнцем. Ниже, в правом углу титульной ксилографии изображен воскресший, встающий из гроба Христос, буквально «попирающий смерть», т.е. пронзающий лежащий подле гроба скелет древком хоругви, принятой из рук Иоанна Предтечи. Обе стороны выполнены в перспективном сокращении. Оно ведет наш взгляд между распадами холмов в глубину. Там, на заднем плане, слева показан лагерь израильтян с медным змием, а справа — благовещение пастухам. Таким образом, все рассмотренные нами фрагменты амбивалентны: дух противопоставляется плоти, жизнь — смерти, заблуждение и порок — свету истины, возмещающей искупление и прощение. В самом верху мы видим: слева — Бога Отца, передающего Моисею скрижали, а справа, младенца Христа, являющегося перед Марией в обрамлении сияющих лучей.

Австрийский искусствовед Катарина Пакупфейфер показывает, что идеологическая основа этого многопланового противопоставления восходит к проповеди Мартина Лютера, произнесенной им в Виттенберге 10 марта 1522 г., в день Иоанна Крестителя. В этой проповеди Ветхий Завет был охарактеризован Лютером как суровый закон, провозглашенный в заповедях, полученных Моисеем. В противоположность этому Новый Завет рассматривался им как выражение милости Бога, воплощенной в искуплении Христом первородного греха [19, S. 28–29]. Катарина Пакупфейфер считает, что такое досконально последовательное и выразительное противопоставление Ветхого и Нового Завета встречается только в этой гравюре Эрхарда Альтдорфера. На его титуле противоречивая ситуация человека, стоящего между Законом и милостью, выражена с максимальной наглядностью [19, S. 28–29]. Мы согласны с этим, однако отмечаем, что, проводя аналогии с проповедью Лютера следует принимать во внимание и значительную временную дистанцию между 1522 (проповедь Лютера) и 1530 г., когда Альтдорфер начал работать над ксилографиями к Любекской Библии. Отметим, что именно эта дата стоит на вто-

рой ксилографии Ветхого Завета, изображающей Всемирный потоп [2, с. 82]. Титульный лист в том виде, как его выполнил мастер Эрхард, не мог появиться в 1522 г. Для этого учение Лютера должно было распространиться вширь, стать достоянием массового сознания. Многое должно было стать более ясным и устоявшимся и для самого Лютера. Поэтому мы, помимо обозначенных выше моментов, усматриваем в этом противопоставлении уже осознанное и проверенное временем различие между обрядовой, внешней, и поэтому отчасти формализованной верой в Бога (в том виде, как понимал ее католицизм) и выстраданным, прошедшим через величайшие искушения и сомнения, идущим из самого сердца человека, глубоким религиозным чувством, характерным для протестантизма. Подтверждением этого является то, что Эрхард Альтдорфер не просто демонстрирует различие между законом и милостью, между католическим и протестантским пониманием веры. Он идет гораздо дальше и, по сути, вслед за Лютером, но не словом, а изобразительными средствами, указывает соотечественникам путь к разрешению конфессиональных противоречий.

Дело в том, что верхняя часть древа, на котором расположен кар্তুш с титулом, человек, фланкируемый ветхозаветным пророком и Иоанном Предтечей у его основания, а также боковые сцены грехопадения и искупления образуют углы вытянутого вверх ромба. Особенно четко прослеживается его нижний угол, представленный треугольником голов Иоанна Предтечи, пророка и сидящего человека. Вершина ромба намечается лучами, исходящими от устремляющегося к Марии младенца Христа и от Бога Отца, вручающего скрижали. Однако этот ромб можно воспринимать и как овал, чему способствует овальное обрамление увенчивающей титульную доску арки. В данном случае можно попытаться провести аналогии с изображениями Страшного суда Романской эпохи, в которых Христос восседает на радуге в овальном обрамлении. Но у мастера Эрхарда на месте вершащего суд Христа, в окружении глубоких и противостоящих в смысловом отношении сцен, — располагается текст титула первой полной немецкой Библии. Таким образом, спасение человека, как писал об этом Лютер, состоит в вере, а вера представлена в Слове. Путь к спасению лежит через оправдание верой. Это хорошо читается в иллюстрации мастера Эрхарда. Но было ли такое изобразительное решение в принципе возможным, состоялось ли бы оно вообще без подсказок и теологических разъяснений? Ведь Эрхард Альтдорфер был более причастным к карнавальной культуре своего времени, к светской жизни во всех ее проявлениях, нежели к церкви [см.: 2, с. 21–25, 40–41]. Мы предполагаем, что здесь не обошлось без консультаций Иоганна Бугенхагена, контакты которого с мастером Эрхардом, несомненно, были. Известно, что Бугенхаген по вопросам утверждения лютеранства в Нижней Германии интенсивно общался с герцогом Генрихом V Мекленбург-Шверинским, придворным художником и архитектором которого был Эрхард Альтдорфер. Итак, благодаря толкованиям и разъяснениям Иоганна Бугенхагена титульная ксилография Любекской Библии приобрела характер столь богословский. Или иначе — дидактическую форму наглядного, эмоционального разъяснения учения Лютера. Все это, по мере движения вглубь книги, обретает повторение и закрепление в ксилографии титульного листа к Новому Завету, являющейся аналогом ксилографии к Библии в целом.

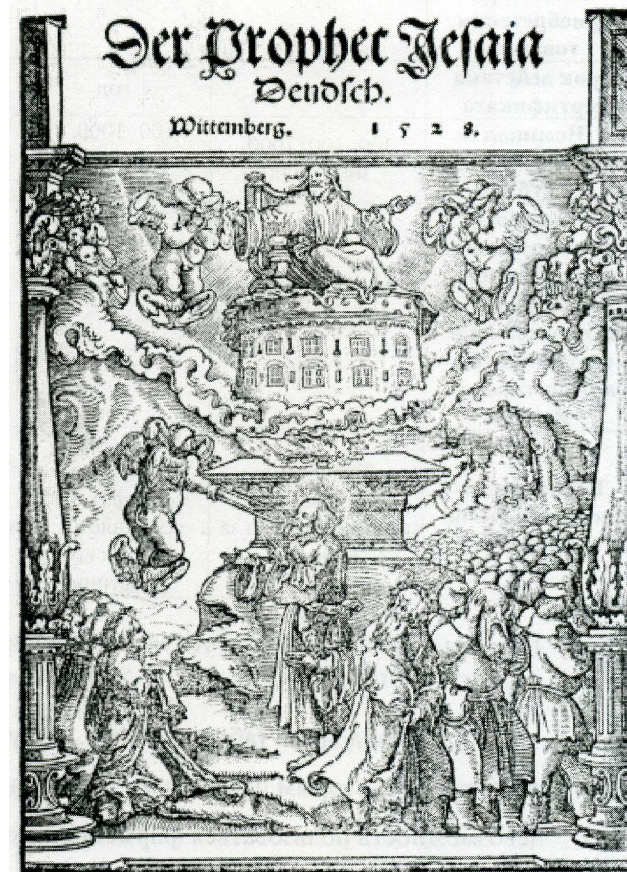
Следует подчеркнуть, что ксилография титульного листа вышедшей через полгода Библии в Виттенберге (автор — Лукас Кранах Старший) носит по своему содержанию и акцентированным деталям, не богословский, а преимущественно политический характер. Перед нами — прославление династии Эрнестинов, к которой принадлежал курфюрст Иоганн Фридрих (его полноформатный ксилографический портрет, выполненный Лукасом Кранахом, есть в Библии); и утверждение значения Саксонского Курфюршества как центра немецкой Реформации [10, с. 91–93; 18]. Наконец, в этом титульном листе явно подчеркивается и авторитет «ангельского доктора» — Мартина Лютера, как лидера Реформации.

Титульный лист ко Второй части Ветхого Завета содержащей Книгу от Иисуса Навина до Псалтыри, гораздо более прост. Но при этом — традиционен. В данном случае мастер



Илл. 4. Титульный лист к Книге Пророков с монограммой EA. Jürgens W. Erhard Altdorfer. Seine Werke und seine Bedeutung für die Bibelillustration des 16. Jahrhunderts. Lübeck: Otto Quitzow Verlag, 1931.

Эрхард обошелся без ксилографической интерпретации богословских разъяснений. Нельзя же держать читателей в постоянном интеллектуальном напряжении! Он опирался исключительно на свое мастерство и на иллюстрацию титульного листа Второй части Ветхого Завета из виттенбергского фолиантного издания 1524 г. Клише к ней было вырезано неизвестным подмастерьем в мастерской Лукаса Кранаха Старшего. Отпечатки с этой же доски были сделаны и в двух последующих виттенбергских изданиях. Одно из них вышло в том же году, другое — в 1527 году. Каким из них пользовался мастер Эрхард — неизвестно. Но при несомненной зависимости от предшественника, он проявил творческую самостоятельность, которая заявляет о себе в изображении природы и глубины пространственной среды. Например, изображение Иисуса Навина, который в виттенбергском издании 1524 г. представлен просто рыцарем, сидящим на камне, мастером Эрхардом преобразовано в условный, но при этом — героический «портрет» в пейзаже. Иисус Навин, облаченный в рыцарские доспехи, изображен сидящим на вершине горы. Нужно отдать должное графическому мастерству Альтдорфера, его умению выявить и подчеркнуть вещественность изображаемых предметов, саму фактуру материала. Этого нет у его неизвестного виттенбергского предшественника. Мастер Эрхард скупными средствами ксилографии показывает сияющую сталь доспехов, холодную твердость обнаженного меча, геологическую плотность камня, на котором восседает библейский герой. Впору вспомнить учение его современника Теофаста Парацельса о т.н. «хирумантии» горных пород, почвы, деревьев, растений. Своей трактовкой этого понятия, дистанцирующегося от плутовского гадания по линиям руки, Парацельс основывал новую науку — материализованное [12, с. 134–135]. Эта вещественность является и результатом тщательной светотеневой проработки. Солнце, как источник света, в ксилографии не изображено, но направление солнечных лучей, благодаря теням на склонах гор, показано точно. Земной мир представлен на этой гравюре во всем своем сия-



ющем великолепии. Художник изобразил нивы, поросшие лесом склоны, переходящие в остроконечные скалы; высоту небес, простор виднеющегося в дали моря. Вернемся к тому, что Иисус Навин, восседает на вершине горы, на фоне скалистого ландшафта. И в этом контексте напомним, что гора, скала — являются символами оплота, прочности, надежности, честности [13, с. 336]. Это имеет непосредственное отношение к знаковому библейскому герою, его ратным свершениям (илл. 2).

Титульный лист к Третьей части Ветхого Завета не снабжен иллюстрацией. Его пространство подчиняется строго рассчитанной гармонии запечатанных и незапечатанных поверхностей, взаимодействию черного и белого. Пространство графического листа заполняет текст титульной надписи (илл. 3). Последняя отпечатана (как это было в первых опытах книгопечатания) с полноформатного in folio ксилографического клише, вырезанного Эрхардом Альтдорфером, или, что тоже не исключено, кем-то из его подмастерьев.

Такой же подход, но реализованный гораздо более последовательно и, можно сказать, монументально, положен в основу оформления титульного листа Книги Пророков (илл. 4). В полиграфическом отношении эта часть Ветхого Завета выполнена с особой изысканностью. Тон этой изысканности задает титульный лист. Его своеобразие заключается в том, что в нем отсутствует иллюстрация, нет никаких изображений. Перед нами черно-белая композиция, состоящая из букв и слов и представляющая собой только название: «Все Пророки на немецком». Еще раз следует подчеркнуть, что оно не набрано специально изготовленными литерами, а вырезано Эрхардом Альтдорфером в виде ксилографии in folio большими, в 1/8 часть листа, буквами лютеровской фрактуры. Оно демонстрирует синтез артистичности и аскетической ясности. Строгое сочетание белого незапечатанного пространства и черных с причудливыми росчерками букв может действовать завораживающе. Перед нами как бы графическое воплощение афористических высказываний библейских пророков, их сокровенного смысла, имеющего вневременное значение. Повторений, или аналогов осуществленного Эрхардом Альтдорфером решения в истории европейского книгопечатания нет. Этот титульный лист остался единственным.

Здесь важно отметить, что особенность сделанного Бугенхагеном (выходцем из Померании) переложения перевода Лютера заключалась в том, что его текст не всегда «буква в букву» соответствовал лютеровскому тексту. Впоследствии, в середине XVII столетия, когда протестантизм и в Германии и Голландии стал выказывать регламентирующие тенденции, всецело контролирующие частную жизнь, этот перевод Бугенхагена подвергся критике со стороны ортодоксальных протестантских филологов. Критика, по содержанию весьма аскетическая, была направлена против допущенных Бугенхагеном поэтических отклонений от лютеровского текста [20, S. 89]. Есть основания полагать, что Иоганн Бугенхаген в работе над текстом Любекской Библией оказался скорее толкователем, чем начетчиком, и библейский перевод Лютера оказался у него более образным и живым. А потому — более сподручным для восприятия в нижненемецкой языковой среде, выходцем из которой, был и он сам. Кстати, этой живости соответствуют и иллюстрации в тексте Библии [2, с. 73–143]. По-видимому, излишне правоверные ревнители канонического лютеровского перевода, жившие уже в иной мировоззренческой обстановке, не понимали, что в середине 30-х гг. XVI столетия

Илл. 5. Титульный лист к Книге Пророка Исаии. De Biblie uth der vthlegginge Doctoris Martini Luthers yn dyth düdesche vltich vthgeset, mit sundergen vnderrichtingen, also men seen mach. Inn der Keyserliken Stadt Lübeck by Ludowich Dietz gedrucket. M.D.XXXIII.

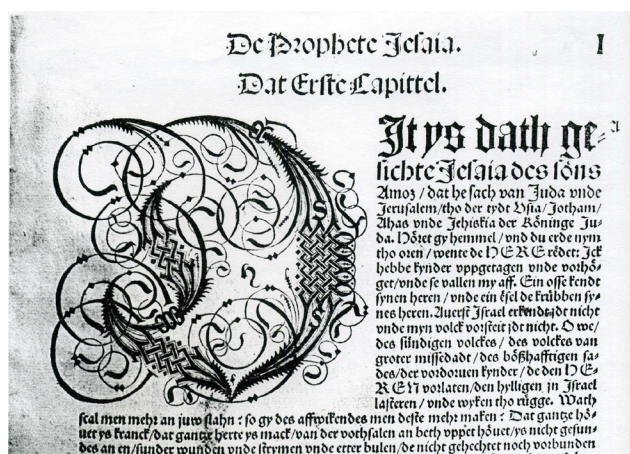
Илл. 6. Георг Лембергер. Ксилография титульного листа Книги пророка Исаии. Reindl I.C. Georg Lemberger. Ein Künstler der Reformationszeit. Leben und Werk. Inaugural-Dissertation in der Fakultät Geschichts-und Geowissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Bd. II. Katalog. Bamberg, 2006.

допущенные Бугенхагеном «романтические» погрешности представляли исключительную ценность. Они усиливали воздействие Священного Писания именно в данной языковой среде, обладающей ярко выраженным самосознанием [13].

Итак, «рельефный» полиграфический язык исполнения титульного листа Книги Пророков загодя настраивает читателя. Он предваряет его восприятие и способствует выявлению смысла лежащего за ней текста. Есть основания считать, что сам мастер Эрхард рассматривал эту ксилографию как свое достижение, как произведение высокого искусства. Об этом свидетельствует его монограмма, размещенная в расположенном внизу росчерке — заглавная буква «А» с перекладиной в виде буквы «Е» [2, с. 58, 59].

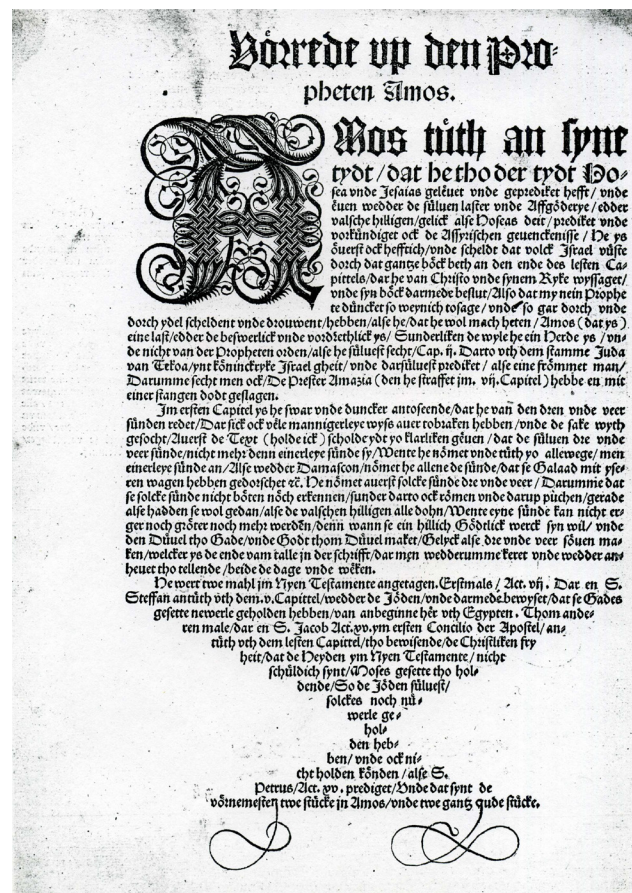
Дальнейшие листы Книги Пророков с предисловиями, началами и окончаниями Книг можно также рассматривать как шедевры полиграфического искусства. Это определяется инициалами, с которых они начинаются. В основе этих инициалов не металлические рельефы, предназначенные для высокой печати, какие использовал, например, Ганс Лувффт. Они отпечатаны с ксилографических клише, специально изготовленных Эрхардом Альтдорфером для Людвига Дитца, для Любекской Библии. Ими начинаются Книги пророка Иезекииля, начало Книги пророка Осии, начало Книги пророка Иоиля, начало Книги пророка Амоса, а также пророков Авдия, Ионы, Михея, Наума. Им принадлежит существенная роль в полиграфическом «ордере», в достигнутом стилистическом единстве разделов Любекской Библии.

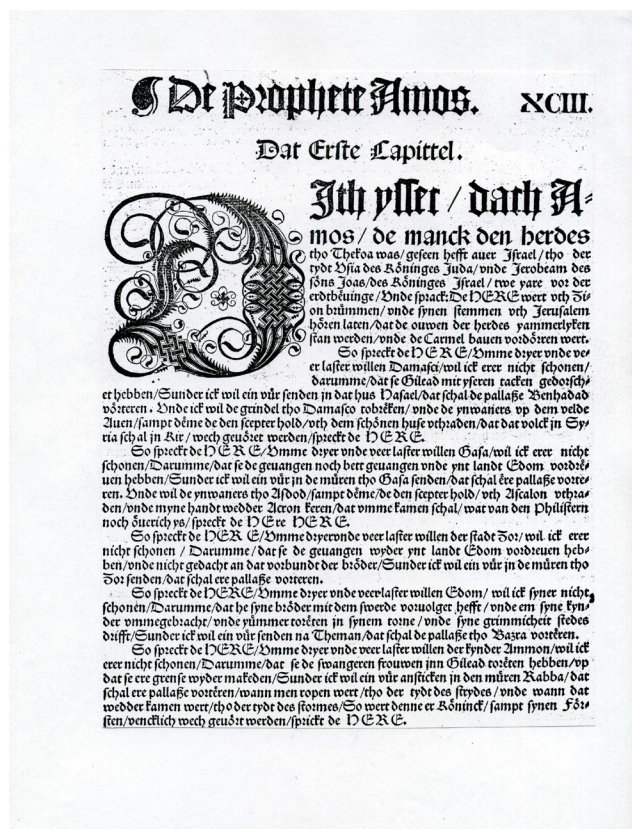
В этом контексте следует остановиться на оформлении начала Книги пророка Исайи (илл. 5). В отличие от книг других пророков, представленных в Любекской Библии, она имеет свой титульный лист. Это связано, по-видимому, с тем, что из всех Ветхозаветных пророков, не один не говорил столь много, подробно и убедительно о грядущем пришествии Христа, как пророк Исайя. Титульный лист его пророчеств украшен ксилографией, задающей тональность восприятия читателем последующего текста. Она изображает «Призвание Исайи к пророчеству» — эпизод, когда Серафим «распечатал» его уста горящим углем. Данная титульная ксилография, является авторским воспроизведением ксилографии титульного листа Книги пророка Исайи, напечатанной в кварте в 1528 г. в Виттенберге Гансом Лувффтом. [См.: 21, S. 109]. Эта гравюра, выполненная в высоком формате, была сделана, не позднее середины 1527 г. Георгом Лембергером, видимым представителем Дунайской школы, работавшим в мастерской Крахана с 1523 по 1527 г. [10, с. 45–53]. Эрхард Альтдорфер, взяв за основу эту ксилографию Лембергера (илл. 6), и почти полностью сохранив ее фактуру, отказался от тонких изящных колонн с элементами растительного орнамента, которым в своих многочисленных титульных листах был так привержен мастер из Ландсхута [см. 11]. Он обрал изобразительное Лембергером событие монументальной аркой, опирающейся на массивные квадратные колонны. И за счет ширины этих колонн сделал свою титульную ксилографию широкоформатной. Композиционно это отвечало и размеру фолианта, и формату других ксилографий. При этом, в отличие от гравюры Лембергера, была сильнее акцентирована тема преображения Исайи, обретающего дар пророчества. Ибо свершение знакового события стало осуществляться под аркой, являющейся, как известно, символом преображения, обретения новых возможностей. В левой и правой частях гравюры мастер Эрхард повторил горный ландшафт своего предшественника в традициях Дунайской школы, к которой принадлежал и сам. Здесь открывается тема исследования заимствований и влияний между двумя иллюстраторами лютеровских Библий — Эрхардом Альтдорфером и Георгом Лембергером. Оба мастера были выходцами из Баварии, учились (правда, в разное время) в мастерской Альбрехта Альтдорфера в Регенсбурге, принадлежали к Дунайской школе и, впоследствии, работали по соседству: в Шверине и Магдебурге [10, с. 41–43]. Наконец, их ксилографии (Альтдорфера — к Любекской Библии 1534 г., Георга Лембергера — к трем Магдебургским Библиям, вышедшим в 1536, 1539/1540 и 1551 гг.) отличаются самобытными позднеготическим реминисценциями [9; 10, с. 58–61]. В своей «мягкой» позднего-



Илл. 7. Начало Книги пророка Исайи. De Biblie uth der vthlegginge Doctoris Martini Luthers yn dyth düdesche vlitich vthgesetset, mit sundergen vnderrihtingen, alse men seen mach. Inn der Keyserliken Stadt Lübeck by Ludowich Dietz gedrucket. M.D.XXXIII.

Илл. 8. Предисловие Лютера к Книге Пророка Амоса. De Biblie uth der vthlegginge Doctoris Martini Luthers yn dyth düdesche vlitich vthgesetset, mit sundergen vnderrihtingen, alse men seen mach. Inn der Keyserliken Stadt Lübeck by Ludowich Dietz gedrucket. M.D.XXXIII.





Илл. 9. Начало Книги Пророка Амоса. De Biblie uth der vthlegginge Doctoris Martini Luthers yn dyth düdesche vlitich vthgesetset, mit sundergen vnderriichten, alse men seen mach. Inn der Keyserliken Stadt Lübeck by Ludowich Dietz gedrucket. M.D.XXXIII.

Илл. 10. Начало Притчей Соломона. De Biblie uth der vthlegginge Doctoris Martini Luthers yn dyth düdesche vlitich vthgesetset, mit sundergen vnderriichten, alse men seen mach. Inn der Keyserliken Stadt Lübeck by Ludowich Dietz gedrucket. M.D.XXXIII.



тической изящности они более традиционны, в сравнении с тяготеющими к италянизирующей ренессансной «классичности» гравюрами Мельхиора Шварценберга и Петера Зальцбургера. То есть в сравнении с теми ксилографиями, которые по мере износа дублировались, и настойчиво воспроизводились в полных лютеровских Библиях, выпускаемых Гансом Лүфтом в Виттенберге с сентября 1534 г. по 80-е гг. XVI века.

Однако, вернемся к рассматриваемому нами титульному листу Книги Пророка Исайи в Любекской Библии. Его исполнение не менее уникально, чем титульный лист к Книге Пророков. Дело в том, что под ксилографией с изображением обретения Исайей дара пророчества помещены два роскошных ксилографических инициала: «А» и «Д». Они использованы здесь как художественное оформление, как изысканный декор. Но одновременно, и как важный тектонический элемент, заполняющий нижнее пространство титульного листа, уравнивающий его композицию и обеспечивающий целостность. Возникает вопрос: кто это сделал? Или иначе: кто «собирал» титульный лист в целом? Мастер Эрхард, или, может быть, стоявший у прессов Людвиг Дитц? Мы не исключаем, что это осуществили его неизвестные помощники в печатной мастерской в Любеке, причем спонтанно, «на глаз», в процессе работы. Итак, в данном случае мастерство создателя иллюстраций и ксилографических инициалов, органично взаимодействовало с мастерством и опытом издателя [8, с. 67–91]. Результатом их усилий стал весь художественный ансамбль Любекской Библии 1534 г. (илл. 7–10).

Особая изысканность Книги Пророков объясняется и тем, что для печатания заглавий, входящих в него книг, а также заглавий предисловий к ним, издатель Людвиг Дитц использовал один из вариантов текстуры — старого готического шрифта. Здесь налицо связь с давней традицией, ибо, как известно, текстурой была напечатана 42-строчная Библия Гутенберга. В то же время в данном случае сказалась приверженность Людвигу Дитцу нижненемецкой традиции. Примененный им шрифт весьма похож на шрифт заголовков Библии, изданной в Любеке в 1494 г. Стефаном Арндесом [8, с. 65, 66] и, скорее всего, является производным от него. При этом крупной капитальной текстурой выполнены только первые строки заголовков и первые, т.е. «красные», строки основного текста (илл. 8–10).

Так же обстоит дело с Псалтырью, Книгой Притчей Соломоновых (илл. 10), Екклесиастом-Проповедником, блоком Неканонических книг, отнесенных к апокрифам, и Откровением святого Иоанна Богослова. Во всех случаях Людвиг Дитц достигает выразительного, динамичного взаимодействия различных шрифтов, инициалов и иллюстрирующих текст ксилографий. Это взаимодействие, подкрепленное творческому взаимодействию двух мастеров, придает Любекской Библии 1534 г. много общего с рукописной книгой.

В этом контексте стоит обратить внимание на то, как напечатано Предисловие Лютера к Книге пророка Амоса (илл. 8). Его завершение набрано в виде «косынки» (что встречается в Любекской Библии довольно часто), но при этом литеры букв: «г» и «g» в словах последней строки органично совмещены с помещенными в печатную форму ксилографическими виньетками. Эти виньетки, вырезанные самим Эрхардом Альтдорфером или его подмастерьями, воспроизводят выполненные пером росчерки, характерные для почерков того времени.

Вполне оригинален и титульный лист Неканонических книг, т.е. апокрифических древнееврейских текстов, не признанных до сих пор иудейскими богословами. Их не было в первоизданном Ветхом Завете (Танхаве), но в III–I вв. до Р.Х. они вошли в греческую Септуагинту, а затем в конце IV – начале V в., усилиями Блаженного Иеронима Стридонского, — в латинскую Вульгату. Лист этот, по исполнению своему, предельно практичен. Он представляет титульную надпись (название данного раздела Библии) с перечислением названий входящих в него книг. Перед нами — «Книги, которые не были обнаружены в Еврейской Библии и которые согласно старому Священному Писанию, несправедливо отнесены к апокрифам» — «De Boke/ welckeremen in der Hebreischen Bibeln nicht findet/ unde van den olden Veders tho der hilligen Schrifft nicht gerekent/ funder Apocryphi genomt werden». К ним относят-

ся: Judith; De Wysheit Salomonis; Tobias; Jesus Syrach; Baruch; Dat Erste bock van den Machabeyern; Dat Ander bock van den Machabeyern; Etlike Stucke van Esther; Etlike Stucke Danielis. [16]. Следует отметить, что в тексте книги Иисуса Сираха Проповедника заявляет о себе столь важная для лютеранства и немецкого менталитета в целом, идея труда на благо ближнего и возможность спасения души, обретения Царствия небесного через реализацию профессионального призвания. [2, с. 64].

Вернемся, однако, к инициалам исследуемого палеотипа. По утверждению Конрада Райха, Людвиг Дитц располагал «большим количеством разнообразных шрифтов и инициалов, которые он использовал с высоким эстетическим чувством» [20, S. 90]. В том числе и редчайших инициалов примененных еще в Любекской Библии 1494 г., и предоставленных ему, скорее всего, Гансом Арндесом, или неизвестными мастерами из его окружения [8, с. 66]. Однако, это великое множество было слишком разнотипным, стилистически не целостным. Во всяком случае, единообразных металлических литер высокой печати для заглавных букв, с которых должны были начинаться названия библейских книг; литер, подобных тем, которыми отличаются Библии Ганса Луффта — Дитцу явно не хватало. А ведь им как раз и принадлежит важнейшая эстетическая функция в тектоническом решении издания. Ритмическая повторяемость именно этих инициалов является эстетически организующим моментом. Поэтому Людвиг Дитц заказал Эрхарду Альтдорферу наряду с иллюстрациями к Библии, еще и ксилографические клише заглавных букв, с которых должны были начинаться ее разделы. В итоге простыми средствами, вполне «инкунабульно», рукотворно — живой графической линией — было достигнуто высокое полиграфическое единство столь серьезного издания. Отметим, что в этих инициалах часто повторяется и варьируется мотив «плетенки». Они задают тон, настроение, «праздничность» встречи с каждым разделом Библии. Итак, Любекская Библия 1534 г. по исполнению своему архаична. Она отличается от современных ей изданий, тем, что роскош-

ные инициалы, с которых начинаются названия ее книг, печатались не с металлических литер, а с ксилографических клише. Но инициалы, с которых начинаются главы библейских книг, были отпечатаны с металлических литер. При этом инициал каждой буквы имеет несколько вариантов. Это позволяет предполагать, что и их не всегда хватало, и они собирались Дитцем из разных литерных касс. Можно говорить и об их стилистических различиях, и о стилистически объединяющих моментах. Однако несомненно, что в процессе набора текста Людвиг Дитц и его наборщики стремились к эстетической выразительности, сообразуясь с разнородностью полиграфического материала.

Подводя итоги, следует сказать, что печатник Людвиг Дитц и мастер ксилографии Эрхард Альтдорфер знали сложившиеся традиции полиграфического оформления книги и следовали им. Они учитывали сложившуюся практику набора текста и стремились к максимальному визуальному воздействию шрифтов и иллюстрирующих текст ксилографий. Они понимали значение пустоты — белого, незаполненного строчными шеренгами букв пространства. Строгая ритмическая динамика набора Любекской Библии объясняется единством, и одновременно — контрастностью сочетания черного и белого. Наконец, зная, что сущность искусства книгопечатания состоит в красоте и стройности отдельной страницы или разворота, они достигали этого, архитектурным взаимодействием колонн, титулов, колонцифр, набором названий глав, размером иллюстраций, их расположением и соотношением с текстом.

В завершении статьи автор считает своим долгом с чувством светлой памяти и глубокой благодарности указать, что возможность работы с оригинальным экземпляром Любекской Библии 1534 г. была в свое время предоставлена ему доктором исторических наук Владимиром Ивановичем Марковиным, и доктором исторических наук Игорем Николаевичем Осиневским. Фотографии с оригинала, приведенные в данной статье, были сделаны Евгением Борисовичем Копытовым.

Список литературы:

1. Акимов С.С. Культура и искусство немецкого Ренессанса в трудах Н.А. Багровникова // Из истории отечественного искусствоведения. Очерки и рецензии. М.: Новый хронограф, 2018. С. 114–124.
2. Багровников Н.А. Диалог традиций и новаторства в ксилографиях Любекской Библии. Монография. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1999.
3. Багровников Н.А. Любекская Библия как памятник книжного дела эпохи Реформации // Книга. Исследования и материалы: Сб. 78 / Российская книжная палата. М.: ТЕРРА – TERRA, 2001. С. 193–210.
4. Багровников Н.А. Титульные листы работы Эрхарда Альтдорфера // Книга. Исследования и материалы: Сб. 81 / Российская книжная палата. М.: Наука, 2003. С. 97–105.
5. Багровников Н.А. Людвиг Дитц: опыт эстетического оформления инициалов Любекской Библии. (К 470-летию выхода в свет первой Полной лютеровской Библии) // Книга в мировой цивилизации. Материалы 11-й Международной книговедческой конференции. М.: Наука, 2004. Т. 2. С. 47–49.
6. Багровников Н.А. Любекская Библия 1494 г. как памятник книжной культуры // Мир библиографии. М., 2008, № 3. С. 55–60.
7. Багровников Н.А. О художественном оформлении первой Полной лютеровской Библии // Мир библиографии. М., 2008, № 6. С. 57–61.
8. Багровников Н.А. Памятники книжной культуры Нижней Германии Эпохи Возрождения и Реформации. Монография. Нижний Новгород: ФГБОУ ВПО «НГЛУ», 2013. 116 с.
9. Багровников Н.А. О значении Дунайской школы и художественных традиций поздней готики в германском книгопечатании XVI века // Книга в Информационном обществе. Материалы XIII Международной научной конференции по проблемам книговедения (Москва, 28 – 30 апреля 2014 г.): В 4 ч. Ч. 1. М.: Наука, 2014. С. 11–13.
10. Багровников Н.А. Ганс Луффт и его время. Нижний Новгород: Гладкова О.В., 1915. 209 с.
11. Багровников Н.А. Титульные листы Георга Лембергера // Книга. Исследования и материалы. М.: Наука, 2016. Сб. 3–4 (108–109). С. 126–137.
12. Володарский В.М. Образы природы в творчестве Парацельса // Природа в культуре Возрождения. М.: Наука, 1992. С. 126–136.
13. Гухман М.М., Семенов Н.Н., Бабенко Н.С. История немецкого литературного языка XVI–XVIII вв. М.: Наука, 1984. 248 с.
14. Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. 240 с.
15. Biblia das ist die gantz Heilige Schrift Deudsche. Mart. Luth. Wittenberg. Begnadet mit Kurfürstlicher zu Sachsen freiheit. Gedruckt durch Hans Lufft. M.D.XXXIII.
16. De Biblie uth der vthlegginge Doctoris Martini Luthers yn dyth düdesche vlitich vthgeset, mit sundergen vnderriichten, alse men mach. Inn der Keyserliken Stadt Lübeck by Ludowich Dietz gedrucket. M.D.XXXIII.
17. Jürgens W. Erhard Altdorfer. Seine Werke und seine Bedeutung für die Bibelillustration des 16 Jahrhunderts. Lübeck: Otto Quitzow Verlag, 1931. 89 S.
18. Mejer W. Der Buchdrucker Hans Lufft zu Wittenberg. Leipzig: Verlag Karl. W. Hiersemann, 1923. 90 S.

19. Packpfeifer K. Studien zu Erhard Altdorfer. Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreich, 1978. 190 S.
20. Reich K. Das grobe plattdeutsche Bilderbuch. Hamburg: Hofmann und Campe, 1986. 367 S.
21. Reindl I.C. Georg Lemberger. Ein Künstler der Reformationszeit. Leben und Werk. Inaugural-Dissertation in der Fakultät Geschichts- und Geowissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Bd. II. Katalog. Bamberg, 2006. 327 S.
22. Volz H. Hundert Jahre Wittenberger Bibeldruck 1522–1526. Göttingen: Hantzsche, 1954. 167 S.

References:

- Akimov, S.S. (1918) 'Culture and Art of the German Renaissance in the works of N.A. Bagrovnikov', in *Iz istorii otechestvennogo iskusstvo-vedeniia. Ocherki i rezenzii* [From the history of domestic art studies. Essays and reviews]. Moscow: Novii khronograf Publ., pp. 114–124. (in Russian)
- Bagrovnikov, N.A. (1999) *Dialog traditsii i novatorstva v ksilografiakh Liubekskoi Biblii* [Dialogue of Tradition and Innovation in Woodcuts of the Lubeck Bible]. Nizhny Novgorod: Nizhegorodsky Universitet Publ. (in Russian)
- Bagrovnikov, N.A. (2001) 'The Lubeck Bible as a Monument to the Book Industry of the Reformation Era', in *Kniga. Issledovaniia i materialy* [Book. Research and Materials], 78. Moscow: TERRA Publ., pp. 193–210. (in Russian)
- Bagrovnikov, N.A. (2003) 'Title pages of the work by Erhard Altdorfer', in: *Kniga. Issledovaniia i materialy* [Book. Research and Materials], 81. Moscow: Nauka Publ., pp. 97–105. (in Russian)
- Bagrovnikov, N.A. (2004) 'Ludwig Dietz: the experience of aesthetic design of the initials of the Lubeck Bible. To mark the 470th anniversary of the publication of the first Complete Lutheran Bible', in *Kniga v mirovoi zivlitzazii, materialy 11 Meschdunarodnoi knigovedcheskoi konferentsii* [Book in the world civilization, materials of the 11th international conference on bibliography], 1. Moscow: Nauka Publ., pp. 47–49. (in Russian)
- Bagrovnikov, N.A. (2008) 'About the decoration of the First Complete Lutheran Bible', *Mir bibliografii* [World of bibliography], 6, pp. 57–61. (in Russian)
- Bagrovnikov, N.A. (2008) 'Lubeck Bible of 1494 as a monument of book culture', *Mir bibliografii* [World of bibliography], 3, pp. 55–60. (in Russian)
- Bagrovnikov, N.A. (2013) *Pamiatniki knizhnoi kul'tury Nizhnei Germanii Epokhi Vozrozhdeniia i Reformatsii* [Monuments of the Book Culture of Lower Germany of the Renaissance and Reformation]. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod Dobrolyubov State Linguistic University Publ. (in Russian)
- Bagrovnikov, N.A. (2014) 'On the importance of the Danube School and the artistic traditions of the Late Gothic in the German printing of the XVI century', in *Kniga v informazionnom obchestve. Materialy XIII mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii po problemam knigovedeniia. (Moscow, 28–30 apreliia 2014)* [Book in the information society. Materials of the 13th International Scientific Conference on the Problems of Bibliology. (Moscow, April 28–30, 2014)], 1. Moscow: Nauka Publ., pp. 11–13. (in Russian)
- Bagrovnikov, N.A. (2015) *Gans Lufft i ego vremia* [Hans Lufft and His Time]. Nizhny Novgorod: Gladkova O. V. Publ. (in Russian)
- Bagrovnikov, N.A. (2016) 'The title pages of Georg Lemberger', in *Kniga. Issledovaniia i materialy* [Book. Research and Materials], 3–4 (108–109). Moscow: Nauka Publ., pp. 126–137. (in Russian)
- Favorskii, V.A. (1986) *Ob iskusstve, o knige, o graviure* [About art, about the book, about the engraving]. Moscow: Kniga Publ. (in Russian)
- Guhman, M.M., Semenjuk, N.N., Babenko, N.C. (1984) *Istoriia nemetskogo literaturnogo iazika XVI – XVIII vv.* [The history of the German literary language of the XVI–XVIII centuries]. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Jürgens, W. (1931) *Erhard Altdorfer. Seine Werke und seine Bedeutung für die Bibelillustration des 16 Jahrhunderts.* Lübeck: Otto Quitzow Verlag Publ. (in German)
- Mejer, W. (1923) *Der Buchdrucker Hans Lufft zu Wittenberg.* Leipzig: Verlag Karl. W. Hiersemann. (in German)
- Packpfeifer, K. (1978) *Studien zu Erhard Altdorfer.* Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreich Publ. (in German)
- Reich, K. (1986) *Das grobe plattdeutsche Bilderbuch.* Hamburg: Hofmann und Campe (in German)
- Reindl, I.C. (2006) *Georg Lemberger — Ein Künstler der Reformationszeit. Leben und Werk. Inaugural-Dissertation in der Fakultät Geschichts- und Geowissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg.* Bd. II. Katalog. Bamberg. (in German)
- Volodarskii, W.M. (1992) 'Images of nature in the works of Paracelsus', in *Priroda v culture Vozrozhdeniia* [Nature in the Renaissance culture]. Moscow: Nauka Publ., pp. 126–136. (in Russian)
- Volz, H. (1954) *Hundert Jahre Wittenberger Bibeldruck 1522–1526.* Göttingen: Hantzsche. (in German)

Субботина Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник. Библиотека Российской академии наук. Россия, Санкт-Петербург, Биржевая линия, 1, 199034. olgavs421@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6864-8047

Subbotina, Olga Vladimirovna, PhD in Art History, senior researcher. Russian Academy of Sciences Library, 1 Birzhevaya liniya, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. olgavs421@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6864-8047

ЦИКЛ ГРАВЮР К «ЭНЕИДЕ» ВЕРГИЛИЯ (1559). К ВОПРОСУ О МЕТОДАХ РАБОТЫ С ОБРАЗЦАМИ В НЕМЕЦКИХ ТИПОГРАФИЯХ XVI ВЕКА

THE CYCLE OF ENGRAVINGS FOR VIRGIL'S "AENEID"(1559). TO THE ISSUE OF METHODS OF WORKING WITH SAMPLES IN GERMAN PRINTING HOUSES OF THE 16th CENTURY

Аннотация. В европейской печатной книге полностраничные повествовательные иллюстрации к «Энеиде» Публия Вергилия Марона появляются в начале XVI в. и связаны с деятельностью страсбургской мастерской Иоганна Грюнингера. Эти гравюры к Вергилию 1502 г. стали образцовыми для нескольких поколений художников XVI в. Статья посвящена франкфуртскому изданию Давида Цопфеля 1559 г., 13 страничных ксилографий которого будут рассмотрены с точки зрения возможных изобразительных источников и методов работы с ними. В ряду книжных памятников будут проанализированы не только гравюры к поэме 1502 г. и вормской «Энеиде» 1543 г., напечатанной у Григория Хофмана, но и венецианские издания середины XVI столетия. При создании серии иллюстраций к «Энеиде» 1559 г. анонимный мастер избегал копирования одного визуального источника, что было широко распространенной практикой этого времени, но использовал несколько моделей, по-разному адаптируя их к материалу. Он выбрал более сложную стратегию, обратившись, в том числе, к изданиям не столь очевидным, появившимся на весьма отдаленных от Франкфурта-на-Майне территориях и связанных с иным литературным произведением — «Неистовым Роландом» Лудовико Ариосто. Подходы к образцам могли быть разнообразными: от воспроизведения изобразительных топосов, либо общей композиционной схемы, до соединения в одном поле переработанных фрагментов разных гравюр. Зачастую это было детальное копирование ключевого эпизода, но более свободная интерпретация среднего и дальнего плана.

Ключевые слова: Давид Цопфель, Вергилий, Лудовико Ариосто, Иоганн Грюninger, повествовательная иллюстрация, книгоиздание, немецкие типографии XVI века, миграция образов, образец, визуальный источник.

Abstract. In the European printed book, full-page narrative illustrations to the "Aeneid" by Publius Vergilius Maro appeared at the beginning of the 16th century and were linked with the work of Johann Grüninger's workshop in Strasbourg. These engravings to Virgil of 1502 served models for several generations of artists during the 16th century. The article is focused on the Frankfurt David Zöpfel's edition of 1559, 13 page woodcuts of which will be examined from the point of view of possible sources and methods of working with them. Among the supposed samples, not only the engravings to the poem of 1502 and the Worms "Aeneid" of 1543, printed by Gregory Hoffmann, but also Venetian editions of the mid-16th century will be analyzed. In creating the series of illustrations for the "Aeneid" in 1559, the anonymous artist avoided copying a single visual source, which was a common practice at the time, but used several models, adapting them to the material in different ways. He chose a more complex strategy, turning, among other things, to less obvious editions that appeared in territories quite distant from Frankfurt am Main and were associated with another literary work — Ludovico Ariosto's "Orlando Furioso". The approaches to the models could be varied: from reproducing common places or a general compositional scheme to combining reworked fragments of different engravings in one space. Often, this was a detailed copy of the main episode, but a freer interpretation of the middle and distant plans.

Keywords: David Zöpfel, Virgil, Ludovico Ariosto, Johann Grüninger, narrative illustration, book publishing, 16th-century German printing houses, migration of images, sample, visual source.

На рубеже XV и XVI столетий в печатной книге зарождается традиция иллюстрирования «Энеиды» Публия Вергилия Марона, практически не имевшая аналогов в прошлом. Речь идет не о малых гравюрах-заставках перед началом каждого раздела, но о полностраничных многофигурных изображениях, которые принято называть повествовательными или нарративными. Подобные сложносоставные иллюстрации появились лишь спустя полвека после изобретения книгопечатания, поскольку требовали мастерства не только от художника, но от резчика и печатника, а также больших вложений от издателя.

До публикации поэмы во Франкфурте-на-Майне в середине XVI в. уже вышли несколько знаковых изданий «Энеиды» Вергилия. Гравюры некоторых из них стали образцами для последующих поколений художников, поэтому невозможно говорить о более поздних тиражах, не обращаясь к ним. И в первую очередь необходимо упомянуть латиноязычное издание 1502 г.¹ формата ин-фолио, появившееся у страсбургского типографа Иоганна Грюнингера и ставшее первым печатным полноиллюстрированным вариантом сочинений римского поэта со времени Иоганна Гутенберга. В него вошла не только «Энеида»,



Илл. 1. Титульный лист. Vergilii Maronis dreyzehnen Aeneadische Bücher...Franckfurdt: David Zopfeln, 1559. Баварская государственная библиотека, Мюнхен. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10995515?page=7>

но «Георгики», «Буколики», а также appendix Vergiliana². Для этого масштабного и весьма дорогостоящего³ проекта была характерна скрупулезность в отношении текстов античного классика, произведения которого сопровождалась комментариями римских грамматиков Мавра Сервия, Клавдия Доната, а также итальянских гуманистов Кристофоро Ландино, Антонио Манчинелли, Домицио Кальдерино. Издание также демонстрирует высочайший для своего времени уровень типографского мастерства, отразившийся как в верстке, так и в виртуозно выполненными инициалах. Более того, существенно изменилось отношение к иллюстрациям и их функции, что является для нас наиболее значимым моментом. В этой книге не используются составные деревянные основы, широко применявшиеся И. Грюнингером в 1490-х гг. [5, с. 30–39]. Целые гравировальные доски с многочисленными образами пришли на смену умело скомбинированным деревянным блокам. Усложнение изобразительной программы потребовало не только искусных печатников и резчиков, но и редактора-эрудита Себастьяна Бранта, роль которого в создании цикла ксилографий до сих пор является предметом дискуссий исследователей⁴.

Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что в мастерской И. Грюнингера появилась новая традиция иллюстрирования Вергилия, которая вплоть до конца XVI в. оставалась чрезвычайно авторитетной и повлияла на многих европейских мастеров [17, р. 245; 19, р. 198]. В Вергилии 1502 г. все разделы сопровождаются гравюрами (всего 214), из них 137 ксилографий — к 12 книгам «Энеиды». Изображения занимают от трети страницы до целого разворота. Безусловно, говоря о распространении гравюр из данного издания в первую очередь имеется в виду широко практиковавшееся более или менее точное копирование образцов в европейских типографиях. Основываясь на изученных нами экземплярах Вергилия, можно выделить два противоположных подхода, оговоримся, однако, что между ними могут быть и промежуточные варианты. Французские иллюстрированные издания «Энеиды» выпускались чаще не на латыни, а на *volgare*⁵, копии гравюр в них далеки от первоисточника как по размеру, так и по исполнению, они упрощены по пропорциям и анатомии, схематичны по композиции⁶. Иначе в Италии: венецианские повторения ближе к Вергилию 1502 г. и в большей степени совпадают с ним как стилистически, так и по расположению внутри книги⁷.

В дальнейшем, наиболее значимые серии иллюстраций к «Энеиде» появляются только в середине XVI в., среди которых стоит разграничить две основные тенденции. Во-первых, продолжает развиваться традиция малых иллюстраций как заверстаных в текст, так и размещенных в начале каждой из 12 частей. В качестве примера приведем венецианские издания 1570–1580-х гг., а также лионские тиражи Жана де Турна, который сначала выпустил французский перевод первых четырех книг «Энеиды» Вергилия в 1552 г., затем полную версию поэмы в 1560 г.⁸ Во-вторых, продолжает существовать традиция полностраничных иллюстраций, заложенная в типографии И. Грюнингера, однако в несколько иной форме. К ней принадлежит «Энеида», напечатанная в Вормсе в 1543 г. у Григория Хофмана⁹, и, наконец Вергилий, выпущенный у Давида Цопфеля в 1559 г. во Франкфурте-на-Майне¹⁰, на котором стоит остановиться подробнее (илл. 1).

Давид Цопфель — типограф и литейщик шрифтов — был сыном пастора из Франкфурта. Сначала он работал у мест-



Илл. 2. Гравюра к Книге I. Vergilii Maronis dreyzeh Aeneadische Bücher...Worms: Gregorium Hofman, 1543. Баварская государственная библиотека, Мюнхен. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00022307?page=8>

Илл. 3. Гравюра к Книге I. Vergilii Maronis dreyzeh Aeneadische Bücher...Frankfurt: David Zopfeln, 1559. Баварская государственная библиотека, Мюнхен. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10995515?page=10>



Илл. 4. Гравюра к Книге VI. Фрагмент. *Publii Virgilii maronis opera cum quinque vulgatis commentariis [...] expolitissimisque figuris atque imaginibus nuper per Sebastianum Brant superadditis*, Strassburg 1502. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург.

ного печатника Кириака Якоба (Curiacus Jacob), на дочери которого женился в феврале 1549 г., самостоятельную деятельность начал с 1552 г. Большая часть его книжного репертуара¹¹ — это иллюстрированные и неиллюстрированные Библии, а также книги, связанные с деятельностью Мартина Лютера. Перечень античных авторов, вышедших из его типографии, сравнительно небольшой: сочинения Аристотеля, Катона, Плутарха и наконец латинская¹² и немецкая версии сочинений Вергилия 1559 г. (в 1562 г. было предпринято переиздание немецкого варианта).

Немецкоязычная «Энеида» 1559 г., формата ин-октаво (8°), является публикацией немецкого перевода, осуществленного гуманистом Томасом Мурнером по заказу И. Грюнингера для издания 1515 г.¹³ Подчеркнем, однако, что этот проект, как

и книгу 1543 г., сложно сопоставить с «Сочинениями» Вергилия 1502 г., в том числе по декору и иллюстрациям. В текст обеих немецких версий «Энеиды» включены только 12 (Вормс) и 13 (Франкфурт-на-Майне)¹⁴ полностраничных ксилографий. Само количество изображений, каждое из которых открывает новый раздел поэмы Вергилия, свидетельствует об ином подходе к иллюстративному ряду, отличающемся от концепции мастеров, трудившихся у И. Грюнингера. Американский исследователь Т. Рабб полагал, что издание 1559 г. находилось под непосредственным влиянием страсбургской «Энеиды» и явилось «посредником между традицией иллюстрирования поэмы первой и второй половины XVI в.» и «косвенное влияние Бранта с его развернутой повествовательностью иллюстратив-

ного ряда достигло XVII в. через франкфуртское издание 1559 г.» [19, р. 198]. Но позволим себе согласиться с Т. Раббом не полностью, поскольку, как нам представляется, ближайшим образцом для Вергилия 1559 г. было, прежде всего, вормское издание 1543 г., напечатанное также в формате ин-октаво, и появившееся всего 16 годами ранее. К тому же совпадает и подход к иллюстрированию: страничные изображения предшествуют тексту каждой книги поэмы. По словам немецкой исследовательницы Джулии Фрик, ксилографии «в виде визуальных сокращений, в графических формулах резюмируют сюжет соответствующей книги, они всегда подчинены краткому содержанию (*argumentum*) и часто находятся напротив него на книжных разворотах» [12, S. 243–244]. Подобные иллюстрации, вслед за В. Зуербаумом, Д. Фрик называют «типом аргумента», и оба исследователя полагают, что этот вид печатных изображений для «Энеиды» впервые появляется в венецианском латинском издании Вергилия 1507 г. [12, S. 243]¹⁵.

Таким образом, мастер, работавший для Д. Цопфеля, желая создать новую серию гравюр, скорее всего, хорошо зная и страсбургское, и вормское издания, отказался от точного копирования этих, достаточно известных в немецких землях визуальных источников. Он выбрал более сложную стратегию, обратившись, в том числе, к печатным изображениям не столь очевидным, появившимся на весьма отдаленных от Франкфурта-на-Майне территориях и связанных совершенно с другим литературным произведением, о чем будет сказано позднее.

Характеризуя методы работы анонимного мастера, хотелось бы выделить, пусть и достаточно условно, некоторые способы взаимодействия с образцами, причем эти подходы могут комбинироваться даже в рамках одного издательского проекта. Прежде всего, это использование изобразительных топов или устоявшихся и широко распространенных иконографических схем, фигурировавших, в том числе, в более ранних изданиях. Именно по этой модели¹⁶ создана гравюра для первой книги «Энеиды», представляющая встречу Дидоны и Энея в беседке-ротонде (илл. 2–3). Подобный мотив встречается в живописи и декоративно-прикладном искусстве как Средневековья, так и раннего Нового времени: встреча/обручение/бракосочетание Ясона и Медеи, Париса и Елены и т.д.¹⁷ Его же используют и мастера-предшественники, к примеру, близкая по образности и композиции гравюра присутствует в «Энеиде», вышедшей у И. Грюнингера. Причем речь идет как о латинской версии поэмы, так и об издании немецкого перевода 1515 г., для которого было заказано несколько дополнительных досок, в том числе, со встречей Дидоны и Энея. То есть в версии на «народном» языке сцена повторяется дважды, в обоих случаях воспроизводится устойчивый архитектурный мотив с теми же основными персонажами: Дидоной, Энеем, Ахатом.

В изданиях 1543 и 1559 годов этой сценой начинается Книга I. В отличие от обоих страсбургских вариантов, беседка, где происходит разговор, перемещается со среднего плана на передний и становится узловым эпизодом композиции. И это неслучайно, ведь Карфаген упоминается буквально в первых строках поэмы:

Столько по воле ее претерпел превратностей горьких,
Столько трудов. Неужель небожителей гнев так упорен?
Город древний стоял — в нем из Тира выходцы жили,
Звался он Карфаген — вдалеке от Тибрского устья,
Против Италии; был он богат и в битвах бесстрашен [1, с. 3].

Другой способ работы с образцами заключался в комбинировании мотивов или более мелких визуальных элементов из нескольких источников. В качестве примера можно привести гравюру для Книги VI, на которой представлено пребывание Энея в Аиде. Поясню, что в тексте «Энеиды» граница между земным миром и преисподней трактуется нейтрально как вход в пещеру и никак зооморфно не маркирована:

Вход в пещеру меж скал зиял глубоким провалом,
Озеро путь преграждало к нему и темная роща [1, с. 142].

В иллюстрациях к «Энеиде» 1502 г. идет четкая отсылка к



Илл. 5. Гравюра к Книге VI. Vergilii Maronis dreyzehen Aeneadische Bücher...Worms: Gregorium Hofman, 1543. Баварская государственная библиотека, Мюнхен. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00022307?page=258>

христианской образности Ада. В 4 из 6 ксилографий Книги VI встречается изображение входа в Аид как чудовищной пасти (илл. 4), то есть он понимается не только как место (*locus*) для грешных душ, но как особое существо. Эта художественная традиция зародилась еще в раннехристианский период¹⁸, а к позднему Средневековью стала общим местом иконографии. В вормском издании 1543 г. (илл. 5) только одна гравюра иллюстрирует эту часть поэмы. Мастер заимствует из первоисточника общий подход к пространству: высокая линия горизонта и плоскость, развернутая на зрителя, позволяет сделать повествование более подробным и полисценичным. И хотя художник последовательно не скопировал ни одно из изображений первоисточника, в процессе создания своего эскиза он выделил определенные сцены из нескольких гравюр к Энеиде 1502 г. и объединил их в одном поле, используя свою стилистику. Так он воспроизвел несколько узловых образов и мотивов: адскую пасть, пещеру с Цербером и лодку с сидящими в ней Энеем, Хароном и Сивиллой. Вместе с тем изображение было скопировано зеркально, уменьшено в масштабе и сдвинуто к дальнему плану. В нижней части ксилографии издания 1543 г. представлены мучения грешников, часть из которых вновь соотносится с гравюрами «Энеиды» 1502 г.: образ Титуса с разверстым чревом, которое клюет хищная птица, Тисифона со змеями в руке,



Илл. 6. Гравюра к Книге VI. Publii Virgilii maronis opera cum quinque vulgatis commentariis [...] expolitissimisque figuris atque imaginibus nuper per Sebastianum Brant superadditis, Strassburg 1502. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург.

грозиящая нечестивцам, привязанным к столбу (илл. 6). Отметим, что образ эринии также составной: тело и пластика соотносится с одной ксилографией, а голова со змеями вместо волос соответствуют образу Горгоны с другой гравюры. Анонимный мастер вормского издания точно знал и ориентировался на Вергилия 1502 г., но перерабатывал взятые оттуда мотивы.

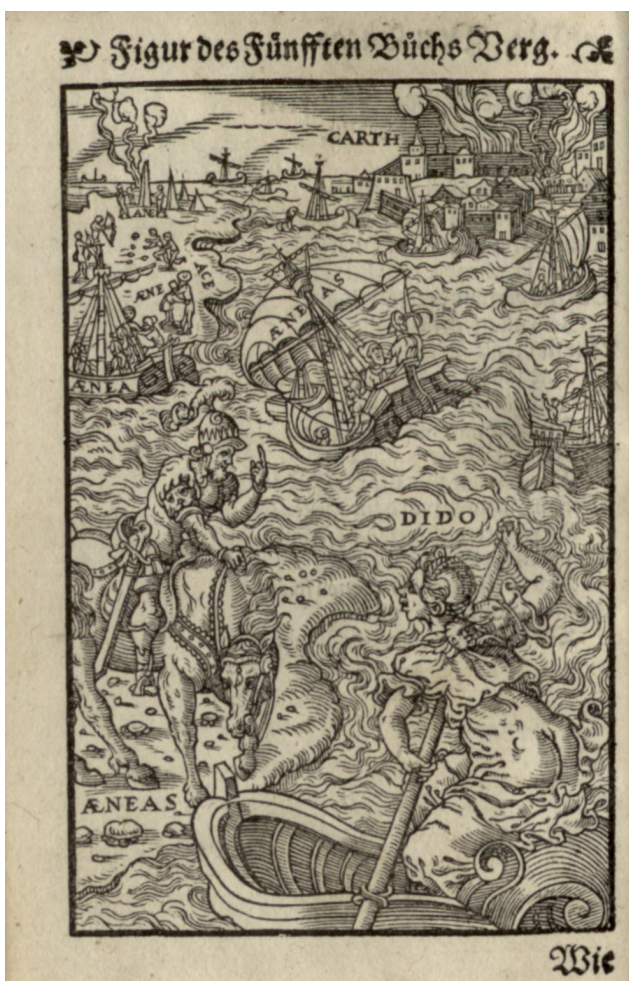
Что касается франкфуртской версии 1559 г., то в ней мы наблюдаем все тот же подход к пространству, что и в первоисточнике 1502 г. (илл. 7). В то же время, к вормскому изданию отсылают масштаб фигур и композиционное решение переднего и среднего планов с тронем Радамануса в центре, вокруг которого разворачиваются все события. Однако сцены наказаний расположены зеркально по сравнению с образцом 1543 г., дальний план гравюры переработан, на нем отсутствуют уста адовы, они заменены на более нейтральный вход в пещеру, что в большей степени соответствует тексту Вергилия. О похожем подходе пишет Илария Андреоли, анализируя широкое распространенное в Италии копирование и переработку некоторых циклов гравюр Альбрехта Дюрера: «в частности, серии Дюрера на религиозные темы сразу же пользовались большим успехом и известностью по всему католическому миру благодаря, прежде всего, богатству иконографических мотивов и образцов, которые могли быть использованы разными художниками, (...) так в пределах одного произведения могли быть объединены цитаты, взятые с разных листов одной или разных серий» [6, p. 36].

Тем не менее, при очевидных параллелях и заимствованиях, издание 1559 г. расходится с вормским в 7 из 13 гравюр¹⁹, что представляется существенным, учитывая небольшое число иллюстраций. В этих изображениях автор ориентировался на совершенно иные модели, не связанные с традицией иллюстрирования «Энеиды». И эти неожиданные образцы, которые удалось обнаружить, взяты из «Неистового Роланда»²⁰ Лудовико Ариосто 1556 г., напечатанного венецианским типографом французского происхождения Винченцо Вальгриси²¹. Книгу украшает серия из 46 прекрасно выполненных ксилографий, что сделало ее чрезвычайно значимой полноиллюстрированной версией «Неистового Роланда» в Италии середины XVI в. Она была необыкновенно популярна и в указанном столетии переиздавалась 19 раз как самим Винченцо Вальгриси, так и его наследниками²². Все 46 страничных иллюстраций помещены перед началом песней и обрамлены рамками с орнаментикой и образами античного толка, представляющими музицирующих или играющих среди цветочных гирлянд путти, гермы, амфоры и маскароны.

Возвращаясь к франкфуртскому изданию, приведем в пример только 2 гравюры из 7, явно свидетельствующие о знакомстве с итальянским первоисточником; центральная сцена одной из них расходится с текстом «Энеиды», на другой же ксилографии она вполне к нему «приспособлена». В Книге V рассказывается о дальнейшей судьбе Энея после бегства из Карфагена (илл. 8). На иллюстрации средний и дальний планы близки тексту и изображают удаляющиеся корабли Энея и пылающий погребальный костер Дидоны у линии горизонта. Но ключевая сцена чужда событиям поэмы и представляет никогда не происходившую встречу главных героев

Илл. 7. Гравюра к Книге VI. Vergilii Maronis dreyzehen Aeneadische Bücher...Franckfurdt: David Zopfeln, 1559. Баварская государственная библиотека, Мюнхен. URL: <https://www.digital-sammlungen.de/view/bsb00017588?page=268>

Илл. 8. Гравюра к Книге V. Vergilii Maronis dreyzehen Aeneadische Bücher...Franckfurdt: David Zopfeln, 1559. Баварская государственная библиотека, Мюнхен. URL: <https://www.digital-sammlungen.de/view/bsb00017588?page=212>





Илл. 9. Гравюра к Песни IX. *Orlando furioso* di M. Lodovico Ariosto. In Venetia: Appresso gli heredi di Vincenzo Valgrisi, 1580. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург.

и разговор между ними в весьма необычных обстоятельствах. Идентичный эпизод является центральным на гравюре к Песне IX (илл. 9) венецианского издания Ариосто. В «Неистовом Роланде» речь идет о неназванной девице, которая встречает Роланда и просит вмешаться и прекратить злодеяния на острове Эбуде, куда впоследствии и отправится рыцарь. На ксилографии к Вергилию 1559 г. сцена оттиснута зеркально, но в остальном все совпадает вплоть до деталей: от костюма центрального персонажа, поворота головы лошади до жеста и особенностей складок платья девицы. Иллюстрация к Книге X «Энеиды» (илл. 10) более адаптирована к тексту, в обоих случаях повествуется о поединках. У Вергилия говорится о противостоянии между Лавзом, Паллантом и Турном, их имена значатся рядом с тремя героями на переднем плане ксилографии. Прием повторяется, и вновь зеркально воспроизводится

изображение части гравюры к Песне II поэмы Ариосто (илл. 11), где разворачивается борьба между Ринальдо и Сакрипантом. Детально копируется только центральная сцена, средний и дальний планы, хотя и включают некоторые ключевые образы первоисточника, но перерабатываются художником.

Использование итальянских образцов влечет за собой ряд вопросов, в том числе, как венецианская книга проделала столь долгий путь и оказалась в немецкой типографии? И почему гравюры к «Неистовому Роланду» употреблялись для иллюстрирования совершенно другого литературного произведения? Скорее всего, столь популярное издание могло попасть во Франкфурт-на-Майне через Лион, с которым у В. Вальгриси сохранялись давние и прочные контакты. К тому же именно Лион в XVI в. был связующим звеном между немецкими землями и Италией²³. Подобный путь, но в обратном

направлении, проделали доски, созданные в страсбургской мастерской И. Грюнингера для Энеиды 1502 г., и проданные им впоследствии в Лион²⁴. Дальнейшая их судьба неизвестна, но копии с гравюр «Энеиды» неоднократно воспроизводились в венецианских изданиях во второй половине XVI в., о чем уже упоминалось. Следовательно, «Неистовый Роланд» 1556 г. скорее всего «путешествовал» из Венеции во Франкфурт-на-Майне через Лион. Пытаясь найти точки соприкосновения между иллюстративными рядами и основания для подобных заимствований, можно прийти к следующим выводам. Во-первых, «Энеида» и эпическая поэма Ариосто несомненно близки в жанровом отношении, для обоих произведений характерна многочисленность героев, разнообразие сюжетных линий, событийная плотность, что влекло за собой близкие подходы к визуализации литературного материала. Во-вторых, начиная с комментариев Лудовико Дольче к одному из ранних изданий «Неистового Роланда» (Габриэль Джолито ди Феррари, 1542 г.)²⁵, идея о преемственности между сочинением Ариосто и древним предшественником (произведением Вергилия) была очень важной, поскольку способствовала укреплению статуса поэмы как «современной классики» [18, р. 51]. Д. Рушелли — редактор, работавший для В. Вальгриси, развивал тезис Л. Дольче и неоднократно упоминал Вергилия и «Энеиду» в своих комментариях к «Неистовому Роланду». Соответственно, скорее всего, для образованных европейцев второй половины XVI в. эти два произведения существовали в одном интеллектуальном поле, в связи с чем миграция художественных образцов между столь, казалось бы, разными изданиями, казалась вполне обоснованной. И наконец, «Неистовый Роланд» Вальгриси — единственное в 1550-е гг. издание, оформленное не малыми, а страничными изображениями, которые соответствуют типу нарративной гравюры, позволяющему включить в одно поле большое количество сюжетов, что, по-видимому, вполне соответствовало замыслу Д. Цопфеля.

В заключении отметим, что при создании серии гравюр для «Энеиды» 1559 г. анонимный мастер практиковал не прямое копирование образцов, но более сложные методы работы с художественными источниками. При подготовке серии иллюстраций он использовал несколько моделей по-разному адаптируя их к материалу. Это могло быть воспроизведение изобразительных топосов, либо общей композиционной схемы, соединение в одном поле переработанных фрагментов разных гравюр, детальное копирование ключевого эпизода, но более свободная интерпретация среднего и дальнего планов. А.В. Пожидаева в «Сотворение мира в иконографии средневекового Запада» подчеркивала, правда в отношении рукописного материала: «Гораздо больше ситуаций, когда облик непосредственного образца мы можем реконструировать лишь предположительно. Еще чаще приходится признать, что моделей могло быть несколько, и они цитировались частично (...) то есть речь идет именно о частичных заимствованиях, «миграции» отдельных мелких визуальных единиц» [3, с. 30–31]. Можно сказать, что этот прием, сошлемся на М. Мюллера и назовем его приемом «пазла» [3, с. 27], в сфере печатной книги реализовывался по-разному. В период конца XV – начала XVI вв. имела в виду скорее технология, когда соединялись два блока или более для создания «обновленного» печатного изображения. К середине XVI в. в типографиях постепенно отказываются от этого подхода и чаще используют цельные доски. Собираение «пазла» переходит на уровень эскиза, когда в рисунке для будущей доски соединяются фрагменты разных графических источников.

Илл. 10. Гравюра к Книге X. Vergilii Maronis dreyzehen Aeneadische Bücher... Franckfurdt: David Zopfeln, 1559. Баварская государственная библиотека, Мюнхен. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00017588?page=483>

Илл. 11. Гравюра к Песни II. Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto. In Venetia: Appresso gli heredi di Vincenzo Valgrisi, 1580. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург.



Примечания:

- ¹ Publii Virgilii maronis opera cum quinque vulgatis commentariis [...] expolitissimis figuris atque imaginibus nuper per Sebastianum Brant superadditis. Strassburg, 1502. Один из экземпляров данного издания хранится в собрании Научно-исследовательского отдела редкой книги Библиотеки Российской академии наук (НИОРК БАН). См. справочную литературу о нем: [8, col. 1277; 10, col. 98; 21, № 60].
- ² Цикл стихотворений, которые в период Ренессанса приписывались Вергилию.
- ³ Об этом упоминается даже в колофоне книги: «...opera[ue] et impensa non mediocri magistri Iohannis Grieninger» (...пасходы мастера Иоганна Грюнингера не были умеренными).
- ⁴ Н. Хенкель приписывает С. Бранту авторство эскизов [16, S. 391], Т. Рабб [19, p. 188], Д. Фрик [13, p. 250] и И. Хамм [15, S. 247] — только разработку программы серии гравюр.
- ⁵ Не на латыни, а на «народном» языке, в данном контексте — на французском.
- ⁶ Несколько французских изданий, гравюры которых создавались под влиянием Вергилия 1502 г.: Les oeuvres de Virgille translatees de latin en françois et nouvellement inprimees a Paris. Paris: Nicolas Cousteau, Galliot du Près, 1529; Le grand Olympe des histoires poetiques. Paris: Jehan Foucher, 1543.
- ⁷ Примером венецианских изданий является, в первую очередь, печатная продукция Джунтов: P. Virgilii Maronis poetarum principis Opera accuratissime castigata. Venetiis: in officina Lucæantonii Iuntae, 1537 (переиздания 1542, 1544, 1552 гг.) и др.
- ⁸ Les Quatre premiers livres de l'Énéide de Virgile, translatez de latin en françois par M. Loys Des Masures...Lyon: Jean de Tournes, 1552; L'Énéide de Virgile, prince de poete latins. Lion: Jan de Tournes, 1560.
- ⁹ Vergilii Maronis dreyzeh Aeneadische Bücher...Worms: Gregorium Hofman, 1543.
- ¹⁰ Vergilii Maronis dreyzeh Aeneadische Bücher...Frankfurt: David Zopfeln, 1559. О нем см. справочники: [14, p. 353; 22, p. 896].
- ¹¹ В фондах НИОРК БАН хранятся 6 изданий Давида Цопфеля, все они 1550-х годов, но Вергилия среди них нет.
- ¹² Отметим, что у Д. Цопфеля в этом же 1559 г. вышел и латинский вариант поэмы, но не отдельным изданием, а внутри собрания сочинений Вергилия, комментарии к нему принадлежали Филиппу Меланхтону: P. Virgilii Maronis Opera: d. Philippi Melanchthonis scholijs illustrata. Francofurti: per Davidem Zephelium, 1559. Серия иллюстраций для «Энеиды» идентична немецкоязычной версии.
- ¹³ Vergilij Maronis dryzehe Aeneadische Bucher von Troianischer Zerstörung und uffgang des Römische Reichs, durch doctor Murner uttüst. Strasbourg: Joannes Grüninger, 1515.
- ¹⁴ Последняя тринадцатая гравюра — к Книге XIII «Энеиды», написанной не Вергилием, а итальянским поэтом Маффео Веджио в XV в.
- ¹⁵ Publij Vergilij Bucolica, Georgica. Aeneis cum Seruij commentariis...Venetiis: Bernardinus Stagninus, 1507.
- ¹⁶ Уточним, что понятия образец и модель в данной статье используются как синонимы.
- ¹⁷ Из множества примеров назовем только произведение Бьяджо д'Антонио Туччи «Ясон и Медея», 1487 г. (Париж, Музей декоративного искусства) и гравюру Мазо Финигуэрро «Парис и Елена» из «Иллюстрированной флорентийской хроники» ок. 1460 г. (Лондон, Национальная галерея).
- ¹⁸ Одними из самых ранних примеров иконографии являются изображения на шкатулке или ларце Фрэнкса (VIII в.), а также на пластине из слоновой кости со сценой Страшного Суда, находящейся в музее Виктории и Альберта в Лондоне (X в.). Позднее, в XI–XII вв. этот мотив был широко распространен в английской книжной миниатюре, являясь чаще всего частью сцен Страшного Суда или Сочествия во Ад: Котонианская Псалтирь (1050 г.), Утрехтская Псалтирь (IX в.). См: [2, с. 309–310; 20].
- ¹⁹ Это гравюры к Книгам II, IV, V, VII, X, XI, XII.
- ²⁰ В статье воспроизводится имя главного героя как Роланд, а не Орlando в соответствии с двумя полными русскими переводами поэмы: М. Гаспарова (издание 1993 г.) и А. Триандафилиди (издание 2021 г.).
- ²¹ Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto e di nuove figure adornato. In Venetia: Apresso Vincenzo Valgrisi, 1556. В собрании НИОРК БАН хранится переиздание 1580 г. с тем же набором гравюр.
- ²² Об этом издании см: [7; 9; 11].
- ²³ Более того, В. Вальгиззи, помимо склада в Лионе, владел книжными магазинами в Палермо, Болонье, Ланчано, Мачерате, а также во Франкфурте, поскольку в этих городах проходили книжные ярмарки [7, p. 108]. Таким образом, анонимный художник мог купить сочинение Л. Ариосто непосредственно в своем родном городе.
- ²⁴ См. статью о миграции досок «Энеиды» Вергилия 1502 г. [4, с. 515–528].
- ²⁵ Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto. In Venetia appresso: Gabriel Giolito di Ferrari, 1542.

Список литературы:

1. Вергилий Публий Марон. Энеида / Пер. с лат. С. Ошерова. М.: АСТ, 2020. 352 с.
2. Махов А.Е. Hostis antiquus. Категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря. М.: Intrada, 2013. 416 с.
3. Пожидаева А.В. Сотворение мира в иконографии Средневекового Запада. Опыт иконографической генеалогии. М.: НЛО, 2021. 464 с.
4. Субботина О.В. Гравюры страсбургского издания «Энеиды» Вергилия (1502): к вопросу о миграции досок и образов в Европе XVI века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. статей. Вып. 13 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2023. С. 515–528.
5. Субботина О.В. Комбинаторика досок как значимый прием в издательской практике Иоганна Грюнингера 1490-х гг.: от «Комедий» Теренция к «Сочинениям Горация» // Новое искусствознание. 2022. № 3. С. 30–39.
6. Andreoli I. Dürer sotto torchio: le quattro serie xilografiche e i loro riflessi nella produzione editoriale veneziana del Cinquecento // Venezia Cinquecento. 2009. № XIX. С. 5–135.
7. Andreoli I. L'Orlando furioso “tutto ricorretto et di nuove figure adornato”. L'edizione Valgrisi (1556) nel contesto della storia editoriale ed illustrativa del poema fra Italia e Francia nel '500 // Autour du livre italien ancien en Normandie / Ed. S. Fabrizio-Costa. Bern: Peter Lang, 2011. P. 41–132.
8. Brunet J.-Ch. Manuel du libraire et de l'amateur de livre. Vol. V. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Co., 1864. 1800 col.
9. Coccia P. Le illustrazioni dell'Orlando Furioso (Valgrisi, 1556) già attribuite a Dosso Dossi // La Bibliofilia. 1991. Vol. 93. P. 279–309.
10. Didot A.F. Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois. Paris: [Typ. de Firmin Didot frères & fils], 1863. 316 col.
11. Falaschi E.T. Valvassori's 1553 illustrations of “Orlando furioso”: the development of multi-narrative technique in Venice and its links with cartography // La Bibliophila. 1975. Vol. 77. P. 227–251.

12. Frick J. Schriftliche und visuelle argumenta im Nachdruck von Thomas Murners "Aeneis" – Übersetzung (Worms 1543) // *Mittelalterliches Jahrbuch*. 2017. No. 52 (2). S. 231–260.
13. Frick J. Visual narrative: the Aeneid woodcuts from Sebastian Brant's edition of Vergil (Strasbourg, 1502) in Thomas Murner's translation of the Aeneid (Strasbourg, 1515) // *Early printed narrative literature in Western Europe* / Eds. B. Besamusca, E. de Buijin, F. Willaert. Berlin, Boston: De Gruyter, 2019. P. 241–271.
14. Graisse J.G.T. *Trésor de livres rares et précieux ou nouveau dictionnaire bibliographique*. T. VI. Dresden: Rudolf Kuntze, 1865. 523 p.
15. Hamm J. Zu Paratextualität und Intermedialität in Sebastian Brant Vergilius pictus (Strassburg, 1502) // *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte* / Hrsg. von J. Robert. Berlin, Boston: De Gruyter, 2017. S. 236–259.
16. Henkel N. Das Bild als Wissenssumme. Die Holzschnitte in Sebastian Brants Vergil-Ausgabe, Straßburg 1502 // *Schreiben und Lesen in der Stadt. Literaturbetrieb im spätmittelalterlichen Straßburg* / Hrsg. von S. Mossman, N.F. Palmer, F. Heinzer. Berlin, Boston: Gruyter, 2012. S. 379–410.
17. Kallendorf C. Vergil and printed books 1500–1800 // *A companion to Vergil's Aeneid and its traditions* / Ed. by J. Farrell, M.C.J. Putnam. Malden, MA and Oxford: Wiley-Blackwell, 2010. P. 234–250.
18. Pezzini S. Disegni diversi. Un percorso tra le illustrazioni cinquecentesche del Furioso // *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*. Ed. di Lina Bolzoni. Roma: Donzelli, 2017. P. 35–62.
19. Rabb T.K. Sebastian Brant and the first illustrated edition of Vergil // *The Princeton University Library Chronicle*. 1960. Vol. 21. № 4. P. 187–199.
20. Schmidt G.D. *The Iconography of the Mouth of Hell: Eighth-Century Britain to the Fifteenth Century*. Selinsgrove: Susquehanna University Press; London: Associated University Presses, 1995. 234 p.
21. Schmidt Ch. *Répertoire bibliographique Strasbourgais I : Jean Grüninger 1483–1531*. Strasbourg: Heitz, 1894. 102 p.
22. Short-title catalogue of books printed in the German-speaking countries and German books printed in other countries from 1455 to 1600 / Now in the British Museum. London: Trustees of the British Museum. 1962. 1224 p.

References:

- Andreoli, I. (2009) 'Dürer sotto torchio: le quattro serie xilografiche e i loro riflessi nella produzione editoriale veneziana del Cinquecento', *Venezia Cinquecento*, XIX, pp. 5–135. (in Italian)
- Andreoli, I. (2011) 'L'Orlando furioso "tutto ricorretto et di nuove figure adornato". L'edizione Valgrisi (1556) nel contesto della storia editoriale ed illustrativa del poema fra Italia e Francia nel '500', in *Autour du livre italien ancien en Normandie*. Bern: Peter Lang, pp. 41–132. (in Italian)
- Brunet, J.-Ch. (1864) *Manuel du libraire et de l'amateur de livre*. T. V. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Co. (in French)
- Coccia, P. (1991) 'Le illustrazioni dell'Orlando Furioso (Valgrisi, 1556) già attribuite a Dosso Dossi', *La Bibliofilia*, vol. 9, pp. 279–309. (in Italian)
- Didot, A.F. (1863) *Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois*. Paris: Typ. de Firmin Didot frères & fils. (in French)
- Falaschi, E.T. (1975) 'Valvassori's 1553 illustrations of "Orlando furioso": the development of multi-narrative technique in Venice and its links with cartography', *La Bibliophila*, vol. 77, pp. 227–251.
- Frick, J. (2017) 'Schriftliche und visuelle argumenta im Nachdruck von Thomas Murners "Aeneis" – Übersetzung (Worms 1543)', *Mittelalterliches Jahrbuch*, 52 (2), pp. 231–260. (in German)
- Frick, J. (2019) 'Visual narrative: the Aeneid woodcuts from Sebastian Brant's edition of Vergil (Strasbourg, 1502) in Thomas Murner's translation of the Aeneid (Strasbourg, 1515)', in: Besamusca, B., Buijin, E. de, Willaert, F. (eds.). *Early printed narrative literature in Western Europe*. Berlin, Boston: De Gruyter, pp. 241–271.
- Graisse, J.G.T. (1865) *Trésor de livres rares et précieux ou nouveau dictionnaire bibliographique*. T.VI. Dresden: Rudolf Kuntze. (in French)
- Hamm, J. (2017) 'Zu Paratextualität und Intermedialität in Sebastian Brant Vergilius pictus (Strassburg, 1502)', in Robert J. (ed.). *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*. Berlin; Boston: De Gruyter, pp. 236–259. (in German)
- Henkel, N. (2012) 'Das Bild als Wissenssumme. Die Holzschnitte in Sebastian Brants Vergil-Ausgabe, Strassburg 1502', in Mossman, S., Palmer, N. F., Heinzer, F. (eds.). *Schreiben und Lesen in der Stadt. Literaturbetrieb im spätmittelalterlichen Straßburg*. Berlin; Boston: Gruyter, pp. 379–410. (in German)
- Kallendorf, C. (2010) 'Vergil and printed books 1500–1800', in Farrell, J., Putnam, M.C.J. (eds.). *A companion to Vergil's Aeneid and its traditions*. Malden, MA and Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 234–250.
- Makhov, A.E. (2013) *Hostis antiquae. Kategorii i obrazy srednevekovoi khristianskoi demonologii. Opyt slovaria [The categories and images of Medieval Christian demonology. An Experience of a dictionary]*. Moscow: Intrada Publ. (in Russian)
- Pezzini, S. (2017) 'Disegni diversi. Un percorso tra le illustrazioni cinquecentesche del Furioso', in Bolzoni, L. (ed.) *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*. Roma: Donzelli, pp. 35–62. (in Italian)
- Pozhidaeva, A.V. (2021) *Sotvorenie mira v ikonografii Srednevekovogo Zapada. Opyt ikonograficheskoy genealogii [The creation of the World in the Iconography of the Medieval West. An Experience of Iconographic Genealogy]*. Moscow: NLO Publ. (in Russian)
- Rabb, T.K. (1960) 'Sebastian Brant and the First Illustrated Edition of Vergil', *The Princeton University Library Chronicle*, vol. 21 (4), pp. 287–199.
- Schmidt, Ch. (1894) *Répertoire bibliographique Strasbourgais I: Jean Grüninger 1483–1531*. Strasbourg: Heitz. (in French)
- Schmidt, G.D. (1995) *The Iconography of the Mouth of Hell: Eighth-Century Britain to the Fifteenth Century*. Selinsgrove: Susquehanna University Press; London: Associated University Presses.
- Short-title catalogue of books printed in the German-speaking countries and German books printed in other countries from 1455 to 1600. Now in the British Museum* (1962). London: Trustees of the British Museum.
- Subbotina, O.V. (2022) 'Combinations of Woodblocks as a Key Technique in the Johann Grüninger's Publishing Practice of the 1490s: From Terence's "Comedies" To Horace's "Works"', *Novoe iskusstvovedenie [New Art Studies. History, Theory and Philosophy of Art]*, 3, pp. 30–39. (in Russian)
- Subbotina, O.V. (2023) 'Engravings from the Strasbourg Edition of Virgil's Aeneid (1502): On the Issue of the Migration of Wooden Blocks and Images in 16th-Century Europe', in Zakharova, A.V., Maltseva, S.V., Staniukovich-Denisova, E.Iu. (eds.) *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles]*, vol. 13. Lomonosov Moscow State University; St. Petersburg: NP-Print Publ., pp. 517–530. (in Russian)
- Vergilius Publius Maro (2020) *Eneida [Aeneid]*. Osherov, S. (transl.). Moscow: AST Publ. (in Russian)

Ковриженко Елена Владимировна, научный сотрудник. Библиотека Российской академии наук, Россия, Санкт-Петербург, Биржевая л., 1. 199034. alyona.kovrizhenko@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-8331-0052

Kovrizhenko, Elena Vladimirovna, researcher. Russian Academy of Sciences Library, 1 Birzhevaya liniya, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. alyona.kovrizhenko@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-8331-0052

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЕ ИЗДАНИЯ ТИПОГРАФИИ КРЕТЬЕНА ВЕШЕЛЯ ИЗ СОБРАНИЯ НИОРК БАН

CHRÉTIEN WECHEL'S ILLUSTRATED EDITIONS FROM THE RESEARCH DEPARTMENT OF RARE BOOK OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES LIBRARY

Аннотация. Статья посвящена издательской деятельности Кретьена Вешеля — одного из крупнейших парижских типографов первой половины — середины XVI в. Книжная продукция его типографии весьма обширна: значительную ее долю составляют сочинения античных авторов, но также он издавал труды своих современников на французском и древних языках. Особое место среди напечатанных им книг занимают иллюстрированные издания. Предметом рассмотрения в статье стали иллюстрированные трактаты ин-фолио, изданные Вешелем в 1530–1550-е гг., хранящиеся в фонде Научно-исследовательского отдела редкой книги Библиотеки Российской академии наук (НИОРК БАН): «О военном деле» Вегеция, «Гиппиатрия» Лоренцо Рузио, «О военном деле» Роберто Вальтурио, «Руководство к укреплению городов, замков и теснин» и «Руководство к измерению циркулем и линейкой» Альбрехта Дюрера. Трактат Вальтурио переиздавался Вешелем четыре раза: в 1532, 1533, 1534 и 1535 гг.; в БАН он представлен в трех изданиях — 1532, 1534 и 1535 гг. Книга Вегеция также была издана четыре раза на латыни (в 1532, 1534, 1535 и 1553 гг.) и один раз во французском переводе (1536); в БАН представлены издания 1534 и 1553 гг. «Гиппиатрия» Рузио была напечатана дважды на латыни (в 1531 и в 1532 гг.) и дважды во французском переводе (в 1533 и в 1541 гг.; с добавлением новых гравюр); в БАН — экземпляр издания 1532 г. «Руководство к измерению циркулем и линейкой» Дюрера в латинском переводе Вешель издал трижды: в 1532, 1534 и 1535 гг.; в БАН хранится экземпляр третьего издания. «Руководство к укреплению городов, замков и теснин» также в переводе было напечатано один раз — в 1535 г. (издание представлено в БАН). Для переизданий Вешелем использовались одни и те же гравировальные доски, а в некоторых случаях — один типографский набор.

Ключевые слова: Кретьен Вешель, иллюстрированные трактаты, гравюры, парижские издания XVI в., парижское книгопечатание, Библиотека Российской академии наук.

Abstract. The article is devoted to the printing activity of Chrétien Wechel, one of the most prominent Parisian printers of the first half of the 16th century. His printing house's production is rather vast: a significant part of it consists of works of ancient authors, but he also published works of his contemporaries in French and ancient languages. Illustrated editions should be considered as a specific kind of his book production. The article examines illustrated folio editions of several treatises printed by Chrétien Wechel in the period from the 1530s to 1550s, which are held in the Rare Book Research Department of the Library of the Russian Academy of Sciences (NIOR BAN): "De re militari" of Vegetius, Lorenzo Rusio's "Hippiatria", Roberto Valturio's "De re militari" and two treatises of Albrecht Dürer, "Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit" and "Etliche Unterricht zu Befestigung der Stett, Schloss und Flecken". Wechel republished Valturio's treatise four times — in 1532, 1533, 1534 and 1535. Copies of three editions (1532, 1534 and 1535) are kept in the Library of the Russian Academy of Sciences. Vegetius' "De re militari" was also printed four times in Latin (in 1532, 1534, 1535 and 1553), and once in French (1536). There are copies of the 1534 and 1553 Latin editions in the Library. Rusio's "Hippiatria" was printed twice in Latin (in 1531 and 1532) and twice in French (in 1533 and 1541; some new engravings were added). The Library holds a copy of the 2nd Latin edition. Dürer's "Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit" was published by Wechel in Latin translation three times: in 1532, 1534 and 1535. There is a copy of the third edition in the Library. "Etliche Unterricht zu Befestigung der Stett, Schloss und Flecken" was also printed in Latin, but there was only one edition (the Library of the Russian Academy of Sciences has a copy). Wechel used the same engraved printing plates for all reprinted editions, and, in some cases, the same typesetting.

Keywords: Chrétien Wechel, illustrated treatises, engravings, books printed in Paris in 16th century, Parisian typography, Russian Academy of Sciences Library.

В собрании Научно-исследовательского отдела редкой книги Библиотеки Академии наук (далее в сокращениях — НИОРК БАН) хранится несколько любопытных образцов иллюстрированных парижских изданий первой половины — середины XVI в. — это трактаты ин-фолио, выпущенные Кретьеном Вешелем — одним из крупнейших парижских издателей своего времени, основателем известной династии печатников-гуманистов. Вешель родился в Херенталсе в Брабанте в 1495 г. В начале 20-х гг. XVI в. он начал работать в Париже у книгопродавца Конрада Реша. В августе 1526 г. Вешель вместе

со своей женой Мишель Робийяр купил дело переехавшего в Базель Реша [3, р. 341]; лавка последнего находилась на улице Сен-Жак (rue Saint-Jacques) под вывеской с гербом Базеля [16, р. 368], этот адрес стал указывать Вешель в своих изданиях («sub scuto Basiliensi, in vico Jacobaeo» — под щитом Базеля на улице Святого Иакова). В 1539 г. Вешель открыл филиал на улице Сен-Жан-де-Бове (rue Saint-Jean-de-Beauvais) под вывеской с изображением «летающей лошади» — Пегаса («sub Pegaso, in vico Bellovacensi» — под знаком Пегаса на улице Бове) [16, р. 435]; с 1546 г. он использовал только этот адрес.

После смерти Кретьена Вешеля в 1554 г. ему наследовал его сын Андре. В Париже Андре работал в течение продолжительного времени, однако после Варфоломеевской ночи он был вынужден переехать во Франкфурт. Когда Андре Вешель умер в 1581 г., дело перешло к его преемникам во Франкфурте и Ганау.

Издания Кретьена Вешеля снискали известность своим высоким качеством. Он печатал книги на французском, латинском, греческом и древнееврейском языках¹. Среди книжной продукции его типографии значительную долю составляют сочинения античных авторов — Гомера, Платона, Аристотеля, Демосфена, Галена, Лукиана, Цицерона и др., к ним примыкают грамматика греческого, латинского и древнееврейского языков². Печатал Вешель и труды своих современников как на древних языках, так и на французском: он сотрудничал со многими гуманистами, в частности с Гийомом Бюде и Жаком Туссеном, активно издавал сочинения Эразма Роттердамского, а также сторонников Реформации (прежде всего, Филиппа Меланхтона), идеям которых он симпатизировал; кроме того, он опубликовал третью книгу «Гаргантюа и Пантагрюэля» Франсуа Рабле (1546).

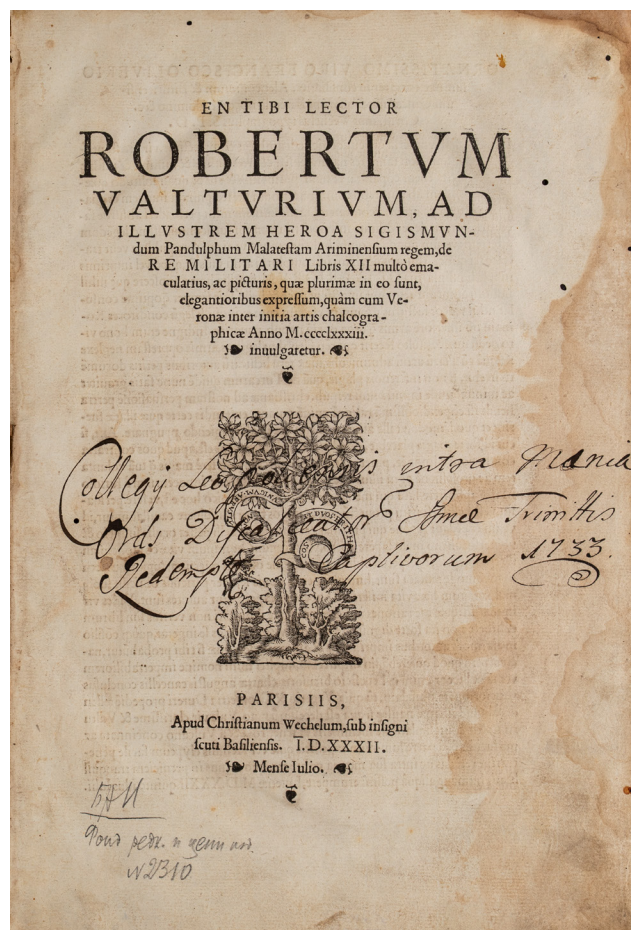
Учитывая характер издательской деятельности Кретьена Вешеля, можно утверждать, что среди напечатанных им книг число иллюстрированных изданий относительно невелико; книжному оформлению у Вешеля в целом присуща сдержанность. Лишь в немногих изданиях встречаются единичные иллюстрации на титульном листе или его обороте, носящие исключительно декоративный характер (как во французском переводе «Батрахомиахи»³ 1540 г. [13, fol. iv]). Также отдельные иллюстрации могут представлять собой сопроводительный материал — карты или схемы (как в случае с «О положении Земли» Помпония Мелы [14] или хирургическим трактатом Жана Таго [23]).

Богато иллюстрированные издания Вешеля образуют довольно небольшую, но самостоятельную группу. Это книги, в которых изображения теснейшим образом связаны с текстом — поясняют и дополняют его, взаимодействуют с ним. Особое место среди них, конечно, занимает «Книга эмблем» Андреа Альчато, в самой структуре которой заложена неразрывная связь изображения и текста, где одно не мыслится без другого. Вешель напечатал «Книгу эмблем» впервые в 1534 г. [1] (в 1536 г. — в сопровождении французского перевода [2]) и затем много раз ее переиздавал. Издание 1534 г. ин-октаво содержало 112 гравюр на дереве, которые были выполнены разными мастерами [6, p. 43], в том числе гравером Жаном «Меркурием» Жолля (работал в 1530–1545 гг.), неоднократно сотрудничавшим с Вешелем.

Основную же часть изданий Вешеля, сопровождавшихся большим количеством изображений, составляют трактаты формата ин-фолио. Иллюстрации в них, прежде всего, функциональны и служат визуальным дополнением текста. Отдел редкой книги Библиотеки академии наук располагает полным репертуаром этих печатавшихся Вешелем произведений, причем некоторые из них представлены в нескольких изданиях.

С начала 1530-х гг. в типографии Кретьена Вешеля выходили следующие трактаты с иллюстрациями: «О военном деле» Роберто Вальтурио, «Гиппиатрия» Лоренцо Рузио, «О военном деле» Вегеция, а также «Руководство к укреплению городов, замков и теснин» и «Руководство к измерению циркулем и линейкой» Альбрехта Дюрера. На латинском языке (сочинения Дюрера в переводе) они издавались Вешелем неоднократно; напечатанные его новым римским шрифтом (gros romain), они могли соперничать с изданиями Симона де Колина [4, p. 14], одного из крупнейших парижских типографов этого времени, славившегося качеством своих шрифтов. Труды Вегеция и Рузио также публиковались в переводе на французский язык.

Трактат итальянского историка и инженера Роберто Вальтурио (1405–1475) «О военном деле» переиздавался в типографии Вешеля четыре раза. Вальтурио завершил свой труд в 1455 г.; в 1472 г. трактат был впервые напечатан в Вероне [24]. В 1483 г. также в Вероне у Добрича Добричевича вышли второе издание [25] и перевод на итальянский язык [26]. Именно второе веронское издание было использовано Кретьеном Вешелем в качестве образца, когда он публиковал сочинение Вальтурио в 1532 г. [27]. Экземпляр издания 1532 г. есть в фонде Отдела



Илл. 1. Титульный лист с издательской маркой. Valturio, Roberto. De re militari. Paris: Chrétien Wechel, 1532. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург.

редкой книги (НИОРК 5200.f/2310) (илл. 1). На титульном листе экземпляра присутствует запись 1733 г. о принадлежности книги Львовскому коллегиуму Ордена Пресвятой Троицы⁴.

На титуле помещена издательская марка Кретьена Вешеля, которая также повторена на последней странице. На ней изображены две птицы и дерево, обвитое лентой с мотто «Unicum arbustum non alit duos erithacos» («Одно дерево не кормит двух малиновок») [22, p. 253, № 464; 15, p. 361, № 1114].

Издание ин-фолио содержит 96 иллюстраций в технике гравюры на дереве, большинство из которых приходится на X и XI книги, посвященные знакам отличия и воинскому облачению, оборонительному и наступательному вооружению и войне на море и ее средствам, соответственно. В основном на гравюрах изображены различные виды орудий, боевых машин и артиллерии, а также лодок и средств войны на воде. Гравюры представляют собой довольно точные копии иллюстраций веронского издания 1483 г., однако выполнены они в зеркальном отражении, а также у них чуть более детализированный фон, что можно увидеть на примере изображения «арабской машины для взятия городов» с «подъемными мостиками, лестницами и разными инструментами» (илл. 2). Гравюры в книге разного размера: встречаются как иллюстрации на полную страницу, так и небольшие, помещенные между блоками текста; в целом они повторяют расположение и размер иллюстраций издания-прототипа.

Относительно авторства гравюр можно утверждать, что по крайней мере часть из них была выполнена упоминавшимся выше гравером Меркурием Жолля, позднее работавшим для Вешеля над «Эмблематой» Альчато: три гравюры на с. 191, 299 и 317 подписаны его монограммой — астрономическим символом Меркурия (илл. 3). На ил-



Илл. 2. Арабская машина для взятия городов. Слева: Valturio, Roberto. De re militari. Verona: [Boninus de Boninis], 13.II.1483. Баварская государственная библиотека, Мюнхен. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00065288?page=1>. Справа: Valturio, Roberto. De re militari. Paris: Chrétien Wechel, 1532. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург.

Илл. 3. Сирена, фигура которой увенчивает маяк в виде башни. Гравюра Меркюра Жолля. Valturio, Roberto. De re militari. Paris: Chrétien Wechel, 1532. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург.



люстрации на с. 299 знак Меркурия расположен на флаге в руке сирены, фигура которой увенчивает маяк в виде башни.

Как было указано выше, Кретъен Вешель издавал трактат Вальтурио неоднократно, во второй раз — в 1533 г. Можно считать, что это вариант издания 1532 г., отпечатанный с того же самого набора, но с изменением даты на титульном листе. Вариант этот крайне редок: согласно базе данных «Bibliographie des éditions parisiennes du 16e siècle» («Библиография парижских изданий XVI века») [5] известен только один экземпляр в Национальной библиотеке Франции, происходящий из библиотеки Фонтенбло. Последующие два издания, 1534 и 1535 гг., не столь редки, и их экземпляры имеются в фонде Отдела редкой книги БАН.

«О военном деле» Вальтурио 1534 г. [28] представляет собой перепечатку «страница в страницу» издания 1532 г., но другим набором (илл. 4). Также отличается орнаментика: использованы разные гравированные инициалы, на последней странице в версии 1534 г. помещен другой вариант издательской марки с деревом и малиновками (илл. 5)⁵. Гравюры же идентичны и отпечатаны с тех же самых досок. Можно заметить, что книга изобилует ошибками в пагинации, чего не наблюдалось в издании 1532 г.

Экземпляр Отдела редкой книги (НИОРК 4019.f/1739.R) входит состав владельческого конволюта из двух аллигатов вместе с одноименным трактатом Вегеция, выпущенным Кретъеном Вешелем в 1553 г. (о нем будет сказано ниже). Конволют некогда принадлежал библиотекарю и юристу Готфриду Пашке (ум. 1740), запись которого можно обнаружить на обороте титульного листа первого аллигата — «О военном деле» Вегеция; Библиотека Академии наук приобрела книги Пашке в 1741 г.

Вариант 1535 г. [29] является перепечаткой издания 1534 г. с использованием того же самого набора и полностью ему идентичен, за исключением измененного года на титульном листе и исправленных в нескольких местах опечаток в пагинации. Любопытно, что в колофоне год исправлен не был (M.D.XXXIII). Примечательно, что экземпляр

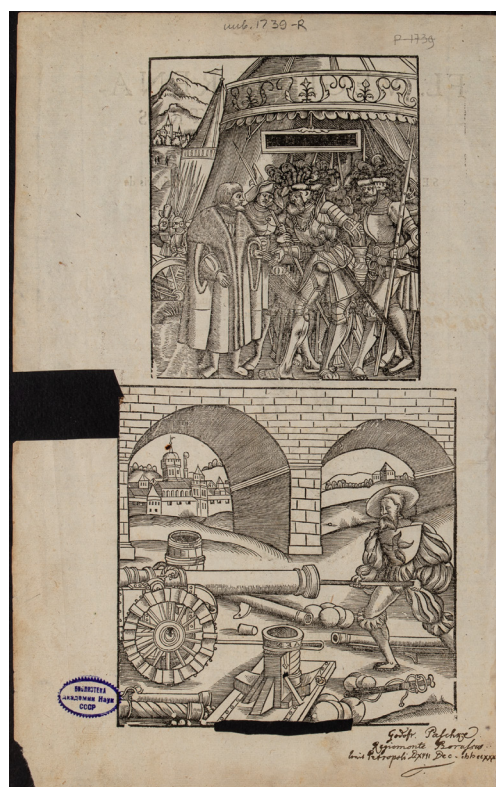
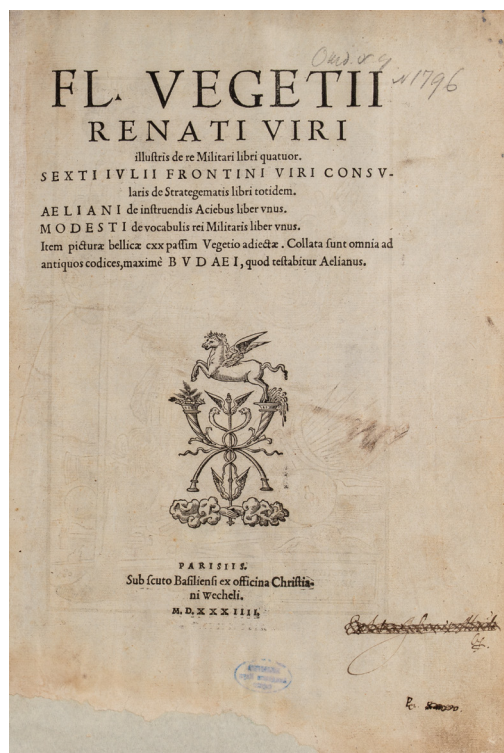


Илл. 4. Титульный лист с издательской маркой. Valturio, Roberto. De re militari. Paris: Chrétien Wechel, 1534. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург.

Илл. 5. Издательская марка Кретьена Вешеля. Valturio, Roberto. De re militari. Paris: Chrétien Wechel, 1534. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург.

Илл. 6. Изображение скафандра. Слева: Vegetius Renatus, Flavius. Vier Bücher der Ritterschafft. Augsburg: Heinrich Steiner, 1529. Баварская государственная библиотека, Мюнхен. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10140682?page=1>. Справа: Vegetius Renatus, Flavius. De re militari. Paris: Chrétien Wechel, 1534. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург.





Илл. 7. Титульный лист с издательской маркой. Vegetius Renatus, Flavius. De re militari. Paris: Chrétien Wechel, 1534. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург.

Илл. 8. Ландскнехт. Vegetius Renatus, Flavius. De re militari. Paris: Chrétien Wechel, 1534. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург.

Илл. 9. Рыцари. Ландскнехт, заряжающий бомбарду. Vegetius Renatus, Flavius. De re militari. Paris: Chrétien Wechel, 1553. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург.

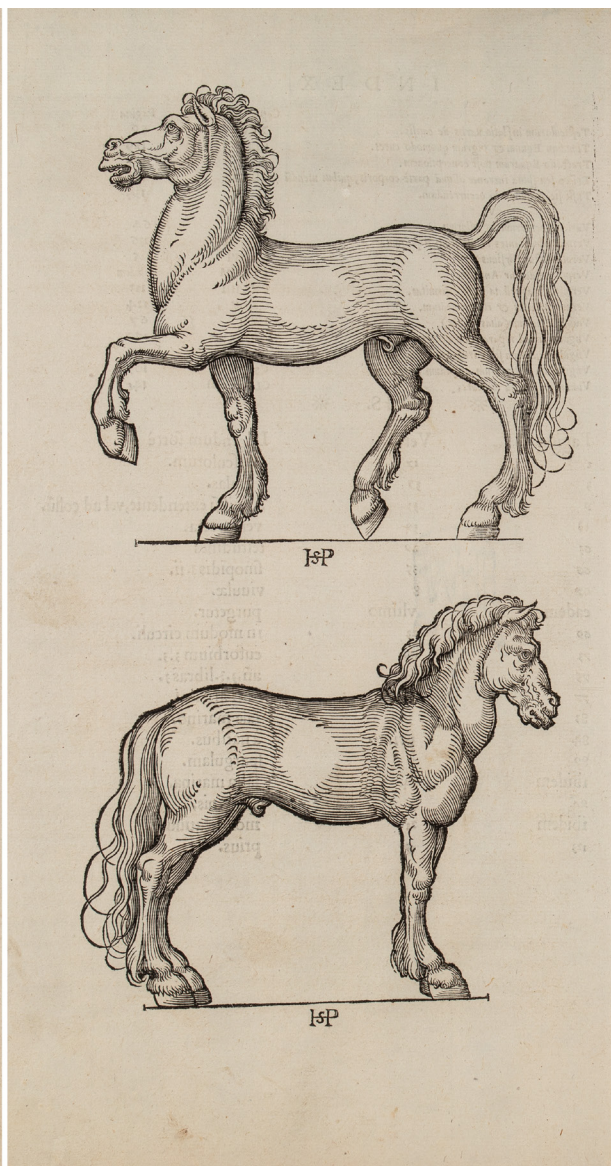
этого издания, хранящийся в фонде Отдела редкой книги (НИОРК 5047.f/1799), также входит в состав тематического конволюта из пяти аллигатов, в котором вместе с Вальтурио переплетены трактат Вегеция и «Гиппиатрия» Лоренцо Рузио, напечатанные Вешелем (о них будет идти речь ниже), и некоторые другие произведения схожей тематики.

Трактат Флавия Вегеция Рената «О военном деле», посвященный военному искусству Рима, первое печатное издание которого увидело свет в Утрехте около 1473–1474 г. [30]⁶, точно так же, как и сочинение Вальтурио, издавался Кретьеном Вешелем неоднократно. В первый раз он был напечатан в августе 1532 г. [34]. Типографская марка Вешеля с деревом и малиновками (такая же, как в «Военном деле» Вальтурио 1532 г.) [22, р. 253, № 464; 15, р. 361, № 1114] помещена на последней странице.

Издание включает в себя серию из 120 гравюр на дереве, которые изображают различные военные машины, конструкции и приспособления. Иллюстрации следуют блоками после каждой из четырех книг трактата. Практически все они одинакового размера — на полную страницу. Часть гравюр — иллюстрации декоративного характера: так, титульный лист украшает гравюра меньшего размера, на которой изображена группа рыцарей, беседующих с человеком в меховом плаще. На обороте титульного листа — ландшафт, заряжающий бомбарду, а на с. [9] и 182 — повторяющееся изображение ландскнехта в полный рост.

Гравюры являются довольно точными копиями иллюстраций из немецкого перевода Вегеция, напечатанного в Аугсбурге Генрихом Штайнером в 1529 г. [33], которые в свою очередь были вдохновлены эрфуртским изданием Ханса Кнаппе 1511 г. [32]. Все детали изображений из аугсбургского издания тщательно воспроизведены у Вешеля, но гравюры в его случае отличает более тонкая работа: это можно увидеть на примере иллюстрации с изображением скафандра, помещенной после окончания третьей книги (илл. 6).

В 1534 г. Кретьен Вешель снова печатает трактат Вегеция [35]. Это достаточно редкое издание представлено в Отделе редкой книги БАН (НИОРК 5047.f/1796) (илл. 7) — экземпляр является частью упомянутого ранее конволюта с рассмотренным выше изданием Вальтурио 1535 г. и «Гиппиатрией» Рузио, о которой пойдет речь ниже. Вегеций 1534 г. перепечатан «страница в страницу» другим набором, и в нем использованы отличные от издания 1532 г. гравированные инициалы. Что касается гравюр, то они идентичны и отпечата-



Илл. 10. Титульный лист. Изображения лошадей. Rusio, Lorenzo. *Hippiatria sive Marescalia*. Paris: Chrétien Wechel, 1532. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург.

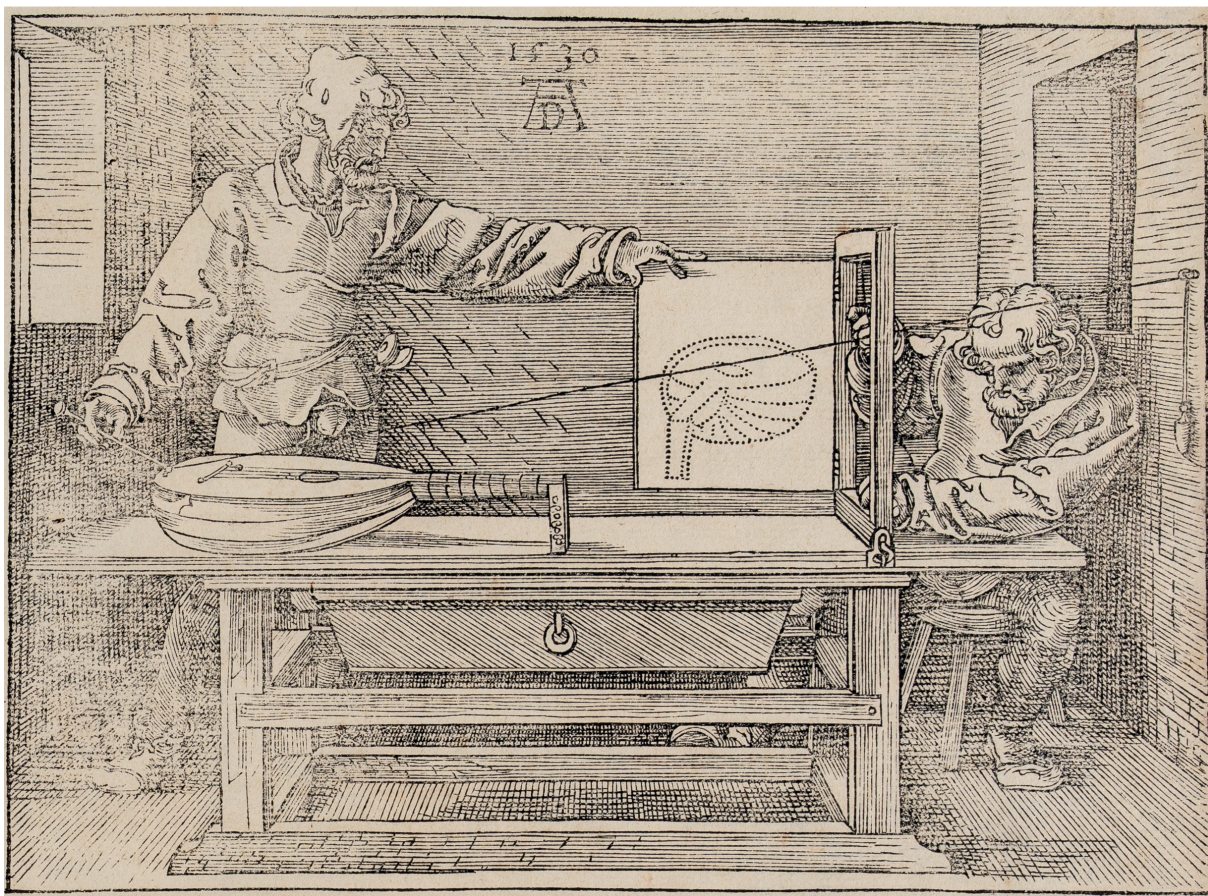
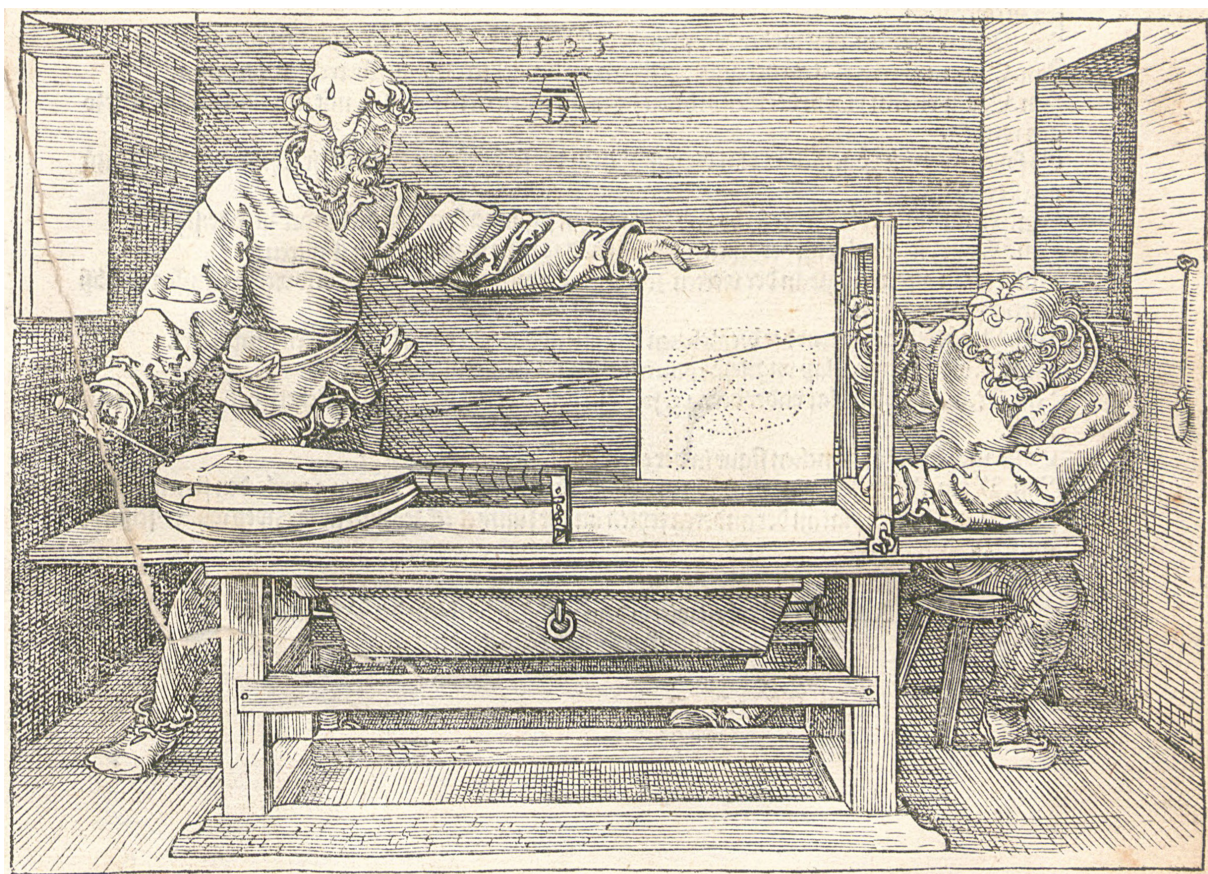
ны с тех же досок, что и в 1532 г. Различие же состоит в том, что гравюра, располагавшаяся на титульном листе в версии 1532 г., отсутствует; вместо нее помещена издательская марка Вешеля с изображением Пегаса [15, р. 361, № 1116], которая повторяется также на последней странице (в Вегечии 1532 г. другая типографская марка). Гравюра на обороте титульного листа заменена на изображение ландскнехта в полный рост, которое в этом издании встречается трижды (на с. [2], [9] и 182) (илл. 8).

В 1535 г. вышел вариант [36], идентичный по гравюрам и полностью совпадающий по набору с 1534 г.; единственным отличием является измененная дата на титульном листе (MDXXXV). В 1536 г. Вешель напечатал французский перевод Вегечии с использованием тех же иллюстраций [37].

Позднее, в 1553 г., Кретьен Вешель выпустил еще одно латиноязычное переиздание Вегечии [38]. Его экземпляр, имеющийся в фонде Отдела редкой книги (НИОРК 4019.f/1739.R), вместе с «О военном деле» Вальтурио 1534 г. входит в состав конволюта Пашке, о котором говорилось выше. Оно также представляет собой перепечатку предыдущих «страница в страницу» с использованием нового набора. В него вошли все те же гравюры, что были в первом издании. Гравюра с группой рыцарей, беседующих с человеком в меховом плаще, помещенная в 1532 г. на титуле и отсутствовавшая в версии 1534 г., здесь напечатана на обороте титуль-

ного листа вместе с изображением ландскнехта, заряжающего бомбарду, которое в 1532 г. располагалось посередине страницы, а в 1534 г. и вовсе «пропало» (илл. 9). В Вегечии 1553 г. уже заметны следы повреждения гравировальных досок.

Трактат о врачевании лошадей «Гиппиатрия» был написан в XIV в. фра Лоренцо Рузио (1288–1347), итальянским монахом и ветеринаром; editio princeps вышло не позднее 1489 г. [17]. Кретьен Вешель издавал это сочинение несколько раз, на латыни в 1531 и в 1532 гг., а во французском переводе в 1533 и в 1541 гг. В собрании НИОРК БАН есть экземпляр «Гиппиатрии» 1532 г. (НИОРК 5047.f/1800); он входит в состав упоминавшегося выше конволюта из пяти аллигатов вместе с трактатами Вальтурио и Вегечия. Латиноязычное издание 1531 г. [18], как и его переиздание 1532 г. [19] (несмотря на указание на титуле, что гравюр в нем больше, чем в предыдущем), содержит серию из 43 полностраничных гравюр на дереве, изображающих разнообразные удила, и три малые гравюры с фигурами лошадей, одна из которых украшает титульный лист, а две другие помещены после указателя и списка опечаток [18, р. [8]; 19, р. [8]]. Версии 1531 и 1532 гг. различаются набором и, собственно, порядком следования гравюр с лошадьми. Эти три небольшие гравюры подписаны монограммой художника и гравера Зебальда Бехамма (1500–1550) — «SPH» (т.е. Sebald PeHam) (илл. 10). В вышедший в 1533 г. французский перевод [20]



Илл. 11. Мастерская. Сверху: Dürer, Albrecht. *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit*. [Nürnberg: Hieronymus Andreae], 1525. Баварская государственная библиотека, Мюнхен. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00084858?page=%2C1>. Снизу: Dürer, Albrecht. *Institutionum geometricarum libris...* Paris: Chrétien Wechel, 1535. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург.

были включены 17 новых гравюр (итого всего 60), которые также изображали удила; в 1541 г. он был вновь перепечатан [21].

В формате ин-фолио с иллюстрациями Кретьеном Вешелем издавались также два трактата Альбрехта Дюрера — «Руководство к измерению циркулем и линейкой» и «Руководство к укреплению городов, замков и теснин». В 1532 г. Вешель напечатал латинский перевод «Руководства к измерению циркулем» [9], снабженный гравюрами на дереве, точно скопированными с оригинального нюрнбергского издания 1525 г. [7]. На титульном листе и на последней странице помещена типографская марка Вешеля, изображающая дерево с двумя малиновками [22, р. 253, № 464; 15, р. 361, № 1114]. В 1534 г. Вешель выпустил еще одну версию [10], используя в ней те же иллюстрации, однако она была отпечатана с другого набора, с отличными инициалами, а издательская марка с малиновками была заменена на марку с изображением Пегаса [15, р. 361, № 1116]. В 1535 г. вышло переиздание трактата, напечатанное тем же самым набором, что и в 1534 г., но с изменением даты на титульном листе [12]. Именно этот вариант представлен в фонде Отдела редкой книги БАН (НИОРК 5091.f/1867). Экземпляр происходит из библиотеки Михалковых, о чем свидетельствует экслибрис на форзаце. В экземпляре недостает четвертого нумерованного листа в начале книги (с. [7]–[8] — сигн. а4), на обороте которого помещена гравюра с изображением мастерской. Эта иллюстрация дублируется на с. 185: она представляет собой пример очень точной копии гравюры Дюрера из оригинального издания 1525 г. Повторена на этой гравюре и монограмма Дюрера, но над ней надписан другой год: «1530» (илл. 11). В экземпляре БАН заметны следы износа гравировальной доски.

Латинский перевод «Руководства к укреплению городов, замков и теснин» Кретьен Вешель издает единственный раз — в 1535 г. [11]. В нем также использована типографская марка с изображением Пегаса [15, р. 361, № 1116]. Гравюры — геометрические схемы, чертежи, планы укреплений (разного размера — как на часть страницы или полную страницу, так и в целый лист) — тщательно скопированы с оригинального нюрнбергского издания 1527 г. [8]. Экземпляр в собрании Отдела редкой книги (НИОРК 4773.f/5510.R) происходит из библиотеки Роберта Арескина, лейб-медика Петра I (его экс-

либрис расположен на нахзаце); на титульном листе присутствует первоначальный штамп Библиотеки Академии наук, а на обороте последнего листа — штамп Камерного каталога.

Рассмотренные экземпляры трактатов, хранящиеся в фонде НИОРК БАН, позволяют составить представление об иллюстрированной продукции формата ин-фолио, выпускавшейся Кретьеном Вешелем, и о некоторых особенностях его издательской практики.

Для каждого трактата создавался отдельный корпус иллюстраций, в случае наличия издания-прототипа гравюры тщательно копировались; изготавливался набор гравировальных досок. Выпустив издание того или иного трактата один раз, Вешель не ограничивался этим (как можно видеть во всех случаях, кроме «Руководства к укреплению городов» Дюрера) и вскоре возвращался к нему снова. В целом практика переизданий, по-видимому, отражала как стремление использовать гравировальные доски многократно, что обуславливалось экономическими причинами, так и наличие спроса на издания данных сочинений. Вариантов переиздания существовало несколько. Так, набор, с которого печаталось первое издание мог быть сохранен, и тогда новое издание-перепечатка было полностью идентично предыдущему, за исключением даты выхода на титульном листе, которая исправлялась (при этом дата в коллофоне могла остаться прежней). Если же набор не сохранялся, то формировался новый, повторявший первоначальный «страницу в страницу»; в этих случаях мог быть незначительно изменен порядок гравюр, а некоторые из них даже могли оказаться исключенными (необходимо отметить, что это касалось только тех изображений, которые несли декоративную функцию). В свою очередь, новый набор мог использоваться повторно, тогда выпускалось идентичное издание с обновленным годом выхода на титульном листе. Издание переводов также расширяло возможности повторного использования гравировальных досок. Как было показано, в среднем для одного трактата (исключение составляет «Руководство к укреплению городов») Вешель мог воспользоваться комплектом гравировальных досок для печати переизданий и переводов около четырех раз.

Примечания:

¹ Согласно библиографической базе данных парижских изданий XVI века, в типографии Кретьена Вешеля вышло более 700 изданий: [5].

² В фонде НИОРК БАН есть его издания Платона, Галена, Лукиана, Теофраста, Мануила Хрисолора, Михаила Пселла и др.

³ «Батрахомиамахия» (в переводе с греческого «Война мышей и лягушек») — античная комическая поэма, пародирующая «Илиаду»; приписывалась самому Гомеру. Editio princeps увидело свет ок. 1473/1474 г. На французский язык поэма была переведена Антуаном Мако.

⁴ «Collegij Leopoliensis intra Moenia Ord[ini]s Discalceator[um] SS[ancti]ss[im]ae Trinit[at]is Redempt[ionis] Captivorum 1733».

⁵ Ср.: [15, р. 361, № 1110].

⁶ По-видимому, первым изданием с гравюрами является немецкий перевод 1475 г., напечатанный в Аугсбурге Иоганном Винером: [31].

Список литературы:

1. Alciato A. Andreae Alciati Emblematum libellus. Parisiis: excudebat Christianus Wechelus, 1534. 120 p.: ill.
2. Alciato A. Livret des Emblemes, de maistre Andre Alciat, mis en rime francoyse, et presente a mon seigneur Ladmiral de France. Paris: en la maison de Chrestien Wechel, 1536. [124] f.: ill.
3. Armstrong E. The origins of Chrétien Wechel re-examined // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. 1961. T. 23, № 2. P. 341–346.
4. Barker N. The Aldine Roman in Paris (1530–1534) // The Library. 1974. 5th ser., Vol. XXIX. № 1. P. 5–20.
5. Bibliographie des éditions parisiennes du 16e siècle. URL: <https://bp16.bnf.fr/> (дата обращения: 11.06.2024).
6. Brun R. Le livre français illustré de la Renaissance: étude suivie du catalogue des principaux livres à figures du XVIe siècle. Paris: A. et J. Picard, 1969. 322 p., XXXII p.: ill.
7. Dürer A. Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt, in Linien ebenen unnd gantzen corporen... [Nürnberg: Hieronymus Andreae], 1525. [89] fol.: ill.
8. Dürer A. Etliche Unterricht zu Befestigung der Stett, Schlosz und flecken. Nürnberg: Hieronymus Andreae, 1527. [27] fol.: ill.
9. Dürer A. Albertus Durerus... versus e germanica lingua in latinam, pictoribus, fabris aerariis ac lignariis, lapicidis, statuariis... prope necessarius, adeo exacte quatuor his suarum Institutionum geometricarum libris, lineas, superficies et solida corpora tractavit... Lutetiae: apud Christianum Wechelum, 1532. [8], 185, [3] p.: ill.

10. *Dürer A. Albertus Durerus... versus e germanica lingua in latinam, pictoribus, fabris aerariis ac lignariis, lapicidis, statuariis... prope necessarius, adeo exacte quatuor his suarum Institutionum geometricarum libris, lineas, superficies et solida corpora tractavit... Denuo ad scripti exemplaris fidem omnia diligenter recognita... Parisiis: ex officina Christiani Wecheli, 1534. [8], 185, [3] p.: ill.*
11. *Dürer A. Alberti Durer... De urbibus, arcibus castellisque condendis, ac muniendis rationes aliquot, praesenti bellorum necessitati accommodatissimae, nunc recens e lingua germanica in latinam traductae. Parisiis: ex officina Christiani Wecheli, 1535. [40] fol.: ill.*
12. *Dürer A. Albertus Durerus... versus e germanica lingua in latinam, pictoribus, fabris aerariis ac lignariis, lapicidis, statuariis... prope necessarius, adeo exacte quatuor his suarum Institutionum geometricarum libris, lineas, superficies et solida corpora tractavit... Denuo ad scripti exemplaris fidem omnia diligenter recognita... Parisiis: ex officina Christiani Wecheli, 1535. [8], 185, [3] p.: ill.*
13. *Le grand combat des ratz et des grenouilles... Paris: en la maison de Chrestien Wechel, 1540. [8] fol.*
14. *Pomponius Mela. Pomponii Melae de Orbis situ libri tres, accuratissime emendati... Lutetiae Parisiorum: apud C. Wechelum, 1530. [28], 196, [2], [56] p.: ill.*
15. *Renouard P. Les marques typographiques parisiennes des XVe et XVIe siècles. Paris: H. Champion, 1928. VIII, 381 p.*
16. *Renouard P. Répertoire des imprimeurs parisiens, libraires, fondateurs de caractères et correcteurs d'imprimerie depuis l'introduction de l'imprimerie à Paris (1470) jusqu'à la fin du seizième siècle... Paris: M. J. Minard, Lettres modernes, 1965. VI, 511 p.*
17. *Rusio L. Liber Marescalciae. [Speyer: Johann et Konrad Hist, non post 1489]. [104] fol.*
18. *Rusio L. Hippiaatria sive Marescalia Laurentii Rusii... in qua praeter variorum morborum plurima, ac saluberrima remedia, quadraginta tres commodissimae frenorum formae excusae sunt... Parisiis: excudebat Christianus Wechelus, 1531. [8], 143, [1] p.: ill.*
19. *Rusio L. Hippiaatria sive Marescalia Laurentii Rusii... in qua praeter variorum morborum plurima, ac saluberrima remedia, plures quam in priore editione commodissimae frenorum formae excusae sunt... Lutetiae: apud Christianum Wechelum, 1532. [8], 143, [1] p.: ill.*
20. *Rusio L. La mareschalerie de Laurent Ruse, translatee de latin en françois, en laquelle oultre plusieurs salutaires remedes de diverses maladies, ont este imprimees maintes figures de mors, par lesquelz on peult secourir, ayder et guarir tous vices de bouche, que pourroit avoir ung cheval. Paris: par Chrestien Wechel, 1533. [4], 64 fol.: ill.*
21. *Rusio L. La mareschalerie de Laurens Ruse translatee de latin en francoys, en laquelle oultre plusieurs salutaires remedes de diverses maladies, ont este imprimees maintes figures des mors, par lesquels ont peult secourir ayder et guarir tous vices de bouche que pourroit auoir ung cheval. Paris: par Chrestien Wechel, 1541. [4], 64 fol.: ill.*
22. *Silvestre L.-C. Marques typographiques ou Recueil des monogrammes, chiffres, enseignes, emblèmes, devises, rébus et fleurons des libraires et imprimeurs qui ont exercé en France, depuis l'introduction de l'Imprimerie en 1470, jusqu'à la fin du seizième siècle... P. 1. Paris: Imprimerie Renou et Maulde, 1867. VIII, 376 p.*
23. *Tagaut J. Ioannis Tagaultii... De chirurgica institutione libri quinque... Parisiis: apud Christianum Wechelum, 1543. [48], 421, [3] p.: ill.*
24. *Valturio R. De re militari. Verona: Johannes de Verona, 1472. [260] fol.: ill.*
25. *Valturio R. De re militari. Verona: [Boninus de Boninis], 13.II.1483. [254] fol.: ill.*
26. *Valturio R. Opera dell'arte militare. Verona: Boninus de Boninis, 17.II.1483. [312] fol.: ill.*
27. *Valturio R. En tibi lector Robertum Valturium... De re militari libris XII multo emaculatus, ac picturis, quae plurimae in eo sunt, elegantioribus expressum... Parisiis: apud Christianum Wechelum, 1532. [12], 383, [1] p.: ill.*
28. *Valturio R. En tibi lector Robertum Valturium... De re militari libris XII multo emaculatus, ac picturis, quae plurimae in eo sunt, elegantioribus expressum... Parisiis: apud Christianum Wechelum, sub insigni scuti Basiliensis, 1534. [12], 383, [1] p.: ill.*
29. *Valturio R. En tibi lector Robertum Valturium... De re militari libris XII multo emaculatus, ac picturis, quae plurimae in eo sunt, elegantioribus expressum... Parisiis: apud Christianum Wechelum, 1535. [12], 383, [1] p.: ill.*
30. *Vegetius Renatus F. De re militari. [Utrecht: Nicolaas Ketelaer, Gerard Leempt, c. 1473/74]. [56] fol.*
31. *Vegetius Renatus F. Kurze Verweisung von der Ritterschaft. [Augsburg: Johann Wiener, c. 1475]. [108] fol.: ill.*
32. *Vegetius Renatus F. Flavij Vegetij Renati Vier Bücher der Rytterschaft... Erfurt: Hans Knappe, 1511. [90] fol.: ill.*
33. *Vegetius Renatus F. Flavij Vegetij Renati Vier Bücher der Ritterschaft... Augsburg: Heinrich Steiner, 1529. [101] fol.: ill.*
34. *Vegetius Renatus F. Fl. Vegetii Renati... De re militari libri quatuor... Item picturae bellicae CXX passim Vegetio adiectae... Lutetiae: apud Christianum Wechelum, 1532. [8], 279, [1] p.: ill.*
35. *Vegetius Renatus F. Fl. Vegetii Renati... De re militari libri quatuor... Item picturae bellicae CXX passim Vegetio adiectae... Parisiis: ex officina Christiani Wecheli, 1534. [8], 279, [1] p.: ill.*
36. *Vegetius Renatus F. Fl. Vegetii Renati... De re militari libri quatuor... Item picturae bellicae CXX passim Vegetio adiectae... Parisiis: ex officina Christiani Wecheli, 1535. [8], 279, [1] p.: ill.*
37. *Vegetius Renatus F. Flave Vegece Rene... Du fait de guerre et fleur de chevalerie, quatre livres... Pareillement, CXX histoires concernans le fait de guerre, jointes a Vegece... Paris: par Chrestian Wechel, 1536. [12], 320, [2] p.: ill.*
38. *Vegetius Renatus F. Fl. Vegetii Renati... De re militari libri quatuor... Item picturae bellicae CXX passim Vegetio adiectae... Parisiis: apud Christianum Wechelum, 1553. [8], 279, [1] p.: ill.*

References:

- Alciato, A. (1534) *Andreae Alciati Emblematum libellus*. Parisiis: excudebat Christianus Wechelus. (in Latin)
- Alciato, A. (1536) *Livret des Emblemes, de maistre Andre Alciat, mis en rime francoyse, et presente a mon seigneur Ladmiral de France*. Paris: en la maison de Chrestien Wechel. (in French)
- Armstrong, E. (1961) 'The origins of Chrétien Wechel re-examined', *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 23(2), pp. 341–346.
- Barker, N. (1974) The Aldine Roman in Paris (1530–1534), *The Library*, s5–XXIX(1), pp. 5–20.
- Bibliographie des éditions parisiennes du 16e siècle*. Available at: <https://bp16.bnf.fr/> (accessed: 11 June 2024). (in French)
- Brun, R. (1969) *Le livre français illustré de la Renaissance: étude suivie du catalogue des principaux livres à figures du XVIe siècle*. Paris: A. et J. Picard. (in French)
- Dürer, A. (1525) *Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt, in Linien ebnen unnd gantzen corporen...* [Nürnberg: Hieronymus Andreae]. (in German)
- Dürer, A. (1527) *Etliche Underricht zu Befestigung der Stett, Schlosz und flecken*. Nürnberg: Hieronymus Andreae. (in German)
- Dürer, A. (1532) *Albertus Durerus... versus e germanica lingua in latinam, pictoribus, fabris aerariis ac lignariis, lapicidis, statuariis... prope necessarius, adeo exacte quatuor his suarum Institutionum geometricarum libris, lineas, superficies et solida corpora tractavit... Lutetiae: apud Christianum Wechelum*. (in Latin)
- Dürer, A. (1534) *Albertus Durerus... versus e germanica lingua in latinam, pictoribus, fabris aerariis ac lignariis, lapicidis, statuariis... prope necessarius, adeo exacte quatuor his suarum Institutionum geometricarum libris, lineas, superficies et solida corpora tractavit...*

Denuo ad scripti exemplaris fidem omnia diligenter recognita... Parisiis: ex officina Christiani Wecheli. (in Latin)

Dürer, A. (1535) *Alberti Durer... De urbibus, arcibus castellisque condendis, ac muniendis rationes aliquot, praesenti bellorum necessitati accommodatissimae, nunc recens e lingua germanica in latinam traductae.* Parisiis: ex officina Christiani Wecheli. (in Latin)

Dürer, A. (1535) *Albertus Durerus... versus e germanica lingua in latinam, pictoribus, fabris aerariis ac lignariis, lapicidis, statuariis... prope necessarius, adeo exacte quatuor his suarum Institutionum geometricarum libris, lineas, superficies et solida corpora tractavit...* Parisiis: ex officina Christiani Wecheli. (in Latin)

Le grand combat des ratz et des grenouilles... (1540). Paris: en la maison de Chrestien Wechel. (in French)

Pomponius Mela. (1530) *Pomponii Melae de Orbis situ libri tres, accuratissime emendati...* Lutetiae Parisiorum: apud C. Wechelum. (in Latin)

Renouard, P. (1928) *Les marques typographiques parisiennes des XVe et XVIe siècles.* Paris: H. Champion. (in French)

Renouard, P. (1965) *Répertoire des imprimeurs parisiens, libraires, fondeurs de caractères et correcteurs d'imprimerie depuis l'introduction de l'imprimerie à Paris (1470) jusqu'à la fin du seizième siècle...* Paris: M. J. Minard, Lettres modernes. (in French)

Rusio, L. (non post 1489) *Liber Marescalciae.* [Speyer: Johann et Konrad Hist]. (in Latin)

Rusio, L. (1531) *Hippiatria sive Marescalia Laurentii Rusii... in qua praeter variorum morborum plurima, ac saluberrima remedia, quadraginta tres commodissimae frenorum formae excusae sunt...* Parisiis: excudebat Christianus Wechelus. (in Latin)

Rusio, L. (1532) *Hippiatria sive Marescalia Laurentii Rusii... in qua praeter variorum morborum plurima, ac saluberrima remedia, plures quam in priore editione commodissimae frenorum formae excusae sunt...* Lutetiae: apud Christianum Wechelum. (in Latin)

Rusio, L. (1533) *La mareschalerie de Laurent Ruse, translatee de latin en françoys, en laquelle outre plusieurs salutaires remedes de diverses maladies, ont este imprimees maintes figures de mors, par lesquelz on peult secourir, ayder et guarir tous vices de bouche, que pourroit avoir ung cheval.* Paris: par Chrestien Wechel. (in French)

Rusio, L. (1541) *La mareschalerie de Laurens Ruse translatee de latin en francoys, en laquelle outre plusieurs salutaires remedes de diverses maladies, ont este imprimees maintes figures des mors, par lesquels ont peult secourir ayder et guarir tous vices de bouche que pourroit avoir ung cheval.* Paris: par Chrestien Wechel. (in French)

Silvestre, L.-C. (1867) *Marques typographiques ou Recueil des monogrammes, chiffres, enseignes, emblèmes, devises, rébus et fleurons des libraires et imprimeurs qui ont exercé en France, depuis l'introduction de l'Imprimerie en 1470, jusqu'à la fin du seizième siècle... P. 1.* Paris: Imprimerie Renou et Maulde. (in French)

Tagaut J. (1543) *Ioannis Tagaultii... De chirurgica institutione libri quinque...* Parisiis: apud Christianum Wechelum. (in Latin)

Valturio, R. (1472) *De re militari.* Verona: Johannes de Verona. (in Latin)

Valturio, R. (1483) *De re militari.* Verona: [Boninus de Boninis]. (in Latin)

Valturio, R. (1483) *Opera dell'arte militare.* Verona: Boninus de Boninis. (in Italian)

Valturio, R. (1532) *En tibi lector Robertum Valturium... De re militari libris XII multo emaculatus, ac picturis, quae plurimae in eo sunt, elegantioribus expressum...* Parisiis: apud Christianum Wechelum. (in Latin)

Valturio, R. (1534) *En tibi lector Robertum Valturium... De re militari libris XII multo emaculatus, ac picturis, quae plurimae in eo sunt, elegantioribus expressum...* Parisiis: apud Christianum Wechelum, sub insigni scuti Basiliensis. (in Latin)

Valturio, R. (1535) *En tibi lector Robertum Valturium... De re militari libris XII multo emaculatus, ac picturis, quae plurimae in eo sunt, elegantioribus expressum...* Parisiis: apud Christianum Wechelum. (in Latin)

Vegetius Renatus, F. (c. 1473/74) *De re militari.* [Utrecht: Nicolaas Ketelaer, Gerard Leempt]. (in Latin)

Vegetius Renatus, F. (c. 1475) *Kurze Verweissung von der Ritterschaft.* [Augsburg: Johann Wiener]. (in German)

Vegetius Renatus, F. (1511) *Flavij Vegetij Renati Vier Bücher der Rytterschafft...* Erfurt: Hans Knappe. (in German)

Vegetius Renatus, F. (1529) *Flavij Vegetij Renati Vier Bücher der Ritterschafft...* Augsburg: Heinrich Steiner. (in German)

Vegetius Renatus, F. (1532) *Fl. Vegetii Renati... De re militari libri quatuor... Item picturae bellicae CXX passim Vegetio adiectae...* Lutetiae: apud Christianum Wechelum. (in Latin)

Vegetius Renatus, F. (1534) *Fl. Vegetii Renati... De re militari libri quatuor... Item picturae bellicae CXX passim Vegetio adiectae...* Parisiis: ex officina Christiani Wecheli. (in Latin)

Vegetius Renatus, F. (1535) *Fl. Vegetii Renati... De re militari libri quatuor... Item picturae bellicae CXX passim Vegetio adiectae...* Parisiis: ex officina Christiani Wecheli. (in Latin)

Vegetius Renatus, F. (1536) *Flave Vegece Rene... Du fait de guerre et fleur de chevalerie, quatre livres... Pareillement, CXX histoires concernans le fait de guerre, jointes a Vegece...* Paris: par Chrestian Wechel. (in French)

Vegetius Renatus, F. (1553) *Fl. Vegetii Renati... De re militari libri quatuor... Item picturae bellicae CXX passim Vegetio adiectae...* Parisiis: apud Christianum Wechelum. (in Latin)

Стасевич Владислав Александрович, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник. Библиотека Российской Академии наук. Россия, Санкт-Петербург, Биржевая линия, 1, 199034. vlad.stasevich87@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1182-901X

Stasevich, Vladislav Alexandrovich, PhD in History, senior researcher. Russian Academy of Sciences Library, 1 Birzhevaya liniya, 199034 St. Petersburg, Russian Federation. vlad.stasevich87@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1182-901X

«FLORILEGIUM NOVUM» В ФОНДЕ ОТДЕЛА БАН ПРИ БИН РАН: МЕСТО ЭКЗЕМПЛЯРА В ИСТОРИИ ИЗДАНИЯ

"FLORILEGIUM NOVUM" FROM THE HOLDINGS OF THE RASL'S BRANCH LIBRARY AT THE KOMAROV BOTANICAL INSTITUTE: THE PLACE OF THE COPY IN THE HISTORY OF THE EDITION

Аннотация. В отделе БАН при БИН РАН хранится экземпляр «Florilegium Novum» – ботанического издания, состоящего почти целиком из гравюр с изображениями растений, автором которых выступает его же издатель И.-Т. де Бри. В каталогах это издание обычно датируют двойной датой 1612–1614 гг. и располагают первым в ряду взаимосвязанных ботанических изданий домов де Бри и Мерианов. Экземпляр БИН даже при поверхностном рассмотрении явно не соответствует этой схеме по количеству и составу гравюр, а также их датировке. В статье предлагаются предварительные выводы о месте экземпляра в истории издания и, шире — истории ботанических изданий де Бри–Мериана, которая, в свою очередь, представляется более сложной, чем считалось ранее. В качестве основания для гипотез и выводов привлекаются водяные знаки в гравюрах и перемены в нумерации гравюр.

Ключевые слова: Иоганн-Теодор де Бри, Маттеус Мериан-старший, ботанические иллюстрации, история книгоиздания, Florilegium Novum, Anthologia Magna, водяные знаки, филигранны.

Abstract. RASL's branch library at the Komarov Botanical Institute (BIN) possesses a copy of "Florilegium Novum" — a botanical edition which consists almost entirely of plates depicting plants and authored by its own publisher J.T. de Bry. Catalogues usually date this edition to the period 1612–1614 and place it first in the line of interconnected botanical editions of the printed houses of de Bry and Merian. Even at first glance, BIN's copy doesn't confirm to this scheme either by number or makeup of plates or by their dating. The article offers preliminary conclusions on the place of the copy in the history of the edition and, on a wider scale — in the history of de Bry-Merian's botanical editions which, in turn, appears more complicated than assumed before. Watermarks in the plates and changes in their numbering are drawn upon for conjectures and conclusions.

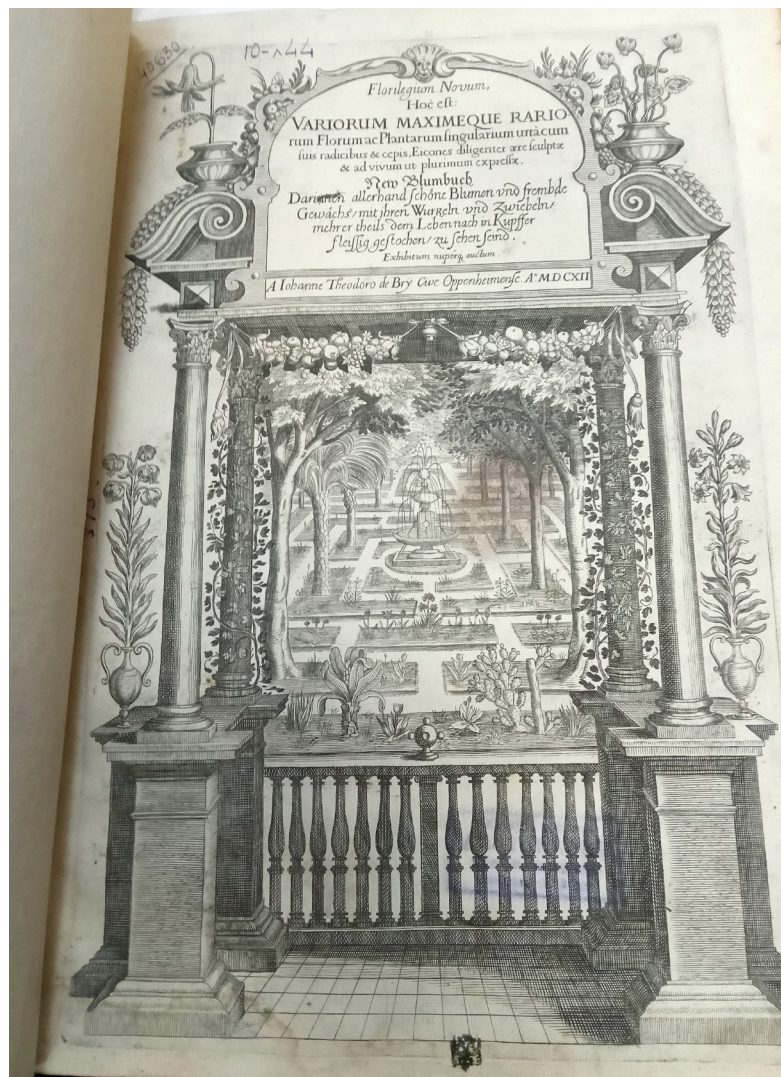
Keywords: Johann Theodore de Bry, Matthäus Merian the Elder, botanical illustrations, book publishing history, Florilegium Novum, Anthologia Magna, watermarks.

В отделе Библиотеки Российской Академии наук (БАН) при Ботаническом институте (БИН) РАН им. В. Л. Комарова хранится необычный экземпляр издания знаменитого издательского дома де Бри — «Florilegium Novum» или, в немецком варианте названия, «New Blumbuch»¹. В отличие от книжных серий, принесших де Бри главную славу — так называемых «Путешествий» — это издание только косвенно связано с географическими открытиями, будучи посвящено ботанике, и почти целиком состоит из гравюр, а именно изображений растений. При всей ценности, которую придают «Флорилегию» само издательство и редкость сохранных экземпляров, можно говорить и о ценном ботаническом содержании. Так, даже один из наиболее строгих исследователей «Флорилегия», признавая наличие в нем обширного иллюстративного плагиата из других изданий, обнаруживает в нем ряд если не оригинальных, то, во всяком случае, впервые опубликованных изображений североамериканских растений². Кроме того, некоторые авторы, пишущие о широко прославленной сегодня Марии Сибилле Мериан, строят догадки о влиянии, которое мог оказать на ее творчество «Обновленный флорилегий» — своеобразное переиздание «Флорилегия», выпущенное ее отцом Маттеусом Мерианом-старшим (о чем мы еще скажем)³. Как мы покажем в своей статье, есть основания полагать, что «Флорилегий», а конкретно состав гравюр в его различных экземплярах, слу-

жит и незаурядным источником по истории книгопечатания и книгоиздания — хотя бы как пример возможного подхода к этим делам в исполнении конкретного издательского дома. И если до категорических утверждений на этот счет еще далеко, то изучение экземпляра БИН и общедоступных оцифрованных экземпляров помогают сделать первые шаги на этом пути.

«Флорилегию» из БИН придает дополнительную ценность происхождение из первоначального фонда БАН, о чем свидетельствует первый штамп Академической библиотеки на титульном листе и гравюре № 42 (илл. 1). Крайне вероятно, что в первоначальный фонд БАН книга поступила в составе библиотеки лейб-медика Петра I, шотландца Роберта Арескина. Такое издание значится в описи его библиотеки и фигурирует с соответствующей отметкой в старейшем рукописном каталоге БАН⁴, тогда как в других описях ранних поступлений издание нам не встречалось, а в рассматриваемом нами экземпляре нет никаких признаков иного поступления. К сожалению, отнести экземпляр с абсолютной уверенностью к библиотеке Арескина мы не можем, потому что переплет книги был заменен в середине XVIII в. на т. н. «елизаветинский», что, если наше предположение верно, привело к утрате старого покрытия с характерным арескинским корешком и старых форзацев с экслибрисом Арескина⁵.

Особенности экземпляра не ограничиваются опи-



Илл. 1. «Florilegium Novum» (титulyный лист с первоначальным штампом БАН).
Отдел БАН при БИН РАН им. В.Л. Комарова, шифр 10-144.
Цифровая фотография В.А. Стасевича.

санным. Даже беглый осмотр блока книги показывает, что мы имеем дело как минимум с необычным вариантом издания — хотя бы из-за того, что количество гравюр в нем гораздо больше того, что полагается «нормальному» экземпляру «Флорилегия». Здесь необходим краткий библиографический экскурс. На данный момент не существует не то что полного, но даже просто охватывающего фонды разных библиотек описания сохранившихся экземпляров «Флорилегия», а приводимые в литературе сведения о составе гравюр в них часто беглы. То же самое относится и к изданиям, продолжающим собой «Флорилегий» [5, vol. I, p. 207–208, 213–216, 253–255; 6, p. 144–145, 161, 184; 9, p. 45–47; 11, p. 43; 12, Bd. II, S. 27–28 (№ 272–276); 13, p. 46–52, 73–78; 15, S. 46 (№ 1299)]. Тем не менее, в общих чертах история их выхода и наполнения известна:

1) Первым в их ряду является наш «Florilegium Novum», выпущенный Иоганном-Теодором де Бри в Оппенгейме около 1614 г. В большинстве его экземпляров (как и в нашем) на титульном листе указан 1612 г. издания и содержится 78 нумерованных гравюр и 7–9 нenumерованных. При этом на гравюре № 55 содержится внутренний двуязычный заголовок, начинающийся со слова «Дополнение» («Amplificatio...» / «Erweiterung...») и содержащий дату «1613 г.»; в свою очередь, среди нenumерованных одна гравюра содержит аналогичный заголовок уже с датой «1614 г.»⁶. Существуют очень редкие экземпляры с датой «1611 г.» на титульном листе, или же с датой «1612 г.», но меньшим количеством гравюр⁷.

2) В 1626 г. во Франкфурте вышла так называемая

«Великая Антология» («Anthologia Magna»)⁸. Хотя на титульном листе фигурирует «издательство де Бри» («in Officina Bryana»), Иоганн-Теодор умер тремя годами ранее и издателем нужно считать его зятя и наследника Маттеуса Мериана-старшего. «Нормальные» экземпляры содержат 142–143 гравюры — как все гравюры из «нормального» «Флорилегия», так и несколько десятков новых⁹.

3) Около 1644 г. во Франкфурте вышел «Обновленный и дополненный флорилегий» («Florilegium Renovatum et Auctum»)¹⁰, на этот раз с именем Мериана в выходных данных. Издание содержит около 175 гравюр: 32 гравюры, скопированные с указанием источника из книги Джованни Баттиста Феррари «De Florum Cultura», а также 142–143 гравюры, по большей части соответствующие предыдущему изданию¹¹. Хотя титульный лист датирован 1641 г., в одной из гравюр стоит дата 1644 г., а в минимум одном описанном экземпляре есть и гравюра с датой 1647 г.

4) Как своеобразный «постскрипtum», через 100 с лишним лет, в 1770 и 1776 г. во Франкфурте в издательстве Иоганна Фляйшера вышли две книги с гравюрами, отпечатанными с сохранившихся медных досок де Бри и Мериана. В начале, по крайней мере, второй из этих книг помещен указатель с уже новой, линнеевской номенклатурой растений¹².

За исключением одной гравюры в «Обновленном флорилегии», подписанной Мерианом, иллюстрации во всех трех изданиях не подписаны, но авторами считаются, соответственно времени создания, де Бри и Мериан.



Посмотрим, как с этой историей соотносится наш экземпляр. За вычетом гравированного титульного листа и трех листов с наборными вступительными текстами он целиком состоит из гравюр-иллюстраций. Первыми из них идут 78 гравюр, внутри которых имеются гравированные номера. Далее следуют 33 гравюры без гравированных номеров, но с рукописными номерами, продолжающими последовательность (соответственно, по № 111). Как и в других экземплярах, среди гравюр со «встроенными» номерами встречается одна с заголовками «продолжения» 1613 г. (илл. 2), среди пронумерованных от руки — одна, представляющая «продолжение» 1614 г. (илл. 3). Но пронумерованных от руки очевидно больше, чем должно быть в «нормальном» «Флорилегии». Далее с перерывами в виде двух чистых листов следуют пять гравюр с гравированными номерами, продолжающими нумерацию. Следующая гравюра, сама по себе не имеющая номера, служит началом следующего раздела — на этот раз, датированного 1618 г. (илл. 4). Далее идут 22 гравюры с собственной нумерацией (с № 1 по 22), среди которых (между № 18 и 19) находится еще одна складная нумерованная. После окончания этой второй нумерованной последовательности встречается краешек от одного вырезанного листа¹³, а дальше, не считая еще одного чистого листа, завершают собой книгу еще 25 нумерованных гравюр, все из которых, однако, являются повторами гравюр, пронумерованных от руки. Итак, всего в книге, не считая чистых листов и одного следа вырезки, содержится 165 гравюр, а за вычетом и повторов — 140.

Нами были проверены водяные знаки в листах с гравюрами. Хотя большинство из них датировать не удалось, их распределение раскрывает относительную хронологию печати гравюр и подготовки их к публикации — по крайней мере, для этого экземпляра, хотя едва ли только для него. Так, во всей первой последовательности гравюр с номерами, будь то гравированные или рукописные номера, встречаются варианты водяного знака «герб Саксонии», некоторые из них — с контрамарками в виде стрелок. При этом есть заметное различие в знаках, употребляемых в листах с гравированными номерами, и в листах с рукописными номерами¹⁴. Один из вариантов датируется рубежом XVI–XVII вв.¹⁵ В следующем дальше конце первой нумерованной последовательности и почти всех листах из второй встречаются варианты водяного знака в виде разделенного диагонально щита, поддерживаемого львом с державой в одной из лап. Одному из этих вариантов (илл. 5) находятся соответствия от второй четверти до конца XVI в., другому (илл. 6) — для второй четверти XVI в.¹⁶ Кроме двух преобладающих типов встречаются два исключения. Первое — знак в виде коронованного одноглавого орла с литерной «подвеской» (илл. 7), точно такой же, как в листах с наборным текстом в начале книги¹⁷. Точного соответствия ему не найдено. Второе — знак в виде дракона или василиска, поддерживающего маленький щит с гербом Базеля. Этот знак датируется 1609 или 1619 гг. [10, № 836, 840]. Наконец, повторные гравюры в конце книги ожидаемо содержат в себе знакомые варианты «герба Саксонии». Таким образом, хронология создания частей будущей книги представляется следующей. Сперва, более-менее в один завод, были отпечатаны гравюры с номерами 1–78 (включая как самую раннюю часть книги, так и «продолжение» 1613 г.). Затем, хотя из того же или приобретенного там же запаса бумаги — листы с рукописными номерами и со следующими гравированными, то есть «продолжение» 1614 г. вместе с рядом гравюр, которых это «продолжение» не имеет в других экземплярах. При этом часть этого завода пронумеровали от руки, чтобы продолжить первую последовательность гравюр, а часть осталась нумерованной и с целями, о которых мы мо-

Илл. 2. «Florilegium Novum» (гравюра с заголовком раздела и датой 1613 г.). Экземпляр БИН РАН. Цифровая фотография В.А. Стасевича.

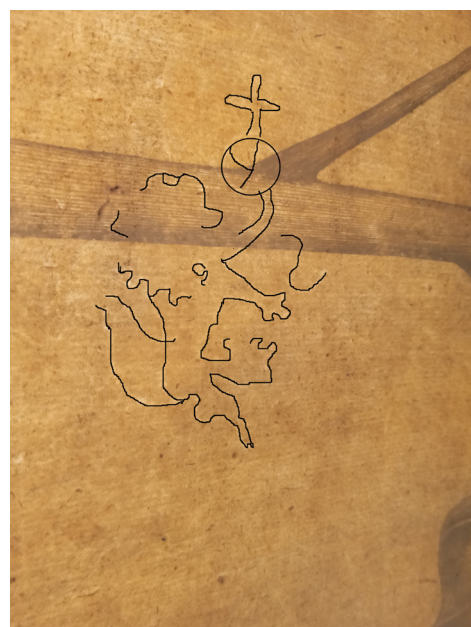
Илл. 3. «Florilegium Novum» (гравюра с заголовком раздела и датой 1614 г.). Экземпляр БИН РАН. Цифровая фотография В.А. Стасевича.



Слева:
Илл. 4. «Florilegium Novum» (гравюра с заголовком раздела и датой 1618 г.). Экземпляр БИН РАН.
Цифровая фотография В.А. Стасевича.

жем только гадать, листья из нее были добавлены в конец нашего экземпляра. Позднее всего, причем на бумаге из разных источников, и возможно, отчасти очень залежалой, были напечатаны гравюры второй нумерованной последовательности.

Направивается сравнение экземпляра из БИН с уже следующим изданием описанного нами ряда — то есть с «Антологией» 1626 г. Мы сравнили его с тремя оцифрованными экземплярами «Антологии», доступными в Интернете, а также с одним печатным¹⁸. Не вдаваясь в подробности, излишние для этой статьи, подтвердим очевидное предположение: наш экземпляр «Флорилегия» представляет собой набор гравюр, за вычетом повторов более-менее соответствующий «Антологии». Еще точнее говоря, он представляет собой ее очень близкого предшественника, поскольку в «Антологии» этот набор встречается уже в других состояниях — как в общем, так и в узкоспециальном смысле. Так, в оцифрованных экземплярах последовательно все больше гравюр из первой последовательности имеют гравированные номера по сравнению с нашим экземпляром «Флорилегия», причем продолжение гравированной



Справа:
Илл. 5. Вариант водяного знака «щит и лев с державой» в гравюре из экземпляра «Florilegium Novum» БИН РАН. Цифровая фотография на просвет, компьютерная прорисовка В.А. Стасевича.

Илл. 6. Вариант водяного знака «щит и лев с державой» в гравюре из экземпляра «Florilegium Novum» БИН РАН. Цифровая фотография на просвет, компьютерная прорисовка В.А. Стасевича.

Илл. 7. Водяной знак «коронованный одноглавый орел с литерной подвеской» в гравюре из экземпляра «Florilegium Novum» БИН РАН. Цифровая фотография на просвет, компьютерная прорисовка В.А. Стасевича.



нумерации почти совершенно совпадает с рукописной нумерацией «у нас». Встречаются и попытки ввести совершенно альтернативную рукописную нумерацию (скорее всего, владельческие — в последующем «Обновленном флорилегии» от них нет и следа)¹⁹. Что касается второй последовательности, то гравюры из нее также присутствуют в осмотренных «Антологиях» — будь то в начале или конце блока или вперемешку с остальными. Кроме того, во всех «Антологиях» встречается по меньшей мере одна гравюра, отсутствующая в экземпляре из БИН²⁰.

Подведем предварительные итоги, которые могут служить ступенью к дальнейшему уточнению истории ботанических изданий де Бри-Мериана.

1) Как уже было сказано, экземпляр из БИН в плане состава гравюр — непосредственный предшественник «Антологии»²¹. Настолько полный экземпляр (даже за вычетом повторов) не известен нам ни среди оцифрованных, ни среди описанных в опубликованных каталогах. Мало того — неизвестны даже экземпляры, содержащие всю первую нумерованную последовательность, то есть по 116 номер, не говоря уже о второй.

2) Экземпляр собран из частей, отпечатанных в раз-

ные заводы. Само по себе это неудивительно, если учесть наличие дополнительных заголовков с датами, промежуток в нумерации и вторую последовательность. Несколько нетривиально, что первое «продолжение» при этом оказывается напечатанным в один завод с предыдущими гравюрами. Осмотр водяных знаков в других экземплярах «Флорилегии» и «Антологии» может способствовать уточнению истории печати гравюр в плане относительной хронологии, но надеяться на четкую абсолютную датировку не стоит из-за того, что возможна очень большая залежность бумаги²².

3) Ранее в литературе отмечалась высокая индивидуальная изменчивость для отдельных экземпляров «Флорилегии», «Антологии» и «Нового флорилегии» в плане состава гравюр и надписей на них. Меньше внимания обращалось на перемены в нумерации. Но именно эти перемены, и главное — постепенное появление гравированных номеров — могут послужить не менее, если не более надежными хронологическими ориентирами для истории эволюции ботанических изданий де Бри-Мериана, чем даты или надписи в гравюрах или водяные знаки бумаги.

Примечания:

¹ Florilegium novum, Hoc est: Variorum Maximeque Rariorum Florum ac Plantarum [etc.] / New Blumbuch Darinnen allerhand schöne Blumen und frembde Gewächse [etc.] — [Oppenheim]: a Iohanne Theodoro de Bry Cive Oppenheimense, 1612. Шифр 10-144.

² [5, Vol. I, p. 216 (Sub No. 197); 16, p. 29; 17, p. 252–253]. Источниками плагиата считаются «Сад короля» Пьера Валле (1608 г.), «Айхштеттский сад» Базилиуса Безлера (1613 г.) и «Цветущий сад» Криспина де Пассе (1614 г.). См. также: [6, p. 145; 12, Bd. II, S. 27 (№ 272);].

³ Так, обращают внимание на то, что Мериан добавил в гравюры, скопированные для своего труда из книги Дж. Б. Феррари, фигуры насекомых, ставших впоследствии главным предметом интереса Марии Сибиллы. Кроме того, Мария Сибилла должна была, как минимум, учитывать содержание и опыт издания флорилегиев де Бри-Мериана, создавая собственную «книгу цветов» (M. S. Gräffin, M. Merians des Eltern seel: Tochter. Neües BlumenBuch, Nürnberg, 1680. [Немецкий вариант первого выпуска издания. В латинском варианте этого, а также других выпусков (1675–1680) название начинается на «Florum Fasciculus...»]) [6, p. 41; 9, p. 74; 8, p. 83].

⁴ Опись: Санкт-Петербургский филиал Архива РАН. Ф. 158. Оп. 1. Д. 214а (л. 10, № 16). Каталог: Там же. Ф. 158. Оп. 1. Д. 1-3 (Д. 1, л. 22).

⁵ Книга была обнаружена в ходе поиска книг по ботанике из библиотеки Арескина при подготовке работы: [2] О «елизаветинских» переплетах см.: [1, с. 99–100]; [3, т. I, с. 41–42].

⁶ М. Дж. Уорнер обращает внимание на то, что в посвящении к «Обновленному и дополненному флорилегии» (см. ниже в основном тексте статьи), датированном 1641 г., Мериан утверждал, что первый «флорилегий» вышел за 25 лет до этого, т. е. в 1616 г. По мнению Уорнера, в этом году «Флорилегий был завершен вторым дополнением» («was completed with the second supplement»), что плохо сочетается с признаваемым ей же наличием еще одного дополнения, датированного 1618 г. [16, p. 31]. Как бы то ни было, приведенная Мерианом дата выхода «Флорилегии» явно условна: издание распространялось и ранее 1616 г. (о чем говорит существование экземпляров с датой 1611 г. на титульном листе), и позднее (о чем говорит пример нашего экземпляра — см. далее).

⁷ См. [5, vol. I, p. 207–208] (примеры обоого рода). Согласно электронному каталогу Российской государственной библиотеки, в ней имеется экземпляр, датированный 1612 г., но с 54 гравюрами — как и в библиотеке Arnold Arboretum (Гарвардский университет, США). 1611 г. датировано посвящение и в «нормальных» экземплярах «Флорилегии», но такое отличие от титульного листа совершенно обычно для старопечатных западноевропейских книг.

⁸ Anthologia Magna, sive florilegium novum et absolutum [etc.] Francofurti: in Officina Bryana, 1626.

⁹ Мы умышленно говорим о «нормальном», а не «идеальном» экземпляре. Делать предположения об «идеальном» можно, только имея сведения об издательском замысле касательно состава книг. Таковой нам неизвестен за вычетом тех проиллюстрированных растений, что перечислены и описаны в последнем из вводных текстов («Brevis Descriptio Exoticarum Quorundam Plantarum...»). Скорее всего, для первого «Флорилегии» замысел и не существовал как когда-либо окончательно принятое решение, коль скоро издание продолжало дополняться вплоть до совпадения по составу с «Антологией» (см. далее в основном тексте).

¹⁰ Florilegium Renovatum et Auctum, Das ist: Vernewertes und vermehrtes Blumenbuch [etc.] Franckfurt am Mayn: Bey Matthaeo Merian Buchhändlern, 1641.

¹¹ Немногочисленные новые заимствования во второй части представлены, в частности, копиями из «Флорилегии» Эммануэля Свеерта (первое изд. 1612 г.) и трудов Каспара Баутина. [13, p. 74].

¹² Recueil des plantes dessinées et gravées [...] par le célèbre famille Mérian [etc.] 2 Bde. Francfort s. M.: Fleischer, 1770. Anthologia Meriana CXV Continens Plantarum [...] Editio nova. Francofurti et Lipsiae: Apud Joann. Georg. Fleischer, 1776. [12, Bd. II, S. 28 (№ 275–276)]. Нам не удалось ознакомиться с первым изданием даже в электронном виде.

¹³ Это именно отдельный краешек листа, уходящий в блок, а не загнутый край от какого-либо из имеющихся листов.

¹⁴ В листах с гравированными номерами встречается знак в виде саксонского герба с подвеской в виде «четверки» и литер «PP», размерами примерно 82 мм по наибольшей высоте на 52 мм по наибольшей ширине. В следующих листах из той же последовательности гравюр встречается в основном либо саксонский герб меньшего размера без подвески (ок. 45 на 42 мм, далее — «средний»), либо совсем малый герб (30–35 мм в каждом измерении). Кроме того, нам единожды (в л. с номером 111) встретился знак в виде герба с подвеской, содержащей перечеркнутую литеру «С» и три круга.

¹⁵ «Средний» саксонский герб с извилистыми асимметричными очертаниями щита. Соответствующие примеры найдены в электронной базе данных Wasserzeichen-Informationssystem [18]. Номера примеров в базе: DE4215-PO-24584 (1598 г.), DE4215-PO-24629 (1604 г.), DE4860-Rep_I_22_64 (начало XVII в.).

- ¹⁶ [10, № 3120 = 4, № 878; 14, № 1983–1996] (разброс дат 1536–1596 гг.), [14, № 1997–1998] (разброс 1555–1570 гг.).
- ¹⁷ В л. № 8 второй последовательности: одноглавый коронованный орел с поднятыми крыльями и подвеской с литерой «N». (блл. 7). Хотя в нашем примере не просматривается четко изображение на груди орла, в экземпляре «Флорилегия» из Научной библиотеки СПбГУ (шифр G IV 288), где этот знак встречается многократно, видно, что изображение представляет собой двух рыб, прилегающих друг к другу наподобие «)(».
- ¹⁸ Экземпляр Австрийской национальной библиотеки // Google Books. URL: https://www.google.ru/books/edition/Anthologia_magna_sive_florilegium_novum/2QxfAAAAcAAJ (Дата обращения: 12.06.2024). Экземпляр библиотеки Университета Лозанны // Google Books. URL: https://www.google.ru/books/edition/Anthologia_magna_sive_florilegium_novum/EzQVAAAAQAAJ (Дата обращения 12.06.2024). Экземпляр Государственной библиотеки Бамберга // Google Books. URL: <https://digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11401051> (Дата обращения 12.06.2024). Экземпляр Российской национальной библиотеки (шифр 4.42.1.5, в конволюте с «Цветущим садом» де Пассе).
- ¹⁹ Так, в экземпляре Австрийской национальной библиотеки (см. сноску 18 выше) помимо номеров внутри обжима гравюры (гравированных или, возможно, рукописных) проставлены и крупные рукописные номера в верхнем поле листов. В экземпляре Государственной библиотеки Бамберга проставлена сплошная новая нумерация (скорее всего, рукописная). Во многих случаях на тех же листах присутствуют гравированные (и другие) номера, в иных – их нет, а в некоторых видны следы стертых или не пропечатанных номеров (скорее всего, гравированных), присутствующих в других экземплярах «Антологий». Пример последнего рода – лист с рукописным номером «105», на котором в обжиме виден след номера «108» точно таких же очертаний, как и в «австрийском» экземпляре (где, в свою очередь, в верхнем поле проставлен номер «113»).
- ²⁰ Гравюра на складном листе с заголовком «*Ficus indica minima, flore luteo amplo*».
- ²¹ Впрочем, в плане нумерации гравюр (и, соответственно, их состояния) более «поздним» среди «Флорилегиев» должен быть экземпляр из библиотеки сада Oak Spring (США, штат Вирджиния). Если верить его описанию, в нем, при дефектности состава, имеются гравюры с гравированными номерами 83–84, которых нет ни в одном из осмотренных нами экземпляров «Флорилегия». См.: [13, р. 46].
- ²² См. выше касательно разброса датировки для знака «лев со щитом и державой» в нашем экземпляре. Приведем еще один пример — в виде экземпляра «Антологии» из РНБ (см. сноску 18 выше). Гравюры в этом экземпляре отпечатаны на оборотах листов из рукописи наподобие записной книжки или альбома — с немецкими и латинскими стихами и изречениями. В одном случае (оборот гравюры № 4) под стихами стоит дата «1558», в другом (№ 7) — «1554».

Список литературы:

1. Савельева Е.А. О ранних переплетах академической библиотеки (к проблемам сохранности фондов в первой половине XVIII в.) // Сохранение культурного наследия библиотек, архивов и музеев : Материалы науч. конф. (Санкт-Петербург, 14–15 февраля 2008 г.) / Отв. ред. В. П. Леонов. СПб.: БАН, 2008. С. 96–100.
2. Стасевич В. А. Ботанические книги в библиотеке Роберта Арескина: каталог сохранных экземпляров // Гербарий Роберта Арескина, лейб-медика Петра Великого, архiatра / Авт.-сост. А. К. Сытин, Д. Д. Сластунов; отв. ред. А. К. Сытин. СПб.: Любавич, 2022. С. 299–337.
3. Хмелевских И.В., Карначев А.Е. Библиотека Петра Великого: Западноевропейские печатные книги. 2 т. СПб.: БАН, 2016. 981 с.
4. Briquet C.M. Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leurs apparition vers jusqu'en 1600. 4 vols. Genève: A. Jullien, 1907.
5. Catalogue of Botanical Books in the Collection of Rachel McMaster Miller Hunt / J. Queenby and A. Stevenson (comp.). 2 vols in 3 pts. Pittsburgh, Pennsylvania: The Hunt Botanical Library, 1958–1961.
6. The Cleveland Herbal, Botanical, and Horticultural Collections. A Descriptive Bibliography of Pre-1830 Works from the Libraries of the Holden Arboretum, the Cleveland Medical Library Association, and the Garden Center of Greater Cleveland / S. H. Johnston Jr. (comp.). Kent (OH), London: The Kent State University Press, 1992. xviii, 1012 p.
7. Etheridge A.K. The Flowering of Ecology: Maria Sibylla Merian's Caterpillar Book. Leiden, Boston: Brill, 2021. xxvi, 386 p.
8. Falk T. (ed.), Zulma R. (comp.) Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts. Volume XXV. Johan Ulrich Mayr to Matthaeus Merian the Elder. Roosendaal: Koninklijke van Poll, 1989. 217 p.
9. Falk T. (ed.), Zulma R. (comp.) Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts. Volume XXVI A. Matthaeus Merian the Elder (continued) to Matthaeus Merian the Younger. Roosendaal: Koninklijke van Poll, 1990. 216 p.
10. Heawood E. Watermarks, mainly of the 17th and 18th centuries. Hilversum (Holland): Paper Publications Society, 1950. 154 p., 533 pl.
11. Hollstein F.W.H. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700. Vol. IV. Brun-Coques. Amsterdam: Menno Hertzberger, 1950. 232 p.
12. Nissen C. Die Botanische Buchillustration. Ihre Geschichte und Bibliographie. 2 Bde. Stuttgart: Hiersemann Verlags-Gesellschaft m. b. H., 1951.
13. An Oak Spring Flora. Flower Illustration from the Fifteenth Century to the Present Time. A Selection of Rare Books, Manuscripts and Works of Art in the Collection of Rachel Lambert Mellon. By Lucia Tongiorgi Tommasi. Upperville, Virginia: Oak Spring Garden Library, 1997. lxxiii, 427 p.
14. Piccard G. Wasserzeichen Raubtiere (Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart. Bd. 15/2). Stuttgart: Kohlhammer, 1987. 309 S.
15. Thesaurus literaturae botanicae omnium gentium. Editionem novam reformatam curavit G. A. Pritzel. Lipsiae: F. A. Brockhaus, 1872. 576 S.
16. Warner M.J. The Augmentatio, 1614, of de Bry's Florilegium Novum // Libri. Vol. VI. No. 1. 1955. P. 29–32.
17. Warner M.J. First Record of *Lilium Canadense* L. // The National Horticultural Magazine, October 1954. P. 252–253.
18. Wasserzeichen-Informationssystem. URL: <https://www.wasserzeichen-online.de> (дата обращения 12.06.2024).

References:

- Briquet, C.M. (1907) Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leurs apparition vers jusqu'en 1600. 4 vols. Genève: A. Jullien. (in French)
- Johnston, S.H.Jr. (comp.) (1992). *The Cleveland Herbal, Botanical, and Horticultural Collections. A Descriptive Bibliography of Pre-1830 Works from the Libraries of the Holden Arboretum, the Cleveland Medical Library Association, and the Garden Center of Greater Cleveland*. Kent (OH), London: The Kent State University Press.

- Etheridge, A.K. (2021). *The Flowering of Ecology: Maria Sibylla Merian's Caterpillar Book*. Leiden, Boston: Brill.
- Falk, T. (ed.), Zulma, R. (comp.) (1989). *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts. Volume XXV. Johan Ulrich Mayr to Matthaeus Merian the Elder*. Roosendaal: Koninklijke van Poll.
- Falk, T. (ed.), Zulma, R. (comp.) (1990). *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts. Volume XXVI A. Matthaeus Merian the Elder (continued) to Matthaeus Merian the Younger*. Roosendaal: Koninklijke van Poll.
- Heawood, E. (1950). *Watermarks, mainly of the 17th and 18th centuries*. Hilversum (Holland): Paper Publications Society.
- Hollstein, F.W.H. (1950) *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700. Vol. IV. Brun-Coques*. Amsterdam: Menno Hertzberger.
- Khmelevskikh, I.V., Karnachev, A.E. (2016) *Biblioteka Petra Velikogo: Zapadnoevropeiskie pechatnye knigi [The Library of Peter the Great: Western European Printed Books]*. 2 vols. St. Petersburg: BAN Publ. (in Russian)
- Nissen, C. (1951). *Die Botanische Buchillustration. Ihre Geschichte und Bibliographie*. 2 Bde. Stuttgart: Hiersemann Verlags-Gesellschaft m. b. H. (in German)
- Piccard, G. (1987) *Wasserzeichen Raubtiere* (Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart. Bd. 15/2). Stuttgart: Kohlhammer. (in German)
- Queenby, J. and Stevenson, A. (comp.) (1958–1961) *Catalogue of Botanical Books in the Collection of Rachel McMasters Miller Hunt*. 2 vols in 3 pts. Pittsburgh, Pennsylvania: The Hunt Botanical Library.
- Savel'eva, E.A. (2008) 'On the early bindings of the Academy's library (concerning the problem of the preservation of library holdings in the first half of the 18th c.', in: Leonov, V.P. (ed.) *Sokhranenie kul'turnogo nasledii bibliotek, arkhivov i muzeev : Materialy nauch. konf. (Sankt-Peterburg, 14–15 fevralia 2008 g.) [The preservation of the cultural heritage of libraries, archives and museums: proceedings of the research conference (St. Petersburg, 14–15 February 2008)]*. St. Petersburg: BAN Publ., pp. 96–100. (in Russian)
- Stasevich, V.A. (2022) 'Botanical books in the library of Robert Areskine: the catalogue of the preserved exemplars', in: Sytin, A. K. and Slastunov, D. D. (ed. and comp.) *Gerbarii Roberta Areskina, leib-medika Petra Velikogo, arkhiatra [The herbarium of Robert Areskine, Peter the Great's personal physician and archiater]*. St. Petersburg: Liubavich Publ., pp. 299–337. (in Russian)
- Pritzel, G.A. (1872). *Thesaurus literaturae botanicae omnium gentium. Editionem novam reformatam curavit G. A. Pritzel*. Lipsiae: F. A. Brockhaus. (in Latin)
- Tommasi, L.T. (1997). *An Oak Spring Flora. Flower Illustration from the Fifteenth Century to the Present Time. A Selection of Rare Books, Manuscripts and Works of Art in the Collection of Rachel Lambert Mellon*. Upperville, Virginia: Oak Spring Garden Library.
- Warner, M.J. (1954) 'First Record of *Lilium Canadense* L.', *The National Horticultural Magazine*, October 1954, pp. 252–253.
- Warner, M.J. (1955) 'The Augmentatio, 1614, of de Bry's *Florilegium Novum*', *Libri*, vol. VI, no. 1, pp. 29–32.
- Wasserzeichen-Informationssystem. Available at: <https://www.wasserzeichen-online.de> (accessed: 12 June 2024).

Егорова Ольга Николаевна, хранитель коллекции гравюр фонда живописи и графики городов мира. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Россия, Санкт-Петербург, Петропавловская крепость, 3. 197046. egorova_fgmg@spbmuseum.ru. ORCID: 0009-0001-7101-7059

Egorova, Olga Nikolaevna, curator of the prints collection in the Department of Paintings and Graphics of the World's Cities. The State Museum of History of Saint Petersburg, Peter and Paul Fortress, 3, 197046 Saint Petersburg, Russian Federation. egorova_fgmg@spbmuseum.ru. ORCID: 0009-0001-7101-7059

КРУГ ИЗРАЭЛЯ СИЛЬВЕСТРА И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ИКОНОГРАФИИ ПАРИЖА КОНЦА XVII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКОВ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ГРАВЮРЕ

ISRAEL SILVESTRE'S CIRCLE AND ITS ROLE IN THE FORMING OF THE ICONOGRAPHY OF PARIS OF THE LATE 17th – FIRST HALF OF THE 18th CENTURIES IN EUROPEAN PRINTS

Аннотация. В статье рассматривается формирование образа Парижа в гравюрах эпохи Людовика XIV. Отмечается маргинальное и неоднозначное положение городского пейзажа в академическом/придворном французском искусстве XVII в. Подчеркивается особая роль Израэля Сильвестра (1621–1691) в появлении парижской ведуты. На примере видов, которые он гравировал в 1650-х гг., разбираются особенности его творческого метода. Отмечаются три важных фактора, повлиявших на характер его изображений Парижа: это офортная техника Жака Калло (1592–1635), римский архитектурный пейзаж и европейская традиция топографического рисунка. И. Сильвестр оказал существенное влияние на таких мастеров, как Жан Маро (1619–1679), Адам Перель (1640–1695) и его отец Габриэль Перель (1603–1677). На их листах запечатлены все те многочисленные изменения в архитектурном облике города 1660–1690-х гг., которые превратили «разросшуюся деревню», каким Париж был в конце XVI в., в современную столицу нового типа. Гравюры Сильвестра, Маро и Перелей не только рекламировали французскую архитектуру того времени и как следствие — были частью пропаганды королевской власти, но сделали Париж объектом эстетического любования. Произведения этих мастеров внесли существенный вклад в иконографию Парижа и сыграли ключевую роль в создании визуального канона в изображении главного города Франции, который сохранялся почти до революции 1789 г. Подтверждение можно найти в многочисленных копиях композиций этих художников, которые помещались в немецких, голландских, итальянских и французских изданиях первой половины XVIII в., а также использовались в гравюрах *vue d'optique* второй половины столетия.

Ключевые слова: топография, видовая гравюра, ведута, городской пейзаж, Париж, французская графика, эстамп, искусство 17 века, Великий век, И. Сильвестр, И. Анри, Ж. Маро, Г. Перель, А. Перель, М. Мериан, редкая книга, оптический вид, *vue d'optique*.

Abstract. The article deals with the formation of the image of Paris in the engravings of the age of Louis XIV. The marginal and ambiguous position of the city landscape in the academic French art of the 17th century is noted. It is important to emphasise the special role of Israel Sylvestre (1621–1691) in the emergence of the Parisian vedute. On the example of the views he engraved in 1650s, we will examine the peculiarities of his creative method. Three important factors that influenced the character of his depictions of Paris are noted: the etching technique of Jacques Callot (1592–1635), the Roman painted vedute and the European tradition of topographical drawing. I. Sylvestre had a significant influence on such masters as Jean Marot (1619–1679), Adam Perelle (1640–1695) and his father Gabriel Perelle (1603–1677). Their sheets capture all the many changes in the architectural appearance of the city in the 1660s–1690s that transformed the “sprawling village” that Paris was in the late 16th century into a new type of modern capital. The engravings of Sylvestre, Marot and Perelles obviously promoted the power of the king and advertised the best French architecture of the time, but they also made Paris itself an object of aesthetic admiration. The works of these masters made a significant contribution to the iconography of Paris and played a key role in creating a visual canon in the depiction of France's main city that persisted almost until the Revolution of 1789. Proof can be found in the numerous copies of these compositions that were included in German, Dutch, Italian, and French editions of the first half of the 18th century, as well as used in *vue d'optique* engravings of the second half of the century.

Keywords: topography, topographical print, engraving, veduta, cityscape, Paris, French graphic art, 17th-century art, Grand siècle, rare book, Israel Sylvestre, Israel Henri, Jacques Callot, Jean Marot, Gabriel Perelle, Adam Perelle, *vue d'optique*.

Город в Западной Европе до начала эпохи романтизма не считается достойным объектом изобразительного искусства [6, с. 19], поэтому одна из проблем городского пейзажа во Франции XVII в. в том, что его положение в складывающейся системе жанров довольно маргинальное. Существуют изображения городов и селений, однако для нормативной эстетики французского классицизма представлять современный город или городскую жизнь в живописи считается недостаточно уместным. Французский город XVII в. — во многом еще средневеко-

вый [17, с. 281–282], довольно стихийно застроенный, тесный, грязный и темный, с узкими улицами и редкими площадями. На неупорядоченность и хаотичность современной городской застройки сетует, например, Рене Декарт в 1637 г.: «Старинные города, разрастаясь с течением времени из небольших посадов и становясь большими городами, обычно столь плохо распланированы по сравнению с городами-крепостями, построенными на равнине по замыслу одного инженера, что, хотя рассматривая здания по отдельности, нередко находишь в них никак

не меньше искусства, нежели в зданиях крепостей, однако при виде того, как они расположены — здесь маленькое здание, там большое — и как улицы от них становятся искривленными и неравными по длине, можно подумать, что это скорее дело рук случая, чем разумной воли людей» [цит. по: 7, с. 262–263]. Ему вторит Поль Фреар де Шантелу (1609–1694), который в 1645 г. обсуждает с Бернини Париж: «дома, как бы ни были они хороши по отдельности, стоят тесно, так что их невозможно разделить. Земля здесь дорогая, и площади невелики, так что дома заслоняют друг друга, и издали не имеют никакого вида» [цит. по: 22, с. 107]. И, наконец, Никола Буало, раздражается гневной тирадой в шестой Сатире 1665 г., где описывает Париж как место в высшей степени дискомфортное для жизни простого буржуа:

<...> Хотя и не создан я для участи такой,
Всё словно в сговоре, чтоб мой сгубить покой:
Едва лишь петухов пронзительное пенье
Начнет испытывать мое долготерпенье,
Как слесарь, чье жилье, за то, что грешен я,
Господь расположил так близко от меня,—
Ужасный слесарь вдруг пускает в ход свой молот,
И хоть по жести бьет — мой череп им расколот.
Затем я слышу скрип колес и стук подков,
В соседней лавочке снят с грохотом засов,
Звонят колокола на сотне колоколен,
Чей похоронный звон, от коего я болен,
До самых туч летит и сотрясает их:
Вот так здесь мертвых чтят, вгоняя в гроб живых. <...>
[цит. по: 4, с. 717–720].

Все это далеко от предметов дорогих сердцу французских классицистов XVII в., которые, подобно Никола Пуссену, ищут и любят «вещи хорошо упорядоченные, избегая беспорядка, который так же [...] противен и враждебен, как свет противен мрачной темноте» [цит. по: 5, с. 44] — современная городская среда как предмет изображения интереса для живописцев не представляет. Исключение делается для городов, которые перестали быть просто населенными пунктами и обросли собственной мифологией, став к тому времени культурными топами: это древний Рим (как средоточие древней истории, образцовой античной архитектуры и т. д.) и Иерусалим (как место действия сюжетов Ветхого Завета или, например, «Освобожденного Иерусалима» Т. Тассо). Однако и в этих случаях речь идет скорее об идее Рима или Иерусалима, нежели о каком-то реальном городском пространстве¹.

Если говорить об изображении окружающей среды как природы, то во французской живописи примерно к середине XVII в. складывается тип идеального пейзажа [3, с. 59], условно разделяемый на две разновидности: героический или эпический (воплощенный в творчестве Пуссена и его последователей) и идиллический, представленный в творчестве Клода Лоррена. Параллельно с идеализированными живописными пейзажами, с начала XVII столетия в отдельный жанр оформляются так называемые «портреты городов» или топографические виды [33, р. 21], которые в европейской практике заняли нишу между картами и архитектурными чертежами. Как правило, они выполнялись в технике гравюры на меди, и пользовались невероятной популярностью [6, с. 18].

Топография была в тот период частью географической науки наряду с географией (описанием земного шара), хорографией (описанием больших стран и территорий) и гидрографией. Никола де Фер (1647–1720), географ и знаменитый картограф Людовика XIV, определял топографию как «описание некоего места и его пейзажа, изображения земли, например, Версаля и окрестностей и т. д.»².

Важно отметить, что и топография, и умение рисовать (вместе с математикой, тактикой и фортификацией) [7, с. 261] входили в круг предметов, которым обучали военнообязанных дворян начиная с XVI в. [7, с. 269]. В трактате «Придворный» 1528 г.³ Бальдассаре Кастильоне описывает умения знатного человека и восхваляет искусство живописи, «от которого, кроме того, что оно благородно и почетно само по себе, происходит и немалая польза, особенно на войне: я го-

ворю об изображении стран, местностей, рек, мостов, утесов, крепостей и тому подобных вещей, которые, даже если хорошо сохранить их в памяти (что, впрочем, достаточно трудно), нельзя показать другому» [цит. по: 15, с. 87–88]. То есть способность зафиксировать вид местности — обозначить особенности рельефа, правильно передать расположение рек, дорог, зданий и пр. была важным аристократическим навыком и имела прямое отношение к искусству и практике войны.

Топографические навыки пользовались большим спросом: во Франции начиная с 1630-х гг. в требования к офицерам было введено обязательное умение составлять карту [36, р. 8], поэтому преподавание рисунка стало довольно распространенным видом заработка у художников. Часто этим занимались граверы — как умельцы средней руки, так и известные мастера: так, например, частные уроки рисования пером давал знаменитый гравер Жак Калло (1592–1635). Любопытно отметить, что это занятие закрепилось в ближнем кругу Калло: все его наследники так же преподавали рисунок юным дворянам⁴. Жак Калло сыграл существенную роль в иконографии Парижа, хотя изображений города у него немного. В контексте данной статьи он важен как личность, оказавшая влияние на одного из важнейших французских ведутистов второй половины XVII столетия, Израэля Сильвестра (1621–1691).

Имя Сильвестра настолько плотно ассоциируется с придворным искусством Людовика XIV [35], что воспринять его как самобытного мастера чрезвычайно сложно. Во многом это недооцененный художник. Долгое время основным источником информации о нем был каталог Луи Этена Фашо 1857 г. [19], в основе которого лежали рукописные записки Пьера-Жана Мариетта (1694–1774). Во второй половине XX в. к творчеству Сильвестра эпизодически обращались парижские краеведы, исследователи французского рисунка, лотарингской живописи и французских садов [25, р. 461]. Только в 2018 г. состоялась первая монографическая выставка рисунков Сильвестра в Лувре [23], а в 2019 г. вышла первая подробная статья, посвященная его биографии [25]. В России Сильвестру повезло еще меньше: в 1912 г. А. Н. Бенуа окрестил его «приятным художником», искусство которого меркнет в лучах Калло и который «всегда остается только изящным протоколистом и никогда не подымается до высот поэзии» [1, с. 1164]. После таких рекомендаций не удивительно, что интерес к Сильвестру иссяк, не начавшись — несмотря на обилие его гравюр в российских музейных собраниях.

Как и Калло, Сильвестр — лотарингец и уроженец Нанси. С 1632 г. он жил в Париже и работал в мастерской своего дяди Израэля Анрие на улице Арбр де Сек что за церковью Сен Жермен л'Оксерруа, недалеко от Лувра. Технику и манеру рисовать Сильвестр выработал, копируя рисунки и гравюры Калло и Стефано делла Беллы (1610–1664), которыми располагался Анрие. Довольно быстро Сильвестр овладел техникой офорта, которую практиковал Калло: он использовал твердый лак (vernis dur), так называемый «лак флорентийских мебельщиков», позволявший травить одну доску несколько раз, достигая более контрастных светотеневых эффектов и передавая глубину пространства. Вместе с техникой Сильвестр позаимствовал у Калло и geroussoir — композиционный прием с сильным затемнением стаффажа на первом плане.

Своеобразие собственной манеры Сильвестра довольно трудно уловить. С этим сталкиваются исследователи, которые отваживаются писать о его творчестве: так, Марианна Гривель пишет, что «его стиль, пронизанный спокойным лиризмом, легко узнаваем: он точен без сухости, энергичен без настойчивости; недостаток пышности Калло компенсируется у Сильвестра оригинальностью компоновки и чрезвычайной чувствительностью при глубине наблюдения» [25, р. 493]. Эта крайне обтекаемая формулировка стремится уловить ясную, лаконичную манеру, где художник в передаче пространства старается оставаться максимально сдержанным и нейтральным.

В юности Сильвестр несколько раз ездил в Италию, где попробовал свои силы как самостоятельный гравёр: первый его датированный лист относится к 1642 г.⁵ Как пишет П.-Ж. Мариетт, «будучи прекрасным рисовальщиком, Сильвестр сосредоточился на копировании природы и на том, что-

бы увидеть ее своими глазами. Решив рисовать виды и сделав несколько работ в Париже и окрестностях, он предпринял несколько поездок по Франции и Италии, так как опасался, что в Париже не найдет достаточно мест, чтобы удовлетворить свои склонности» [25, р. 479]. Знакомство с насыщенной культурной жизнью Рима — признанного художественного центра тогдашней Европы — оказало влияние на вкус начинающего гравера, который виден в произведениях, которыми он окружал себя в течение последующей жизни. В этом перечне обращают на себя имена таких пейзажистов, работавших в Риме в первой половине XVII в., как Микеланджело Черквоцци (1602–1660), Герман ван Сваневельт (1603–1655) и Готфрид Валс (1595–1638). Их влияние в наибольшей степени заметно в ранней манере Сильвестра. Можно сказать, что он перенес на почву Парижа свой опыт ведутиста, наработанный на итальянской земле: Сильвестр начинает рисовать Париж через римский «фильтр». Во многом это было вполне сознательным жестом, учитывая политические амбиции Людовика XIV по созданию «нового Рима» [28, р. 337–344].

Особенность парижских видов Сильвестра заключается в том, что в фокусе внимания оказывается не архитектурный памятник (как это делается в архитектурной гравюре), а то, как он вписан в среду. Важность приобретает не сам объект, а пространство вокруг него, где архитектура становится лишь одной из составляющих общей композиции. В этом смысле именно в гравюрах Сильвестра возникает парижская ведута.

На примере творчества Сильвестра хорошо видно, что французская (и парижская в том числе) ведута этого периода совмещает две эстетические позиции, обусловленные социальными ролями. Первая — это взгляд художника и/или гуманиста, который воплощен в идеализированном живописном пейзаже, вторая — взгляд военачальника, отраженный в топографическом рисунке: то есть, на одну и ту же равнину смотрит художник и офицер, при этом один думает о гармоничности форм, а другой — о том, насколько хорошо простреливается эта территория. Ключевым моментом для французской ведуты является то, что «взгляд военного» преобладает над «взглядом творца»: символические корни французской видовой гравюры в большей степени лежат в области топографическо-инженерных практик, нежели в условном лорреновском пейзаже.

Основная масса парижских видов была выполнена Сильвестром в конце 1640-х — 1650-х гг. Как правило, эти небольшие листы (100×170, 115×200, 80×120 мм), всего 174 офорта, скомпонованные в 20 серий по 8–12 штук [19]. Большинство парижских серий Сильвестра не имеют датировок, за несколькими исключениями⁸. Однако три серии⁹ датируются как выполненные «около 1655 года», поскольку все три были сразу после создания перегравированы в известном франкфуртском издательстве Маттеуса Мериана (1593–1650) для труда «*Topographia Galliae*» [37], первый том которого был посвящен Парижу и региону Иль-де-Франс. Всего в первый том вошло 77 видов Парижа, из них 40 были скопированы с Сильвестра, 3 — выполнены самим Мерианом (до 1650 г.) и 34 — скопированы с гравюр другого парижского мастера, Жана Маро (1619–1679) (илл 1, 2). В 1661 г. вышло голландское издание этой книги уменьшенного формата с 69 видами и планом [27].

Архитектор королевских строений и гравер Жан Маро в основном известен сейчас как «летописец» парижской аристократической архитектуры середины XVII в., а не как автор строительных сооружений. Однако благодаря ему мы сейчас располагаем воспроизведенными в гравюре проектами таких мэтров архитектуры, как Жак Лемерсье, Франсуа Мансар, Пьер Ле Мюэ и многих других менее известных мастеров.

В начале своей карьеры Маро, так же как и Сильвестр, был связан с мастерской Анри. В ней, по средневековой цеховой традиции над одной медной доской часто работало сразу несколько мастеров [18, р. 84]. Маро там трудился с 1649 по 1652 г. вместе с Жаном Лепотром (1618–1682) и Стефано делла Белла и в основном занимался тем, что гравировал архитектуру по рисункам Сильвестра. Современная исследовательница творчества Маро, Кристина Дойч отмечает, что гравер, прежде исполнявший в основном орнаменты или архитектурные детали, только после работы с Сильвестром приступил к



Илл. 1. Жан Маро (1619–1679), Жан Лепотр (1618–1682) по рисунку Жана Маро. Вид главного входа собора Нотр-Дам в Париже. Гравюра резцом, офорт. 1652–1655

Табл. [47] из «*Vues des plus beaux bâtiments de France*». [Paris, N. Langlois, J. Mariette] [1704–1732]. ГМИ СПб Инв. № VIII-A-3886-г.

Илл. 2. Неизвестный гравер по гравюре Жана Маро (1619–1679) 1652–1655 годов. Церковь Нотр-Дам. Гравюра на меди. Табл. из М. Zeiller «*Topographia Galliae, oder Beschreibung und Contrafaltung der vornehmster und bekantesten oerter in dem mächtigen und grossen Königreich Frencreich*». Frankfurt am Main, Caspar Merian. Tome I, 1655. ГМИ СПб Инв. № VIII-A-1566-г.



Илл. 3. Петер Шенк (?) (1645–1715) по гравюре 1658–1660 годов Петра Хендрикса Шхута (1618/1619 – после 1680). Париж, город во Франции, расположенный на реке Сене. Гравюра резцом, офорт. Табл. [3] из P. Schenk «Hecatompolis, sive totius orbis terrarum oppida nobiliora centum; exquisite collecta atque eleganter depicta» Amsterdam, cum privilegio ordinum Hollandæ et West Frisiæ, 1702. ГМИ СПб Инв. № VIII–А–4580-г.

Илл. 4. Неизвестный гравер по гравюре 1658–1660 годов Петра Хендрикса Шхута (1618/1619 – после 1680). Париж, столица Франции. Гравюра резцом, офорт. 1700-е Табл. № 7 из «La Galerie Agreeable du Monde, où l'on voit en un grand nombre de cartes très-exactes et de belles tailles-douces, [...] divisée en LXVI. tomes [...]» Leide, Pierre van der Aa. Tome II, 1729. ГМИ СПб Инв. № VIII–А–3924-г.



Илл. 5. Адам Перель (?) (1640–1695) по собственному рисунку. Площадь Дофина со стороны Нового моста. Гравюра резцом, офорт. 1666–1695 . Табл. [19] из «Vues des plus beaux bâtimens de France» [Paris, N. Langlois, J. Mariette] [1704–1732]. ГМИ СПб Инв. № VIII–А–3835-г.

Илл. 6. Неизвестный гравер по гравюре Адама Переля (?) (1640–1695). Площадь Дофина в Париже. Офорт. Табл. из Th. Salmon «Lo stato presente di tutti i paesi, e popoli del mondo naturale, politico e morale: con nuove osservazioni e correzioni, degli antichi e moderni viaggiatori. Della Francia» Venise, Giambattista Albizzi. Volume XVI, 1748 ГМИ СПб Инв. № VIII–А–1613-г.

изображению реальной архитектуры [18, р. 85], в том числе собственных проектов. У Сильвестра Маро также позаимствовал манеру дополнять изображения пространственными или наоборот лаконичными подписями, с отсылками к архитектуре, истории сооружения или к владельцу здания [18, р. 85].

Серия из 36 гравюр «Recueil des plus beaux edifices et frontispices des eglises de Paris» — первое издание, где Маро самостоятельно создает перспективные архитектурные виды; пейзажный фон и фигуры стаффажа выполнял Жан Лепотр, если верить П.-Ж. Мариетту [18, р. 89]. Важным моментом является историческая достоверность архитектурных сооружений, поскольку, будучи архитектором, Ж. Маро либо самостоятельно проводил обмеры зданий, либо использовал проектные рисунки авторов построек, с которыми был лично знаком. Серия

состояла из трех частей, напечатанных разными издателями. Первая — у Жака ван Мерлена (1616–1682) в 1652–1655 гг., вторая — тогда же у Пьера Мариетта старшего (1596–1657) и третья — у Пьера Мариетта младшего (1634–1716) в 1657 г. Именно первые две серии были воспроизведены у М. Мариана в «Топографии» 1655 г., что сделало эти изображения очень популярными.

Серия имеет посвящение, адресованное выходцу из богатой влиятельной семьи, священнику-ораторианцу, Анри де Харле (?–1667) и в целом отражает озабоченность французских клириков периода Контрреформации состоянием церковного имущества. В подборку входят изображения двадцати шести церквей, четырех монастырей, двух общинных домов, больницы Отеля Дье и триумфальной арки в Стокгольме, спроектированной французским архитектором. Помимо старинных соборов и

церквей вроде Нотр-Дам, Сен-Жермен л'Оксерруа, Сен-Женевьев или Тампль, в подборку включены церковные здания, которые были построены сравнительно недавно или же подверглись какой-либо модификации в последние 50 лет: Сорбонна (фасад часовни перестроен в 1642 г.), церковь Сент-Эташ (перестроена в 1632 г.), церковь Сен-Жерве-Сен-Проте (фасад перестроен в 1621 г.), женский монастырь Минимов возле площади Вогезов (построен в 1623 г., изображен до изменений Фр. Мансара 1657 г.), церковь Ораторианцев на улице Сент-Оноре (1623, закончена в 1748 г.) и т.д. Серия Маро пользовалась успехом и переиздавалась по разным версиям от 6 до 9 раз [18, p. 89].

Вероятно, в 1655 г. успех видов Парижа в крупном франкфуртском издательстве навел владельца печатни Израэля Анрие на мысль о серии видов французской столицы, в которой поучаствовали бы все его мастера: И. Сильвестр, Ж. Маро, Клод Гойран (1610–1662), Франсуа Коллиншон (1609–1687), семья Перелей и другие [25, p. 488–489]. По какой-то причине в мастерской Анрие этот проект реализовать не удалось, и идею подхватил Никола Ланглуа I (1640–1703), издатель теоретических трактатов и архитектурных гравюр на улице Сен-Жак. Речь идет об альбоме «Vues des plus beaux bâtiments de France». Эти виды гравировались примерно с 1660-х до 1680-х гг. Основную массу видов в нем выполнили коллеги и ученики И. Сильвестра — Габриэль Перель (1603–1677) и его сын Адам (1640–1695); около сорока гравюр выполнил Пьер Лепотр (1652–1716), и по одной — Ливен Крейл (1634 – около 1720) и Луи Монье (1630 – после 1668)¹⁰. Довольно часто в этот альбом включаются листы с церквями из серии Жана Маро. Парижу в этом издании отведено около 70 изображений и это самая популярная серия, посвященная столице Франции времен Ancien Régime. Здесь представлены основные постройки времен Людовика XIV — Королевская площадь (Вогезов), площадь Победы, Людовика Великого (Вандомская), сад Тюильри, ворота Сен-Дени и Сен-Мартен, коллеж Четырех наций, собор Инвалидов, монастырь Валь де Грас и т.д. Во многих композициях (как правило, это виды мостов и набережных) видно влияние Сильвестра, которое проявляется в выборе сложных ракурсов, в общем пейзажном подходе к городу и стремлению использовать так называемую «естественную перспективу» [9, p. 3–4; 10, p. 6] топографического рисунка. При этом отдельные сооружения представлены в форме, традиционной для архитектурной графики, когда используется прямая перспектива с общей точкой схода и завывшенной линией горизонта. Эти приемы (нужно признать, довольно нарочито применяемые) прекрасно работают как средства выразительности: зритель ощущает масштаб королевской площади, устремляется внутренним взором в перспективу широкой и прямой улицы, его захватывает симметрия планировки регулярного сада и ошеломляет величие классического фасада. Поскольку изображенные объекты — это, как правило, *королевская площадь*, *королевский сад*, *триумфальные ворота* в честь *королевских побед* и пр., это усиливает ощущение власти короля над территорией¹¹. Таким образом, в офортах Перелей представлена не просто современная французская столица, но именно «Париж Людовика XIV».

Гравюры Сильвестра и Маро практически сразу начали привлекать внимание европейских издателей рубежа XVII–XVIII вв., заинтересованных в пополнении репертуара наиболее точных и современных изображений различных городов. Так, например, рисунок И. Сильвестра 1655 г. с изображением Парижа с юго-восточной стороны¹², лег в основу целой вереницы гравюр в нескольких голландских изданиях. Сначала в серии «Afbeeldinghe der voornaemste steden van Eurora» изданной в Амстердаме Николасом I Висхером (Н. Пискактором, 1618–1679) [8] в 1658–1660 гг. появился офорт Петера Хендрикса Схута (1618/1619 – после 1680), где в качестве дальнего плана использовалась композиция Сильвестра. Потом гравюру опубликовал известный амстердамский издатель Карел Аллард (1648–1709) в атласе «Orbis habitabilis oppida et vestibus» [34] между 1685 и 1699 гг. Затем композиция из его книги легла в основу гравюры, изданной в 1702 г. Петером Шенком (1645–1715) [32] (илл. 3); наконец в 1729 г. она была переиздана в Лейдене Петером Баудевином ван дер Аа (1659–1733) в книге «La Galerie agréable du monde» [24] (илл. 4).

Виды Перелей на рубеже XVII–XVIII вв. также довольно охотно воспроизводились К. Аллардом, П. Шенком и П. ван дер Аа. Кроме них нужно отметить итальянский перевод книги английского историка Томаса Сэлмона (1679–1767) «Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo» 1734 г. [31], в которую помещено 16 изображений Парижа, сделанных на основе композиций из «Видов самых прекрасных зданий...» (илл. 5, 6). Серьезным признанием можно считать использование композиций Перелей в самом известном путеводителе по французской столице, «Description de la Ville de Paris» Жермена Бриса (1653–1727) [13], который иллюстрировался, начиная с пятого издания (1706 г.).

Самый любопытный пример использования гравюр с видами Парижа можно обнаружить в книге французского военного инженера и картографа Алана Манессона-Малле (1630–1706). Он служил мушкетером в гвардейском полку Людовика XIV, сделал военную карьеру, уехав в Португалию на пять лет, дослужился там до звания командующего артиллерией и в 1668 г. вернулся во Францию, где устроился преподавать математику пажам Королевских малых конюшен. В основном он известен военным и книжным историкам как автор «Марсовой книги» [2, I, с. 523] — это трактат, посвященный осаде, укреплению крепостей и составлению планов. Однако нас интересует последняя из написанных им книг, «La Géométrie pratique» 1702 г. [26]. Это очень подробный и довольно интересный учебник геометрии, который украшен 55 гравюрами с изображением парижских памятников, около 50 из них выполнены по мотивам произведений И. Сильвестра, Маро и Перелей (илл. 7, 8). Эти композиции были использованы в качестве изысканных фонов для различных задач на подобие треугольников, определение площади круга, сравнение углов и пр. Автор не только стремился добавить зрелищности учебным иллюстрациям и развлечь своих учеников, но и, возможно, планировал задействовать изображения хорошо знакомых зданий в приемах мнемотехники [11, p. 97].

В середине и второй половине XVIII в. гравюры Перелей оказались востребованы А. Бассе (?–1787), Л.-Ж. Мондаром (1734–1796), Г.-Б. Пробстом (работал в 1766–1790) и К. Ф. Домоном (1717–1768) (илл. 9, 10)¹³ — издателями листов для оптических аппаратов. Такие гравюры имели название «vues d'optique» — «перспективные виды». Их разглядывание было, с одной стороны, домашним развлечением аристократов и просвещенных буржуа, а с другой стороны, демонстрация картинок при помощи «зограскопов», «райков», «гуккастенов» составляла непременную принадлежность всякой ярмарки и карнавала и была предназначена для очень широкого круга зрителей. Особый интерес представляют *vue d'optique*, листы которых превращали в своего рода трехмерный объект: на гравюре в изображенных зданиях прорезались «окошки», «луна» и пр., при этом тыльная сторона подклеивалась раскрашенной и промасленной бумагой. Подготовленную таким способом гравюру монтировали на передней стенке специального ящика, внутрь которого ставили свечи или масляные светильники. Эти ухищрения помогали добиться особого эффекта и показывать на одном и том же листе дневной и ночной вид города.

Образ Парижа XVII в., который столь плотно укоренился в европейской визуальной культуре, продержавшись почти столетие (до 1789 г.), имеет два аспекта. С одной стороны, это «город Сильвестра», которым можно любоваться подобно Риму: с великолепными зданиями и поэтичными видами. С другой стороны, это «город Перелей» — рационально выстроенная королевская столица с классическими архитектурными ансамблями и хорошо организованным пространством. Этот двойственный образ Парижа лег в основу европейского представления о городе прекрасном и величественном, но при этом современном, став образцом для подражания для многих архитекторов и правителей Нового времени.



Страница 86:

Илл. 7. Адам Перель (1640–1695) по собственному рисунку. Тюильри со стороны сада и Королевского моста. Гравюра резцом, офорт. 1689. Табл. [6] из «Vues des plus beaux bâtiments de France» [Paris, N. Langlois, J. Mariette] [1704–1732]. ГМИ СПб Инв. № VIII-A-3851-г.

Илл. 8. Незвестный гравер по гравюре Адама Переля (1640–1695) 1689 года. Дворец Тюильри. Гравюра на меди. Табл. XXX стр. 67 из A. Manesson Mallet «La Géométrie pratique» Paris, chez Jean Anisson. Tome II, 1702. БАН ОР П I ин. 121.

Страница 87:

Илл. 9. Адам Перель (?) (1640–1695) по собственному рисунку. Новый мост на малом рукаве реки между набережными Августинцев и Ювелиров Гравюра резцом, офорт. 1666–1695. Табл. [21] из «Vues des plus beaux bâtiments de France» [Paris, N. Langlois, J. Mariette] [1704–1732]. ГМИ СПб Инв. № VIII-A-3839-г.

Илл. 10. Незвестный гравер по гравюре Адама Переля (?) (1640–1695) в зеркальном отображении. Вид Нового моста от моста Сен Мишель в Париже. Офорт, резец, акварель. 1760–1770-е гг. ГМИ СПб Инв. № VIII-A-1643-г.



Примечания:

¹ Речь идет именно о французском искусстве. Сцены из городской жизни были излюбленным сюжетом так называемых *bamboccianti*, интернациональной группы художников, живущих в Риме [14]. К ней причисляют нескольких французских живописцев, таких как Ж. Тассель, С. Бурдон, братья Ленен и др. Однако французские мастера рисовали картины скорее жанровые, а очень условно показанной городской средой.

² «Topographie est une description d'une Place et de son Paysage, le dessein d'une Terre, comme de Versailles et de ses environs etc.» [20, р. 2]. Выражение «dessein d'une Terre» в этом контексте довольно любопытно. В 1680 г. словарь Пьера Ришле зафиксировал разницу в употреблении слова *dessein* (1. идея, замысел 2. план, проект, изображение того, что должно быть выполнено) и *dessin* (3. художественный замысел 4. рисунок как часть живописи) [29, р. 236]. Н. Вердые полагает, что в последней трети XVII в. у инженеров-картографов слово *dessein* употреблялось в отношении плана или геометрической фиксации пока неосуществленного проекта, в отличие от карты – области истинного и точного представления [36, р. 5].

³ Во Франции книга «Il Libro del Cortegiano» переводилась три раза: в 1537, 1585 и 1690 гг.

⁴ Известно, что друг и душеприказчик Ж. Калло, гравер и печатник Израэль Анри (1590–1661) «давал уроки рисования в манере Калло людям знатного рода, желавшим научиться у него этому удобному и приятному виду работы пером, главным образом для армейских лагерей, а также, чтобы занять тех, кто хотел рисовать только для своего развлечения. Видя, что это более полезно, чем создание картин, он отдавал этому все свое время» [21, р. 384]. И. Сильвестр, который после смерти Анри владел медными досками Калло, также преподавал рисование, например, известна его сюита 58 рисунков, гравированная его учеником Франсуа Ноблессом (1652–1730) «с видами крепостей и замков, пейзажами и другими сюжетами, которые должны послужить примером для молодых инженеров или других людей, обучающихся рисованию пером» [25, р. 481].

⁵ Он был отпечатан в известной римской мастерской Джузеппе (1570–1639) и Джованни Джакомо деи Росси (1627? –1691), которые специализировались на видах и планах Рима и переиздавали доски Антонио Лафрери к «Speculum Urbis Romae», Джованни Маджи «Fontane diverse... Alma Città di Roma» 1618, гравюры Антонио Темпесты, Джакомо Лауро и др.

⁶ В описи имущества И. Сильвестра указана 71 картина. Среди авторов живописных полотен, гравюр и рисунков упоминаются также Жак Калло, Сальватор Роза (1615–1673), Гаспар Дюге (1615–1675), Антонио Темпеста (1555–1630), Иоганн Вильгельм Баур (1607–1640), Жозеф Парросель (1646–1704), Пьер Патель (1605–1676), Франсуа Перье (1590–1649), Адам Франсуа ван дер Мелен (1632–1690), Дени Коландон (работал в 1670-х), Шарль Лебрен (1619–1690) Брейгель (?) и Виллем Калф (1619–1693) [25, р. 505–506].

⁷ [19] Серии №№ 48–62, 64–66, 75, 77. Подсчет сделан на основе каталога Л. Э. Фашо и сайта, созданного наследниками Сильвестра, где собраны все его произведения: https://israel.silvestre.fr/israel/oeuvre_complete_illustration.php

⁸ [19] №№ 50, 51, 54, 61, 62, 64.

⁹ [19] №№ 48, 49, 52.

¹⁰ Большинство экземпляров этого альбома представляют собой уникальную подборку с разным количеством листов [30; р. 163].

¹¹ О взаимосвязи между пейзажем, перспективой и контролем над пространством см.: [16, р. 55–57].

¹² [19] № 76,1. [12, р. 150] № 86.

¹³ За уточнение сведений об издателях приношу благодарность ведущему научному сотруднику Государственного Русского музея Юлии Михайловне Ходько.

Список литературы:

1. Бенуа А. Н. История живописи всех времен. СПб.: Шиповник, Том IV. 1916. URL: <http://www.benua-history.ru/1164-Silvestr-bella.html> (дата обращения: 12.03.2024).
2. Библиотека Российской Академии наук. Библиотека Петра Великого: Западноевропейские печатные книги. В 2-х т., 3-х кн. / Сост. И.В. Хмелевских, А.Е. Карначев. СПб.: БАН, 2016. 981 с.
3. Богемская К. Г. Пейзаж. Страницы истории. М.: Галактика, 1992. 336 с.
4. Европейская поэзия XVII века [Переводы / Сост. И. Бочкаревой и др.] / Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Литература древнего Востока, античного мира, средних веков, Возрождения, XVII и XVIII вв. Том 41. Москва: Художественная литература, 1977. 927 с.
5. Даниэль С.М. Картина классической эпохи: Проблемы композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л.: Искусство, 1986. 196 с.
6. Осминская Н.А. Городские образы в европейском изобразительном искусстве XVII–XVIII вв. и их функция в коммуникативной среде // Артикульт. 2017. Т. 28. № 4. С.16–35.
7. Ревзина Ю.Е. Архитектура, война и география: Фортификация XVI–XVII веков в Европе и России. М.: Архитектура-С, 2016. 343 с.
8. Afbeeldinghe der voornaemste steden van Europa [Amsterdam]: Uytgegeven door Nicolaes Visscher, [1660?]. URL: https://archive.org/details/gri_33125010872923/page/n13/mode/2up (дата обращения 12.03.2024).
9. Beck-Saiello É. La vue topographique en France au XVIIIe siècle: éclat et mésestime d'un genre // Itinéraires. 2015–2. 2016. P. 1–17. URL: <http://journals.openedition.org/itineraires/2819> (дата обращения 12.03.2024).
10. Burleigh A., Pepperell R., Ruta N. Natural Perspective: Mapping Visual Space with Art and Science // Vision. 2018. № 2, P. 1–21. URL: <https://doi.org/10.3390/vision2020021> (дата обращения 12.03.2024).
11. Bonnardot A. Histoire artistique et archéologique de la gravure en France. Paris: Librairie Ancienne de Deflorenne Neveu, 1849. 302 p.
12. Boutier J., Sarazin J.-Y., Sibille M., Jeanneney J.N. Les plans de Paris des origines (1493) à la fin du XVIIIe siècle: étude, cartographie et catalogue collectif. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2002. 403 p.
13. Brice G. Description de la Ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de remarquable. Paris : M. Brunet, 1706 URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/5428-description-nouvelle-de-la-ville-de-paris-tome-1?offset=4> (дата обращения 12.03.2024).
14. Briganti G. I Bamboccianti: pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento. Rome: Ugo Bozzi Editore, 1983. 400 p.
15. Castiglione B. Il Cortegiano, a cura di G. Preti. Torino: Einaudi, 1960. 552 p. (Ссылки даны по русскому изданию: Кастильоне Б. Придворный / Пер. с итал. Петр Епифанов. М., КоЛибри, 2021. 640 с.)
16. Cosgrove D. Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea // Transactions of the Institute of British Geographers. 1985. 10, № 1. P. 45–62 URL: https://avblivinglandscape.files.wordpress.com/2011/01/cosgrove_1985.pdf (дата обращения 12.03.2024).
17. DeJean J. How Paris Became Paris: The Invention of the Modern City. New York: Bloomsbury, 2015. 320 p. (Ссылки даны по русскому изданию: Де Жан Дж. Как Париж стал Парижем. История самого притягательного города в мире. / Пер. с англ. А. Г. Гусевой. Москва: Центрполиграф, 2015. 317 с.)

18. *Deutsch K.* Jean Marot: un graver d'architecture à l'époque de Louis XIV. Berlin: De Gruyter, 2015. 579 p.
19. *Faucheux L.E.* Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israel Silvestre précédé d'une notice sur sa vie. Paris: Jules Renouard, 1857. 336 p.
20. *Fer N. de.* Introduction à la géographie avec une description historique sur toutes les parties de la Terre. Par N. de Fer, Geographe de sa Majesté Catholique. Paris: Chez Gilles Paulus-du-Mesnil, 1708. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9780115h> (дата обращения 12.03.2024).
21. *Félibien A.* Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes. Trévoux: Imprimerie de S. A. S., 1725 URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/7414-entretiens-sur-les-vies-et-sur-les-ouvrages-des-plus-excellents-peintres-anciens-et-modernes-tome-1?offset=6> (дата обращения 12.03.2024).
22. *Fréart de Chantelou P.* Journal du cavalier Bernin en France, éd. L. Lalanne, Paris: Gazette des Beaux Arts, 1885. 272 p. (Ссылки даны по русскому изданию: *Фреар де Шантелу П.* Дневник путешествия кавалера Бернини во Францию / Пер. с фр. О. В. Михнюк. СПб.: Планета музыки, 2022. 384 с.)
23. *Gady B., Trey J. (dir.)* La France vue du Grand Siècle. Dessins d'Israël Silvestre (1621–1691). Catalogue de l'exposition présentée au musée du Louvre du 15 mars au 25 juin 2018. Paris: Musée du Louvre éditions / Liénart, 2018. 208 p.
24. La Galerie agréable du monde, où l'on voit en un grand nombre de cartes très exactes et de belles tailles douces les principaux empires, royaumes, républiques, provinces, villes, bourgs et forteresses <... > dans les quatre parties de l'univers. Divisée en LXVI tomes, les estampes aiant été dessinées sur les lieux et gravées exactement par les célèbres Luyken, Mulder, Goeree, Baptist, Stopendaal et par d'autres maîtres renommez, avec une courte description qui précède chaque empire, royaume.... Tome premier du Royaume de France. Leyde: chez Pierre van der Aa, 1729. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105098168/f11.item> (дата обращения 12.03.2024).
25. *Grivel M.* Éloge d'un "graveur paresseux", Israël Silvestre (1621–1691) // "Fort docte aux lettres et en l'architecture": Mélanges en l'honneur de Claude Mignot. Paris: Sorbonne Université Presse, 2019. P. 459–513.
26. *Manesson Mallet A.* La Géométrie pratique. Paris: chez Jean Anisson, 1702. URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/16560-la-geometrie-pratique-tome-1> (дата обращения 12.03.2024).
27. *Naeukeurige beschrijvinge van Vrankryk.* Amsterdam: Jacob van Maurs, 1661.
28. *Ranum O.* Paris in the age of absolutism. Pennsylvania State University press, 2003 (first edition 1968) 416 p.
29. *Richalet P.* Dictionnaire françois contenant les mots et les choses..., Genève: Jean Herman Widerhold, 1680. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k509323> (дата обращения 12.03.2024).
30. *Roberts W.* Perelle's Topographical Albums: Problems and Solutions // Relations and Relationships in Seventeenth-Century French Literature / Ed. J.R. Perlmutter. Tübingen: Gunter Narr, 2006. P.163–176.
31. *Salmon Th.* Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo naturale, politico e morale, con nuove osservazioni e correzioni degli antichi e moderni viaggiatori. Seconda edizione viveduta, coretta, e aceresciuta. Vol. XVI. Della Francia. Venise: Giambattista Albizzi, 1748. URL: <https://polona.pl/item-view/5888df61-6d8f-4568-b6f2-f62d60a86548?page=3> (дата обращения 12.03.2024).
32. *Schenk P.* Hecatompolis, sive totius orbis terrarum oppida nobiliora centum; exquisite collecta atque eleganter depicta. Amsterdam: cum privilegio ordinum Hollandæ et West Frisiæ, 1702.
33. *Seta de C. (cura di).* L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo. Catalogo di mostra a Napoli, Palazzo reale, 30 ottobre 1998 – 17 gennaio 1999 // Centro studi sull'iconografia delle città europee. Roma: Edizioni De Luca, 1998. P. 13–24.
34. *Smids L.* Orbis habitabilis oppida et vestibus. Amsterdam: Carel Allard, [1685–1698]. URL: <https://archive.org/details/ned-kbn-all-00004376-001/page/n18/mode/2up> (дата обращения 12.03.2024).
35. *Triaud J.* Entre art, commerce et propagande. La carrière d'un graveur au Grand Siècle, Israël Silvestre (1621–1691) // Gryphe. 2009, № 22, P. 28–35. URL: https://www.bm-lyon.fr/IMG/pdf/gryphe22_web.pdf (дата обращения 12.03.2024).
36. *Verdier N.* La carte avant les cartographes; l'avènement du régime cartographique en France au XVIIIe siècle. Paris: Publications de la Sorbonne, 2015. 378 p. URL: <https://books.openedition.org/psorbonne/101217#bodyftn8> (дата обращения 12.03.2024).
37. *Zeiller M.* Topographia Galliae, oder Beschreibung und Contrafaltung der vornehmster und bekantesten oerter in dem mächtigen und grossen Königreich Frencreich. Frankfurt am Main: Caspar Merian. Tome I, 1655. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10802321?page=1> (дата обращения 12.03.2024).

References:

- Afbeeldinghe der voornaemste steden van Europa (1660)* Amsterdam, Uytgegeven door Nicolaes Visscher. Publ. (in Dutch) Available at: https://archive.org/details/gri_33125010872923/page/n13/mode/2up (accessed: 12 March 2024).
- Beck-Saiello, É. (2015) 'La vue topographique en France au XVIIIe siècle: éclat et mésestime d'un genre', *Itinéraires*, 2. (in French) Available at: <http://journals.openedition.org/itineraires/2819> (accessed: 12 March 2024).
- Benua, A.N. (1916) *Istoriia zhivopisi vsekhn vremen [The history of painting of all times]*. Saint Petersburg: Shipovnik Publ. (in Russian) Available at: <http://www.benua-history.ru/1164-Silvestr-bella.html> (accessed: 12 March 2024).
- Bochkareva, I. (comp.) et al. (1977) *Evropejskaya poeziya XVII veka. Biblioteka vsemirnoi literatury. Seriya pervaya. Literatura drevnego Vostoka, antichnogo mira, srednikh vekov, Vozrozhdeniia, XVII i XVIII vv. [European poetry of the 17th century. Library of World Literature. Series one. Literature of the Ancient East, Ancient World, Middle Ages, Renaissance, XVII and XVIII centuries]*, vol. 41. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ. (in Russian)
- Bogemskaja, K.G. (1992) *Peizazh. Stranitsy istorii [Landscape. Pages of history]*. Moscow: Galaktika Publ. (in Russian)
- Bonnardot, A. (1849) *Histoire artistique et archéologique de la gravure en France*. Paris: Librairie Ancienne de Deflorenne Neveu. Publ. (in French)
- Boutier, J., Sarazin, J.-Y., Sibille, M., Jeanneney, J.N. (2002) *Les plans de Paris des origines (1493) à la fin du XVIIIe siècle: étude, carto-bibliographie et catalogue collectif*. Paris: Bibliothèque nationale de France Publ. (in French)
- Brice, G. (1706) *Description de la Ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de remarquable*. Paris: M. Brunet Publ. (in French) Available at: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/5428-description-nouvelle-de-la-ville-de-paris-tome-1?offset=4> (accessed: 12 March 2024).
- Briganti, G. (1983) *I Bamboccianti: pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*. Rome: Ugo Bozzi Editore Publ. (in Italian)
- Burleigh, A., Pepperell, R., Ruta, N. (2018) 'Natural Perspective: Mapping Visual Space with Art and Science'. *Vision*, 2018, 2, pp. 1–21. Available at: <https://doi.org/10.3390/vision2020021> (accessed: 12 March 2024).
- Castiglione, B. (1960) *Il Cortegiano*, a cura di G. Preti. Torino: Einaudi Publ. (in Italian)
- Cosgrove, D. (1985) 'Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea', *Transactions of the Institute of British Geographers* 10, 1, pp. 45–62. Available at: https://avblivinglandscape.files.wordpress.com/2011/01/cosgrove_1985.pdf (accessed: 12 March 2024).
- Daniel, S.M. (1986) *Kartina klassicheskoi epokhi: Problemy kompozitsii v zapadnoevropeiskoi zhivopisi XVII veka [Painting of the*

- Classical Era: Problems of Composition in Western European Painting of the Seventeenth Century*]. Leningrad: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- DeJean, J. (2015) *How Paris Became Paris: The Invention of the Modern City*. New York: Bloomsbury
- Deutsch, K. (2015) *Jean Marot: un graver d'architecture à l'époque de Louis XIV*. Berlin: De Gruyter Publ. (in French)
- Faucheux, L.E. (1857) *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israel Silvestre précédé d'une notice sur sa vie*. Paris: Jules Renouard Publ. (in French)
- Félibien, A. (1725) *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Trévoux: Imprimerie de S. A. S. Publ. (in French) Available at: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/7414-entretiens-sur-les-vies-et-sur-les-ouvrages-des-plus-excellents-peintres-anciens-et-modernes-tome-1?offset=6> (accessed: 12 March 2024).
- Fer, N. de. (1708) *Introduction à la géographie avec une description historique sur toutes les parties de la Terre*. Paris: Chez Gilles Paulus-du-Mesnil Publ. (in French) Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9780115h> (accessed: 12 March 2024).
- Fréart de Chantelou, P. (1885) *Journal du cavalier Bernin en France*. Paris: Gazette des Beaux Arts Publ. (in French)
- Gady, B., Trey, J. (dir.) (2018) 'La France vue du Grand Siècle. Dessins d'Israël Silvestre (1621–1691)', in *Catalogue de l'exposition présentée au musée du Louvre du 15 mars au 25 juin 2018*. Paris: Musée du Louvre éditions, Liénart Publ. (in French)
- Grivel, M. (2019) 'Éloge d'un "graveur paresseux", Israël Silvestre (1621–1691)', in "Fort docte aux lettres et en l'architecture": *Mélanges en l'honneur de Claude Mignot*. Paris: Sorbonne Université Presse Publ., pp. 459–513. (in French)
- Khmelevskikh, I.V., Karnachev, A.E. (ed. and comp.). (2016) *Biblioteka Rossiiskoi Akademii nauk. Biblioteka Petra Velikogo: Zapadno-evropeiskie pechatnye knigi* [Library of the Russian Academy of Sciences. Peter the Great Library: Western European printed books]. Saint Petersburg: BAN Publ. (in Russian)
- La Galerie (1729) agréable du monde, où l'on voit en un grand nombre de cartes très exactes et de belles tailles douces les principaux empires, royaumes, républiques, provinces, villes, bourgs et forteresses <...> dans les quatre parties de l'univers. Divisée en LXVI tomes, les estampes aiant été dessinées sur les lieux et gravées exactement par les célèbres Luyken, Mulder, Goeree, Baptist, Stopendaal et par d'autres maîtres renommez, avec une courte description qui précède chaque empire, royaume....* Tome premier du Royaume de France. Leyde: Pierre van der Aa Publ. (in French) Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105098168/f11.item> (accessed: 12 March 2024).
- Manesson Mallet, A. (1702) *La Géométrie pratique*. Paris: Jean Anisson Publ. (in French)
- Naeukeurige beschrijvinge van Vrankryk (1661)* Amsterdam: Jacob van Maurs. Publ. (in Dutch) Available at: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/16560-la-geometrie-pratique-tome-1> (accessed: 12 March 2024).
- Osminkaia, N.A. (2017) 'City images in the European fine arts of the XVII–XVIII centuries and their function in the communicative medium', *Artikul't*, 28, 4, pp. 16–35. (in Russian) Available at: <https://articult.rsuh.ru/articult-28-4-2017/articult-28-4-2017-osminskaya.php> (accessed: 12 March 2024).
- Ranum, O. (2003) *Paris in the age of absolutism*. Indiana University Press Publ.
- Revzina, Iu.E. (2016) *Arkhitektura, voina i geografiia: Fortifikatsiia XVI–XVII vekov v Evrope i Rossii* [Architecture, War and Geography: Sixteenth- and Seventeenth-Century Fortification in Europe and Russia]. Moscow: Arkhitektura-S Publ. (in Russian)
- Richelet, P. (1680) *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses...*, Genève: Jean Herman Widerhold Publ. (in French) Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k509323> (accessed: 12 March 2024).
- Roberts, W. (2006) 'Perelle's Topographical Albums: Problems and Solutions', in Perlmutter J.R. (ed.) *Relations and Relationships in Seventeenth-Century French Literature*. Tübingen: Gunter Narr Publ., pp. 163–176.
- Salmon, Th. (1748) *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo naturale, politico e morale, con nuove osservazioni e correzioni degli antichi e moderni viaggiatori*. Seconda edizione viveduta, coretta, e aceresciuta. Vol. XVI. Della Francia. Venise: Giambattista Albizzi Publ. (in Italian) Available at: <https://polona.pl/item-view/5888df61-6d8f-4568-b6f2-f62d60a86548?page=3> (accessed: 12 March 2024).
- Schenk, P. (1702) *Hecatompolis, sive totius orbis terrarum oppida nobiliora centum; exquisite collecta atque eleganter depicta*. Amsterdam: cum privilegio ordinum Hollandæ et West Frisiæ Publ. (in Latin)
- Seta de, C. (1998) 'L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo', in *Catalogo di mostra a Napoli, Palazzo reale, 30 ottobre 1998 – 17 gennaio 1999*. Centro studi sull'iconografia delle città europee. Roma: Edizioni De Luca Publ. pp. 13–24 (in Italian)
- Smids, L. (1685–1698) *Orbis habitabilis oppida et vestibus*. Amsterdam: Carel Allard Publ. (in Latin) Available at: <https://archive.org/details/ned-kbn-all-00004376-001/page/n18/mode/2up> (accessed: 12 March 2024).
- Triaud, J. (2009) 'Entre art, commerce et propagande. La carrière d'un graveur au Grand Siècle, Israël Silvestre (1621–1691)', *Gryphe*, n° 22, pp. 28–35 (in French) Available at: https://www.bm-lyon.fr/IMG/pdf/gryphe22_web.pdf (accessed: 12 March 2024).
- Verdier, N. (2015) *La carte avant les cartographes; l'avènement du régime cartographique en France au XVIIIe siècle*. Paris: Publications de la Sorbonne Publ. (in French) Available at: <https://books.openedition.org/psorbonne/101217#bodyftn8> (accessed: 12 March 2024)
- Zeiller, M. (1655) *Topographia Galliae, oder Beschreibung und Contrafaltung der vornehmster und bekantesten oerter in dem mächtigen und grossen Königreich Frencreich*. Frankfurt am Main: Caspar Merian Publ. (in German) Available at: <https://www.digital-sammlungen.de/de/view/bsb10802321?page=1> (accessed: 12 March 2024).

Гриша Елизавета Александровна, кандидат педагогических наук, главный научный сотрудник. «Центр научных учреждений Российской академии художеств (г. Санкт-Петербург)». Научная библиотека РАХ. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 17., 199034. pelizabet@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-7590-0148

Grisha, Elizaveta Alexandrovna, Cand. of Sci. (Pedagogic Sci.), chief researcher. "Centre of Scientific Institutions of the Russian Academy of Arts (Saint-Petersburg)". Scientific Library of the Russian Academy of Arts, Russia; 17 Universitetskaya nab., 199034 Saint-Petersburg, Russia; pelizabet@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-7590-0148

ИКОНОГРАФИЯ «MEMENTO MORI» В АНАТОМИЧЕСКИХ АТЛАСАХ XVII–XVIII ВЕКОВ

ICONOGRAPHY OF "MEMENTO MORI" IN ANATOMICAL ATLASES OF THE 17th–18th CENTURIES

Аннотация. В эпоху Возрождения начинается новый этап развития медицины и анатомии, что становится возможным благодаря переосмыслению роли человека, послаблениям церкви и появившейся возможности создания анатомических театров. Характерной особенностью этого периода является тесное сотрудничество художников и анатомов. Основоположающим для новой отрасли знания становится труд итальянского ученого Андреа Везалия, опубликованный в 1543 г., основанный на практическом изучении строения тела человека «О строении человеческого тела, в семи книгах», проиллюстрированный учеником Тициана — Яном Стефаном ван Калькаром. Впоследствии начали издаваться как аналогичные анатомические атласы, так и издания новых форматов, ориентированные на широкий круг специалистов в области медицины и изобразительных искусств, которые зачастую иллюстрировались с натуры художниками. Отличительной особенностью ранних атласов является не только художественное оформление изображаемых деталей, но и дополнения в виде различных аллегорий, так называемые *memento mori*, призванные напоминать читателям о смерти и о том, что достижения науки, отраженные в этих трудах, состоялись только благодаря умершим. В статье рассмотрены анатомические атласы из собрания Научной библиотеки Российской академии художеств и проанализированы изображения «*memento mori*», их вариации, общие и уникальные черты. По мере развития медицины в целом и анатомии в частности происходит ряд трансформаций в иконографии символики смерти, меняется и ее смысловая нагрузка. Если в атласах XVII в. композиции на тему смерти несут в себе более сакральный смысл, то к концу XVIII в. изучение строения тела человека становится нормальным явлением для многих образовательных программ и *memento mori* преобразуются в более сложные и художественные композиции, а их использование становится уже неким традиционным элементом для подобных изданий.

Ключевые слова: анатомия, *memento mori*, смерть, аллегория, атлас, анатомический атлас, иллюстрация, художественное образование, скелет.

Abstract. In the Renaissance, a new stage in the development of medicine and anatomy begins, which becomes possible thanks to the rethinking of the role of man, the relaxation of the church and the opportunity to create anatomical theaters. A characteristic feature of this period is the close collaboration of artists and anatomists. Fundamental to the new branch of knowledge is the published in 1543 work by the Italian scientist Andrea Vesalia, based on a practical study of the structure of the human body "On the structure of the human body, in seven books", illustrated by Titian's student, Jan Stefan van Kalkar. Subsequently, both similar anatomical atlases and publications of new formats began to be published, aimed at a wide range of specialists in the field of medicine and the visual arts, which were often illustrated from nature by artists. A distinctive feature of early atlases is not only the decoration of the depicted details, but also additions in the form of various alleys.

Keywords: anatomy, *memento mori*, death, allegory, atlas, anatomical atlas, illustration, art education, skeleton.

Фонд Научной библиотеки Российской академии художеств, старейшей библиотеки в России по искусству, исторически формировался в соответствии с потребностями образовательного процесса. Для библиотечного собрания приобретались различные книги по теории живописи, архитектуры, графике и издания по смежным дисциплинам, которые могли бы быть полезны воспитанникам Академии, а также различные иллюстрированные и цельногравированные альбомы в качестве наглядных пособий и образцов для копирования [1, с. 5–6]. Особое значение для подготовки художников было отведено изучению пластической анатомии, что сохраняется и в современном художественном образовании. В библиотечном собрании представлен ряд изданий по медицине и анатомии, самые ранние из которых относятся к началу XVII в.

Следует отметить, что анатомия как научная дисциплина в современном ее понимании получила импульс развития в эпоху Возрождения. Появление новых возможностей изучения строения человеческого тела поставили под сомнение известные ранее сведения и главным образом авторитет древнеримского медика Галена, в трудах которого внутреннее строение человека рассматривалось по аналогии со строением тех или иных животных [5, с. 11].

В это время в большинстве университетов анатомы начали открыто выступать с критикой учения Галена. В преподавании все чаще стали использоваться анатомические демонстрации. Вскрытия, сначала редкие, как правило проводившиеся в непригодных для этого помещениях, в XVI–XVII вв. превратились в торжественные демонстрации, которые требо-

вали особого разрешения властей и совершались в присутствии коллег и учеников. Специфической особенностью медицины в тот период была ее тесная связь с изобразительным искусством, достигшим небывалого расцвета в эпоху Возрождения. Стремление показать живого реального человека, красоту и гармонию его тела требовали прежде всего анатомических знаний, поэтому анатомией занимались не только врачи, но и художники.

В то же время развитие книгопечатания и утверждение печатной книги как главного источника информации повлияло на переосмысление способов визуального сопровождения, в том числе научных трудов, что нашло свое отражение в построении иллюстративного ряда в анатомических трактатах. Связанная с процессом рассечения тела, «анатомическая иллюстрация подчинена постепенному, пошаговому предъявлению материала, при котором визуальная презентация заменяет непосредственное наблюдение или суммирует множество наблюдений» [4, с. 375].

Одни из ранних анатомических иллюстраций, на которых в точности переданы особенности строения человека, были выполнены Леонардо да Винчи. Однако основоположником современной науки считается по праву другой итальянский ученый, медик — Андреас Везалий. В 1543 г. был издан его трактат в 7 книгах «О строении человеческого тела» («De humani corporis fabrica libri septem»), в котором представлены достоверные сведения, полученные Везалием в результате собственных исследований анатомии тела человека. Они были описаны в систематизированной и упорядоченной форме и проиллюстрированы учеником Тициана — Яном Стефаном ван Калькаром [15, с. 43–53].

Визуальный ряд для трактата А. Везалия построен не только в соответствии с последовательностью рассечения тела, но и отличается реалистичностью проводимого действия. Анатомические особенности строения переданы с максимальной натуралистичностью и представляют собой синтез практического опыта множества вскрытий, позволившего определить некую константу для правильного отображения человеческой анатомии в изображении. При этом иллюстрации, как правило, сопровождаются соответствующим текстовым описанием, примечаниями о конкретном процессе или случае, представленными перед зрителем, и могут сопровождаться дополнительными визуальными отсылками, указывающими на то, что результат был достигнут благодаря проведению препарирования человеческих тел. Такими отсылками могут выступать изображения различных хирургических инструментов. Иллюстрации, выполненные Я.С. ван Калькаром, стали образцовыми. Их не только использовали в качестве наглядного материала авторы трудов по медицине, анатомии, учебных пособий по рисунку, но и также копировали художники и граверы для новых изданий.

Интересной особенностью ранних анатомических атласов является использование в них различной символики смерти, включая такие элементы, как кости и черепа, косы (обрезающей жизнь), лука и стрел как смертельных оружий или песочных часов, указывающих на ограниченность земного пути [2, с. 249–250]. В XVII в. наиболее популярными становятся сюжеты *vanitas* и *memento mori*. Это обширные художественные темы, однако из-за их разнообразия и долгой истории зрителю не всегда может быть понятно, чем они отличаются, какой именно сюжет представлен в том или ином случае. Несмотря на то, что для обеих тем используются похожие атрибуты в них выражены разные послания. Сюжеты *vanitas* отображают «суету сует» и осуждают тщеславность, соответственно, прямо или косвенно передано послание о бесполезности суеты. Для произведений *vanitas* характерно использование символики, связанной с осуждением порочных черт человека, например, изображение зеркала может говорить о любви человека к самолюбованию, а драгоценных камней, монет, золотых украшений — об алчности. Сюжеты *memento mori* — это предостерегающее замечание, о том, что жизнь коротка, как бы человек не жил сейчас, это иллюзорно [14]. *Memento mori* — латинская фраза, призывающая всегда «помнить о смерти». Как правило, основным атрибутом является изображение черепа, но также это могут быть композиции с использованием иных символов, напоминающих о скоротечности времени, та-

кими как погасшие свечи, различные часы, увядающие цветы, портящиеся фрукты, атрибуты, связанные с погребением и др. [18]. Для анатомических изданий более характерно использование именно сюжетов, связанных с *memento mori*. Чаще всего они встречаются в медицинских трактатах и в трудах, которые ориентированы как на медиков, так и на художников.

Реже всего сюжеты *memento mori* встречаются в атласах, являющихся учебными пособиями для художников, что объясняется их содержанием. Самые ранние такие издания, в которых рассматривается в первую очередь строение человека, представлены в библиотечном собрании трудами XVI в. Альбрехта Дюрера и Жана Кузена младшего. Одной из задач таких пособий являлись поиски идеальных пропорций и логические объяснения построения фигуры человека. В трудах XVII в. отдельное место занимает изучение пропорций античных статуй. Позже начали появляться издания, представляющие собой краткую выдержку из труда А. Везалия, которые включали в себя наиболее примечательные иллюстрации Я.С. ван Калькара. В библиотечном собрании хранится два подобных труда: немецкое издание «Андреа Везалий из Брюсселя. Первая лучшая анатомия. Рассечение человеческого тела. О живописи и искусстве скульптуры...» («Andreas Vesalii Bruxellensis, Deß Ersten, Besten Anatomici, Zergliederung Deß Menschlichen Körpers: Auf Mahlerey und Bildhauer-Kunst gericht» 1706 г.) [9] и «Краткий курс анатомии, подходящий для живописцев и скульпторов» («Abrégé d'anatomie, accommodé aux art's de peinture et des sculpture» 1760 г.) [17], составленный Роже де Пилем и выравненный Франсуа Тортеба по рисункам Я.С. ван Калькара.

В этих изданиях повторяются два изображения человеческого скелета в полный рост, где один повернут к зрителю, голова его слегка запрокинута, правой рукой он опирается на лопату, как бы напоминая о ее предназначении (илл. 1). Вторая фигура повернута к зрителю боком и, склонившись в задумчивости, опирается на постамент, одну руку положив на череп (илл. 2). На постаменте появляются разного рода метафоры. Так, в немецком издании на постаменте написано «будь добр, посмотри на меня», во французском — дана цитата Сенеки, которую примерно можно перевести как «Это наиболее прочная часть тела, что приводит к частому использованию». Оба изображения детально прорисованы по аналогии с античной скульптурой, основной центр тяжести у скелетов смещен на опорную ногу и фигуры уравниваются дополнительной опорой на отдельно стоящий предмет. В обоих случаях скелеты изображены с опущенной нижней челюстью, то есть как бы с «открытым ртом», выражая в первом случае то ли усталость от жизни, то ли страх или отчаяние от неизбежности смерти и задумчивость — во втором случае. Отличает изображения в изданиях то, что в немецком экземпляре иллюстрации повторены полностью, включая пейзаж, показанный где-то в отдалении в несколько раз меньше самой фигуры, во французском — пейзаж отсутствует. Иллюстрации с изображениями этих скелетов могли заимствоваться и для других ранних медицинских трактатов, ориентированных в первую очередь на врачей и анатомов.

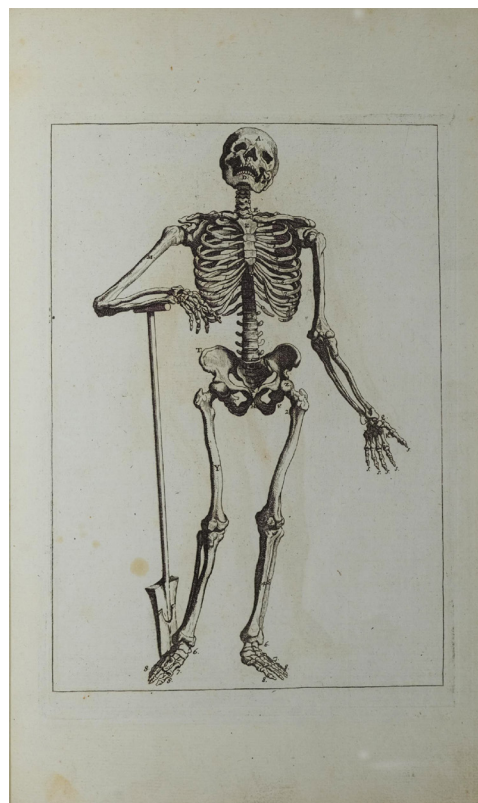
В XVI в. складывается определенная модель построения анатомированного тела, подобная той, которая была применена Я.С. ван Калькаром. Фигура человека показана в порядке ее препарирования, важное значение отведено внутренним органам. Как правило, общий вид человека, скелета, его мышечное строение (экорше — изображение человека без кожи) показывались зрителю на фоне античного пейзажа или архитектурных композиций, в свободных или неправдоподобных академичных позах, наиболее выгодных для демонстрации тех или иных особенностей анатомического строения, при этом в части, касающейся вскрытия брюшной полости, изображаемый как бы сам демонстрирует содержимое зрителю, придерживая ткани собственного тела. Следует отметить, что тела при этом изображались как живые, со своими характерами и эмоциями, по-разному относящиеся к окружающей их действительности. В некоторых случаях, если этого требовал текст, для пояснения каких-либо функций или взаимосвязей, на примере одной фигуры может быть одновременно отображена костная и мышечная структуры, работа кровеносной и нервной системы.

Примером такого издания является сочинение Джу-

лио Чезаре Кассери, опубликованное после его смерти Адрианом ван де Шпигелем с иллюстрациями Одоардо Фьялетти, гравированных Франческо Валезио «Десять книг о строении человеческого тела» («De humani corporis fabrica libri decem» 1627 г.) [11; 20]. Автором труда была поставлена задача внести корректировки в работу А. Везалия в соответствии с новыми достижениями науки. Визуальный ряд соответствует времени, в том числе, в издании повторены некоторые изображения Я.С. ван Калькара. Так, в начало альбома помещен скелет, стоящий с лопатой в руке. В издании два одинаково оформленных титульных листа: один — к текстовой части (илл. 3), второй — к иллюстративной, — на которых изображен некий анатомический театр. В нижней части в центре находится специальный стол, на котором лежат соответствующие атрибуты (скальпель, пила, щипцы, инструменты для экорширования и т.п.). Над столом два путти держат балдахин, на котором указаны название книги, автор, место и год издания. По бокам стоят две фигуры: слева скелет, опирающийся одной рукой на лопату; справа — экорше человека. В верхней части титульного листа расположена композиция из трех женских фигур: по бокам изображены аллегория усердия (*diligentia*) — дама, держащая в одной руке скальпель, в другой инструмент для экорширования, — и аллегория таланта (*ingenium*) — у нее в одной руке скипетр, увенчанный солнцем, а другой рукой она указывает на свою голову, напоминая о даре данном свыше. В центре этой композиции на троне сидит женщина, олицетворяющая анатомию. Одной рукой она придерживает зеркало, оперев его о колено, на другом колене лежит череп, что, в том числе, должно напоминать зрителю о скоротечности времени. Вся композиция титульных листов отражает стремление к театрализованному представлению тела в то же время, элегическая красота возносится над макабром и предваряет как словесное, так и иллюстративное повествование в издании, следующее хронологии препарирования трупа.

В иллюстративной части издания все изображения сопровождаются текстовыми пояснениями, украшенными различными виньетками. Некоторые из них можно однозначно отнести к *memento mori*, как, например, композиции из двух свечей, одна из которых погасла. Ряд элементов имеет более спорный характер — это символика сов и амфор, окруженных путти, сражающихся со змеями и птицами, на некоторых виньетках могут присутствовать еще и насекомые. Изображения сов и змей имеют неоднозначную коннотацию. Змей в символике многоплановы, на разных исторических этапах они олицетворяли мудрость, живучесть, плодородие, коварство, зло, смерть и многое другое. Однако издревле змея так или иначе связана еще и с медициной и врачеванием [6, с. 4-5]. Сова может олицетворять мудрость, но также нести в себе негативный контекст и ассоциироваться с загробным миром. Нападение птиц, ведущих дневной образ жизни на сову, может говорить о сражении света и тьмы. Сражение птиц со змеями также указывает на некое противопоставление добра и зла. Птица, держащая в клюве или в лапах змею, свидетельствует о победе высокого духа над низменной плотью [3, с. 240-241]. Таким образом, виньетки не несут в себе прямого напоминания о смертной природе человека, но тем не менее указывают на связь медицины и противоборства жизни и смерти.

Отдельного внимания заслуживает небольшой атлас, состоящий всего из трех листов «*Catoptrum Microcosmicum*» подготовленный немецким медиком Иоганном Ремmeliном, опубликованный впервые в 1613 г. Стефаном Михельшпехером и гравированный Лукасом Киллианом [19]. На титульном листе представлены изображения мужской и женской фигур (женщина при этом повернута спиной к зрителю), выполненные в соответствии с немецкими представлениями о красоте и напоминающие зрителю Адама и Еву Альбрехта Дюрера. Фигуры окружены изображениями отдельных органов, различной символикой, указывающей на грехопадение и смертную природу человека. На двух последующих листах даны по отдельности изображения Адама и Евы в величину всей страницы, сопровождающиеся также характерной для них символикой. Листы выполнены методом рассеченных пластин, что должно было позволить читателю провести препарирование тела и отдель-



Илл. 1. Франсуа Тортеба грав. Краткий курс анатомии, илл. 3. 1760 г. Офорт. Научная библиотека Российской академии художеств, Санкт-Петербург.



Илл. 2. Ян Стефан ван Калькар худ. Андреа Везалий из Брюсселя. Первая лучшая анатомия, илл. 3. 1706 г. Гравюра на меди. Научная библиотека Российской академии художеств, Санкт-Петербург.



Илл. 3. Андреа Спигелий. Десять книг о строении человеческого тела. Титульный лист. 1627 г. Гравюра на меди. Научная библиотека Российской академии художеств, Санкт-Петербург.



Илл. 4. Лукас Киллиан грав. Catoptrum Microcosmicum. Титульный лист. 1613 г. Лист из раскладных пластин, гравированных на меди. Научная библиотека Российской академии художеств, Санкт-Петербург.

ных органов вне анатомического театра. Всего на центральных фигурах можно насчитать до 40 раскрывающихся слоев гравированных элементов, некоторые из них иллюстрированы с двух сторон. На каждом листе, в том числе, представлены и разные вариации на тему *memento mori*. Так, на титульном листе наверху в центре можно увидеть 2 фигуры ангелов, держащих венок, со скрещенными мечом и пером, с текстом внутри «Святой Бог» (илл. 4). Они парят над облаком, где также виднеются головы ангелов, и в центре помещен тетраграмматон с указанием четырех букв великого имени Бога. Центральная часть раскрывается, и под именем Бога расположено изображение ангела, далее следует портрет человека в костюме врача, после него — дьявол. Последним можно увидеть текст на латыни, где говорится о том, что — «вы доктор, все лекарства от Бога и они получены в дар от короля». Вся композиция призвана не только напомнить о смерти, но и указывает на божественный дар, данный врачу, и полученное дозволение к врачеванию.

На следующем листе, в верхнем правом углу представлено еще одно изображение *memento mori* — орнаментальная рамка, на которой сверху лежит путти, повернутый ногами к зрителю, слева от него песочные часы — напоминание о скоротечности жизни, справа — раковина с двумя жемчужинами, говорящая о перерождении. Над путти находится текст «Мы рождаемся и умираем». В самой раме на латыни написано «Человек стал подобен суете, и день похож на тень». На последнем листе в левом верхнем углу помещена аналогичная рамка, на ней в центре расположен лежащий скелет, слева от

него — завядшие цветы, как символ увядания жизни, справа — часы с циферблатом, где стрелка близится к 12 часам, то есть к завершению некоего цикла, за которым должен последовать новый. Над скелетом — надпись «Конец зависит от происхождения». Внутри рамы — текст, говорящий «Дни наши подобны тени на земле, и нет промедления». Обе композиции говорят не только о смерти, но и о перерождении, они указывают на то, что за смертью может открыться жизнь. В этом атласе использована символика, преимущественно характерная для тематики *memento mori*, однако помимо напоминаний о смерти здесь также наиболее четко выражена и мысль о том, что жизнь невозможна без смерти, и важным связующим звеном для этого становится медик.

По мере развития медицины к XVII в. начинают издаваться монографии с более узкой специализацией. Среди трудов, ориентированных как на медиков, так и на художников, следует выделить издания по остеологии (посвященные строению скелета) и миологии (описывающей мышечное строение). Зачастую эти два раздела рассматривались авторами параллельно, но могли выходить публикации и только по одной из дисциплин. Построение визуального ряда значительно преобразуется. Фигура человека также помещается на фоне античного пейзажа, однако в рамках одного изображения художником отображены только те сведения, которые имеют прямое отношение к разделу, так, например, в разделе остеологии, будут изображены только скелеты и отдельные кости. Особое внимание уделяется передаче объемов, света и

тени, для этого каждая иллюстрация может дублироваться и может быть представлена в контуре со ссылками на описание и наименование отдельной кости или мышцы, и в цвете, для понимания формы и объема. Сами изображаемые тела внешне становятся более созвучны представлениям об античных идеалах. «Подлинность» мертвого тела – освеженного, вытянутого и поставленного в определенную позу, идущего или держащего что-то в руке, достигалась не препарированием» [7, с. 286], она соотносится в большей степени с самыми выразительными образцами античной скульптуры, такими как Геракл Фарнезский, Лаокоон или Венера. К этому времени несколько трансформируется и *memento mori*. Композиции становятся более сложными и художественными.

В библиотечном собрании наиболее ранним атласом по остеологии и миологии является труд итальянского ученого, хирурга Бернардино Дженги «Анатомия для использования и понимания рисунка костей и мышц человеческого тела» («*Anatomia per uso et intelligenza del disegno ricercata nonsolo su gl'ossi, e muscoli del corpo humano*» 1691 г.) [13; 21, lot 503]. Книга вышла под редакцией Джованни Марии Ланчизи и проиллюстрирована Шарлем Эрраром, директором Французской академии изящных искусств в Риме. Издание дополнено специальным разделом для художников, посвященным изучению пропорций человеческого тела на примерах античной скульптуры, в рамках которого даны подробные обмеры таких статуй как Лаокоон или Геракл. После титульного листа в качестве фронтисписа можно увидеть художественную композицию на тему *memento mori* (илл. 5). Здесь в центре расположена некая сфера, внутри которой изображены человеческие фигуры, чем ближе они к первому плану, тем больше похожи на скелеты. Зрителю открываются тела в неестественных положениях, их лица скрывает гримаса страха, боли или отчаяния, а чем дальше в глубине, тем больше похожи на живых людей, видны только лица людей, думающих еще о своих земных вопросах. За сферой, слегка на нее облокотившись, стоят два скелета в непринужденных позах, склонившись друг к другу, они увлечены своей спокойной беседой. Перед ней сидит скелет, у которого за спиной изображены крылья (вероятно, сама смерть), и он как бы выбирает, кого из людей следует забрать первым. Вся форма построения композиции говорит о неизбежности смерти, и о том, что рано или поздно, каждый, кто находится в этой сфере, то есть живет на земле, предстанет перед смертью.

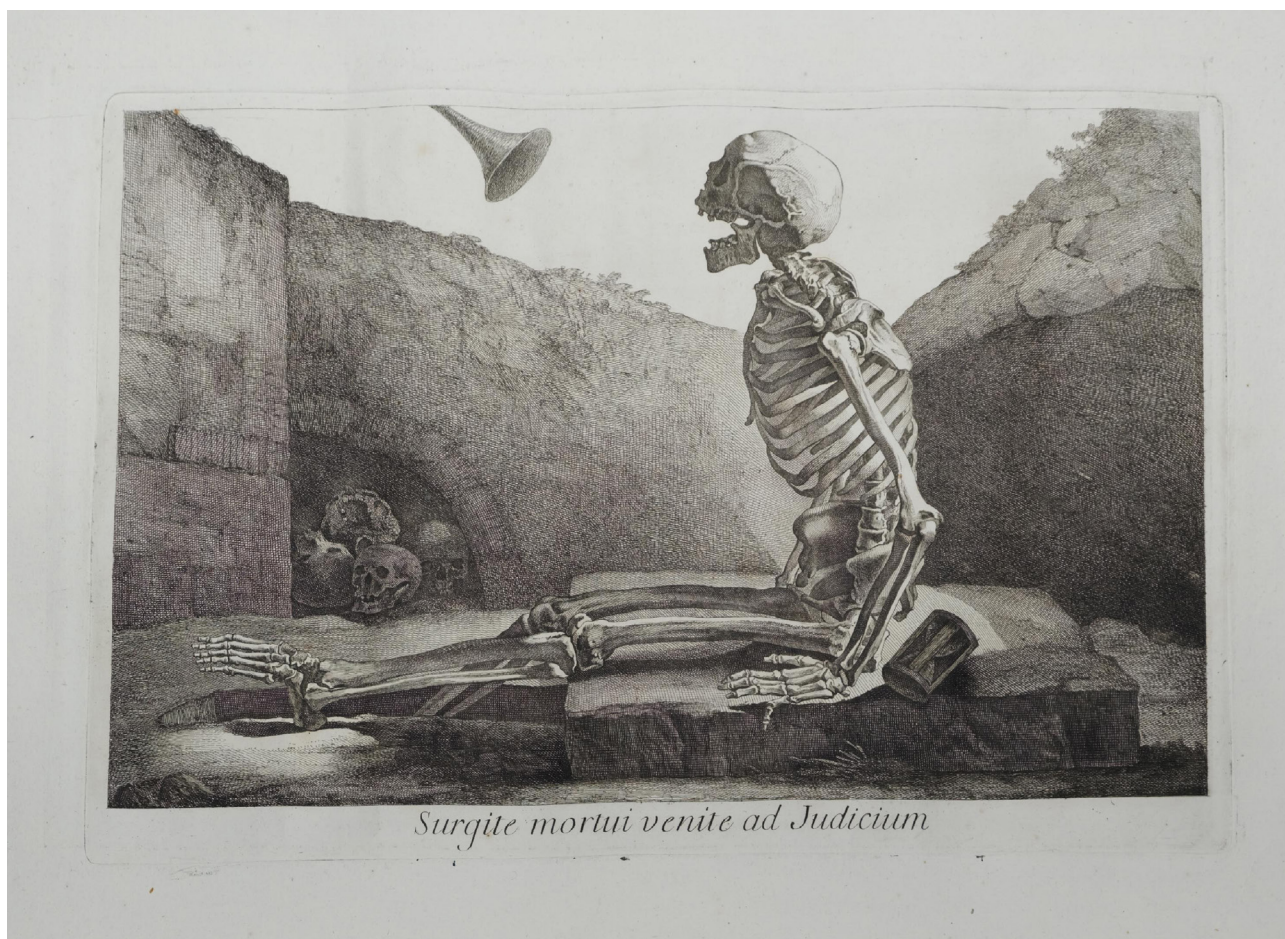
В XVIII в. «в анатомических трактатах начинает преобладать отчетливо траурная иконография, символ и знак понимания физического ничтожества и эфемерной бренности тела, которая превращает фигуры и фоны в гетеротипические с точки зрения назначения текста элемент» [7, с. 291]. При этом изображения *memento mori* в целом встречаются реже. Некие самостоятельные напоминания о смерти могут быть представлены на виньетках титульных листов и в качестве художественных композиций на тему смерти на фронтисписах, как в случае с изданием «Трактата об остеологии» («*Traité d'ostéologie*» 1759 г.) – переводом труда английского анатома Александра Монро, выполненного французским анатомом Жаном Жезефом Сю и дополненного им томом с иллюстрациями [16; 8, lot 99]. На виньетках титульных листов представлены сложные композиции – на некой платформе сидят три путти, в центре стоит урна с изображением совы на ней, в левой части можно увидеть скелет птицы, напоминающей об анатомических кабинетах, справа от урны один из путти изучает изображение экорше, у другого в руках инструмент для экорширования. Композиция указывает не только на скоротечность жизни, но и служит отсылкой к образовательному процессу. На фронтисписе (илл. 6), в качестве аллегории смерти и времени, изображен Хронос в виде обнаженного мужчины, который парит над мертвыми, замахнувшись косой. Одной рукой он закрывает некий занавес, чтобы заслонить солнечный свет от всех присутствующих. В нижней левой части сидит женщина, ее печальный взор обращен на смерть, в центре композиции под тканями лежит усопший, зрителю видны только его ступни. Справа от него на табуретке расположен череп, прикрытый той же тканью, что и усопший. Вокруг мертвых можно увидеть несколько озорных путти, кто-то из них накрывает усопшего, двое делят пилу, один из них ле-



Илл. 5. Шарль Эррар грав. Анатомия для привлечения и понимания рисунка костей и мышц человеческого тела. Фронтиспис. 1691 г. Гравюра на меди. Научная библиотека Российской академии художеств, Санкт-Петербург.



Илл. 6. Жан-Жозеф Сю. Тракта об Остеологии. Фронтиспис. 1759 г. Гравюра на меди. Научная библиотека Российской академии художеств, Санкт-Петербург.



Илл. 7. Жак Гамелен грав. Новое исследование остеологии и миологии. «Воскресните из мертвых и явитесь на Страшный суд». 1779 г. Офорт. Научная библиотека Российской академии художеств, Санкт-Петербург.



Илл. 8. Жак Гамелен грав. Новое исследование остеологии и миологии. «Воскресните из мертвых и явитесь на Страшный суд». 1779 г. Офорт. Научная библиотека Российской академии художеств, Санкт-Петербург.

жит на кости, некоторые просто наблюдают за происходящим.

Отдельного внимания заслуживает первый том издания французского художника Жака Гамелена «Новое исследование остеологии и миологии, рисованное с натуры» («Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie, dessiné d'après nature» 1779 г.) [10; 12]. Издание было подготовлено для пользы наук и искусств, однако в нем особенно выражена мысль о тягостности и горестности бытия, характерной для того времени. В первом томе автор использует большое количество различных композиций на тему плясок смерти и *memento mori*. И если пляски смерти изображены как некие виньетки, которыми завершается тот или иной раздел, то *memento mori*, в том числе, включены в основной текст работы. В альбоме изображено строение скелета человека. Каждая иллюстрация представлена в двух проекциях — одно изображение контурное с буквенными обозначениями, отсылающими на текстовые пояснения, другое — со светом и тенями, чтобы показать объемы и визуализировать форму самих костей. Композиции *memento mori* преимущественно даны в цвете, несколько из них в цвете и в контуре. По задумке художника они не только должны напоминать о смерти, но также показать художникам как работает скелет человека. Во всех композициях главная роль отведена скелетам, которые по-своему взаимодействуют с читателем. Они вписаны в определенную обстановку или пейзаж, однако в отличие от иллюстраций Я.С. ван Калькара, где античный пейзаж показан где-то в отдалении, здесь это уже не просто фон, а часть композиции, которая также работает как напоминание о неотвратимости бытия. Скелеты представлены на столах для препарирования, на надгробных плитах или на кладбище. Они могут сидеть, лежать и даже играть на музыкальных инструментах. Так, например, на первой иллюстрации показана смерть, изучающая анатомию. Она сидит на столе в окружении костей и черепов, в ее руках лист с рисунком человека, под столом лежит коса. На другой — скелет повернут спиной к зрителю, стоит на коленях, припав к столу, окруженный книгами. Композиция сопровождается текстом «Молитесь, чтобы не впасть в искушение». На следующей иллюстрации скелет сидит на надгробной плите и призывает через горы «воскреснуть из мертвых и прийти на суд» (илл. 7). Еще один лежит на плите. Изображение сопровождается напоминанием, что человек должен помнить, что он прах и во прах вернется. Последняя подобная аллегория представлена музыкальным квартетом и сопровождается риторическим вопросом «насколько это должно заставить нас задуматься» (илл. 8).

Таким образом, на примере рассмотренных альбомов становится возможным проследить трансформацию изображений *memento mori* и изменение их смысловой нагрузки. С течением времени в обществе менялось не только отношение к смерти, но и к развитию медицины. Если в XVI в. изучение строения человека было невозможным без разрешения католической церкви, то к концу XVIII в. влияние церкви снижается, и отношение к этому вопросу в обществе меняется. Изучение анатомии становится неотъемлемой частью образовательной программы во многих европейских странах, к этому

времени сделано множество открытий в области медицины, написаны монографии и учебные пособия, созданы наглядные пособия для демонстрации студентам. Преобразуется и визуальный ряд иллюстративного сопровождения к научным анатомическим трактатам как по форме представления материала (от хронологической последовательности рассечения тела человека, до структурного деления по отдельным отраслям знания), так и по выразительности самих фигур. В ранних медицинских атласах композиции на тему *memento mori* носят более сакральный характер. Изображение призвано показать, что только благодаря смерти человеку дана возможность врачевать и помогать живым, а это право ему даровано свыше церковью и королем. Это может быть и художественный рисунок, как в случае со скелетами Я.С. ван Калькара, так и более схематичное изображение, но знаки, напоминающие о смерти, выражены прямо. Используются характерные атрибуты, такие как скелеты, черепа в сочетании с часами, увядающими растениями, инструментами — косой или лопатой. Отличительной особенностью *memento mori* в анатомических атласах и медицинских трактатах является включение в композиции предметов, связанных с препарированием — скальпелей, инструментов для экорширования, пил и др., а также изображение наглядных пособий (например, листов из трудов по миологии и остеологии). Использование нескольких символов смерти может быть показано линейно, то есть каждый символ изображен отдельно, а их единство будет создавать композицию, как в случае с атласом «*Catoptri Microcosmici*», где для однозначности прочтения нескольких элементов, они объединены в пространстве некой рамкой и соответствующей подписью. Со временем композиции *memento mori* становятся более сложными и художественными, а их использование становится не только напоминанием о смерти, но и неким традиционным уже элементом — знаком уважения к церкви и событиям, позволившим развиваться новой науке. На одном изображении к концу XVII–XVIII в. может присутствовать несколько действующих лиц или скелетов, где, к примеру, один будет олицетворять смерть, а другие — ее помощников. Вместо традиционного изображения смерти она может быть выражена аллегорией времени в виде Хроноса. Несколько действующих лиц вступают в прямое взаимодействие, ведут беседу, играют на инструментах, а характерные для *memento mori* атрибуты, становятся частью разворачивающегося действия, а не отдельными символами. При этом смерть становится, чем-то неотвратимым, читается в большей степени безысходность бытия, чем надежда на перерождение и продление жизни, которая присутствовала в атласах XVI – начал XVII в. Однако в XVIII в. *memento mori* могут носить и утилитарный характер, как в альбоме Жака Гамелена, где скелеты из раздела остеологии намеренно включены в композиции, связанные с напоминаниями о смерти, и соответствующие иллюстрации использованы с целью показать зрителю, в том числе, и как работают суставы скелета человека.

Список литературы:

1. Алехнович Ю. П. Библиотека академии художеств: краткий очерк. Л., 1940. 29 с.
2. Бидерманн Г. Энциклопедия символов: пер. с нем. М.: Республика, 1996. 336 с.: ил.
3. Вовк О. В. Энциклопедия знаков и символов. М.: Вече, 2008. 522 с.
4. Кэмп М. Храмы тела и храмы космоса: видение и визуализация в эпоху научных революций Везалия и Коперника / пер. Д. Панайотти // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / ред. сост. Н.Н. Мазур. СПб; М.: Новое Издательство, 2018. С. 373–389.
5. Павлов Г. Г., Павлова В. Н., Павлов Г. М. Пластическая анатомия: (Анатомия для художников). М.; Элиста: Джангар, 2000. 191 с.: ил.
6. Тарасанов В. М. Символы медицины как отражения древних народов. М.: Медицина, 1985. 120 с.
7. Чарди Р. П. Душа и тело: анатомия страстей, физиология экспрессий / пер. Н.Н. Мазур // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / ред. сост. Н.Н. Мазур. СПб; М.: Новое Издательство, 2018. С. 279–297.
8. Anatomy As Art: The Dean Edell Collection. Auction, New-York 5 October 2007. New-York: Christie's, 2007. Url: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/monro-alexander-1697-1767-traite-dosteologie-paris-guillaume-4959956-details.aspx> (дата обращения: 12.06.2024).
9. Andreae Vesalii Bruxellensis, Deß Ersten, Besten Anatomici, Zergliederung Deß Menschlichen Körpers: Auf Mählerey und Bildhauer-Kunst gericht. Augspurg: Maschenbaur, 1706. [16] Bl.

10. Azibert (Charles), Jacques Gamelin, 1738–1803: son œuvre anatomique. Carcassonne: Roudière, 1947. 82 p.
11. *Casseri I. Tabulae anatomicae, LXXIIX. Omnes niuae nec hac visae Daniel Bucretius Vratislawesis, Philos. et Med. D. XX que deerant Suppleuit et omnium explicationes addidit. Venetiis: Eaungelistam Deuchinum, 1627. 95 л. гравюры.*
12. *Gamelin J. Nouveau recueil d'Ostéologie et de Myologie, dessiné d'après nature: pour l'utilité des sciences et des arts / inc. Lavalée. Toulouse: de l'Imprimerie de J. F. Desclassan, 1779. 2 t.*
13. *Genga B. Anatomia per uso et intelligenza del disegno ricercata nonsolo su gl'ossi,e muscoli del corpo humano / del. Carlo Errard, sculp. François Andriot. lib. 1. Rome: ed. Domenico de Rossi, 1691. 56 л. гравюры.*
14. *Jacob A. Vanitas painting or Memento mori: what are the differences // TheCollector.com. Nov 17, 2022. URL: <https://www.thecollector.com/vanitas-painting-vs-memento-mori-differences/> (дата обращения: 12 June 2024).*
15. *Lemire L. Ces savants qui ont eu raison trop tôt: De Vinci à nos jours Une histoire surprenante des découvertes. Paris: Tallandier, 2013. 255 p.*
16. *Monro A. Traité d'ostéologie. Où l'on a ajouté des planches en taille-douce, qui représentent au naturel tous les os de l'Adulte et du Foetus, avec leurs explications / del. J.B.M. Pierre, [etc.]. Paris: chez Guillaume Cavelier, 1759. 2 t.*
17. *Piles R. Abrégé d'Anatomie, accomodé aux arts de peinture et de sculpture / François Torteбат. Paris: J.B. Crepy, 1760. 4, [8] с., 10 л. гравюры.*
18. *Pound C. These lush 17th-Century paintings were striking reminders of mortality // Artsy. Oct 28, 2019. Url: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-lush-17th-century-paintings-striking-reminders-mortality> (дата обращения: 12.06.2024).*
19. *Rommel J. Catoptri Microcosmici. Augsburg: Stephan Michelspacher, 1613. 4 p.*
20. *Spigeli A. De humani corporis fabrica libri decem / Daniel Bucretius ; sculp. Franc Valesius ; des. Odoardus Fialetty. Venetiis: Eaungelistam Deuchinum, 1627. 544 c.*
21. The Giancarlo Beltrame Library of Scientific Books, Part II. Auction, London 30 November 2016. London: Christie's, 2016. Url: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/genga-bernardino-1620-1690-anatomia-per-uso-et-6040948-details.aspx> (дата обращения: 12.06.2024).
22. The Haskell F. Norman Library of Science and Medicine. San Francisco: J. Norman, 1991. 2 v.: ill.

References:

- Alekhovich, Iu.P. (1940) *Biblioteka akademii khudozhestv: kratkii ocherk [Library of the Academy of Arts. short essay]*. Leningrad. (in Russian)
- Anatomy as Art: The Dean Edell Collection. Auction, New-York 5 October 2007. *Christie's*. Available at: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/monro-alexander-1697-1767-traite-dosteologie-paris-guillaume-4959956-details.aspx> (accessed: 12 June 2024).
- Azibert, Ch. (1947) *Jacques Gamelin, 1738–1803: son œuvre anatomique*. Carcassonne: Roudière Publ. (in French)
- Bidermann, G. (1996) *Entsiklopediia simvolov [Encyclopedia of symbols]*. Moscow: Respublika Publ. (in Russian)
- Casseri, I. (1627) *Tabulae anatomicae, LXXIIX. Omnes niuae nec hac visae Daniel Bucretius Vratislawesis, Philos. et Med. D. XX que deerant Suppleuit et omnium explicationes addidit*. Venetiis: Eaungelistam Deuchinum Publ. (in Latin)
- Ciardi, R.P., Mazur N.N. (trans.) (2018) 'Soul and body: anatomy of passions, physiology of manifestation'. *Mir obrazov. Obrazy mira. Antologiya issledovani vizual'noi kul'tury [World of images. Images of the world. Anthology of Visual Culture Studies]*. Moscow, Saint Petersburg: New Edition Publ., pp. 279–297. (in Russian)
- Gamelin, J. (1779) *Nouveau recueil d'Ostéologie et de Myologie, dessiné d'après nature: pour l'utilité des sciences et des arts*. Toulouse: de l'Imprimerie de J. F. Desclassan Publ. (in French)
- Genga, B. (1691) *Anatomia per uso et intelligenza del disegno ricercata nonsolo su gl'ossi,e muscoli del corpo humano*. Rome: ed. Domenico de Rossi Publ. (in Italian)
- Haskell, F. (1991) *Norman Library of Science and Medicine*. San Francisco: J. Norman Publ.
- Jacob A. (2022) Vanitas painting or Memento mori: what are the differences. *TheCollector.com*. Available at: <https://www.thecollector.com/vanitas-painting-vs-memento-mori-differences/> (accessed: 12 June 2024).
- Kemp, M., Panaiotti, D. (trans.) 'Temples of the body and temples of the cosmos: vision and visualization in the Vesalian and Copernican revolution'. *Mir obrazov. Obrazy mira. Antologiya issledovani vizual'noi kul'tury [World of images. Images of the world. Anthology of Visual Culture Studies]*. Moscow, Saint Petersburg: New Edition Publ., pp. 373–389. (in Russian)
- Lemire, L. (2013) *Ces savants qui ont eu raison trop tôt: De Vinci à nos jours Une histoire surprenante des découvertes*. Paris: Tallandier Publ. (in French)
- Monro, A. (1759) *Traité d'ostéologie. Où l'on a ajouté des planches en taille-douce, qui représentent au naturel tous les os de l'Adulte et du Foetus, avec leurs explications*. Paris: chez Guillaume Cavelier Publ. (in French)
- Pavlov, G.G. Pavlova, V.N. Pavlov, G.M. (2000) *Plasticheskaia anatomia: (Anatomiia dlia khudozhnikov) [Plastic anatomy: (Anatomy for artists)]*. Moscow; Elista: Dzhangar Publ. (in Russian)
- Piles, R. (1760) *Abrégé d'Anatomie, accomodé aux arts de peinture et de sculpture*. Paris: J.B. Crepy Publ. (in French)
- Pound, C. (2019) These lush 17th-Century paintings were striking reminders of mortality. *Artsy*. Available at: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-lush-17th-century-paintings-striking-reminders-mortality> (accessed: 12 June 2024).
- Rommel, J. (1613) *Catoptri Microcosmici*. Augsburg: Stephan Michelspacher Publ. (in Latin)
- Spigeli, A. (1627) *De humani corporis fabrica libri decem*. Venetiis: Eaungelistam Deuchinum Publ. (in Latin)
- Tarasnov, V.M. (1985) *Simvoly meditsiny kak otrazheniia drevnikh narodov [Symbols of medicine as reflections of ancient peoples]*. Moscow: Meditsina Publ. (in Russian)
- The Giancarlo Beltrame Library of Scientific Books, Part II. Auction, London 30 November 2016. *Christie's*. Available at: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/genga-bernardino-1620-1690-anatomia-per-uso-et-6040948-details.aspx> (accessed: 12 June 2024).
- Vesalius, A. (1706) *Andrae Vesalii Bruxellensis, Deß Ersten, Besten Anatomici, Zergliederung Deß Menschlichen Cörpers: Auf Mahlerey und Bildhauer-Kunst gericht*. Augspurg: Maschenbaur Publ. (in German)
- Vovk, O.V. (2008) *Entsiklopediia znakov i simvolov [Encyclopedia of signs and symbols]*. Moscow: Veche Publ. (in Russian)

Панина Нина Леонидовна, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник. Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова. Россия, Новосибирск, Красный пр., 38. 630099. pa.nina@mail.ru. ORCID: 0000-0002-1176-6410

Panina, Nina Leonidovna, HDR in Art History, senior researcher. The State University of Architecture, Design and Art, 38 Krasnii Prospekt, 630099 Novosibirsk, Russian Federation. pa.nina@mail.ru. ORCID: 0000-0002-1176-6410

ДИАЛОГ С ТРАДИЦИЕЙ В МИНИАТЮРАХ «КНИГИ О ИКОНЕ БОГОМАТЕРИ ОДИГИТРИИ ТИХВИНСКОЙ» ИЗ ТИХОМИРОВСКОГО СОБРАНИЯ ГПНТБ СО РАН

DIALOGUE WITH TRADITION IN MINIATURES OF THE "BOOK OF THE ICON OF THE MOTHER OF GOD HODEGETRIA OF TIKHVIN" FROM THE TIKHOMIROV COLLECTION OF THE STATE SCIENTIFIC AND TECHNICAL LIBRARY OF THE SIBERIAN BRANCH OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

Аннотация. «Книга о иконе Богоматери Одигитрии Тихвинской» — лицевой свод текстов, созданный в XVII в. в концептуальном единстве текста и миниатюр. С течением времени менялось прочтение текста, в новых визуальных интерпретациях утрачивались одни его смыслы и актуализировались другие, миниатюристы по-своему решали задачу создания убедительной системы образов, но все это они делали изнутри традиции. Внешний взгляд на нее, взгляд уже из совершенно другой эпохи, представляет рукопись из собрания академика Тихомирова, № 26, хранящаяся в Новосибирске. Список датируется последней четвертью XVIII в. по филиграммам бумаги, но большинство миниатюр в нем были дорисованы гораздо позднее, возможно, уже в первой половине XX века. Тем не менее, они не являются механическим подражанием лицевой традиции XVII–XVIII вв. Выявляемые при сопоставлении с ней дополнения и изменения свидетельствуют о внимании художника к жанру иллюстрируемого текста, о стремлении более полно отразить не только событийный план, но и подтексты (сообразно своему их пониманию), о поиске выразительности, стремлении внести разнообразие в каноническую схему. При этом границы канона понимаются художником гораздо шире, чем иконография сюжетов Тихвинской иконы Богоматери, в них включаются иконопись и книжная миниатюра в целом.

Ключевые слова: книжная миниатюра, визуальный ряд рукописной книги, икона Богоматери Одигитрии Тихвинская.

Abstract. “The Book of the Icon of the Mother of God Hodegetria of Tikhvin” is an illuminated corpus of texts created in the 17th century in the conceptual unity of its verbal and visual parts. With the passage of time the perception of the text changes, its hidden meanings are actualised in new visual interpretations, and the miniaturists solve the problem of creating a convincing system of images in their own way. The article reveals the points of intersection between the tradition of facial folios of the 17th–18th centuries and the peculiarities of late miniatures of Tikhomirov’s list 26, dated in the last quarter of the 18th century. The article considers additions and changes in the cycles of miniatures, which testify to the artist’s attention to the genre of the illustrated text, to the desire to reflect more fully not only the event plan of the text, but also the subtexts, to the desire to introduce variety into the canonical scheme while remaining within its boundaries, and to the rather vague idea of these boundaries.

Keywords: book miniature, visual series of a manuscript book, the Tikhvin Hodegetria icon.

Визуальный ряд лицевой «Книга о иконе Богоматери Одигитрии Тихвинской», сохранившейся более чем в двадцати списках, пережил смену эпох и культурных парадигм, и его наиболее поздние вариации вызывают не меньший интерес, чем наиболее ранние. Компильтивный свод текстов, посвященных Тихвинской иконе Богоматери, был создан в 1658 г. в концептуальном единстве текста и миниатюр ведущим иконописцем Большого Тихвинского Успенского монастыря Родионом (Иродионом) Сергиевым (ок. 1615–1690)¹. В предпринятой в 1671 г. новой редакции «Книги» изначальная связь текста и изображений была отброшена. Редактор, известный придворный поэт и воспитатель детей царя Алексея Михайловича Симеон Полоцкий (1628–1680), готовил текст к печатному изданию без иллюстраций (за исключением изображения собственно иконы)², восполняя вербальными средствами смыслы, отнесенные Родионом Сергиевым в визуальный ряд. Мастера лицевых

списков на протяжении XVII–XVIII вв. широко пользовались текстом Симеона Полоцкого, но не придавали значения внесенным им изменениям, вновь сведя этот текст с миниатюрами. Соединение особого почитания Тихвинской Одигитрии и общей установки на консервацию формы рукописной книги обеспечило лицевым спискам «Книги» популярность в старообрядческой среде³. Мастера XVII в. в некоторых случаях давали индивидуальные интерпретации, мастера XVIII в. игнорировали те элементы миниатюр, значение которых уже было утрачено, но все это происходило в границах канона. Выходом за его рамки сегодня выглядят новшества только одного списка, хранящегося в Новосибирске⁴. Многие миниатюры его, безусловно, поздние и в их отношении принятая датировка рукописи последней четвертью XVIII в. должна быть пересмотрена. Но какие бы ни были цели их автора — дорисовка изображений в частично заполненной рукописи в целях продажи коллекцио-



Илл. 1. РГАДА, собрание Оболенского (фонд 201), № 112. Редакция Симеона Полоцкого краткая. Конец XVII в. Слева направо: а) Л. 67. Явление иконы на Ладожском озере; б) Л. 175 об. Исцеление Прасковьи, сошедшей с ума и ослепшей; в) Л. 183. Первая миниатюра цикла осады.



Илл. 2. Отражение приступа шведов защитниками Успенского монастыря. Миниатюра к главе 34 «О победе во обители Богоматери на зловерных немцы» компилятивной редакции на основе редакции Родиона Сергиева. Справа налево: а) ГИМ, Музейное собрание № 739. 1760-е гг. Л. 152; б) ГИМ, собрание Щукина, № 449. 1790-е гг. Л. 148; в) ГПНТБ СО РАН, собрание Тихомирова № 26. Л. 119. Вторая манера.

неру, или что-то другое, — его миниатюры интересны именно как интерпретация традиции. Они не просто заполняют пустые места, «прикидываясь» современниками более ранних миниатюр. Взгляд их автора, человека из другой эпохи, обнаруживает и по-своему трактует устоявшиеся, характерные именно для «Книги» принципы корреляции изображения и текста.

Эти принципы были заложены в XVII веке при составлении компиляции. История иконы и отразивших ее текстов, вошедших в «Книгу», вкратце такова⁵. Пришествие иконы предание относит к 1383 году. Путь ее по воздуху от Ладожского озера до реки Тихвинки, отмеченный явлениями и чудесами,

завершился положением в храме Успения Богоматери, выстроенном на том месте, где икона остановилась. Деревянный храм горел и восстанавливался дважды, в 1388 и 1391 гг., затем, спустя столетие, сгорел в третий раз. Во всех трех пожарах икона оставалась невредимой, как и на престольный крест в часовне, посвященной св. Николаю, которая также горела трижды. Крест был вырезан из ствола поваленной сосны, на котором пономарь Успенского храма Георгий увидел сидящую Богоматерь, беседовавшую со св. Николаем. Явление это произошло в том же 1383 г. В 1515 г. был возведен каменный Успенский собор, а к 1560 г. относится основание Большого Тихвинского Успен-

ского мужского монастыря, сыгравшего важную роль в событиях Смутного времени. Первая фиксация предания произошла в конце XV в. Текст «Сказания о Тихвинской иконе Богоматери» под 1383 годом был включен в официальные летописи; наиболее ранние списки его датируются XVI в. В XVI–XVII вв. текст обрстал дополнениями. Так, в первой половине XVI в. произошло отождествление Тихвинской иконы Богоматери с исчезнувшей из Константинополя Одигитрией. В XVII в. появилось «Сказание об осаде Тихвинского монастыря шведами» – воинская повесть, посвященная событиям 1613 г., позже включенная в летопись; в пространной редакции «Сказания» рассказ об осаде был дополнен изложением других событий Смутного времени. История иконы в XVII в. была отражена в сказаниях о пожаре в Большом Успенском монастыре в 1623 г. и о поновлении иконы в 1636 г. игуменом Герасимом Кремлевым. Также к XVII в. относится создание службы на праздник явления иконы и «Повести о начале иконописания», рассказывающей об истории иконы Богоматери Одигитрии до ее появления на Руси.

Из этих текстов в 1658 г. иконописец Тихвинского монастыря Родион Сергиев и составил «Книгу о иконе Богоматери Одигитрии Тихвинской», написав для нее более ста миниатюр. Утрата этого оригинала, до революции хранившегося в монастыре, затрудняет исследование лицевой традиции. Близких по времени реплик оригинального визуального ряда также не сохранилось, а дошедшие до нас лицевые списки конца XVII в. представляют исключительно редакцию Симеона Полоцкого⁶. От XVIII в. дошли списки «Книги» и в редакции Родиона Сергиева, и в редакции Симеона Полоцкого, и в различных вариантах их компиляции, но миниатюристы XVIII в. были уже очень далеки от понимания роли миниатюр в родионовской «Книге»⁷.

Внешнее отличие двух редакций, которое отражается в последовательности миниатюр визуального ряда, заключается в компоновке больших циклов глав. У Родиона Сергиева сначала идут тексты служб (их обобщающий характер очевиден на фоне пространственной и временной конкретизации событий в последующих главах), за ними следует цикл событий от первого явления иконы до устройства Большого Успенского монастыря, далее цикл событий шведской осады 1613 г., затем цикл чудес, старых (имевших место до осады) и новых. Симеон Полоцкий в начале также размещает тексты, которые формируют цикл глав обобщающего характера (предисловие, службы, похвала), далее цикл явлений и строительства храмов и монастыря, затем цикл старых чудес, цикл осады, и после него цикл новых чудес. За этой внешней формой стоят разные принципы выстраивания последовательности текстов. У Симеона Полоцкого принцип нарративный, последовательность хронологическая. Поэтому цикл чудес разбит надвое, и вторая его часть отнесена в конец «Книги», так как ее события последние по времени. У Родиона Сергиева принцип интерпретативный, толковательный, последовательность глав отражает последовательность перенесения, фиксации и валидации чудотворной иконы. Все чудеса отнесены в один цикл, и он последний, так как все чудеса выполняют одну роль – подтверждают чудотворный статус иконы.

Этот принцип очень хорошо просматривается в миниатюрах, в общем облике визуального ряда, так как он реализован и на уровне иконографии. Все миниатюры так или иначе строятся вокруг стержневой схемы демонстрации иконы⁸. В каждом цикле она составляет основу повторяющейся композиции миниатюр. В цикле явлений это демонстрация иконы в открытом пространстве (илл. 1а) «на воздухе», с далекой перспективой, в замкнутой геометрической рамке, в цикле осады – демонстрация иконы в ограде монастыря, диагональная или разделенная по вертикали на две части композиция архитектура/ландшафт, рамка, разомкнутая в верхней части (илл. 1б), в цикле чудес – демонстрация иконы в интерьере храма-реликвария, рамкой миниатюры служит контур Успенского собора (илл. 1с). Структурные связи циклов в «Книге» и глав внутри цикла закреплены в номинативном комплексе с помощью иерархии заглавий (заглавие идет сразу под миниатюрой и проясняет ее содержание), их единообразной и компактной формулировки внутри цикла. В номинативном комплексе редакции Симеона Полоцкого различия уровней и циклов, наоборот, нивелируются. Когда миниатюры родионовской ре-

дакции совмещаются с текстом редакции симеоновской, их последовательность изменяется, но иконография остается той же. Визуальный цикл чудес разбивается на две части; первая часть помещается между циклами явлений и осады. В такой последовательности логика развития иконографической схемы демонстрации нарушается, перестает быть очевидной, и постепенно утрачивается. В визуальном ряде рукописей XVII в. икона занимает отведенное ей Родионом Сергиевым центральное место, и форма симеоновской редакции в XVII в. миниатюристам осознавать это место не мешает. А вот в XVIII в. икона «вымывается» из визуального ряда там, где она менее плотно закреплена в сюжете и присутствует скорее в подтексте, – в насыщенных персонажами и динамикой сцен осады монастыря (илл. 2).

Необычный для XVIII в. интерес к подтексту демонстрируют миниатюры списка ГПНТБ СО РАН, собрание Тихомирова № 26. Это обстоятельство, вместе с формально-стилистическими особенностями изображений, заставляет пересмотреть сложившуюся датировку, по крайней мере, в отношении большинства миниатюр. Рукопись, написанная на 238 листах и содержащая 135 миниатюр, пять заставок и один инициал поморского барочного стиля, была датирована по филиграммам бумаги 1780–1784 гг.⁹ До 1955 г. список входил в собрание военного врача Виталия Феофановича Груздева, с 1937 г. работавшего в Ленинграде и входившего в круг ленинградских коллекционеров, осваивавших наследие старообрядческих мастеров; обстоятельства приобретения рукописи неизвестны. Начало коллекции было положено в 1913 г. в Казани, когда В.Ф. Груздев изучал медицину в университете, но все приобретения первых восьми лет собирательства сгорели при пожаре. В 1955 г. рукопись была продана академику М.Н. Тихомирову, а в 1965 г. вместе со всем его собранием поступила в Сибирское отделение Академии наук [4; 12]. Переписала М.Н. Тихомирова, в которой затрагиваются вопросы приобретения рукописей, не содержит существенных упоминаний об этом списке. Сопоставление миниатюр рукописей из мастерской Каликиных с миниатюрами *Тихомирова* 26, хотя и не дает аналогий, но выявляет общие принципы компоновки объектов и фигур в пространстве, в особенности в интерьере, принципы буквальной иллюстрации текста¹⁰. Представляется вполне вероятным, что миниатюры были дорисованы в конце XIX – первой половине XX в. под продажу коллекционеру, но художник подошел к задаче не формально, а творчески, с погружением в контекст, поэтому с точки зрения развития искусства поздней рукописной книги этот случай не менее интересен, чем бесспорные свидетельства работы мастеров XVIII в.

Основной массив текста *Тихомирова* 26 составляет корпус глав редакции Родиона Сергиева, его обрамляют добавления из редакции Симеона Полоцкого: предисловие и стихотворное прославление Богоматери в начале, и Слово на день праздника явления иконы в конце. В миниатюрах рукописи выделяются две манеры исполнения. Первая, которую можно обозначить как иконописную, обнаруживается на лл. 73–93, и начинается с изображения иконы, предшествующего главе «О пречестном изображении иконы Богоматери», по жанру принадлежащей к иконописному подлиннику. За этой главой в редакции Родиона Сергиева следует цикл известий о явлениях иконы в окрестностях Тихвина и об устройении храмов в местах явлений. Миниатюры первой группы сопровождают этот цикл до известия о приходе на поклонение Ивана Грозного (л. 93). Дальнейшие миниатюры иллюстрируют уже миниатюры второй группы.

Миниатюры первой группы (так же, как и заставки на лл. 1, 9, 10, 17 и 27) выполнены уверенной рукой и представляются современными тексту или близкими ко времени его написания. Контур предварительного рисунка заполнен прозрачным слоем краски, затем проложен более плотным слоем, затем контур еще раз пройден поверх раскраски. Колорит строится на базовом сопоставлении серого, желтого и красного, цвета приглушенные. Тонкий, изящный рисунок деревянной архитектуры обнаруживает много общего с миниатюрами XVII в. То же самое можно сказать об иконографии сцен явления иконы (илл. 3) и построения храмов. Художник воспроизводит схемы, которыми пользовались миниатюристы и иконописцы XVII в., соблюдая строгую последовательность изображений и

текстов глав, знакомую по большинству списков «Книги» XVII и XVIII вв.: миниатюра предшествует главе, название главы идет под миниатюрой. Рамка миниатюры по ширине равна ширине столбца текста, по форме приближается к квадрату.

Иконописный характер первой группы миниатюр ярко проявляется в отдельном изображении иконы на л. 73 (илл. 4b). Всего таких изображений в рукописи насчитывается три. В миниатюре на л. 73 личное и доличное письмо четко различаются, в личном письме использован прием вохрения. В двух других миниатюрах, относящихся ко второй группе, рисунок иконы в одном случае единообразно раскрашен, в другом случае единообразно подцветчен. На л. 45 об. (илл. 4a) — плотные, тяжеловесные локальные краски и резкие контрасты, на л. 176 (илл. 4c) — воздушный очерковый рисунок: художник играет возможностями тональных переходов в контурной подцветке фигур и локальной заливке нимбов. Разница на уровне рисунка хорошо видна в ликах: в первом случае черты разнесены шире, во втором собраны плотнее. Это различие есть и в остальных миниатюрах: в первой группе нижние части лиц более выпуклые, рот дальше от носа, во второй группе черты лица четче и мельче, нос и рот, нос и глаза ближе друг к другу.

Вторая манера, которую хочется определить как иллюстративную, просматривается в миниатюрах на л. 8 об.—54 и 94–242. Если все рисунки первой группы миниатюр выполнены уверенной рукой, то в рамках второй группы больше вариативности, есть более и менее умелые рисунки — в зависимости, скорее всего, от наличия или отсутствия образцов. Грубый рисунок встречается в миниатюрах, игнорирующих каноническую иконографию. Все миниатюры этой группы очень яркие. Создается впечатление, что второй художник старался воспроизвести колористическую схему первого, но вместо пастельных оттенков, голубовато-серого, золотистой охры и ало-розового, взял тона гораздо более насыщенные, и изначальное сочетание цветов у него сдвинулось к серо-синему, изумрудно-зеленому, ярко-желтому, вишнево-красному и густо-коричневому. Все контуры в этих миниатюрах вначале прорисованы черным, затем густым тоном наведены объемы, далее наложены более прозрачные локальные цвета и в ряде случаев контур повторно обведен черной или золотой краской. Овалы лиц, вертикальная линия носа, иногда линии нижних век намечены бледно-коричневой краской. Рамки по ширине выходят за границы столбца текста, прочерчены иногда небрежно. В содержательном плане миниатюры второй группы отражают больше деталей текста, чем это принято в традиции. Как и другие лицевые «Книги» компилятивной редакции на основе родионовской, *Тихомирова 26* содержит три больших цикла миниатюр: цикл явлений, цикл осады и цикл чудес. Совершенно необычен предшествующий этим трем цикл из девяти миниатюр, относящийся к «Повести о начале иконописания».

«Повесть», помещающая историю Тихвинской иконы Богоматери в контекст проблематики иконопочитания, содержит пересказ истории создания Акафиста Богоматери. Она открывается общей апологией образа с отсылкой к Боговоплощению, апелляцией к авторитету Евангелистов, Иакова брата Господня, апостола Павла, к постановлениям Никейского Собора и ссылкой на жизнеописание Богоматери, составленное иноком Епифанием. Полностью воспроизводятся пятый кондак и пятый икос Акафиста, кратко пересказывается сюжет бегства в Египет (шестой кондак и шестой икос) и падения идолов (шестой икос), пророчества царя Давида, Исайи и Иеремии о воплощении Христа. Рассказывается история нерукотворных образов Христа и Богоматери, Лиддской (Римской) иконы Богоматери, история исцеления царя Авгаря, история написания иконы Богоматери апостолом Лукой и отослания им иконы в Александрию, перенесения ее в Константинополь и трехкратного спасения города от осады. Рассказ о третьем избавлении Константинополя завершается текстом первого кондака «Взбранной воеводе».

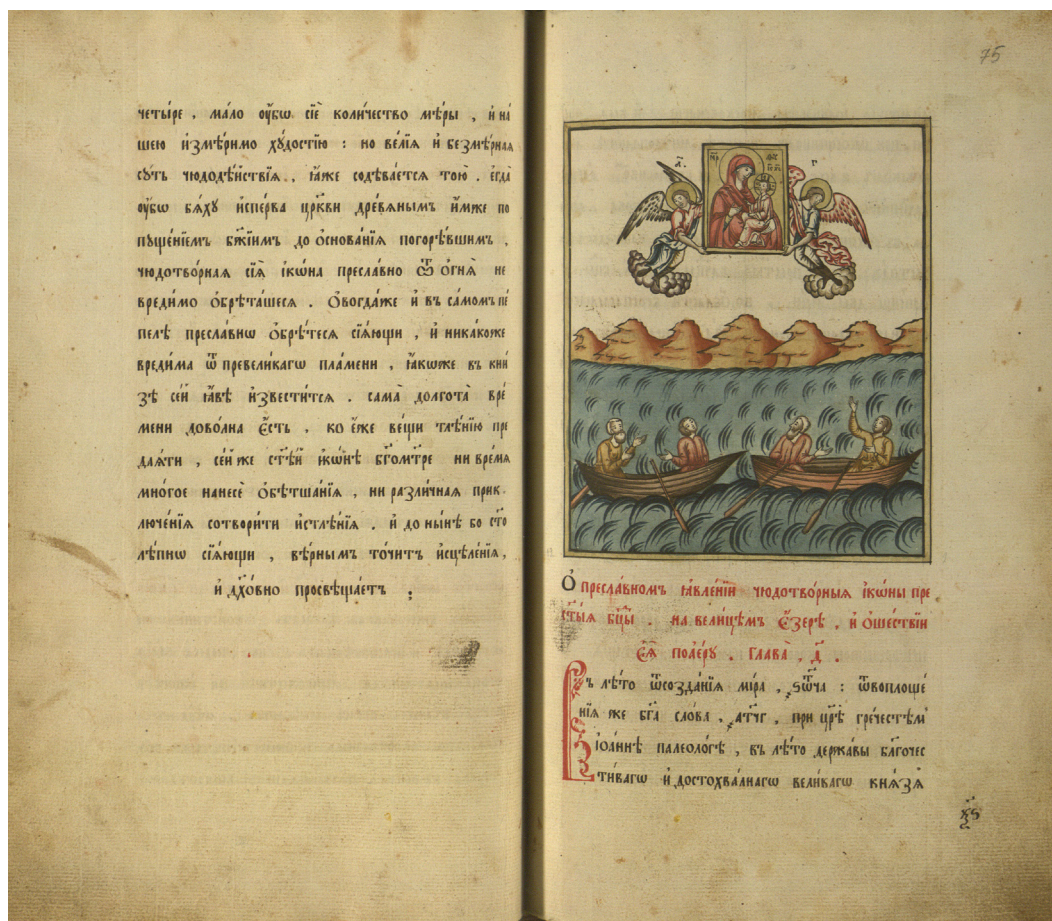
В редакции Родиона Сергиева «Повесть» не разбивается на главы, но разбивается на части, каждая из которых начинается с небольшого инициала. Соответственно, она могла сопровождаться одной или несколькими миниатюрами. В списке ГИМ, собрание Шукина № 449 повесть открывается

миниатюрой с изображением апостола Луки, показывающего Богоматери написанную с нее икону (л. 47 об). Иконография ее вполне фантазийна: Богоматерь изображена в профиль, она стоит у стола в разреженном пространстве, большую часть которого занимает широкая горизонталь шахматного пола. В списке РНБ, собрание Вяземского F.63, датированном XVIII в. [14, с. 80–82] и содержащем краткий вариант редакции Родиона Сергиева, «Повесть» должны были сопровождать три миниатюры. Рамка для первой осталась пустой, на второй апостол Лука пишет икону Богоматери, на третьей демонстрирует ей икону. Еще один небольшой цикл находим в списке ГИМ, Музейское собрание № 739, где глава «Повести» открывается сценой моления перед иконой, а в самом тексте оставлены пустые места для миниатюр следующего содержания: Лука-иконописец; папа Григорий встречает Лиддскую икону; история иконы работы Луки; Лиддская икона покидает Рим.

В *Тихомирова 26* сюжеты «Повести» отражены в девяти миниатюрах. Они не сопровождают текст «Повести», но расположены в предшествующей части рукописи, на пустых страницах или в свободном пространстве, оставшемся после окончания главы, порядок иллюстрируемых событий в тексте не соблюдается. На титульном развороте, сразу после оглавления (л. 8 об.) находится миниатюра к рассказу об исцелении царя Авгаря посредством нерукотворного образа Христа (илл. 5). Как и другие миниатюры этого цикла, она связана с иллюстрируемым местом в тексте с помощью перекрестной ссылки: под миниатюрой указана страница, на странице против нужных строк проставлена помета «зри». Излишне говорить, что миниатюрам родионовского свода, прочно встроенным в визуальную связку «миниатюра-заглавие-глава», подобная идентификация не нужна. В этот отмеченный подписями цикл «Повести» художник не включает следующую миниатюру, воспроизводящую иконографию Похвалы Богоматери, которая открывает разворот с началом предисловия Симеона Полоцкого (илл. 6). По изяществу исполнения она отличается от соседних миниатюр, скорее всего, потому что здесь у художника имелся образец. К этой миниатюре нет идентифицирующей подписи, но художник предпринимает специальные усилия, чтобы связать ее с текстом «Повести», ювелирно прописывая на свитках цитаты из пророчеств. Эта увлеченность тонкостью и четкостью текстовых включений, подписей, помет в целом видна в его миниатюрах.

На л. 15 об. под последними строками симеоновской стихотворной похвалы Богоматери все оставшееся пространство листа занято большой миниатюрой с изображением инока Епифания, на том же развороте на л. 16 — сюжет о падении идолов при приближении Богоматери с Младенцем (илл. 7), и на обороте того же листа — сцены пророчества Иеремии и поклонения Деве Марии и Младенцу в Египте. Следующее пустое место обнаруживается после текста службы на л. 45, и художник заполняет его сюжетом выноса иконы Богоматери на стены Константинополя и спасения города от нашествия персидского царя Хосроя, добавляя от себя не упомянутое в тексте (к нему он отослал читателя перекрестной ссылкой), но связанное с этим событием создание кондака «Взбранной воеводе победительная» — эти слова можно прочитать на свитке в руках у автора (илл. 8). Здесь появляется характерный для этого художника способ сослаться в миниатюре на предшествующее событие: оно изображается в нижнем углу в интерьере палат византийского типа, заимствованных из иконописи. На л. 53 в нескольких эпизодах изображена история Лиддской иконы Богоматери, на л. 53 об. — написание иконы Богоматери апостолом Лукой, на том же развороте на л. 54 — история появления иконы в Константинополе. За этой миниатюрой следует уже сам текст «Повести», который заканчивается на л. 73, и там же начинается блок миниатюр более раннего художника, о которых говорилось выше.

Изображение иконы и глава — ее описание в жанре иконописного подлинника — открывают цикл явлений иконы и устройства храмов, охватывающий события от первого явления рыбакам на Ладожском озере до строительства Большого Тихвинского Успенского мужского монастыря. Поздний художник включается ближе к концу этого цикла, вступая на л.



Илл. 3. Разворот с миниатюрой «Явление иконы рыбакам на воздухе над Ладожским озером». ГПНТБ СО РАН, собрание Тихомирова № 26. Л. 74 об.–75. Первая манера.

94 с изображением выноса иконы из Успенского собора, окруженного фантазийными постройками, взятыми из тех же иконописных архитектурных фонов. Очертания пятиглавого собора воспроизводят каноническую схему, но, поскольку в тексте говорится о каменных стенах, он добавляет каменную кладку с голубой контурной подцветкой. Она вновь появляется в уже совершенно фантазийных изображениях зубчатых каменных стен монастыря с четырехугольными башенками в миниатюре к главе об устройстве монастыря, которая в XVII–XVIII вв. сопровождалась либо сценой моления перед иконой в раскрытом интерьере собора, либо планом монастыря. Художник, не имея представления о реальной архитектуре Успенского монастыря, буквально следует за текстом, изображая в стенах монастыря «нетрудное черпание воды» из реки, иерархов, принимающих работы, здание трапезной, надвратную церковь и хозяйственные постройки (илл. 9). Карандашные пометы на лл. 106 об., 107 и 108 отмечают пассажи текста, отраженные в миниатюре.

Наибольшую свободу и фантазию художник проявляет в миниатюрах цикла осады Тихвинского монастыря шведами. В лицевой традиции это самый динамический и насыщенный событиями цикл, при этом военные сцены всегда построены по четкой композиционной схеме: слева монастырь в ограде из деревянных колев, справа — нападающие¹¹. В Тихомирова 26 персонажи и постройки расположены совершенно свободно, архитектурные конструкции не имеют отношения ни к реальному, ни к принятым условным формам монастыря, одежда и амуниция персонажей также условно-фантазийна: шлемы, кольчуги, мечи, и т.п. Чем дальше от устоявшейся иконографии изображаемая сцена, тем сложнее оказывается художнику справляться с ракурсами и компоновкой фигур в простран-

ве. В первую очередь это относится к сценам боя, которые художник, очевидно, пытался наделить несвойственной канону динамикой. Роль иконы в событиях осады он практически не отражает, как это и характерно в целом для XVIII века. Но в одном случае икона появляется в неожиданном месте — на л. 132 в миниатюре к главе о приходе в монастырь Леонтия Арцыбашева, в новой двухъярусной композиции, сюжеты которой взяты из нескольких мест главы. В верхнем ярусе изображено упомянутое в тексте целование креста — клятва, которая потом была нарушена, в нижнем ярусе — наказание предателя. Прямое упоминание иконы в тексте нет, но художник размещает ее в верхнем ярусе, усиливая обличительный пафос сцены.

Последний цикл миниатюр, посвященный чудесам иконы, также выполнен рукой этого позднего художника. Здесь он объединяет традиционные для XVII в. и новые композиционные решения. С одной стороны, он очень редко отступает от разработанной в XVII в. иконографической схемы демонстрации иконы в закрытом интерьере Успенского собора, с другой стороны, он постоянно вводит дополнительные эпизоды в эту схему. Повторение композиции из миниатюры в миниатюру его очевидным образом смущает. Разнообразная мимика и жесты персонажей, нехарактерные для традиционных сцен чудес исцелений — явная попытка смягчить эту повторяемость. Еще один способ — это показать предысторию чуда, историю болезни исцеленного персонажа (илл. 10). В таких миниатюрах на первый план выводятся эпизоды в интерьере архаических иконописных палат или сцены перемещений в ландшафте: болящего ведут в монастырь, перевозят в лодке, и т.п. Общей рамкой, заключающей в себя все эпизоды, остается контур пятиглавого Успенского собора — эту особенность канониче-



Илл. 4. Икона Богоматери Одигитрии Тихвинской в списке ГПНТБ СО РАН, собрание Тихомирова № 26. Справа налево: а) Л. 45 об. Вторая манера; б) Л. 73. Первая манера; в) Л. 176. Вторая манера.



Илл. 5. Титульный разворот с миниатюрой «Исцеление Авгаря». ГПНТБ СО РАН, собрание Тихомирова № 26. Л. 8 об.–9. Вторая манера.



Илл. 6. Разворот с миниатюрой «Похвала Богоматери» и началом предисловия Симеона Полоцкого. ГПНТБ СО РАН, собрание Тихомирова № 26. Л. 9 об.–10. Вторая манера.



Илл. 7. Разворот с миниатюрами «Инок Епифаний» и «Падение идолов». ГПНТБ СО РАН, собрание Тихомирова № 26. Л. 15 об.–16. Вторая манера.



Илл. 8. Разворот с миниатюрой «Спасение Константинополя». ГПНТБ СО РАН, собрание Тихомирова № 26. Л. 45. Вторая манера.



Илл. 9. Разворот с миниатюрой «Строительство Успенского Тихвинского монастыря». ГПНТБ СО РАН, собрание Тихомирова № 26. Л. 103. Вторая манера.



Илл. 10. Разворот с миниатюрой «Исцеление бесноватого Федора». ГПНТБ СО РАН, собрание Тихомирова № 26. Л. 231 об. Вторая манера.

ской иконографии цикла художник прилежно воспроизводит.

Создается стойкое впечатление, что мера свободы от канонических схем просчитывается художником в зависимости от жанра текстов, объединенных в тот или иной цикл. Более свободная манера исполнения миниатюр соответствует более «свободному» и динамическому рассказу. Миниатюры с наиболее корректной иконографией сопровождают тексты, которые видятся как однотипные и формульные. Художник ищет средства передачи выразительности, которую находит в тексте: вводит экспрессию в жесты и мимику персонажей, старается разнообразить композицию. Очевидно, поисками дополнительной экспрессии объясняется и колористическое решение его миниатюр: он старается остаться в рамках соотношения, заданного первым миниатюристом, но доводит до предела насыщенность цвета, манипулируя с традиционной цветовой доминантой Тихвинского образа, пробуя то вишневый, то бордовый, то пурпурный, то кирпично-красный варианты и подбирая к ним не менее яркие дополнительные цвета.

Для этого художника уже не существует затекст «Книги»: реальные формы Тихвинского монастыря, северной деревянной архитектуры, реальная топография, костюмы, и т.п., но у него есть собственное представление о подтексте. Руководствуясь им, он предлагает свой визуальный ряд для «Повести о начале иконописания», акцентирует двоеперстие в благословляющем жесте игумена Тихвинского мона-

стыря (лл. 117 об., 120 об.), вносит разнообразие в «большие» изображения иконы, заботится об информационной насыщенности миниатюр. Многоэпизодность, характерная для книжной миниатюры XVI в., рассматривается художником как легитимное средство повысить нарративную способность изображений с сохранением их исторической формы, заставить их вместить больше деталей, описанных в тексте, но при этом не сделать их обычными книжными иллюстрациями.

Каковы бы ни были мотивы работы художника, он подошел к ней не механически. Он почувствовал необходимость общего принципа визуального ряда, который объединил бы разножанровые тексты «Книги» — службы и стихотворные прославления акафистного типа, богословские тексты, повести, летописную фиксацию исцелений. В определенном смысле он искал этот принцип так же, как искал его в свое время Родион Сергиев, или он так же был изначально ему очевиден. Но теперь уже этот принцип заключался не в демонстрации чудотворного статуса Тихвинского образа, а в рассказывании его истории, в наррации. Если сместить фокус с истории лицевых списков «Книги о иконе Богоматери Одигитрии Тихвинской» XVII–XVIII вв. на процессы преемственности книжной миниатюры и иллюстрации, Тихомирова 26 станет интересным источником для их изучения.

Примечания:

¹ Создание «Книги о иконе Богоматери Одигитрии Тихвинской» изначально с миниатюрами не вызывает сомнения и устойчиво атрибутируется Родиону Сергиеву [1, с. 75–76; 11, с. 305; 20]. Разграничение позднейших литературных и литературно-иконографических редакций «Книги» было осуществлено Е.И. Серебряковой [15]. Редакция Родиона Сергиева включает Службу на праздник явления Тихвинской иконы (гл. 1); Повесть о начале иконописания (гл. 2); далее с главы «О пречестном изображении» следует Сказание о явлении иконы и основании церквей и монастырей, Николо-Беседного и Тихвинского (гл. 3–24). Главы 22–23 содержат рассказ об истории Тихвинской иконы как иконы Влахернской Богоматери. Далее следует Сказание об осаде Тихвинского Успенского монастыря шведами в 161 г. (гл. 25–67). Глава 68 содержит рассказ о пророчестве Макария Унженского, за которым следует Сказание о поновлении Тихвинской иконы игуменом Успенского монастыря Герасимом Кремлевым (гл. 69). Главы 70–122 содержат известия о чудесах и исцелениях.

² Симеон Полоцкий не был знаком с миниатюрами родионовской «Книги» или не придавал им значения, но наличие изображения Тихвинской иконы им специально оговаривалось [14]. В его редакции Служба явлению иконы не входит в число нумеруемых глав, так же как Предисловие и стихотворная Похвала Богоматери. Как первая отмечается глава «О пречестном изображении чудотворных иконы Богоматери», за которой следует Сказание о явлении иконы и основании церквей и монастырей (гл. 2–21). Отсутствуют главы об устройении Николо-Беседного монастыря. Главы 18–20 содержат рассказ об истории Тихвинской иконы как иконы Влахернской Богоматери и историю Владимирской иконы как Лидской и позже Римской иконы Богоматери. Главы 22–55 содержат цикл старых чудес от Тихвинской иконы. Далее следует Сказание об осаде Тихвинского Успенского монастыря шведами (гл. 56–69). За рассказом о пророчестве Макария Унженского (гл. 70) следует цикл новых чудес.

³ Двоеперстие Христа на иконе стало причиной выбора ее старообрядцами в качестве аргумента в полемике о крестном знаменнии. История иконы, отождествленной с Одигитрией кисти апостола Луки, явилась доказательством истинности двоеперстия [3, с. 123–125].

⁴ Благодарю за помощь в работе с этой рукописью моих научных руководителей кандидата филологических наук, заслуженного работника культуры РСФСР Владимира Николаевича Алексеева и светлой памяти доктора филологических наук, профессора Елену Ивановну Дергачеву-Скоп; заведующего отделом редкой и рукописной книги ГПНТБ СО РАН кандидата филологических наук Андрея Юрьевича Бородинкина и автора цифровой копии рукописи кандидата технических наук Алексея Федоровича Шабанова; сотрудников Государственного исторического музея доктора филологических наук Елену Михайловну Юхименко и светлой памяти Юрия Александровича Грибова.

⁵ Ранняя литературная традиция Тихвинской иконы исследована В.М. Кириллиным [9]; в настоящее время начато изучение поздних памятников [5].

⁶ Лицевые «Книги» XVII в.: РГБ, собрание Егорова, № 885, датируется 1680 г. [13, с. 254]; РГАДА, собрание Оболенского, № 112, датируется концом XVII в. [13, с. 254]; ГАТО, фонд 1409, дело № 1029, датируется XVII в. [18, с. 126–128]; ГИМ, собрание Уварова, № 804, датируется концом XVII в. [11, с. 506–507].

⁷ В Полная редакция Родиона Сергиева представлена списками XVIII в. РНБ, собрание ОЛДП F.38 и фрагмент ГИМ, собрание Барсова № 2786 [15], сокращенный вариант редакции — списком XVIII в. РНБ, Вяземского F.63 [14]. Факсимильное издание списка РНБ, ОЛДП, F.38 было осуществлено Е.В. Крушельницкой. Список считается близким к оригиналу и насчитывает 122 миниатюры и два изображения иконы, датируется 1780-ми гг. [10, с. 14]. К полной редакции Симеона Полоцкого относятся списки XVIII в. РГАДА, собр. Мазурина № 1709, ГИМ, собр. Барсова, № 905 [15]; БАН, собрание Бурцева № 20, F. 1.5.92 [2, с. 188–201]. Вариант компиляции представлены списками XVIII в. РНБ, собр. Титова № 2053 [16], РНБ, F. I № 731 и списком 1790-х гг. ГИМ, собрание Шукина, № 449 [15]; НБГЭ, № 246400, рк 1.15 [6], еще один вариант представлен списками 1760-х гг. ГИМ, Музейское собрание, № 739 [15] и ГПНТБ СО РАН, собрание Тихомирова № 26.

⁸ Как отмечает И.А. Шалина, основой композиции демонстрации в миниатюрах «Книги о иконе Тихвинской», передающей чудесное перемещение иконы по воздуху, стало оформившееся к XVI в. иконописное изображение реликвий и Мандилиона [20, с. 78–79].

⁹ Датировка по описанию рукописей собрания М.Н. Тихомирова [17, с. 25].

¹⁰ Лицевой сборник начала XIX в. БАН, собрание Бурцева 14 (1.1.43) и лицевой сборник 1820-х гг. БАН, собрание Бурцева 11 (1.1.40).

¹¹ Анализ редакций «Сказания об осаде», а также наблюдения над соответствующим циклом миниатюр в рукописях РНБ содержатся в работах Г.П. Енина [7, 8]. Пересказ и комментарий «Сказания об осаде» в составе редакции Родиона Сергиева даются Е.В. Крушельницкой [10].

Список литературы:

1. Башицкий А. П. Тихвинские монастыри. СПб.: Тип. К. Вингебера, 1854. 129 с.
2. Бубнов Н. Ю., Братчикова Е. К., Подковырова В. Г. Лицевые старообрядческие рукописи XVIII – первой половины XX в. Серия: Описание Рукописного отделения Библиотеки имп. Академии наук. Т. 10. СПб.: Изд-во БАН, 2010. 672 с.
3. Вознесенский А. В. Старообрядческие издания XVIII – начала XIX века. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. 158 с.
4. Дергачева-Скоп Е. И. Некоторые вопросы локализации рукописей. Коллекция В. Ф. Груздева в собрании М. Н. Тихомирова // Сибирское собрание М. Н. Тихомирова и проблемы археографии. Новосибирск: Изд-во ГПНТБ, 1981. С. 37–46.
5. Дилигул Е. С. Рукописная традиция Сказания о Тихвинской иконе Богоматери в XVII в. // Петербургский исторический журнал. 2018. №3 (19). С. 259–265.
6. Емельянова Е.А. Рукопись «Сказания о иконе Тихвинской Богоматери» // Книжные памятники. Авторы, издатели, владельцы: Сб. науч. статей / Гос. Эрмитаж. Науч. ред. Г.В. Вилинбахов. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2004. С. 57–64.
7. Енин Г. П. Сказание об осаде Тихвинского монастыря шведами в 1613 г. // Словарь книжников и книжности Древней Руси. XVII в. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. Вып. 3. Ч.2. С. 123–125.
8. Енин Г. П. Шведская оккупация Новгородской земли в русской книжной миниатюре // Чело. 2008. № 1 (41). С. 54–60.
9. Кириллин В. М. Сказание о Тихвинской иконе Богоматери «Одигитрия» / Его содержательная специфика и связи с культурой эпохи / Тексты. М.: Языки славянских культур, 2007. 309 с.
10. Книга об иконе Богоматери Одигитрии Тихвинской / Предисл., пер., комм. Е. В. Крушельницкой. СПб.: Рус. симфония, 2004. 256 с.
11. арх. Леонид. (Кавелин) Систематическое описание славянорусских рукописей собрания графа А. С. Уварова. В 4-х частях. Ч. 2. М.: т-во тип. А.И. Мамонтова, 1893. 564 с.
12. Мальшев В.И. Об одном важном источнике Тихомировского собрания // Труды отдела древнерусской литературы / Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1977. Т. 32. С. 395–396.

13. Мильчик М. И. Успенский монастырь на миниатюрах рукописей «Сказания о Тихвинской иконе Богоматери» // Памятники культуры. Новые открытия. Л.: Наука, 1980. С. 241–255.
14. Описание рукописей князя Павла Вяземского / Сост. Х.М. Лопарев, Н.В. Тимофеев, Н.П. и А.П. Барсуковы и др. с примеч. П.П. Вяземского. СПб.: Тип. Гл. упр. уделов. 1902. 572 с.
15. Серебрякова Е. И. К вопросу о типах лицевых рукописных «Книг о Тихвинской иконе Богоматери» XVII – XVIII вв. // Труды Государственного исторического музея. Вып. 136. 2003. С. 257–275.
16. Титов А. А. Описание славяно-русских рукописей, находящихся в собрании члена–корреспондента Императорского Общества любителей древней письменности А. А. Титова: В 4 т. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1902 г. Том 3. История церкви. 516 с.
17. Тихомиров М. Н. Описание Тихомировского собрания рукописей. М.: Наука, 1968. 194 с.
18. Цветкова Т.В. Собрание Гос. Архива Тверской области // Тверская старина. 1994. № 1–2 (6–7).
19. Шалина И. А. Реликвии в восточнохристианской иконографии. М.: Индрик, 2005. 536 с.
20. Шалина И. А. Сергиев Родион // Словарь русских иконописцев XI – XVII веков / ред. И. А. Кочетков. М.: Индрик, 2003. С. 609–616.

References:

- Bashutskii, A.P. (1854) *Tikhvinskii monastiri. [Tikhvin monasteries]*. Saint Petersburg: Tip. K. Vingebera. (in Russian)
- Bubnov, N. Iu., Bratchikova, E. K., Podkovyrov, V. G.. (2010). *Litsevye staroobriadcheskie rukopisi XVIII – pervoi poloviny XX v. [Illuminated Old Believers' manuscripts of the 18th - first half of the 20th century]*. Saint Petersburg: The Library of the Academy of Sciences Publ. (in Russian)
- Dergacheva-Skop, E. I. (1981) 'Some questions of localisation of manuscripts. The Collection of V. F. Gruzdev in the Collection of M. N. Tikhomirov', *Sibirskoe sobranie M. N. Tikhomirova i problemy arkheografii [The Siberian Collection of M. N. Tikhomirov and Problems of Archaeography]*. Novosibirsk: The State Public Scientific Library Publ., pp. 37–46. (in Russian)
- Diligul, E. S. (2018) 'Manuscript tradition of the Tale of the Tikhvin Icon of the Mother of God in the 17th century', *Peterburgskii istoricheskii zhurnal [Petersburg Historical Journal]*, 3(19), pp. 259–265. (in Russian)
- Emel'ianova, E.A. (2004) 'Manuscript of the Tale of the Tikhvin Icon of the Mother of God', *Knizhnye pamiatniki. Avtory, izdateli, vladel'tsy: Sb. nauch. statei [Book Monuments. Authors, publishers, owners: Collection of scientific articles]*. Saint Petersburg: The State Hermitage Museum Publ., pp. 57–64. (in Russian)
- Enin, G. P. (1999) 'Tale of the Siege of the Tikhvin Monastery by the Swedes in 1613', *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi. XVII v. [Dictionary of Scribes and Scribes of Ancient Russia XVII c.]*. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin, 3. Pt.2. pp. 123–125. (in Russian)
- Enin, G.P. (2008) 'Swedish occupation of the Novgorod land in Russian book miniature', *Chelo*, 1(41), pp. 54–60. (in Russian)
- Kirillin, V. M. (2007) *Skazanie o Tikhvinskoi ikone Bogomateri "Odigitriia". Ego sodержatel'naia spetsifika i svyazi s kul'turoi epokhi. Teksty. [The Tale of the Tikhvin Icon of the Mother of God "Odigitria". Its content specificity and connections with the culture of the epoch. Texts]* Moscow: Iazyki slavianskikh kul'tur. (in Russian)
- Krushelnitskaia, E. V. (ed.). (2004) *Kniga ob ikone Bogomateri Odigitrii Tikhvinskoi [Book about the Icon of Our Lady Hodegetria of Tikhvin]*, Saint Petersburg: Rus. simfoniia. (in Russian)
- arkh. Leonid (Kavelin) (1893) *Sistematicheskoe opisanie slavianorossiiskikh rukopisei sobraniia grafa A. S. Uvarova. V 4-kh chastiakh. Ch. 2. [Systematic description of Slavic-Russian manuscripts of the collection of Count A. S. Uvarov. In 4 volumes. Vol. 2]* Moscow: A. I. Mamontov Publ. (in Russian)
- Loparev, Kh.M., Timofeev, N.V., Barsukovy, N.P. & A.P. (ed.) (1902) *Opisanie rukopisei kniazia Pavla Viazemskogo [Description of the manuscripts of Prince Pavel Vyazemsky]*. Saint Petersburg: Tip. Gl. upr. udelov. (in Russian)
- Malyshev, V. I. (1977) 'About one important source of the Tikhomirov collection', *TODRL, Rossiiskaia akademiia nauk. Institut russkoi literatury (Pushkinskii Dom) [Proceedings of the Department of Ancient Russian Literature. The Russian Academy of Sciences. Institute of Russian Literature (Pushkin House)]*, Leningrad: Nauka, Vol. 32, pp. 395–396. (in Russian)
- Mil'chik, M. I. (1980) 'The Assumption Monastery on the miniatures of the manuscripts of the "Tale of the Tikhvin Icon of the Mother of God"', *Pamiatniki kul'turi. Novye otkrytiia [Monuments of Culture. New Discoveries]*. Leningrad: Nauka, pp. 241–255. (in Russian)
- Serebriakova, E. I. (2003) 'On the Question of Types of Facial Manuscript Books about the Tikhvin Icon of the Mother of God XVII - XVIII centuries', *Trudy Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeia [Proceedings of the State Historical Museum]*, 136. Moscow: The State Historical Museum Publ., pp. 257–275. (in Russian)
- Shalina, I. A. (2005) *Relikvii v vostochnokhristianskoi ikonografii [Relics in Eastern Christian iconography]*. Moscow: Indrik. (in Russian)
- Shalina, I. A. (2003) *Sergiev Rodion, in Kochetkov, I. A. (ed.) Slovar' russkikh ikonopistsev XI – XVII vekov [Dictionary of Russian icon painters of the XI-XVII centuries]*. Moscow: Indrik, pp. 609–616. (in Russian)
- Titov, A. A. (1902) *Opisanie slaviano-russkikh rukopisei, nakhodiaschchikhsia v sobranii chlena-korrespondenta Imperatorskogo Obshchestva liubitelei drevnei pis'mennosti A. A. Titova: V 4 t. [Description of Slavic-Russian manuscripts in the collection of A. A. Titov, corresponding member of the Imperial Society of Lovers of Ancient Letters. In 4 volumes]*. Saint Petersburg.: Tip. I. N. Skorokhodova, Vol. 3. *Istoriia tserkvi [Church history]*. (in Russian)
- Tikhomirov, M. N. (1968) *Opisanie Tikhomirovskogo sobraniia rukopisei [Description of the Tikhomirov manuscript collection]*. Moscow: Nauka. (in Russian)
- Tsvetkova, T.V. (1994) *Sobranie Gos. Arkhiva Tverskoi oblasti [Collection of the State Archive of the Tver Region]*, Tverskaia starina, 1–2 (6–7). (in Russian)
- Voznesenskii, A. V. (1996). *Staroobriadcheskie izdaniia XVIII – nachala XIX veka [Old Believers' editions of the 18th - early 19th centuries]*. Saint Petersburg: The State Saint Petersburg University Publ. (in Russian)

Титов Георгий Викторович, магистрант. Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. Россия, Москва, Ленинские горы, 1. 119991. titovgosha2003@gmail.com. ORCID: 0009-0005-8170-8565

Titov, Georgii Viktorovich, master's student. Lomonosov Moscow State University, 1 Leninskie Gory, 119991 Moscow, Russian Federation. titovgosha2003@gmail.com. ORCID: 0009-0005-8170-8565

ГРАВЮРА ЛЕОНТИЯ БУНИНА «ЛЕСТВИЦА МОНАСТЫРСКОГО ПОДВИЖНИЧЕСТВА»: О ВОЗМОЖНЫХ ИСТОЧНИКАХ И ИКОНОГРАФИИ¹

THE LADDER ENGRAVING [LESTVITSA MONASTYRSKOGO PODVIZHNICHESTVA] BY LEONTII BUNIN: ON ITS SOURCES AND ICONOGRAPHY

Аннотация. Статья посвящена резцовой гравюре Леонтия Бунина «Лестница монастырского подвижничества», которая изображает «добровольных страдальцев» из пятого слова «Лестницы» Иоанна Синайского. В каждой из 19 келий, объединенных в две аркады одна под другой, изображены один или двое монахов, — все они совершают различные аскетические подвиги умерщвления плоти. Созданная во второй половине 1680-х или в начале 1690-х гг., «Лестница...» оказывается одной из ранних гравюр в наследии Бунина. С положением начинающего гравера, а в недавнем прошлом — «златописца», украшавшего рукописи, связано то, что при создании «Лестницы...» Бунин опирался на определенный прототип — «лаврский листок», напечатанный в типографии Киево-Печерской лавры в 1629 г. для раздачи паломникам, который в литературе как правило фигурирует под названием «Темница богоугодная святых осужденник». С одной стороны, гравюра Бунина действительно повторяет общую композицию лаврского листка и варьирует ту же тему добровольных страдальцев, но с другой, отличается как числом персонажей и архитектурным обрамлением сцен, так и виршами, комментирующими изображения. Попытка же встроить «Лестницу монастырского подвижничества» в большую традицию иллюстрирования текста Иоанна Синайского в древнерусском искусстве обнаруживает, что ближайшим ее аналогом на уровне изображения отдельных сцен оказывается икона на тот же сюжет из деревни Шелтопорог, хранящаяся в Музее изобразительных искусств Республики Карелия. Сама же идея объединения всех монашеских подвигов в аркаду из множества келий через несколько передаточных звеньев может восходить к росписи западной галереи Благовещенского собора Московского Кремля, 1547–1551 гг. Тем не менее ни один из потенциальных источников не позволяет предположить, что иконографически «Лестница монастырского подвижничества» была буквальной копией с иконы или книжной миниатюры. Таким образом, уже в раннем листе Бунин руководствовался теми же принципами, с которыми потом подходил к образцам из нидерландской гравюры, например, взятым из Библии Пискатора, не копируя их буквально, но всегда привнося свою оригинальную интерпретацию.

Ключевые слова: резцовая гравюра, Леонтий Бунин, Лестница монастырского подвижничества, Памво Берында, Темница богоугодная святых осужденник, Иоанн Лествичник, монашеские подвиги, иконография Лестницы.

Источник финансирования: Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда (проект № 22-18-00005 «Иконография и агиография Лестницы Иоанна Синайского»).

Abstract. The article's main objective is to speculate on the likely sources of the general idea, the composition as well as some particular iconographic features of *The Ladder* engraving [*Lestvitsa monastyrskogo podvizhnichestva*] by Leontii Bunin. *The Ladder* is composed of 19 scenes with monks committing the ascetic feats of self-torture i.e., expose themselves to starvation or thirst, practice flagellation, put on the shackles, etc. It is based on the vivid ekphrasis in the Fifth Step of *The Heavenly Ladder* by John Climacus. Created in the second half of 1680s or early 1690s, it turns out to be one of the early engravings in his oeuvre. A novice engraver at the time, previously known to have been employed in the Silver Chamber as a gold-writer who decorated manuscripts, Bunin presumably took on the example of the broadsides that the printing house of the Kyiv-Pechersk Lavra set forth in the 1620s. Namely, Bunin opted for the woodcut *Prison of the Holy convicts* [*Temnitsa bogougodnaia sviatykh osuzhdennykh*], that was probably created within the close circle of Pamva Berynda, a lexicographer and a book-printing enthusiast of the early 17th century Ukraine. At the same time, Bunin's engraving is rather different from its alleged prototype, it features nearly twice as many characters that are placed into the lavishly ornated architectural background. Moreover, the syllabic verses that are found in the cartouches above the scenes are substantially different from though reminiscent of those in the Kievan woodcut. All things considered, the most accurate iconographic counterpart of *The Ladder* engraving appears to be the icon on the same subject originating from the Sheltoporog skete in the present-day Karelia. At the same time, the common pattern of accommodating hermits into the separate cells which form an extensive arcade stems from the 16th century painting of the galleries of the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin. In this way it is now clear that even in his early engraving Bunin followed the same principles that he would later draw on in his work with the Dutch prints, for example, from the so-called Piscator Bible.

Keywords: copperplate engraving, Leontii Bunin, The Ladder engraving, Pamva Berynda, Prison of the Holy convicts, John Climacus, monastic feats, Iconography of the Heavenly Ladder.

Financial Support: The research is supported by the Russian Science Foundation, Project No. 22-18-00005: Iconography and Hagiography of The Ladder of Divine Ascent by John Climacus.

Историография жизни и плодотворной деятельности серебряника и гравера Леонтия Бунина (ок. 1650 – после 1714) неизменно начинается с трудов Д. А. Ровинского и преимущественно сфокусирована на его «Синодике» ок. 1700 г. [34, № 159–174, с. 338–346], а также «Букваре» Карiona Истомина 1694 г., [34, № 33–77, с. 161–162, 271–292]², награвированном Буниным по рукописному образцу³. Традиционно приписываемая ему резцовая гравюра на меди «Лествица монастырского подвижничества» [45, № 109 (ил.), с. 8; 34, № 122, с. 319], была впервые опубликована Ровинским под этим названием с предположительной атрибуцией [44, с. 151–152], но затем и как «несомненное» произведение Бунина [45, с. 8]. Современное обоснование этой атрибуции [59, с. 166] кажется вполне убедительным, и в дальнейшем мы будем исходить из того, что авторство Леонтия Бунина можно считать доказанным. Эта гравюра не принадлежит к наиболее прославленным произведениям русской графики Нового времени и редко воспроизводится в изданиях, тем более в популярных (илл. 1, 2). Тем не менее перипетии ее рецепции в конце XVII – первой трети XVIII в. отводят ей особое положение как в творческой биографии Бунина, так и в сложной истории влияния печатных образцов на русское искусство этого периода.

Гравюра изображает то, как Иоанн Синайский с разрешения игумена посетил некий особый монастырь (ἀφωριστικὸν μοναστήριον — PG 88. Col. 685A), названный в тексте «Лествицы» «Темницей святых осужденников» (φυλακὴ τῶν ἁγίων καταδικῶν — PG 88. Col. 764B), и увидел там многочисленных монахов, которые по собственной воле претерпевают «совершенно произвольные муки для избавления от муки вечной <...> из любви к Богу и ненависти ко греху» [19, с. 115]. Анонимные вирши, комментирующие изображения подвигов в гравюре (опубликованы — [44, с. 151–152]), как и сам сюжет, напрямую восходят к пятому слову «Лествицы» Иоанна Синайского⁴. Указание на источник прямо выражено в первой надписи, размещенной над «клеюмом» с двумя игуменами — Иоанном Синайским и Иоанном Раифским, — которые обращены друг к другу в беседе, стоя под образом Богоматери Знамение: «Преподобныи Иоанн лѣствицу списавый прѣбныхъ подвижникѣ дѣтели сказавый в мѣтрстѣй темницѣ гдѣ кто обиташе како плотъ свою и сѣръ трудомъ умерщвляше» [44, с. 151]. Историографическая традиция диктует придерживаться названия, данного гравюре Ровинским, — «Лествица монастырского подвижничества», несмотря на его очевидную апостериорность. Письменные источники при этом свидетельствуют скорее в пользу того, что в обиходе XVIII–XIX вв. бунинская гравюра устойчивого названия не имела и, если бы не авторитет «Русских народных картинок», могла бы, подобно ряду лубков, именоваться по тому тексту, который иллюстрирует, например, «Картинка из книги “Лествичник”» [61, с. 15].

Пятое слово «Лествицы», отведенное в основном под экфрасис «Темницы», насыщено яркими подробностями добровольно принимаемых страданий [63; 67] и уже в византийском искусстве комниновского периода дало начало иконографической традиции «монашеских подвигов» — изображений монашествующих, которые различными способами умерщвляют свою плоть [66, р. 60–63; 65; 64, р. 76–77; 10, с. 427–430; 51, с. 311–312]. К концу XVII в. иконография монашеских подвигов на Руси была, видимо, сравнительно укоренившейся, хотя число дошедших до нас памятников все-таки достаточно невелико: назовем циклы в рукописи «Лествицы» ТСЛ. р. 20, 1530-е гг. [52], на южной стене западной галереи Благовещенского собора Московского Кремля, 1547–51 гг. [47, илл. 8; 25, с. 433 (илл.), 434; 51, с. 319–321] (илл. 3.1–3.2), в нижних клеймах иконы «Видение преподобного Иоанна Лествичника, с житием и монашескими подвигами», хранящейся в РГИАХМЗ (инв. 11890), середина XVI в. или около 1544 г. (?) [30, с. 194–195; 51] и в росписи притвора Благовещенского придела ярославской церкви Николы Надеина, 1640 г. [11].

«Лествица монастырского подвижничества» в контексте творчества Бунина-гравера

О. Р. Хромов считает, что «время создания гравюры может быть отнесено к <...> ко второй половине 1680-х —

началу 1690-х гг.» Эти хронологические рамки определяются тем, что в 1676 г. Леонтия Бунина приняли в Серебряную палату на место умершего Андрея Гомулина, и в 1680 г. Бунин еще пребывал «у государева дела вседневно», как свидетельствует документ из архива Дворцовой канцелярии [53, с. 21]. Например, к этому времени относится его работа в качестве «словописца»⁵, «златописца», «резчика», и едва ли он мог параллельно с этим заниматься гравированием, см. [34, с. 159; 60]. Тем не менее сравнительно вскоре он обзавелся станом с железными валами, вероятно, голландского производства и занялся печатью гравюр «на собственном коште», работая как на заказ, так, особенно поначалу, и по своей инициативе. В 1699 г. же Бунин уже был переведен на Печатный двор, а его стан куплен в Оружейную палату [13, с. 369]. Таким образом, гравюра на сюжет «Лествицы» — одна из ранних в его наследии.

По сравнению с более поздними произведениями Бунина, например серией «Двенадцать апостолов», 1690-е гг. [44, № 1327, с. 529–520; 14, № 8.1–8.3, с. 17–18; 34, № 135–146, с. 330–335] или малыми «Страстями Христовыми», 1697–1700 гг. [34, № 86–99, с. 298–304; 9]⁶, штрих в «Лествице...» еще более мелкий и дробный, к тому же не такой вариативный, заметна неуверенность при передаче ракурсов и движений (илл. 4.1–4.2). Однако все характерные приемы мастера, в том числе в передаче фактуры тканей и нюансов архитектурного фона, уже вполне различимы, ср. [14, с. 18] — «своеобразная манера исполнения <...>, более связанная с прикладным искусством и миниатюрой, характерна для Бунина, как известно, не получившего профессиональной подготовки гравера, но талантливого рисовальщика и серебряных дел мастера» [9, с. 153] (илл. 4.3–4.5). Так, в «Лествице...» хорошо заметны короткие черточки на лицах и руках персонажей, добавленные сухой иглой, ср. [34, с. 167–169].

Гравюре «Лествица монастырского подвижничества» нельзя назвать неизученной. Так, на ее бытование в виде фрагментов в рукописях «Крин сельных», переписанных Диомидом Яковлевым сыном Серковым, указывали еще с дореволюционных времен [7, № 42, с. 159]. Это явление зафиксировано в «Словаре книжников и книжности Древней Руси» [4, с. 352] и недавно отмечено в каталоге русской гравюры XVII – начала XVIII вв. [34, с. 174–175]. Одну такую рукопись из собрания РГБ (Никий. 152), наряду с несколькими другими диомидовскими автографами, описал О. Р. Хромов, попутно встроив творчество Бунина в контекст книжной культуры конца XVII в. [59]. Тем не менее иконография «Лествицы монастырского подвижничества» и возможные источники ее сложной композиции изучались явно недостаточно, связи этой гравюры с большой иконографической традицией монашеских подвигов описывались лишь поверхностно, в рамках общих обзоров⁷. Мы бы хотели рассмотреть ее не только в контексте русской гравюры конца XVII – начала XVIII в., но и в более широком контексте славянского иллюстрирования «Лествицы».

Сохранившиеся экземпляры, вопрос о бытовании и рецепции гравюры

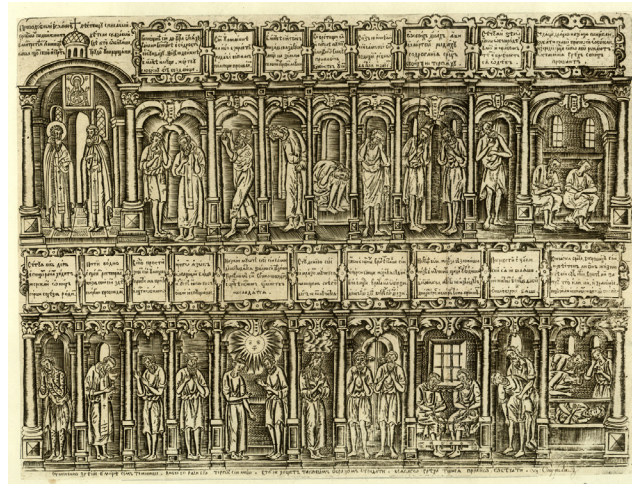
Д. А. Ровинскому был известен лишь один экземпляр гравюры Леонтия Бунина — его собственный, приобретенный у Ф. И. Буслаева, который он называет «подлинником» [44, с. 151; 45, № 109, с. 8]. Е. А. Мишина указала на три экземпляра «Лествицы монастырского подвижничества» [34, № 122, с. 319]:

- ♦ экземпляр из собрания Д. А. Ровинского, воспроизведенный в «Материалах для русской иконографии» и хранящийся в ГМИИ, — Инв. Гр.-42207 (илл. 1);
- ♦ экземпляр из собрания А. В. Олсуфьева — РНБ. Э Олс/4-728 (илл. 2)⁸;
- ♦ раскрашенный экземпляр из коллекции М. П. Погодина — РНБ. Э Погод-Л/2-195⁹;

К этому перечню для вящей полноты следует прибавить сильно поврежденный экземпляр БАН. Куб. 95, в XIX в. по случайности оказавшийся на одной монтировке с образом святых Василия и Максима Блаженных, см. [41, с. 282–283, рис. 5]. Кроме того, экземпляр, по-видимому, первого состояния гравюры, разрезанный на четыре части, сохранился в Государственном музее палехского искусства¹⁰.



Илл. 1. Леонтий Бунин. Лествица монастырского подвижничества. Вторая половина 1680-х – начало 1690-х гг. Первое состояние. ГМИИ. Инв. Гр.-42207 по [34, с. 319].



Илл. 2. Леонтий Бунин. Лествица монастырского подвижничества. Третье состояние: доска поновлена резцом и офортom. Оттиск второй половины XVIII в. Экземпляр из собрания А. В. Олсуфьева. РНБ. Э Олс/4-728 по: URL: <https://knppam.rusneb.ru/kp/item14066>



Илл. 3.1–2. Преподобный Иоанн Лествичник и «святые осужденники». Фреска южной стены западной галереи Благовещенского собора Московского Кремля. 1547–1551 гг. Поновление артели палехских художников 1880-х гг. 1 — фото 1960-х гг. по [47, илл. 8]; 2 — современное состояние сохранности. Фото автора, 2022.

Однако эта гравюра Бунина примечательна как раз тем, сколь многочисленны не полные ее сохранившиеся экземпляры, а следы работы с ней художников и книжников конца XVII – начала XVIII в. Наиболее разветвленную ветвь в традиции рецепции «Лествицы монастырского подвижничества» составляют рукописи, переписанные и украшенные Диомидом Яковлевым сыном Серковым, или их анонимные подражания — всего известно не менее семи таких списков [4, с. 352; 34, с. 174–175]. Параллельно же тому, как создавались эти рукописи, артель под руководством Дмитрия Григорьева Плеханова и Федора Игнатьева расписала паперти церкви Иоанна Предтечи в Толчкове ок. 1700–1702 гг. [20, с. 652–653]. Изображения подвигов покаяния, вынесенные на дальний край южной стены южной паперти храма (илл. 5.1–5.4) представляет собой точную копию бунинской гравюры¹¹ (соответственно, подтверждая верхнюю границу датировки, предложенной Хромовым).

Перенос как отдельных деталей, так и целых композиционных элементов из гравюр в станковую и монументальную живопись был повсеместно распространен в русском искусстве второй половины XVII в. [6]¹². Тем не менее этот случай кажется достаточно особенным. Дело в том, что гравюра Бунина создавалась не как книжная иллюстрация, а как самостоятельный печатный лист, и не была при этом частью цикла (подобно его «Синодику» или «Страстям Христовым», которые «имели самостоятельное хождение в виде целногогравированных книжиц» [58, с. 28]). Этим она отличается от большинства гравюр, привлекавшихся художниками в качестве образцов.

«Лествица...», таким образом, — это отдельный печатный лист, который, по-видимому, бытовал вклеенным в рукописи, причем не только сочинения Иоанна Синайского. Например, экземпляр Ровинского первоначально был вклеен в рукопись конца XVII в. «Пресветлый воевода» [44, с. 151; 45, с. 8]¹³. Более того, среди сохранившихся поздних циклов монашеских подвигов нам известен лишь один пример того, что изображением соответствует практически полный текст пятого слова — в конволюте второй половины XVII в. БАН. Тек. пост. 1183, л. 190–224 [49, № 1171, с. 188 (авт. кат. оп. М. В. Корогодина); 41, с. 283–284]. В другом случае изображения монашеских подвигов иллюстрируют не текст «Лествицы», а отдаленно восходящий к нему фрагмент компилятивного сборника «Крины сельные, или Цветы прекрасные» — таков цикл в Синодике с дополнительными статьями первой половины XVIII в. БАН. 25.7.6, л. 73 – 92 об. [3, № 63, с. 329–340; 42, рис. 16–20; 41, с. 270, 284–285]. По-видимому, художник стремился воспроизвести в нем один из автографов Диомиды Серкова, сохраняя устойчивую связь одной из частей этого сборника¹⁴ с разрезанной на фрагменты гравюрой Бунина.

В позднейшей рукописной традиции восходящие к пятому слову тексты, сопровождающие сцены монашеских подвигов, еще больше «оторвались» от «Лествицы» и закрепились в форме кратких выписок, подобно тому, как фрагменты патериков становились неотъемлемой частью композиции многих лубков. Совместное бытование цикла монашеских подвигов и устойчивых подписей к ним выкристаллизовалось в традицию длинных, склеенных из нескольких листов и сложенных в 5–6 сгибов, «миниатюр-раскладушек» на сюжет Темницы святых осужденников, которые вклеивались или вшивались в сборники нравоучительного содержания и сохранились, например, в конволюте БАН. 1.1.31, л. 50 [3, с. 165–175; 41, с. 283, рис. 7; 42, с. 25]. Такие же миниатюры нам известны как в составе лицевых сборников XIX в. РГБ. Овч. 704, л. 167 и ИРЛИ. ОП 24.13, л. 255, так и в виде отдельных настенных листов Краснороб. 93 и Северодв. 259, происходящих с территории Верхнего Подвинья.

Иконографически экземпляры БАН и ИРЛИ идентичны экземпляру РГБ, однако, созданные примерно на столетие позднее, они выглядят слегка упрощенными подражаниями некоему образцу, ему близкому. Среди прочего, в экземпляре БАН не были перенесены пространственные надписи, окружающее поля изображения (внизу выписана часть пятого слова), и опущен крупный заголовок «Богоугодная темница». Краткие тексты над подвигами в трех «раскладушках» совпадают, но это не вирши из картушей бунинской гравюры, — они куда более лаконичны, хотя и размещены

так же. Таким образом, в истории циклов миниатюр на сюжет Темницы из пятого слова заметна постепенно возрастающая роль изображения, текст при котором становится лишь вспомогательным разъясняющим комментарием. Гравюра же, созданная, по-видимому, с учетом рукописной традиции, фиксирует этот синтез фрагментов «Лествицы» и соответствующих им изображений.

Ее рецепция тем не менее не ограничивается иллюстрированием рукописей «Крин сельных» и воспроизведением на стене толчковской паперти. Стоит указать здесь на лубок середины XVIII в., опубликованный Ровинским [44, № 774, с. 152–153; 42, прим. 16] с Видением Лествицы в среднике и монашескими подвигами в клеймах. При этом что версифицированный текст в нем был перемещен под соответствующие сцены, все изображения подвигов, как и подписи к ним, скопированы непосредственно с гравюры Бунина. Таким образом, с одной стороны, ее структура расположения клейм с подвигами не получила продолжения ни в рукописных, ни в печатных репликах, — так, в Синодике БАН каждый фрагмент гравюры скопирован на отдельном листе. Вместе с тем, награвированные Буниным вирши, как кажется, поспособствовали унификации самой традиции надписей, описывающих тот или иной подвиг, ведь в некоторых поздних памятниках, не наследующих напрямую архаичным образцам, явно копировались именно они¹⁶.

Конкретное же указание на то, как гравюра Бунина могла бытовать в XVIII в., обнаруживается в дореволюционном описании несохранившейся часовни Божьей Матери Троеручицы в селе Кравотынь недалеко от Осташкова: «Очень любопытны лубочные картины, прибитые к передней стене в той же часовне. Они <...> интересны в том отношении, что могут дать понятие о должном внимании к иноческому обету иноков половины прошлого столетия, проживавших в монастырских вотчинах, если, как надо думать, из их келий перенесены эти картинки, после смерти иноков, или же о назидательном характере отношении к монастырским крестьянам, если монашествующие наделяли их такими картинками. Вот эти картинки: а) Деисус в трех лицах, б) св. Иоанн Богослов, в) св. Николай чудотворец, г) св. ангел хранитель, д) картинка с клетками из книги: “Цветник” и с) такая же картинка из книги “Лествичник”. <...> Под картинками из книги “Лествичник”, приведены рифмованные стихи, объясняющие изображенный в рисунке род подвига, на который обрек себя тот и другой инок в пустынке, называемой иначе *темничкою*» (курсив наш — Г.Т.) [61, с. 15–16]. Приведенное далее в сноске подробное описание отдельных подвигов, а также перепечатанные вирши не оставляют сомнений, что прибитая к стене в часовне была именно гравюра Бунина¹⁷.

Иконографические источники «Лествицы монастырского подвижничества»

Т. Е. Казакевич отождествила изображение на галерее церкви Иоанна Предтечи в Толчкове с «Темницей богоугодной святых осужденник» — киевской гравюрой на сюжет из «Лествицы» РНК. № 772 [20, с. 663; 21, с. 477]. Это неверно, поскольку роспись в мельчайших подробностях воспроизводит именно бунинскую композицию, а на этой гравюре сцен монашеских подвигов на две больше (двадцать против восемнадцати) и порядок их расположения иной. Тем не менее неточность, допущенная исследовательницей, весьма показательна. Эта гравюра на дереве, напечатанная в типографии Киево-Печерской лавры в 1629 г. [44, с. 150; 32, ил. 15; 12, с. 17–19, рис. 3; 42, с. 25], более лаконична по композиции, но выражает ту же идею, что и гравюра Бунина (илл. 6), и могла, как нам кажется, послужить отправной точкой для его замысла или даже одним из непосредственных образцов.

В отличие же от бунинской гравюры, она не стоит особняком, — несмотря на свой более крупный формат, «Темница богоугодная» встраивается в ряд других станковых ксилографий, которые одно время печатались на листах некрупного формата для распространения среди паломников и получили среди исследователей название «летучих листов» или «лаврских листов» [33; 54, с. 120]¹⁸. Благодаря их доступности и скорости распространения некоторые лаврские гравюры второй половины 1620-х гг. (период активного тиражирования листов был



Илл. 4.1–5. Леонтий Бунин. 1, 2 — Лестница монастырского подвижничества. Экземпляр из собрания Д. А. Ровинского. ГМИИ. Инв. Гр.-42207. Фрагменты; 3 — Богоматерь «Всех скорбящих Радость». 1690-е гг. РГБ. ИЗО. Инв. МК XIV-4378. Фрагмент «Станным утешение»; 4 — Казнь разбойника Домицела. Гравюра в рукописи «Звезда Пресветлая» РНБ. Ф.1.739. Л. 135. Фрагмент по [34, с. 317]; 5 — Апостол Фома. Лист из серии «Двенадцать апостолов». 1690-е гг. РГБ. ИЗО. Инв. МК XIV-4379.



Илл. 5. Лестница монастырского подвижничества. Роспись южной стены южной паперти церкви Иоанна Предтечи в Толчкове, 1700 г. Фото автора, 2022.



Илл. 6. Памво Берында (?). Темница богоугодная святых осужденник. Киев: типография Киево-Печерской лавры, 1627 г. 1°. РНБ. Отдел эстампов. Э ГИС47/4-4(ох). Инв. Э гр-16731.



Илл. 7. Видение Лествицы. Лаврский листок. Киев: типография Киево-Печерской лавры, 27.IV.1627. 4°. Экземпляр РГБ. МК. Кир. 4°. Инв. 6907 (по <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01003442584?page=1&rotate=0&theme=white>).



Илл. 9. Лестница преподобного Иоанна Лествичника. Середина – третья четверть XVII в. КМИИ. Фото автора, 2024.

весьма непродолжителен и совпал с работой над изданием Постной Триоди 1627 г. [50, с. 163–168]) затем оказали влияние на иконографию некоторых сюжетов, например, Души чистой, — от книжной миниатюры до монументальной живописи [5, с. 285–287; 11, прим. 62; 41, с. 285], но при этом прямые реплики самой гравюры «Темница богоугодная» нам неизвестны. По той же причине свободного распространения в виде отдельных листов лаврские гравюры имеют плохую сохранность и дошли до нас в единичных экземплярах вклеенными в рукописи.

Так, единственный экземпляр «Темницы богоугодной», отпечатанный с сильно изношенной доски и раскрашенный двумя красками, сохранился благодаря тому, что он был вклеен в «Лествицу» F.I.234. Разрезанная пополам и помещенная на обеих сторонах листа 41, который предшествует пятому слову в этой рукописи, гравюра, по-видимому, мыслится как прямая его иллюстрация. Так как рукопись в библиотечной описи датируется первой половиной XVII в. (анализ филиграней не проводился), можно предположить, что гравюра не была добавлена позднее владельцем, а находилась в ней с самого начала. Более того, на л. 41 заметно начало текста, дописанного до слов «покаяние есть осужде...» (5.1), — то есть можно заключить, что идея вклеить подходящую по сюжету гравюру пришла прямо во время создания рукописи. В начале XVIII в. эта «Лествица» вошла в состав библиотеки князя Д. М. Голицына, а затем попала к графу Ф. А. Толстому¹⁹. Ко времени описания собрания К. Ф. Калайдовичем и П. М. Строевым обе половины гравюры оставались в рукописи, см.: [22, № 41, с. 22]. К тому времени, когда «Темницу богоугодную» описывал Ровинский, ее половина с л. 41 об. уже хранилась в Публичной библиотеке отдельно [44, с. 150]; и в рукописи, и на обороте гравюры и сейчас хорошо заметны следы клея. Эта половина экземпляра теперь хранится в Отделе эстампов РНБ²⁰, другая же так и осталась в рукописи.

К «лаврским листкам» относится серия из нескольких гравированных изображений на двух листах, — «Лествицы» (илл. 7), «Души чистой» и «Страшного суда» [23, № 47, с. 22, ил. 454, 484, 514; 15, № 152, с. 44]²¹. Все остальное свободное пространство на каждом листе плотно заполнено текстом — выписками из Скитского Патерика и Пролога. Изображения Лествицы и Страшного суда с тех же досок украшают и Триодъ Постную 1627 г. [23, № 44, с. 22] — они размещены на с. 545 и с. 48 соответственно; это также указывает на единый процесс работы над серией листков и монументальным изданием Триоди, см. [27, с. 137] («Душа чистая» же чуть позже вошла в лаврские Акафисты 1629 г. [15, № 186, с. 48; 56, с. 9]).

Это небольшое издание с гравюрами, посвященное «культу монастырского подвижничества и жизни праведных пустынников» [56, с. 9], было напечатано двумя годами раньше, чем «Темница богоугодная», и многие приемы работы штрихом в них буквально совпадают. Авторство этого комплекса лаврских листков «монашеской тематики», по всей вероятности, общее, ср. [33; 56, с. 10–11], но едва ли может быть установлено окончательно. Сначала Ровинский предположил, что «Темница богоугодная» относится к работам монаха Ильи [44, с. 150; 12, с. 19]. Позднее ее сочли авторским произведением Памво Берынды [27, с. 126–127].

Этот знаменитый ученый-лексикограф — составитель «Лексикона славеноросского» [15, № 159, с. 44–45]²² — и деятель книгопечатания, в 1600–1610-е гг. несомненно гравировал сам, сначала в небольших балабановских типографиях Стрятина и Крылоса [8, с. 344–348]²³, а затем и в типографии львовского братства²⁴. В своем искусстве он даже достиг такого «единства стиля всего художественного оформления, [что] роль типографа и гравера как бы сливается в одно целое» [38, с. 43]. И уже в 1616 г. он едва ли не первым награвировал серию станковых изображений евангелистов для их распространения в виде отдельных листов или небольших книжиц²⁵. Однако по приезде в Киев, уже в достаточно преклонном возрасте, чтобы заниматься резанием гравюр, он полностью посвятил себя типографской и научной деятельности [8, с. 349], отдавая работу гравера, например, монограммисту Л.М. (предлагалась расшифровка Леонтий монах). Гравюры последнего тем не менее значительно различаются между собой по стилю, что свидетельствует о его работе с оригинальными

рисунками разных художников [55, с. 15; 56, с. 11–12]. По-видимому, в атрибуции для большей строгости стоит остановиться на старой формулировке Ф. Титова: «Составителем этих листов, как показывают имеющиеся на некоторых из них надписи криптографического характера, и как об этом можно судить отчасти по самому содержанию листов <...>, был, вероятно, известный деятель печерской типографии Памво Берында» [50, с. 164] (курсив наш — Г.Т.). Показательно также, что один из экземпляров серии — «Лествицы», «Души чистой» и «Страшного суда» — дошел в составе конволюта с «Лексиконом славеноросским»²⁶. Текст, сопровождающий гравюры, набран теми же литерами, что и «Лексикон». Таким образом, все крупные проекты лаврской типографии конца 1620-х гг., а также «лаврские листки» оказываются тесно связанными между собой и с именем протосингела Берынды, как он сам называл себя, подписывая «Лексикон» [31, с. 477], ср. [27, с. 139].

Возвращаясь к «Лествице монастырского подвижничества», выскажем предположение, что для одного из первых тиражей Бунин-гравер, работавший, к тому же, на собственном печатном стане, выбрал традиционный и заведомо коммерчески успешный жанр летучего листка, но заново интерпретировал известную иконографическую схему с привнесением манеристических архитектурных мотивов²⁷. Иначе было бы трудно объяснить совпадение общей логики композиционной организации двух гравюр, в том числе в расположении надписей. Сама доступность для него одного из лаврских листков не вызывала у нас сомнений²⁸. Тем не менее Бунин, очевидно, располагал и другими источниками. Среди прочего обращает на себя внимание гораздо большее разнообразие жестов и обликов монахов.

Близкой аналогией «Лествице...» в творчестве Бунина оказывается гравюра с образом Богоматери «Всех скорбящих Радость», датируемая 1690-ми гг. [14, № 7, с. 16–17; 34, № 132, с. 327] (илл. 3.3) — тоже самостоятельный лист, хотя, возможно, и создававшийся как часть небольшой серии в рамках подготовки издания акафиста этой новопрославленной иконе, которое так и не было осуществлено [28, с. 29–30; 29, с. 709]. Несмотря на меньший формат, сами фигуры как масштабом, так и приемами работы резцом с легкой доработкой иглой очень напоминают «Лествицу...». Неслучайным кажется и то, что, подобно лаврским листкам, из-за самой практики распространения она сохранилась в единственном экземпляре — РГБ. ИЗО. Инв. МК XIV-4378. И вновь, как и «Лествица...», гравюра с Богоматерью, по-видимому, в своей композиции восходит к украинской гравюре XVII в., а именно, по предположению Н. И. Комашко, к листу, отпечатанному в типографии Ильинского монастыря в Чернигове [28, с. 30]. К образцу Бунина добавил фигуры страждущих по сторонам от Богоматери и картуши с эпитетами на полях. Таким образом, процесс переноса иконографических типов из легкодоступных украинских гравюр в печатную графику в мастерской Бунина включал как усложнение и более подробную разработку отдельных деталей, в том числе архитектурного фона, так и подбор силлабических виршей, комментирующих изображение.

«Лествица монастырского подвижничества» и иконография монашеских подвигов

Тот вариант иконографии святых осужденников, который награвировал Бунин, в общих чертах сложился не позднее середины XVI в., — когда была вновь расписана западная галерея Благовещенского собора Кремля²⁹. На южной стене галереи был помещен цикл монашеских сюжетов, увенчанный «Собором Богоматери» в тимпане (илл. 3.1). Главную роль в этой программе играет композиция со святыми осужденниками, самой же узнаваемой сцены Видения Лествицы при этом, по-видимому, предусмотрено не было. Иконография Темницы в Благовещенском соборе близка гравюре Бунина лишь типологически — она также состоит из двух регистров и начинается с вводной сцены с двумя игуменами, направляющими или готовящими отправиться в «обитель кающихся». Тем не менее порядок расположения сцен в Благовещенском соборе еще другой. Кроме того, там опущена последняя сцена цикла — несколько монахов вопрошают у старца, находящегося при смерти, «получил ли искомых надежд



Илл. 9. Старец Трифон. Северная алтарная дверь из иконостаса Введенской церкви в Кирилло-Белозерском монастыре. 1607 г. Нижний регистр. Видение Лествицы и Темница святых осужденников по [39, с. 205–206].

веселие», как гласит надпись в картуше на гравюре.

Лучше на роль гипотетического источника для гравюры Бунина могли бы подойти памятники более близкие к ней по времени, в первую очередь, икона из местного ряда часовни Ильи Пророка в деревне Шелтопорог Медвежьегогорского района Карелии (МИИ РК. Инв. И-1452) (илл. 8.1). Устойчивое мнение о ее связи «с ранним этапом выговского иконописания» [40, с. 223; 10, с. 430; 41, с. 282; 42, с. 24] или «ранней старообрядческой иконописью» [43], основано не столько на особенностях живописи, сколько на истории бытования иконы и, возможно, ошибочно, хотя в более позднее время не только рукописи, но и иконы на сюжеты из «Лествицы» активнее всего создавались именно в старообрядческой среде. Мы бы осторожно предположили, что «Темницу святых осужденников» из Шелтопорога стоит датировать первой половиной – серединой XVII в. и относить к иконописи Каргополя или Обонежья³⁰; на Выг же она была привезена позднее. Среди более качественных памятников того же стилистического направления можно вспомнить произведения вроде икон «Величит душа моя Господа...» из ЯГИАХМЗ (инв. ЯМЗ 40963, ИК 159) [18, № 183, с. 358–365] и «Собора Богоматери» из ГМПИ (инв. 22) [16, № 11, с. 20 (илл.); 17, с. 52–53], хотя угловатая пластика фигур иконы из Шелтопорога, толстые акцентированные линии складок тканей и заметное однообразие в приемах (илл. 8.2–8.3) явно указывают на работу провинциального мастера.

В других произведениях XVII в. на тот же сюжет, например, в иконе неизвестного происхождения из собрания ГИМ (Инв. 105113/50 И VIII 6231) [36, № 27, с. 73 (авт. кат. оп. Л. П. Тарасенко)] фигуры осужденников гораздо более подвижны и даже экспрессивны. Так, чтобы придать большую выразительность композиции с Видением Лествицы и Темницей в нижнем регистре двери в жертвенник из Кирилло-Белозерского монастыря (1607 г., КБИАХМЗ. Инв. ДЖ-1167) [39, № 59, с. 200–207], художник старец Трифон поставил кельи-пещерки на немного разную высоту, а одного из персонажей, который заковал себя в цепи³¹, приподнял относительно соседних, посадив на условный уступ пещеры (илл. 9).

По сравнению с этими произведениями гравюру Бунина и икону из Шелтопорога роднят именно мерный ритм силуэтов и сведение двух десятков подвигов к не очень большому числу универсальных типов, отличающихся лишь атрибутами.

Излишне было бы оговаривать, что мы не представляем себе всего того материала, на который опирался Бунин, когда создавал композицию «Лествицы монастырского подвижничества». Тем не менее анализ всех сохранившихся изображений Темницы, с одной стороны, позволяет встроить гравюру в линию твердых иконографических аналогий. Так, общая идея объединить все монашеские подвиги в одну аркаду из множества келий через несколько передаточных звеньев может восходить непосредственно к росписи галереи Благовещенского собора, а ее конкретная редакция, как и общая идея листовой гравюры на этот сюжет, могла быть подсказана киевской «Темницей богоугодной»³². С другой стороны, в бунинской гравюре немало следов вполне оригинальной, творческой разработки темы монашеских подвигов, — например, куда более подробно, чем в памятниках XVI в., трактован фон в кельях (к примеру, монахи яко в йбных вратѣх в перси вѣюще изображены на фоне приоткрытых врат). В то же время воспринятый Буниным художественный язык барочной гравюры продиктовал «Лестнице...» более сложное взаимодействие фигур осужденников с элементами архитектурного фона. Такой синтетический принцип работы с иконографическими образцами хорошо соотносится с тем, что Бунин известен вполне авторским подходом даже в тех гравюрах, которые имеют непосредственные европейские источники. В его серии «Двенадцать апостолов» фигуры персонажей скопированы с входивших в Библию Пискатора гравюр Хендрика Гольциуса по рисункам Мартина де Воса³³, однако в оригинальной серии апостолы стояли как бы чуть поодаль от сцены собственной мученической кончины. Бунин блестяще справился с задачей «извлечения» одной фигуры из сложной барочной композиции, возможно, как раз благодаря тому, что дополнил их собственным более подробно разработанным, по сравнению с образцом, архитектурным фоном [14, с. 18].

Примечания:

¹ За ценные советы, разнообразную помощь и чтение рукописи мы благодарны А. С. Преображенскому (МГУ, ГИИ), А. Л. Лифшицу (НБ МГУ), А. Б. Бильдюгу (ИРЛИ РАН), Т. Г. Поповой (БФУ) и М. А. Лопуховой (МГУ). Мы сердечно благодарим хранителей произведений живописи и графики — А. В. Мельникову (МИИ РК), А. К. Уткину (РНБ), М. А. Пожарову (ГМИИ), В. Г. Подковырову (БАН) и Л. В. Родионову (РГБ) за возможность плодотворной работы с подлинниками.

² См. издание Лицевой букварь Кариона Истомина / Предисл. и коммент. Ивана Тарабрина. М.: тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1916.

83 с., а также новое издание Карион Истомин. Лицевой букварь: альбом / послесловие А. Л. Лифшица. М.: Изд-во Московского ун-та, 2024. 96 с.

³ [46, стлб. 118–123]. Обширные историографические перечни см. в работах [13; 48].

⁴ Ее полное название — «О попечительном и действительном покаянии и также о житии святых осужденников, и о темнице» [19, с. 111]. Здесь и далее текст «Лествицы» цитируется в русском переводе оптинских старцев («Преп. отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица с алфавитным указателем и примечаниями», первое изд. — М., 1862), по изданию [19]. О биографии Иоанна Синайского и датировке текста см. [68; 70, р. 29–36]. Наиболее полная на данный момент библиография о «Лествице» и ее иконографии была собрана на сайте проекта «Иконография и агиография Лествицы Иоанна Синайского» URL: <https://art-of-scala.ru/bibliografiya/> (дата обращения: 30.05.2024).

⁵ Этим словом в источниках называется профессия человека, занятого прописыванием творенным золотом инициалов, инициптов и орнаментики в подносных рукописях или напрестольных Евангелиях [60, с. 235].

⁶ О традиции цельногравированных Страстей см. [62]. О рецепции гравированных циклов на сюжеты Страстей Христовых в старообрядческой книжной миниатюре см. [1].

⁷ Иконография монашеских подвигов не так давно стала привлекать внимание исследователей, несмотря на то, что первые описания памятников, в том числе гравюры Бунина, появились еще в XIX в. [44, с. 151–152], см. полную библиографию в статьях [41; 42; 51]. Впервые к изучению этой иконографии специально обратился В. Г. Пуцко около 20 лет назад [43], оттолкнувшись от уникальной иконы, происходящей из деревни Шелтопорог, см. о ней ниже (илл. 8.1). Не ставя под сомнение гипотезу В. Г. Платонова о ее связи с «ранним этапом выговского иконописания» [40, с. 223], несмотря на отсутствие уверенных стилистических аналогий среди памятников этого круга, Пуцко тем не менее смог выделить целый ряд произведений, объединенных сюжетами Видения Лествицы и монашеских подвигов. Позднее его исследование продолжила И. Л. Хохлова, выстроив известные ей памятники относительно иконы XVI в. «Видение преподобного Иоанна Лествичника, с житием и монашескими подвигами» из РГИАХМЗ [57]. Вновь к тому же кругу источников обратилась В. Г. Подковырова, оттолкнувшись уже от трех рукописей из собрания БАН [41, с. 282–285; 42, с. 25–26]. Объектом ее изучения, среди прочего, стали надписи, сопровождающие изображения монашеских подвигов, однако подготовленная ей таблица с сопоставлением текстов была опубликована лишь в весьма урезанном виде [41, с. 28]. Таким образом, к недавнему моменту большинство памятников оказалось выявлено и бегло описано, но установление отношений между ними, сложные вопросы генезиса и стадий эволюции этой иконографии в русском искусстве оказались намеченными лишь в самом общем виде. Мы постарались заполнить некоторые из этих лакун, в частности, применительно к росписи каморы Благовещенского придела церкви Николы Надеина, 1640 г. [11] и — с той или иной степенью подробности — для всех сохранившихся памятников XVI в. [51]. Мы пришли к выводу, что «не только Рыбинская икона, но и все остальные сохранившиеся образцы иконографии подвигов покаяния в русском искусстве XVI в., за исключением (существенным, но все-таки периферийным и самым непростым для атрибуции) Псалтири РНБ [F.I. 738], оказываются непосредственно связанными с Новгородом и, в значительной степени, с художественным контекстом макарьевской эпохи» [51, с. 324]. В дополнение к этому позднее мы выступили с обоснованием другой локализации «Лествицы» ТСЛ. р. 20 [52], которая сохранила наиболее полный вплоть до рукописей середины XVII в. цикл миниатюр и ранее связывалась с московскими скрипториями на основании позднейшей вкладной записи [57, с. 508].

⁸ Опубл. в НЭБ, № 14066. URL: <https://knppam.rusneb.ru/kp/item14066> (дата обращения: 20.04.2024).

⁹ Опубл. в НЭБ, № 29761. URL: <https://knppam.rusneb.ru/kp/item29761> (дата обращения: 20.04.2024). У М. П. Погодина экземпляр гравюры Бунина хранился под № 196 (соответствующая наклейка сохранилась на поле).

¹⁰ ГМПИ. КП-4513/563, /564, /566, /567 Установлено по Госкаталогу, см., например, URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=22125729> (Дата обращения 16.04.24).

¹¹ Впервые мы указали на это в связи с бытованием сюжета монашеских подвигов в ярославском искусстве, см.: [11, с. 102–103].

¹² Историографический перечень этого явления см.: [9, прим. 4]. См. также каталог выставки [2].

¹³ Из той же рукописи буслаевского собрания происходит двухчастная гравюра «Повесть о бесе Зерефере» (РНК. № 722), также опубликованные Ровинским [44, с. 72–75; 45, № 110, с. 8]. Такое соседство «Лествицы» и истории «от патерика» (на руси «Повесть» была известна не позднее начала XV в. в составе Азбучно-Иерусалимского патерика, см. *Пигин А.В.* Древнерусская легенда о «кающемся» бесе (к проблеме апокатастасиса) // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 1998. Вып. 2. С. 122–139) характерно, во-первых, для программ росписи галерей храмов, особенно начиная со второй половины XVII в. Не вдаваясь в подробности об источниках конкретных сюжетов, укажем в качестве примера на росписи западной галереи собора Троицкого Ипатьевского монастыря в Костроме, 1685 г., южной паперти церкви Иоанна Предтечи в Толчкове в Ярославле, ок. 1700–1702 г. и южной паперти Михаило-Архангельского собора в Великом Устюге, начало XVIII в. Кроме того, подобное сопоставление сюжетов можно найти на некоторых иконах Страшного суда, см. [17, № 109, с. 710–723 (авт. кат. оп. Л. В. Нерсисян); 11, с. 98–103]. См. Шевченко С.Ф. «Повесть о бесе Зерефере», изданная в 1626 г. Киево-Печерской Лаврой: Из семинария акад. В. Н. Перетца. 2. Текст повести. Киев: Менандер, 1915. 10 с.

¹⁴ Инципит этой части в «Кринах сельных»: «Не отлагай, душе моя любимая, святого покаяния...» — цит. по Никиф. 152. Л. 12 об.

¹⁵ Ср. подпись к одному и тому же подвигу: «Я сии питѣ водное съ плачѣмъ растворяетъ» в миниатюрах-раскладушках и «Питѣ водно с плачѣмъ растворяетъ жизнь свою сей зѣлѣ скорбно проваждаетъ» в гравюре.

¹⁶ Например, третий из подвигов на гравюре Бунина сопровождается надписью «В мѣтѣхъ сий ставъ, назадь связя руки, лице на землю склонив, терпитъ муки», ср. [44, с. 151]. Тот же текст обнаруживается над левой фигурой в 14 клейме иконы «Видение преподобного Иоанна, с житием и монашескими подвигами» из РГИАХМЗ (тексты были изменены при поновлении иконы в XIX в., лишь немногие надписи XVI в. различимы теперь; в некоторых случаях новые надписи перестали соответствовать изображениям), ср. [57, с. 502–504] и в конволюте БАН 25.7.6, л. 87 об. [3, с. 339]. При этом рукопись «Лествицы» ТСЛ. р. 20 сохранила более архаичный текст, соответствующий этому подвигу: «Я сии на мѣтѣхъ предстоит и на опять свои рѣчѣ яко осуждени связя, на землѣхъ темное лице преклони» (л. 2 об.), ср. [57, с. 503] (передано с рядом неточностей).

¹⁷ Ср.: «в первой клетке первого ряда изображены два инока; один из них, вероятно, сам преподобный Иоанн Лествичник, и в середине между ними церковь, или монастырь, а вверху надпись...» и т.д. [61, с. 16]. Практику украшения печатными листами в Москве «храмин, клетей и сеней, где дотолѣ стояли одни св. иконы», по сообщению И. М. Снегирева, отмечал патриарх Иоаким (Снегирев И. Памятники Московской древности: с присовокуплением очерка монументальной истории Москвы и древних видов и планов древней столицы. М., 1841. С. LXIX).

¹⁸ Когда наша работа уже была завершена, вышла крайне ценная статья *Лизогубов Р. А.* Ранний религиозный лубок: киевские поучительные листы Памвы Берынды 1620-х гг. // Федоровские чтения – 2024: к 460-летию русского книгопечатания (Москва, 28–29 мая 2024 г.). М.: ФГБУН НИЦ «Наука РАН», 2024. С. 79–124. В ней впервые целиком опубликован листок «Темница богоугодная».

¹⁹ На связь рукописи со знаменитой библиотекой Д. М. Голицына указывает экслибрис «Ex Bibliotheca Arcangelina» конца XVIII –

начала XIX в. на задней крышке переплета. На протяжении XVIII в. рукопись бытовала в этом собрании, и ей были присвоены номера 345 и 170. Этап бытования рукописи в собрании Ф. А. Толстого отражает крупная наклейка на верхней крышке переплета «Из библиотеки графа Ф.А. Толстова. Отдел. I, №41».

²⁰ Он имеет современный шифр РНБ. Э ГИС47/4-4(ох), инв. Э гр-16731.

²¹ Ранняя украинская гравюра активно изучалась уже в XIX в. Так, уже И. П. Каратаев привел перечень из 5 листов и 10 изображений [24, с. 385–386]. Стремящийся к полноте каталог впервые составил С. И. Маслов [33], см. там же полную предшествующую историографию. Внимание к киевской гравюре в начале XX в. отражает то, что на выставке в Румянцевском музее 1900-х гг. отдельная десятая витрина была выделена под «Издания, гравированные в виде книг и отдельных листов». Первыми среди выставленного в этой витрине в каталоге числятся (под № 258) «изображения из киевских старопечатных книг, изданных ок. 1640 г.» (РГБ. Ф. 217. Г. П. Георгиевский. Карт. 16. № 6. Л. 10).

²² В связи со связями двух гравюр попутно укажем, что при составлении «Букваря» Кариона Истомина несомненно привлекался «Лексикон славенороссийский» Берынды.

²³ Эти работы иногда более осторожно приписывались так называемому «Мастеру евангелистов».

²⁴ О Берынде как гравере с указанием основной литературы по теме см. [38].

²⁵ Таким образом, лаврские листки, в том числе «Темницу Богоугодную», некорректно называть первой листовой гравюрой, ср. [12, с. 17–19].

²⁶ РГБ. НИОРК. Кир. 4°. Инв. 6907, описание см.: [23, № 48, с. 22–23]. Опубл. в НЭБ, № 18812. URL: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01003442584?page=1&rotate=0&theme=white> (дата обращения: 20.04.2024). Другой экземпляр хранится в ЯМЗ (Инв. 16973) в составе конволюта с Поучениями аввы Дорофея (Киев: Тип. Лавры, 1628), напечатанными Стефаном Берындой, братом Памвы (свою подпись печатник оставил на предпоследнем листе).

²⁷ Подобная барочная архитектура, которая больше связана с европейской увражной традицией, чем с какой-либо реальной практикой, но разработана Буниным даже подробнее в силу специфики масштаба, — в гравюре «Повесть преподобной игумении Афанасии», которая иллюстрирует один из сюжетов из «Неба Нового» Иоанникия Галатовского и дошла в составе рукописи «Звезда Пресветлая» F.I.739. Л. 136 [34, № 121, с. 318].

²⁸ Копии, реплики и подражания не только в живописи, но и в книжной графике сохранили многочисленные свидетельства хождения киевских гравюр в Московской Руси начиная с середины XVII в.: например, титульный лист Требника Петра Могилы 1646 г. оказал влияние на росписи алтарей церкви Троицы в Никитниках и, затем, нескольких ростовских храмов [37, с. 89, 128; 35, с. 84–86], изображение Василия Великого, которое Берында резал для Стрятинского служебника 1604 г., явилось образцом для гравюры в московской Книге пастырей 1665 г. [26, с. 94].

²⁹ Вопрос о датировке этой росписи до сих пор не получил окончательного разрешения. О разных точках зрения см. [51, с. 312–313].

³⁰ Благодарю за высказанное мнение о датировке и атрибуции иконы А. С. Преображенского.

³¹ Ср. в тексте: «Другие сидели на земле во вретиче и пепле, лицо скрывали между коленами и челом ударяли о землю» [19, с. 118].

³² Сама же гравюра Берынды вероятнее всего воспроизводит какой-то несохранившийся иконный образец, поскольку, по наблюдению Е. А. Мишиной, «все станковые ксилографии XVII века тесно связаны с иконописью, особенно с прорисями, по которым исполняли иконы» [34, с. 32]. Не входя глубоко в проблему источников лаврских листков, разобранную В. М. Фоменко [56], отметим, что, с нашей точки зрения, такой образец скорее всего должен был происходить из московской художественной среды.

³³ См. гравюру «Апостол Фома» [34, № 143, с. 334; 14, № 8.2] и ее источник — «Мученичество апостола Фомы», восьмую гравюру из серии «Апостольских страстей» [69, с. 453].

Список сокращений:

БАН — Библиотека Российской академии наук (Санкт-Петербург)

ГИМ — Государственный Исторический музей (Москва)

ГМПИ — Государственный музей Палехского искусства (Палех)

КБИАХМЗ — Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (Кириллов)

МИИ РК — Музей изобразительных искусств Республики Карелия (Петрозаводск)

РГБ — Российская государственная библиотека (Москва)

РГИАХЗМ — Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (Рыбинск)

РНБ — Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург)

ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской академии наук

ЯГИАХМЗ — Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (Ярославль)

Список источников:

БАН 1.1.31 — Лествица духовная с дополнительными статьями и печатный текст Жития Василия Нового. Начало XX в. Основное собрание БАН. № 1.1.31. 290 л.

БАН 25.7.6 — Синодик с дополнительными статьями. Первая треть XVIII в. Основное собрание БАН. № 25.7.6. 97 л.

Краснобор. 93 — Подборка образцов для книжных миниатюр. 1810-е гг. ИРЛИ. Древлехранилище. Красноборское собр., № 93. 8 л.

Куб. 95 — Юродивые Василий Блаженный и Максим Блаженный, Лествица монастырского подвижничества. Настенный лист. XVIII в. БАН. Кубенское собрание. № 95. 1 л.

Никиф. 152 — Крины сельные. 1690-е гг. РГБ. Ф. 199 (собр. П. Н. Никифорова). № 152. 288 л.

Овч. 704 — Сборник повестей и слов. XIX в. РГБ. Ф. 209 (собр. П. А. Овчинникова). № 704. 376 л.;

ОП 24.13 — Сборник лицевой. Последняя четверть XIX в. ИРЛИ. Древлехранилище. Фонд отдельных поступлений. Оп. 23. № 13. 275 л.

Северодв., 259 — Колодкин И. Ф. Лествица духовная и богоугодная темница. Отдельный лист. Первая четверть XIX в. ИРЛИ. Древлехранилище. Северодвинское собр. № 259. 1 л.

F.I.234 — Лествица Иоанна Синайского, с толкованиями. Без конца. Первая половина XVII в. РНБ. Ф. 550 (Основное собрание рукописной книги). F.I.234. 157 л.

F.I.739 — Звезда Пресветлая. Конец XVIII в. РНБ. Ф. 550 (Основное собрание рукописной книги). F.I.739. 236 л.

Тек. пост. 1183 — Сборник гравюр на библейские темы и пятая глава «Лествицы» Иоанна Синайского с миниатюрами. Около середины XVII в. Собрание текущих поступлений БАН. № 1183. 225 л.
ТСЛ. р. 20 — Лествица Иоанна Синайского и Слово св. Нила о восьми злых помыслах. 1530-е гг. РГБ. Ф. 304/III (ризница Троице-Сергиевой лавры). № 20. 396 л.
PG 88 — Climaci Joannis Scala Paradisi. Patrologiae cursus completes... Series graeca / ed. J. P. Migne. Т. 88. Parisiis, 1860. Col. 631–1210.

Список литературы:

1. Ануфриева Н. В. Иконография «Страстей Христовых» в старообрядческой традиции (на примере списков из уральских книгохранилищ) // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2020. Т. 22. № 3 (200). С. 89–109.
2. Библия Пискаatora — настольная книга русских иконописцев: Каталог выставки / Сост. Е. В. Буренкова, Г. В. Сидоренко. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2019. 232 с.
3. Бубнов Н. Ю., Братчикова Е. К., Подковырова В. Г. Лицевые старообрядческие рукописи XVIII — первой половины XX века. (Описание Рукописного отдела Библиотеки РАН. Т. 10. Вып. 1). СПб., 2010. 672 с.
4. Буланин Д. М., Турилов А. А. Серков Диомид Яковлев // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб., 1998. Вып. 3 (XVII в.). Ч. 3: П—С. С. 351–354.
5. Бусева-Давыдова И. Л. Икона «Лествица Небесная с притчами и поучениями» // «И по плодам узнается древо». Русская иконопись XV–XX веков из собрания Виктора Бондаренко. М.: Военный парад, 2003. С. 281–290.
6. Бусева-Давыдова И. Л. Библия Пискаatora в русских иконах и фресках XVII–XVIII веков // Theatrum biblicum. Библия Пискаatora из собрания Государственной Третьяковской галереи. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2020. С. 28–39.
7. Викторов А. Е. Описи рукописных собраний в книгохранилищах северной России. СПб.: Археографическая комиссия, 1890. 379 с.
8. В'юник А. О. Гравюра XVI — першої половини XVII століття // Історія українського мистецтва: у 6 т. Т. 2. Мистецтво XIV — першої половини XVII століття. Київ: 1967. С. 337–376.
9. Гамлицкий А. В. Лицевые «Страсти» Леонтия Бунина. К вопросу о западноевропейских образцах русского искусства XVII–XVIII вв. // Филевские чтения. Вып. 10 / Отв. ред. О. Р. Хромов. М., 2003. С. 150–161.
10. Герасименко Н. В., Орецькая И. А. Иконография Иоанна Лествичника // Православная энциклопедия. М.: ЦНЦ «Православная Энциклопедия», 2010. Т. 24. С. 425–431.
11. Денисов Д. В., Титов Г. В. Лествица Иоанна Синаита с подвигами святых осужденников в росписи церкви Николы Надеина и позднесредневековая русская иконография Страшного суда // XVIII Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995). Сб. статей / Сост. Е. А. Воронова, науч. ред. Ю. Н. Звездина. Ярославль, 2024. С. 79–104.
12. Дюшартр П.-Л. Русские народные картинки и гравированные книжицы, 1629–1885 / Пер. с франц. О. А. Павловской. М.: Центрполиграф, 2006. 191 с.
13. Ермакова М. Е. Бунин Леонтий Кузьмич // Православная энциклопедия. М.: ЦНЦ «Православная Энциклопедия», 2003. Т. 6. С. 370–371.
14. Ермакова М. Е., Хромов О. Р. Русская гравюра на меди второй половины XVII — первой трети XVIII века (Москва, Санкт-Петербург): описание коллекции отдела изоизданий. М.: Индрик, 2004. 56 с.
15. Запаско Я.П., Ісаєвич Я.Д. Пам'ятки книжкового мистецтва: каталог стародруків, виданих на Україні. Кн. 1. 1574–1700. Львів, 1981. 135 с.
16. Иконопись Палеха: Из собрания Государственного музея палехского искусства. Альбом / Сост. Л. П. Князева, Н. П. Кузенина, О. А. Колесова. М.: АО Издат. группа «Прогресс», 1994. 151 с.
17. Иконы Вологды конца XVI–XVII века / Редкол.: Л. В. Нерсисян (гл. ред.) и др. Вологда: Древности севера; М.: Северный паломник, 2017. 775 с.
18. Иконы Ярославля XIII — середины XVII века. Шедевры древнерусской живописи в музеях Ярославля: в 2 т. / Авт.-сост. В. В. Горшкова и др. М.: Северный паломник, 2009. Т. 2. 528 с.
19. Иоанн Лествичник. Лествица, возводящая на небо. М.: Издательство Сретенского монастыря, 2007. 591 с.
20. Казакевич Т. Е. Иконографическая программа Толчковой паперти и русский театр XVII — начала XVIII вв. // ТОДРЛ. СПб., 2003. Т. 54. 651–667.
21. Казакевич Т. Е. Стенопись Предтеченского храма и ее мастера / Подгот. к публ. Е. Ю. Макарова // XVIII Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995). Сборник статей / Сост. Е. А. Воронова, науч. ред. Ю. Н. Звездина. Ярославль, 2024. С. 412–481.
22. Калайдович К. Ф., Строев П. М. Обстоятельное описание славяно-русских рукописей, хранящихся в Москве, в библиотеке графа Ф. А. Толстого. М.: В типографии С. Селивановского, 1825. 811 с.
23. Каменева Т. Н., Гусева А. А. Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Вып. 1. 1574 г. — I половина 17 в. М.: ГБЛ, 1976. 447 с.
24. Каратаев И. П. Описание славяно-русских книг, напечатанных кирилловскими буквами. Т. 1. С 1491 по 1652 г. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1883. 554 с.
25. Качалова И. Я. Стенопись галерей Благовещенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 411–436.
26. Коляда Г. И. Из истории книгопечатных связей России, Украины, Румынии в XVI–XVII вв. // У истоков русского книгопечатания: к трехсотлетию со дня рождения Ивана Федорова. 1583–1958 / Под ред. М. Н. Тихомирова. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1959. С. 81–101.
27. Коляда Г. И. Памво Берында — архитипограф // Книга. Исследования и материалы. 1964. Вып. 9. С. 125–140.
28. Комашко Н. И. Богоматерь «Всех скорбящих Радость» // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2004. № 1–2 (14). С. 22–34.
29. Комашко Н. И. «Всех скорбящих Радость», икона Божией Матери // Православная энциклопедия. М.: ЦНЦ «Православная Энциклопедия», 2005. Т. 9. С. 707–717.
30. Комашко Н., Саенкова Е. Русская житийная икона. М.: Книги WAM, 2007. 351 с.
31. Лексикон славеноросский, составленный всечестным отцем Кир Памвою Берындою. Киев: тип. Печерской лавры, 11–12. VIII.1627(7135). 122 л.
32. Лубок: русские народные картинки XVII–XVIII вв. / Авт. текста и сост. Ю. Овсянников. М.: Советский художник, 1968. 88 с.
33. Маслов С. И. Библиографические заметки о некоторых церковно-славянских старопечатных изданиях // Русский Филологический Вестник. Варшава, 1910. № 3–4. С. 353–366.

34. Мишина Е. А. Русская гравюра XVII – начала XVIII века. СПб.: АРС, 2020. 470 с.
35. Никитина Т. Л. Русские церковные стенные росписи 1670–1680-х годов. М.: Индрик, 2015. 463 с.
36. Обитель преподобного Сергия: Каталог / Сост. и науч. ред. Е. М. Юхименко. М., 2014. 375 с.
37. Овчинникова Е. С. Церковь Троицы в Никитниках: Памятник живописи и зодчества XVII в. М.: Искусство, 1970. 193 с.
38. Ошкюревич Л. А. Памво Берында и первые иллюстрированные издания на Украине // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. (к 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского): материалы научной конференции. М.: Советский художник, 1976. С. 34–56.
39. Петрова Л. Л., Петрова Н. В., Щурина Л. В. Иконы Кирилло-Белозерского музея-заповедника. М.: Северный паломник, 2008. 333 с.
40. Платонов В. Г. Иконопись Выгореции в собраниях музеев Карелии // Выговская Поморская пустынь и ее значение в истории России. Сб. научных статей и материалов / Сост. А. М. Пашков. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 223–224.
41. Подковырова В. Г. Изображения монашеского подвига по «Лествице» преп. Иоанна Синайского в лицевых рукописях БАН. К вопросу об источниках и типах иконографии // Современные проблемы археологии. СПб.: БАН, 2011. С. 269–286.
42. Подковырова В. Г., Попова Т. Г. «Слово о покаянии» Иоанна Лествичника: зримое слово и воплотившийся образ // *Palaeoslavica*. International Journal for the Study of Slavic Medieval Literature, History, Language and Ethnology. Cambridge (Mass.), 2012. Vol. XX. №1. P. 16–82.
43. Пуцко В. Г. Лествица райская Иоанна Лествичника в ранней старообрядческой иконописи // Старообрядчество: история, культура, современность: материалы. М., 2002. С. 293–298.
44. Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Кн. 3: Притчи и листы духовные. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1881. 751 с.
45. Ровинский Д. А. Материалы для русской иконографии. Вып. 3. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1884. 9 с., 32 л. ил.
46. Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравюров XVI–XIX вв.: в 2 т. Т. I. А–И. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1895. 448 стб.
47. Роспись Благовещенского собора. Фрески Феодосия (1508) и художников середины XVI века в Московском Кремле / Текст Г. Соколовой. Л.: Аврора, 1969. 40 с.
48. Сакович А. Г. Склад Синодика Леонтия Бунина 1700 года и его превращения в XVIII – XIX веках // От Средневековья к Новому времени: сборник статей в честь О. А. Белобровой / Отв. ред. и сост. М. А. Федотова. М.: Индрик, 2006. С. 450–461.
49. Собрание В. А. Крылова: Каталог / Координатор проекта и автор вст. ст. М. В. Бокариус. СПб.: Изд-во «Роза ветров», 2013. 312 с.
50. Титов Ф. И., прот. Типография Киево-Печерской Лавры. Исторический очерк. 1606–1616–1721 гг. Т. 1. Киев: Типография Киево-Печерской лавры, 1916. 506 с.
51. Титов Г. В. Монашеские подвиги покаяния, описанные в пятом слове «Лествицы» Иоанна Синайского, в русском искусстве XVI века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2023. Т. 13. Вып. 2. С. 309–335.
52. Титов Г. В. Лицевая рукопись «Лествицы» из собрания ризницы Троице-Сергиевой лавры: уточнение датировки и локализация // Восемнадцатые Загребинские чтения: сборник статей по итогам Международной научной конференции (Санкт-Петербург, 23–24 октября 2023 года) / Сост. Ж. Л. Левшина. СПб., 2024. С. 177–198, 366–376.
53. Троицкий В. И. Словарь московских мастеров золотого, серебряного и алмазного дела. Ленинград: Academia, 1928. 71 с.
54. Українська графіка XI – початку XX ст.: альбом / Авт.-упоряд. А. В'юнник. Київ: Мистецтво, 1994. 326 с.
55. Фоменко В. М. Київська школа гравюри (середина 1610–1718 р.). Автореферат дисертації на здобуття вченого ступеня доктора мистецтвознавства. Київ, 1993. 40 с.
56. Фоменко В. М. Ранні київські гравюри типу «Народних картинок» // Народна творчість та етнографія. 1996. № 1. С. 6–14.
57. Хохлова И. Л. Изображение подвигов покаяния в «Лествице» и в житийной иконе Иоанна Синайского // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 21 / Гл. ред. О. А. Туфанова, отв. ред. М. В. Каплун. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 495–514.
58. Хромов О. Р. Цельногравированная книга и гравюра в русских рукописях XVI–XIX веков: Каталог коллекции Отдела письменных источников Ярославского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. М.: Арт-родник, 2013. 438 с.
59. Хромов О. Р. Об оформлении нескольких неизвестных рукописей книжного мастера конца XVII века Диомида Яковлева сына Серкова // Искусство книги и гравюра в художественной культуре / Сост. М. Е. Ермакова. М.: Пашков дом, 2014. С. 163–175.
60. Хромов О. Р. «Словописные» (златописные) работы Леонтия Бунина // Румянцевские чтения – 2023: материалы Международной научно-практической конференции, Москва, 18–20 апреля 2023 года. М.: Издательство «Пашков дом», 2023. С. 234–237.
61. Успенский В. П., прот. Часовня Божией Матери Троеручицы Кровотынского прихода Осташковского уезда, в связи с историей местности. Тверь: Тип. Губ. Правления, 1891. 20 с.
62. Чинякова Г. П. Иллюминированные «Страсти Христовы» в древнерусской рукописной книжной традиции // Герменевтика древнерусской литературы. 2010. Сб. 15 / Отв. ред. О. А. Туфанова. С. 720–728.
63. Binning R. S. The Memory Prison. Carceral and Sacred Space in an Ekphrasis by John Climacus // *Dumbarton Oaks Papers*. Vol. 76. 2022. P. 9–30.
64. Malquori A. Il giardino dell'anima. Ascesi e propaganda nelle Tebaidi fiorentine del Quattrocento. Firenze: Centro Di, 2012. 255 p. (Gli Uffizi Studi e Ricerche, 23)
65. Martin J. R. The Death of Ephraim in Byzantine and Early Italian Painting // *The Art Bulletin*. 1951. Vol. 33. No. 4. P. 217–225.
66. Martin J. R. The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus. Princeton: Princeton University Press, 1954. 198 p. (Studies in Manuscript Illumination, 5)
67. Perrone L. Prayer in Prison: The Redeeming Inferno of John Climacus // *Between Sea and Desert: On Kings, Nomads, Cities and Monks. Essays in Honor of Joseph Patrich* / Ed. O. Peleg-Barkat, U. Leibner, M. Aviam, and R. Talgam. Jerusalem, 2019. P. 245–72.
68. Pierre M.-J., Conticello C. G., Chrysavgis J. Jean Climaque // *La Théologie Byzantine et sa tradition* T. I/1 (VIe–VIIe s.) / Sous la direction de C. G. Conticello. Turnhout: Brepols Publishers, 2015. P. 195–325.
69. Theatrum biblicum. Библия Пискатора из собрания Государственной Третьяковской галереи. М.: ГТГ, 2020. 523 с.
70. Zecher J. L. The Role of Death in the Ladder of Divine Ascent and the Greek Ascetic Tradition. Oxford: Oxford University Press, 2015. 252 p.

References:

- Anufrieva, N. V. (2020) 'Iconography of *The Passion of Christ* in the Old Believer Tradition (with Reference to Manuscripts from Ural Book Depositories)', *Izvestiia Ural'skogo federal'nogo universiteta [Izvestia. Ural Federal University Journal]*. Series 2: Humanities and Arts, 22, 3 (200), pp. 89–109. (in Russian)
- Berynda, Pamva (1627) *Leksikon slavenorosskii i imen tolkovanyie, sostavlennyi vsechestnym ottsem Kir Pamvoiu Beryndoiu. [A Slavonic-Ruthenian Lexicon and Explanation of Proper Names]*. Kyiv: Tipografiia Kiev-Pecherskoi Lavry Publ. (in Ukrainian)
- Binning, R. S. (2022) 'The Memory Prison. Carceral and Sacred Space in an Ekphrasis by John Climacus', *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 76, pp. 9–30.
- Bokarius, M. V. (ed.) (2013) *Sobranie V. A. Krylova: Katalog [The collection of Vsevolod Krylov. A catalogue]*. Saint Petersburg: Roza vetrov Publ. (in Russian)
- Bubnov, N. Iu., Bratchikova, E. K., Podkovyrova, V. G. (2010) *Litseye staroobriadcheskie rukopisi XVIII – pervoi poloviny XX veka [Old Believer's illuminated manuscripts of the 18th – first half of the 20th century]*. Saint Petersburg: BAN. (in Russian)
- Bulanin, D. M., Turilov, A. A. (1998) 'Serkov Diomid Iakovlev', in *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi [Dictionary of scribes and bookishness of Ancient Rus]*. Iss. 3. 17th century. Part. 3. P–S. Saint Petersburg. P. 351–354. (in Russian)
- Burenkova, G. V.; Sidorenko, G. V. (ed.) (2019) *Bibliia Piskatora — nastol'naia kniga russkikh ikonopistsev: Katalog vystavki [The Bible of the Piscator: A Handbook of Russian Icon Painters. Exhibition Catalogue]*. Moscow: Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia Publ. (in Russian)
- Buseva-Davydova, I. L. (2003) 'The icon "The Heavenly Ladder with Parables and Teachings"', in Sidorenko, G.V., Ryndina, A.V. (eds.) *I po plodom uznaetsia drevo. Russkaia ikonopis' XV–XX vekov iz sobraniia Viktora Bondarenko [Russian icon painting of 15th–20th centuries from Viktor Bondarenko collection]*. Moscow: Voennyi Parad Publ. P. 281–290. (in Russian)
- Buseva-Davydova, I. L. (2020) 'The Piscator Bible in the Russian icons and frescoes of the 17th – 18th centuries', in *Theatrum biblicum. Bibliia Piskatora 1643 goda iz sobraniia Gosudarstvennoi Tret'iakovskoi galerei [Theatrum Biblicum. The Piscator's Bible of 1643 from the Collection of the State Tretyakov Gallery]*. Moscow: Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia Publ. P. 28–39. (in Russian)
- Chinyakova, G. P. (2010) 'Illuminated Passion of Christ in the Old Russian Manuscript Book Tradition', *Germenevika drevnerusskoi literatury [Hermeneutics of Old Russian Literature]*, 15, pp. 720–728. (in Russian)
- Denisov, D. V., Titov, G. V. (2024) 'The Ladder of John Climacus and the Monastic Feats of the Holy Convicts in the wall painting of the Church of Nikola Nadein in Yaroslavl and the Late Medieval Russian iconography of the Last Judgement', in Voronova E. A. (ed.) *XVIII Nauchnye chteniia pamiati Iriny Petrovny Bolotsevoi (1944–1995): sbornik statei [XVIII Scientific Readings in Memory of Irina Petrovna Bolotseva (1944–1995): Collection of Articles]*. Yaroslavl: Iaroslavskii khudozhestvennyi muzei Publ., pp. 79–104. (in Russian)
- Duchartre, Pierre-Louis (1953). *L'imagerie Populaire Russe et Les Livrets Graves, 1629–1885*. Paris: Grund. (in French)
- Ermakova, M. E. (2003) 'Bunin Leontii Kuz'mich', in *Pravoslavnaia entsiklopediia [Orthodox encyclopedia]*. Moscow: Tserkovno-nauchnyi tsentr "Pravoslavnaia entsiklopediia" Publ., vol. VI, pp. 370–371. (in Russian)
- Ermakova, M. E., Khromov, O. R. (2004) *Russkaia graviura na medi vtoroi poloviny XVII – pervoi treti XVIII veka (Moskva, Sankt-Peterburg): opisanie kolleksii otdela izoizdaniia. [Russian Copper Engraving of the Second Half of the 17th – First Third of the 18th Century (Moscow, St. Petersburg): Description of the Collection of the Graphics Department]*. Moscow: Indrik Publ. (in Russian)
- Fomenko, V. M. (1993) *Kyivska shkola hravyury (seredyna 1610–1718 r.) [The Kiev school of engraving (mid-1610th – 1718)]*. Avtoref. of PhD Thesis, Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, Kyiv. (in Ukrainian)
- Fomenko, V. M. (1996) 'The Early Kievan prints of the "broadsides" type', *Narodna tvorchist' ta etnografiia [Folk art and ethnology]*, 1, pp. 6–14. (in Ukrainian)
- Gamlitsky, A. V. (2003) 'The Illuminated Passion of Leontii Bunin. On the Issue of the West European Models of Russian Art at the Turn of the 18th Century', in Khromov, O. R. (ed.) *Filevskie chteniia: sbornik statei [Filev Readings]*. Moscow: Tsentral'nyi muzei drevnerusskoi kul'tury i iskusstva imeni Andreia Rubleva, pp. 150–162. (in Russian)
- Gerasimenko, N. V., Oretskaia, I. A. (2010) 'Iconography of John Climacus', in *Pravoslavnaia entsiklopediia [Orthodox encyclopedia]*. Moscow: Tserkovno-nauchnyi tsentr "Pravoslavnaia entsiklopediia" Publ., vol. XXIV, pp. 425–431. (in Russian)
- Gorshkova V. V. et al. (ed.) (2009) *Ikony Iaroslavlia XIII – serediny XVII veka. Shchedvry drevnerusskoi zhivopisi v muzeiakh Iaroslavlia [Yaroslavl Icons of 13–mid 17th century. The masterpieces of ancient russian painting in the museums of Yaroslavl in two volumes]*, vol. 2, Moscow: Severnyi palomnik Publ. (in Russian)
- Ioann Lestvichnik, prepodobnyi (2007) *Lestvitsa, vozvodiashchaia na nebo [Ladder leading to heaven]*. Moscow: Izdatel'tvo Sretenskogo monastyrja Publ. (in Russian)
- Iukhimenko, E. M. (ed.) (2014) *Obitel' prepodobnogo Sergiia: Katalog [St. Sergius of Radonezh. Exhibition Catalogue]*. Moscow: Gosudarstvennyi Istoricheskii muzei Publ. (in Russian)
- Kachalova, I. Ya. (1995) 'Wall Paintings of the Galleries of the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin', in *Early Russian Art: Rus' and the Balkans [Early Russian Art: Rus' and the Balkans]*. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., pp. 411–436. (in Russian)
- Kalaidovich, K. F., Stroev, P. M. (1825) *Obstoiatel'noe opisanie slaviano-rossiiskikh rukopisei, khраниashchikhsia v Moskve v biblioteke grafa F. A. Tolstogo [A detailed description of Slavic-Russian manuscripts in Moscow library of Count F. A. Tolstoy]*. Moscow. (in Russian)
- Kameneva, T. N., Guseva, A. A. (eds.) (1976) *Ukrainskie knigi kirillovskoi pečhati XVI–XVIII vv. Katalog izdaniia, khраниashchikhsia v Gosudarstvennoi biblioteke SSSR im. V. I. Lenina [Ukrainian Books of the Cyrillic Print of the 16th–18th cc. Catalog of the Publications Stored in the USSR State Library of Lenin]*. Moscow: Gosudarstvennaia Biblioteka Lenina Publ., issue 1. (in Russian)
- Karataev, I. P. (1883) *Opisanie slaviano-russkikh knig, napechatannykh kirillicheskim bukhami [Description of Slavonic-Russian books printed in Cyrillic letters]*. Saint Petersburg: Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ. Vol. 1. (in Russian)
- Kazakevich, T. E. (2003) 'The iconographic program of the porch of the St. John the Baptist Church in Tolchko and the Russian theatre of the XVII – early XVIII centuries', in *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]*, Issue LIV. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., pp. 651–667. (in Russian)
- Kazakevich, T. E. (2024) 'The Mural Painting of the St. John the Baptist Church in Tolchko', in Voronova E. A. (ed.) *XVIII Nauchnye chteniia pamiati Iriny Petrovny Bolotsevoi (1944–1995): sbornik statei [XVIII Scientific Readings in Memory of Irina Petrovna Bolotseva (1944–1995): Collection of Articles]*. Yaroslavl: Iaroslavskii khudozhestvennyi muzei Publ., pp. 412–481. (in Russian)
- Khokhlova, I. L. (2022) 'Image of Feats of Repentance in the Ladder and in the Hagiographic Icon of John Climacus', *Germenevika drevnerusskoi literatury [Hermeneutics of Old Russian Literature]*. Moscow: Institut mirovoi literatury imeni A. M. Gor'kogo Publ., issue 21, pp. 495–514. (in Russian)
- Khromov, O. R. (2013) *Tsel'nogravirovannaya kniga i graviura v russkikh rukopisyakh XVI–XIX vekov: katalog kolleksii i Otdela pis'mennykh istochnikov Yaroslavskogo gosudarstvennogo istoriko-arkhitekturnogo i khudozhestvennogo muzeya-zapovednika [Whole-Engraved Book and Engraving in Russian Manuscripts of the 16th–19th Centuries: Catalogue of the Collection and Department of*

- Written Sources of the Yaroslavl State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve]. Moscow: Art-Rodnik Publ. (in Russian)
- Khromov, O. R. (2014) 'About the Design of Several Unknown Manuscripts of the Book Master of the Late 17th Century Diomid Yakovlev, Son of Serkov', in *Iskusstvo knigi i gravюра v khudozhestvennoi kul'ture [The Art of Book and Engraving in the Artistic Culture]*. Moscow, Pashkov dom Publ., pp. 168–172. (in Russian)
- Khromov, O. R. (2023) "Word-Written" (Gold-Written) Works by Leonty Bunin', in *Rumiantsevskie chteniia – 2023: materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (18–20 apreliia 2023 g.) [The Rumiantsev readings – 2023]*. Moscow, Pashkov dom Publ., pp. 234–237. (in Russian)
- Kniazeva, L. P., Kuzenina, N. P., Kolesova O. A. (eds.) (1994) *Ikonopis' Palekha: Iz sobraniia Gosudarstvennogo muzeia palekhskogo iskusstva [Palekh Icon Painting. State Museum of Palekh Art]*. Al'bom Moscow: AO Izdat. gruppa «Progress», 1994. (in Russian)
- Koliada, G. I. (1959) 'From the history of relations between Russia, Ukraine and Romania in book printing in the 16th–17th centuries', in Tikhomirov M. N. (ed.) *U istokov russkogo knigopechataniia [On the origins of the Russian book printing: to the three hundred and seventy-fifth anniversary of Ivan Fedorov]*. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., pp. 81–101. (in Russian)
- Koliada, G. I. (1964) 'Pamvo Berynda — arkhitektipograf', in *Kniga. Issledovaniia i materialy [Book: Studies and Materials]*, issue 9. Moscow, Nauka Publ., pp. 125–140. (in Russian)
- Komashko, N. I. (2004) 'The Mother of God "Joy of All Who Sorrow"', in *Antikvariat. Predmety iskusstva i kollektsionirovaniia [Antiques. Art and Collectibles]*, no. 1–2 (14), pp. 22–34. (in Russian)
- Komashko, N. I. (2005) "Joy of All Who Sorrow", icon of the mother of God', in *Pravoslavnaia entsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]*. Moscow: Tserkovno-nauchnyi tsentr "Pravoslavnaia entsiklopediia" Publ., vol. IX, pp. 707–717. (in Russian)
- Komashko, N., Saenkova, E. (2007) *Russkaia zhitiinaia ikona [The Russian Vita Icons]*. Moscow: Knigi WAM Publ. (in Russian)
- Malquori, A. (2012) *Il giardino dell'anima. Ascesi e propaganda nelle Tebaidi fiorentine del Quattrocento*. Firenze: Centro Di. (Gli Uffici Studi e Ricerche Vol. 23) (in Italian)
- Martin, J. R. (1951) 'The Death of Ephraim in Byzantine and Early Italian Painting', *The Art Bulletin*, Vol. 33, No. 4, pp. 217–225.
- Martin, J. R. (1954) *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*. Princeton: Princeton University Press.
- Maslov, S. I. 'Bibliographic notes on some Church Slavonic old printed publications', *Russkii Filologicheskii Vestnik [Russian Philological Bulletin]*, 1910, № 3–4, pp. 353–366. (in Russian)
- Mishina, E. A. (2020) *Russkaia graviura 17 – nachala 18 veka [Russian Engraving of the 17th – the Early 18th Century]*. Saint Petersburg: Ars Publ. 2020. (in Russian)
- Nersesian, L. V. (ed.) (2007) *Ikony Vologdy XIV–XVI vekov (Vologda Icons of the 14th–16th Centuries)*. Moscow: Severnyi palomnik Publ. (in Russian)
- Nikitina, T. L. (2015) *Russkie tserkovnye stennye rospisi 1670–1680-kh godov [Russian Church Murals in the 1670s–1680s]*. Moscow: Indrik Publ. (in Russian)
- Oshkurevich, L. A. (1976) 'Pamvo Berynda and the first illustrated editions in Ukraine', in *Narodnaia graviura i fol'klor v Rossii XVII–XIX vv. [Folk Prints and Folklore in Russia of the 17th – 19th Centuries]*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. pp. 34–56. (in Russian)
- Ovchinnikova, E. S. (1970) *Tserkov' Troitsy v Nikitnikakh. Pamiatnik zhivopisi i zodchestva XVII veka [Trinity Church in Nikitniki. A Monument to the Art and Architecture of the 17th century]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Ovsyannikov, Y. (1968) *Lubok: russkie narodnye kartinki XVII–XVIII vv. [The lubok: 17th–18th century Russian broadsides]*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)
- Petrova, L. L., Petrova, N. V., Shkurina, L. V. (2008) *Ikony Kirillo-Belozerskogo muzeia-zapovednika [Icons of Kirillo-Belozersky museum and reserve museum]*. Moscow: Severnyi palomnik Publ. 333 p. (in Russian)
- Perrone, L. (2019) 'Prayer in Prison: The Redeeming Inferno of John Climacus', in Peleg-Barkat O., Leibner U., Aviam M., and Talgam R. (eds.) *Between Sea and Desert: On Kings, Nomads, Cities and Monks. Essays in Honor of Joseph Patrich*. Jerusalem: Kinneret Academic College and Ostracon, Tzemach, pp. 245–272.
- Pierre, M.-J., Conticello, C. G., Chryssavgis, J. (2015) Jean Climaque, in Conticello C. G. (ed.) *La Théologie Byzantine et sa tradition* T. I/1 (VIe–VIIe s.). Turnhout: Brepols Publishers, pp. 195–325. (in French)
- Platonov, V. G. (2003) 'The Icon Painting of the Vyg Region in the collections of museums of Karelia', in Pashkov A. M. (ed.) *Vygovskaia pomorskaia pustyn' i ee znachenie v istorii Rossii: sb. nauchnykh statei i materialov [Vygovskaya Pomorskaya Hermitage and its importance in the history of Russia. Collection of scientific articles and materials]*. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., pp. 223–224. (in Russian)
- Podkovyrova, V. G. (2011) 'Images of the Monastic Feat from the "Ladder" of John Climacus in the Illuminated Manuscripts from the Library of the Russian Academy of Sciences. On the Question of the Sources and Types of the Iconography', in *Sovremennye problemy arkhieografii [Modern Problems of Archeography]*. Saint Petersburg: Biblioteka Akademii nauk Publ., pp. 269–286. (in Russian)
- Podkovyrova, V. G., Popova, T. G. (2012) "The Sermon of Repentance" by John of the Ladder: The Visible Word and the Incarnate Image', *Palaeoslavica*, XX, no. 1, pp. 16–82. (in Russian)
- Putsko, V. G. (2002) 'The Ladder of Divine Ascent of John Climacus in the Early Old-Believer Icon-Painting', in *Staroobriadchestvo: istoriia, kul'tura, sovremennost': materialy [Old Believers: history, culture, modernity: materials]*. Moscow, pp. 293–298. (in Russian)
- Rovinskii, D. A. (1881) *Russkie narodnye kartinki [Russian Folk Pictures]*, *Kniga 3: Pritchi i listy dukhovnye [Book 3: Proverbs and Spiritual Sheets]*. Saint Petersburg: Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ. (in Russian)
- Rovinskii, D. A. (1884) *Materialy dlia russkoi ikonografii [Materials for a Russian Iconography]*. Iss. 3. St. Petersburg: Ekspeditsiia zagotovleniia gosudarstvennykh bumag, Publ. (in Russian)
- Rovinsky, D. A. (1895) *Podrobnyi slovar' russkikh graverov XVI–XIX vv. [A Detailed dictionary of Russian Engravers of the 16th–19th Centuries]*. Saint Petersburg: Imperatorskoi Akademii Nauk Publ., vol. II. (in Russian)
- Sakovich, A. G. (2006) 'The organisation of the Synodic of Leontii Bunin of 1700 and its transformations in the 18th – 19th centuries', in Fedotova M. A. (ed.) *Ot Srednevekov'ia k Novomu vremeni: sbornik statei v chest' Ol'gi Andreevny Belobrovoi [From Middle Ages to Modern Time. A Collection of Papers in Honour of O. A. Belobrova]*. Moscow: Indrik Publ., pp. 450–461. (in Russian)
- Sokolova, G. (ed.) (1969) *Rospis' Blagoveshchenskogo sobora. Freski Feodosiia (1508) i khudozhnikov sereдины XVI veka v Moskovskom Kreml'e [Murals in the Annunciation Cathedral: Frescoes by Theodosius (1508) and by Mid-16th Century Artists in the Moscow Kremlin]*. Leningrad: Aurora Art Publishers. (in Russian)
- Theatrum biblicum*. (2020) *Bibliia Piskatora 1643 goda iz sobraniia Gosudarstvennoi Tret'iakovskoi galerei [Theatrum Biblicum. The Piscator's Bible of 1643 from the Collection of the State Tretyakov Gallery]*. Moscow: Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereiia Publ. (in Russian)
- Titov, F. (1916) *Tipografiia Kievo-Pecherskoi Lavry. Istoricheskii ocherk [The press of the Kiev Pecherski Monastery. A historical description]*. Vol. 1st. Kyiv: Tipografiia Kievo-Pecherskoi Lavry Publ. (in Russian)
- Titov, G. V. (2024a) 'The Portrayal of the Holy Convicts from the 5th Step of the Ladder of John Climacus in the Russian Art of the 16th

- Century', *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta [Vestnik of Saint Petersburg University]*. Series 5: Arts, 14, no. 2, pp. 309–335. (in Russian)
- Titov, G. V. (2024b) 'The Illuminated Manuscript of the Heavenly Ladder from the Riznitsa of the Trinity Lavra of St. Sergius: Localisation and the Revision of the Dating', in Levshina, Zh. L. (ed.) *Vosemnadsatye Zagrebinskiia chteniia: sbornik statei po itogam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (Sankt-Peterburg, 23–24 oktiabria 2023 goda) [The Eighteenth Zagrebin Readings: Proceedings of the International Conference. Saint Petersburg, 23–24 October 2023]*. Saint Petersburg: National Library of Russia Publ, pp. 177–198, 366–376. (in Russian)
- Troitskii, V. I. (1928) *Dictionary of Moscow masters of gold, silver and diamond crafts*. Leningrad: Academia Publ. (in Russian)
- Uspenskii, V. P. (1891) *Chasovnia Bozhiei Materi Troeruchitsy Krovotynskogo prikhoda Ostashkovskogo uezda, v sviazi s istoriei mestnosti [Chapel of the Mother of God, Called Three-Handed Theotokos of the Krovotynskii Parish in Ostashkovskii District, in Relation to the History of the Area]*. Tver': Tip. Gubernskogo Pravleniia Publ. (in Russian)
- Viktorov, A. E. (1890) *Opisi rukopisnykh sobranii v knigokhranilishchakh Severnoi Rossii [Inventories of Manuscript Collections in the Book Depositories of Northern Russia]*. Saint Petersburg: Arkheograficheskaiia komissiiia Publ. (in Russian)
- V'yunyk, A. (1967) 'Engraving of the 16th – first half of the 17th century', in *Istoriia ukrains'kogo mistetstva v shesti tomakh [History of the Ukrainian Art in six volumes]*, vol. 2. *Mistetstvo XIV – pershoi polovini. XVII st. [Art of the 14th – first half of the 17th century]*. Kyiv, pp. 337–376. (in Ukrainian)
- V'yunyk, A. (1994) (comp. by) *Ukrayins'ka hrafika XI – pochatku XX st.: al'bom [Ukrainian graphics of the 11th – early 20th centuries. Album]*. Kyiv: Mystectvo Publ. (in Ukrainian)
- Zapasko, Ia. P., Isaevich, Ia. D. (1984) *Pam'iatki knizhkovogo mistetstva. Katalog starodrukiv vidanikh na Ukraini [Works of Book Art. Catalogue of Old Printed Books Published in Ukraine]*. Book 1. 1574–1700. L'viv: Visha shkola Publ. (in Ukrainian)
- Zeher, J. L. (2015) *The Role of Death in the Ladder of Divine Ascent and the Greek Ascetic Tradition*. Oxford: Oxford University Press.

Ермакова Мария Евгеньевна, кандидат исторических наук, директор департамента специализированных отделов. Российская государственная библиотека. Россия, Москва, ул. Воздвиженка, 3/5, 119019. ermakovame@rsl.ru. ORCID: 0009-0007-1489-7137

Ermakova, Maria Evgen'evna, PhD in History, director of Specialized Departments. The Russian State Library, 3/5 Vozdvizhenka str., 119019 Moscow, Russian Federation. ermakovame@rsl.ru. ORCID: 0009-0007-1489-7137

ЦИКЛЫ БИБЛЕЙСКИХ ИЛЛЮСТРАЦИЙ В РУССКОЙ КНИГЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

SERIES OF BIBLICAL ILLUSTRATIONS IN RUSSIAN BOOK OF THE SECOND HALF OF THE 18th CENTURY

Аннотация. Статья посвящена двум неизвестным циклам библейских иллюстраций, выполненным для популярных изложений библейской истории: «Священная история Ветхого и Нового Завета», изданной в Академии наук в 1788 г., и «Священная история Ветхого и Нового Завета», изданной в 1793 г. в Синодальной типографии, а затем переизданной И.П. Глазуновым в 1799 г. Для русской гравюры XVIII в. это — наиболее полные серии, содержащие в том числе достаточно редкие для русского искусства сюжеты. В качестве образцов для создания изображений русские мастера использовали западноевропейские издания: цельногравированные альбомы библейских иллюстраций, гравюры из Библий и популярных изложений Священного Писания. В статье рассматриваются особенности подготовки иллюстраций и использования комплектов гравированных досок в книжных изданиях.

Ключевые слова: русская гравюра на меди XVIII века, русская книжная иллюстрация XVIII века, библейские иллюстрации, западноевропейские гравированные Библии, Академия Наук, Синодальная типография, И.П. Глазунов.

Abstract. The article deals with the two unknown cycles of biblical illustrations made for popular presentations of biblical history: “The Sacred History of the Old and New Testaments”, published by the Academy of Sciences in 1788, and “The Sacred History of the Old and New Testaments”, issued in 1793 by the Synodal printing house, and reprinted by I.P. Glazunov in 1799. For a Russian engraving of the 18th century, these are the most complete series, including subjects that are quite rare for Russian art. Russian masters used Western European publications as models for creating images: fully engraved albums of biblical illustrations, engravings from Bibles and popular expositions of the Holy Scriptures. The article discusses the features of preparing illustrations and using sets of engraved boards in book publications.

Keywords: Russian copperplate prints of the 18th century, Russian book illustration of the 18th century, Biblical illustrations, European engraved Bibles, Academy of Sciences, Synodal Printing House, I.P. Glazunov.

В русской гравюре и книжной иллюстрации XVII–XVIII вв. циклы библейских сюжетов, по сравнению с западноевропейской, были не слишком распространены. Из них известны ксилографированная Библия Василия Корень (1692–1696), цельногравированные Страсти Христовы Леонтия Бунина, Библия Григория Тепчегорского (1720), Библия и Страсти Христовы с Апокалипсисом Мартына Нехорошевского (1746, 1747), лубочные гравюры, содержащие несколько сюжетов на одном листе и т.п. Первыми иллюстрациями в текстовой книге можно назвать заставки к книгам в Елизаветинской Библии (1-е издание в 1751 г., последующие — 1756–1817). Изобразительное решение сюжетов для этих изданий в той или иной степени основывалось на европейских образцах.

С 1770-х гг. книжные иллюстрации на библейские сюжеты появляются в популярных изложениях Библии, предназначенных, в том числе для детского и юношеского чтения. Первой книгой с подобными иллюстрациями стала «Священная история Ветхого и Нового завета. Для употребления юношества. Переведена с латинского языка П.С.М.С. [придворным священником Михаилом Самуйловым]», изданная в Академии наук в 1778 г. [13; 12, № 6382]. За ней последовало синодальное издание 1793 г. «Священная история Ветхого и Нового завета. С выбранными от святых отцев истолкованиями, к исправлению нравов каждого христианина полезнейшими. С греческого на российский язык Святейшаго правительствующаго синода обер-секретарем Стефаном Писаревым переведенная» [14; 12,

6384]. Эта книга была еще раз переиздана в 1799 г. изданием И.П. Глазунова в Императорской типографии [15; 12 № 6385].

Академическое издание «Священной истории Ветхого и Нового завета» было напечатано на средства переводчика, придворного священника Михаила Самуйлова, тиражом 2500 экземпляров¹. В книгу входит 102 гравюры, выполненные офортом: гравированный титульный лист, фронтиспис, виньетка на шрифтовом титульном листе² и виньетка на заглавном листе к Новому Завету. Собственно, иллюстративный цикл составляет 98 гравюр. Гравюры представляют собой прямоугольные заставки к главам книги. Не все главы проиллюстрированы: из 100 глав Ветхого Завета имеют иллюстрации 62, а из такого же числа глав Нового Завета проиллюстрированы 36.

Иконографическим источником для большей части иллюстраций послужил альбом «Библейские изображения» немецкого гравера Себастьяна Фурка, изданный во Франкфурте в 1638–39 гг.³ [19]. Библейский альбом С. Фурка был хорошо известен русским граверам, именно он использовался Григорием Тепчегорским для создания своей цельногравированной Библии⁴, затем зеркально перегравированной Мартыном Нехорошевским [7].

Помимо альбома Фурка, граверы Академии наук для создания иллюстраций использовали еще несколько западноевропейских Библий. Прежде всего — это «История Ветхого и Нового Завета», изданная в Антверпене на французском языке издательством Пьера Мортье в 1700 г. [22],

и «История Ветхого и Нового Завета» Никола Фонтейна, переизданная в Париже в 1712 г. [21].

Книги эти достаточно примечательные. Библия Пьера Мортье (в литературе получила название «Большая Библия Мортье») содержит более 400 иллюстраций к библейским текстам. Над их созданием работали лучшие голландские рисовальщики и гравёры, в частности Ян Люйкен, Бернар Пикар, Оттомар Эллигер и др. Иллюстрации в этой книге положили начало новой библейской иконографии. Иллюстрации из Библии Мортье были использованы в качестве иконографического источника для подготовки иллюстраций Елизаветинской Библии 1756 г.⁵ [10; 3].

Изложение библейской истории Никола Фонтейна долго было известно под псевдонимом «сьер де Руаймон» или под авторством Луи-Исаака Леметра де Саси.

Первое издание этой книги было выпущено в 1686 г. в Амстердаме и сопровождалось иллюстрациями, скопированными с иллюстрированной Библии М. Мериана. Издание оказалось чрезвычайно популярным, текст неоднократно переиздавался до середины XIX в., переводился на разные языки (итальянский, греческий, польский, русский). Издание, выпущенное в Париже в 1712 г., включало новый набор иллюстраций, частично скопированных с Библии Мортье.

В иллюстрациях к академическому изданию «Священной истории» находятся параллели с иллюстрациями к немецкой лютеровской Библии, изданной в Люнебурге в 1672 г. [18]. Гравюры для этого издания выполнены по рисункам Маттиаса Шайтса Ф. и В. Килианами, И.Сандрартом, И. Вальдрайхом, К.-Я. Висхером.

Список иллюстраций с указанием источника заимствования сюжета

Название иллюстрации	Источник заимствования
<i>Ветхий Завет</i>	
1. Создание Мира	Фурк зеркально
2. Сотворение Человека	Фурк
3. Сотворение Жены	
4. Потоп	
5. Грехопадение Прародителей	Мортье или Фонтейн
6. Каин и Авель	Фурк
7. Построение Ковчега	Фурк
8. Жертвоприношение Ноево	Мортье
9. Сотворение столпа Вавилонского	Фурк
10. Угощение Авраамом трех Ангелов и предсказание о рождении Исаака	Фурк
11. Погубление Содомы	Фурк
12. Приношение в жертву Исаака	Фурк
13. Исаак право первородства продает	Фурк
14. Исаак Благословение дает Иакову	Фурк
15. Сон Иакова	Фурк, Мортье
16. Борьба Иакова с Ангелом	Фурк,
17. Примирение Исаака с Иаковом	Фурк, Мортье
18. Иосиф рассказывает братьям сновидения	
19. Иосифа продают Братья	
20. Сновидение Фараоново	
21. Иосиф изъясняет сон Фараону	Фурк
22. Иосиф объявляет о себе Братьям	
23. Иаков умирает в Египте	Люнебург
24. Моисей вынужден из реки	
25. Моисей и Аарон предлагают о освобождении Израильтян	Люнебург зеркально
26. Установление Пасхи	Фурк зеркально
27. Фараон гонимый за Израильтянами погибает	
28. Израильтяне питаются манной в пустыне	Мортье или Фонтейн
29. Моисей разбивает таблицы закона	Фурк
30. Моисей изводит воду из камня	
31. Змей медный возносится	Фурк зеркально
32. Израильтяне переходят Иордан	Фонтейн
33. Гедон разбивает Маданитов	Фурк
34. Сампсон растерзывает льва	Фурк
35. Руфь на ниве Воозовой	

36. Злоключения Иововы	
37. Саул помазывается Израилю в Царя	
38. Саул хочет умертвить Давида	Фурк
39. Саул гонит Давида	Фурк
40. Печальная кончина Авессаломова	Фурк зеркально
41. Суд Соломонов	
42. Илия питается вранами	Фурк зеркально
43. Илия вземлется на небо	
44. Медведи растерзывают отроков насмехающихся Елисею	Фурк зеркально
45. Азарию убивают камением	Фурк зеркально
46. Иону Кит поглощает	
47. Иона ожидает гибели Ниневитянам	Фурк
48. Видение Исаиино	Фурк зеркально
49. Езекия разрушает Идолы	Фурк
50. Погибель войск Ассирийских	Фурк
51. Видение Иезекиилево	Фурк зеркально
52. Даниил Навуходоносору сон изъясняет	Фурк
53. Три отрока в печи горячей	Фурк зеркально
54. Даниил вверженный ко львам в ров	Фурк
55. Иудифь отсекает главу Олоферну	Фурк
56. Есфирь делается Царицею	Фурк
57. Младый Товия отправляется в путь	
58. Товия отцу возвращает зрение	Фурк
59. Иудеи новой храм и новой град создают	
60. Илиодор намеревающийся ограбить храм получает наказание	Фурк
61. Седьмь братиев страдают за веру	Фурк
62. Маттафия убивает Иудеанина приносящего идолам жертву	Фурк
<i>Новый завет</i>	
1. Благовещение Пречистой Деве Марии	Фурк зеркально
2. Рождество Христово	
3. Волхвы от востока Христу поклоняются	Фурк зеркально
4. Постановление Христа во храме	
5. Бежание Христа во Египет	
6. Христос будучи двенадцати лет поучает во храме	
7. Христос крещается от Иоанна	Фурк
8. Христос искушается в пустыне	Фурк зеркально
9. Юноша от Христа воскресенный	Фурк
10. Притча о сеятеле	Фурк зеркально
11. Исцеление жены кровоточивыя	Фурк зеркально
12. Христос пять тысяч людей насыщает в пустыне	Фурк
13. Преображение Христово	Фурк
14. Милосердие Самарянина	Фурк
15. Развращенный сын	Фурк
16. Роскошный богач и Лазарь	Фурк
17. Воскресение Лазаря	
18. Христос входит во Иерусалим	Фурк зеркально
19. Христос предается от Иуды	
20. Христос устанавливает таинство причащения	Фурк
21. Христос на горе Елеонской	Фурк зеркально
22. Христос пред сонмищем	Фурк
23. Христос биемый от Пилата	Фурк

24. Христос от Пилата поставляется пред Иудеями	Фурк зеркально
25. Христос ко кресту пригвождается	Фурк
26. Христос погребается	Фурк
27. Христос воскрес из мертвых	Фурк
28. Христос показывает себя Фоме	Мортье
29. Вознесение Христа на небо	Фурк
30. Сошествие святого Духа на Апостолов	Фурк зеркально
31. Петр от рождения хромого исцеляет	Фурк
32. Стефан побивается камением	Фурк зеркально
33. Евнух Ефиоп крещается	Фонтейн
34. Чудесное обращение Савла	Фурк зеркально
35. Петр чудесно освобожден из темницы	Фурк
36. Кораблекрушение Павлово	Фонтейн зеркально

Русские мастера копировали оригиналы достаточно точно, напрямую или зеркально, или достаточно похоже, сохраняя общую композицию и меняя детали, количество персонажей, а также их расположение и позы. При этом источник иконографии читается достаточно хорошо. Как пример незначительного изменения оригинала можно привести гравюру «Сотворение столпа Вавилонского», скопированную с Фурка (илл. 1). Мастер немного изменяет перспективу, отодвигая циклопическое строение от зрителя, расширяя угол зрения и понижая линию горизонта, а также убирает фигуры на переднем плане и отдаляет навес, изображенный слева (илл. 2). Тем самым он выделяет основную доминанту рисунка — Вавилонский столп, который уже не теряется в тесном пространстве с избытком деталей как на гравюре Фурка.

Более сложной является работа мастера, при которой оригинал подвергается значительной трансформации. Например, гравюра «Даниил Навуходоносору сон изъясняет» повторяет композицию гравюры Фурка (илл. 3) в основных деталях: сидящий на троне под балдахином царь, стоящий

перед ним пророк и слева на заднем плане изображение сна Навуходоносора: колосс на глиняных ногах и летящий камень. Однако фигура Даниила развернута лицом к зрителю, убраны все второстепенные детали: собака на переднем плане, толпа людей в тени колонн, изображение балюстрады и города вдаль. Фигура колосса помещена на линии взгляда царя. Колосс и камень изображены в окружении облаков, тем самым подчеркнута нереальность сонного видения (илл. 4).

При адаптации гравюр Люнебургской Библии, которые имеют вертикальный формат, мастер обрезает верх и низ изображения, вписывает центральную смысловую часть в прямоугольник, также изменяя композицию и убирая второстепенные детали. В гравюре «Иаков умирает в Египте» (илл. 5) фигура Иакова на ложе осталась без изменения, был обрезан круглый полог над ложем, от него остались драпировки в изголовье, обрезан передний план с отдельно стоящими кувшином, свечой и столом. Художник изобразил двенадцать сыновей Иакова стоящими перед его ложем и благословляющий жест Иакова оказался направленным на всех сыновей (илл. 6).



Илл. 1. Себастьян Фурк. Вавилонская башня. Гравюра из издания: Biblioglyphe. Sive Icones Biblicae ... Francofurti, 1638-1639. Офорт, резец. Российская государственная библиотека, Москва.



Илл. 2. Строение столпа Вавилонского. Гравюра из издания: Священная история Ветхого и Нового Завета. Санкт-Петербург: Академия наук, 1778. Офорт. Российская государственная библиотека, Москва.



Илл. 3. Себастьян Фурк. Даниил объясняет сон Навуходоносора. Гравюра из Biblioglyphe. Sive Icones biblicae ... Francofurti, 1638-1639. Офорт, резец. Российская государственная библиотека, Москва.



Илл. 4. Даниил Навуходоносору сонъ изъясняетъ. Гравюра из издания: Священная история Ветхого и Нового Завета. Санкт-Петербург: Академия наук, 1778. Офорт. Российская государственная библиотека, Москва.



Илл. 5. Георг Андреас Вольфганг Старший по оригиналу Маттиаса Шайтса. Иаков умирает в Египте. Гравюра из издания: Biblia, Das ist: Die gantze H. Schrift Alten und Newen Testaments... Lüneburg, 1672. Офорт, резец. Российская государственная библиотека, Москва.



Илл. 6. Иаков умирает в Египте. Гравюра из издания: Священная история Ветхого и Нового Завета. Санкт-Петербург: Академия наук, 1778. Офорт. Российская государственная библиотека, Москва.

Академические мастера применяли еще один способ заимствования, при котором в одном изображении соединялись два образца. В гравюре «Сон Иакова» композиция зеркально повторяет гравюру Фурка (илл. 7). Фигура Иакова развернута по направлению к лестнице с ангелами (у Фурка лестница расположена за спиной Иакова) (илл. 8). А изображение лестницы и ангелов взяты с гравюры из Библии Мортье (илл. 9).

Гравюры в академическом издании «Священной истории Ветхого и Нового завета» не подписаны. Мы не можем сказать, кто из граверов Академии наук их исполнял. Очевидно, что эта работа не могла быть сделана кем-то одним. В 1776 г. в Гравировальной палате Академии наук работало восемь подмастерьев и два ученика [4, с. 155]. Мастерами-граверами были И.-Ф. Полетниш (до 15 июня 1776 г.) и Х.-М. Рот [4, с. 30], главным рисовальщиком числился профессор Академии художеств Г.И. Козлов [4, с. 153–154]. Гравированные иллюстрации «Священной истории» выполнены в едином стиле, на высоком графическом уровне. Однако среди них выделяются несколько листов, исполненных в особой, несколько примитивной манере, для которой характерны увеличенные, несколько округлые фигуры, крупные головы, резкие, ломаные складки одежд («Воскресение Лазаря», «Христос от Пилата поставляется перед Иудеями», «Христос показывает себя Фоме», «Стефан побивается камением», «Евнух Ефиоп крещается»).

Оригиналы, которые использовали граверы, принадлежат к разным художественным стилям и творческим манерам. При подготовке рисунков для гравюр эти различия нивелировались. Гравюры академического издания по стилю и манере исполнения ближе всего к иллюстрациям из Библейского альбома Себастьяна Фурка, хронологически самого раннего из использованных оригиналов. Интересно, что мастера не ориентируются на классицистические образцы из Библии Мортье или более нейтральные по стилю гравюры из книги Фонтейна. Основными образцами по-прежнему являются ставшие традиционными для русской художественной культуры гравюры Мериана-Фурка.

Следующее иллюстрированное издание библийских текстов было выпущено в 1793 г. в Синодальной типографии — «Священная история Ветхого и Нового завета. С выбранными от святых отцов истолкованиями, к исправлению нравов каждого христианина полезнейшими». Это — переиздание книги 1763 г., изданной в типографии Академии наук. Текст был переведен С.И. Писаревым⁶ с книги Антонио Катифоро (Венеция, 1737)⁷, которая в свою очередь через итальянский перевод восходит к тексту Николя Фонтейна. Первое издание включало гравированный на меди фронтиспис⁸ и только одну иллюстрацию — ксилографическую сюжетную заставку к первой главе — «Сотворение света», скопированные из венецианского издания Катифоро.

Синодальное издание «Священной истории» 1793 г. вышло по ходатайству и на деньги А.Я. Андреева, двоюродного племянника С.И. Писарева, тиражом 2400 экземпляров⁹. Оно было уже хорошо иллюстрировано и включало помимо фронтисписа 52 гравюры офортом. Они представляют собой страничные иллюстрации, напечатанные на отдельных листах. 97 глав Ветхого Завета имеют 24 иллюстрации, а 40 глав Нового завета — 28 иллюстраций.

Изображения к Ветхому Завету имеют вертикальный формат и, за исключением первой иллюстрации «Сотворение света», полностью скопированы с первого тома французского издания Библии (Париж, 1789), иллюстрации которого сделаны по оригиналам французского художника Пьера-Клемена Марилье [23; 1, с. 96–97]. Издание Библии с гравюрами по его рисункам было грандиозным по замыслу. Оно состояло из 12 томов, содержало 300 гравюр и издавалось с 1789 по 1804 г. В первый том Библии Марилье входили книги Бытия и Исход, соответственно иллюстрирование текста Ветхого Завета закончилось на истории Моисея. Поэтому последней иллюстрацией Ветхого Завета в синодальном издании оказалась «Слава, которую просиял Моисей», и это — единственная гравюра, посвященная Моисею, несмотря на то, что Марилье проиллюстрировал книгу Исхода достаточно полно.



Илл. 7. Себастьян Фурк. Сон Иакова. Гравюра из издания: *Biblioglyphe. Sive Icones biblicae ... Francofurti, 1638-1639*. Офорт, резец. Российская государственная библиотека, Москва.



Илл. 8. Сон Иакова. Гравюра из издания: *Священная история Ветхого и Нового Завета. Санкт-Петербург: Академия наук, 1778*. Офорт. Российская государственная библиотека, Москва.



Илл. 9. Виллем ван дер Гаузен по оригиналу Яна Гёри. Сон Иакова. Гравюра из издания: *Histoire du vieux et du nouveau Testament... Anvers: Chez Pierre Mortier, 1700*. Офорт. Российская государственная библиотека, Москва.



Иллюстрации к Ветхому Завету в синодальном издании абсолютно точно скопированы с гравюр Марилье (илл. 10–11). Мастера-граверы не допустили ни одной вольности в передаче изображения, безошибочно воспроизвели манеру гравировки¹⁰. Аналогично воспроизведено и расположение поясняющих надписей на гравюре за пределами линейной рамки: внизу название сюжета, вверху — указание на страницу в книге, текст которой проиллюстрирован. Единственное отличие — отсутствие имен русских граверов. Иллюстрации были по-прежнему анонимны.

Для подготовки гравюр к Новому Завету также использовались иллюстрации из Библии Мортье, «Истории Ветхого и Нового Завета» Николя Фонтейна, Люнебургской Библии 1672 г. и Библейского альбома Себастьяна Фурка. В качестве еще одного иконографического источника была использована так называемая «Библия Ондта», изданная в Гааге в 1728 г. Пьером де Ондтом [20; 17]. Издание представляет собой альбом библейских иллюстраций, содержащий 212 гравюр вертикального формата, большинство которых исполнено по оригиналам Бернара Пикара и Герарда Уэга, с подписями на шести языках (иврит, латинский, французский, английский, немецкий и голландский). Этот альбом наряду с Библией Мортье использовался для подготовки иллюстраций к Елизаветинской Библии [10].

Иллюстрации к Новому Завету были сделаны в двух состояниях. Первоначальные — горизонтального формата (илл. 12). Выбор основных образцов для копирования для Нового Завета и определил, вероятно, горизонтальный формат изображений (илл. 13). Для того, чтобы добиться хотя бы какого-то визуального сходства с иллюстрациями Ветхого Завета, они помещены в линейную рамку, по размеру соответствующую иллюстрациям Ветхого Завета. Из-за разницы форматов сверху и внизу изображения образовались большие белые поля, которые были заполнены названием сюжета и указанием на страницу книги. Часть тиража была напечатана с такими иллюстрациями. Затем доски были исправлены, изображение догравировано сверху и снизу и стало занимать все поле, очерченное рамкой, подписи и указание на страницу вынесены за пределы рамки (илл. 14). Таким образом иллюстрации к Ветхому и Новому Заветам стали соответствовать друг другу по формату.

Илл. 10. Жан Дамбрен по оригиналу Пьера-Клемана Марилье. Целомудрие Иосифа. Гравюра из издания: *La Sainte Bible...*, grav. d'après les dés. de m. Marillier. T. 1. Paris, 1789.

Илл. 11. Целомудрие Иосифа. Гравюра из издания: *Священная история Ветхого и Нового Завета*. Санкт-Петербург: Тип. Св. правит. синода, 1793. Офорт. Российская государственная библиотека, Москва.

Илл. 12. Брак в Кане Галилейской. Гравюра из издания: *Священная история Ветхого и Нового Завета*. Санкт-Петербург: Тип. Св. правит. синода, 1793. Вариант издания с горизонтальными гравюрами. Офорт. Российская государственная библиотека, Москва.





Илл. 13. Брак в Кане Галилейской. Гравюра из издания: Fontaine, Nicolas. L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament... Paris, Le Petit, 1712. Офорт. Российская государственная библиотека, Москва.

Илл. 14. Брак в Кане Галилейской. Гравюра из издания: Священная история Ветхого и Нового Завета. Санкт-Петербург: Тип. Св. правит. синода, 1793. Вариант издания с вертикальными гравюрами. Офорт. Российская государственная библиотека, Москва.



Список иллюстраций с указанием источника заимствования сюжета

Название иллюстрации	Источник заимствования
<i>Ветхий Завет</i>	
1. Создание света	
2. Сотворение Человека	Марилье
3. Создание Евы	Марилье
4. Праотеческий грех	Марилье
5. Изгнание из Рая	Марилье
6. Каин и Авель	Марилье
7. Построение Ковчега	Марилье
8. Потоп	Марилье
9. Ноево жертво Приношение	Марилье
10. Ной нечаянно Упившейся	Марилье
11. Столпотворение	Марилье
12. Авраам оставляет Землю свою	Марилье
13. Раздел Авраама с Лотом	Марилье
14. Сарра представляет Аврааму агарь	Марилье
15. Пришествие к Аврааму трех Ангелов	Марилье
16. Лот по убеждению Ангелов выходит из Содома	Марилье
17. Приношение Авраамом в жертву Исаака	Марилье
18. Исаав продает право свое старейшинства Иякову	Марилье
19. Лествица Иаковлева	Марилье
20. Иаков борется с Ангелом	Марилье
21. Иосиф продан своими Братьями	Марилье
22. Целомудрие Иосифа	Марилье
23. Иосиф открывается своим братьям	Марилье
24. Слава, которою просиял Моисей	Марилье

<i>Новый Завет</i>	
1. Благовещение Девы Марии	Фонтейн зеркально
2. Рождество Христово	Фонтейн
3. Пришествие ко Христу трех Волхвов и царей, на поклонение	
4. Бежание Иосифа с Мариею во Египет	
5. Крещение Иисус-Христово	Фонтейн зеркально
6. Брак в Кане Галилейской	Фонтейн зеркально
7. Христос и Жена Самарянская	
8. Исцеление Разслабленного	Фонтейн зеркально
9. Умножение Хлебов	Фонтейн зеркально
10. Хождение святого Петра по Водам	Фонтейн зеркально
11. Исцеление Слепца от Рождения	Ондт зеркально
12. Милосердый Самарянин	
13. Блудный Сын	Люнебург
14. Воскресение Лазарево	
15. Вшествие Иисус Христово в Иерусалим	Фонтейн зеркально
16. Осквернители Храма	Мортье
17. Тайная Вечеря	Фонтейн
18. Умовение Ног	Мортье
19. Моление Иисусово в Вертограде	Фонтейн зеркально
20. Облобызание Иудино	Люнебург
21. Петр отрицается Христа	Мортье
22. Христос поведен к суду Пилата	Фурк
23. Христос от Пилата поставляется перед народом	Мортье
24. Христос веден на Распятие	
25. Воскресение Христово	Вайгель зеркально
26. Явление Христово на пути своим Ученикам	Фонтейн зеркально
27. Вознесение Христа на Небо	
28. Сошествие святого Духа	Фонтейн

Иконографическими источниками для большинства гравюр к Новому Завету (13 листов) послужили иллюстрации из книги Николя Фонтейна. В большинстве случаев изображение копируется зеркально, фигуры расположены более тесно, пространство сужено по горизонтали («Брак в Кане Галилейской»). Иногда правая и левая части изображения просто обрезаются («Умножение хлебов»). При копировании теряются и смысловые детали. Так, в сюжете «Моление Иисусово в Вертограде» гравер не воспроизвел изображения ангела и чаши, присутствующие у Фонтейна (на гравюре из академического издания наоборот, эти детали появляются, а в образце Фурка они отсутствуют). В случае с воспроизведением гравюр из Люнебургской Библии и Библии Ондта, граверу пришлось перевести вертикальный формат в горизонтальный, отсекая верх и низ изображения, а затем более просто и примитивно дорисовать, возвращая обратно вертикальный формат. В синодальном издании встречается только одна гравюра, скопированная из альбома Себастьяна Фурка — «Христос поведен к суду Пилата»¹¹ (илл. 15), причем воспроизведена только левая часть, на которой изображено, как солдаты уводят Христа от Пилата (илл. 16).

В целом, несмотря на попытку объединить с помощью приведения к одному формату иллюстрации к Ветхому и Новому Заветам, гравюры синодального издания представляю собой два стилистически разных комплекса. Гравюры к Ветхому Завету выполнены в модном в то время в

Европе неоклассическом стиле, приверженцем которого был П.-К. Марилье и который scrupulously воспроизвели русские гравёры. Их композиции выстроены по вертикали, рисунок легок и изящен. Контрастом к ним смотрятся тяжеловесные иллюстрации к Новому Завету с примитивно дорисованными верхними и нижними частями изображений.

В 1799 г. перевод Степана Писарева «Священной истории Ветхого и Нового завета» был переиздан изданием Ивана Петровича Глазунова в Императорской типографии (типографии И.Я. Вейтбрехта)¹². В третье переиздание «Священной истории» были включены все иллюстрации из второго синодального издания, а также сделаны дополнительные иллюстрации. И.П. Глазунов, получив права на издание книги «Священная история Ветхого и Нового Завета», выкупил гравированные доски с иллюстрациями и заказал новые доски, скорее всего, у тех же гравёров. Ветхий Завет пополнился 31 гравюрой, Новый Завет дополнили еще четырьмя гравюрами. В распоряжении гравёров оказался еще второй и третий тома Библии Марилье (или только их гравюры). Пятнадцать иллюстраций для Ветхого Завета были также абсолютно точно скопированы с иллюстраций из первого, второго и третьего томов Библии Марилье, шесть иллюстраций, в том числе одна для Нового Завета — с Библии Николя Фонтейна, и для трех образцов послужили гравюры Люнебургской Библии.

Список иллюстраций с указанием источника заимствования сюжета

Название иллюстрации	Источник заимствования
<i>Ветхий Завет</i>	
1. Ияков благословляет детей Иосифовых	Марилье т.1
2. Иов и жена его	Марилье т.1
3. Моисей взят из воды	Марилье т.1
4. Женидьба Моисеева	Марилье т.1
5. Бог явился Моисею	Марилье т.1
6. Жезл Ааронов премоенный в змею	Марилье т.1
7. Овча или Агнец, Пасхи	Марилье т.1
8. Перехождение чрез Чермное море	Марилье т.1
9. Манна	Марилье т.1
10. Поклонение Тельцу Златому	Марилье т.1
11. Построение Скинии	Марилье т.2
12. Смерть Моисеева	Марилье т.2
13. Перехождение чрез реку Иордан	Марилье т.2
14. Удержание Иисусом навином Солнечного течения	Марилье т.2
15. Иефай встречен дочерью своею	Марилье т.3
16. Сампсон открывает причину силы своей	Марилье т.3
17. Руф и Вооз	
18. Давид показывает Саулу полу отрезанную от епанчи его	
19. Саул закалывается	Люнебург
20. Давид и Ионафан	
21. Согрешение Давидово	Люнебург
22. Премудрое решение Соломоново	Фонтейн
23. Посвящение храма Соломонова	Фонтейн зеркально
24. Пророк Илия и мертвой мальчик	
25. Пророк Илия восходящий на небо	
26. Пророк Елисей и робята смеющиеся над ним	Фонтейн
27. Пророк Иона	
28. Царь Езекия	Фонтейн зеркально
29. Товит Вылечивает Глаза Отца Своего	
30. Разорение Иерусалима	Фонтейн
31. Ввержение Даниила в Ров львиной	Люнебург
<i>Новый Завет</i>	
1. Побитие Камением Святого Стефана	
2. Обращение Святого Павла	Фонтейн
3. Признание в Люстрех Святого Павла Богом	
4. Страдания Святого Павла и случившаяся с ним произшествия	

В отличие от синодального издания все иллюстрации были сделаны вертикального формата, поэтому гравер при переводе горизонтальных иллюстраций оригинала в вертикальные по-иному строил композицию. Это хорошо видно при сравнении сюжетов Обращения св. Павла из Библии Фонтейна (илл. 17) и издания Глазунова (илл. 18). Мастер зеркально по отношению к оригиналу изображает сцену обращения, беря только центральную часть. Фигура лежащего Павла, прикрывающего глаза от света, и коня, бегущего прочь, приближены друг к другу. При этом фигура спутника Павла, ведущего коня, оказалась наполовину обрезана. Для создания вертикали гравер помещает сцену под деревом и для иллюзии глубины изображает дорогу, ведущую вглубь сцены. Таким образом,

оригинал был достаточно сильно переработан, фактически от него осталась только центральная смысловая часть, помещенная в совершенно другое окружение.

В новых иллюстрациях, сделанных для издания Глазунова, также видно различие в манерах гравировки и профессиональной подготовки граверов. Часть гравюр, особенно копии с иллюстраций Библии Марилье, сделаны профессиональным мастером, очень точно повторившим оригинал. Новые же доски к Ветхому завету, сделанные не с образцов Марилье, и к Новому Завету выдают руку полупрофессионального, практически «лубочного» гравера (см., например, «Руфь и Вооз», «Пророк Илия и мертвой мальчик», «Царь Езекия» и т.п.).

Гравюры, сделанные к синодальному изданию



Илл. 15. Себастьян Фурк. Христа уводят от Пилата. Пилат умывает руки. Гравюра из издания: Biblioglyphe. Sive Icones biblicae ... Francofurti, 1638-1639. Офорт, резец. Российская государственная библиотека, Москва.

Илл. 16. Христос поведен к суду Пилата. Гравюра из издания: Священная история Ветхого и Нового Завета. Санкт-Петербург: Тип. Св. правит. синода, 1793. Вариант издания с горизонтальными гравюрами. Офорт. Российская государственная библиотека, Москва.



Илл. 17. Обращение св. Павла. Гравюра из издания: Fontaine, Nicolas. L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament... Paris, Le Petit, 1712. Офорт. Российская государственная библиотека, Москва.

Илл. 18. Обращение св. Павла. Гравюра из издания: Священная история Ветхого и Нового Завета. Санкт-Петербург: Императорская типография, 1799. Офорт. Российская государственная библиотека, Москва.



«Священной истории Ветхого и Нового Завета», имели еще долгую историю. И.П. Глазунов использовал часть иллюстраций из этой книги в изданиях «Детской Библии» 1804 и 1815 гг. [5; 6].

Рассматриваемые в статье циклы библейских иллюстраций являются самыми полными для русской гравюры XVIII в. и составляют, соответственно, 98 и 87 иллюстраций. Проиллюстрированы практически все книги Ветхого Завета, Евангельские события, Деяния апостолов. За пределами текстов книг осталось Откровение Иоанна Богослова, поэтому в изданиях отсутствуют иллюстрации к Апокалипсису. Выбор источников для изображений традиционен для русской книжной гравюры XVIII в.: в качестве иконографических образцов использовались гравированные западноевропейские иллюстрированные Библии. Среди них хорошо известные по литературе книги: Библейский альбом Себастьяна Фурка, «История Ветхого и Нового Завета» Пьера Мортье, Библия Пьера де Ондта. В круг западноевропейских изобразительных источников, которые использовали для своей работы русские гравёры, вошли Люнебургская Библия, «История Ветхого и Нового Завета» Николая Фонтейна 1712 г., Библия Пьера-Клемана Марилье. Часть гравюр для двух книг «Священной истории» заимствовалась практически без изменений, в прямом или зеркальном отражении, или с небольшими дополнениями. Такие гравюры составляют большую часть иллюстраций. Некоторые иллюстрации переработаны достаточно значительно, при сохранении основной композиции изменены детали, расположение персонажей. Изменения в композиции зависели и от перевода рисунка в другой формат. Гравёры также комбинировали в одном рисунке образцы, взятые из разных изданий.

Изучаемые издания «Священной истории Ветхого и Нового Завета» интересны в качестве иконографического источника для церковного искусства в России. В статье Н.В. Кривошеиной и Е.В. Елпашева «Сюжет «Наказание детей за посмеяние пророка Елисея» в настенной росписи притвора Троицкой церкви села Чудиново Орловского уезда Вятской губернии» [9] приведена фотография фрески с указанным изображением, датированная авторами 1902 г. В статье рассматривается этот редкий для русской стенописи сюжет и приводятся аналогичные: фреска «Наказание детей пророком Елисеем» из церкви пророка Илии в Ярославле и иллюстрации из Библии Кристофа Вайгеля 1712 г. и Библии Гюстава Доре 1853 г. Авторы, рассуждая о поиске оригинала для этой фрески, делают вывод об источнике из «литературы православно-христианского нравственного богословия» [9, с. 186]. Прямую параллель композиции из Троицкой церкви мы видим в иллюстрации из «Священной истории Ветхого и Нового Завета», изданной И.П. Глазуновым в 1799 г., «Пророк Елисей и ребята смеющиеся над ним» (илл. 19). Художник точно воспроизвел эту гравюру. Аналогичны расположение фигур, поза, жест и одеяния Елисея, нападающие на детей медведи, деревья, фланкирующие композицию. Изменению подвергся задний фон: вместо зданий изображены купы деревьев. Авторы отмечают «интересную, оригинальную иконографическую программу всего цикла паперти, насыщенную сюжетными новшествами и обилием персонажей» [9, с. 186], указывают, что роспись «включает 46 подробных сюжетов редкого содержания поучительно-



Илл. 19. Пророк Елисей и ребята, смеющиеся над ним. Гравюра из издания: Священная история Ветхого и Нового Завета. Санкт-Петербург: Императорская типография, 1799. Офорт. Российская государственная библиотека, Москва.

назидательного характера» [9, с. 179], однако не раскрывая их содержания. Можно предположить, что еще какие-то росписи Троицкой церкви были основаны на иллюстрациях «Священной истории Ветхого и Нового Завета» 1799 г.

Выявленные циклы библейских иллюстраций не являлись прежде предметом изучения. Введение их в научный оборот позволяет дополнить представления о процессах в русском книгоиздании второй половины XVIII в., расширить круг европейских иконографических источников, использованных в русской книге, предложить новую иконографию для исследования иконописи и фресковой живописи в России конца XVIII – начала XX вв.

Примечания:

¹ Самуйлов Михаил (ум. в 1818) — в 1760–70-х гг. обучался в Александро-Невской семинарии. В 1778–1796 — придворный священник. Перевел текст книги Иосифа Флавия «Древности иудейские» (1779–1783), редактировал перевод другой книги Флавия «О войне иудейской» (1786–1787). Кроме «Священной истории Ветхого и Нового завета для употребления юношества» также за свой счет издал сочинение по догматике «Церкви восточной православное учение» (1783) [16, вып. 2, с. 437–438].

² Виньетка на титульном листе была сделана в двух вариантах: с изображением Бога-творца, сидящего на престоле в облаках, и с изображением земного шара в облаках.

³ Иконографическим источником Библии Фурка послужила целногравированная Библия Маттеуса Мериана (Icones Biblicae... Mathaeus Merian verlegt. Frankfurt-am-Main, [1625/1627]), однако между ними имеются существенные различия в воспроизведении ряда сюжетов, что и позволило сделать заключение об источнике копирования.

⁴ Тепчегорский точно скопировал иллюстрации, сохраняя размер рисунка.

⁵ Подготовка иллюстраций к этому изданию Елизаветинской Библии велась в Академии наук и Синодальной типографии. Иллюстрации для Ветхого Завета выполнил И.Э. Гриммель, для Нового Завета — С. Второв и В.А. Иконников.

- ⁶ Писарев Стефан (Степан) Иванович (1708–1775) — переводчик, обер-прокурор Святейшего Синода, статский советник (1764). Обучался в Славяно-греко-латинской академии. Был учителем греческого языка в академии, в 1730 поступил на службу в Сенат. В 1731–1760 гг. служил в Коллегии иностранных дел. В 1760–1763 гг. — обер-секретарь Синода. Переводил с греческого и итальянского языков. Самый известный перевод — «Житие Петра Великого» Антонио Катиоро (1772) [16, вып. 3, с. 88].
- ⁷ Экземпляр Британской библиотеки: https://www.google.ru/books/edition/%E1%BC%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%B9%CE%B1_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%A0%CE%B1%CE%BB%CE%B1%CE%B9%CE%B1%CF%82_%CE%BA/ipLgYujtTxQC?hl=ru&gbpv=1
- ⁸ Этот фронтиспис с персонифицированными изображениями Ветхого и Нового Заветов воспроизводился в двух рассматриваемых нами переизданиях книги 1793 и 1799 гг.
- ⁹ Александр Яковлевич Андреев — коллежский ассессор, камергер, преподаватель Инженерного корпуса в 1789–1806 гг. Печата-ние книги разрешено синодальным определением 9 января 1790 г. [2, с. 336].
- ¹⁰ Гравюры к Библии Марилье были выпущены в двух вариантах, отличающихся рамкой: в широкой штриховой рамке сложного рельефа и в простой линейной рамке. Иллюстрации предназначались для разных вариантов издания: в четвертую долю листа и в восьмую долю листа. Вероятно, в распоряжении синодальных гравёров находился том более скромно оформленного варианта издания в восьмую долю листа, т.к. гравёры скопировали и простые линейные рамки вокруг изображений.
- ¹¹ Возможно, образцом послужила гравюра из альбома Маттеуса Мериана. В этом случае она скопирована зеркально, а в случае с Фурком — прямо. Иконографически изображение восходит к кьяроскуро Андреа Андреани (1585), изображающего Христа, уводимого от Пилата, а Пилата, умывающего руки.
- ¹² До заведения собственной типографии в 1803 г. И.П. Глазунов печатал книги в типографиях Академии наук, Императорской и Шляхетского корпуса в Петербурге и в типографии С.И. Селивановского в Москве [8, с. 11; 11, с. 8–9].

Список литературы:

1. Борщ Е.В. Гравюры по рисункам К.-П. Марилье в книжных коллекциях Екатеринбурга // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2015. № 4 (44). С. 92–99.
2. Гаврилов А.В. Очерк истории С.-Петербургской синодальной типографии: Вып. 1. Санкт-Петербург: Синод. тип., 1911. [516] с.
3. Герасимова Н.В. Неизвестные варианты типографского оформления Елизаветинских Библий, изданных в Москве в 1757–1762 годах // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 2. С. 198–211.
4. Гравировальная палата Академии наук XVIII века: сб. документов. Л.: Наука: Ленингр. отд.-е, 1985. 293 с.
5. Детская Библия, или Важнейшие, нравоучительные повествования, выбранные из книг Ветхого и Нового завета для образования сердца и разума детей. Напеч. с дозволения С.-Петерб. Цензуры. Санкт-Петербург, в типографии Ив. Глазунова, 1804. 2, 144 с.
6. Детская Библия, или Важнейшие, нравоучительные повествования, выбранные из книг Ветхого и Нового Завета, для образования сердца и разума детей: С картинками. Ч. 1–3. Издание второе. В Санктпетербурге: В типографии Ивана Глазунова, и его иждивением, 1815.
7. Клепиков С.А. Русские гравированные книги XVII–XVIII веков // Книга: Исследования и материалы. 1964. Сб. 9. С. 141–176.
8. Краткий обзор книжной торговли и издательской деятельности Глазуновых за сто лет. 1782–1882. Санкт-Петербург: тип. Глазунова, 1883. 99, 74 с.
9. Кривошеина Н.В., Елшаев Е.В. Сюжет «Наказание детей за посмеяние пророка Елисея» в настенной росписи притвора Троицкой церкви села Чудиново Орловского уезда Вятской губернии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 38. С.179–189.
10. Кулименева И.Е. Цикл ветхозаветных иллюстраций для Елизаветинской Библии. История создания и гравированные прототипы // Библейские и литургические темы и образы в искусстве Востока и Запада: диалог культур, традиция и современность: [сб. науч. тр. по материалам междунар. конф.]. М.: РГГУ, 2017. С. 167–175.
11. Лисовский Н.М. Краткий очерк столетней деятельности типографии Глазуновых в связи с развитием их книгоиздательства. 1803–1903: С прил. портр. и снимков, а также Списка изд., вышедших из тип. за сто лет ее существования. Санкт-Петербург: тип. Глазунова, 1903. X, 210 с.
12. Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. 1725–1800: [в 5 т.]. Т. 3. Р–Я. М., 1966. 514 с.
13. Священная история Ветхого и Нового завета: Для употребления юношества. Переведена с латинского языка п.с.М.С. [придворным священником Михаилом Самуйловым]. [Ч. 1–2]. В Санктпетербурге: [В тип. Академии наук], 1778.
14. Священная история Ветхого и Нового завета: С выбранными от святых отцев истолкованиями, к исправлению нравов каждого христианина полезнейшими / С греческого на российский язык Святейшаго правительствующаго синода обер-секретарем Стефаном Писаревым переведенная; И с дозволения тогож Святейшаго синода напечатанная. Санктпетербург: Тип. Св. правит. синода, 1793. [22], 1–63, 62–78, 81–357, [1] с.
15. Священная история Ветхого и Нового завета: С выбранными от святых отцев истолкованиями, к исправлению нравов каждого христианина полезнейшими / С греческого на российский язык Святейшаго правительствующаго синода обер-секретарем Стефаном Писаревым переведенная; И с дозволения тогож Святейшаго синода напечатанная; Иждивением И. Глазунова. Санктпетербург: Императорская типография, 1799. [12], 467 с.
16. Словарь русских писателей XVIII века: [в 4 вып.]. Л.; М.: Наука: Альянс-Архео, 1988–2020.
17. Сурова А.А. Цикл иллюстраций к Библии Пьера де Ондта 1728 года как памятник изобразительного искусства и источник иконографии // Искусство книги и гравюра в художественной культуре. М.: Пашков Дом, 2014. С. 132–144.
18. Biblia, Das ist: Die gantze H. Schrifft Alten und Newen Testaments, Deutsch, D. Martin Luthers... von der Theologischen Facultät zu Wittenberg... übersehen... mit... neu gezeichneten... Kupffern gezieret... Lüneburg: Gedruckt und verlegt durch die Sterne, 1672. [28], 302, 198, 160 p.
19. Biblioglyphe. Sive Icones biblicae, arte chalcographica et poetica, praecipuas S. Scripturae historias perquam eleganter repraesentantes... [Sebastianus Fürck fecit.]. P.1–3. Francofurti [Frankfurt a. M.]: typis Caspari Röteli, impensis Johannis Ammonii, 1638–1639.
20. Figures de la Bible. La Haye [Haag]: chez Pierre de Hondt, 1728. 212 f. il.
21. Fontaine, Nicolas. L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament, représentée avec des Figures et explications édifiantes, tirées des ss. pères. Par le sieur de Royaumont. Nouv. éd. Paris, Le Petit, 1712. [16], 552 p.
22. Histoire du vieux et du nouveau Testament, enrichie de plus de quatre cens figures en taille-douce, etc. T. 1–2. Anvers [Antwerpen]: Chez Pierre Mortier, 1700.
23. La Sainte Bible, contenant l'Ancien et le Nouveau testament, traduits en françois sur la vulgate, par m. Le Maistre de Saci. Nouv. éd. ornée de 300 figures, grav. d'après les dés. de m. Marillier. T. 1–12. Paris, 1789–1804.

References:

- Borshch, E.V. (2015) 'Engravings on drawings of C.-P. Marillier in the book collections of Ekaterinburg', *Herald of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts*, 4 (44), pp. 92–99. (in Russian)
- Gavrilov, A.V. (1911) *Ocherk istorii S.-Peterburgskoi sinodal'noi tipografii [Essay on the history of the St. Petersburg Synodal Printing House]*, iss. 1. Saint Petersburg: Sinodal'naia tipografiia Publ. (in Russian)
- Gerasimova, N.V. (2023) 'Unknown typographic design options for Elizabethan Bibles published in Moscow in 1757–1762', *Observatory of Culture*, vol. 20, no. 2, pp. 198–211. (in Russian)
- Graviroval'naia palata Akademii nauk XVIII veka: sbornik dokumentov (1985) [Engraving Chamber of the Academy of Sciences of the 18th century: collection of documents]. Leningrad: Science Publ. (in Russian)
- Klepikov, S.A. (1964) *Russkie gravirovannye knigi XVII–XVIII vekov [Russian engraved books of the 17th – 18th centuries]*. Book: Research and Materials, vol. 9, pp. 141–176. (in Russian)
- Kratkii obzor knizhnoi torgovli i izdatel'skoi deiatel'nosti Glazunovykh za sto let. 1782–1882 (1883) [Brief overview of the book trade and publishing activities of the Glazunovs over a hundred years. 1782–1882]. Saint Petersburg: Glazunov's Publ. (in Russian)
- Krivoshchina, N.V., Elpashev, E.V. (2020) 'Plot "The punishment of the youths for taunting prophet Elisha" in the wall painting of nart-hex in St. Trinity church in Chudinovo village of Orlov district in Vyatka province', *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiia i iskusstvovedenie*, 38, pp. 179–189. (in Russian)
- Kulimeneva, I.E. (2017) 'Series of Old Testament illustrations for the Elizabethan Bible. The History of Creation and Engraved Prototypes', in *Biblical and liturgical themes and images in the art of East and West: dialogue of cultures, tradition and modernity. Proceedings of the International Scientific Conference*. Moscow: Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet (RGGU) Publ., pp. 167–175. (in Russian)
- Lisovskii, N.M. (1903) *Kratkii ocherk stoletnei deiatel'nosti tipografii Glazunovykh v sviazi s razvitiem ikh knigoizdatel'stva. 1803–1903 [Brief essay of the hundred-year activity of the Glazunov printing house in connection with the development of their book publishing. 1803–1903]*. Saint Petersburg: Glazunov's Publ. (in Russian)
- Svodnyi katalog russkoi knigi grazhdanskoi pechati XVIII veka. 1725–1800 (1966) [Union catalog of Russian books of civil press of the 18th century. 1725–1800]: vol. 3. R–Ia. Moscow. (in Russian)
- Sviashchennaia istoriia (1778) *Vetkhago i Novago zaveta. Dlia upotrebleniia iunoshestva Perevedena s latinskago iazyka pridvornym sviashchennikom Mikhailom Samuilovym [The Sacred History of the Old and New Testaments. For use by youth. Translated from Latin by court priest Mikhail Samuilov]*. Pt. 1–2. Saint Petersburg, Printing house of the Academy of Sciences Publ. (in Russian)
- Sviashchennaia istoriia (1793) *Vetkhago i Novago zaveta: S vybrannymi ot sviatykh ottsev istolkovaniiami, k ispravleniiu npravov kazhdago khristianina polezneishimi S grecheskago na rossiiskii iazyk Sviateishago pravitel'stviushchago sinoda ober-sekretarem Stefanom Pisarevym perevedennaia; I s dozvoleniia togozh Sviateishago sinoda napechatannaia [The Sacred History of the Old and New Testaments. With interpretations selected from the holy fathers for the correction of the morals of every Christian. Translated from Greek into Russian of the Holy Governing Synod by Chief Secretary Stefan Pisarev; And with the permission of the same Holy Synod, printed]*. Saint Petersburg, Printing house of the Holy Government Synod Publ., 1793. (in Russian)
- Sviashchennaia istoriia (1799) *Vetkhago i Novago zaveta: S vybrannymi ot sviatykh ottsev istolkovaniiami, k ispravleniiu npravov kazhdago khristianina polezneishimi / S grecheskago na rossiiskii iazyk Sviateishago pravitel'stviushchago sinoda ober-sekretarem Stefanom Pisarevym perevedennaia; I s dozvoleniia togozh Sviateishago sinoda napechatannaia; Izhdiveniem I. Glazunova [The Sacred History of the Old and New Testaments. With interpretations selected from the holy fathers for the correction of the morals of every Christian. Translated from Greek into Russian of the Holy Governing Synod by Chief Secretary Stefan Pisarev; And with the permission of the same Holy Synod, printed. Glazunov's investment]*. Saint Petersburg, Imperial Printing House Publ. (in Russian)
- Surova, A.A. 'Series of illustrations for the Bible by Pierre de Hondt of 1728 as a monument of fine art and a source of iconography', in *Book art and engraving in artistic culture*. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2014, pp. 132–144. (in Russian)
- Biblia (1672), *Das ist: Die gantze H. Schrifft Alten und Newen Testaments, Deutsch, D. Martin Luthers... von der Theologischen Facultät zu Wittenberg... übersehen... mit... neu gezeichneten... Kupffern gezieret...* Lüneburg: Gedruckt und verlegt durch die Sterne. (in German)
- Biblioglyphe (1638–1639). *Sive Icones biblicae, arte chalcographica et poetica, praecipuas S. Scripturae historias perquam eleganter repraesentantes... Sebastianus Fürck fecit*. P.1–3. Frankfurt a. M.: typis Caspari Röteli, impensis Johannis Ammonii. (in Latin)
- Figures de la Bible (1728). La Haye [Haag]: chez Pierre de Hondt. (in French)
- Fontaine, Nicolas (1712) *L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament, représentée avec des Figures et explications édifiantes, tirées des ss. péres. Par le sieur de Royaumont*. Nouv. éd. Paris, Le Petit. (in French)
- Histoire du vieux et du nouveau Testament (1700), enrichie de plus de quatre cens figures en taille-douce, etc.* T. 1–2. Anvers: Chez Pierre Mortier. (in French)
- La Sainte Bible (1789–1804), contenant l'Ancien et le Nouveau testament, traduits en françois sur la vulgate, par m. Le Maistre de Saci*. Nouv. éd. ornée de 300 figures, grav. d'après les dés. de m. Marillier. T. 1–12. Paris. (in French)