

БИБЛИОТЕКА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES LIBRARY
ФОНД «НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ»
«NEW ART STUDY» FOUNDATION

**ИСКУССТВО КНИГИ ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И
РАННЕГО НОВОГО ВРЕМЕНИ: ПРОБЛЕМЫ И
ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ**

Материалы научной конференции

24-25 сентября 2020 г.

Санкт-Петербург



УДК 002.2

ББК 76. 173 (о) я 431 (2)

Редакционная коллегия:

И.М. Беляева, директор БАН (отв.ред.)

В.А. Клишева, ученый секретарь, БАН

А.А. Романова, заведующая НИОРК БАН (сост.)

К.О. Сасонко, директор фонда «Новое искусствознание» (сост.)

О.В. Субботина, н.с. НИОРК БАН (сост.)

Искусство книги позднего Средневековья и раннего Нового времени: проблемы и перспективы изучения. Материалы научной конференции (Санкт-Петербург: БАН, 2020) / Отв. ред. И.М. Беляева, сост. А.А. Романова, К.О. Сасонко, О.В. Субботина. Санкт-Петербург: издательство, 2020. 00 с.

Книга эпохи позднего Средневековья и раннего Нового времени – исключительное явление в истории изобразительного искусства. Именно в этот период были выработаны основные принципы оформления рукописного и печатного кодекса, которые легли в основу создания образцов для книжного декора и иллюстраций. Печатное изображение или миниатюра, орнаменты и шрифты, верстка текста, золочение и особенности колорита формируют художественный облик книжного памятника и заслуживают внимательного изучения и анализа. Тезисы участников конференции, публикуемые в сборнике, обращены к важнейшим для русского и западноевропейского книжного искусства проблемам, связанным с типологией, визуальным нарративом, рецепцией, миграцией и трансформацией иконографических и декоративных образцов. Для специалистов в области книговедения, истории искусства, культурологии и всех, интересующихся данной тематикой.

ISBN

© Библиотека Российской академии наук, 2020

© Фонд «Новое искусствознание», 2020

© Коллектив авторов, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Антонов Д.И. <i>Образ и текст: лингвовизуальный нарратив в русских иллюминированных рукописях XVII века.....</i>	6
Арутюнян Ю.И. <i>Готическая архитектура в английской книжной графике XVII века.....</i>	8
Багровников Н.А. <i>Особенности ксилографий Эрхарда Альтдорфера в Шведской Библии 1541 года.....</i>	12
Гордеева М.Ю. <i>Некоторые черты оформления московских печатных Больших требников середины XVII –XVIII веков.....</i>	16
Егорова О.Н. <i>Гравированная серия «Виды самых красивых зданий Франции» Габриэля и Адама Перелей и образ Парижа второй половины XVII века.....</i>	21
Захарьина Н.Б. <i>Персонажи Физиолога в художественном оформлении древнерусских певческих книг.....</i>	24
Зеленин Д.А. <i>Книги эмблем и границы эмблематического в книжной культуре раннего нового времени.....</i>	27
Зотова Е.В. <i>Позднесредневековые иллюминированные рукописные миссалы: опыт типологизации.....</i>	30
Ландер И.Г. <i>Искусство нидерландских ботанических книг XVI века (собрание РНБ).....</i>	34
Мишина Е.А. <i>Гравировальные техники в русской рукописной и печатной книге XVII века.....</i>	38
Панченко Ф.В. <i>К прочтению миниатюры Библейского Сборника Матфея Десятого 1507 года.....</i>	43

Подковырова В.Г. Западные гравированные источники в цикле миниатюр Холмогорской редакции лицевых Апокалипсисов конца XVI – начала XVII веков.....	47
Попова М.К. Визуальный ряд в книге « <i>Biblia. Sacrae Scripturae et divinarum literarum Byblia universa</i> » (Lipsiae : Ex officina Nicolai Wolrab, 1544)	50
Рогов М.А. Иконографическая программа рукописей и гравюр «Зеркала человеческого спасения» в российских собраниях.....	54
Серебрякова Е.И. К вопросу о русских писцах-каллиграфах XVI века как декораторах собственных рукописей: «большой» стиль и индивидуальная манера.....	62
Сипола О.Б. Заметки о французской Библии Жоллена XVII в. как источнике изображений в московских Евангелиях начала XIX века.....	67
Смагар М.О. Бордюры Фламандского Часослова Изабеллы Кастильской.....	70
Соболева М.Е. Проблемы сложения нового визуального нарратива на примере миниатюр лицевого жития Александра Свирского второй половины XVII века.....	73
Субботина О.В. Гравюры с подписями в бордюрах парижских Часословов Гийома Годара [1520-1530]: текстовые источники и особенности визуального повествования.....	76
Троицкая А.А. Инициал как портретная рамка в европейской книжной иллюминации XV-XVI веков	80
Устинова Ю.В. «Хронографическая» часть «Слова на Зачатие Иоанна Предтечи» лицевого сборника Чудова монастыря из собрания РГБ в контексте исторических обстоятельств эпохи Ивана Грозного.....	84
Фролова Л.В. Традиции оформления рукописной и печатной книги в памятниках, созданных по заказу императора Максимилиана I Габсбурга	90

Фролова О.Э. Книга, превращенная в рукопись: об уникальном экземпляре «Анабасиса» Ксенофонта (Париж, 1529) на пергамене с миниатюрами из собрания Российской национальной библиотеки.....	94
Ходько Ю.М. Гравюры на меди к неизвестному московскому изданию Нового Завета 1712 года.....	97
Шалина И.А. Живописные оклады псковских напрестольных Евангелий.....	101
Список сокращений.....	106
Информация об авторах.....	108

Образ и текст: лингвовизуальный нарратив в русских иллюминированных рукописях XVII века.

Начиная со второй половины XVII в. в широком корпусе русских лицевых рукописей активно распространяются сборники, посвященные малой и великой эсхатологии. Внимание их составителей в значительной степени сфокусировано на проблемах искушений и наказаний за грехи. Первой лицевой «эсхатологической энциклопедией» второй половины XVII в. стали Синодики с литературными предисловиями, чья традиция хорошо изучена. Помимо этого создавалось множество сборников, у которых не было столь жесткого тематического ядра – многочисленные рукописи, включающие Житие Василия Нового, «Слово о Втором пришествии и Страшном суде» Палладия Мниха, сюжеты из восточных Патериков и т.п. детально описывали грехи, искушения и наказания на земле и в загробном мире. Визуальный ряд таких сборников акцентирован – он обретает новые роли, которые не сводятся к выборочной иллюстрации произведения. В одних рукописях изображения служат визуальным комментарием к отдельным сюжетам и в целом играют подчиненную роль. В других они разворачиваются в параллельное повествование – история, которая традиционно конденсировалась в одно или несколько изображений, построенных по принципу симультанности, теперь дробится на множество самостоятельных визуальных эпизодов. В третьих рукописях изображения почти вытесняют текст, который сводится к кратким подписям – миниатюры разрастаются, автоматизируются и делают текст второстепенным. Визуальный ряд начинает доминировать. По своему типу и функциям такие лицевые сборники близки позднесредневековым западным «Библиям бедняков» (*Biblia pauperum*), «Зерцалам человеческого спасения» (*Speculum humanae salvationis*) или трактатам об «Искусстве умирать» (*Ars moriendi*), в которых изображение преобладало над текстом и основным орудием духовного просвещения служили миниатюры или гравюры на дереве с простой, стереотипной иконографией. Такие сборники представляют собой вид креолизованного текста (лингвовизуального нарратива; см. [1; 2]) с преимущественно иллюстративным повествованием, где легкость

прочтения и экспрессия образов обращены на широкие социальные круги и делают предельно доступным основное дидактическое послание. В докладе мы рассмотрим разные типы взаимоотношения письменного текста и миниатюры и разные способы перевода вербального текста в визуальный в русских рукописях второй половины XVII – первой половины XVIII в.

Литература

1. *Анисимова Е.Е.* Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизированных текстов). М. : Издательский центр «Академия», 2003. 128 с.
2. *Инас Т.Ш.* Креолизированный текст как средство современной коммуникации: вербальная и визуальная составляющие // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: сб. ст. по материалам III междунар. науч.-практ. конф. № 1(3). М.: Изд. «МЦНО», 2017. С. 131–143.

Готическая архитектура в английской книжной графике XVII века

Раннее Новое время воспринимает готику как маркер прошлого, при этом негативная интерпретация стиля в теоретических трактатах по архитектуре соседствует с использованием узнаваемых мотивов средневекового зодчества как семантически значимого указания на исторические ценности: отношение к вере и власти. Формирование образа средневековья в XVII в. порождает стереотипный характер трактовки готики как языка благочестия и знака законной преемственности правления. В Британии XVII столетия складывается концепция региональной истории, подготовившая основу деятельности «Обществ антиквариетов», внимание к прошлому и изучение наследия отдельных земель повлияло на характер хорографических трудов, описывающих географические особенности и архитектурные достопримечательности английских графств.

Издания Уильяма Дагдейла – «Древности Уорикшира» (1656), «*Monasticon Anglicanum*» (1655–1673), «Собор святого Павла в Лондоне» (1658) – интерпретация средневековых построек художником XVII столетия. Офорты Венцеля Холлара и Дэниеля Кинга изображают готические соборы Англии, внимание уделяется внешнему описанию деталей убранства и общей структуры фасада, готические черты нивелируются, антураж и пейзажное окружение отсутствует, достоверность элементов архитектурного декора и специфических конструктивных приемов подчеркивается, сохраняются традиционные для эпохи принципы интерпретации стилей прошлого в контексте современных воззрений на особенности зодчества. Техника офорта способствует детальной трактовке значимых элементов архитектуры и скульптурного убранства, мастера виртуозно сочетают обобщенный образ конкретного здания и разработку подробностей декора сооружения.

Труды Дэвида Логгана «*Oxonia Illustrata*» (1675) и «*Cantabrigia Illustrata*» (1690) в формате путеводителя описывают прославленные университетские города Британии, поэтому карты и планы в них соседствуют с изображениями конкретных сооружений. Готические постройки отмечены характерными признаками стиля: готическими окнами, сводчатыми конструкциями, системой контрфорсов и

аркбутанов, наличием башен со шпилями. Складывается своеобразный «корпус маркеров» готического стиля, не индивидуальная трактовка узнаваемого сооружения, а стилистические закономерности архитектуры средневековья подчеркнуты художником. Внимание мастера направлено на узнаваемые комплексы зданий, архитектура городской среды оживлена стаффажными фигурами и бытовыми подробностями, возникает интерес к изображению антуража.

На рубеже XVII–XVIII вв. голландские мастера Леонард Нифф и гравер Иоганн Кип работают над иллюстративными рядами к масштабным публикациям «Nouveau Theatre de la Grande Bretagne» (1707) и «Britannia Illustrata» (1709). Панорамные виды поместий перемежаются изображениями отдельных построек, внимание уделяется ландшафту, архитектурные мотивы растворяются на фоне бесконечных далей, в подобных изображениях главным становится не зодчество, а пространство. Готические мотивы трактуются обобщенно, сохраняется принцип акцентировки узнаваемых деталей: остроконечных шпилей, систем контрфорсов и аркбутанов, характерных фасадов.

Подобные издания открывают путь типичным для графики XVIII столетия пейзажным видам, где архитектура выполняет роль доминанты в широком пространстве, культурное и рукотворное растворено в природном и естественном. В графике панорамных пейзажей XVII в. архитектура, напротив, задает ритм движения, ограничивает пространство, структурирует изобразительное поле, лишая его дикости необжитой местности.

Эволюция в трактовке готических мотивов в печатной графике XVII в. предполагает путь от достоверного изображения отдельного сооружения к выработке корпуса узнаваемых готических архитектурных элементов, к усложнению композиции и нарастанию внимания к стаффажным фигурам и подробностям природного окружения. Графическая трактовка готических зданий подвергается стилизации в соответствии с эстетическими приоритетами эпохи. Визуальная риторика вкладывает в образ средневековой архитектуры идеи, связанные с древностью и значением власти – с одной стороны, и с благочестием и христианским наследием – с другой. Вырабатываются устойчивые типы изображений готических построек: отдельное сооружение, изображенное весьма достоверно, группа сооружений, панорамный вид. Вырабатываются устойчивые типы изображений

готических построек: храм, фортификационное сооружение, общественное здание (ратуша), складывается своеобразный набор «маркеров», позволяющих зрителю считывать смысловые акценты изображения: стрельчатая арка, башня со шпилем, нервюрный свод, система контрфорсов и аркбутанов.

Иллюстрации

1. Венцель Холлар. Кентерберийский собор. Иллюстрация к изданию Dugdale W. *Monasticon Anglicanum or the History of the Ancient Abbies, and Other Monasteries, Hospitals, Cathedral and Collegiate Churches, in England and Wales. With Divers French, Irish, and Scotch Monasteries Formerly Relating to England with Engravings Mainly by Wenceslaus Hollar and Daniel King*. In 3 vols. — London: Sam Beble, 1655-1673.
2. Дэниел Кинг. Собор в Экстере. Иллюстрация к изданию Dugdale W. *Monasticon Anglicanum or the History of the Ancient Abbies, and Other Monasteries, Hospitals, Cathedral and Collegiate Churches, in England and Wales. With Divers French, Irish, and Scotch Monasteries Formerly Relating to England with Engravings Mainly by Wenceslaus Hollar and Daniel King*. In 3 vols. — London: Sam Beble, 1655-1673.
3. Дэвид Логган. Мертон Колледж. Иллюстрация к изданию Loggan D. *Oxonia Illustrata sive omnium celeberrimae istius universitatis collegiorum, aularum, Bibliothecae Bodleianae, scholarum publicarum, Theatri Sheldoniani, nec non urbis totius, scenographia*. — Oxoniae [Oxford]: e. Theatro Sheldoniano, 1675. — 181 p.
4. Иоганн Кип по рисункам Леонарда Ниффа. Хэмптон-корт. Иллюстрация к изданию *Nouveau theatre de la Grande Bretagne ou description exacte des palaces du Roy, et des maisons les plus confiderales seigneures et des gentiles members de la Bretagne*. — Londres: David Mortier, 1708.



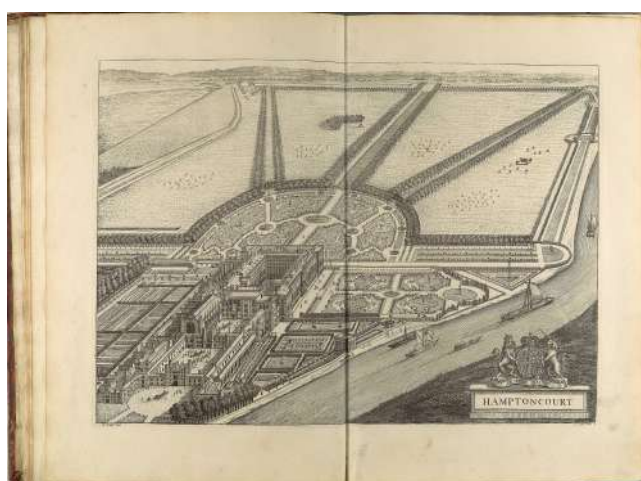
Илл. 1



Илл. 2



Илл. 3



Илл. 4

Особенности ксилографий Эрхарда Альтдорфера в Шведской Библии 1541 года

В 1541 г. Юргеном Рихолффом (Jürgen Richolff) в Упсале была напечатана первая полная лютеровская Библия на шведском языке: Biblia/ Thet aer/ All then Helgha Scrifft/på Swensko [4, S.262].

Особое место в корпусе ее гравюр занимает группа широкоформатных ксилографий с присущим им высоким единством стиля. Это иллюстрации «Борьба Самсона со львом», «Самсон разрушает дом филистимлян», «Иудеи избиваются филистимлянами», «Давид и Вирсавия», «Смерть Авессалома». К этой группе относится и ксилография, изображающая проходящего под аркой св. Петра. Эти произведения были созданы в 1529–1533 гг. в Нижней Германии, в Шверине, для готовящейся к выпуску Любекской Библии (издатель – Людвиг Дитц), увидевшей свет в столице Ганзы в апреле 1534 г. Их автором был Эрхард Альтдорфер (1490–1462) [1, с.16–43].

Исследование Любекской Библии как памятника книжной культуры, и собрания ее ксилографий предпринималось неоднократно [1; 2; 3; 5; 6]. Известно, что клише всех ее гравюр в 1548 г. были привезены их владельцем, Людвигом Дитцем, в Копенгаген. В 1550 г. с них были напечатаны иллюстрации полной лютеровской Библии, изданной им на датском языке [1, с.72]. Это законное воспроизведение осуществилось через 10 лет после неожиданного появления указанных выше ксилографий в Упсальском издании. При этом гравюры Альтдорфера в Шведской Библии имеют контрафактные отличия от одноименных произведений Любекской Библии.

Так, ксилография «Борьба Самсона со львом» (илл. 1.) урезана слева. В левой ее части мы видим другой контур горных вершин. То, что в гравюре Любекской Библии воспринимается как действительно примыкающая к левому краю скала, в Шведской Библии явно не проработано. Здесь намечен лишь контур скалы, выбивающийся из ритма графических линий. Возможно, эта часть доски была испорчена. Затем из нее был вырезан испорченный фрагмент и сделана зачистка этого места для вклейки вставки, чтобы далее работать ножом именно по ней. Но это по какой-то причине сделано не было; доска была отложена, а для иллюстрации Любекской Библии использовалась

другое, безукоризненно вырезанное клише (илл. 2). Это подтверждает и то, что в гравюре Шведской Библии рисунок поверхности земли невыразительнее, чем в ксилографии Любекской Библии. А изображение дерева справа сделано толстыми линиями, дающими более темную тональность.

Ксилография «Св. Петр» (илл. 3) тоже сильно отличается от любекского оригинала (илл. 4). Она урезана со всех сторон. Этим нарушено ее пространственное решение и загублена присущая ей монументальность. Арка, под которой проходит св. Петр, оказалась деформированной. Штриховка арочного проема справа, по сравнению с любекским вариантом, выглядит нечеткой. Видимо, в процессе работы по краям доски что-то не заладилось. Начались обычные при изготовлении ксилографических клише попытки спасти то, что сделано. Неудавшиеся края были отпилены (следы ножовки можно проследить по правому краю, где линия распила пересекает штриховку арки); затем наращены. И уже по приклеенным фрагментам была сделана новая рамка гравюры. Клише было сохранено. Но для Библии, готовящейся к изданию в Любеке, с него печатать не стали.

Возможно, для иллюстрирования Шведской Библии Э. Альтдорфером были предоставлены сохранившиеся в его мастерской отбракованные клише. Если принять во внимание наличие в Упсальской Библии виттенбергских примитивов, по исполнению отличающихся в худшую сторону от того, чем украшались виттенбергские издания 1523–1527 гг., то можно сделать следующие выводы.

Во-первых, у Юргена Рихолффа не было материальной возможности ни привлечь профессионала к иллюстрированию своего издания, ни арендовать качественные клише. Он был вынужден использовать те отбракованные доски, которые ему удалось получить. Учитывая их низкое качество – за небольшую компенсацию, или даже на безвозмездной основе.

Во-вторых, очевидны не только сложности, которые преодолевал этот печатник, но и интенсивный обмен ксилографическими клише, бордюрными рамками, шрифтами между издателями, печатниками и художниками в эпоху Реформации.

Литература

1. *Багровников Н.А.* Диалог традиций и новаторства в ксилографиях Любекской Библии. Монография. Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1999. 247 с.
2. *Багровников Н.А.* Отражение учения Лютера в титульном листе Любекской Библии // Восток – Россия – Запад: мировые религии и искусство. Тезисы докладов международной научной конференции. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2001. С. 19–22.
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. 69–84.
4. *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.
5. *Packpfeifer K.* Studien zu Erhard Altdorfer. Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreich, 1978. 190 S.
6. *Jrgens W.* Erhard Altdorfer. Seine Werke und seine Bedeutung fr die Bibelillustration des 16 Jahrhunderts. Lbeck: Otto Quitzow Verlag, 1931. 89 S.

Иллюстрации

1. Борьба Самсона со львом. Шведская Библия, 1541 г.
2. Борьба Самсона со львом. Любекская Библия, 1534 г.
3. Св. Петр. Шведская Библия, 1541 г.
4. Св. Петр. Любекская Библия, 1534 г.



Илл. 1



Илл. 2



Илл. 3



Илл. 4

О некоторых чертах оформления московских печатных Больших Требников второй половины XVII - XVIII веков

Первое рассматриваемое издание – исправленный «никоновский» Требник, напечатанный на московском Печатном дворе в 1658 г. При работе над этим Требником московские справщики использовали экземпляр известного Требника Петра Могилы, изданного в типографии Киево-Печерской лавры в 1646 г. [1, с. 81–82]. Исследователи давно обратили внимание, что киевское издание использовалось и для оформления московского Требника [2, с. 25]. Остановимся на этом подробнее.

Требник Петра Могилы обильно и разнообразно украшен. Помимо многочисленных заставок и концовок, книга снабжена двадцатью гравированными на дереве иллюстрациями с 13 досок. Часть этих иллюстраций посвящена церковным Таинствам, все они исполнены известным украинским гравером Илией. На гравированной рамке титульного листа сложной композиции в овальных медальонах-клеймах помещаются изображения семи Таинств. Одна листовая гравюра (повторенная в книге дважды) представляет собой Процветший Крест, на ветвях которого также находятся круглые клейма с изображением Таинств.

В самом тексте только три соответствующих Службы украшены замысловатыми фигурными иллюстрациями-заставками, внутри которых также находятся сюжетные клейма.

Московский мастер, знаменщик и одновременно резчик, Захария Лукин, (работал на Печатном дворе с 1657 по 1660 г.) для украшения Требника 1658 г. использовал одну из наименее вычурных заставок Илии (Таинство Миропомазания, *ил. 1*) и еще более упростил ее. При этом гравюра Илии – это цельная доска, а Захария Лукин сделал свою заставку рамкой с пустым овалом внутри, в которую при печати вставлялось сюжетное клеймо (*ил. 2*). Таким образом, украшение, созданное Захарией Лукиным, состоит из двух элементов: рамки и медальона, которые надлежит рассматривать отдельно. В московских Требниках печатались

чинопоследования пяти Таинств: Крещения, Миропомазания, Покаяния, Супружества и Елеосвящения. В начале каждого такого чина в Требнике 1658 г. поместили заставку Лукина с соответствующим медальоном, следовательно, были сделаны пять различных клейм. При этом они скопированы с медальонов, которые помещены на рамке титульного листа Требника Петра Могилы.

Рамка заставки Лукина применялась в двух изданиях Прологов (1659 и 1661 гг.), при этом внутри помещена маленькая квадратная икона Богородицы. Что касается Требников, которые в таком формате издавались до конца XVII в. еще три раза, то эта рамка использовалась в изданиях 1680 и 1688 гг., причем уже в издании 1680 г. рамка дефектна. Изъян увеличился в издании 1688 г., из-за чего, по-видимому, для последнего издания Требника (1697 г.) пришлось изготовить новую рамку – точную копию рамки Лукина.

Из пяти клейм, вырезанных Лукиным для Требника 1658 г., четыре, по всей вероятности, были утрачены: в издании 1680 г. помещено только клеймо «Елеосвящение», а остальные вырезаны заново. Новые клейма, скопированные с издания 1658 г., были сделаны, видимо, знаменщиком старцем Паисием и резцом Алексеем Нефедьевым, работавшими в это время на Печатном дворе [3, ст. 173, 181]. В Требнике 1688 г. заменено еще одно клеймо – «Супружество», рисунок для которого сделал новый знаменщик – Иван Епифанов Сибирянин, а резал тот же резчик Нефедьев. Наконец, в 1697 г. происходит замена клейма «Елеосвящение», сильно отличающееся по рисунку.

В самом начале XVIII века в Букваре трехязычном Федора Поликарпова (1701 г) в главе «Седм тайн Нового завета в лицах» помещены семь овальных медальонов с изображением Таинств. Для «Крещения», «Миропомазания» и «Покаяния» использованы доски из Требника 1680 г., для «Елеосвящения» – доска 1697 года, и три доски изготовлены заново. В это время на Печатном дворе знаменщиком был известный гравер Михаил Дмитриевич Карновский, а резчиком – Матвей Павлович Пневский [4, с. 64], которые, вероятно, и создали новые клейма. _«Супружество» –

сильно переработано, а два не использовавшихся в Требниках сюжета: «Евхаристия» и «Священство», – скопированы с клейм ксилографии «Процветший Крест» из Требника Петра Могилы.

В настоящее время известно 20 изданий Требников большого формата, напечатанных в XVIII в. Первое из них вышло в свет в 1708 г. В его украшении принимали участие те же мастера – Карновский и Пневский. В начале чинопоследования пяти Таинств, как и раньше, помещена рамка с овальным клеймом (*ил. 3*). Новая пышная растительная рамка напоминает свою предшественницу только ромбовидной формой и размером, а из старых клейм сохранилось лишь «Елеосвящение» (та же доска 1697 г.). Клеймо «Супружество» уже использовалось в 1701 г., а три других были изготовлены заново. Все четыре новых мало напоминают медальоны XVII в.: рисунок на них менее условен, на заднем плане изображены архитектурные элементы – колонны и арки.

Эта рамка и клейма использовались более пятидесяти лет в восьми изданиях Большого Требника. Уже в 1708 г. на рамке с правой стороны видна небольшая трещина. В дальнейшем дефекты увеличивались, в последнем издании (1761 г.) они очень существенны. Возможно, использование дефектной доски объясняется постоянной нехваткой знаменщиков и резцов в московской Синодальной типографии [5, с. 595, 786]. В издании 1663 г. появляется новая рамка (близкая копия предыдущей, *ил. 4*) и новые клейма, в том числе заменено «Елеосвящение», использовавшееся с 1697 г.

Несмотря на почти полную смену книжных украшений, рамки с клеймами Таинств продолжали помещать на тех же местах во всех изданиях Большого Требника вплоть до 1800 г. При этом в 1769 (*ил. 5*), 1789 и 1800 для них были изготовлены новые доски. И если клейма просто копировали доски первой половины XVIII в., то рамки, начиная с 1769 г. все больше отличались от оригинала.

Литература

1. *Сиромаха В.Г. Успенский Б.А.* Кавычные книги 50-х годов XVII-го века // Археографический ежегодник за 1986 г. М., 1987. С. 75–84.
2. *Зернова А.С.* Орнаментика книг московской печати XVI–XVII веков. М.: Государственная библиотека СССР имени В.И. Ленина, 1952. 28 с., 77 с., 85 илл.
3. *Ровинский Д.А.* Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. В 2 т. Т. 1. СПб.: Типография императорской Академии наук, 1895. 344 с., 448 стр.
4. *Алексеева М.А.* Гравюра петровского времени. М.: Искусство, 1990. 208 с.
5. *Гусева А.А.* Свод русских книг кирилловской печати XVIII века типографий Москвы и Санкт-Петербурга и универсальная методика их идентификации. М.: Индрик, 2010. 1252с.

Иллюстрации

1. Требник. Киев, 1646. Санкт-Петербург, БАН
2. Требник. Москва, 1658. Санкт-Петербург, БАН
3. Требник. Москва, 1708. Санкт-Петербург, БАН
4. Требник. Москва, 1763. Санкт-Петербург, БАН
5. Требник. Москва, 1789. Санкт-Петербург, БАН



Илл. 1



Илл. 2



Илл. 3



Илл. 4



Илл. 5

**Гравированная серия «Виды самых красивых зданий Франции»
Габриэля и Адама Перелей и образ Парижа второй половины XVII
века**

Альбом “Vues des plus beaux bâtiments de France” с топографическими видами Парижа, Версаля и других дворцово-парковых ансамблей второй половины XVII века имеется в составе многих собраний редкой книги или графических кабинетов.

До недавнего времени авторство гравюр традиционно было принято связывать с именами рисовальщика и гравера Габриэля Переля (1604–1677) и его сыновей – Николя (1631–1695) и Адама (1640–1695). Уже П.-Ж. Мариэтт указывает, что манера гравирования у всех троих была почти неразличима [3, с. 101]. В настоящее время исследователи [5, с. 171] считают, что основная масса топографических видов конца 1660 – начала 1690-х годов была выполнена Адамом Перелем. Наиболее уверенно можно говорить о его авторстве в тех случаях, когда на гравюрах появляются изображения зданий, построенных после 1665 года.

Каждый экземпляр «Самых красивых зданий...» представляет собой уникальную подборку изображений, так называемую “rescueilfactice”: помимо гравюр Перелей, в альбом обычно включены листы и других мастеров, которые сотрудничали с ними – Ливена Крейла (1634 – около 1720), Пьера Лепотра (1660–1744), Жана Маро (1619–1679) и Израэля Сильвестра (1621–1691), причем каждый раз набор дополнительных авторов, количество работ и сюжетов достаточно произвольный, поэтому двух полностью идентичных экземпляров не существует [5, с. 163].

В собрании ГМИ СПб хранится группа из 275 отдельных листов с сохранившейся первоначальной альбомной нумерацией, что позволяет восстановить первоначальную последовательность. На них помещено в общей сложности 307 французских видов, а также 19 видов Рима и его окрестностей.

Париж представлен на 75 видах, которые последовательно скомпонованы по типологическим группам: набережные, дворцы, церкви, общественные сооружения и особняки знати. Виды города, которые изображает Перель и его соавторы, сконцентрированы вокруг

островов Сите и Нотр-Дам и в целом находятся в пределах, обозначенных еще на плане Мериана 1615 года. Так, перелевский Париж на правом берегу ограничен будущими Большими бульварами (от современной площади Согласия через бульвары до площади Нации), а на левом – не выходит за пределы условной линии, идущей от ансамбля Инвалидов через Обсерваторию к современному вокзалу Аустерлиц [2, с. 274].

Основная масса видов выполнена по единой композиционной схеме: гравер использует один формат листа и одну «пространственную коробку» с центральной перспективой, которая имеет единую точку схода на высоко поднятой линии горизонта. Перель выбирает точку зрения, примерно соответствующую высоте крыш тогдашней городской застройки, откуда открывается возможность охвата глубоких перспектив и широких панорам. Подобный взгляд на город с уровня крыш «является скорее взглядом «извне», чем «изнутри», он исключает участие наблюдателя в уличной жизни» [1, с. 45] и способствует тому, что вид воспринимается как парадный портрет города, предлагаемый внешнему наблюдателю. Вертикали силуэтов шпиль и башен, которые хорошо читаются на фоне неба, позволяют уточнить, где именно данное место расположено в городе и как привязано к главным высотным ориентирам. Дополнительную ясность вносят пространственные подписи с историческими комментариями, сделанными в духе путеводителей, входивших тогда в большую моду. Все это подтверждает мысль Д. Вибенсон, которая считает, что виды Перелей были предназначены для широкой публики, в отличие, например, от гравюр «Кабинета короля» [4, № 136], ориентированных на более искушенного зрителя.

В наиболее удачных видах набережных и въездных ворот гравюры А. Переля напоминают манеру Сильвестра по компоновке объемов и использованию светотени, но в основном перспективные построения более простые. Текстура пространства, которое Перель создает в парижских ведутах, довольно плотная и однородная, целиком заполненная кропотливым и несколько монотонным штрихом. В том, что все – «и вода, и терраса, и небо, и здание» – как бы «вылеплено» из одного куска, выражается одна из особенностей манеры А. Переля, за которую его порицал его первый биограф, П.-Ж. Мариетт [3, с. 106]. Тем не менее за счет продуманного выбора сюжетов Перель создает вполне читаемый образ Парижа – образ

делового центра, «мегаполиса» XVII века. Хотя Париж в смысле планировки представлял собой в это время довольно тесный средневековый город с замкнутыми в себе островками организованной застройки, Перель и его соавторы выбирают объекты, позволяющие визуально расширить и условно «раздвинуть» пространство города – площади, мосты, набережные и широкие улицы. Река Сена выглядит своего рода проспектом: на гравюрах подчеркнута ее роль главной транспортной артерии. Многочисленный стаффаж с каретами и лавками на площадях создает впечатление кипучей деятельности. С одной стороны, все это помогает авторам показать Париж как место средоточия городской жизни и человеческой активности, а с другой стороны, продемонстрировать все последние архитектурные достижения второй половины XVII века – Королевский мост, Коллеж Четырех наций и многое другое.

Литература

1. *Каганов Г.З.* Санкт-Петербург: Образы пространства. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2004. 231 с.
2. *Fierro A.* Histoire et dictionnaire de Paris. Paris: Robert Laffont, 1996. 1580 p.
3. *Mariette P.-J.* Abecedario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Publié par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon. Vol IV. Paris, 1851-1860. 416 p.
4. The Mark J. Millard Architectural Collection. Vol. I. French books 16th through 19th centuries. Intr. and cat. Dora Wiebenson. Bibliogr. Claire Baines. Washington: National Gallery, 1993. xxv, 512 p.
5. *Roberts W.* Perelle's Topographical Albums: Problems and Solutions // Relations and Relationships in Seventeenth-Century French Literature. Ed. J.R. Perlmutter. Tubingen: Gunter Narr, 2006. P.163-176.

Персонажи Физиолога в художественном оформлении древнерусских певческих книг

В оформлении певческих рукописей выделяются своими фронтисписами кодексы БАН Струг. 44 и ГРМ Др. гр. 19, составляющие двухтомный комплект, РНБ Кир.-Бел. 586/843. На фронтисписах певческих книг изображено декоративное древо старопечатного стиля, в некоторых случаях окруженное зверями и птицами (илл. 1). Рукописи хорошо изучены и подробно описаны Н.В. Рамазановой [6] и Ф.В. Панченко [3], Н.П. Парфентьевым и Е.С. Шерстобитовой [4].

Н.В. Рамазанова назвала возможные источники изображений: Физиолог - книга, относящаяся к «популярно-теологическим сочинениям... в которой нравы и особенности животных, птиц, камней получают истолкование в форме христианской библейской экзегезы» [7, с. 5]. Могли быть использованы его поздняя переработка, сделанная Дамаскиным Студитом, и «Стефанит и Инхилат».

Учитывая положение миниатюр на фронтисписах рукописей, они передают основную идею певческого кодекса: тварный мир, поющий Господу. Н.В. Рамазанова расшифровывает эту аллегория строкой из ирмоса: «Тебе приносит песни вся тварь, яко содетелю всех вовеки». Согласно выводам Н.В. Рамазановой, возможна и другая трактовка – воплощение идеи царской власти.

Композиция миниатюр делится по вертикали на две части: в нижней, у ствола древа, изображен земной мир; верхняя, у кроны, символизирует небесную твердь. В миниатюре рукописи РНБ в центре композиции находится филин, понимаемый как образ Христа.

На всех миниатюрах с животными обязательно присутствует лев. Он единолично сидит под деревом или сражается со своим антагонистом. Образ льва в европейской культуре изначально двойственен [2]. Отрицательный образ льва превратился в отдельное животное – леопарда, формально это тот же лев, голова которого повернута анфас (у льва всегда в профиль). С XII в. в геральдике леопард зачастую предстает противником льва, животным, родственником дракону [5, с. 58]. В рассматриваемых рукописях мы видим следы геральдических условностей. В правой части рисунка

всегда изображен лев, а в левой – его противник: лежащий лев с головой, повернутой анфас (леопард?), дракон или неизвестное животное. Все эти изображения суммированы в фронтисписе кирилло-белозерской рукописи.

Верхняя часть композиции населена птицами. Возможно, перед нами аллегория рая. Птицы в толкованиях Физиолога не связаны с пением, однако в XVII в. именно они постепенно становятся обычным элементом декора певческих рукописей (хотя не принадлежат исключительно им), в то время как животные в них больше не появляются.

Появление в певческих рукописях сложных аллегорических изображений происходит параллельно с изменениями в музыкальном тексте, который в это время обретает экзегетическую функцию. Например, в древнейшем отечественном списке стихиры Рождеству Богородицы «Сий день Господень» (Стихирарь БАН 34.7.6, XII в., л. 7) графика музыкального текста отражает форму песнопения. В образцовых Стихирарях XVI в. (РГБ, ф. 304 № 414, л. 381 об.-319; РНБ, Кир.-Бел. 586/843, л. 229) найдена новая система повторов, не касающихся эпитетов Богородицы и Христа, – они распеты неповторными формулами, тем самым выделяясь в тексте песнопения. Так, при минимальных изменениях, происходит качественное переосмысление роли напева, по-новому прочитывающего гимнографический текст.

Певческие кодексы, созданные на Печатном дворе, показывают становление нового понимания церковного пения. На смену иллюстративной или эмоциональной роли музыки приходит сложная экзегеза, и это отражается в аллегорических изображениях на фронтисписах певческих рукописей.

Литература

1. *Белова О.В.* Славянский бестиарий: Словарь названий и символики. М.: Индрик, 2001. 320 с.
2. *Лихачева О.П.* Лев – лютый зверь // ТОДРЛ. СПб.: Дмитрий Буланин, 1993. С. 129-137.

3. *Панченко Ф.В.* Стихирарь конца XVI в. из собрания С. Г. Строганова // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописей БАН. СПб.: БАН, 2006. С. 206–305.
4. *Парфентьев Н.П. Шерстобитова Е.С.* Авторское искусство книжной орнаментики художника-знаменщика Федора Басова (последняя четверть XVI — первая треть XVII вв.) // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2018. Т. 18. № 4. С. 80–89.
5. *Пастуро М.* Символическая история европейского Средневековья. СПб.: Alexandria, 2017. 448 с.
6. *Рамазанова Н.В.* Московское царство в церковно-певческом искусстве XVI-XVII веков. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 433 с.
7. Физиолог / Изд. подгот. *Е.И. Ванеева*. СПб.: Наука, 1996. 168 с.

Иллюстрации

1. Фронтиспис Триоди певческой. Рукопись ГРМ Др. гр. 19, л. 435 об.



Илл. 1

Книги эмблем и границы эмблематического в книжной культуре раннего Нового времени

Узус термина «эмблематический» представляет семантическую проблему, состоящую в слишком расширительном восприятии слова как синонима «символического» (Р.Л Коули: «эмблема-символ» [4, с. 38]), «аллегорического», «изобразительного», а иногда и «загадочного». Сегодня слово «эмблема» практически никогда не употребляется в своем ренессансно-барочном значении, выражавшем то уникальное словесно-визуальное единство, которым характеризуется огромное количество книг раннего нового времени. Один из парадоксов эмблематики и визуального символизма XVI–XVII вв. состоит в том, что распознаваемый в качестве этого «мультимодального» жанра [2, с. 75] образ заставляет читателя считать эмблемами то, что ими не является. Отчасти это осложнение вызвано тем, что «люди раннего нового времени осознавали это единство, которое ускользает от нас» [8, с. 261]. Именно это делает обсуждение границ эмблематического внутри и вовне книжной культуры данного периода особенно актуальным.

Эмблематика, трактуемая расширительно, охватывает очень широкий спектр визуальных форм и символических структур XV–XVII вв.: это не только книги эмблем, но и импрезы, геральдика, «Иконология» Чезаре Рипа, «иллюстрированные Библии», украшенные эмблемами алхимические трактаты («Убегающая Аталанта» М. Майера), жанр плясок смерти, а также аллегорическая живопись и орнаментальные фронтисписы — всё это нередко некритически обобщалось словом «эмблема», дополнительно усложняясь фактом размытости границ и терминологической блеклости жанров и поджанров символизма [7, с. 5].

Данная работа представляет попытку «расчистки авгиевых конюшен» нагроможденных терминов визуального символизма раннего нового времени: это попытка указания границ «эмблематического», даже с учётом их предельной проницаемости. Во-первых, эмблематика враждебно относится к ограничителям, как видно из хрестоматийной невозможности её дефиниции: «определить эмблему — это как свить верёвку из песка» (А. Фаулер) [цит. по 3, с. 1-2]. Ускользание эмблематики от строгих границ и терминов – фактор её жанровой

вitalности: это стало «индикатором жизнеспособности и крепости формы, благодаря которому она воссоздавалась и восстанавливала самоё себя, постоянно адаптируясь к переменчивым внешним ограничениям» [6, с. 345].

Во-вторых, эмблематика не существует в историческом вакууме: эмблематика есть прямой отпрыск визуальной культуры позднего средневековья и раннего возрождения. Широчайший фундамент т.н. «протоэмблематики» есть прообразование будущих форм ренессансного символизма: исходя из этого, эмблематикой в настоящем смысле не могут называться ни иероглифика, ни искусство импрезы (в т.ч. книжной), ни «Иконология» Чезаре Рипа, ни издания «плясок смерти», ни «морализованный Овидий» (при всей его схожести с эмблематическим форматом [1, с. 82]). Ненарушение границ похожих на неё жанров – демаркационная линия ренессансной эмблематики.

В-третьих, создание границ требует установления формальных критериев того, что понимается и воспринимается как «эмблема», т.е. ее структурный облик, не выдерживающий проверки на единообразие: «протеева сущность» эмблематики максимально разнообразит и перемешивает все её книжные структуры. Несмотря на это, читатель должен иметь четкие критерии распознавания эмблемы в «океане» визуального символизма: ими предлагается считать словесно-визуальное единство, выражаемое в экфразисе; риторическое обрамление текста, а также «эмблематическое чтение» смыслового универсума [5, с. 26-27].

Неопределённый статус границ эмблематики усложняется, наконец, рядом маргинальных форм, в которых эмблемы «принимают участие»: алхимические книги, музыкальные книги, литература религиозной медитации, «горацианская эмблематика» О. ван Вина, а также «голые эмблемы» или эмблемы без изображения. Разговор о границах эмблематического — есть разговор об интерпретациях и о статусе образа в культуре, а именно в книжной культуре.

Литература

1. *Bardon F. Les «Metamorphoses» d'Ovide et l'expression emblématique // Latomus. 1976. T. 35. №1. P. 71–90.*

2. *Borgogni D.* Discourse and Representation in Emblematics: Hermeneutic and Ideological Implications of Stylistic and Cognitive Analyses // Linguistics and Literature Studies. 2019 №7. P. 75–86.
3. Deviceful settings: the English Renaissance Emblem and its Contexts. Ed. by *M. Bath and D. Russell*. New York: AMS Press, 1999. 256 p.
4. *Colie R.L.* Small Forms: Multo in Parvo // The Resources of Kind Genre-Theory in the Renaissance. Berkeley: University of California Press, 1973. P. 32–75.
5. *Manning J.* The Emblem. London: Reaktion Books, 2002. 400 p.
6. *Saunders A.* The Seventeenth-Century French Emblem. A Study in Diversity. Genève: Librairie Droz, 2000. 442 p.
7. *Szonyi G.E.* The «Emblematic» as a way of thinking and seeing in Renaissance culture // e-Colloquia. 16th Century English Culture, revista electronica, vol. 1, n. 1. 46 p.
8. The Culture of Print. Power and Uses of Print in Early Modern Europe. Ed. by *R. Chartier*. Polity Press, 1987. 375 p.

**Позднесредневековые иллюминированные рукописные миссалы:
опыт типологизации**

Миссал является одной из главных литургических книг латинского обряда и поэтому одной из самых востребованных. Миссал, появившийся и закрепившийся в богослужебной практике относительно поздно – к XII в., объединил в себе несколько литургических книг, необходимых для совершения мессы – сакраментария, содержащего тексты, произносимые священником в ходе богослужения, книг чтений – евангелиария, эпистолярия и др., а также песнопений – антифонария и градуала. Благодаря удобству использования во время богослужения данный тип книги получает широкое распространение и к XIII в. становится основным. В связи с этим возникает потребность в создании большого количества книг, поэтому и сегодня во многих крупных собраниях рукописей, включающих в себя западноевропейские памятники, как правило представлен целый ряд рукописных миссалов, преимущественно относящихся к XIV – XV вв. Рукописи данного типа имеются и в фондах Российской государственной библиотеки, Российской национальной библиотеки, Библиотеки Академии наук и других российских собраниях.

Текст и состав миссала не имел унифицированной формы вплоть до Тридентского собора (1545 – 1563), официально утвердившего в качестве основного миссал римского обряда. Литургические рукописи данного типа варьируются по своему составу, соответствующему обряду той или иной епархии или монашеского ордена, причем и в границах одной епархии могли существовать существенные различия, что не могло не вызывать недовольства и беспокойства как папы, так и местных епископов. Поэтому история формирования содержания миссала, весьма обстоятельно изложенная в научной литературе [3, с. 124-125] – это прежде всего история попыток унификации, предпринимаемых еще с XIII в. Текст и состав часто претерпевал изменения, рукописи правились, обновлялись, дополнялись или же создавались заново. Для цели унификации наилучшим образом подходило появившееся в XV в. книгопечатание. Первые печатные миссалы издаются уже в последней четверти XV в., но и рукописные

кодексы продолжают создаваться, в том числе и роскошные, парадные экземпляры. Рукописные памятники этого периода отражают интереснейший процесс взаимовлияния манускриптов и первопечатных изданий.

Миссалы требовались в каждом храме, но материальные возможности для их приобретения не были равны, поэтому создавались кодексы различного качества, в том числе и художественного. Большинство миссалов XIV – XV вв. было иллюминированными: в богослужебном кодексе художественное оформление помимо эстетической имеет и практическую функцию – инициалы и отдельные миниатюры служат для структурирования текста, удобного ориентирования в книге во время ее использования в ходе богослужения (илл. 1).

Как и текст миссала, принципы художественного оформления варьировались в разных памятниках, причем это зависело не столько от обряда, которому соответствует богослужебная книга, сколько от иных факторов: желания и возможностей заказчика, назначения кодекса (для повседневного использования или парадного), региональных традиций книжного искусства. Например, в большинстве памятников присутствует только одна миниатюра, изображающая Распятие с предстоящими Марией и Иоанном и предваряющая канон мессы, важнейшую часть миссала. В других рукописях художественное оформление ограничивается одними только инициалами растительного орнамента, а в иных манускриптах появляются целые иллюстративные циклы. И, конечно же, при этом обнаруживается проблема и художественного качества: наряду с изысканными произведениями именитых мастеров существуют и работы художников и писцов существенно более низкого уровня.

Количество сохранившихся до наших дней рукописных миссалов достаточно велико, даже несмотря на значительные потери – старые книги, утратившие свою актуальность или обветшавшие в процессе частого использования, утилизировались. Листы таких рукописей находили новое применение, например, при создании переплета для новой рукописи – об этом свидетельствует множество фрагментов, извлеченных из переплетов рукописных и старопечатных книг, находящихся сегодня в собраниях многих библиотек и музеев, которые так же, как и сохранившиеся книги, изучаются исследователями. Обширный круг памятников позволяет провести систематизацию,

основными принципами которой станут разделение по типу состава миссала в соответствии с обрядом (с учетом степени распространенности миссала данного обряда) и выявление основных типов художественного оформления, с учетом его зависимости от состава литургической книги, его функции внутри кодекса, особенностей традиций региональных школ книжного искусства. Также несомненно важным представляется определение памятников типовых и уникальных, созданных под влиянием пожеланий интересов конкретного заказчика, исследование круга заказчиков.

Обращение к изучению позднесредневековых рукописных миссалов, сравнение с первопечатными экземплярами и типологизация памятников данного типа, позволяет представить одну из самых интересных эпох в истории иллюминированной книги и раскрыть ее основную проблематику.

Литература

1. Crouan D. Histoire du Missel romain. Paris: Téqui, 1988. 110 S.
2. Neuheuser H.P. Sakralobjekt und Gebrauchsgegenstand. Instruierende Paratexte und Gestaltungselemente in liturgischen Büchern der Lateinischen Ritenfamilie // Liturgische Bücher in der Kulturgeschichte Europas /Herausgegeben von Hanns Peter Neuheuser. Wiesbaden, 2018. S. 7 – 48.
3. Palazzo E. Histoire des livres liturgiques : Le Moyen Âge: Des origines au XIIIe siècle. Paris: Beauchesne, 1993. 255 p.
4. Sieveking H. Der Meister des Wolfgang-Missale von Rein: zur österreichischen Buchmalerei zwischen Spätgotik und Renaissance. München: Prestel, 1986. 219 S.

Иллюстрации

1. Миссал. Италия, вт. пол. XV в. РГБ. Ф.183.1 №1933, л.128



Илл. 1

Искусство нидерландских ботанических книг XVI века (собрание РНБ)

Становление европейской ботаники как науки приходится на конец XV – XVI вв. При крупнейших европейских университетах создают ботанические сады. Ученые исследуют отечественную флору и описывают растения новооткрытых земель. Закладываются основы ботанической терминологии, делаются попытки классификации растений, создаются первые гербарные образцы. Развитие ботаники совпадает со становлением европейского книгопечатания и гравирования.

Расцвет нидерландской иллюстрированной ботанической книги связан с именами «трех рыцарей» ботаники Додунса, Клузиуса, Лобелиуса и издателя Плантена (илл. 1).

В молодости Кристоф взял фамилию Плантен, созвучную названию «подорожник» (plantain). Известно, что свою издательскую деятельность он начал в Антверпене в 1550-х, издавая скромные по оформлению малоформатные книги, в том числе, и ботанические. В 1560-х обновляется и расширяется плантеновская типография «Золотой циркуль», тогда же он обращается к прославленному ботанику и медику Ремберту Додунсу (1517-1585), который издавал еще в 1540-1550-х гг. свои «Травники», описывая и зарисовывая растения Северной Европы. Издатель приглашает художника Питера ван дер Борхта для иллюстрирования книг Додунса (*Dodoens R. Frumentorum, leguminum, palustrium et aquatiliu herbarum historia*, 1566). Работая над всеобщей «Историей растений», Р. Додунс присваивает европейские названия экзотическим растениям, например, подсолнечнику «Перуанская хризантема» (*Dodoens R. Stirpium historiae*, 1583). Поражает масштаб этого фолианта – 1090 страниц текста с 1299 ксилографическими изображениями. Над рисунками Борхта работали граверы на дереве плантеновского «Золотого циркуля» – Арнольд Николаи, Герард Янссен ван Кампен, Антон ван Лест, Корнелис Мюллер (к сожалению, иллюстрации не были подписаны) (илл. 3).

Первая книга Додунса на нидерландском, стала известна в Европе, благодаря переводу на французский Карла Клузиуса (Шарля де Леклюза, 1526 – 1609). Он знал восемь языков, изучал философию,

историю, картографию, зоологию, минералогию, был страстным путешественником и исследователем растений. Во время путешествия по Испании и Португалии он впервые описал 200 растений (*L'Écluse Ch. de Rariorum aliquot stirpium per Hispanias observatarum historia, 1576*), зарисовывая их углем и красным карандашом, сделал гербарий. Следующее большое исследование альпийской флоры стало возможно благодаря приглашению ученого в Вену императором Максимилианом II (*L'Écluse Ch. de Rariorum aliquot stirpium per Pannoniam, Austriam & vicinas provincias historia, 1583*). У преемника Плантена Иоганна Моретю в Антверпене он издает свой *magnus opus* (*L'Écluse Ch. Rariorum plantarum historiae. Antwerpen, 1601*). Книгу предваряет цельногравированный титульный лист, на рамке которого изображены Адам и Соломон (то есть те, кто первыми дал имя растениям), а внизу помещены фигуры античных ботаников – Теофраста и Диоскорида. В приложении к трактату Клузиус впервые приводит описание и изображение тюльпана, луковицы которого были получены через Ожье Гислена де Бусбека, фламандского учёного и посла в Стамбуле. Клузиус становится профессором Лейденского университета, там же наследники Плантена печатают иллюстрированное издание с описаниями «чужеземных плодов, растений и пряностей» (*L'Écluse Ch. Exoticorum libri decem. Leyden:Plantin, 1605*). Американские растения (картофель, бразильская фасоль) были получены Клузиусом в Англии у Фрэнсиса Дрейка. Все растения на гравюрах изображены с корневой системой. Клузис прославил нидерландскую ботаническую науку, его книги были переведены на французский, английский, немецкий языки.

Нидерландский ботаник Матиас Лобелиус (1538 – 1616) изучал медицину и естественные науки в университете Монпелье, занимался медициной в Антверпене. Лобелиус писал на латыни, поэтому он снабдил свое исследование указателями на семи языках (*L'Obel M. Plantarum, seu Stirpium historia, 1576*). Для издания, в котором помещено 2191 гравированное изображение растений, Плантен выбрал продолговатый, «альбомный» формат.

Необходимо отметить, что Додунс, Клузиус и Лобелиус были дружны. Они делились процессом и результатами исследований, разрешали друг другу использовать полученные сведения. О значимости их работы свидетельствуют растения, названные в честь ученых – *пеларгония Додуна, тюльпан Клузия, лобелия*.

Своеобразный итог работам этих ученых подвел Кристоф

Плантен, собрав все ботанические иллюстрации своего издательства в альбом *Plantarum seu Stirpium icons*, 1581. В альбом горизонтального формата включены только гравюры с подписями, которые взяты из книг этих ботаников. Всего в издании 2176 гравюр на дереве (илл. 4).

Издания Плантаена отличаются прекрасными пропорциями, элегантным зеркалом набора. В издательстве были лучшие антиквенные гарнитуры, печатники следили за чёткостью и строгостью набора. Книжные развороты украшают гравированные на дереве инициалы, орнаментальные заставки и концовки. В издательстве использовали разные виды титульных листов: строгие наборные, украшенные только типографской маркой и девизом «Трудом и постоянством» (*Labore et Constantia*) для дешевых книг малого формата. Цельногравированные титульные листы предваряли фолианты (илл. 2). Особенностью ботанических книг, изданных Плантаеном, была повторяемость иллюстраций, неоднократное использование гравированных деревянных досок в разных книгах.

Большинство из перечисленных изданий, хранящихся в настоящее время в РНБ, происходят из собрания братьев Залуских.

Иллюстрации

1. Ботанические книги издательства Кристофа Плантаена. 1560-1580е. Собрание иностранного фонда РНБ
2. Гравер Виллем Исаакз Сваненбург. Титульный лист к «Травнику» (*Cruydt Boeck*) Р.Додунса. Лейден, 1618. С портретами Р.Додунса и К.Клузиуса. Гравюра резцом, офорт. Иностранный фонд РНБ, из библиотеки П.К.Сухтелена
3. Неизвестный гравер, возможно по рисунку Питера ван дер Борхта. Пион. Из «Травника» Р.Додунса. Гравюра на дереве, владельческая раскраска. 1618
4. Неизвестный гравер, возможно по рисунку Питера ван дер Борхта. *Hyoscyamus niger*. Из альбома «Изображения растений» (*Plantarum seu Stirpium icons*). Антверпен: К.Плантен, 1581 Гравюра на дереве, с подписью на русском языке «Белена». Отдел редкой книги РНБ, из Библиотеки Новгородской духовной семинарии.



Гравировальные техники в русских рукописных и печатных книгах XVII века

Искусство гравюры с искусством книги связано самым тесным образом. По способу печатания оттисков гравировальные техники разделяют на три основных вида: плоская печать, высокая печать (к ней относится в основном гравюра на дереве) и глубокая печать (это все виды гравюры на металле). Как только появлялся новый вид гравирования, он тут же попадал и в рукописные, и в печатные книги.

Самой распространенной и самой ранней является техника плоской печати. Она широко известна специалистам по древнерусскому искусству, как «печать прилепом», «печать на отлип» [1, с. 283, 366]. Именно в этой технике исполняли иконные прориси. С книжным искусством эту технику практически не связывали. Только Д.А. Ровинский указал, что ему известны три азбуки, отпечатанные подобным способом [2, с. 516-517]. В действительности этот вид печати является основой подавляющего большинства иллюстраций в древнерусских рукописных книгах [3]. В иконописных подлинниках мы встречаем образцы заставок, созданные именно в технике плоской печати. Большие страничные иллюстрации также создавали по иконным прорисям. В законченных рукописях такие оттиски обычно закрыты последующей раскраской, и разглядеть их остатки можно только при сильном увеличении. Крайне редко печатные рисунки остаются без дальнейшей плотной прорисовки. Уникальным примером такой рукописи является «Акафистник» (РГБ, ф. 733, № 13) (илл. 1). В нем все инициалы и страничные иллюстрации отпечатаны подобным способом и только в некоторых местах тронуты легкой подкраской. Технику плоской печати, несомненно, употребляли и при переводе подготовительных рисунков на гравировальные доски, как деревянные, так и металлические.

Гравюра на дереве появилась на Руси в XVI веке вместе с книгопечатанием, как неотъемлемая часть книги. Все ранние ксилографии являются гравюрами книжными [4]. Система украшения печатных книг и в XVI, и в XVII веке полностью повторяет книги рукописные. Композиции фронтисписов, заставок, рисунок букв и зачастую просто копируют рукописные миниатюры. В таких случаях

для создания ксилографий, скорее всего, использовали прориси, первоначально созданные для рукописных миниатюр. Книжные гравюры на дереве очень скоро перешли в книгу рукописную. Их стиль и манера исполнения, лаконичные мощные штрихи, образующие изображение, как нельзя лучше сочетались с рисунком древнерусского шрифта и с насыщенным глубоким цветом книжных чернил (*илл. 2*). Киноварные строки вязи в начале текста, контрастировавшие с черным цветом гравюры, создавали дополнительные цветовые акценты. Связи печатной книги и книги рукописной не ограничивались только использованием одинаковых композиций или переносом ксилографий в рукописи. В XVII веке иллюстрации в печатных книгах нередко раскрашивали, повторяя колорит и всю систему употребления цвета в рукописях. Когда гравюры на дереве включали в рукописи, их тоже могли раскрасить. В некоторых случаях, в подражание дорогим образцам, первоначальную печатную основу полностью закрывали краской.

Гравюра на металле появилась в русском искусстве только в XVII веке и сразу же стала важной частью книжной орнаментации. Русскими граверами было исполнено большое число рамок-заставок и отдельных заставок с самыми различными сюжетами в картушах. Такими гравюрами украшали певческие рукописи, синодики, жития святых и другие рукописные книги (*илл. 3*). Гравюры на металле в ряде случаев употребляли вместе с оттисками плоской печати, создавая единые композиции. Известны случаи, когда гравюры на металле наклеивали поверх ранее исполненных оттисков и даже поверх рисованных украшений. Мастера-книжники не только употребляли готовые гравюры. Если не было возможности использовать гравюры, они перерисовывали и ксилографии, и гравюры на металле на страницы создаваемых ими рукописей.

Единственным примером включения гравюры на металле в печатные книги являются издания Верхней типографии. Здесь два выдающихся мастера своего времени – С. Ушаков и А. Трухменский – смогли создать в книжном развороте редкий симбиоз гравированного на металле фронтисписа, ксилографической заставки, киноварной вязи и печатного текста (*илл. 4*).

Все гравировальные техники, известные в XVII веке, привнесли в книжное искусство новые яркие, свойственные только им, особенности.

Литература

1. Свод письменных источников по технике древнерусской живописи, книжного дела и художественного ремесла в списках XV – XIX в. Составление, вступительная статья и примечания Ю.И. Гренберга. СПб.: Пушкинский фонд, 1995. Т. 1, кн. 1. 448 с.
2. *Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. СПб.: Типография Академии наук, 1881. Т. 4. 788 с.
3. *Мишина Е.А.* Техника плоской печати в русском искусстве XVII в. // Дизайн. Материалы. Технология. СПб., 1(26), 2013. С. 86-93.
4. *Мишина Е.А.* Техника плоской печати в русских рукописях XVII века // Современные проблемы археографии. Выпуск 2. СПб., 2016. С. 404-420.
5. *Сидоров А.А.* Древнерусская книжная гравюра. М.: Издательство АН СССР, 1951. 395 с.

Иллюстрации

1. Акафистник. 1697(?). Разворот. Плоская печать, подкраска акварелью, рукописный текст. РГБ, ОР ф. 733, № 13, лл. 2об., 3
2. Сборник, перв. четв. XVIII в. Изображение Иисуса Христа. Гравюра на дереве, подкраска акварелью, рукописный текст. Фрагмент неизвестной гравюры конца XVII – начала XVIII в. Изображение вырезано по контуру и наклеено на страницу рукописи. Ярославский музей заповедник, 15250, л. 2
3. Синодик Фотия. 1695 г. Разворот с двумя рамками-заставками работы Л.Бунина. Гравюра на металле, подкраска акварелью, рукописный текст. РНБ ОР. Ф.550 F I 323
4. Полоцкий С. Псалтырь рифмотворная. М., Верхняя типография, 1680. Разворот: фронтиспис – гравюра на металле работы А. Трухменского по рисунку С.Ушакова; заставка – гравюра на дереве работы неизвестного мастера, печатный текст



Илл. 1



Илл. 2

К прочтению миниатюры Библейского Сборника Матфея Десятого 1507 года

В системе оформления Библейского Сборника, созданного русским книжником Матфеем Десятым в 1507 г. в Супрасльском монастыре (БАН, собр. И.И. Срезневского, II. № 75), особое место занимает миниатюра (*илл. 1*). Она открывает Псалтирь, и в сложной многоярусной композиции синтезирует сюжеты, посвященные деяниям царя Давида-псалмопевца. Верхний ряд занимают сцены Помазания Давида на царство и сошествие на Давида Святого Духа, научившего его слагать псалмы. В среднем ярусе совмещены сцены псалмотворения Давида и псалмопения с танцами и игрой на музыкальных инструментах, в совокупности представляющие картину праздничного богослужения с участием царя Давида и его клира. В нижнем ярусе этот же сюжет продолжен и дополнен сценой обучения псалмопению. На небольшом пространстве листа художнику удалось разместить множество сюжетов и персонажей, наполнить сцены динамикой и торжественностью, создать произведение высокого художественного значения.

Миниатюра восходит к иконографии иллюминированных псалтирей эпохи «Македонского ренессанса», однако точные аналоги миниатюре или прямые заимствования не обнаруживаются, в то время как с отдельными памятниками византийской, славянской, западноевропейской письменности и изобразительного искусства выстраиваются параллели, а в некоторых случаях имеются и буквальные повторения. Учитывая сложнейшую текстологическую работу, которую провел Матфей Десятый при составлении свода библейских текстов сборника [1; 2], богатство и эклектичность выполненного им орнаментального убранства рукописи [3; 4], можно полагать, что Матфей Десятый адаптировал известные ему разные иконографические образцы и объединил их в оригинальную композицию.

Составной характер композиции обусловил необходимость последовательного «прочтения» каждой сцены, а изучение иконографического контекста и поиски возможных источников памятника привели к ряду конкретных наблюдений. Так, сцена

Помазания Давида на царство восходит к иконографии Парижской псалтири X в. (Paris, gr. 139. Fol. 3v.). Совмещенная с ней сцена Коронации Давида, включающая фигуру архангела, держащего царский венец над Давидом, имеет параллель с Кентерберийской псалтирью конца XII в. (Paris. Mn. lat. 8846. Fol. 2v, 34v.). Присутствующая в этих сценах персонификация Премудрости Божией в облике молодой девы близка к фресковым изображениям в Грачанице (Сербия, Косово. Около 1320 г.) и Лесново (Македония. XIV в.). В книжном искусстве прямые аналогии обнаружены в Евангелии РНБ. F.I.35. в композициях евангелистов с Премудростью. Изображения Давида-юноши и Давида-царя, сидящего на троне, также имеют свои прототипы в греческой и славянской рукописно-книжной традиции, например, в Псалтири из библиотеки Амброзиана, (M. 54 sup. F. 2), Сербской (Мюнхенской) псалтири (Баварская Государственная Библиотека. Cod. slav. 4), Следованной псалтири (РНБ. F.I.738). Музыканты и певчие на миниатюре Библейского Сборника напрямую соотносятся с изображениями Следованной псалтири. Уникальными для русской книжности являются две композиции с танцующими отроками. Подобные иллюстрации к 150 псалму Давида известны в византийской и славянской иконографии. Наиболее близкими к Супрасльскому сборнику являются росписи XIV в. часовни Преображения Господня в Хрельовой башне Рильского монастыря и в церкви Лесновского монастыря (Македония).

В жанровом отношении миниатюра сочетает черты повествовательного, символично-дидактического и гимнологического типов. В сборнике Матфея Десятого отобраны лишь те сюжеты, в которых раскрывается предначертанный путь Давида от избранника Божия к царю-псалмопевцу. Отсутствие четких разделителей между частями композиции Матфея способствует иконному восприятию пространства, которое «читается» и последовательно, и одновременно. Значительная роль в объединении пространства композиции отведена золотому фону, который «поднимает» изображение на уровень «царского величия», аккумулируя энергию света Божественной Премудрости. В результате изображение, составленное из повествовательных сюжетных элементов, обретает характер выходной миниатюры Псалтири, а в контексте всего Сборника становится главным художественным элементом.

Литература

1. *Алексеев А.А., Лихачева О.П.* Супрасльский сборник 1507 г. // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописной и редкой книги. Л., 1978. С. 54–88.
2. *Лавров П.А.* Библейские книги 1507 года // *Slavia. Časopis pro slovanskou filologii*. Praha, 1933–1934. Roč. 12. S. 85–112. (На с. 102–104 исследование Д. В. Айналова о художественных особенностях рукописи).
3. *Панченко Ф.В.* «Еже не съкрыти таланта от Бога преданного ми» (Материалы к творческому портрету Матфея Десятого) // *Круги времени: В память Елены Константиновны Ромодановской*. Т. 2. М., 2015. С. 171–208.
4. *Панченко Ф.В.* Концепт художественного оформления Библейского сборника Матфея Десятого // Материалы Международной конференции «Славянская библия в эпоху раннего книгопечатания». 13–17 июня 2017. БАН, ИРЛИ. СПб., 2017. С. 124–136, 13 илл.

Иллюстрации

1. Библейский сборник Матфея Десятого, 1507. Собр. Срезневского II, № 75. л. 173 об. Санкт-Петербург, БАН



Илл. 1

В.Г. Подковырова

**Западные гравированные источники в цикле миниатюр
Холмогорской редакции лицевых Апокалипсисов конца XVI –
начала XVII веков**

Во второй половине XVI – начале XVII в. в мастерских Московского Кремля [4, 741; 6, 15; 7, 28–33] и, вероятно, в Новгородских или Холмогорских землях [1, с. 170, 426; 2; 3, с. 50 – 51], складывается несколько вариантов циклов миниатюр к русским Апокалипсисам. Известно, что в этот период в Холмогорах находились два лицевых Апокалипсиса: рукописи РНБ. Q. I. 1138 и РГБ. Ф. 98. № 1591 [2, с. 210–211]. Иконография первого основывалась на ранней [1, с. 201–317] и Филарето-Чудовской [1, с. 468–526] редакциях, но отличалась набором признаков, позволяющих увидеть в ней особую редакцию [1, с. 169–170, 381–467; 3, с. 50–51], которую, по предполагаемому месту создания и (или) бытования, можно назвать Холмогорской [4, с. 741; 6, с. 301–313]. Выгодное географическое положение Холмогор способствовало процветанию иконописного и книгописного дела [2, с. 209–210]; проходившие там торговые пути служили притоку западных печатных гравированных изданий, выполнявших и функцию иконописных образцов.

Ф.И. Буслаев обратил внимание на западные заимствования в иконографии принадлежавшей тогда ему, а ныне рукописи РНБ Q. I. 1138 [1, с. 170, 395, 401, 411, 424]. Среди прочего ученый увидел фрагменты декора западных изданий в маргинальных украшениях книги [1, с. 388–389]. Ю.А. Грибов, отметив связь Q. I. 1138 с западными гравированными изображениями [4, с. 742], посвятил специальное исследование «холмогорским» лицевым Апокалипсисам [2].

Как показал сплошной просмотр Q. I. 1138, «западные» элементы имеются в 2/3 миниатюр (53 из 78), но ни одна гравюра не скопирована целиком, как в списке РНБ, Сол.1 [1, с. 317–381]. «Цитаты» привносятся в изображения фрагментарно и повторяют стилистику и динамику композиций. Например, поле монотонно повторяющихся композиций к главам 3–9 наполнено заимствованными деталями – это изображение идолов (гл. 5), близкое к гравюре в издании [7, л. 420 об.] и т.д. Гравюры издания [7] воспроизведены в краковском издании Библии [8],

инициалы которого имеют ряд общих элементов с маргинальными украшениями рукописи Q.I.1138. Хорошо иллюстрирует факт заимствования особая иконография потоков огня и камней на миниатюрах к главам 22 и 52, аналог которой находим в гравюре к главе 8 во франкфуртской Библии 1532 [9]. Особое положение сброшенного во ад семиглавого змия, лежащего на спине, также находим в издании [8, л. 758 об.]. Значительные сходства обнаруживаются в этом издании и во второй гравюре к главе 6 с изображением праведников, которым даются белые ризы (в этом издании среди них скелет, воспроизведенный на миниатюре) [8, л. 758 об.]. Обращает на себя внимание полностью занятое реалистическими деталями поле миниатюр Q.I.1138, композиционно, по динамике и не перечисленным из-за формата тезисов конкретным фрагментам, восходящим к гравюрам западных Любекского [11], Витембергского [7], Франкфуртского [9] и других гравированных изданий.

Не удалось пока найти цикла гравюр, в котором мы бы могли увидеть все вместе элементы западного происхождения из Q. I. 1138. Но, учитывая явное знакомство ее миниатюриста с циклами двух редакций русских Апокалипсисов, логично предположить, что мастер переработал и воплотил в своих иллюстрациях образы из нескольких западных изданий.

Литература

1. *Буслаев Ф.И.* Свод изображений из лицевых Апокалипсисов по Русским рукописям с XVI-го века по XIX-ый. Т.1 и 2. М., 1884. 835 с., илл.
2. *Грибов Ю.А.* Холмогорские иллюстрированные Апокалипсисы кон. XV – пер. пол. XVII в: Вопросы атрибуции // Хризограф: Сб. ст. к юбилею Г.З. Быковой. М., 2003. С. 209–225.
3. *Грибов Ю.А.* О локализации двух лицевых Апокалипсисов из собрания Ф.И. Буслаева // Древнерусские и греческие рукописи РНБ. СПб., 2007. С. 50–58.

4. Грибов Ю.А. Иоанна Богослова Откровение. Лицевые рукописи // ПЭ. М., 2010. Т. 24. С. 740–745.
5. Подковырова В.Г. Русские лицевые Апокалипсисы второй половины XVII – начала XX века. Описание рукописного отдела Библиотеки РАН. Т. 10, вып. 2. М., СПб., 2016. 672 с.
6. Чинякова Г.П. Древняя Русь и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI – XVII веков . Миниатюра, гравюра, икона, стенопись. Альбом-каталог. М., 2017. С. 8–240.
7. Biblia das ist: Die gantze Heilige Schrifftten Deudsh / Martin Luther. Wittemberg. 1544/1545.
8. Biblia Polonica Loepolita. Krakov. 1561.
9. Biblische Historien Figürlich fürbildet Durch den wolberühten Sebald Beham von Nürnberg. Frankfurt: Christian Egenolph, 1536. (1552)
10. Biblishe figuren desc N/T/ gar kunstlich gerissen/// Francfurt am Mayn, 1514 – 1562.
11. Lübecker Bibel De Biblie vth der vthlegginge Doctoris Martini Luthers yn dyth düdesche vlitich vthgesettet mit sundergen vnderrichtingen also men seen mach. Inn der Keyserliken Stadt Lübeck by Ludowich Dietz gedrucket. M·D·XXXIII·1533

Визуальный ряд в книге «Biblia. Sacrae Scripturae et divinarum literarum Byblia universa» (Lipsiae : Ex officina Nicolai Wolrab, 1544)

В Отделе редкой книги Зональной научной библиотеки Воронежского государственного университета хранится замечательный книжный памятник. Это Ветхий завет на латинском языке, изданный в 1544 г. в Лейпциге в мастерской Николя Вольраба («Biblia. Sacrae Scripturae et divinarum literarum Byblia universa» (Lipsiae: Ex officina Nicolai Wolrab, 1544). Он являлся первым томом двухтомной Библии, второй содержал Новый завет. Книга имеет многие черты, характерные для ренессансного издательского дела: оформление титульного листа, переплета, характер иллюстраций.

Титульный лист набран шрифтами, разными по начертанию и размеру в зависимости от значимости информации. Он содержит развернутую аннотацию, в которой сообщается о том, что книга «дополнена переводом Нового Завета Эразма Роттердамского», а также о том, что в анализируемое издание «добавлено латинское обстоятельное и тщательное толкование имен евреев, халдеев, греков, которые встречаются повсюду в Писании, а также указания на географическое положение мест».

Интересен и характерен для эпохи переплет Ветхого завета. Верхняя и нижняя деревянные доски обтянуты кожей светло-коричневого цвета, предположительно, телячьей. Все части переплета украшены тиснением, которое выглядит как конгревное, но таковым быть не может, поскольку эта техника тиснения была изобретена только в XVIII столетии. Узоры тиснения сложные, явно выполнены разными инструментами. На переплете различимы несколько расположенных друг внутри друга рамок. Одна из рамок переплета содержит плохо различимые аллегорические фигуры с почти стертыми надписями, которые можно прочесть как «satisfat(ionem)» (удовлетворение) и «(i)ustificat(ionem)» (обоснование). Напомним, что именно в XVI в. «для тиснения декора стали использоваться клише и роли в ренессансном стиле с аллегорическими фигурами Благоразумия или Правосудия, Милосердия, Веры, Фортуны и т.д....» [1].

В Германии начиная с первого издания Лютеровской Библии в

1522 г., ее было принято богато иллюстрировать. Рассматриваемый здесь экземпляр Библии не является лютеровским, он остается латинским, но традиция, сложившаяся применительно к переводам Св. Писания на немецкий язык, проявляется и здесь. В полном варианте Библия содержит 103 гравюры, считается, что 28 из них принадлежат Лукасу Кранаху и его ученикам. Хранящийся в университетской библиотеке Ветхий завет насчитывает 58 иллюстраций, из них – 17 полностраничных (полостных), 30 – заверстаных в текст, 8 предваряют и 3 –завершают Книги пророков.

Полосные иллюстрации можно рассматривать как своего рода фронтисписы или заглавные страницы к книгам Ветхого Завета или их известным фрагментам. Тематически среди них можно выделить несколько типов. Во-первых, это портреты главных героев соответствующих книг или эпизодов. Так, портрет пророка Даниила (*илл. 1*) украшает его книгу Пророка Даниила. Портрет Иосифа включен в книгу Бытия. Оба героя изображены в полный рост, в ракурсе снизу-вверх, на фоне пейзажа, оба одеты в воинские доспехи, Даниил – в античные, Иосиф – в рыцарские. Обе фигуры предстают как величественные, но статичные. Во-вторых, гравюры, на которых изображен самый яркий эпизод той или иной библейской книги. Это, например, первая в нашем томе иллюстрация, изображающая Рай и сотворение Евы или Исход (*илл. 2*). Первая из них любопытна, в частности, тем, в некоторых деталях она напоминает картину Лукаса Кранаха Старшего «Адам и Ева в Эдемском саду» (1530). И в третьих, некоторые «фронтисписы» объединяются в серию, создавая некий визуальный нарратив. Подобный прием использован в больших иллюстрациях, предваряющих три Книги царств.

Среди иллюстраций, заверстаных в текст, прослеживаются сюжетные (Давид и Голиаф), архитектурные (храм Соломона), портретные (Моисей).

Представляется возможным выделить в отдельную группу иллюстрации к книгам пророков (*илл. 3*). На них, как правило, изображен пейзаж средневекового города, который нередко заставляет вспомнить работы голландских мастеров. Книга Пророка Наума, повествующая о каре, постигшей нечестивую Ниневию, открывается сценой у городских ворот. Изображены городские стены, груженная тюками ладья, подплывающая к пристани, группа богато одетых горожан на берегу, всадник, подъезжающий к воротам, некая

конструкция, напоминающая виселицу, но, возможно, являющаяся подъемным устройством.

Нередко на гравюрах можно различить три плана: человеческий (как правило, жанровая сцена с подробностями быта того времени); пейзажный план (иногда условный, но чаще имеющий средневековые приметы – замки, подъемные мосты). И почти всегда на иллюстрациях присутствует божественный план. Так, в верхней части гравюры, предваряющей Книгу Пророка Захарии, изображены сцены, происходящие на небе, но Бог-отец присутствует также и на земле, среди фигур «человеческого» плана.

Литература

1. Долгодрова Т.А. Портреты на немецких ренессансных переплетах XVI века // Наше наследие. № 119. 2016. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11914.php> (дата обращения 21.01.2020)

Иллюстрации

1. Пророк Даниил. Biblia. Sacrae Scripturae et divinarum literarum Byblia universa. Lipsiae, Ex officina Nicolai Wolrab, 1544. Воронеж, Зональная научная библиотека ВГУ
2. Исход. Biblia. Sacrae Scripturae et divinarum literarum Byblia universa. Lipsiae, Ex officina Nicolai Wolrab, 1544. Воронеж, Зональная научная библиотека ВГУ
3. Книга пророка Малахии. Biblia. Sacrae Scripturae et divinarum literarum Byblia universa. Lipsiae, Ex officina Nicolai Wolrab, 1544. Воронеж, Зональная научная библиотека ВГУ



Илл. 1



Илл. 2



Илл. 3

Иконографическая программа рукописей и гравюр «Зерцала человеческого спасения» в российских собраниях.

К настоящему времени полностью или частично сохранилось около 190 иллюминированных рукописей и 11 инкунабул одного из популярнейших средневековых типологических сочинений «Зерцало человеческого спасения» (*Speculum humanae salvationis*, далее – SHS). Некоторые из них представлены в российских собраниях.

Во-первых, это манускрипт из Кёнигсбергской городской библиотеки (Königsberg, Stadtbibl., Cod. S 18.2° Bl. 1ra-68vb), 32 разрозненных фрагмента которого находятся, в том числе, в Новосибирском государственном художественном музее (НГХМ), ГМИИ им. А.С.Пушкина, РГБ, частных собраниях Москвы, Чебоксар [1, 2, 3, 7, 8] и за рубежом. Иконография манускрипта изучалась до войны Эдгаром Брайтенбахом [29], который отнес его к «изолированным» рукописям, а также в ходе атрибуции фрагментов [22, 23, 24, 26, 27, 28, 35, 36] автору удалось частично реконструировать иконографию утраченных фрагментов и обнаружить множество совпадений с мадридской рукописью BNE Vitr. 25-7 (olim B. 19) 1432 года [12]. Ряд различий позволяет предположить наличие контаминации. Предложенная атрибуция тирольского или швейцарского происхождения кенигсбергского манускрипта 1426 года применяется в иконографической базе Института Варбурга и Государственного каталога Музейного фонда РФ.

Во-вторых, это латинские рукописи в РНБ, в том числе : Lat. О.v. XIV.7 (с упомянутыми в тексте, но отсутствующими иллюстрациями) [4], Lat. F. I. 650 [5, 19, 20] (рукописная копия Жака Фусиена Леклабара ок. 1780 г. с утрехтского блокбуха, иконография которого подробно изучалась [37, 21]) и рукопись Lat. F. I. 694 [6, 19, 20]. «Эти кодексы остались вне поля зрения ученых и нуждаются в дальнейшем текстологическом и искусствоведческом изучении с целью выявления ближайших иконографических прототипов и родственных списков» [25, с. 265]. Искусствоведческий анализ Lat. F. I. 694 [26] выявил ряд существенных особенностей, касающихся организации текста, иллюминации и содержания: два столбца на развороте, сочетание превосходного почерка с недорогой иллюминацией, нередко художник

не только экономил свои усилия, но и проявлял непонимание протографа, граничащее с десакрализацией. Например, на ступенях подножия трона Соломона (сюжет 9d), вместо изображения 12 львов художник ограничился изображением лишь одного, 11 раз написав слово *leo* [6, л. 24, об.]. Подробное сравнение каждой из 192 миниатюр *Lat. F. I. 694* и 106 доступных автору рукописей SHS позволило уверенно утверждать, что их иконография и стилистика наиболее близка к среднерейнским рукописям первой трети XV века [15, 11, 18], а также, в меньшей степени, к более ранним рукописям юго-западных немецкоязычных земель [14, 10, 16] и другим. Вопрос датировки остается дискуссионным, так как филигранные в форме буквы «P» датируются не только второй половиной века, а в более широком диапазоне, начиная с 1440-х годов. Текст последней страницы *Lat. F. I. 694* [6, л. 102, об.] представляет собой самостоятельное произведение – творческую компиляцию из книги «Сентенций» Петра Ломбардского и ранее был введен в научный оборот [28]. Представляется, что рукопись *Lat. F. I. 694* была создана для монахов (францисканцев?) с привлечением художника-мирянина.

Наконец, наряду с подробно изученной иконографией фрагментов [21] инкунабул SHS в РГБ, в частном московском собрании есть два упомянутых в каталогах Hollstein 1924-25 гг. [31, 32] различающихся оттиска на голландской бумаге 1791 – 1825 гг. однолистной «весьма грубой, выполненной в стиле XV-го века ксилографии» [34, с. 188] монограммиста UA (Nagler, № 936), изображающей, по мнению автора, сюжет 40d главы SHS (илл. 1). В конце главы «Страшный суд» (SHS, XL:75-98) описан прообразующий тип 40d «Даниил, объясняющий письмена на стене Валтасару». На гравюре жест пальцевого счета Даниила иллюстрирует специфичный для SHS акцент на идею подсчета, а четверочастный щит мог иллюстрировать идею разделения царства. Бандероли (часто незаполненные) – чрезвычайно часто встречающаяся в SHS деталь этого сюжета, обозначающая разговор персонажей, характерная и для гравюры в утрехтском блокбуксе (илл. 2). Даниил часто изображается в причудливом головном уборе, ассоциирующимся с его «иностранностью» происхождением, нередко это шаперон. С вероятным ранненидерландским происхождением протографа связано типическое сходство (илл. 3) Даниила на гравюре с небольшим портретом Джованни ди Николао Арнольфини (Ян ван Эйк, дерево, масло, 29 x 20 см., ок. 1438 г., Берлинская картинная галерея).

Этому не приходится удивляться, учитывая параллели, проводимые между гравюрами и миниатюрами SHS и мастерами живописи от Мельхиора Бредерлама [30], Яна Ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, Конрада Вица, до круга братьев Лимбург и Дирка Боутса [28].

В работе рассмотрена иконография SHS в российских собраниях: продемонстрирована близость кенигсбергского и мадридского манускриптов; петербургской и среднерейнских рукописей первой трети XV века, явление контаминации; обоснована атрибуция сюжета 40d ксилографии монограммиста UA, восходящей к ранненидерландскому прототипу (илл. 4).

Литература

1. Блескина О.Н. «Зерцало человеческого спасения» в собрании Российской национальной библиотеки // Вспомогательные исторические дисциплины. СПб., 1994. Вып. 25. С. 256–269.
2. Блескина О.Н. Библии для «бедных» в собрании Отдела рукописей Российской национальной библиотеки // Славянская Библия в эпоху раннего книгопечатания: К 510-летию создания Библейского сборника Матфея Десятого / Отв. ред. А. А. Алексеев; ред. колл.: Ф. В. Панченко, В. Г. Подковырова, В. А. Ромодановская; Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; Библиотека Российской академии наук. Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского Дома, 2017. С. 27–38.
3. Долгодрова Т.А. Немецкая и нидерландская книга XV века. Проблемы взаимовлияния и национальные особенности. Москва: Терра, 2002. 181 с.
4. Золотова Е.Ю. Немецкая рукопись «Зерцало человеческого спасения» XV века. опыт реконструкции // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2009. М.: Издательство Московского университета, 2009. С. 346–367.

5. Золотова Е.Ю. Книжная миниатюра Западной Европы XII–XVII вв. Каталог иллюстрированных рукописей в библиотеках, музеях и частных собраниях Москвы. М.: Кучково поле, 2012. 464 с.
6. Золотова Е.Ю. Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции. М.: ГИИ, 2019. 488 с.
7. Панченко Ф. В. Международная научная конференция «Славянская Библия в эпоху раннего книгопечатания» // Русская литература, 2017, №4, С. 264–271.
8. Рогов М. А. Иконографический анализ миниатюр «Зеркала человеческого спасения» из собрания Н. В. Угодиной // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2016. Вып. 6. С. 333–343, илл. 109–113.
9. Рогов М.А. Миниатюры «Зеркала человеческого спасения» из Новосибирского государственного художественного музея // Артикульт : научный электронный журнал 2017 № 28(4). С. 59–66.
10. Рогов М.А. Иконография иллюминированных рукописей «Зеркала человеческого спасения» Königsberg, Stadtbibl., Cod. S 18.2° и РНБ, Lat. F. I. 694 // Современный музей в культурном пространстве Сибири: Пятая межрегиональная научно-практическая конференция, 14–16 ноября 2018 : [сб. материалов] / Новосибирский государственный художественный музей ; составитель С. П. Голикова ; редакторы: С. П. Голикова, И. Р. Хамидова. Новосибирск: [НГХМ : Новосибирский издательский дом], 2019. С. 46-55.
11. Breitenbach E. Speculum humanae salvationis. Eine typengeschichtliche Untersuchung (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 272). Straßburg: Heitz, 1930. 277 S.
12. Cardon B. Manuscripts of the Speculum humanae salvationis in the Southern Netherlands (c.1410 – c.1470): a contribution to the study of the 15th century book illumination and of the function and meaning of historical symbolism. Corpus van verluchte handschriften uit de Nederlanden, vol. 9. Leuven: Peeters, 1996. 451 p.

13. Hollstein & Puppel <Berlin> [Hrsg.] Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Schabkunstblätter alter Meister des XV. bis XVIII. Jahrhunderts: darunter umfangreiche Werke von Dürer, Rembrandt, Ostade, Callot, Tiepolo, Piranesi und seltene Blätter von Aldegrevier, Alix, Altdorfer; Versteigerung zu Berlin 3. November bis 5. November 1924 (Katalog Nr. 27).

14. Hollstein & Puppel <Berlin> [Hrsg.] Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Schabkunstblätter alter Meister des XV. bis XVIII. Jahrhunderts: darunter umfangreiche Werke von Dürer, Rembrandt, Ostade, Callot, Tiepolo, Piranesi und seltene Blätter von Aldegrevier, Alix, Altdorfer; Versteigerung zu Berlin 11. Mai bis 13. Mai 1925 (Katalog Nr. 29).

15. Lutz J., Perdrizet P. *Speculum humanae salvationis*. Kritische Ausgabe. Übersetzung von Jean Mielot (1448). Die Quellen des Speculums und seine Bedeutung in der Ikonographie besonders in der elsässischen Kunst des XIV. Jahrhunderts. Mit der Wiedergabe in Lichtdruck (140 Tafeln) der Schlettstadter Handschrift, ferner sämtlicher alten Mülhauser Glasmalereien, sowie einiger Scheiben aus Colmar, Weissenburg etc. Bd. 1. / J. Lutz; P. Perdrizet. Mülhausen: Meininger, 1907. 351 S.

16. Nagler G.K. *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen*. 5 vols. München: G. Hirth Verlag, 1920.

17. Rogov M. *Speculum Humanae Salvationis: Iconographic and Stylistic Analysis of Miniatures from the Collection of N. Ugodina* // *Scriptorium*. 2015. Vol. 69. P. 275–292, Pl. 34 – 35.

18. Rogov M. *Unknown Fragments of the Königsberg Illuminated Manuscript from the Collection of Natalya Ugodina: a Late Gothic Motif of “Treading-on-another’s-Garment”* // *Deutsch-russische Kulturbeziehungen in Mittelalter und Neuzeit. Aus abendländischen Beständen in Russland. Ergebnisse der Tagung des deutsch-russischen Arbeitskreises vom 7 bis 9. April 2016 an der Philipps-Universität Marburg*, hg. von Natalija Ganina, Klaus Klein, Catherine Squires und Jürgen Wolf (Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, Sonderschriften 49; *Deutsch-russische Forschungen zur Buchgeschichte*, hg. von Rudolf Bentzinger,

Bd. 4). Erfurt / Stuttgart: Verlag der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, 2017. S. 107-114.

19. Wilson A., Wilson J.L. A Medieval Mirror. Speculum humanae salvationis, 1324-1500. Berkely: University of California Press, 1984. 230 p.

Источники

1. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, №19297, №19298, №19308.
2. Новосибирский государственный художественный музей, КП-658–666.\
3. Российская государственная библиотека, Москва, Ф. 218, №956.
4. Российская Национальная Библиотека, Санкт-Петербург, Ф. 955, оп. 1. Собрание латинских рукописей, Lat. O.v. XIV.7.
5. Российская Национальная Библиотека, Санкт-Петербург, Ф. 955, оп. 1. Собрание латинских рукописей, Lat. F. I. 650.
6. Российская Национальная Библиотека, Санкт-Петербург, Ф. 955, оп. 1. Собрание латинских рукописей, Lat. F. I. 694.
7. Частное собрание С. И. Григорьянца, Москва, фрагменты Cod. S 18.2°
8. Частное собрание Н. В. Угодиной, Чебоксары, фрагменты Cod. S 18.2°
9. Частное собрание, Москва, два оттиска монограммиста UA (Nagler №936)
10. Augsburg, Universitätsbibliothek Cod.I.2.2.23 (Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek)
11. Heidelberg, Universitätsbibliothek Pal. germ. 432
12. Madrid, Biblioteca Nacional de España Vitr. 25-7 (olim B. 19)
13. München, Bayerische Staatsbibliothek Clm. 146

14. München, Bayerische Staatsbibliothek Clm. 3003
15. New York Public Library Spencer 15
16. Paris, Bibliothèque nationale de France lat. 512
17. Paris, Bibliothèque nationale de France lat. 9585
18. Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 413

Иллюстрации

1. (1-1a) Зерцало человеческого спасения, сюжет 12b «Медное море»: Königsberg, Stadtbibl., Cod. S 18.2°, 1426, Тироль/Швейцария? London, Bloomsbury Auctions (lot 52, formerly London, Collection Sam Fogg, 9 December 2015); Madrid, Biblioteca Nacional de España Vit. 25-7 (olim B. 19), fol. 12v, 1432, Иннсбрук? Источник: The Warburg Institute Iconographic Database
2. Монограммист UA (Nagler, 936), оттиск I, 21x24 см, частное собрание, Москва
3. Зерцало человеческого спасения (Блокбук, GW M43002), Утрехт?, 1466-1471, Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Xylogr. 37, fol. 48r (фрагмент) Источник: The Warburg Institute Iconographic Database
4. Ян ван Эйк, портрет Джованни ди Николао Арнольфини, дерево, масло, 29 x 20 см., ок. 1438, Берлинская картинная галерея (слева); Монограммист UA, (Nagler, 936), оттиск I, частное собрание, Москва (фрагмент, справа)



Илл. 1



Илл. 1а



Илл. 2



Илл. 3



Илл. 4

К вопросу о русских писцах-каллиграфях XVI в. как декораторах собственных рукописей: индивидуальная манера и «большой» стиль

Свидетельства записей в памятниках русской рукописной книжности (особенно в «Боровском» Евангелии 1532-34 гг. ГИМ Муз. 3778) о четком разделении труда исполнителей [10, с. 49–55] заставляет с осторожностью относиться к отождествлению писцов и создателей декора. Но в результате детального анализа особенностей письма и орнаментики исследователям удалось доказать исполнение знаменитым каллиграфом Михаилом Медоварцевым орнаментального убранства Слов Григория Богослова кон. 1480-х гг. (РГБ, ф. 304 № 137) и ряда других рукописей с наличием его почерка [1, с. 230, 243; 7, с. 302] В свете опубликованных Ф.В. Панченко наблюдений выдающимся примером единоличного «авторского» создания иллюминированного кодекса предстает Библейский сборник Матфея Десятого 1507 г. [5, с. 124–137]

Интересным образцом художественной цельности облика рукописи можно считать хранящееся в ОР ГИМ Евангелие тетр из Чудова монастыря (ГИМ Чуд. 35). Это известный памятник: четыре миниатюры евангелистов были опубликованы Н.П. Лихачевым в Атласе 1906 г. [4, №№ 751–754] Кодикологическое описание Чуд. 35 дано Т.Н. Протасьевой [6, с. 23–24]; конкретные особенности некоторых заставок охарактеризованы Т.В. Диановой [2, с. 314–315] Прекрасная сохранность, нарядность орнаментики, вкладная запись от 8 июля 1547 г. (год венчания на царство Ивана IV и близость к дате «великого» московского пожара 21 июня того же года) [8, с. 20] сделали его желанным экспонатом ряда выставок. Наиболее обстоятельная характеристика Чуд. 35 имеется в статье Ю.А. Грибова 1999 г. [11, с. 164–167] Отметим, что во всех упомянутых работах подчеркнут индивидуальный характер письма и оформления памятника.

Каллиграфический почерк Чуд. 35 отличается ярким своеобразием. Сочетание полууставных кириллических начертаний с грецизированными литерами, свойственное многим литургическим рукописям 1-й пол. XVI в., обогащено внесением графем, подражающих готическому шрифту. Прием имитации готического шрифта – придание вертикалям мачт характерного излома, соединения под некоторым

углом отдельных отрезков-штрихов пера; при этом петли и грецизированные начертания сохраняют округлость (*илл. 1*). Письмо очень ровное, с четко выдержанным ритмом, но на каждой странице можно видеть участки с преобладанием «готицизмов». Несомненная явная «искусственность» этого письма, его нарочитая декоративность, особенно разноцветное письмо литургических указаний, где заглавные литеры и целые строки, помимо киновари, выполнены голубыми, желтыми или бирюзовыми чернилами. Художественная «узорность» письма заставляет видеть руку писца в цветной графике рамок-маргиналий (*илл. 2*). Их манера исполнения служит «связующим звеном» с великолепным полихромным убранством рукописи – заставками, инициалами, и даже с миниатюрами евангелистов.

Широко распространенные в рукописях 1-й половины – середины XVI в. схемы неовизантийских заставок [9, с. 60-93] и сияющие яркими красками цветочно-лиственные элементы их наполнения прикрыты сплошной кружевной «вуалью» мельчайших графических белильных и чернильных штрихов – крючков, зигзагов, точек, тонких «травок». Хотя иконография евангелистов вполне традиционна, такая же разделка обильно применена в архитектурном стаффаже, где каждая цветовая плоскость имеет свой мельчайший узор, даже позы (*илл. 3*). Вкладная запись с именами дьякона Вениамина Щюлепова и архимандрита Михаила сделана почерком писца, ее лигатуры и выносные аналогичны надписаниям имен евангелистов на золотом фоне миниатюр. Появление гирлянд «старопечатного» аканта в малых заставках и рамках шелковых завес выглядит как освоение художником нового мотива. Тончайшая штриховка, выявляющая объем аканта, легкая желтая и бирюзовая подцветка очень близки манере маргинальных украшений рукописи (*илл. 4*).

Евангелие Чуд. 35 можно рассматривать как своеобразное «ответвление» доминирующего стиля книжного искусства времени Ивана Грозного, отмеченное печатью индивидуального мастерства исполнителя. Т.В. Дианова привела единичные аналогии «старопечатной» орнаментики Евангелия Чуд. 35 (возможно, руки того же мастера) в некоторых рукописях середины XVI в. (Чуд. 55, Муз. 3990) [2, с. 315] Добавим, что в Псалтири Чуд. 55 среди множества почерков можно видеть и «вкрапления» близкого готизирующего варианта. Отголосок этой манеры письма обнаруживается в иллюминированной Лествице 1558 г. письма «чернчишки Ильи Воробьева, того же

монастыря постриженника» (Чуд. 228), что важно для дальнейшего изучения книгописания в Чудовом монастыре.

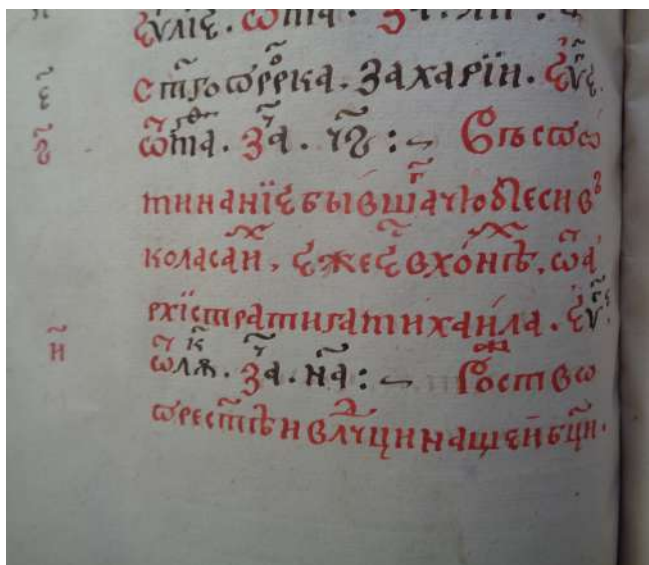
Литература

1. *Борисова Т.С.* Кодикологическое исследование Слов Григория Богослова из собрания Троице-Сергиевой лавры. К вопросу о происхождении старопечатного орнамента // Искусство Средневековой Руси. Материалы и исследования ГММК. XII. М., 1999. С. 230–243.
2. *Дианова Т.В.* Старопечатный орнамент // Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сб. второй. М., 1974. С. 314–315, илл. С. 316.
3. *Костюхина Л.М.* Палеография русских рукописных книг XV – XVII вв. Русский полуустав. М., 1999. С. 29, 32.
4. *Лихачев Н.П.* Материалы для истории русского иконописания. Атлас. СПб, 1906, Ч. II, табл. CCCLXXIV, № 751–754.
5. *Панченко Ф.В.* Концепт художественного оформления Библейского сборника Матфея Десятого // Славянская Библия в эпоху раннего книгопечатания. Изд. Пушкинского Дома. СПб, 2017. С. 124–137.
6. *Протасьева Т.Н. (сост.)* Описание рукописей Чудовского собрания. Новосибирск, 1980. С. 23–24.
7. *Синицына Н.В.* Книжный мастер Михаил Медоварцев // Древнерусское искусство. Рукописная книга. М., 1972. Сб. I. С. 302.
8. *Тихомиров М.Н.* Записи XI–XVII вв. на рукописях Чудова монастыря. Археографический Ежегодник за 1958 год. М., 1960. С. 20, № 41.
9. *Ухова Т.Б.* Каталог миниатюр, орнамента и гравюр собраний Троице-Сергиевой лавры и Московской духовной академии // Записки Отдела рукописей ГБЛ. М., 1960. Вып. 22. С. 74–193.
10. *Янин В.Л.* Забытый памятник русской книжности: «Летописчик» Евангелия 1534 г. // Археографический ежегодник за 1980 год. М., 1981. С. 49–55.

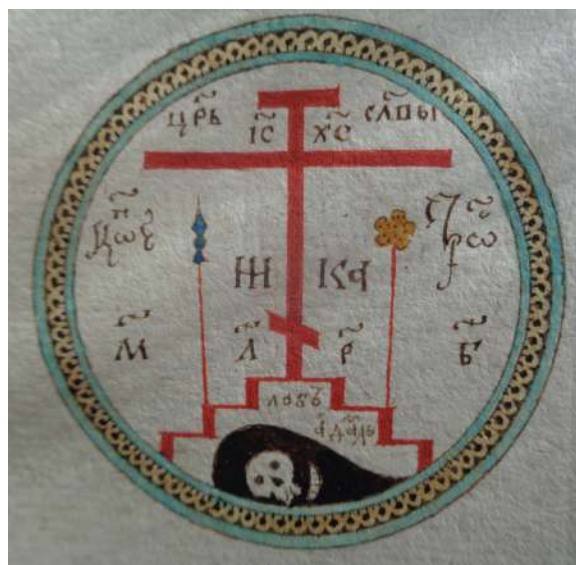
11. *Gribov Jurij A.* Handschriften uit Novgorod en Moskou in dt 15de en 16de eeuw // *Uit het Hart van Rusland. Ikonen en miniaturen.* Museum Catharinenconvent Utrecht. 1999. S. 39–43, 164–167.

Иллюстрации

1. Евангелие тетр. До 1547 г. ГИМ, Чуд. 35. Л. 403 об. Образец почерка писца
2. Евангелие тетр. До 1547 г. ГИМ, Чуд. 35. Л. 374 об. Маргиналия «Голгофа» к зач. 46 Евангелия от Иоанна
3. Евангелие тетр. До 1547 г. ГИМ, Чуд. 35. Л. 200 об. Миниатюра «Евангелист Лука» (фрагмент с архитектурой).
4. Евангелие тетр. До 1547 г. ГИМ, Чуд. 35. Л. 2. Заставка перед оглавлением Евангелия от Матфея



Илл. 1



Илл. 2



Илл. 3



Илл. 4

Заметки о французской Библии Жоллена XVII в. как источнике изображений в московских Евангелиях начала XIX века

Иллюстрации с образами святых благовестников, будь то рукопись или печатное издание, всегда смотрятся как смысловые акценты и как элементы украшения начальных разделов Нового Завета. Рокайльной декоративностью иллюстраций привлекает внимание Евангелие, изданное в московской Синодальной типографии в 1807 и 1819 гг. В настоящий момент временные границы использования этих гравюр не уточнены. Можно лишь сказать, что до 1800 г. они не печатались и относятся к XIX в.

Иконографическим источником для образов Евангелистов в издании 1807 г. послужила Библия Жоллена XVII в. Нам удалось познакомиться с этой книгой в частном собрании в Финляндии. На титульном листе упоминается название без места и года издания: «La Sainte Bible, Contenant Le Vieil and La Nouveau Testament, Enrichie de plusieurs belles figures / Sacra Biblia, nouo et vetere testamento constantia eximiis que sculpturis et imaginibus illustrata, De Limprimerie de Gerard Jollain. Rue S. lasque a l'Ens eigne de la ville de Collongne». Издателем объявлен Жерар Жоллен (Жолин или Иоллен). В справочной литературе датой издания называется 1670 г. Согласно имеющимся кратким сведениям, Жоллены – династия живших в XVII – XVIII вв. и работавших, преимущественно, в Париже нескольких поколений французских графиков, занимавшихся гравюрой на меди и резцовой гравюрой. Помимо того, они издавали графическую продукцию, такую как ноты для клавесина, карты, портреты. Гравюры обычно публиковались под именем «Chez Jollain» (Дом Жолленов).

Использование западноевропейских Библий в качестве иконографических и, по некоторым наблюдениям, стилистических источников в искусстве Нового времени общеизвестно. Но выявление еще одной иллюстрированной французской Библии 1670 г. представляет интерес, поскольку, с одной стороны, расширяется круг изобразительного материала для сопоставлений с произведениями русской иконописи, прикладного искусства и книжной графики, а, с другой стороны, возникает повод еще раз задуматься о своеобразии русского искусства.

Сравнение иллюстраций из русского Евангелия XIX в. и гравюр-образцов, почерпнутых из французского издания, позволяет высказать следующие соображения. Московские синодальные издания Евангелия относятся к камерным по формату книгам 4° и 8° листа. Поэтому, вероятно, что образцы подбирались согласно размеру, чтобы избежать уменьшения или увеличения при перерисовке. В целом, говоря о методах переработки французских графических образцов русскими иллюстраторами Евангелия в начале XIX в. приходится констатировать, что русскими художниками использовались те же формальные приемы, что и в предшествующую эпоху XVII – XVIII вв. [1, 2, 3]. Обычно изменялся формат исходного образца, например, из горизонтального в вертикальный; композиция сокращалась; зеркально переворачивалась; некоторые элементы внутри композиции перемещались; изображения дополнялись знаковыми деталями, существенными для православного зрителя (нимбы, надписи).

В нашем случае особый интерес представляет то, что в построении иллюстрации рисовальщик и гравер отказываются от принципов академического изображения, реалистически передающего объем и пространство, свойственных французским художникам. В работе русских мастеров наблюдается подход, который встречается в иконописи и, пожалуй, в современной рекламной графике. Отправными моментами являются смысл изображения и его воздействие на зрителя.

Иллюстраторы Евангелия стараются сосредоточиться на узнаваемости образов, этим вызвана обобщенность и почти знаковая лаконичность их трактовки. Рисовальщик далек от копирования, он осмысленно переносит на свой лист и по ходу трансформирует элементы изображения. Какие-то части образца нивелируются, другие акцентируются. Внимание заостряется на «рассказывающих», характеризующих, запоминающихся деталях. Так, в гравюре с образом Евангелиста Марка художник сосредоточенно, детально, воспроизводит «стол писателя», для того, чтобы придать больше конкретности, достоверности труду благовестника, прославить его. Одновременно не важны и не интересны оказываются подробности в облачении Марка.

При внешнем сходстве новое произведение из русского Евангелия обладает иным визуальным воздействием на зрителя. В иллюстрации «Евангелист Матфей» в соответствии с необычностью

чудесно возникающего текста Евангелия выявляется высокое достоинство места происходящего, то есть нарядность палат и вообще декоративность рассказывающего об этом листа.

Пристально рассматривая иллюстрацию «Евангелист Иоанн Богослов», можно замкнуть, что художнику не хватает свободы в композиционном построении, знания анатомии. Но они и не нужны для встречи с образом святого, который опознается по характерным чертам внешности и возраста, атрибутам и элементам постоянно сопровождающего его пейзажа.

Гравюры французской Библии, хотя и сохраняют италянизирующую окраску в изображении пейзажных фонов и скульптурности фигур, все-таки лишены грандиозного пафоса, присущего, например, листам Библии Пискатора. Мелкие густые драпировки и внимание к бытовым деталям смягчают впечатление от сложных ракурсов, вычурных поз и жестов, придают французской графике бóльшую камерность. Может быть, эти черты сделали Библию Жоллена стилистически актуальной для русских графиков эпохи рококо. Все-таки французский увраж давал занимательную пищу для творческой фантазии русских художников. Не исключено, что именно это элегантно французское издание, известное под искаженным названием «Библия Тавлея» пользовалось необыкновенной популярностью в среде тверских иконописцев конца XVIII – XIX вв.

Литература

1. Бусева-Давыдова И.Л. Новые иконографические источники в русской живописи XVII в. // Русское искусство позднего средневековья. Образ и смысл. М. 1993. С. 190 – 206.
2. Хромов О.Р. Русская лубочная книга XVII – XIX веков. М.: Памятники исторической мысли, 1998. 219 с.
3. Гамлицкий А.В. Библия Пискатора и проблема гравированных образцов в европейском искусстве XVI – XVIII столетий. // Проблема копирования в европейском искусстве. Материалы научной конференции РАХ. 1997 г. М. 1998. С. 96 – 116.

Бордюры Фламандского Часослова Изабеллы Кастильской

Представленное исследование проведено на основании Часослова Изабеллы Кастильской. Этот рукописный памятник, выполненный мастерами из Гента и Брюгге на рубеже XV – XVI веков, был подарен испанской королеве Изабелле I, сейчас хранится в коллекции Кливлендского музея изобразительных искусств в Огайо, США. Выделяются следующие мастера, работавшие над Часословом: Мастер Первого Молитвенника Максимилиана (согласно последним исследованиям его ассоциируют с Александром Бенингом) и его мастерская; Мастер Якова IV Шотландского; Мастер Молитвенников около 1500-х. Особенностью рукописи является участие в работе над манускриптом живописца Герарда Давида.

Предметом исследования являются бордюры Часослова Изабеллы Кастильской и их типология. В пятнадцатом веке во фламандском регионе особенностью рукописных книг стали бордюры, выполненные в технике *trompe-l'œil* (обманка), усеянные как элементами флоры и фауны: цветами, бабочками и проч., так и архитектурными/скульптурными конструкциями.

В докладе особое внимание будет уделено «флоральному», то есть, цветочному бордюру, так как такой тип составляют более восьмидесяти процентов бордюров памятника (*илл. 1*).

Степень изученности проблемы и в целом, исследований, посвященных флоральному бордюру фламандских рукописей региона Гент-Брюгге, немного. В большей части работ, посвященных средневековым, в частности, фламандским рукописям второй половины XV века флоральный иллюзионистический бордюр рассматривается как декорация – то есть как нечто дополнительное, направленное на украшение основного текста. Предпринимались попытки соотнести «символическое значение» цветов внутри бордюра и содержание текста, обрамляемого этими бордюрами [2, с. 4]. С. Фишер называет этот период в истории фламандского рукописания «Великое цветение» и предполагает, что пространство бордюра – так же, как и пространство маргиналий, ранее служившее для «высмеивания», «юмора» – отсюда появление маргинальных фигурок – дрольери на полях манускриптов более ранних периодов, а также в

других рукописных школах, оживает во флоральных бордюрах [3, с. 17]. Т. е. цветы с помощью своего значения могут раскрывать какую-то забытую старую поговорку, шутка может быть обозначена как с помощью внешнего вида цветка, так и с помощью его названия (словесного), что несколько не выдерживает критику, так как многие рукописи изготавливались на экспорт. Перечисленные и некоторые другие подходы, однако, не дают исчерпывающего ответа на вопрос о функции флоральных бордюров во фламандских часословах XV – XVI вв.

Представляется важным рассматривать пространство манускрипта как единое целое, а для выяснения возможного смысла и назначения тех или иных визуальных элементов для начала определить их. Именно поэтому представленное междисциплинарное исследование заключалось в атрибуировании цветов на бордюрах Часослова Изабеллы Кастильской.

Совместно с коллегой-биологом мы атрибутировали более 33 наименований цветов на 105 folio (210 страниц) Часослова. Некоторые определить не удалось.

Мы выделили 33 разновидности цветов, к которым еще надо прибавить три расцветки *viola tricolor* и несколько расцветок смолевков, чертополоха и маргариток. Некоторые виды – например, лилии представлены разными подвидами или различаются цветом (*илл. 2*). Из редких, нетипичных цветов надо отметить прежде всего лилии все тех же разнообразных видов и расцветок.

Многие цветы в бордюрах Часослова нарисованы «неправильно», с ошибками. Где-то не хватает краевых цветков, очень часто неправильно нарисован побег цветка. Часть цветов представляет собой смесь нескольких видов.

Кроме тех растений, что поддались атрибуции, в памятнике присутствуют еще и «фантазийные» цветы – как имеющие реальные прототипы, так полностью их лишенные.

Литература

1. Часослов Изабеллы Кастильской. Электронный ресурс. URL: <http://www.clevelandart.org/art/1963.256> (дата обращения: 27.01.2020).

2. 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.
3. Fisher C. *Flowers in medieval manuscripts*. Toronto: University of Toronto Press, 2004. 65 p.

Иллюстрации

1. Часослов Изабеллы Кастильской (fol. 2 r.), пример календарного листа с цветочным бордюром.
2. Часослов Изабеллы Кастильской (fol. 13 v. – 14 r.), пример листа молитвенного цикла с цветочным бордюром.



Илл. 1



Илл. 2

Проблемы сложения нового визуального нарратива на примере миниатюр лицевого Жития Александра Свирского второй половины XVII века

В 1545 году игумен Александро-Свирского монастыря Иродион (Кочнев) заканчивает работу по составлению жития прп. Александра Свирского (далее ЖАС). Количество сохранившихся списков и редакций, создаваемых на протяжении XVI–XVIII вв., позволяет говорить о востребованности текста. Однако, несмотря на подробно разработанную житийную иконографию, первые иллюминированные рукописи появляются только в третьей четверти XVII века.

Вторая половина XVII – начало XVIII вв. — важный период в истории русской культуры. Новые эстетические веяния, переводная и создаваемая литература, известные языковые новаторства, новые образы прекрасного постепенно приводят к изменению читательских вкусов. Происходит переосмысление библейских сюжетов, усиливается влияние реалистических тенденций. «Не горнее — промыслительное, а протекающая вокруг жизнь... все более привлекают художника, вследствие чего и иконы всех жанров наполняются историко-бытовыми качествами, постепенно утрачивая свой сакральный характер и тяготея к портретному, бытовому и пейзажному жанрам» [1, с. 220].

Цель нашего исследования — выявить и проследить основные черты сложения нового иконографического принципа на примере комплексов миниатюр лицевых рукописей ЖАС второй половины XVII в.

Известно 5 лицевых списков ЖАС второй половины XVII в., важнейшую роль среди них играет лицевое житие 1672-го года из собрания ГИМ (собр. Покровского музея, № 6–7, далее ПС).

Особенностью комплекса миниатюр ПС становится сочетание ранней иконографии (Выходная миниатюра л. 7 об, «Видение Св. Троицы прп. Александру», л. 66 об.) и изображения новых событий, произошедших за 30 лет до создания рукописи («Обретение мощей прп. Александра», л. 291 об и «Перенесение мощей», л. 318 об.).

Рассматривая рукописную традицию лицевых житий XVI–XVIII вв., Н.Э. Юферева пишет: «выходные изображения в рост... в молитвенной

позе... отличаются особой тщательностью в исполнении, украшенностью, сравнительно обильным применением золота, специальным обрамлением... На них святой представлен не в той или иной житийной ситуации, но в некоем вневременном пространстве» [2, с. 26].

На первый взгляд описание первой группы миниатюр ПС полностью соответствует приведенной цитате: монументальность фигур, тщательность и изящество исполнения действительно создают обобщенный вневременной образ-икону. Однако помещенный у ног преподобного деревянный сруб, окруженный густым лесом и расположенный на берегу реки (озера), придает изображению территориальную конкретизацию, подчеркивая историческую основу текста.

К первой половине XVII в. относится появление самостоятельных образов «Видения Св. Троицы». В основе новой иконографии лежат изображения клейм ранних житийных икон прп. Александра [3, с. 99]. Важным отличием данного образа ПС от всех предшествующих изображений в клеймах является выбор иллюстрируемого текста. Если большинство изображений или точно воспроизводят текст ЖАС, или вовсе ограничиваются последним эпизодом «Отшествия Св. Троицы», то миниатюра ПС — первая известная нам иллюстрация момента встречи Божественного и мирского. Композиционное и колористическое решение миниатюры впоследствии наследуется большинством известных лицевых рукописей ЖАС.

Вторая группа, изобразительная манера которой разительно отличается от первой, также играет важную роль в сложении иконографической традиции лицевых рукописей ЖАС. Миниатюры этой группы послужат иконографическим образцом при создании нового лицевого комплекса ЖАС в XVIII в.

В собрании РГАДА хранится лицевое ЖАС посл. четв. XVII в. (ф 181, № 325/705, бумага 80-90 гг. XVII в.). Семь миниатюр рукописи разительно отличаются от ПС. Архаичная трактовка изображений, восходящая к древнерусской иконописной традиции, находит множество общих черт с миниатюрами житийных сборников (ИРЛИ РАН, собр. Калик., № 35; ГИМ, собр. Увар., № 107) и не имеет последующего развития в кругу лицевых списков ЖАС.

Привлекает внимание выбор миниатюр, обрамляющих основную часть текста. («Рождение прп. Александра» (л. 44 об.) и «Обретение

мощей» (л. 242)). Историческая достоверность изображаемого переплетается с образным воплощением «перерождения» почитания преподобного, его обители, а также оберегаемых им северных земель. Обоснованием такого выбора может быть старообрядческая среда бытования рукописи: на это указывает дониконовская орфография и стилистические особенности изображений.

Трансляция идеи Божественного покровительства Свято-Троицкой обители находит отражение в ранее не встречаемых иллюстрациях «Видения о переселении с Валаамского монастыря на свое место» (л. 82) и «Явления Пресвятой Богородицы на месте основания церкви каменной» (л. 148). В силу своей композиционной сложности и большого количества элементов, миниатюра «Явления Богородицы» не имеет аналогов в рукописной традиции лицевых ЖАС. В то время как общие иконографические черты «Видения о переселении» находят свое отражение в богато украшенном рукописном ЖАС (ГИМ, Муз. 344).

В 1641 г. были обретены мощи прп. Александра, что послужило толчком для сложения совершенно новой иконографии, не имеющей древнерусского прообраза. Архаичная стилизация не выдерживает конкуренции со светской иллюстративностью. Тогда как ярким, динамичным, лаконичным по композиции и конкретике иллюстрируемого эпизода миниатюрам ПС будет суждено повлиять на сложение расширенного комплекса миниатюр жития сер. XVIII в.

Литература

1. *Арцыбашева Т.Н.* Из истории иконописания в России Нового и Новейшего времени: век XVII — век XX // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2004, vol. 4, no. 7. С. 220–225.
2. *Юферева Н.Э.* Древнерусский иллюстратор житий святых. Нетекстовая текстология. М.: ПСТГУ, 2013. 352 с.
3. *Соловьева И.Д., Серебрякова Е.И. и др.* Свято-Троицкий Александро-Свирский монастырь. Художественное наследие и историческая летопись. СПб.: НП-Принт, 2008. 516 с.

Гравюры с подписями в бордюрах парижских Часословов Гийома Годара [1520 – 1530]: текстовые источники и особенности визуального повествования

В собрании Научно-исследовательского отдела редкой книги Библиотеки Российской академии наук (НИОРК БАН) хранятся 6 иллюстрированных Часословов XVI в., напечатанных в Париже и предназначавшихся как для самой столицы Французского королевства, так и для других диоцезов. Часослов, созданный для Гийома Годара (*Les presentes heures (...) imprimees a Paris pour Guillaume Godard*), весьма значительного издателя и книготорговца, размещавшего заказы у многих парижских печатников (Николая Хигмана, Жана Пти, Пьера Виду, Гийома Анаба и др.), связан с типом римского узуса. Данный экземпляр формата кварта датирован по альманаху (1520–1530 гг.). В справочниках Ж.-Ш. Брюне [3] и П. Лакомба [4] Часослов не упоминается. У.Х. Бохатты [2, S. 35] имеется краткое описание, которое соответствует книжному памятнику, хранящемуся в Библиотеке Брауновского университета (США). При сравнении цифровой версии последнего с экземпляром БАН выяснилось следующее: они совпадают по формату (4°), по годам альманаха, по количеству листов в 11 основных тетрадах, по шрифту и количеству строк на странице (30), тексту в колофоне, но они разнятся по общему количеству листов (в экземпляре БАН 88 fol., в другом - 96 fol.). Более того, они отличаются текстом на титульном листе, бордюрами и составом гравюр. Таким образом, скорее всего, в случае с Часословом из российского собрания мы имеем дело с отдельным изданием, не учтенным ни в справочниках, ни в европейских электронных базах.

Исходя из структуралистского разделения (Ж. Деррида, Ж. Женетт) основных текстов и «паратекстов», мы будем разграничивать образы и «параобразы», к которым мы относим и гравюры в бордюрах молитвенников, интересные не только иконографией, но и подписями на французском и латинском языке. Типологически эти печатные изображения можно разделить на несколько групп: сюжеты, связанные с текстами Священного Писания, гравюры, основанные на исторических и дидактических сочинениях, а также произведения, источниками которых была художественная литература. Тексты к ним

могут быть как частью самой гравюры, так и набранными отдельно и помещенными под изображениями или сбоку от них. В Часословах Годара представлены практически все из упомянутых выше тематических разновидностей гравюр, но мы остановимся только на двух примерах.

В экземпляре БАН гравюры с подписями начинаются с раздела Часы Деве Марии, которому вполне соответствуют мариологические сюжеты (fol. Bvii v) в боковых бордюрах: Благовещение и Встреча Марии и Елизаветы. В нижней части страницы помещена гравюра из серии Разрушение Иерусалима (ил. 1). Этот сюжет был знаком французским читателям Гийома Годара из сочинения еврейского историка и военачальника Иосифа Флавия (37–100 г.) «Иудейская война» (ок. 75 г.). Падение Иерусалима в XV в. воспринималась как Божье возмездие за смерть Христа, в связи с чем исторические события зачастую дополнялись двумя апокрифическими сюжетами, известными, в том числе, по «Золотой легенде» Иакова Ворaginiнского: чудесным исцелением императора Тиберия от взгляда на плат Вероники и постыдной смертью Пилата [1, с. 312–316], что отражено и в серии ксилографий Часослова Г. Годара. По мнению М.Б. Винн, впервые в печатной книге данный цикл появляется в Часословах у Ж. Ардуэна [5, р. 14], затем у Г. Годара. Оба издателя имели собственные серии из 21 прямоугольной доски [5, р. 13]. Исходно этот цикл сопровождал разделы Покаянных псалмов, Молитвы об усопших и Литании святым, как визуальное дополнение и усиление темы греха и наказания. В дальнейшем доски применялись весьма произвольно, зачастую не все вместе, нарушая нарративный строй и располагаясь совершенно в иных разделах Часословов.

Еще одним примером использования, но на это раз дидактического сочинения, являются гравюры и тексты к ним в разделе *Officium defunctorum*. Произведение французского поэта XV в. Пьера Мишо, чей «Танец слепых», вернее отдельные его фрагменты, стали подписями к сюжетам и заменили традиционную Пляску смерти (ил. 2). Интересным представляется не только порядок расположения гравюр, но и те фрагменты поэтического текста, которые фигурировали в качестве пояснений: у разных издателей они могли отличаться, что вело к смещению акцентов в восприятии самого изображения, а также трансформации связей, которые выстраивались между основным текстом и «паратекстами», большими гравюрами и

«параобразами».

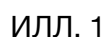
Таким образом, гравюры с подписями в бордюрах парижских Часословов представляют собой не просто маргинальные образы и тексты, но отдельное «параповествование», комментирующее, дополняющее и обогащающее основной текст и иллюстративный ряд.

Литература

1. Золотая легенда. М: Издательство Францисканцев, 2018. Т.1. 528 с.
2. Bibliographie der Livres d'Heures des XV und XVI Jahrhunderts. Wien, 1909. 77 S.
3. Manuel du libraire et de l'amateur de livres. Paris, 1843. T. 4. col.1800.
4. Livres d'Heures imprimés au XV et au XVI siècle conservés dans les Bibliothèques publiques de Paris. Catalogue. Paris, 1907. 439 p.
5. La Destruction de Jerusalem, bis: a "bande dessinée" by Guillaume Godard // Bulletin du bibliophile, 2008 № 1. P. 9-41.

Иллюстрации

1. Heures à l'usage de Rome. Paris, pour Guillaume Godaerd, [1520-1530], fol. B vii verso. Санкт-Петербург, БАН
2. Heures à l'usage de Rome. Paris, pour Guillaume Godaerd, [1520-1530], fol. G v recto. Санкт-Петербург, БАН



Инициал как портретная рамка в европейской книжной иллюминации XV–XVI веков

В оформлении европейской рукописной книги инициалу всегда отводилась значительная роль. Средневековая приверженность к иерархии проявилась и в оформлении книжной страницы, в соподчиненности иллюстрирующих книгу элементов: миниатюр, заголовков, заставок, концовок, бордюров, маргиналий, крупные и малые инициалов, строчных линий и других. Мир рукописной книги, следуя средневековому сознанию, подчиняется определенному порядку вещей: инициал открывает новый раздел, или новую страницу, по сути, стоит во главе иерархии букв. Вместе с богато декорированным инициалом, высотой в пять – семь строк, в тексте появляются малые инициалы, высотой в две и даже одну строку, отделяющие параграфы [3, р. 20–25]. Так, инициал на протяжении всей истории своего развития, выполнял двойную задачу: был своего рода инструментом рубрикационного строения книги и ее украшением, подчеркивающим общий стиль оформления рукописи и вносящим семантическую связь с прилегающим текстом. Традиция иллюстрированного инициала отражает еще одну яркую особенность средневековой рукописной книги: тесное переплетение текстовых и визуальных элементов.

Портретные изображения, включенные в историзованные инициалы, – довольно редкая разновидность инициалов такого рода. Историзованный инициал, появившийся в Британии еще в VIII веке, получил в дальнейшие эпохи интенсивное развитие в сторону детализации и многофигурности: как правило, он заполнялся сценами нарративного характера («историями»), но иногда они сводились к изображению отдельных персонажей. В позднесредневековых манускриптах возникают своего рода портреты (их можно встретить и в миниатюрах, занимающих полную страницу, и в медальонах, обрамляющих текст), включенные в инициал. Яркий пример – портреты в знаменитом манускрипте Шерборна – помимо самого заказчика, Роберта Брюинга, который изображен в рукописи около сотни раз, помимо авторов молитвенника, иллюминатора и писца-монаха, в тексте служебника встречаются заключенные в круглые рамки портреты

епископов (Манускрипт Шерборна, нач. XV века, Британская библиотека, Лондон. Add. MS 74236).

Появление печатной книги не сразу изменило декоративную традицию, поэтому «портретный» инициал можно встретить и среди инкунабул, в которых при печати оставляли пустые пространства, затем оформляемые иллюминатором в заполненную декором и фигурами буквицу. Пример тому – изданная в 1481 году Николо ди Лоренцо «Божественная комедия» Данте Алигьери [1]. В экземпляре, хранящемся в РГБ, гравированные иллюстрации соседствуют с рисованными, среди которых – инициал с портретом Данте.

Традиция портретных инициалов получила своеобразное развитие в XVI веке, послужив источником возникновения самостоятельной портретной миниатюры. Композиционные решения в оформлении этой группы инициалов представляют особенный интерес: буквица, декоративная функция которой зачастую превалирует над связью с последующим текстом, уже может восприниматься не как обособленный элемент книжной страницы, но как обрамление для человеческой фигуры. Инициал, как отмечает Добиаш-Рождественская, «все чаще превращается в рамку для целой сцены, где преобладание в расцветке ее миния дало имя миниатюры, причем малые обычно размеры “картинки внутри инициала” постепенно вообще изменили самый смысл слова «миниатюра», сделав его синонимом понятия «малая картинка» [5, с. 113].

Тонкое искусство включения в текст портретных изображений, развившееся из традиций книжной иллюминации, портретная миниатюра «генетически» восходит к рукописной книге, а ее модель – к образам царственных особ. Очевидное сходство портретов Генриха VIII, выполненных в качестве иллюстрации к государственному документу и в качестве самостоятельного изображения небольшого размера подчеркивают эту преемственность [2, р. 130–131]. Первые английские миниатюры, созданные при дворе Генриха VIII Лукасом Хоренбутом и Гансом Гольбейном, обладали репрезентативностью, статусностью более, чем камерные, интимные образы, пришедшие им на смену во второй половине XVI века. Так небольшие портретные изображения в книге стали основой для развития самостоятельной портретной миниатюры, нового явления в европейской культуре. Влияние композиции инициала на новый формат портрета, стиль его

обрамления и способ компоновки фигуры, представляет интерес с точки зрения тесной взаимосвязи искусств в начале Нового времени.

Литература

1. *Добиаш-Рождественская О.А.* Культура западноевропейского средневековья: Научное наследие. М.: Наука, 1987. 345 с.
2. *Alighieri D.* La Commedia. Comment. Christophorus Landinus. Firenze: Nicolaus Laurentii, 30.VIII. 1481.
3. *Auerbach E.* Tudor Artists: A Study of Painters in the Royal Service and of Portraiture on Illuminated Documents from the Accession of Henry VIII to the Death of Elizabeth I, London: Athlone Press, 1954. 222 p.
4. *De Hamel Ch.* The British Library guide to Manuscript Illumination. History and Techniques. University of Toronto Press. London: British library, 2001. 87 p.
5. *Schapiro M.* The decoration of the Leningrad manuscript of Bede // Scriptorium. 1958. Vol. 12, № 2. P. 191–207.

Иллюстрации

1. Манускрипт Шерборна, нач. XV века. Лондон, Британская библиотека. Add. MS 74236, fol. 382.
2. Лукас Хоренбут. Портрет Генриха VIII. 1524. (из письма-патента короля Томасу Фостеру, Лондон, Национальная художественная библиотека музея Виктории и Альберта); Лукас Хоренбут. Портрет Генриха VIII. 1526. (Миниатюра, Лондон, Королевская коллекция, Букингемский дворец).



Илл. 1



Илл. 2



«Хронографическая» часть «Слова на Зачатие Иоанна Предтечи» лицевого сборника Чудова монастыря из собрания РГБ в контексте исторических обстоятельств эпохи Ивана Грозного

Исследователи лицевого «Слова на Зачатие Иоанна Предтечи» в составе сборника Чудова монастыря 1560-х-1570-х гг. из собрания РГБ (ф. 98, собр. Е.Е. Егорова, № 1844) выделяют в ее сложной иконографической программе три крупных тематических раздела [1, 2]. Это насыщенная богословско-дидактическим смыслом первая часть, повествующая о зачатии и рождении святого, которую сопровождают столь же сложные по композиционному построению миниатюры; вторая часть – «киригматическая», посвященная проповеднической деятельности Иоанна, миниатюры которой по композиции наиболее просты и приближены к иконным схемам, и наконец – третья часть, повествующая о последнем этапе жития Предтечи и его гибели. В основе повествования третьей части «Слова» лежит так называемый хронографический фрагмент, восходящий, как показал еще О.В. Творогов [3, с. 421], к знаменитому Русскому Хронографу 1512 года. В свою очередь, автор Хронографа составил его из фрагментов славянской версии «Истории иудейской войны» Иосифа Флавия и «Жития и Усекновения Иоанна Предтечи... списано от ученика его Иоанна, сиречь Марка».

В «Слове на Зачатие» хронографическая часть размещена на л.176 об.–185 и проиллюстрирована пятнадцатью миниатюрами. Вводные эпизоды повествуют о призвании Иоанна к правителю Архелая, укорении Симона Книжника, толковании Иоанном сна Ирода Филиппа об орле и скорой смерти Филиппа (лл. 176 об – 178). За ними следует история обличения Иоанном Ирода Антипы, свадебный Пир Ирода и Иродиады, заточение Предтечи в темницу, Пир Ирода по случаю его рождения (с пляской Саломии), прощание Иоанна с учениками, усекновение главы Иоанна и погребение его тела учениками.

«Обличение Архелая», «Обличение и смерть Филиппа» (илл.1-2) и «Обличение Ирода Антипы» (в нескольких сценах) (илл. 3) складываются в своеобразный цикл, в котором Иоанн Предтеча

выступает как непримиримый антагонист нечестивых правителей, и в конце обретает мученический венец от руки одного из них. Включение данных сцен в житийный цикл Иоанна Предтечи абсолютно не характерно: обычно только одна сцена обличения Ирода открывает изобразительные циклы «страстей» Иоанна Крестителя [4, 5]. Любопытно, что данный хронографический фрагмент об Иоанне Предтече примерно в те же годы полностью вошел и в Лицевой летописный свод, где также был тщательно проиллюстрирован. Сопоставление этих миниатюр ярко демонстрирует, насколько по-разному, самостоятельно и независимо друг от друга интерпретировали художники-миниатюристы Лицевого летописного свода и художники сборника Чудова монастыря один и тот же текст. Отличается количество сцен, сопровождающих фрагмент, разнятся композиции миниатюр, индивидуальны художественные приемы их исполнения. Однако этот текст (и сопровождающие его изображения) показался важным обоим коллективам миниатюристов, причем составители программы «Слова на Зачатие» даже поступились ради него логикой повествования, пойдя на очевидный анахронизм: с ним Креститель оказывается по тексту дважды арестованным и после первого ареста снова на свободе.

Напомним, что в тексте «Слова» было использовано более 60 фрагментов произведений различного происхождения: библейских, святоотеческих, апокрифических текстов, сочинений византийских и славянских авторов, почерпнутых из четых миней и летописных сборников [1, с. 177–179]. На всем протяжении повествования компилятору удавалось столь удачно сочленить составные части, что он ни разу не погрешил против хронологии жития. Описываемый случай грубого нарушения логики текста привлекает к себе внимание, заставляя задуматься, с какой целью был включен в текст данный эпизод из Русского Хронографа? Почему автор текста явственно педалирует роль Предтечи в качестве обличителя нечестивых царей? Не был ли связан выбор этого фрагмента с историческими обстоятельствами времени создания «Слова»?

«Слово на Зачатие Иоанна Предтечи» датируется в пределах 1562–1575 гг. по водяным знакам на бумаге [1, с. 196], чему не противоречат и художественные особенности его миниатюр. Историческим фоном его создания могла быть, таким образом, эпоха опричнины Ивана Грозного (1565–1572). Помимо раскола общества на

два противоборствующих лагеря, опричнина породила серьезное напряжение между царем и русской церковью. Московские предстоятели не только утратили право участвовать в политических делах, но даже «печаловаться» государю об опальных представителях «земщины». Кроме того, царь имел и имущественные притязания на церковное достояние. Не это ли актуализировало тему Иоанна Крестителя как грозного обличителя нечестивых царей? Почитание Иоанном Васильевичем своего «ангела» достоверно известно, так же как и то, что Лицевой сборник Чудова монастыря – памятник «царского» уровня и, скорее всего, был изготовлен лично для Грозного государя. Не было ли это своеобразным посланием, обращенным к царю, и кто, в таком случае, мог стоять за этим посланием?

Авторы исследовательской статьи к факсимильному изданию Лицевого сборника Чудова монастыря И.В. Левочкин, М.С. Крутова и М.Л. Иванов выдвинули обоснованное предположение, что автором замысла «Слова» мог выступать митрополит Афанасий – сподвижник митрополита Макария и его преемник на всероссийском престоле, царский духовник, известный книжник и иконописец [1, с.214]. Однако, сужая по косвенным данным датировку рукописи 1563–1564 годами, авторы вынужденно приходят к предположению, что «если Афанасий действительно был задействован в работах над рукописью, то он, по-видимому, принимал активное участие лишь в создании начальных разделов «Слова» об Иоанне (л.133-157). [...] Занятие в марте 1564 года митрополичьей кафедры и появившиеся новые заботы в дальнейшем уже не позволяли ему уделять много времени для непосредственного участия в книжных работах» [1, с. 215].

Однако, в свете описанных обстоятельств, датировка последней части «Слова на Зачатие» более согласуется с другим, более поздним, периодом жизни митрополита Афанасия, который в 1566-1575 годы, после добровольного оставления московской кафедры из-за несогласия с опричной политикой государя, доживал на покое в кремлевском Чудовом монастыре [6]. В эти годы он стал свидетелем того, как Грозный царь сначала расправился с претендентом на митрополичий престол свт. Германом Казанским, а затем – с действующим главой русской церкви митрополитом Филиппом Колычевым. Не он ли в «Слове на Зачатие» устами «царского ангела» – Иоанна Предтечи – укоряет царя, пытаясь вразумить его примером нечестивых правителей, нарушавших заповеди Божии и покушавшихся

на его святых?

Такое «духовное указание» царю от его бывшего духовника не было бы единичным примером. Наличие сходных тенденций Т.Е. Самойлова отмечает в программе росписи Архангельского собора Московского Кремля 1564–1565 гг., автором которой она считает того же митрополита Афанасия [7, с. 47]. Его желанием поднять авторитет духовной власти перед лицом диктата власти светской исследовательница объясняет появление во фресках собора сцены «Покаяние Давида перед Нафаном». Отметим, что тот же посыл несет и заключительная миниатюра «Слова», представляющая Иоанна Предтечу с евхаристической чашей с Младенцем Христом в руках – как священника, а не как царя (л. 186) [8, с. 34]. Креститель в последней части рукописи не ассоциируется с Иваном Грозным [ср. с 1, с.176], напротив – он от лица Церкви противостоит ему.

Хронографический» фрагмент «Слова на Зачатие Иоанна Предтечи», отражающий тенденции духовной оппозиции церкви к царю, свидетельствует о том, что если не вся рукопись целиком, то, по крайней мере, ее заключительная часть могла быть исполнена в эпоху опричнины, а участие в ее создании всероссийского митрополита Афанасия, возможно, было гораздо более полным, нежели считалось ранее.

Литература

1. Бродовая Ю.В. Цикл жития св. Иоанна Крестителя в древнерусском искусстве XVI – первой половины XVII вв. // Аспирантский сборник / Гос. институт искусствознания. М., 2004. Вып. 2. С. 3–30.
2. Макарий (Веретенников), архим. Всероссийский митрополит Афанасий. Электр. Ресурс: https://azbyka.ru/otechnik/Makarij_Veretennikov/vserossijskij-mitropolit-afanasij/
3. О «Слове Похвальном на Зачатие Иоанна Предтечи» лицевого сборника Чудова монастыря /И.В. Левочкин, М.С. Крутова, М.Л. Иванов. Лицевой сборник Чудова монастыря: Научный аппарат / Лицевой сборник Чудова монастыря [факсимильное издание]. М., 2008. С.150–237.

4. *Самойлова Т.Е.* Митрополит Афанасий как один из авторов программы росписи Архангельского собора Московского Кремля // История и культура Ростовской земли, 1996. Ростов, 1997. С. 45–48.
5. *Творогов О. В.* Сказания об Иоанне Предтече // Словарь книжников и книжности Древней Руси. XIV—XVI в. Часть 2. Л-Я. Л., 1989. С. 418–421.
6. *Устинова Ю. В.* «Зачатьевский цикл» в составе жития св. Иоанна Крестителя в древнерусском искусстве XVI – первой половины XVII вв. // Искусство Христианского Мира. Вып. 9. М., 2005. С. 197–212.
7. *Устинова Ю. В.* Иоанн Предтеча. Иконография // Православная энциклопедия. Том XXIV. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2010. С. 528–577.
8. *Устинова Ю.В.* «Се Агнец Божий, взявляй грехи мира»: к вопросу о генезисе одного иконографического извода святого Иоанна Предтечи в древнерусском искусстве //IV Деминские чтения: материалы конференции. М., 2020 (в печати). С. 26–40.

Иллюстрации

1. Сон Ирода Филиппа об орле. Миниатюра «Слова на Зачатие св. Иоанна Предтечи» лицевого сборника Чудова монастыря. 1560–1570-е гг. РГБ ф. 98, собр. Е.Е. Егорова, № 1844. Л. 177 об.
2. Толкование сна Ирода Филиппа и его кончина. Миниатюра «Слова на Зачатие св. Иоанна Предтечи» лицевого сборника Чудова монастыря. 1560–1570-е гг. РГБ ф. 98, собр. Е.Е. Егорова, № 1844. Л. 178
3. Иоанн Предтеча обличает Ирода Антипу и Иродиаду на их брачном пире. Миниатюра «Слова на Зачатие св. Иоанна Предтечи» лицевого сборника Чудова монастыря. 1560–1570-е гг. РГБ ф. 98, собр. Е.Е. Егорова, № 1844. Л. 180 об.

Традиции оформления рукописной и печатной книги в памятниках, созданных по заказу императора Максимилиана I Габсбурга

Император Максимилиан I Габсбург (1459–1519), выдающийся меценат эпохи Возрождения, уделял особое внимание гравюре и печатной книге. По заказу императора была издана его автобиографическая поэма «Тойерданк» (1517), велись работы по публикации автобиографического романа «Вайскуниг» и украшению Молитвенника (1513, Мюнхен, Национальная библиотека Баварии; Безансон, Городская библиотека). Многочисленные исправления, вносившиеся в иллюстрации (в том числе – рукой самого императора), и разнообразие пробных вариантов верстки [3, р. 313] говорят о важности оформления этих изданий для заказчика.

Для набора «Молитвенника» и «Тойерданка» были разработаны специальные варианты фразатуры, имитирующие рукописные шрифты [4, S. 90–91]. Примечательно, что заказчик предпочел готические гарнитуры, хотя в начале XVI века в немецких землях уже активно использовались шрифты, тяготеющие к формам гуманистического письма [1, с. 188; 2, с. 191, 193]. Знакомы с антиквой были и гуманисты круга Максимилиана I. Антиквой набраны «Четыре книги любовных элегий соответственно четырем сторонам Германии» К. Цельтиса (1502), для которых А. Дюрер оформил титульный лист. В его композиции (илл. 1), отражающей основную идею сочинения – величие Германии, также использована антиква, что помогает созданию образа страны, достойной стать наследницей Римской империи.

Однако Максимилиан I остался равнодушен к подобным выразительным возможностям антиквы. Предпочтение императором фразатуры можно объяснить стремлением подчеркнуть национальную принадлежность официального императорского искусства, которое отличало Максимилиана как заказчика от прочих Габсбургов.

Сходство ранних изданий «Тойерданка» с рукописями усиливает тщательная раскраска иллюстраций, акцентирующая композиционные нюансы, значимые для понимания сюжета. Так, в иллюстрации к главе 61 она подчеркивает композиционную связь между отрицательными персонажами (илл. 2). Вероятно, ксилографии создавались с учетом подобных изменений.

На рубеже XV–XVI вв. печатную книгу превозносили как одно из величайших изобретений немецкой нации, и само обращение к этой технике было важным политическим шагом. При этом коллекционеры пренебрегали печатной продукцией [2, с. 16]. Возможно, именно это двойственное отношение к печатной книге привело к сближению изданий, заказанных императором, с эстетикой рукописи.

Одновременно в этих памятниках проявились специфические особенности печатной книги. Для разворотов «Тойерданка» характерна широкая рама полей, свободная от маргиналий, обильно украшавших средневековые рукописи. Печатная книга XV в. избавилась от маргиналий не сразу: художники заполняли поля от руки, И. и Г. Цайнеры, Э. Ратдольт, Б. фон Ункель, И. Б. фон Ольпе и М. Фуртер и другие издатели искали пути украсить их типографским способом. Однако со временем пространство свободных от декора полей стало важным выразительным средством, как в «Тойерданке». В «Молитвеннике» же поля превратились в поверхность для иллюстраций. Это неудивительно: именно молитвенники дольше всего оставались иллюминированными из-за особой роли изображений в этих книгах [5, S. 128]. Однако выполненные контуром рисунки «Молитвенника» Максимилиана демонстрируют уход от многокрасочности маргиналий средневековья (илл. 3).

И рисунки к «Молитвеннику», и ксилографии для «Тойерданка» и «Вайскунига» обладают характерными особенностями книжной иллюстрации: уплощенностью пространства, ритмической согласованностью, соразмерностью с пропорциями шрифта. Среди мастеров, создававших ксилографии для императора, специфику книжной иллюстрации особенно тонко чувствовал ученик А. Дюрера Г. Шойфеляйн. И хотя он рано оставил работу над заказом, именно его стиль определил характер иллюстраций, завершенных по большей части Г. Бургкмайром и Л. Беком. В творчестве Г. Шойфеляйна специфические черты книжной графики формируются именно во время работы над заказами Максимилиана I, усиливаясь в поздних ксилографиях для «Немецкого Цицерона» (1534).

Любовь к роскошной рукописи и осознание пропагандистского потенциала печатной книги, стремление подчеркнуть национальный характер издания и связь с рыцарским средневековьем, – все эти особенности Максимилиана I как заказчика определили облик возникших по его повелению памятников.

Литература

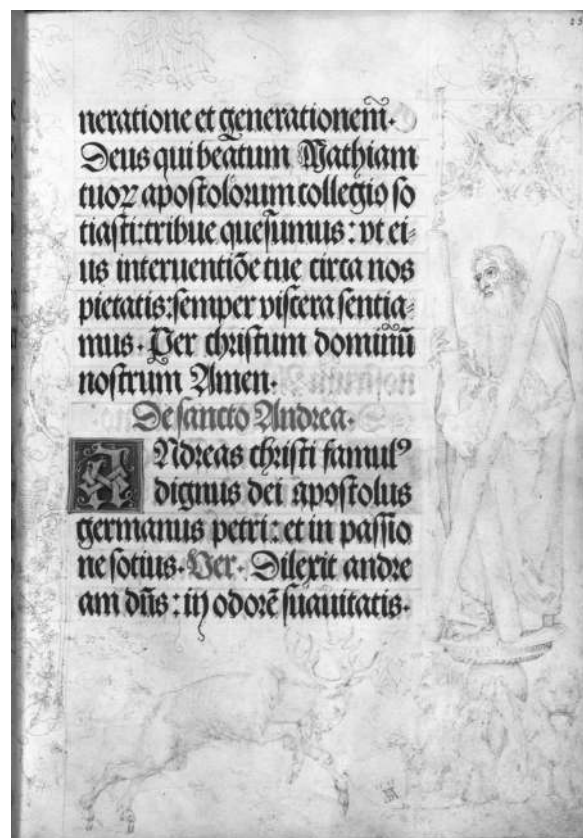
1. Письмо и книга в Западной Европе в средние века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 312 с.
2. Немецкая первопечатная книга: Декорировка и иллюстрации. СПб.: Аксиома РХГИ, 2000. 272 с.
3. Trial Sheets for Maximilian I's «Weisskunig» // The Burlington Magazine. 1995.Vol. 137. № 1106. 313–314.
4. Maximilianische Buchkunst // Vom Bild im Buch. Leipzig: K.G. Saur, 1988. S. 64–101.
5. Die gedruckten illustrierten Gebetbücher des XV. u. XVI. Jahrhunderts I // Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. — 1884. — Bd. 5. — 128–144.

Иллюстрации

1. А. Дюрер. Иллюстрация к «Четырем книгам любовных элегий соответственно четырем сторонам Германии» К. Цельтиса, 1502. Ксилография.
2. Г. Бургкмайр. Иллюстрация к главе 61 поэмы Максимилиана I «Тойерданк» (Нюрнберг, И. Шеншпергер, 1517). Ксилография. Раскрашенный и нераскрашенный варианты.
3. А. Дюрер. Иллюстрации к «Молитвеннику» Максимилиана. 1515. Мюнхен, Национальная Библиотека Баварии.



Илл. 1



Илл. 3



Илл. 2



Книга, превращенная в рукопись: об уникальном экземпляре «Анабасиса» Ксенофонта (Париж, 1529) на пергамене с миниатюрами из собрания Российской национальной библиотеки

Порой встречаются книжные экземпляры, которые оставляют след в памяти, к которым возвращаешься снова и снова, каждый раз открывая что-то новое. Такой книгой, без сомнения, является хранящийся в иностранном книжном фонде Российской национальной библиотеки (далее РНБ) экземпляр «Анабасиса» Ксенофонта, изданный в Париже в 1529 г. – *L'Histoire du voyage que fit Cyrus à l'encontre du Roy de Perse Artaxerxes...Paris, Pierre Vidoue pour Galliot du Pre, 1529.* «Анабасис» (греч. восхождение) повествует об отступлении десяти тысяч греческих наёмников из войска Кира Младшего, среди которых был и сам автор, после поражения в битве против персов при Кунаксе в 401 г. до н. э.

Первый перевод «Анабасиса» на французский язык был осуществлён в 1504–1505 гг. Клодом де Сейсселем (1458–1520), уроженцем Савойи, юристом и дипломатом на службе короля Людовика XII. Он был первым в серии переводов античных авторов, осуществленных Сейсселем в последующие годы [1, с.565]. При жизни Сейсселя этот перевод существовал только в рукописях, посвящённых Людовику XII, Карлу II Доброму, герцогу Савойскому и Генриху VII Тюдору. Две из них хранятся сейчас в Национальной библиотеке Франции. Это, во-первых, рукопись Français 702 (1506 г.). В ней есть миниатюра, изображающая процесс дарения переводчиком своего труда королю Людовику XII, сидящему на троне в окружении своих придворных [3, с.406–407]. Вторая рукопись, содержащая этот перевод «Анабасиса», также хранится в Национальной библиотеке в Париже. Она ввттн шифр Français 701 (1508–1509 гг). В ней есть уже две миниатюры, изображающие процесс дарения. На одной Сейссель преподносит свой перевод Людовику XII (миниатюра другая, чем в Français 702 и, без сомнения, выполнена другим мастером). На второй миниатюре книга преподносится Карлу Доброму Савойскому. На предыдущей странице расположено четверостишие-посвящение, повествующее об этом даре [3, с. 382–390].

Именно с этой рукописи, по нашему мнению, было осуществлено в 1529 году первое печатное издание этого перевода. Наша уверенность основывается на том, что это издание, как и рукопись Français 701, содержит четверостишие-посвящение герцогу Савойскому. Осуществил эту публикацию крупный парижский издатель и книготорговец Гальо дю Пре, а напечатал книгу известный печатник того времени Пьер Видуэ. Издание вышло в рамках проекта, инициированного в 1527 г. Франциском I, который распорядился напечатать все переводы Сейсселя с рукописей, которые хранились в королевской библиотеке [2, с. 42].

Обычные экземпляры этого издания, хранящиеся во многих библиотеках мира, напечатаны на бумаге антиквой. Титульный лист заключён в типичную для изданий Гальо дю Пре гравированную рамку с античными мотивами. По центру расположена его издательская марка. Перед посвящением Людовику XII (оно оставлено, как в рукописи, хотя король давно умер) помещена гравюра на дереве, изображающая Сейсселя за работой. Книга также украшена многочисленными чёрно-белыми орнаментированными инициалами. В иностранном книжном фонде РНБ хранится экземпляр этого издания, заметно отличающийся от других. Во-первых, он напечатан на пергамене. Во-вторых, рамка титульного листа раскрашена яркими красками (илл. 1). В-третьих, поверх гравюры, изображающей пишущего переводчика, нарисована великолепная миниатюра, на которой мы видим дарителя, преподносящего книгу знатному вельможе (илл. 2). В-четвёртых, инициалы либо раскрашены, либо поверх чёрно-белых нарисованы другие, цветные. Таким образом, печатная книга сознательно была превращена в подобие рукописи, видимо, для преподнесения в дар. Это подтверждает тот факт, что на титульном листе поверх издательской марки и внизу в рамке нарисован герб Бурбонов. Мы можем предположить, что книга предназначалась кому-то из этой семьи, возможно, Карлу IV де Бурбон (1489–1537), деду будущего короля Генриха IV. Нам не удалось обнаружить ни одного экземпляра на пергамене в существующих справочниках, базах и ресурсах.

Таким образом, можно сделать предварительный вывод, что экземпляр РНБ уникальный и до настоящего времени он был неизвестен исследователям. Введение его в научный оборот крайне

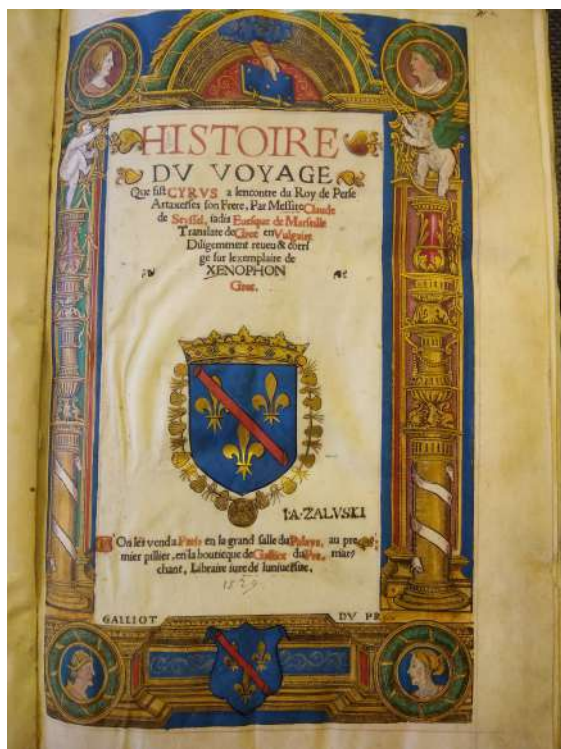
важно, так как сюжет требует дальнейшего изучения как историками книги и библиофильства, так и историками искусства.

Литература

1. *Boone R.* Claude de Seyssel's translations of ancient historians // *Journal of the history of ideas.* 2000. Vol. 61, № 4. P. 561-575.
2. *Bourilly V.-L.* Jacques Colin Abbé de Saint-Ambroise. Contribution à l'histoire de l'humanisme sous le règne de François I^{er}. Paris, 1905. 143 p.
3. *Paulin Paris A.* Les manuscrits François de la Bibliothèque Du Roi, leur histoire et celle des texts Allemands, Anglois, Hollandois, Italiens, Espagnols de la même collection. Paris, 1842. T.V.

Иллюстрации

1. Титульный лист «Анабасиса» Ксенофонта. Париж, 1529. Санкт-Петербург, РНБ
2. Миниатюра, изображающая процесс дарения книги. «Анабасиса» Ксенофонта. Париж, 1529. Санкт-Петербург, РНБ



Илл. 1



Илл. 2

Гравюры на меди к неизвестному московскому изданию Нового Завета 1712 года

Начало планомерного использования гравюры на меди в кириллических изданиях Московского Печатного двора относится к 1711–1714 гг. Ранее она появлялась в кириллических книгах эпизодически, как правило, в изданиях карманного формата для «келейного управления, паче же ради путного шествия» [2, «Извещение» в конце книги, листы без фолиации] – т.е. для личного пользования и для богослужений во время военных походов. Работа над этими изданиями не входила в обязанности знаменщика и гравера и до 1711 г. оплачивалась сверхурочно. После расширения штата граверов в 1710 г. гравюра на меди становится почти неизменным атрибутом не только книг гражданского шрифта, но и кириллических изданий.

Одноименные или близкие по составу текстов кириллические книги 1711–1714 гг. старались оформлять идентичными по иконографии гравюрами. Получались своего рода «комплекты» изданий большого и малого форматов. Использование одинаковых композиционных решений ускоряло работу. Такую идентично оформленную пару составляют две Цветные Триоди (1712, 8°; 1714, 2°). Есть еще один «комплект» идентично оформленных книг. В 1711 г. впервые с гравюрами на меди вышло важнейшее богослужбное издание – Евангелие (2°). Фронтисписы с образами Евангелистов, судя по особенностям рисунка и техники, резал И.Ф.Зубов и еще один, по-видимому, западноевропейский мастер, руку которого определить сложно. Эти гравюры имеют меньших по размеру двойников, которые известны лишь по изданию Нового Завета с Псалтирью (1740, 8°), напечатанному в Библейной типографии Александро-Невского монастыря. В этом издании 7 гравюр: 4 образа Евангелистов – копии с тех же оригиналов, что и фронтисписы Евангелия (М., 1711, 2°) (*илл. 1*); образы апостолов Петра и Павла, идентичные гравюрам Апостола (М., 1713, 2°); образ царя Давида – вольная копия с гравюры М.Д. Карновского из Псалтири (М., 1704, 8°). В альбоме отпечатков с досок Московской типографии, присланном в 1740-е гг. в Академию наук, есть оттиск еще одной маленькой досочки с образом Евангелиста

Матфея (ПФАРАН XII. 2. 11, л. 39), не известной по экземплярам Нового Завета 1740 г., но в точности повторяющей тот же образец, что и гравюра из этого издания. Доски-двойники использовали для ускорения процесса печати. Пока поновлялась спечатанная после части тиража форма, оттиски делали с другой. Размеры досочек стандартны для московских изданий «в осьмушку» (около 13,5 x 9 см). На первом фронтисписе с образом Евангелиста Матфея есть подпись «Picard», что дало А.С. Зерновой и Т.Н. Каменевой основания приписать все гравюры П.Пикарту [1, с.489]. Однако доски были награвированы не одним мастером. Пикарт, возможно, исполнил четыре образа Евангелистов, а образы Петра и Павла гравировал явно русский мастер. Изображение царя Давида, судя по особенностям типажа и техники, можно атрибутировать И. Зубову.

Гравюры, помещенные в Новом Завете 1740 г., имеют московское происхождение (илл. 2). В январе 1740 г. справщики Библейной типографии Андрей Иванов и Илья Васильев просили разрешения Синода отпечатать гравюры для малого Нового Завета в Московской типографии. В доношении справщиков, ранее работавших на Московском Печатном дворе и знавших его продукцию, упоминается, что маленькие досочки уже печатались для Нового Завета (8°) [4, с.71-72]. Это издание сейчас неизвестно. Его должны были подготовить и выпустить в 1708–1714 гг., потому что именно в это время в Московской типографии работал Пикарт, оставивший свою подпись на одном из фронтисписов (илл. 3). В архиве Московской типографии есть запись о гравюрах для неизвестного издания Нового Завета. 3 и 20 сентября 1712 г. печатникам фигурного стана выдавали бумагу на «тисканье четырех Евангелистов в книги Новые Заветы в 1200 книг» (РГАДА ф. 1182, оп. 2, д. 63, л. 90 – 90 об.). По количеству бумаги – 4 стопы 650 листов – можно установить формат книги – 8°. По-видимому, речь идет о тех досках, которые затем использовали в издании 1740 г. В описях досок Московской типографии 1729-1757 гг., числятся 5 маленьких досочек (3 x 2 вершка) с образами Евангелистов для Нового Завета. Судя по экземплярам Нового Завета 1740 г., к этому времени они были уже сильно спечатаны (илл. 4). В описи 1757 г. неожиданно появляются еще 2 доски «апостолов Петра и Павла в малой Новый Завет 3 x 2 вершка» (РГИА ф. 796. Оп. 27. д. 346. л. 254). Упоминаний о них нет ни в документах о печати гравюр для Нового Завета (1712 г.), ни в самой ранней описи досок Московской

типографии (1729 г.). Значит, они были исполнены позднее. Свежие оттиски в Новом Завете 1740 г. свидетельствуют о том, что до этого момента доски с образами апостолов вообще не печатали. Грубое травление в один слой, особенности примитивного рисунка не дают возможности атрибутировать эти гравюры ни одному из известных мастеров, работавших на Печатном дворе в 1708–1728 гг. Возможно, досочки были награвированы позже.

Итак, Новый Завет (8°) с четырьмя гравюрами Евангелистов, вышел или был подготовлен к выходу в Московской типографии в 1712 г. Его гравюры повторяли композиции гравюр Евангелия 1711 г. Идентичное оформление гравюрами на меди уподобляло мелкопечатное «походное» издание крупноформатному. Служба в походной полковой церкви отправлялась по книгам, подобным тем, по каким служили в обычном приходском храме, чтобы «живущии вси, и в мирском житии будучи, не далече бы от Царствия божия были» [3, с. 33].

Литература

1. *Зернова А.С., Каменева Т.Н.* Сводный каталог русской книги кирилловской печати XVIII века. М.: ГБЛ, 1968. 468 с.
2. *Миняя праздничная.* М., 1706. (8°)
3. *Посошков И.Т.* Книга о скудости и богатстве и другие сочинения. М.: Изд-во АН СССР, 1951. 410 с.
4. *Ходько Ю.М.* Гравюра на меди, присланные из Москвы, в изданиях Александро-Невского монастыря 1736-1740 годов // Петербургские чтения 97. СПб.: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1997. С.69-72.

Иллюстрации

1. Питер Пикарт. Евангелист Матфей. 1712 (?).Офорт, резец, состояние 1740 г. с частичным офортным поновлением

2. Питер Пикарт. Евангелист Марк. 1712 (?).Офорт, резец, состояние 1740 г. с частичным офортным поновлением
3. Питер Пикарт. Евангелист Лука. 1712 (?).Офорт, резец, состояние 1740 г. с частичным офортным поновлением
4. Питер Пикарт. Евангелист Иоанн и Прохор. 1712 (?).Офорт, резец, состояние 1740 г. с частичным офортным поновлением



ИЛЛ. 1



ИЛЛ. 2



ИЛЛ. 3



ИЛЛ. 4

Живописные оклады псковских напрестольных Евангелий

Целый ряд кодексов в отечественных собраниях объединяет редкая особенность их художественного убранства – иконописные крышки, исполненные в традиционной технике: темперой и золотом по коже, дереву или туго пролевкашенной паволоке, подобно двусторонним «таблеткам». Внешний вид их заметно отличался как от обиходных переплетов, так и парадных окладов, окованных драгоценными металлами. Живописные пластины придавали облику книги особую индивидуальность, что говорит о создании их в одной культурной среде. Иконографический репертуар памятников сходен с чеканным убранством Евангелий, здесь также чаще всего представлена сцена Распятия, в том числе обрамленная образами четырех евангелистов, но встречаются и другие редкие сюжеты. Нельзя сказать, что к этому виду древнерусских книг не было проявлено исследовательского интереса, к нему обращались Л.И. Лифшиц [1], В.В. Игошев [2, 4], И.Д. Соловьева [3], опубликовавшие либо отдельные памятники, либо обратившие внимание на существование самого явления.

Ранним примером псковского живописного оклада следует признать изображение Распятия с предстоящими 1420-х гг. на Четвероевангелии, переписанного в 1383 (1393?) г. в Константинополе (ГИМ, Син. 742) [1, 2] (*илл. 1*). Оно уподоблено иконному образу, поскольку исполнено темперой по коже, натянутой на доску с ковчегом, в то время как тисненные поля апеллировали к декору обиходных переплетов. Тому же кругу и времени мастеров принадлежит «Положение во гроб» на крышке пергаменного Евангелия начала XIV в. (РГБ, ф. 256, № 109) (*ил. 2*) [5, с. 175–176], а также аналогичный памятник с образом Распятия, около середины XV в. из Крыпецкого монастыря близ Пскова (ПМЗ № 245|49, в процессе раскрытия). С третьей четвертью столетия можно связывать написанное на пролевкашенной паволоке изображение того же сюжета, но с четырьмя евангелистами (ГРМ ДРЖ 32) (*ил. 3*). В конце XIX в. крышка была снята с неизвестной рукописи и оказалась в собрании Н.П. Лихачева (не опубликована). Композицию ее повторяло фрагментарно уцелевшее книжное убранство позднего XV в.,

состоящее из центрального живописного киотца и серебряных чеканных наугольников (РГБ, ф. 256, № 119) [5, с. 183–184].

Ряд произведений связан со следующим столетием, в том числе иконный образ на крышке одновременного ему печатного Евангелия 1560-х гг. из церкви Петра и Павла села Ветвеницкое Гдовского у. (РНБ, XXII. 5.15) [6, с. 92–93]. Использование для основы доски с вертикальной шпонкой в еще большей степени уподобляет его убранство станковой живописи.

Широкое распространение в псковском искусстве получила традиция обрамления иконописных крышек драгоценными эмалевыми или скаными полями с накладными серебряными дробницами, где размещались авторы богодухновенных текстов и святые. Так были оформлены напрестольные Евангелия 1532 г. из Спасо-Елиазарова монастыря (ПМЗ. Инв. № 366) с «Распятием» в среднике (под записью XIX в.); неизвестной обители «на Кочкорье» (ПМЗ. Инв. № 612) [7, кат. 28, с. 120–122; кат. 47, с. 139–140] (ил. 4). Для рукописи середины столетия псковичами был изготовлен такой же оклад, дошедший с разновременными переделками на позднем книжном блоке из коллекции М. П. Боткина (ГРМ ДРМ-3076) [8, кат. 149, с. 104]. В XVII в. живопись была переписана и добавлены части серебряного убранства [9], но в целом произведение сохранило первоначальный замысел. Известны два чеканных поля с дробницами последней четверти XVI в., некогда обрамлявшие иконописные средники: из собрания ПМЗ (Инв. № 624) [7, кат. 48, с. 140–142] и собрания М.П. Боткина, позднее положенный на икону Воскресения [8, кат. 132, с. 90–91].

Иконография живописных окладов, повторявшая аналогичные псковские иконы, сохраняла устойчивость на протяжении столетий, неизменно включала мотив летящих ангелов и отличалась характерным обликом изможденного тела Христа с провисшими руками. Несмотря на то, что исследователи отмечали факт происхождения большинства произведений с живописным средником из псковской земли, их не рассматривали единой группой. Между тем, наблюдения над их художественными особенностями, а также изучение переписных и писцовых книг дают повод думать о псковском происхождении этой древней традиции. Письменные источники особо описывают такие кодексы: «Да на престоле Евангелие тетр, на верхней цке писаны Страсти», то есть подчеркивают технику исполнения верхних крышек. Это подтверждает не только пристрастие псковичей к столь редкому

декору книг, но и сложение особой терминологии, отразившей индивидуальность их облика.

Литература

1. *Лифшиц Л.И.* Малоизвестный памятник русской живописи первой половины XV в. из собрания Государственного исторического музея // Хризограф. Вып. 2 / Сост. и отв. ред. Э. Н. Добрынина. М.: Сканрус, 2005. С. 94–108.
2. *Игошев В.В.* Исследования и атрибуция орнаментального тиснения на кожаном переплете Евангелия ГИМ, Син. 742 // Хризограф. Вып. 2 / Сост. и отв. ред. Э. Н. Добрынина. М.: Сканрус, 2005. С. 109–125.
3. *Соловьева И.Д.* К истории живописного оклада русских напрестольных евангелий // Остромирово Евангелие и современные исследования рукописной традиции новозаветных текстов. СПб.: РНБ, 2010. С. 181–190.
4. *Игошев В.В.* Псковские оклады Евангелий с иконописными изображениями на верхней крышке XIV–XVII вв.: типология, стилистические и технологические особенности // Manuscripta Medievalia: от истории бытования к современной реставрации. К 90-летию Г.З. Быковой (1928–2017). Тез. докл. конф. 9–10 июля 2018. Москва, ВХНРЦ им. Акад. И.Э. Грабаря. М.: ВХНРЦ, 2018. С. 19–21.
5. *Востоков А.Х.* Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музеума. СПб.: Тип. Имп. АН, 1842. 902 с.
6. Издания кириллической печати XV—XVI вв. (1491—1600): Каталог книг из собрания ГПБ / Сост. В.И. Лукьяненко; ред. В. М. Загребин. СПб.: РНБ, 1993. 346 с.
7. *Родникова И. С.* Художественное серебро XVI – начала XIX века из собрания Псковского музея-заповедника. М.: БуксМАрт, 2013. 592 с.

8. Коллекции Михаила и Сергея Боткиных. СПб.: Palace Edition, 2011. 216 с.
9. Игошев В.В. Сборный серебряный оклад Евангелия XVI–XVII вв. из Государственного Русского музея: исследование и атрибуция // Вестник церковного искусства и археологии. М.: 2019. Т. 1. №1. С. 166–187.

Иллюстрации

1. Четвероевангелие. 1383 (1393?) ГИМ. Син. 742
2. Положение во гроб. 1410–20-е годы. Псков. Верхняя крышка Четвероевангелия. Начало XIV в. Новгородского круга. РГБ. Ф. 236. № 109.
3. Распятие с предстоящими и четырьмя евангелистами. Верхняя крышка Четвероевангелия. Третья четверть XV века. Псков. Из собрания Н.П. Лихачева. ГРМ ДРЖ 32
4. Распятие с предстоящими. Верхняя крышка Четвероевангелия. XVI, XVII века. Из монастыря «на Кочкорье» под Псковом. ПМЗ. Инв. № 612



Илл. 1



Илл. 2



Илл. 3



Илл. 4

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БАН – Библиотека Российской академии наук (Санкт-Петербург)

ВГУ – Воронежский государственный университет

ГИМ – Государственный исторический музей (Москва)

ГРМ – Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

ГЭ – Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург)

ИРЛИ РАН – Институт русской литературы Российской академии наук (Санкт-Петербург)

МГУ имени М.В.Ломоносова – Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова

НИОР – Научно-исследовательский отдел рукописей

НИОРК – Научно-исследовательский отдел редкой книги

НИУ ВШЭ – Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики

НГЛУ им. Н.А. Добролюбова – Нижегородский государственный лингвистический университет имени Н.А. Добролюбова

ПМЗ – Псковский музей-заповедник

РАНХиГС – Российская академия народного хозяйства и государственной службы (Москва)

РГАДА – Российский государственный архив древних актов (Москва)

РГБ – Российская Государственная библиотека (Москва)

РГГУ – Российский государственный гуманитарный университет (Москва)

РГИА – Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург)

РНБ – Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург)

СПбГАИЖСА имени И.Е.Репина – Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина

СПбГИК – Санкт-Петербургский государственный институт культуры

СПбГУ – Санкт-Петербургский государственный университет

СПбИИ РАН – Санкт-Петербургский Институт истории Российской академии наук

ТОДРЛ – Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

1. Антонов Дмитрий Игоревич, доктор исторических наук, директор, в.н.с. УНЦ визуальных исследований Средневековья и Нового времени, доцент кафедры истории и теории культуры РГГУ; с.н.с. Лаборатории теоретической фольклористики ШАГИ ИОН РАНХиГС. e-mail: antonov-dmitriy@list.ru
2. Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения СПбГИК, профессор кафедры зарубежного искусства СПбГАИЖСА имени И.Е.Репина e-mail: ArutyunyanJI@yandex.ru
3. Багровников Николай Адрианович, доктор философских наук, доцент кафедры философии, социологии и теории социальной коммуникации НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, г. Нижний Новгород. e-mail: bagrovnikov@mail.ru
4. Гордеева Марина Юрьевна, главный библиотекарь Научно-исследовательского отдела редкой книги БАН e-mail: gordmarina@gmail.com
5. Егорова Ольга Николаевна, хранитель коллекции гравюр Государственного музея истории Санкт-Петербурга e-mail: egorova_fggm@spbmuseum.ru
6. Захарьина Нина Борисовна, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова e-mail: zakharina@rambler.ru
7. Зеленин Даниил Андреевич, кандидат философских наук, старший преподаватель НИУ ВШЭ (Санкт-Петербург) e-mail: dzelenin@hse.ru
8. Зотова Елизавета Валентиновна, кандидат искусствоведения, главный библиотекарь Отдела рукописей РГБ e-mail: elizazot@gmail.com

9. Ландер Инга Георгиевна, кандидат искусствоведения, Царскосельская янтарная мастерская e-mail: Lander.Inga@mail.ru
10. Мишина Елена Александровна, доктор искусствоведения, в.н.с. Отдела гравюр ГРМ e-mail: eamischina@rambler.ru
11. Панченко Флорентина Викторовна, кандидат искусствоведения, с.н.с. Научно-исследовательского отдела рукописей БАН e-mail: pflorentina@mail.ru
12. Подковырова Вера Григорьевна, кандидат филологических наук, с.н.с. Научно-исследовательского отдела рукописей БАН e-mail: vera.podkovyrova@gmail.com
13. Попова Мария Константиновна, доктор филологических наук, профессор Воронежского государственного университета e-mail: mkp2007@yandex.ru
14. Рогов Михаил Анатольевич, кандидат экономических наук, доцент РАНХиГС, соискатель СПбГАИЖСА имени И.Е.Репина e-mail: rogovm@hotmail.com
15. Сасонко Кристина Олеговна, директор фонда «Новое искусствознание», доцент Института бизнес-коммуникаций СПбГУПТД, e-mail: k.sasonko@gmail.com
16. Серебрякова Елена Ивановна, с.н.с. Отдела рукописей и старопечатных книг ГИМ e-mail: serebr_eliv@mail.ru
17. Сипола Ольга Борисовна, кандидат искусствоведения, исследователь при Отделении музыки, культуры и искусства Университета Ювяскюля e-mail: olga.sipola@gmail.com
18. Смагар Мария Ованесовна, аспирантка МГУ имени М.В.Ломоносова e-mail: maryoganisyan@gmail.com
19. Соболева Маргарита Евгеньевна, с.н.с. СПГИХМЗ «Филиал Ризница ТСЛ», Москва e-mail: mitridatxv@gmail.com
20. Субботина Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, н.с. Научно-исследовательского отдела редкой книги БАН; доцент

кафедры зарубежного искусства СПбГАИЖСА имени И.Е.Репина e-mail: olgavs421@gmail.com

21. Троицкая Анна Алексеевна, кандидат искусствоведения, н.с. Института философии СПбГУ e-mail: annatroitckaya@gmail.com
22. Устинова Юлия Владимировна, заведующая сектором станковой и монументальной живописи Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева e-mail: y.ustinova@rublev-museum.ru
23. Фролова Ольга Эдуардовна, ведущий библиотекарь иностранного книжного фонда РНБ e-mail: olgairina@yandex.ru
24. Фролова Людмила Валерьевна, кандидат искусствоведения, методист Научно-просветительского отдела ГЭ e-mail: mila_grafik@mail.ru
25. Ходько Юлия Михайловна, кандидат искусствоведения, в.н.с. Отдела гравюр ГРМ yhodko@yandex.ru
26. Шалина Ирина Александровна, кандидат искусствоведения, в.н.с. Отдела древнерусского искусства ГРМ e-mail: shalina_irina@mail.ru