НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 3 (2022)

NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART
SCIENTIFIC JOURNAL

No. 3 (2022)

Санкт-Петербург, 2022

УДК 7.061
ББК 85.03
Н 72

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

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

Новое искусствознание. 2022. № 3. СПб: Фонд «Новое искусствознание». 161 с.
New Art Studies. 2022. No. 3. St. Petersburg: "New Art Studies" Foundation. 161 p.

Издатель
Фонд «Новое искусствознание»
Кристина Олеговна Сасонко
Директор Фонда «Новое искусствознание»
https://www.newartstudies.ru/
office@newartstudies.ru

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

Контакты редакции
Ида Александровна Шик
Гл. редактор фонда «Новое искусствознание»
i.shik@newartstudies.ru

Екатерина Геннадиевна Дубровская
Координатор редакции
e.dubrovskaya@newartstudies.ru

Editorial contacts
Ida Aleksandrovna Shik
Editor-in-Chief of the New Art Studies Foundation
i.shik@newartstudies.ru

Ekaterina Gennadievna Dubrovskaya
Editorial coordinator
e.dubrovskaya@newartstudies.ru

Редакционная подготовка
Филипп Сунилович Бастиан, Ида Александровна Шик,
Наталия Владимировна Щетинина

Editorial preparation
Philipp Sunilovich Bastian, Ida Aleksandrovna Shik,
Nataliia Vladimirovna Shchetinina

Дизайн и верстка
Екатерина Дмитриевна Швайкова
metallica21.11@yandex.ru

Journal Design
Ekaterina Dmitrievna Shvaykova
metallica21.11@yandex.ru

© Авторы статей
© Фонд «Новое искусствознание»

В оформлении обложки использована работа: Чудо Матери Милосердия. Мастер Екатерины Клевской. Часослов Екатерины Клевской. Утрехт, 1440-е. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк. Ms M.917/945, p.180–f. 97r

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

История искусства и культуры

М. А. Рогов. Иконографические мотивы «Чудес Богоматери», профессиональных нищих, Двора чудес и живопись Иеронима Босха: визуальная интертекстуальность 6

А. А. Троицкая. Присутствие короля: портретные изображения в английских *Coram Rege Rolls* XVI века 20

О. В. Субботина. Комбинаторика досок как значимый прием в издательской практике Иоганна Грюнингера 1490-х годов: от «Комедий» Теренция к «Сочинениям» Горация 30

Н. А. Багровников. Рисунок Эрхарда Альтдорфера «Общество за столом с фонтаном». Попытка исторической реконструкции 40

А. Э. Жабрева. Гравюры инкунабул как изобразительный источник по истории европейского костюма конца XV века (по материалам НИОРК БАН) 45

М. Г. Пивень. Манускрипты Хроник в картинах XV века. Иконографическая программа миниатюр в контексте миграции образов гуманистического искусства 54

Л. В. Фролова. «Молитвенник императора Максимилиана I» в искусстве и культуре немецкого романтизма: историография, интерпретация, рецепция 64

Р. А. Суслова. Миниатюры Аникиева Евангелия начала XV века: математические принципы композиции и проблема авторства 72

Ю. В. Устинова. «Обрезание Иоанна Предтечи» в миниатюрах «Слова на зачатие» Лицевого сборника Чудова монастыря 1560-х годов: к проблеме миграции образов 82

В. Г. Подковырова. «Кириллово древо» на окладе рукописи из библиотеки Петра I (БАН, П I Б 85): к проблеме источников образа 94

Ю. М. Ходько. Фронтиспис московского Евангелия 1717 года «Воскресение со Страстями» Ивана Зубова и его европейские источники 102

Е. А. Мишина. Влияние западноевропейского гравировального искусства XVI — начала XVII века на русскую гравюру XVII столетия 118

С. Ю. Нечаев, А. В. Прохоренко. Изобразительные материалы в газете «Санкт-Петербургские ведомости» XVIII века (виньетки, заставки, иллюстрации, лубки) 128

Т. В. Кульматова. Мраморная бумага в русском переплете XVIII века: основные мотивы 142

Ю. В. Кузаева. К истории создания многотомного собрания гравюр из Отдела изданий Академии наук БАН 154

Обзоры

О. В. Субботина. Всероссийская научная конференция «Искусство рукописной и печатной книги: миграция образов в эпоху позднего Средневековья и раннего Нового времени» в Библиотеке Российской академии наук. 160

History of Art and Culture

M. A. Rogov. Iconographic Motifs of “The Miracles of Our Lady”, Professional Beggars, the Court of Miracles, and the Hieronymus Bosch’s Painting: Visual Intertextuality 6

A. A. Troitskaya. The Royal Presence. Portraits in English 16th-Century *Coram Rege Rolls* 20

O. V. Subbotina. Combinations of Woodblocks as a Key Technique in the Johann Grüninger’s Publishing Practice of the 1490s: from Terence’s “Comedies” to Horace’s “Works” 30

N. A. Bagrovnikov. Drawing by Erhard Altdorfer “Society at a Table with a Fountain”. An Attempt at Historical Reconstruction 40

A. E. Zhabreva. Incunabula Engravings as a Pictorial Source for the European Costume History at the End of the 15th Century (by the Materials of the Research Department of the Rare Book of the Russian Academy of Sciences Library) 45

M. G. Piven. The 15th-Century “Picture-Chronicles” Manuscripts. Miniatures Iconography in the Context of Migration of Art Images in Humanistic Art 54

L. V. Frolova. Prayer Book of Emperor Maximilian I in the Culture of German Romanticism: Historiography, Interpretation, and Reception 64

R. A. Suslova. Miniatures of the Anikiev’s Gospel at the Beginning of the 15th Century: Mathematical Principles of Composition and the Problem of Authorship 72

Ju. V. Ustinova. “The Circumcision of St. John The Baptist” in the Miniatures “Word on the Conception” of the Illuminated 1560s Convolute from Chudov Monastery: to the Problem of Image Migration 82

V. G. Podkovyrova. “Cyril’s Tree” on the Cover of the Manuscript from the Library of Peter I (BAN, P I B 85): on the Problem of Image Sources 94

Ju. M. Khodko. Resurrection and Passion of Christ. The Frontispiece of the Moscow Gospel of 1717 and Its European Originals 102

E. A. Mishina. The Influence of the 16th – Early 17th-Century West-European Engraving Art on Russian 17th-Century Engravings 118

S. Iu. Nechaev, A. V. Prokhorenko. Graphic Objects in the Newspaper “Sankt-Peterburgskie Vedomosti” in the 18th Century (Vignettes, Headpieces, Illustrations, Popular Prints) 128

T. V. Kulmatova. Marble Paper in Russian Binding of the 18th Century: Main Patterns 142

Ju. V. Kuzaeva. On the History of Creating a Multi-Volume Collection of Prints from the Editions Department of the Academy of Sciences (BAN) 154

Reviews

O. V. Subbotina. All Russian Scientific Conference “The Art of Manuscripts and Printed Books: Image Migration in the Late Middle Age and Early Modern History” in the Russian Academy of Science Library. Review 160

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

Тематика издания

Журнал публикует научные статьи и эссе, посвященные проблемам теории и истории искусства и культуры, обзоры выставок и конференций, рецензии на академические издания, переводы теоретических текстов по искусству и работ иностранных специалистов, а также интервью с современными художниками и авторские портфолио.

Периодичность выхода журнала — 4 раза в год.

Плата за публикацию не взимается.

Редакционная этика издания

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

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

Порядок рассмотрения и рецензирования статей

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

**The scientific journal "New Art Studies"
is published by the foundation for the
promotion of science, education and art
"New Art Studies".**

Subject matter of journal

The journal publishes scientific papers and essays devoted to the questions of theory and history of art and culture, reviews of exhibitions, conferences, and academic publications, translations of theoretical art-related texts and works by foreign experts, interviews with contemporary artists and author's portfolios.

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

The publishing in journal is free of charge.

Editorial ethics of the journal

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

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

The order of consideration and review of articles

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

УДК 7.046.3; 7.033.5(492/493)
DOI 10.24412/2686-7443-3-6-19

Рогов Михаил Анатольевич, кандидат искусствоведения, кандидат экономических наук, доцент. Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (РАНХиГС), Россия, Москва, пр. Вернадского, д. 82–84. 119571. rogovm@hotmail.com

Rogov Mikhail Anatolievich, PhD in Art History, PhD in Economics, associate professor. The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA), 82–84 Vernadskogo Av., 119571 Moscow, Russian Federation. rogovm@hotmail.com

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ МОТИВЫ «ЧУДЕС БОГОМАТЕРИ», ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НИЩИХ, ДВОРА ЧУДЕС И ЖИВОПИСЬ ИЕРОНИМА БОСХА: ВИЗУАЛЬНАЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

ICONOGRAPHIC MOTIFS OF "THE MIRACLES OF OUR LADY", PROFESSIONAL BEGGARS, THE COURT OF MIRACLES AND THE HIERONYMUS BOSCH'S PAINTING: VISUAL INTERTEXTUALITY

Аннотация. Марианский цикл «Чудес Богоматери» представлен в том числе в богато иллюминированных рукописях сборника «Кантиги Святой Марии» (1270–1282), поэмы Готье де Куэнси (1218–1231), переложения Жана Мьело (1456). Некоторые из «чудес» послужили литературными источниками для романтической поэмы Александра Пушкина «Легенда» (1829). Интертекстуальность позднесредневекового вербально-визуального нарратива позволяла активно эксплуатировать аналогичные «чудесам» сюжеты профессиональными фальшивыми нищими западноевропейских городов, специализировавшимися в отдельных видах мошенничества по меньшей мере с XIV в. Жанр каталогов профессиональных нищих, восходящий к муниципальным регистрам Аугсбурга (1342), Базеля (1433–1440) и других городов, к «Книге нищих» (1509–1510), переизданной Мартином Лютером, и к «Зерцалу нищенства» Тезео Пини (1485), оказал влияние на литературу — от содержащей жаргонную фразеологию (ротвельш) 63-й главы «Корабля дураков» (1494) Себастьяна Бранта до романов Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» (1831) и «Отверженные» (1862) и, как показано в статье, до сказки Карло Коллоди «Приключения Пиноккио» (1881–1883). Этот жанр нашел свое художественное воплощение в изобразительном искусстве. С 1560-х гг. тема *Le Bararie del Mondo* («Обманы мира») получает популярность в итальянской гравюре, начатая Кристофано Бертелли и продолженная Джироламо Порро, Джованни Антонио де Паоли, Альберто Ронко. Позже она была представлена работами Питера Брейгеля Старшего, в том числе картиной «Калеки» (1568), и серией офортов «Нищие» (1623–1624) Жака Калло. Однако задолго до них этой теме, как показано в статье, было уделено внимание в триптихах moralité Иеронима Босха: «Воз сена» (1510–1516) и в разрозненном триптихе «Путник» (1500–1510), а также в произведениях его мастерской, таких как «Фокусник» (ок. 1525). Данная дискуссия посвящена десакрализации нарратива «Чудес Богоматери» фальшивыми нищими подобно parodia sacra в поэзии вагантов и его отражению в искусстве как проявлению визуальной интертекстуальности в контексте социальной истории искусства.

Ключевые слова: иконография; интертекстуальность; нищие; parodia sacra; Пиноккио; Чудеса Богоматери; Двор чудес; Иероним Босх; «Воз сена»; «Путник».

Abstract. The series of the "Miracles of Our Lady" such as "Cantigas de Santa Maria" (1270–1282), "Les Miracles de Nostre Dame" by Gautier de Coincy (1218–1231) and those arranged by Jean Mielot (1456) sometimes were represented in form of richly illuminated manuscripts. These "miracles" became literary sources for Alexander Pushkin's romantic poem "Legend" (1829). Intertextuality of this late medieval verbal and visual narrative made it possible to exploit plots similar to these "miracles" by professional false beggars of Western European cities, who specialized in certain types of fraud at least since the 14th century. The genre of municipal catalogs of professional beggars, dating back to municipal registers such as "Augsburger Heilerverzeichnis" (1342), "Die Basler Betrügnisse der Gyler" (1433–1440), "Liber Vagatorum" ("The Book of Beggars", 1509–1510) reprinted by Martin Luther and "Speculum Cerretanorum" ("The Mirror of Beggary") by Teseo Pini (1485) influenced literature ranging from the 63rd chapter of Sebastian Brant's "Ship of Fools" (1494), containing a slang phraseology of Rotwelsch, to Victor Hugo's novels "Notre-Dame de Paris" (1831) and "Les Misérables" (1862), and the "Adventures of Pinocchio" (1881–1883) by Carlo Collodi, as it is shown in the paper. This genre found its artistic embodiment in the visual arts. Since 1560s the theme of Le Bararie del Mondo (The Deceptions of the World) gained popularity in Italian printmaking, started by Cristofano Bertelli and continued by Girolamo Porro, Giovanni Antonio de Paoli, Alberto Ronco, and later it appeared in the works by Pieter Bruegel the Elder including "The Cripples" (1568), and the series of etchings "Beggars" (1623–1624) by Jacques Callot. However, long before them this theme seems to have been presented presented in the moralité triptychs by Hieronymus Bosch: "The Haywain" (1510–1516) and the disassembled triptych "The Wayfarer" (1500–1510), as well as in the artworks of his workshop such as "The Conjurer" (c. 1525), as the author shows it in the paper. This discussion focused on the desacralization of the "Miracles of Our Lady" narrative by false beggars like parodia sacra in goliardic poetry and its reflection in art as a manifestation of visual intertextuality in the context of social history of art.

Keywords: iconography; intertextuality; beggars; parodia sacra; Pinocchio; Miracles of Our Lady; Court of Miracles; Hieronymus Bosch; The Heywain; The Wayfarer.

Двор чудес и жанр литературы о профессиональных нищих-мошенниках

Основываясь на сочинении Анри Соваля «История и исследования древностей города Парижа» (1653–1676), опубликованного в 1724 г. [22, p. 510–516], Виктор Гюго в романах «Собор Парижской Богоматери» (1831) и «Отверженные» (1862) подробно описал жизнь парижского Большого Двора чудес (La Cour des Miracles) — главного из трущобных кварталов воров и профессиональных нищих. Соваль компилировал сведения из пародийного текста Оливье Шеро «Жаргон или язык реформированного арго» (Лион, 1629) [5], в свою очередь созданного под влиянием таких сочинений, как написанная под именем Пешона де Рюби книга «Благородная жизнь странствующих торговцев, нищих и бродяг» (Лион, 1596) [18].

Вслед за Совалем и Гюго название этих кварталов Парижа и других крупных городов Франции обычно связывали, прежде всего, с тем, что, возвращаясь на отдых домой, фальшивые нищие «чудесно» преображались, сбрасывая свои маски: «…хромой шел прямо, парализованный танцевал, слепой видел, глухой слышал, и даже старики молодели» [24]. Структура социума Двора чудес воспроизводила иерархию средневекового общества, в которой существовали свои «король» и его «придворные» разных категорий, так как фальшивые нищие и бродяги профессионально специализировались на разного рода занятиях: попрошайки, которым было позволено промышлять лишь зимой (les Courtauds de Boutange); мошенники в кабаках и в общественных местах, которые в азартной игре своих сообщников делали вид, что теряют деньги, и таким образом вовлекали в нее прохожих (les Capons); мастерски симулировавшие уличные обмороки (les Francs-mitoux); попрошайки, имевшие свидетельство о том, что они были излечены от бешенства заступничеством святого Юбера (les Hubains); ходившие парами жулики, одетые в хорошие дублеты и плохую обувь, которые кричали, что прежде они были хорошими торговцами, разоренными войной, пожаром или другими несчастными случаями (les Mercandiers); «больные», симулировавшие водянку или покрывавшие свои руки, ноги и тело ложными язвами и выпрашивавшие милостыню в церквях, чтобы, по их словам, собрать небольшую сумму, необходимую для совершения паломничества, которое должно было их исцелить (les Malingreux); попрошайки, чьей задачей было снабжать свое сообщество провизией, которую они выпрашивали и складывали в большие баулы (les Millards); нищие, которые выдавали своих женщин за титулованных маркиз (les Marjauds); бывшие солдаты, которые вооруженными просили милостыню, так что отказ им мог быть опасен (les Narquois ou Drilles); «сироты» — полуголые мальчики, которые даже в летнее время выглядели замерзшими и дрожащими от холода (les Orphelins); фальшивые калеки, которые всегда ходили на костылях (les Piètres); шальные бродяги, которые шли кое-как одетые — в дублете, но без рубашки, с шляпой без верха и бутылкой сбоку (les Polissons); «погорельцы», всегда сопровождаемые женщинами и детьми, имевшие документы о том, что пожар уничтожил их дом и имущество (les Rifodés); фальшивые паломники, увешанные раковинами и другими паломническими бейджами, которые собирали подаяние на продолжение путешествия (Coquillards); вернувшиеся фальшивые паломники, наделенные красивой шевелюрой, якобы излечившиеся от стригущего лишая после паломничества к святой Регине в бургундское аббатство Флавиньи (les Callots); наставники, обучавшие новичков воровскому жаргону и искусству разрезания кошельков, создания пустышек и прочему (les Cagous или Archi-Suppôts); наконец, фальшивые эпилептики, которые катались по земле с пеной во рту, используя кусок мыла (les Sabouleux).

В этом перечне многие специализации парижских нищих хорошо узнаваемы по сочинениям в жанре «каталогов» профессиональных нищих, бродяг и мошенников, который зародился в XIV в. в южно-германских землях. Краткий историографический обзор этого жанра, необходимый для целей настоящего исследования, основан на последних работах ведущих авторов по этой тематике Бронислава Геремека [9], Роберта Хенке [10], а также по смежным исследованиям иконографии хромых Ливио Пестилли [19].

В Аугсбургских городских регистрах (Augsburger Gilerverzeichnis) 1342 г. перечисляются пять категорий нищих, а в следующем году их уже было девять. В 1350 г. аналогичные списки созданы во Вроцлаве (11 категорий нищих) и в 1381 г. в Констанце. Большая часть ухищрений мошенников связана с эксплуатацией религиозных чувств: это выдающие себя за «крещеных евреек», нередко с домочадцами (Hürlentzer, Vermerin, Veranderin); фальшивые паломники (Clainier), псевдо-монахи и псевдо-флагелланты (Münser), закованные в цепи (Mümser), фальшивые кающиеся (Serpner), а также раскаивающиеся в якобы совершенном убийстве родственника (Sinweger); собирающие выкуп за якобы совершенное ими убийство в целях самообороны (Süntvegers); симулянты (Grentzier); режущие себе ногу, чтобы симулировать раны (Spanvelder); женщины, называющие себя сумасшедшими (Vopperin).

Особенно популярным становится специальный справочный каталог муниципальных чиновников Базеля «Базельские мошенничества нищих» (Die Basler Betrügnisse der Gyler, 1433–1440), который копировался и лег в основу сочинения «Книга Бродяг: Орден нищих» (Liber vagatorum: Der Bettler Orden, 1509–1510), многократно переизданного, в том числе с предисловием Мартина Лютера в 1528 г. (Илл. 1). Другая популярная книга — «Зерцало нищенства» (Speculum Cerretanorum, 1485) епископского викария Тезео Пини — во многом ориентируется на предыдущие работы, включая «Иллюстрированную Италию» (Italia Illustrata, 1448–1453) гуманиста Флавио Бьондо и других итальянских авторов, упоминающих о нищих, бродягах и шарлатанах. Базельский каталог содержит до 30 специализаций профессиональных нищих. Дополнительно к ранее описанным (с иными названиями) видам представлены различные варианты занимающихся самоистязанием (Grantener, Sweiger, Walkentreiger, Brasseln); продавцы фальшивых реликвий (Theweser); лжесвященники (Galatten); вновь упомянуты с новыми подробностями полуобнаженные «дрожащие», которые приезжают в город, оставляют одежду в гостинице и под видом кающихся на паперти просят хлестать их, укалывают себя и используют крапиву, чтобы вызвать дрожь (Krochere); беснующиеся женщины, которые подразделяются на две группы: те, кто раздирает на себе одежду, и те, кто утверждает, что одержимы злым духом и только подношение от имени святого поможет им освободиться от него (Vopperin); лжеученые, предлагающие заклинания черной магии (Vagierern); шарлатаны-лекари, врачующие прикосновением к образам Богоматери и святых; фальшивые беременные (не только женщины, но и мужчины), симулирующие беременность и выкидыши; мошенники в оковах, в которых они якобы были в заточении в плену; показывающие фальшивые письма князей (Lossners); симулянты-прокаженные; слепцы и другие. Базельские профессиональные нищие привлекли внимание выдающегося немецкого гуманиста Себастьяна Бранта, посвятившего им 63-ю главу своей поэмы «Корабль дураков» (Базель, 1494). Эта глава примечательна тем, что не только описывает образ жизни бродяг-мошенников, но и содержит фразы на немецком воровском жаргоне ротвельш (Rotwelsch), словарь которого позднее был издан в «Книге Бродяг». Жанр литературы профессиональных нищих был востребован не только в XIV–XVI вв., но и позднее. В XVII в. нидерландский художник Адриан ван де Венне описал 42 категории профессиональных нищих в издании «Картина забавного мира» (Гаага, 1635) [25].

Продемонстрируем здесь ранее незамеченную наукой роль темы профессионального нищенства в чрезвычайно популярной сказке итальянского писателя Карло Коллоди «Приключения Пиноккио. История деревянной куклы», опубликованной в 1881–1883 гг. Старик Джеппетто вырезал из полена марионетку для того, чтобы с ней путешествовать по миру, зарабатывая на кусок хлеба и стакан вина. Называя куклу, он вспоминает, что когда-то знал целую семью Пинокки: отца, мать, детей, и все были в порядке, самые богатые из них просили милостыню. Если Пешон де Рюби назвал жизнь нищих и бродяг «благородной», то Пиноккио признается, какое ремесло ему больше всего по душе: есть, пить, спать, веселиться и вести с утра до вечера жизнь бродяги. Отвечая на вопрос кукловода Манджафоко, какая профессия у его отца, Пиноккио прямо ее называет: «бед-



Илл. 1. Профессиональные нищие в искусстве XVI–XVII вв.
Слева направо, сверху вниз:
- Ксилографический титульный лист «Книги Бродяг» (Liber Vagatorum Der Betler orden. Pforzheim : Anshelm, Thomas). 1510. Государственная библиотека, Берлин
- Питер Брейгель Старший. Калеки. 1568. Дерево, масло. 18,5 × 21,5 см. Музей Лувра, Париж
- Жак Калло. Фронтиспис серии «Нищие». 1623–1624. Офорт.14,4 × 9,3 см. Национальная библиотека Франции, Париж
- Кристофано Бертелли. Обманщики мира. Около 1560. Резцовая гравюра. 386 × 514 мм

няк» (il povero). Не понимая, что речь идет о профессиональном нищенстве, переводчики зачастую были вынуждены проявлять изобретательность, например, в английском переводе профессия «бедняка» заменена на профессию резчика по дереву (wood carver) [7, p. 39]. В другом эпизоде на вопрос Пиноккио, откуда Лис знает его имя, этот профессиональный «хромой» отвечает, что он хорошо знаком с Джеппетто. На вопрос Пиноккио, что делал его отец, когда Лис видел его, тот ответил, что Джеппетто в одной рубашке дрожал от холода. В ответ на это деревянный человечек сообщает, что он стал важным господином и с сегодняшнего дня отец не будет больше дрожать. Помимо косвенного намека на великодушие бедного Джеппетто, великодушно отдавшего свою единственную старую куртку ради букваря для Пиноккио, здесь можно усмотреть буквальное указание на то,

что хорошо знакомый с мошенником Лисом «бедняк» по профессии Джеппетто, мечтавший бродяжничать с марионеткой по миру и считавший хорошей жизнь семьи попрошаек Пинокки, промышлял ремеслом «дрожащих» профессиональных нищих. Симулянты «хромой» Лис и «слепой» Кот ведут Пиноккио в страну Дураков (paese dei Barbagianni). Слово Barbagianni (глупец) имеет и другое значение — сипуха. Сова нередко символизирует глупость, и здесь, обозначая глупцов сипухами, Карло Коллоди описывает город Дураколóвку (Acchiappacitrulli) как место деятельности нищих различной специализации (голодающих и «дрожащих» от холода, фальшивых разорившихся купцов, бывших аристократов и прочих обманутых), продолжая использовать зооморфные образы: «…множество облезших собак, зевавших от голода; стриженых овец, дрожавших от холода; кур без гребешков и бородок, выпрашивавших кукурузные зерна; больших бабочек, которые не могли больше летать, так как они продали свои красочные крылья; совершенно бесхвостых павлинов, которым было стыдно показаться на глаза, и фазанов, семенивших туда-сюда, сожалея о своих блестящих золотых и серебряных перьях, потерянных навсегда. Посреди толпы этих попрошаек и стыдливых нищих время от времени мимо проезжали господские экипажи, в которых сидела какая-нибудь лиса, сорока-воровка, или хищная птица» [6, p. 110]. За стенами города, в котором толпятся эти профессиональные нищие, находится ассоциирующееся с Двором чудес уединенное Поле чудес, где Лис и Кот под покровом ночи преобразились из фальшивых калек в мошенников, удравших с добычей. Таким образом, сказка Коллоди демонстрирует не увядавший на протяжении столетий интерес к жанру, посвященному профессиональным нищим-мошенникам в западноевропейской литературе.

«Обманщики мира» в изобразительном искусстве

Неудивительно, что столь важный аспект жизни общества, как профессиональное нищенство, нашел свое отражение в искусстве. Так, в 1560-х гг. тема «Обманов или обманщиков мира» (Le Bararie/Barbarie del Mondo) приобрела популярность в итальянской печатной графике, начиная с гравюры Кристофано Бертелли (Илл. 1) и продолжая ее репликами граверов второй половины XVI — начала XVII в.: Джироламо Порро, Джованни Антонио де Паулли, Альберто Ронко. На этой гравюре, словно стремясь максимально заполнить пространство листа симультанными сценами в духе средневековой книжной иллюстрации, художник равномерно размещает в перспективе городского антуража Двора чудес схематичные изображения различных профессиональных мошенников, артистов, нищих и бродяг с их атрибутами в соответствующих позах, сопровождаемые небольшими рифмованными подписями. Сатирический характер произведения подчеркивает композиционное решение: в точку схода Бертелли поместил сцену, в которой античный бог насмешки Мом, обличая, указывает на покровителя торговцев (и жуликов) и путешественников (и бродяг) Гермеса. Впрочем, эта сцена отсутствует на зеркальной копии этой гравюры, напечатанной Джироламо Порро, который также заменил стихи новыми.

В современных этим гравюрам произведениях Питера Брейгеля Старшего, например в «Калеках» (дерево, масло, 18,5 × 21,5 см, 1568, Музей Лувра, Париж; илл. 1), нищие порой снабжены атрибутами различных социальных ролей (картонная корона, армейский кивер, берет горожанина, крестьянский головной убор, епископская митра), что свидетельствует в пользу предположения о том, что это образы профессиональных обитателей Двора чудес. В XVII столетии серия офортов Жака Калло «Нищие» (Les Gueux; Les Barons, 1623–1624) тоже включает изображения профессиональных бродяг с определенной иерархией во главе с их «капитаном» (Илл. 1).

За полвека до «Обманщиков мира» Кристофано Бертелли и «Калек» Питера Брейгеля Старшего свое воплощение эта тема нашла, по нашему мнению, в творчестве Иеронима Босха. Его работы нередко интерпретируются — если использовать выражение испанского историка, библиотекаря и настоятеля монастыря Эскориал Хосе де Сигуэнсы — как «нарисованная сатира на грехи и безумства людей» [12, p. 578]. Об интересе Босха к теме профессиональных нищих-мошенников свидетельствуют изображения нищих и калек в его произведениях и созданные по его несохранившимся произведениям его мастерской образы жуликов и шарлатанов, например «Фокусник» (дерево, масло, 53 × 65 см, ок. 1496 — 1498, Муниципальный музей Сен-Жермен-ан-Ле; илл. 2), изображающий такого же наперсточника, как на гравюрах «Обманщики мира». Целую галерею персона-



Илл. 2. Фокусник
Слева направо:
- Мастерская Иеронима Босха. Фокусник. Около 1498. Дерево, масло. 53 × 65 см. Муниципальный музей Сен-Жермен-ан-Ле
- Кристофано Бертелли. Обманщики мира (фрагмент)



Илл. 3. Чудо о еврейке, призвавшей Богоматерь
Слева направо, сверху вниз:
- Кристофано Бертелли. Обманщики мира (фрагмент)
- Кантига Святой Марии. Еврейка, призвавшая Богоматерь (CSM 89). 1270–1282. Библиотека Эскориала, Мадрид. MS T.I.1, fol.131r, виньетки 5-6
- Жан Ле Тавернье. Чудо № 51. Еврейка, призвавшая Богоматерь // Жизнь и чудеса Богоматери в французской прозе в переложении Жана Мьело. Гаага, 1456. Национальная библиотека Франции, Париж. Ms. fr. 9198 f. 145r
- Иероним Босх. Воз сена. Центральная панель (фрагмент). 1510–1516. Дерево, масло. Национальный музей Прадо, Мадрид

жей обсуждаемого жанра можно обнаружить в его двух поздних триптихах moralité: во-первых, на центральной панели и внешних створках триптиха «Воз сена» (дерево, масло, 133 × 100 см, 1510–1516, Национальный музей Прадо, Мадрид), во-вторых, в разрозненном триптихе, условно обозначаемом по названию его внешних створок «Путник» (дерево, масло, 71,3 × 70,7 см, 1500–1510, Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам). Этот триптих состоит также из боковых створок: левой («Корабль дураков», 58,1 × 32,8 см, Музей Лувра, Париж; «Чревоугодие и сладострастие», 34,9 × 30,6 см, Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен) и правой («Смерть и скупец», 94,3 × 32,4 см, Национальная галерея искусств, Вашингтон), его центральная панель утрачена, и что на ней было — неизвестно.

«Чудеса Богоматери»

В результате развития марианского культа в Средние века начали складываться рассказы о чудесах, приписываемых Богоматери. Источниками для них были исторические труды и хроники, агиографические легенды и проповеди, из которых были выбраны определенные эпизоды для восхваления и прославления Девы Марии. Например, одним из таких источников является «Жизнь древних Отцов» (La vie des anciens Pères). Адольф Мусаффия выделил две основные группы сборников чудес: местные, связанные с центрами паломничества, посвященными святыням Девы Марии (таких как Рокамадур, Шартр) и те, которые не были связаны с определенным местом и включали чудеса, произошедшие в разных местах, которые Мусаффия разделил еще на три цикла [16, S. 1–66]. Самым ранним собранием чудес Марии, написанным на романских языках, считается «Грасиал» Адгара (ок. 1150–1170). Наиболее известный сборник – «Чудеса Богоматери» Готье де Кюэнси (ок. 1218 –1231), который содержит 58 чудес в стихах и дополнен музыкальной нотацией: сохранилось 114 рукописей этой книги [21, p. 21]. Эти сборники использовались в качестве исходного материала для музыкально-поэтического сборника «Кантиги Святой Марии», созданного Альфонсо X Мудрым, королем Кастилии, Леона и Галисии (Cantigas de Santa Maria, CSM, ок. 1270–1282), в котором 356 из 420 песнопений, написанных на галисийско-португальском языке, рассказывают о чудесах. Существует множество сборников, посвященных чудесам Девы Марии, а также других книг, содержащих некоторые из этих чудес и написанных на разных языках, например, «Зерцало историческое» Винсента из Бове (1264), а также единственный большой сборник фран-

цузских драматических произведений XIV в., дошедший до нас — «Чудеса Богоматери с драматическими персонажами» (Les Miracles de Nostre Dame par personnages). В 1902 г. Альбертом Понселе был опубликован индекс чудес Богоматери, охватывающий подавляющее большинство сюжетов и носящий его имя [20]. В современной научной литературе нумерация сюжетов марианских чудес, как правило, приводится в соответствии с оксфордской базой «Кантиг Святой Марии» (CSM), насчитывающей 420 песен и более 1780 номеров (Poncelet).

В богато иллюминированном сборнике XV в. «Жизнь и чудеса Богоматери, в французской прозе в переложении Жана Мьело» (Национальная библиотека Франции, Париж, Ms. fr. 9198) рассказ о жизни Девы Марии сопровождается 52 чудесами, взятыми из различных источников, которые также можно разделить на циклы. В частности, цикл из десяти чудес (№ 19–28) связан темой Матери Милосердия, церковным одобрением почитания Богоматери, и, кроме того, ни в одном из дошедших до нас знаменитых сборников они не представлены в том же порядке [3, p. 139]. Манускрипт Ms. fr. 9198 был написан в прозе на среднефранцузском языке выдающимся бургундским автором, переводчиком, иллюминатором рукописей и писцом Жаном Мьело, каноником собора Святого Петра в Лилле, который служил секретарем Филиппа Доброго. Эта рукопись была иллюстрирована выдающимся мастером фламандской миниатюры Жаном Ле Тавернье. Бургундский переписчик Давид Обер, который часто работал в сотрудничестве с Жаном Ле Тавернье по заказам Филиппа Доброго, завершил свою работу над рукописью в Гааге 10 апреля 1456 г., когда герцог в течение нескольких месяцев держал там двор. Некоторые рукописи сборника Мьело были рассеяны: например, существует миниатюра, вырезанная из рукописи (Музей Гетти, Лос-Анджелес, 103, acc. 2009.4): в связи с этим могли быть и другие редакции. Манускрипт Ms. fr. 9198 можно найти в описях из библиотеки бургундских герцогов в Брюгге, датируемых 1467–1469 и 1504 гг. После смерти Филиппа Доброго в 1467 г. дворяне и придворные иногда заимствовали книги из этой библиотеки [27, p. 95]. Манускрипт Ms. fr. 9198 является одной из рукописей, которые могли быть заимствованы, а затем возвращены к моменту проведения инвентаризации в 1504 г. [28]. Предваряя дальнейшие рассуждения, отметим, что в том же 1504 г. Филипп Красивый, бургундский герцог, заказал большую картину Иеронима Босха, изображающую Суд Божий, Небеса и Ад. Контакты с бургундским двором и знатью [13], вероятно, позволили Босху иметь доступ к иллюстрированным рукописям или их копиям из библиотеки бургундских герцогов. В научной литературе уже поднимался вопрос о контактах художника с миниатюрами фламандских мастеров, включая Жана Ле Тавернье [8].

«Чудеса Богоматери» содержат истории, касающиеся различных жизненных обстоятельств, с которыми люди сталкивались и были чудесным образом спасены благодаря их преданности Деве Марии независимо от того, кем они являлись. Так, в поэме Готье де Кюэнси черт заявляет: «Выхода нет, Бог всегда придерживается этой глупости: в конечном счете, он любит простого крестьянина, идиота, больше, чем утонченного ученого или мудреца. Эту глупую деревенщину, этого кабана, этого крестьянина со своими деревянными башмаками он любит намного больше, чем короля или герцога. Бог ведет ввысь на Небеса больше крестьян с белыми накидками, вдов и старух, прокаженных, калек, хромых, изуродованных и горбунов, чем красивых людей. Сильные, достойные, красивые, благородные, прекрасные почтеннейшие дамы, шествующие со шлейфами шикарных мехов, короли, королевы, герцоги и графини следуют в ад большими толпами, но почти все калеки и горбуны и уроды отправляются на Небеса. Весь сброд идет на Небеса. Нам — зерно, а Богу — солома» [26, p. 187–188]. Грешникам в марианских чудесах неизменно проявляется сочувствие, и эти образы активно эксплуатировали и романтизировали. Недавно было обнаружено, что литературным источником известного пушкинского стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный…» («Легенда»), вероятно, был сюжет из «Чудес Богоматери» под названием «Злой рыцарь, построивший монастырь» или «О рыцаре, которому доброе намерение зачли как поступок» (Poncelet 591, 632, 630) [1]. Далее будет продемонстрировано на нескольких примерах подмеченное автором сходство эксплуатируемых профессиональными нищими нарративов и соответствующих чудес Богоматери и их отражение в миниатюрах «Кантиг Святой Марии», миниатюрах Жана Ле Тавернье и, как представляется, в триптихах Иеронима Босха.

Чудо о еврейке, призвавшей Богоматерь

На гравюрах «Обманщики мира» изображен просящий подаяние фальшивый «крещеный еврей», демонстрирующий свидетельство о крещении, скрепленное печатями (Илл. 3). В подписи к этому персонажу на гравюре Порро указано: «Притворяюсь крестившимся евреем, ради Бога выпрашиваю (милостыню) и с печатями в руке» (Fingo l'ebreo fatto Cristiano, per dio dimando et le bolle in mano). Специализация фальшивых крещеных евреек с детьми (Hürlentzer, Vermerin, Veranderin) практически соответствует чуду № 51 из сборника Жана Мьело (Ms. fr. 9198 ff. 145v–148v), Poncelet 1290, CSM 89 «Еврейка, призвавшая Богоматерь», в котором рассказывается о еврейке, призвавшей во время трудных родов Богоматерь и после этого уговорившей креститься своих старших детей. Ей пришлось оставить своего четвертого ребенка с няней в доме своего отца, и она молилась перед изображением Богоматери, чтобы она могла вернуться к нему и крестить его. Будучи изгнанной из своей общины, мать жила со своими детьми на милостыню. Дева Мария успокоила женщину и дала ей клятву, что няня ее ребенка, которая была христианкой, вернет ей его. Когда это случилось, обращенная женщина сразу же поспешила в церковь, чтобы крестить своего ребенка. Вместе со всеми своими детьми она прожила свою жизнь нищей, пока не отправилась в Святую Землю, где ее жизнь закончилась в нищете и целомудрии [3, p. 131–132].

На миниатюре, иллюстрирующей кантигу (CSM 89, Библиотека Эскориала, MS T.I.1, fol.131r), этот сюжет представлен в шести виньетках. На первых четырех изображены беременность еврейки, ее трудные роды, их благополучное разрешение при помощи чудесного вмешательства Девы Марии или ангела в священном облаке в присутствии служанки-христианки, традиционно отличаемой от иудеек головным убором, из-под которого видны волосы. На последних двух виньетках показано, как еврейка — теперь в головном уборе, как у христианок, – ведет детей к священнику, и затем они крестятся в купели.

Трехчастной композицией представлен этот нарратив на миниатюре Жана Ле Тавернье (Ms. fr. 9198 f. 145r): служанка-христианка забирает новорожденного у еврейки, лежащей в постели под крышей отчего дома, над которым в облаке парит ангел; затем показаны сцена, в которой еврейка в головном уборе христианки с уже подросшими детьми получает подаяние от богато одетого прохожего, и сцена крещения еврейки с детьми у купели.

Иероним Босх поместил два эпизода, вероятно, этого сюжета на переднем плане центральной панели триптиха «Воз сена». Слева он поместил еврейку с няней-христианкой, принимающей от нее грудного младенца и ценности. Еврейку, за подол которой держится малыш постарше, Босх изобразил с подчеркнуто узким бледным лицом и длинным носом, с полностью покрытыми согласно требованиям иудаизма волосами. На «затененной» левой стороне ее верхнего платья видны продольные полосы рисунка ткани (эта деталь отчетливо прослеживается и при съемке в инфракрасном свете, указывая на соответствие авторскому замыслу), а в вырезе платья на груди желтеет нижняя туника. Желтый цвет и полосатый рисунок тканей намекают на отличительные знаки евреев. Круглолицая христианка в широкополой шляпе, под которой видны ее волосы, обернута в наброшенный на одно плечо огромный отрез ткани с подкладкой, из-за которой выглядывает грудной ребенок. Примечательно, что в копии триптиха в Эскориале черты лица еврейки заметно смягчены, каких-либо следов полосатого рисунка ткани не имеется, изображение грудного ребенка отсутствует, так что обсуждаемый здесь сюжет не был знаком или интересен копиисту. Справа Босх изобразил эпизод купания няней полуобнаженного ребенка, ассоциируемый, как представляется, с крещением

в купели. Позади он поместил прилегшую свинью и на заднем плане показал ее участь — увенчанную листьями свиную голову, жарящуюся на огне, явно намекая на отказ от иудаизма. Собака, тут же лежащая около висящей рыбы, символизирует, по всей видимости, преданность христианству.

Чудо трех рыцарей

На внешних створках триптиха Босха «Воз сена» (Илл. 4) изображен путник с посохом и сумкой, оглядывающийся через плечо на свирепую собаку, следующую за ним. На переднем плане можно увидеть хищных птиц, собравшихся вокруг конских костей, а за ними изображено нападение троих людей на четвертого, один из нападающих — в головном уборе солдата. Вдалеке видны люди, собравшиеся вокруг виселицы. Путник



Илл. 4. Чудо трех рыцарей
Сверху вниз:
- Жан Ле Таверньe. Чудо № 19. Три рыцаря // Жизнь и чудеса Богоматери, в французской прозе в переложении Жана Мьело. Ms. fr. 9198 f.58v
- Иероним Босх. Воз сена. Внешние створки. 1510–1516. Дерево, масло. 133 × 100 см. Национальный музей Прадо, Мадрид

идет по сломанному мосту за ручей, где с помощью инфракрасной рефлектографии [12, p. 338] было обнаружено изображение большого креста: его путь также проходит мимо пары, танцующей под волынку, на которой играет пастух, сидящий под небольшим распятием на дереве, и окруженный пасущимися овцами, намекая на образ Доброго Пастыря и его паствы. Путник словно покидает мир, где он пленен грехом, и отправляется в мир свободы и благочестия. Однако мотив изображенного нападения не выяснен.

Здесь уместно вспомнить об одной из специализаций мошенников-попрошаек в «Книге Бродяг»: Süntvegers — это сильные парни, которые скитаются по стране с длинными ножами и говорят, что они якобы отобрали у человека жизнь, но это было в целях самообороны, и затем они называют сумму денег, которую они должны принести до истечения установленного срока, иначе им отрежут головы.

Чудо № 19 «Три Рыцаря», повествующее о рыцаре, убитом своими соседями (Poncelet 289, 1727, CSM 19, Ms. fr. 9198 ff. 58r–60r), связано со жгучей болью («антоновым огнем», эрготизмом). Чудо рассказывает о том, как три рыцаря, ненавидевшие одного человека, внезапно с ним сталкиваются, когда он оказывается без помощи или поддержки. В ужасе он вбегает в церковь, посвященную Деве Марии. Рыцари преследуют и убивают его перед алтарем. Разгневанная Дева Мария немедленно мстит убийцам: их начинает поглощать пламя. Пытаясь освободиться от этого величайшего страдания, рыцари тут же раскаиваются и просят у Девы Марии прощения. Утешившись их молитвами, Богоматерь прощает их при условии, что они должны пойти к епископу, который отпустит им грехи. Однако вместо того чтобы дать отпущение грехов, епископ требует от рыцарей, чтобы они всегда носили оружие, использованное при совершении преступления, и путешествовали по разным странам, рассказывая свою историю людям [3, p. 100–101]. Миниатюра Жана Ле Таверньe (Ms. fr. 9198 f. 58r) изображает три эпизода: слева трое рыцарей убивают человека перед алтарем, в центре они стоят перед епископом, умоляя отпустить им их грехи, справа путешественник с посохом рассказывает эту историю слушателям из горожан. В прологе к этому чуду есть упоминание о последующих чудесах, и в тексте указывается, что читатели могут услышать о многих чудесах, совершенных Девой Марией, и это - общая тема для последующих чудес [3, p. 139]. Поэтому нарратив чуда о трех рыцарях чрезвычайно уместен для внешних створок, на которых Босх изображает духовное перерождение грешника, играющих роль визуального пролога к внутренним панелям триптиха.

Чудо Матери Милосердия

В центре правой створки разрозненного триптиха Босха («Смерть и скупец») изображен старик, склонившийся над открытым сундуком с сосудами и документами: рядом с ним находится кровать, на которой сидит человек, близкий к смерти. Старик в шапероне держит трость и четки: на его ладони монета, он ее протягивает в направлении мешка с деньгами, который держит демон, стоящий в сундуке. Один из двух других демонов, скрывающихся под тем же сундуком, поднимает запечатанный документ, в то время как третий демон лежит на балдахине. Еще один маленький демон под занавеской у кровати протягивает денежный мешок в сторону человека, сидящего на кровати. Инфракрасная рефлектография показала, что изначально Босх планировал изобразить человека, сжимающего денежный мешок в правой руке и держащего дароносицу для причастия в левой. Сзади за больным стоит ангел, который поддерживает его и смотрит на свет, исходящий от распятия в окне над дверью, через которую входит Смерть, направляя стрелу в сторону умирающего. На переднем плане картины лежат оружие, доспехи и одежда, рядом с которой в задумчивой позе сидит крылатый демон.

Этот сюжет часто ассоциируется с ксилографиями из трактата «Искусство умирания» (Ars moriendi), многократно издававшегося в Нидерландах, которые изображают челове-







Илл. 5. Чудо Матери Милосердия
Сверху вниз, слева направо:
• Жан Ле Тавернье. Чудо № 22. Матерь Милосердия // Жизнь и чудеса Богоматери, в французской прозе в переложении Жана Мьело. Ms. fr. 9198 f. 62v
• Мастер Екатерины Клевской. Часослов Екатерины Клевской. Утрехт, 1440-е. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк. Ms M.917/945, p.180–f. 97r
• Иероним Босх. Смерть и скупец. 1510–1516. Дерево, масло. 94,3 × 32,4 см. Национальная галерея искусства, Вашингтон

ка на смертном одре в окружении членов его семьи, демонов и ангелов. Однако в них отсутствует мотив человеческой фигуры, склонившейся над открытым сундуком. Миниатюра в Часослове Екатерины Клевской (Мастер Екатерины Клевской, Утрехт, 1440-е, Нью-Йорк, Библиотека и музей Моргана, Ms. M. 917/945, c. 180–f. 97r) изображает человека на смертном одре в окружении домочадцев, монахов и врача, поднявшего колбу с мочой на свет, чтобы изучить ее. В научной литературе отмечено композиционное сходство между изображением в маргиналии этого листа молодого человека, роющегося в сундуке с денежными мешками, и фигурой с сундуком на картине Босха (Илл. 5), но следует согласиться, что «вряд ли, в конце концов, Босх когда-либо видел эту эксклюзивную рукопись, которая была написана для герцогини Гелдерна, вероятно, в Утрехте, более чем за полвека до того, как он создал свою картину» [12, p. 330]. Однако очень похожая композиция встречается на миниатюре Жана Ле Тавернье (Ms. fr. 9198, f. 62v), иллюстрирующей Чудо № 22 «Матерь Милосердия» (Poncelet 46, 16538, Ms. fr. 9198 ff. 62v–63r). Этот текст в форме проповеди рассказывает историю больного человека, который боится смерти. Дева Мария предстает перед ним и спрашивает, узнает ли он ее, но мужчина, охваченный страхом, не отвечает. Дева говорит ему, что она Матерь Милосердия [3, p. 103]. Существует другой подобный рассказ (Poncelet 14): Дева Мария, называющая себя Матерью Милосердия, предстала перед умирающим вором, которого святой Одо Клюнийский постриг в монахи. Вот почему этот сюжет представляется связанным с миром профессиональных воров и насильников. На миниатюре больной человек на смертном одре держит свечу и окружен членами своей семьи. Вверху перед ним появляется Дева Мария в сопровождении ангелов. Эта работа содержит ряд деталей, которых нет в иллюстрируемой истории: рядом с кроватью находится молодая девушка со сложенными в молитве руками, женщина роется в открытом сундуке на краю кровати, в котором лежит посуда, врач осматривает колбу с мочой, поднятую на свет, идущий из окна над дверью. Композиция в обоих случаях — в Часослове Екатерины Клевской и в сборнике Жана Мьело — содержит некоторые общие детали: больной человек на смертном одре и в окружении близких, человеческая фигура, склонившаяся над открытым сундуком, и доктор, изучающий колбу с мочой, глядя вверх на свет, который проникает через окно над дверью. На панели Иеронима Босха ангел также смотрит на свет, идущий от распятия в окне. Есть еще совпадения, связывающие картину Босха и миниатюру Ле Тавернье: расположение окна, двери, кровати и сундука в комнате одинаковое, и в обоих случаях в сундуке есть посуда, в то время как маленький демон возле кровати на картине напоминает молодую девушку на миниатюре. Почему эпизоды в Часослове Екатерины Клевской и сборнике Жана Мьело имеют общий мотив? Дело, возможно, в том, что часть сборника Жана Мьело существует в двух версиях с различной иллюминацией: более ранняя из двух, как полагают, иллюстрирована Жаном Ле Тавернье (Оксфорд, Бодлианская библиотека, Douce 374), а иллюстрированная Ливеном ван Латемом (Париж, Национальная библиотека Франции, Ms. fr. 9199) считается более поздней. Мастер Екатерины Клевской и Ливен ван Латем сотрудничали, работая над заказами для Филиппа Доброго [15, p. 239], так что художники могли быть знакомы с работами друг друга.

Чудо исцеленной ноги

Изображения на внешних створках разрозненного триптиха «Путник» и триптиха «Воз сена» считаются в целом аналогичными вариациями на одну и ту же тему [12, p. 35]. На тондо «Путник» (Илл. 6) человек с перевязанной ногой и неодинаковой обувью, с посохом, ножом и сумкой за спиной пробирается мимо дерева перед зданием таверны, на внешней стене которого висит клетка с сорокой, отвернувшейся от кормушки. Внутри таверны жизнь бьет ключом. Из левой части кроны дерева со свежими зелеными листьями торчат две сухие ветки. Одну из них клюет большая синица, а на другой сидит сова. Злая собака преследует путника, оглядывающегося через плечо и протягивающего руку, в которой он держит свою шляпу. Путник идет по тропинке, ведущей к воротам с сорокой на нижней планке: за воротами находится поле, где пасется корова. Эрик де Брюн предполагает, что фигура путника представляет раскаявшегося грешника, но путник здесь не паломник: интерпретация фигуры как «Блудного сына» или разносчика, или «Обывателя» не вписывается в изображение на картине в некоторых ее подробностях [12, p. 320]. Мотив фигуры с по-разному обутыми ногами (моносандализм) на границе между двумя мирами (в данном случае между миром греха и миром благочестия) встречается не раз в творчестве Иеронима Босха, но значение мотива путника с перевязанной ногой неясно.

Чудо № 24 «Исцеленная нога» (Poncelet 261, CSM 37, Ms. fr. 9198 ff. 64v–65v) связано с облегчением от жгучей боли. Оно рассказывает о том, как люди собираются вместе в церкви Нотр-Дам-дю-Вивье, чтобы восстановить свое здоровье. Человек, страдающий от жгучей боли, входит в эту церковь в надежде на излечение. Он провел в окрестностях долгое время, но так и не смог восстановить свое здоровье. Позже он решает порезать себе ногу, не в силах переносить страдания. После этого он поворачивается к Деве Марии, плача и спрашивая, почему она не дает ему милосердного исцеления. Дева является ему, когда он спит: она нежно касается части его поврежденной ноги. Проснувшись, мужчина обнаруживает, что его нога исцелена. Он встает, восхваляя Христа и Деву Марию [3, p. 104–105]. Эта сцена изображена на миниатюре соответствующей кантиги (CSM 37, MS T.I.1, fol.56r, виньетка 5; илл. 6) с визуально схожими жестами идущего персонажа, тогда как тема чуда напоминает о специализации профессиональных нищих, режущих себе ногу (Spanvelder).

Чудо о медовом вине

В нижней части правой створки разрозненного триптиха Босха («Чревоугодие и сладострастие») изображены две сцены: с одной стороны — трубящий солдат, сидящий верхом на горизонтально лежащей бочке, из которой струится вино, окруженной полуодетыми пьяными гуляками, которые побросали свои вещи на траву, а с другой стороны — палатка с гербом, в которой мужчина с кубком вина показан в компании женщины (Илл. 6).

Название картины «Чревоугодие и сладострастие» указывает на современную аллегорическую интерпретацию этого предмета — расширение темы, изображенной в «Корабле дураков», названном так по произведению Себастьяна Бранта, которое содержит, как упоминалось выше, главу о профессиональных нищих.

Чудо № 20 «Медовое вино» (Poncelet 120, CSM 23, Ms. fr. 9198 ff. 60r–61v) рассказывает о благородной и богатой англичанке, которая почитала Деву Марию. Однажды король объявил, что приедет в Англию и намерен навестить эту женщину. Она дала указания своим слугам, сказав им сделать необходимые приготовления для приема. Внезапно один из них понял, что запаса медового вина было недостаточно. Дама, которая изо всех сил старалась выполнить свой долг гостеприимства, молилась Деве Марии о помощи. Когда король и его свита прибыли, им подали медовое вино, которого оказалось в избытке. Дама поблагодарила Бога и Деву Марию за это чудо [3, p. 101]. Иллюстрация соответствующей кантиги (CSM 23, MS TI 1 f. 35v), как и у Босха, состоит из двух сцен: слуга с кувшином вина рядом с горизонтальной бочкой и дама, предлагающая королю кубок с вином (в кодексе также присутствуют дополнительные лица: Дева Мария с ангелом и слуга с опахалом). Копии гипотетически могли быть доступны для Филиппа Красивого, который являлся также и королем Кастилии. Если предположения верны, то визуальные образы в этой работе помогли Босху аллегорически изобразить прототип Двора чудес, в котором отражается иерархия нищих и мошенников.



Илл. 6. Чудеса об исцеленной ноге и о медовом вине
Сверху вниз, слева направо:
• Иероним Босх. Путник. 1510–1516. Дерево, масло. 71,3 × 70,7 см. Музей Бойманс Ван Бёнинген, Роттердам
• Кантига Святой Марии. Исцеленная нога (CSM 37). 1270–1282. Библиотека Эскориала, Мадрид. MS T.I.1, fol.56r, виньетка 5
• Иероним Босх. Чревоугодие и сладострастие. 1510–1516. Дерево, масло. 34,9 × 30,6 см. Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен
• Кантига Святой Марии. Медовое вино (CSM 23). 1270–1282. Библиотека Эскориала, Мадрид. MS T.I.1, fol.35v, виньетка 6

Чудо о пьяном монахе

Некоторые чудеса в сборнике Жана Мьело были почерпнуты из поэмы Готье де Кюэнси, в том числе чудо № 35 «Пьяный монах» (Poncelet 66, CSM 47, Ms. fr. 9198 ff. 98v–101r), в котором рассказывается о благочестивом монахе, глубоко преданном Деве Марии. Несмотря на эту преданность он регулярно поддавался пороку пьянства, и однажды, когда он возвращался в пьяном виде в свой монастырь, на него внезапно напали бык, затем черная собака и, наконец, лев. Однако каждый раз вмешивалась неизвестная девушка, спасала его и уводила обратно в постель, где он спокойно засыпал. Монах спросил девушку, кто она такая, и та ответила, что она Дева Мария. На следующее утро монах исповедовался перед своим настоятелем, который отпустил ему грехи. После смерти монах попал в рай [3, p. 116]. В правой части центральной панели «Воза сена» Босх изобразил на переднем плане тучного монаха, сидящего в резном готическом кресле за овальным столом со стаканом в руке. Инфракрасная рефлектография обнаружила, что первоначально на лице монаха были следы

чего-то вроде улыбки, в то время как на столе стояли два кувшина, очевидно, чтобы подчеркнуть его невоздержанность. Эта композиция очень напоминает иллюстрацию соответствующей кантиги (CSM 47, Ms. T.I.1, f.70r) с изображением монаха, пьющего вино (Илл. 7), ассоциирующегося с образом «псевдо-монаха» из каталогов нищих.

Чудо о дыхании

Чудо № 30 «Дыхание» в сборнике Жана Мьело (Ms. fr. 9198 ff. 79v–90v) содержит запутанную историю о том, как в Египте после кончины своего хорошего сенешаля король доверил его благочестивого и добродетельного сына наставнику юного принца. Воспитатель, однако, стал ревновать, когда увидел такую заботу о сироте, и сказал мальчику, что король будто бы считает, что у того отвратительное дыхание и что тот должен отворачивать голову каждый раз, когда король целует его, чтобы не расстраивать своего благодетеля. Воспитатель солгал и королю, говоря, что мальчик отворачивается, потому что он чувствителен к неприятному запаху, исходящему изо рта короля. В ярости тот решает убить мальчика, но история благополучно заканчивается тем, что через несколько лет король основывает монастырь, в котором он живет со своим собственным, теперь уже взрослым сыном и сыном сенешаля. Миниатюра Жана Ле Таверньe (Ms. fr. 9198 f. 79v) иллюстрирует первую часть истории. Слева воспитатель объясняет что-то мальчику. Это одна из двух сцен, которые показывают ложь воспитателя [3, p. 110–112]. Именно эту сцену гипотетически воспроизвел Босх, когда изобразил человека, разговаривающего с мальчиком, стоящим, как зритель, который смотрит на происходящее на картине: это не просто изображение лжеца и его юной жертвы, но также и приглашение зрителю встать на место юноши, который делает выбор между земным и небесным.

Мотивы «Чудес Богоматери» в триптихах Иеронима Босха

Исследования автора [2, с. 82] позволили сделать следующие предварительные предположения. Не исключено, что внешние створки «Воза сена» и части разрозненного триптиха («Чревоугодие и сладострастие», «Смерть и скупец», «Путник») могли быть написаны с использованием мотивов чудес из цикла Матери Милосердия в сборнике Жана Мьело (Ms. fr. 9198): № 19 «Три Рыцаря», № 20 «Медовое вино», № 22 «Мать Милосердия», № 24 «Исцеленная нога». Группы фигур на центральной панели триптиха «Воз сена», которые не задействованы в сценах с сеном, также могли быть написаны по сюжетам чудес из этого сборника (№ 30 «Дыхание», № 35 «Пьяный монах», № 51 «Еврейка, призвавшая Богоматерь»). Это следует из общности некоторых мотивов или композиционных элементов, обнаруженных в миниатюрах Жана Ле Таверньe, обсуждаемых триптихах Иеронима Босха и уникальной последовательности чудес, специфичной для сборника Жана Мьело. Как было показано выше, какая-то редакция этого сборника могла быть доступна для Босха в составе группы иллюминированных рукописей в библиотеке бургундских герцогов. В то же время композиционное сходство некоторых сюжетов его триптихов с иллюстрациями к написанному французским почерком сборнику «Кантиг Святой Марии» («Чревоугодие и сладострастие», «Пьяный монах», «Еврейка, призвавшая Богоматерь» на центральной панели «Воза сена» и, соответственно, CSM 23, 47, 89, Ms. T.I.1, ff. 35v, 70r, 131r) указывает на то, что художник мог использовать визуальные источники «Чудес Богоматери», восходящие к более ранней, чем рукопись Ms. fr. 9198, иконографии.

Если эти предположения верны хотя бы отчасти, то Иероним Босх творчески переработал мотивы этих чудес, предлагая зрителю свою собственную интерпретацию образов. Например, он уделил большое внимание вопросу вы-



Илл. 7. Чудеса о пьяном монахе и о дыхании
Слева направо:
• Иероним Босх. Воз сена. Центральная панель (фрагмент)
• Кантига Святой Марии. Пьяный монах (CSM 47). MS T.I.1, fol.70r, виньетка 1 (фрагмент)
• Иероним Босх. Воз сена. Центральная панель (фрагмент)
• Жан Ле Таверньe. Чудо № 30. Дыхание // Жизнь и чудеса Богоматери, в французской прозе в переложении Жана Мьело. Ms. fr. 9198 f. 79v (фрагмент)

бора между греховным и божественным, для иллюстрации которого в триптихе «Воз сена» и в «Корабле дураков», по-видимому, использовал мотив Дерева Жизни, восходящий к притчам о человеке в колодце или о единороге из легенды о Варлааме и Иосафате. Однако в этих триптихах Босх гипотетически не столько стремится обозначить нарратив того или иного марианского чуда, сколько визуализирует соответствующую категорию профессиональных нищих, зачастую эксплуатировавших нарративы этих чудес, а с ними и человеческих пороков и одновременно указывает на путь к спасению через личное благочестие. Так, в нижней части левой створки разрозненного триптиха («Чревоугодие и сладострастие») художник, предположительно, обращается к иконографии, имеющей общий протограф с миниатюрой кантиги о чуде с медовым вином, и одновременно намекает на пиршество иерархического сообщества нищих, прототип Двора чудес. На правой створке разрозненного триптиха Босх изображает больного, гипотетически прибегая к иконографии чуда Матери Милосердия, явившейся умирающему (в одном из вариантов чуда этим умирающим был вор, постриженный в монахи Одо Клюнийским). На внешних створках «Воза сена» художник как будто обращается к нарративу чуда «Три рыцаря», напоминающем историю вооруженных псевдоубийц (Süntvegers). На внешних створках разрозненного триптиха Босх, как представляется, использует сюжет чуда об исцеленной ноге, изображая, возможно, нищего, калечащего себе ногу (Spanvelder). На центральной панели «Воза сена» художник изображает нищих, видимо, эксплуатирующих детей (ассоциация с чудом о дыхании), и, вероятно, фальшивых «крещеных евреек» (Hürlentzer, Vermerin, Veranderin) с детьми (чудо о рожавшей еврейке, призвавшей Богоматерь), лжемонаха (Münser), как будто намекая на чудо о монахе-пьянице. Там же можно увидеть беснующуюся (Vopperin), врача-шарлатана. Поэтому не исключено, что те, кто решил разделить левую створку разрозненного триптиха на две части («Корабль дураков» и «Чревоугодие и сладострастие»), понимали, что это могли быть два самостоятельных сюжета, скомпонованные мастером вместе. Однако уже в то время, когда была создана шпалера «Воз сена» (по Иерониму Босху, 1550–1570 [проект до 1542], Патримонио Насьональ, Мадрид), гипотетическая связь с нарративом «Чудес Богоматери» была забыта, потому что абсолютно никто из тех персонажей центральной панели триптиха, которые, как представляется, вовлечены в этот нарратив, не нашел там своего места! Уместно привести слова испанского гуманиста Фелипе де Гевары (ок. 1560): «То, что Иероним Босх делал с благоразумием и приличием, другие делали и делают без малейшей проницательности или рассуждения; увидев в Нидерландах, насколько высоко ценится этот тип живописи, они решили подражать ему, изображая монстров и абсурдные фантазии, демонстрируя свою веру в то, что воображение Босха заключалось лишь в этом» [12, p. 576]. Поэтому неудивительно, что нет упоминания о чудесах, изображенных художником, в трудах Хосе де Сигуэнсы. Тем не менее автор известной книги о художниках Карел ван Мандер отметил, что Иероним Босх написал картину, посвященную чуду: «В другом месте есть некое чудо, где король и другие упали и выглядят совершенно испуганными» (1604) [12, p. 583].

Иероним Босх и Прославленное братство Богоматери в Хертогенбосхе

Элементом локального марианского культа в Нидерландах была «Книга Чудес Пресвятой Богородицы в Хертогенбосхе» [11, p. 29], в которой содержатся сообщения о 481 чуде, которые произошли в период с 1382 по 1603 гг. благодаря «чудотворной» статуе Девы Марии в соборе Святого Иоанна в Хертогенбосхе. Этот культ сыграл важную роль в жизни Прославленного братства Богоматери в Хертогенбосхе. Братство принимало активное участие в шествиях и религиозных пьесах [17, p. 114] и было одним из главных музыкальных центров в Бургундских Нидерландах, который постоянно посещали певцы и хормейстеры из других регионов: полезные контакты могли устанавливаться на их ежегодных банкетах. Члены братства постоянно расширяли свой репертуар, чтобы обеспечить не только музыку для еженедельных и праздничных массовых мероприятий, но и для ежедневного исполнения гимнов в честь Девы Марии. Певец Николас де Клибано был награжден за составление и копирование полифонического оформления марианских антифонов в 1466 г., а в 1496-м гильдия заказала известному переписчику Пьеру Аламиру создание роскошной хоровой книги полифонии, содержащей 33 тетради месс, мотетов и магнификатов [4]. Несколько рукописей, созданных там, были утрачены — факт, который был объяснен отсутствием позже интереса к полифонии среди музыкантов братства [23]. Учитывая это, не исключено, что материалы из крупнейших средневековых музыкальных и поэтических сборников марианских чудес, таких как «Чудеса Богоматери» Готье де Кюэнси, могли бы представлять интерес для братства.

Как и предыдущие два поколения своей семьи, Иероним Босх был членом Прославленного братства Пресвятой Богоматери в Хертогенбосхе, а благодаря своему выдающемуся личному успеху он стал его посвященным членом в 1487–1488 гг. В качестве художника Босх много общался с братством. В 1480–1481 гг., еще до того как он присоединился к нему, Босх приобрел у него две алтарные панели, возможно, для повторного использования; он расписывал панели и консультировал по раскраске и золочению большого алтаря Марии для часовни братства. Он также создал расписную настенную шпалеру и панель с именами посвященных членов братства, витраж и многое другое. Во время первых банкетов посвященных членов братства в доме Иеронима Босха среди гостей был управляющий Римского короля и будущего императора Священной Римской империи Максимилиана Австрийского (отца бургундского герцога Филиппа Красивого, одного из заказчиков Босха), так что художник имел прямой доступ к представителям высшей знати и, возможно, к их библиотекам. По мнению автора, не исключено, что Босх написал оба триптиха moralité в качестве своего вклада для Прославленного братства Пресвятой Богоматери в Хертогенбосхе, когда у него был доступ к визуальным источникам, которые можно проследить вплоть до рукописи Жана Мьело из библиотеки бургундских герцогов. В таком случае эти триптихи гипотетически могли предназначаться в качестве материала для визуального сопровождения наглядных примеров (exempla) в ходе проповедей и обсуждения на банкетах для посвященных членов, сакральной драмы или музыкальных представлений братства.

Заключение

Интертекстуальность вербального и визуального нарратива «Чудес Богоматери» и жанра каталогов нищих-мошенников, сталкивая осквернённое и сакральное подобно parodia sacra в поэзии вагантов, вписывается в пространство западноевропейского средневекового города, являющегося местом действия миракля, переживающего десакрализацию во Дворах чудес. В настоящей работе предпринята попытка обосновать предположение о том, что в своих позднейших триптихах «Воз сена» и «Путник» Иероним Босх использовал иконографические мотивы «Чудес Богоматери» в гипотетически доступных ему иллюминированных рукописях для изображения пороков человечества в образе профессиональных нищих, эксплуатировавших нарратив чудес в соответствии с амбивалентным характером этого проявления марианского культа.

Список литературы:

1. *Рогов М. А.* Мотивы «Чудес Богоматери» в стихотворении А. С. Пушкина «Легенда» // Временник Пушкинской комиссии. СПб.: Росток, 2020. С. 78–101.
2. *Рогов М. А.* Иконография жеста с палицей в Madonna del Soccorso и Speculum humanae salvationis: типологический и дидактический аспект // «Агрессия демонов и гнев святых в средневековых текстах и изображениях». Коллективная монография / Под ред. А. Б. Герштейн. М.: ИВИ РАН, 2021. С. 70–96.
3. *Abd-Elrazak L.* Édition critique du manuscrit français 9198: *La Vie et Miracles de Nostre Dame* de Jehan Miélot. Thèse de doctorat. Ottawa: Université d'Ottawa, 2012. 628 p.
4. *Bowers R.* Aristocratic and Popular Piety in the Patronage of Music in the Fifteenth-Century Netherlands // Studies in Church History. 1992. Vol. 28. P. 195–224.
5. *Chereau O.* Le Jargon ou Langage de l'Argot reformé. Edition critique annotée et commentée par Denis Delaplace. Paris: Honoré Champion, 2008. 608 p.
6. *Collodi C.* Le avventure di Pinocchio, Storia di un burattino, illustrazioni di Carlo Chiostri. Firenze: R. Bemporad & figlio, 1902. 320 p.
7. *Collodi C.* The Adventures of Pinocchio. Translated from the Italian by Carol Della Chiesa, New York : Macmillian, 1925. 309 p.
8. *Cuttler C.-D.* Two Aspects of Bosch's Hell Imagery// Scriptorium. 1969. Vol. 23. № 2. P. 313–319.
9. *Geremek B.* Les fils de Caïn: l'image des pauvres et des vagabonds dans la littérature européenne du XVe et XVIIe siècle. Paris: Flammarion, 1991. 416 p.
10. *Henke R.* From Augsburg to Edgar: Continental Beggar Books and King Lear // Theatre Cultures within Globalising Empires: Looking at Early Modern England and Spain / Ed. by J. Küpper and L. Pawlita. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018. P. 59–76.
11. *Hens H.* et al. Mirakelen van Onze Lieve Vrouw te's-Hertogenbosch 1381–1603. Tilburg: Stichting Zuidelijk Historisch Contact, 1978. 726 p.
12. *Ilsink M.* et al. Hieronymus Bosch: Painter and Draughtsman: catalogue raisonné. Brussels: Mercatorfonds, 2016. 608 p.
13. *Koldeweij J.* et al. The Patron of Hieronymus Bosch's 'Last Judgment' Triptych in Vienna // The Burlington Magazine. 2018. № 160. P. 106–111.
14. *Krause K.* et al. Gautier de Coinci. Miracles, Music and Manuscripts. Turnhout: Brepols, 2007. P. 369–371.
15. *Kren T.* et al. Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2003. 592 p.
16. *Mussafia A.* Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden: in 5 vols. Vol. 3. Wien: F. Tempsky and Carl Gerold's Sohn, 1889. 66 s.
17. *Nijsten G.* Feasts and Public Spectacle: Late Medieval. Drama and Performance in the Low Countries // The Stage as Mirror. Civic Theatre in Late Medieval Europe / Ed. *A. E. Knight*. Cambridge: D. S. Brewer, 1997. P. 107–144.
18. *Pechon de Ruby.* La Vie genereuse des Mercelots, Gueuz, et Boesmiens. Edition critique annotée et commentée par Denis Delaplace. Paris: Honoré Champion, 2007. 320 p.
19. *Pestilli L.* Picturing the Lame in Italian Art from Antiquity to the Modern Era. London; New York: Routledge, 2017. 182 p.
20. *Poncelet A.* Index miraculorum B. V. Mariae quae saec: VI–XV latine conscripta sunt // Analecta Bollandiana. 1902. Vol. 21. P. 242–360.
21. *Russakoff A.* Imagining the Miraculous: Miraculous Images of the Virgin Mary in French Illuminated Manuscripts, ca. 1250 – ca. 1450. Toronto: PIMS, 2019. 212 p.
22. *Sauval H.* Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris. Paris: chez Charles Moette [et] Jacques Chardon, 1724. T. 1. 670 p.
23. *Smijers A.* Muziekgeschiedenis Meerstemmige muziek van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te's-Hertogenbosch // Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. 1940. Vol. 16. № 1. S. 1–30.
24. Une Cour des Miracles // Le Magasin pittoresque. Paris: Bureaux d'Abonnement et de Vente, 1833. P. 26–27.
25. *Venne A.* van de. Tafereel van de belacchende Werelt. Den Haag, 1635. 280 p.
26. *Waters C. M.* Translating "Clergie": Status, Education, and Salvation in Thirteenth-Century Vernacular Texts (The Middle Ages). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016. 312 p.
27. *Wijsman H.* Book Collections and Their Use – The Example of the Library of the Dukes of Burgundy // Queeste. 2013. Vol. 20. № 2. P. 83–98.
28. *Wijsman H.* Luxury Bound. Illustrated Manuscript Production and Noble and Princely Book Ownership in the Burgundian Netherlands (1400–1550). Turnhout: Brespols, 2010. P. 190–198.

References

Abd-Elrazak, L. (2012) 'Édition critique du manuscrit français 9198: *La Vie et Miracles de Nostre Dame* de Jehan Miélot', Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, Ottawa. (in French)

Bowers, R. (1992) 'Aristocratic and Popular Piety in the Patronage of Music in the Fifteenth-Century Netherlands', *Studies in Church History*, 28, pp. 195–224.

Chereau, O. (2008) *Le Jargon ou Langage de l'Argot reformé. Edition critique annotée et commentée par Denis Delaplace*. Paris: Honoré Champion. (in French)

Collodi, C. (1902) *Le avventure di Pinocchio, Storia di un burattino, illustrazioni di Carlo Chiostri*. Firenze: R. Bemporad & figlio. (in Italian)

Collodi, C. (1925) *The Adventures of Pinocchio. Translated from the Italian by Carol Della Chiesa*. New York: Macmillian.

Cuttler, C.-D. (1969) 'Two Aspects of Bosch's Hell Imagery', *Scriptorium*, 23(2), pp. 313–319.

Geremek, B. (1991) *Les fils de Caïn : l'image des pauvres et des vagabonds dans la littérature européenne du XVe et XVIIe siècle*. Paris: Flammarion. (in French)

Henke, R. (2018) 'From Augsburg to Edgar: Continental Beggar Books And King Lear', in Küpper, J., Pawlita, L. (eds.) *Theatre Cultures within Globalising Empires: Looking at Early Modern England and Spain*. Berlin, Boston: De Gruyter, pp. 59–76.

Hens, H. et al. (1978) *Mirakelen van Onze Lieve Vrouw te's-Hertogenbosch 1381–1603*. Tilburg: Stichting Zuidelijk Historisch Contact. (in Dutch)

Ilsink, M. et al. (2016) Hieronymus Bosch: Painter and Draughtsman: catalogue raisonné. Brussels: Mercatorfonds.

Koldeweij, J. et al. (2018) 'The Patron of Hieronymus Bosch's 'Last Judgment' Triptych in Vienna', *The Burlington Magazine*, 160, pp. 106–111.

Krause, K. et al. (2007) *Gautier de Coinci. Miracles, Music and Manuscripts*. Turnhout: Brepols, pp. 369–371.

Kren, T. et al. (2003) Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

Mussafia, A. (1889) *Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden*. 5 vols. Vol. 3. Vienna. (in German)

Nijsten, G. (1997) 'Feasts and Public Spectacle: Late Medieval. Drama and Performance in the Low Countries', in Knight A. E. (ed.) *The Stage as Mirror. Civic Theatre in Late Medieval Europe*. Cambridge: D. S. Brewer, pp. 107–144.

Pechon de Ruby (2007) *La Vie genereuse des Mercelots, Gueuz, et Boesmiens. Edition critique annotée et commentée par Denis Delaplace*. Paris: Honoré Champion. (in French)

Pestilli, L. (2017) Picturing the Lame in Italian Art from Antiquity to the Modern Era. London; New York: Routledge.

Poncelet, A. (1902) 'Index miraculorum B. V. Mariae quae saec: VI–XV latine conscripta sunt', *Analecta Bollandiana*, 21, pp. 242–360. (in Latin)

Rogov, M. A. (2020) 'The Motives of "Miracles of Our Lady" in A. S. Pushkin's Poem "A Legend"', *Vremennik Pushkinskoi komissii [Vremnik of the Pushkin Commission, Russian Academy of Sciences]*. Saint Petersburg: Rostok Publ., pp. 78–101. (in Russian)

Rogov, M. A. (2021) 'Iconography of the Gesture with a Club in Madonna del Soccorso and Speculum Humanae Salvationis: a Typological and Didactic Aspect', in Gerstein, A. B. (ed.) *Agressiia demonov i gnev sviatykh v srednevekovykh tekstakh i izobrazheniiakh. Kollektivnaia monografiia [Aggression of Demons and Anger of Saints in Medieval Texts and Images. Collective monograph]*. Moscow: IVI RAN Publ., pp. 70–96. (in Russian)

Russakoff, A. (2019) *Imagining the Miraculous: Miraculous Images of the Virgin Mary in French Illuminated Manuscripts, ca. 1250 – ca. 1450*.Toronto: PIMS.

Sauval, H. (1724) *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*. Tome 1. Paris: chez Charles Moette [et] Jacques Chardon. (in French)

Smijers, A. (1940) 'Muziekgeschiedenis Meerstemmige muziek van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te's-Hertogenbosch', *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, 16(1), pp. 1–30. (in Dutch)

Une Cour des Miracles (1833), *Le Magasin pittoresque*. Paris: Bureaux d'Abonnement et de Vente, pp. 26–27. (in French)

Venne, A. van de (1635) *Tafereel van de belacchende Werelt*. Den Haag. (in Dutch)

Waters, C. M. (2016) *Translating "Clergie": Status, Education, and Salvation in Thirteenth-Century Vernacular Texts (The Middle Ages)*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Wijsman, H. (2010) *Luxury Bound. Illustrated Manuscript Production and Noble and Princely Book Ownership in the Burgundian Netherlands (1400–1550)*. Turnhout: Brespols, pp. 190–198.

Wijsman, H. (2013) 'Book Collections and their Use – The Example of the Library of the Dukes of Burgundy', *Queeste*, 20 (2), pp. 83–98.

УДК 75.057
DOI 10.24412/2686-7443-3-20-29

Троицкая Анна Алексеевна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник. Эстонский литературный музей, Эстония, Тарту, Ванемуйзе 42. 51003. anna.troitskaia@folklore.ee ORCID ID: 0000-0001-5756-4366 Researcher ID: H-8669-2017

Troitskaya Anna Alekseevna, PhD in Art History, researcher. Estonian Literary Museum, 42 Vanemuise, 51003 Tartu, Estonia. anna.troitskaia@folklore.ee ORCID ID: 0000-0001-5756-4366 Researcher ID: H-8669-2017

ПРИСУТСТВИЕ КОРОЛЯ: ПОРТРЕТНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ В АНГЛИЙСКИХ *CORAM REGE ROLLS* XVI ВЕКА

THE ROYAL PRESENCE. PORTRAITS IN ENGLISH 16TH-CENTURY *CORAM REGE ROLLS*

Аннотация. В статье рассматривается традиция иллюминирования английских свитков *Coram Rege* портретами королей и королев. Эти рукописи представляют собой списки дел, входящих в ведение Суда Королевской скамьи — высшей судебной инстанции в Англии на протяжении нескольких веков. Оформление их уже в XV в. включает в себя декорированный инициал, постепенно меняющий репрезентативную конструкцию королевской символики. Целью статьи является анализ художественной специфики королевских изображений в технике книжной иллюминации, изучение связи этих изображений с традициями средневекового искусства рукописной книги, а также влияния на них творчества придворных мастеров портрета. В инициалах *Coram Rege Rolls* портретные образы английских монархов раскрываются через эмблематические элементы, геральдические вставки, инскрипции и собственно изображения правителей. Условные, схематичные рисунки сменяются более характерными для искусства Нового времени индивидуализированными изображениями, подчеркивающими идею персональности. Образцы, используемые иллюминаторами для заполнения инициала, а также исторический контекст времени его появления могут дать ответы на вопросы о причинах предпочтения тех или иных подходов к королевскому изображению. Интересным представляется создание иконографических схем портрета, обусловленных официальным статусом документа, и не менее интересным — примеры их нарушения. Развитие техники книжной иллюминации связано с именами миниатюристов, повлиявших на процессы формирования английского портретного жанра — Л. Теерлинк и Н. Хиллиарда, что делает эти исторические источники примечательными произведениями искусства своего времени. В результате исследования выявляются характерные для иллюминированных инициалов в *Coram Rege Rolls* черты, позволяющие провести параллель с развитием портретного жанра. Статья продолжает тему портретных изображений в инициалах, начатую автором в 2020 г.

Ключевые слова: Coram Rege Rolls; иллюминированные документы; манускрипт; инициал; иконография; портрет; королевская эмблематика; английское искусство XVI в.

Abstract. The article is about the tradition of illuminating English *Coram Rege* scrolls with portraits of kings and queens. These manuscripts provide the lists of cases that had been under the jurisdiction of the Court of King's Bench, the highest court in England for several centuries. They include a decorated initial that had been gradually changing since the time of its appearance. The purpose of this paper was to analyze the artistic specifics of royal images in the illumination technique and to study the connection between these images and the traditions of medieval manuscripts. The influence of court artists resulted in new compositional features which some rolls acquired. Portraits of English rulers are embodied in emblematic and heraldic elements, incorporations of words and phrases, and the actual royal images. Flat and schematic drawings are replaced by individualized depictions of a monarch with a more typical Early Modern art emphasis on the idea of personality. To understand the reasons of choice of certain approaches to the royal image, the author studied the iconographic schemes of the portrait and the transgressions of them as well as the historical context. The development of the manuscript illuminations technique is associated with the names of miniaturists who influenced the formation of the English portrait genre — L. Teerlink and N. Hilliard, they made these historical sources remarkable works of art of their time. As a result of the study, the features characteristic of illuminated initials in *Coram Rege Rolls* are revealed, allowing us to draw a parallel with the development of the portrait genre. The article has continued the theme of portrait images in initials, started by the author in 2020.

Keywords: Coram Rege Rolls; illuminated documents; manuscript; initial; iconography; portrait; royal emblematic; English art of the 16th century.

Рукописные государственные документы занимают особое место среди иллюминированных манускриптов. Официальный статус этих рукописей объясняет умеренность декора страниц, но тем интереснее их немногочисленные иллюстративные вставки. Обращение к искусствоведческому анализу иллюминированных документов имеет не меньшее значение, чем изучение миниатюр в манускриптах религиозного содержания, как полагает современная исследовательница Джессика Беренбейм, рассматривающая материалы исторических документов как часть истории искусства [7, p. 5]. Изучение документа как произведения искусства открыло новые возможности для интерпретаций благодаря принципам, развитым историком Питером Рюком [18] в рамках дипломатической семиотики. В частности, художественный вариант оформления документа определялся уровнем сакрализации власти, характерной для изображений монарха в позднесредневековых источниках. Связь между субъектом, наделенным высшим правом, и реальными событиями, а также административными и судебными актами, закреплялась в емких визуальных формулах, которые чаще

всего были представлены в форме рисованного и декорированного инициала.

Портретные изображения монарха, вписанные в инициал, сформировались к позднему Средневековью в манускриптах правового характера, они встречаются, например, в «Статутах Англии от Генриха III до Ричарда II», где изображение короля в буквице «служило своего рода гарантом законности и подлинности» [3, с. 27]. Тип документа определял принципы репрезентации, которые, несмотря на существующие иконографические схемы, могли передавать облик правителя по-разному, наполняя его необходимыми семантическими элементами. Беренбейм выделяет несколько таких принципов (парадигм) [7, p. 32], среди которых геральдический, эмблематический, портретный имеют непосредственное отношение к конструированию официального образа короля. На примере официальных документов видно, что геральдика, портретный жанр и рисунки печатей, выступающие как знаковые системы, имеют функциональные сходства. Так, роль печати, оттиска в ранней истории портрета задает одно из его ключевых значений — фиксация присутствия конкретной персоны. Подобные наблюдения предложены в статье Юрия Лотмана, посвященной портрету: «…портрет как бы предвосхищает функцию фотографии, выполняет роль документального свидетельства аутентичности человека и его изображения. В этой функции он оказывается в одном ряду с оттиском пальца, который ставит на документе неграмотный человек» [2, с. 350]. Позднее Средневековье обогатило портрет геральдическим дополнением, становящимся инструментом немиметического отождествления изображения и личности. Еще бо́льшие возможности портрет раннего Нового времени получил, словами Мишеля Пастуро, благодаря «кипучей эмблематике четырнадцатого века» [17]. Соотношение разных семантических уровней в момент становления портрета как самостоятельного жанра оказывается принципиальным при изучении официальных документов, в которых изображение персоны было, как правило, четко регламентировано.

Формы, в которых получают образное воплощение законность и власть, подходы иллюминаторов (имена которых часто остаются неизвестны[1]) к проблеме оформления официального документа важны для исследования по нескольким причинам. Репрезентация королевской власти — одна из наиболее актуальных тем, связывающих историю и современность, и в этих небольших изображениях она раскрывается в двух направлениях: в следовании традиции визуализации королевского статуса и в преодолении этой традиции. Выбор нового изобразительного языка, характерный преимущественно для инициалов в документах XVI в., подразумевает следование определенной модели, существующей или формирующейся ко времени оформления манускрипта. Сравнение этих моделей, поиск иконографического прототипа — еще один важный аспект в изучении иллюминированных документов. В нашей статье, ставящей целью анализ стилистических особенностей декорированного инициала в *Coram Rege Rolls*, тема рукописного документа и его иллюстрирования сведена к выявлению основных подходов к королевскому изображению. Один из них опирается на использование эмблематических элементов, обладающих значениями, связанными с официальным статусом монарха, его политически сакрализованным «телом»[2], другой — на попытки иллюминаторов сделать акцент на внешнем сходстве, усиливающем идею персональности (власти). Поиск общих мотивов для этих двух принципов также дает представления о факторах, влиявших на развитие портретного жанра в Англии XVI в.

Coram Rege Rolls, о которых идет речь, — это серия списков судебных дел Англии, рассматриваемых Судом Королевской скамьи. Рукописная традиция судебных списков, как и ряда других документов, сохранялась на протяжении нескольких веков, оставаясь востребованной и после появления техники книгопечатания. Все они находятся на хранении в Национальном архиве в Кью (Лондон), оцифрованные копии доступны для ознакомления на сайте библиотеки Хьюстонского университета [4]. Эти списки представляют собой пергаменные ротули — свитки из листов длинной более метра, заполненных текстом с обеих сторон и сшитых в верхней части. Сами свитки защищены кожаным переплетом.

Судебные записи (*Plea Rolls*) составлялись по материалам судебных исков с XIII по XIX в. и делились на Списки Суда общей юрисдикции (*Curia de banco*) и Списки Суда Королевской скамьи (*Curia Coram Rege*) [6, p. 19–22], и те, и другие выходили четыре раза в год. В средневековой правовой системе Англии были приняты семестры, терминологически связанные с христианскими праздниками: Хилари (в честь св. Илария Пиктавийского), Пасха, Троица и Михайлов день. Преобладающий объем текстов записан латынью. Свитки *Coram Rege*, или Списки Суда Королевской скамьи, начинаются с фразы *Placita coram domino regi* (*coram rege* — дословно *«в личном присутствии короля»*, лат.) — таким образом, первые листы в рукописях каждого семестра открываются одним и тем же инициалом *P*. Внутреннее поле инициала создает формат для геральдического или портретного изображения. Некоторые буквицы оставлены «пустыми», некоторые заполнены орнаментальными мотивами, дополнены гротескными фигурами. Сам факт появления королевских изображений в обрамлении инициала подчеркивал статус документа. Однотипность этого обрамления открывает возможность для изучения самостоятельной, сепаративной роли иллюминаций как светских портретов монархов. В списках XVI в. количество таких инициалов позволяет проводить сравнение с живописными портретами и миниатюрой. Так, первой масштабной попыткой проследить иконографию портретов династии Тюдоров в судебных списках стало исследование Эрны Ауэрбах «Художники Тюдоров: исследование живописцев на королевской службе и портретов в иллюминированных манускриптах от правления Генриха VIII до Елизаветы I» [5]. Выделяя этапы развития портретного жанра по периодам правления королевских особ, Ауэрбах проводит параллели между иллюминированными портретами в инициалах и отдельными произведениями художников, подчеркивает зависимость портретов в инициалах от общих стилистических тенденций изобразительного искусства эпохи. Вместе с тем в ее книге, освещающей художественную жизнь при английском дворе XVI в., не исследованы причины устойчивости одних композиций и однократного возникновения других, не обоснованы предпочтения той или иной эмблематической программы, то есть прагматические аспекты оформления свитков.

В инициалах *Coram Rege* прослеживается развитие королевских образов от эмблематических элементов и схематично переданных силуэтов к характерным для искусства Нового времени индивидуализированным изображениям. Большинство рисунков в инициале монохромны, но с XVI в. цветные иллюминированные инициалы все чаще встречаются в Списках Суда Королевской скамьи каждого из правителей. Оформление инициала часто дополняется декоративными вставками, гротесками, при этом фиксация официального образа монарха переосмысляется художественно.

Изучение визуального материала архива показало, что до конца XV в. иллюминации в *Coram Rege Rolls* (Списках Суда Королевской скамьи) были более скромными, чем в Списках Суда общей юрисдикции. Начиная с правления Генриха VII, инициал *P*, с которого начинаются и тот, и другой списки, становится все более затейливым в *Coram Rege Rolls*, а в двух из них (*Coram Rege Rolls* 1487 и 1491 гг.) можно увидеть королевские «портреты» в инициалах (Илл. 1).

В свитке 1491 г. королевское изображение без каких-либо попыток передать портретное сходство, сопровождается фигурами монаха и рыцаря в инициале [5, p. 24], их позы, выражающие просьбу, и «жест правосудия» — поднятая ладонь короля — отражают значение документа. Само начертание инициала, его форма, образованная плетеным орнаментом, восходит к более ранним образцам, остальной текст первого листа выполнен готической фрактурой с вкраплениями рисованных гротесков: причудливых и непристойных фигур, лиц, орнаментальных мотивов. Все это



Илл. 1. Инициал "P" с изображением Генриха VII (Coram Rege Roll, Trinity term). 1491. Национальный архив, Лондон. KB 27/920 © The National Archives. URL: http://aalt.law.uh.edu/aalt5/marginalia/pictures/henryvii/henryvii1491KB27no920.htm

говорит о том, что в оформлении рукописного документа участвовали несколько исполнителей, и, более того, к инициалу также причастны разные мастера: иллюминатор, выполняющий собственно рисунок буквицы, и автор изображения внутри нее.

Начиная с первых появлений королевской фигуры во внутреннем поле инициала прослеживаются типичные черты представления образа монарха. Традиционным для его изображения было фронтальное расположение фигуры на троне, что характерно не только для судебных списков, но и для других официальных документов. Эта же схема часто воспроизводилась в рисунке королевской печати.

Одним из первых таких изображений в *Coram Rege Roll* стал «портрет» короля Генриха VI. В инициале *P* в Михайловском[3] свитке Суда Королевской скамьи 1460 г. он изображен на троне, в обрамлении двух бандеролей с надписью *legem tenete et recte iudicate* («держать закон и править справедливо», лат.)[4]. Королевская атрибутика — корона, скипетр, горностаевый воротник — усиливает каноничность этого образа. Сама поза, расположение складок, моделирующих ее и намечающих очертания колен под одеждой, во многом повторяет рисунок Большой королевской печати[5], и, скорее всего, следует ему. Вместе с тем существуют и другие варианты изображений этого монарха в рукописных документах. Так, например, в инициале *H* Хартии 1446 г. — документа, подтверждающего привилегии открытого Генрихом VI Итонского колледжа, король изображен в более сложном ракурсе, в четвертном развороте лица и фигуры, коленопреклоненным (в верхнем поле листа, над инициалом, помещены фигуры покровителей колледжа — Богоматерь, св. Николай, и чуть выше — Святая Троица)[6]. В заставке манускрипта Шрусбери[7] Генрих VI предстает восседающим на троне, но композиционно его фигура подчинена сюжету иллюминации: она также дана в четвертном развороте и обращена к предстоящему перед королем Джону Талботу. В судебном списке 1460 г. мы видим более жесткую иконографическую схему, которая не стремится передать само действие правосудия, а подтверждает его наивысший статус и освященность присутствием короля. Образ монарха здесь заменяет собой печать, свидетельство значимости документа.

Судебные списки времени правления Эдварда IV насчитывают 22 изображения короля: помимо традиционного представления монарха на троне есть и изображения в полный рост[8], которые соотносимы с группой официальных «портретов»: здесь Эдвард представлен в королевской мантии с горностаем, в руках его — меч (правосудия), заменяющий скипетр, и держава. Гротески, маски, дролери также составляют оригинальный декор этого листа, и это не единственный пример появления маргиналий в списках суда.

Другое примечательное изображение Эдварда IV, в первом свитке *Common Plea* 1467 г., содержит редкий для списков суда антропоморфный инициал[9]: *P* образована двумя человеческими фигурами, поле внутри инициала заполнено черным, и на ногах одного из персонажей, изогнувшегося полукругом, как на ветке дерева, «поставлена» фигура короля. Рисунок инициала, как выявили Элизабет Данбери и Кэтлин Скотт [10, p. 25], был заимствован из гротескного «Базельского алфавита» 1464 г., выполненного в технике ксилографии[10]. Эти оттиски, произведенные двумя годами ранее оформления судебного списка, вероятно, были доступны для ознакомления представителям королевской канцелярии. В данном случае можно говорить о совмещении официального изображения короля с актуальным на тот момент стилем оформления. Интересно, что в 1510 г. художником, выполнявшим инициал, вновь была задействована та же буквица из Базельского алфавита[11], и за образец — что видно при сравнении — взята именно она, а не более ранний пример оформления. Внутри инициала вместо портрета Генриха VIII размещена роза Тюдоров в завитке, повторяющем дугу инициала. Персонаж, представляющий спинку *P*, как и в ксилографическом прототипе, попирает дракона, иллюминатор королевского свитка добавил к этому побеги с цветками гвоздики, выпущенные из драконьей пасти. Сам принцип «вставки» соотносим с эмблематическим подходом в создании образа: объединение устойчивой формы и вариативного элемента давало возможность для моделирования изображения статусной персоны, сохраняя и расширяя его семантику (Илл. 2).

Иконографическая схема условного «парадного портрета», о которой шла речь в связи с манускриптами XV в., сохраняется и в последующих документах на протяжении XVI–XVII вв. Наибольшее число портретированных инициалов в *Coram Rege Rolls* XVI в. принадлежит периодам правления Генриха VIII и Елизаветы I. Среди них есть монохромные рисунки чернилами и несколько красочных изображений, выполненных в лучших традициях средневековой иллюминации.

Свитки времени правления Генриха VIII делятся на два периода: до и после 1529 г., когда вместе с началом государственных реформационных процессов королем была введена и реформа правовой системы. Характерно, что в ранних изображениях он представлен безбородым, как и в немногих сохранившихся портретах этого времени (например, портрет из коллекции музея искусств в Денвере 1509 г.[12]). Изображения Генриха VIII в *Coram Rege Rolls* 1514–1520-х гг. на троне практически идентичны, меняется лишь декор инициала и колористическое оформление, однако нельзя сказать, что все они выполнены одной рукой. Вариативность в композицию «парадного портрета» вносят дополнительные фигуры у трона, символизирующие духовенство и рыцарство (как в инициалах 1514, KB 27/1012; 1515, KB 27/1017; 1516, KB 27/1019; 1517, KB 27/1022). Эрна Ауэрбах высказала предположение, что

для точного повторения использовались деревянные блоки, на которые была нанесена заготовка, воспроизводящая инициал [5, p. 30], основные формы сохранялись неизменными, отдельные фигуры, декоративные детали прорисовывались дополнительно.

Среди прочих выделяются инициалы в свитках 1516[13] и 1518[14] гг. — они сохранили свои яркие краски, рисунок буквицы отличается особой затейливостью в использовании древесных форм с вырастающими из них драконьими головами и листьями аканта, а также растительных, зоо- и антропоморфных элементов (Илл. 3).

Инициалы не только совпадают стилистически — их внутренний рисунок также имеет много общего: пурпурный фон, восседающая на троне фигура короля. В варианте 1518 г. свита отсутствует (хотя силуэты ее видны под слоем краски, согласно идее Ауэрбах, общая композиция инициала, скорее всего, пропечатывалась). По обеим сторонам трона здесь размещены бандероли с надписями на латыни *dñe saluum fac regem* (*Domine salvum fac regem* — «Боже, храни короля»). Это изречение встречалось и в более ранних списках *Coram Rege* и *Common Pleas* [10, p. 33–34] как подкрепляющее соединение божественной воли и правосудия, однако не было обязательным для оформления судебных ротулей. Весной 1518 г. заседание третьего семестра суда пришлось на время чумы, в этом году королевский суд работал в Оксфорде, но был прерван эпидемией, когда Генрих VIII был вынужден уехать в Вудсток [5, p. 32], обращение к указанной латинской инскрипции объясняется и этим фактом.

Стремление к однотипности изображений короля демонстрирует восприятие его образа в документах как гаранта подлинности через неизменность внешних характеристик — именно такое значение в современной документации имеет наличие подписи и печати. Версия с частичным оттиском инициала с деревянных заготовок показывает это отношение к изображению монарха как воплощению власти и стабильности. Тем не менее в силу участия в оформлении *Coram Rege Rolls* различных мастеров допускается ряд исключений: лица в некоторых свитках проработаны более детально, иногда фронтальное изображение меняется на трехчетвертное, где-то применяется светотеневая моделировка, штриховка складок. В поздний период правления Генриха VIII, после 1536 г., иконография немного меняется, сам тип изображения внешних черт короля становится другим, но в целом инициалы этого периода выглядят достаточно однообразно. Число изображений в инициалах Списков Суда Королевской скамьи, связанных с именем Генриха VIII, — более 80, хотя в сложившуюся иконографическую схему вписываются не все из них. Так, рисунок в инициале 1531 г. значительно отличается от архаичной манеры предыдущих лет, здесь вся фигура короля передана в более живой позе, в полупрофильном ракурсе, лицо его обращено к тексту, следующему за инициалом, как к собеседнику. Пластичность, стремление к передаче пропорций и к анатомически правильной позе напоминают скорее стиль итальянских иллюминаторов. Одеяние короля также отличается от основной иконографической схемы: мантия и горностай отсутствуют, но парадные атрибуты — корона, держава и скипетр — включены в композицию (Илл. 4).

Технически этот рисунок также выделяется из череды портретов в инициалах: уверенно очерчены контуры и мягко, с помощью размывок, переданы тени, проработаны детали костюма, занавеса, балдахина, иллюзорное пространство, несмотря на небольшой размер изображения, получает



Илл. 3. Инициал "P" с изображением Генриха VIII (Coram Rege Roll, Trinity term). 1516. Национальный архив, Великобритания. Лондон. KB 27/1019 © The National Archives. URL: http://aalt.law.uh.edu/AALT3/H8/KB27no1019/aKB27no1019fronts/IMG_0004.htm



Илл. 2. Инициал "P" с эмблемой Генриха VIII (Coram Rege Roll, Michaelm term).1510. Национальный архив, Лондон. KB 27/997 © The National Archives. URL: http://aalt.law.uh.edu/AALT2/H8/KB27no997/aKB27no997fronts/IMG_0004.htm



Илл. 4. Инициал "P" с изображением Генриха VIII (Coram Rege Roll, Hillary term). 1531. Национальный архив, Лондон. KB 27/1078 © The National Archives URL: http://aalt.law.uh.edu/H8/KB27no1078/aKB27no1078fronts/IMG_0425.htm

развитие в глубину. Авторство этого инициала не установлено, однако, как и многие другие исполнители, миниатюрист оставил метку на листе: слева от буквицы на цветущей ветке птица держит в клюве небольшую бандероль с монограммой *N. E.* Мягкие линии рисунка, спокойная и уверенная поза, плавные очертания овала лица сравнимы с живописной работой Йоса ван Клеве 1531 г. из Королевского собрания[15], где король изображен погрудно. Для инициала этот портрет не мог служить образцом, но сопоставление с ним обнаруживает элементы портретного сходства, редкие для иллюминаций в *Coram Rege Rolls*. Последующие инициалы в 1530-е гг. часто демонстрируют попытку повторения того же ракурса и позы, но при этом возвращаются к уже сложившейся традиции красочного и иллюстративного позднеготического стиля.

Иллюзорное пространство внутри инициала создавалось часто при помощи архитектурных элементов — например, прорисовки окон или колонн. В инициале 1520 г.[16] перенесенная из более ранних образцов фигура монарха помещена в комнату со сводчатым потолком, колоннами и симметрично расположенными окнами. Этим отчасти разрушается эффект печати и создается впечатление уменьшенной картины в рамке буквицы — то, что впоследствии вывело портрет из инициала в самостоятельную форму портретной миниатюры [3].

Еще один исключительный по своей композиции инициал был создан в 1528 г., для заседания Суда Королевской скамьи первого семестра. Здесь впервые появляется профильное изображение короля на фоне стены с небольшим окном. Анатомические погрешности говорят не в пользу мастерства художника, но выбор позы и ракурса свидетельствуют о стремлении подражать живописному портрету. Генрих VIII изображен в простом головном уборе (корона венчает герб, размещенный над инициалом), в правой его руке — роза, подразумевающая эмблематическое значение, треугольный силуэт фигуры вписан в иллюзорную нишу, которая лишь отчасти передана объемно. Но самое важное — профильное поясное изображение короля указывает на попытку привести рисунок к сходству с полноценным портретом. Профиль обращен влево, что оставляет вопросы относительно источника этой композиции: как правило, изображаемые персонажи «развернуты» в сторону открывающегося инициалом текста, однако прототип этого изображения неизвестен. Вместе с тем профиль напоминает нам о традиции изготовления медалей, которые создавались для Генриха VIII зарубежными мастерами[17]. В последующих изображениях Елизаветы I для *Coram Rege Rolls* (первых лет правления) также встречаются немногочисленные профильные ракурсы (Илл. 5).

Развитие тенденции передачи портретных черт в свитках XVI в. сочетается с потребностью эмблематического выражения власти и правосудия. В качестве эмблематических структур могут выступать как простые, легко считываемые знаки (роза, гранат, маргаритка, корона), так и составные (гербы, пары геральдических животных, целые иконографические схемы). Изображение монарха в его официальном статусе, обладающего закрепленными за этим статусом атрибутами (например, меч правосудия), попадая в контекст судебного документа, само принимает эмблематическое значение. В инициале 1528 г. профиль короля лишен этого контекста и его официальный, юридический статус подкреплен гербом, размещенным выше. Красный дракон и белая борзая, поддерживающие герб Тюдоров со львами и лилиями, встречаются не только в этом свитке: в качестве держателей щита они появляются и в геральдике Генриха VII[18]. В свитках XVI в. геральдическая композиция или весь инициал были увенчаны короной, таким образом усиливался акцент на значении документа.

Самый распространенный эмблематический знак этого времени — роза (красная в качестве эмблемы Ланкастеров, красная с белым — как закрепившийся за династией Тюдоров цветок, и декоративные розовые побеги с бутонами, которые также могли иметь эмблематическое значение). Как мы уже видели в раннем примере (1510, см. илл. 2), эмблема была альтернативой королевскому портрету в инициале, так как являлась эквивалентным обозначением присутствия монарха, подтверждением его воли. В свитках времени правления Генриха VII в инициалах роза появляется чаще, чем изображение королевской фигуры. Одна из самых ярких иллюминаций с цветком — в свитке 1500 г.[19] Рядом с изысканно орнаментированными буквицами и цветочные вставки воспринимаются как декоративные, и во многих инициалах они действительно совмещают декоративную и семантическую функции. К цветочной эмблематике Генриха VIII, появляющейся в свитках ежегодно, добавляется изображение граната: оно представляет собой реалистично нарисованный плод, в разрезе которого видны семена. Эта эмблема принадлежала первой жене короля, Екатерине Арагонской [8], и после свадьбы 1509 г. династические знаки супругов были объединены. Изображение декоративного мотива граната продолжает встречаться в свитках 1533 г., до завершения инициированного Генрихом VIII развода [13]. Дочь Екатерины — Мария Тюдор — возродила эмблему, подтверждающую ее королевское происхождение, и в двойных портретах Марии и Филиппа Испанского в инициалах *Coram Rege Rolls* можно разглядеть вставки с гранатом и розой[20]. Они заключены в небольшие медальоны в рисунке самой буквицы, подчеркивающие архитектонику всего инициала в целом.

Следование иконографическим схемам изображения монарха (или, как в уникальном случае с англо-испанской че-

той Марии и Филиппа — монархов) на троне не исключало индивидуального подхода к программе инициала. Изобретательность художника и заказчика в создании цепочки деликатных визуальных ссылок на определенные исторические события, все еще оставляет часть инициалов не полностью расшифрованными[21]. Кроме того, уровень мастерства миниатюриста, которого специально приглашали выполнить изображение в подготовленной для этого рамке инициала, также отличается от свитка к свитку. Так, практически все изображения Эдуарда VI выполнены в несколько наивной манере, больше напоминающей оформление свитков предыдущего столетия. В сравнении с живописными портретами молодого короля или с образцами книжной графики, воспроизводящими официальную иконографию судебных свитков[22], они явно упрощены.

В XVI в. иностранные художники-иллюминаторы оказали заметное влияние на развитие английского искусства. Среди прибывших в Англию миниатюристов наиболее известны имена фламандцев Лукаса Хоренбута, которому принадлежит перенос портретного изображения из области иллюминированного манускрипта в самостоятельное искусство портретной миниатюры [3, с. 26; 16, p. 17], и его отца Герарта, а также Симона Бенинга, известного миниатюриста, выполнившего ряд крупных заказов европейской аристократии. По меньшей мере один из инициалов в *Coram Rege Rolls* правления Марии Тюдор не без оснований приписывается кисти Левины Теерлинк, дочери Бенинга. Она была придворной портретисткой при дворе Тюдоров с 1546 г. и писала в основном женские и детские портреты.

Иллюминация, связанная с ее именем, относится к 1553 г. Первый иллюстрированный инициал с начала правления Марии Тюдор посвящен истории ее пути к престолу (Илл. 6).

Теерлинк могла работать над этой иллюминацией после того, как Мария, дочь Генриха VIII и Екатерины Арагонской, собрала армию против леди Джейн Грей, известной как «девятидневная королева». В этом контексте изображение коронованной Марии с мечом в руке и брошенного рядом с троном оружия выглядит недвусмысленно, хотя, как мы помним по предыдущим иконографическим вариантам в *Coram Rege Rolls*, меч правосудия в руке монарха часто дополнял королевское изображение. В миниатюре нашлось место нескольким бандеролям, предназначенным, вероятно, для латинских инскрипций, но так и оставшимся пустыми[23]. Один из свитков — у ног Марии — держат два ангела, стоящих по обе стороны трона, на дальнем плане слева — снова ангелы и королева в молитве, что может указывать на религиозный контекст и грядущий поворот к католичеству в связи с воцарением Марии Тюдор. Позади нее, на полотне трона, изображен королевский герб в зеленом обрамлении, а над ним парит голубь как символ Святого духа.

В правом верхнем углу иллюминации изображена армия на фоне удаляющихся голубых холмов. Ближе, под пустым белым свитком, — четыре всадника. В компоновке и моделировке деталей пейзажа видны визуальные отголоски иллюминаций Симона Бенинга. Поскольку Левина Теерлинк, его дочь, в это время работала при королевском дворе, можно предположить, что виртуозное оформление инициала 1553 г. принадлежит именно ей[24]. В частности, недавнее исследование Луизы Вудвилл [20] упоминает его миниатюру из Часослова Хеннесси (ок. 1530) «Евангелист Иоанн на Патмосе»[25], в котором группа всадников Апокалипсиса на дальнем плане поразительно напоминает воинов в инициале с изображением Марии Тюдор. Кроме того, пейзажный фон, открывающий глубину пространства внутри инициала, был вовсе не характерен для оформления свитков *Coram Rege*, в то время как работы Бенинга отличаются тончайшей проработкой пейзажных планов, что неоднократно отмечалось исследователями его творчества [11, p. 27; 15; 19]. Если эта версия верна, то инициал в *Coram Rege Roll* 1553 г. представляет первое изображение королевы-женщины, созданное женщиной-миниатюристкой.

Несколько других портретов Марии Тюдор в последующих свитках не столь примечательны: большая часть из них



Илл. 5. Инициал "P" с изображением Генриха VIII (Coram Rege Roll, Hillary term). 1528. Национальный архив, Лондон. KB 27/1066 © The National Archives. URL: http://aalt.law.uh.edu/H8/KB27no1066/aKB27no1066fronts/IMG_9221.htm

не подцвечена, композиционно они повторяют традиционную схему. Пространственные построения гентско-брюггской школы не получили развития в официальной изобразительной программе королевских судебных свитков, уступив место традиционному иконографическому типу «монарх на троне». Эта тенденция распространилась и на двойные портреты Марии Тюдор и Филиппа II Испанского. Один из известных портретов Филиппа II в Манускрипте ордена Золотого руна был выполнен Симоном Бенингом еще в 1536 г.[26], однако изображения Филиппа II в свитках *Coram Rege* рядом с королевой Марией не обнаруживают существенных влияний работы фламандского миниатюриста, а принадлежат, скорее, к цепочке типизированных поздних инициалов Генриха VIII и его преемника Эдуарда VI.

Многочисленные изображения Елизаветы I в свитках *Coram Rege* отличаются еще большей унификацией и композиционной консервативностью. Из 90 инициалов, включающих портрет королевы, 32 выполнены в цвете. К моменту воцарения Елизаветы I сформировался рисунок шрифта для инициалов *P* для Списков Суда Королевской скамьи. Готические узлы, плетенки, уступили место антикве с ее крепкой архитектурной формой. Ножка буквицы становится часто уподоблена колонне или филенчатой пилястре, заполненной гротескным венецианским орнаментом, имитирующим барельеф: он не только подчеркивал объем всей конструкции буквы, но и создавал прославляющую рамку для изображения



Илл. 6. Инициал "P" с изображением Марии Тюдор (Coram Rege Roll, Michaelm term). 1553. Национальный архив, Лондон. KB 27/1168 © The National Archives. URL: http://aalt.law.uh.edu/AALT2/M/KB27no1168/KB27no1168no2/IMG_0002.htm

королевы[27]. Этой цели служит и золотой контур или заливка буквицы золотом, и овальная форма, окаймляющая «портрет».

В инициале *Coram Rege Roll* 1570 г.[28] дата документа обозначена в основании буквицы, напоминающем базу пилястры. Миниатюра внутри инициала представляет собой превосходно скомпонованное изображение, построенное с геометрической четкостью, пропорционально вписанное в формат, где каждому элементу иконографической схемы соответствует свое цветовое пятно. Символические коронационные регалии — горностаевая оторочка, держава, скипетр, корона — подчинены логике рисунка и соразмерны ему. Фигура королевы, восседающей на невысокой скамье трона в парадном облачении, напоминает розовый бутон, а светло-зеленые драпировки балдахина создают небольшую иллюзию объема в этой лаконичной композиции. Никаких дополнительных эмблематических элементов или инскрипций здесь не предусмотрено, однако само изображение представлено как эмблематическое (Илл.7).

Надписи, сопровождающие королевские изображения в судебных списках времени правления Елизаветы I, немногочисленны: в основном в инициале помещались надписи *Elizabeth Regina* и производная от нее монограмма, *Vivat Regina* или *Semper Eadem* — официальный девиз королевы. Вместе с тем в некоторых инициалах появляются попытки передать персональные особенности внешности, представить не только «лицо государства», но и живое лицо, что должно было создать иллюзию присутствия (вспомним, что свитки Суда Королевской скамьи лишь формально гарантировали личное присутствие короля[29]).

В *Coram Rege Rolls* 1572 и 1580 гг., например, эти попытки выражены через уход от изображения лица *en face*. Черты лица Елизаветы в свитке 1572 г.[30] имеют большое сходство, овал лица — практически полное совпадение с ее миниатюрным портретом кисти Николаса Хиллиарда 1572 г. (Национальная портретная галерея, Лондон)[31].

Проблема портретного сходства все еще не являлась приоритетной в оформлении официальных документов, однако создание королевских изображений требовало регламентации. Специальный указ 1563 г. [9] запрещал изображать королеву иначе, чем на установленных ею образцах, а образцы разрешалось писать лишь какому-либо искусному мастеру (*some connyng painter*), которому она сама решит позировать.

В целом, за долгий период правления Елизаветы I были выработаны два основных типа изображений в инициалах: первый, более ранний, опирался в своей иконографии на Коронационный портрет Елизаветы[32] — особенно это хорошо заметно в свитках 1560, KB27/ 1193, KB27/ 1570, KB27/1234; 1573, KB27/1246; KB27/1247; 1582, KB27/1283 и некоторых других). Коронационный портрет стал образцом и для других иллюминаций и гравюр: так, Епископская Библия (*The Bishops' Bible*) 1569 г. воспроизводит в гравюре титульного листа все тот же тип изображения. Второй тип был связан с иконографией Большой королевской печати, разработанной Николасом Хиллиардом в 1584 г.[33] Для инициалов, ориентированных на этот образец, характерны плоскостность изображения, повторяемость отдельных деталей: верхняя часть фигуры напоминает перевернутый треугольник, локти широко расставлены, силуэт платья похож на колокол, а к подолу спускается витой шнур, все это вместе отдаленно воспроизводит хиллиардовский рисунок, без деталей и попыток передать объем. Как видно из иллюминированных документов 1580–1590-х гг., в задачи оформления инициала не входило создание визуального подобия, установление какой-либо связи между рисунком в рукописи и реальным обликом Елизаветы I. Предпочтение изображения, созданного для печати, как нам видится, здесь имеет символическую значимость: выражая больше, чем физическое присутствие королевы, оно становится конвенциональным знаком, отметкой высшей инстанции. В качестве визуальной репрезентации приобретает значение не сама художественная форма, а ее соответствие заданному типу.

XVI век, время формирования английского портрета как самостоятельного жанра, стал периодом столкновения различных подходов к изображению персоны. Эта неоднородность, иногда видимая как стилистические различия, дает повод переосмыслить само определение портрета и его критериев, среди которых одним из главных становится узнавание. Так конкретная историческая личность может быть представлена с помощью геральдических вставок, показывающих фамилию, род, династию; через эмблематические элементы и инскрипции, указывающие на личностные характеристики и статус модели, через иконографически закрепленные композиционные особенности (поза, жест) и костюм, через фиксацию внешнего облика, физических черт персоны. Все эти подходы так или иначе были опробованы в документах *Coram Rege Rolls* в XVI столетии.

Сравнивая изображения, помещенные в инициале и обрамленные им, мы можем увидеть развитие нескольких направлений. В начале XVI в. усиливается роль декоративного оформления документов, но декор почти всегда включает в себя сумму дополнительных эмблематических значений. Геральдическое наполнение инициала, заменяющее собой изображение монарха, практически исчезает к середине столетия. Стремление к передаче индивидуальных черт внешности короля в ряде инициалов может свидетельствовать об определенных стилистических предпочтениях и выборе миниатюриста (что входило в сферу ответственности служащих королевской канцелярии) отвечавшего за документ клерка, но также и о новых подходах к изображению личности, новом понимании тождества персоны и ее внешнего облика, которое было ступенью формирования портретного жанра. Специфи-

ка «портретности» заключается в отсутствии факта позирования для этих и других инициалов: для воспроизведения облика правителя иллюминаторы прибегали к уже существующим образцам.

Вытеснение «реалистичных» изображений более условными во второй половине столетия напоминает об исходной функции портрета — функции замещения оригинала (здесь мы вспоминали о параллельных значениях печати и подписи) и ее основного критерия — узнавания, признания (благодаря тем или иным признакам). Степень типизации изображений и появление символически переданных обобщенных черт короля или королевы связаны с историческими процессами, в частности, с уникальным течением английской Реформации и объединением ролей главы государства и главы церкви. Связь между живописными и графическими оригиналами, которая особенно заметно появляется в XVI в., демонстрирует перемещение образов не только между разными изобразительными техниками, но и между изобразительными традициями сменяющих друг друга исторических периодов.

Таким образом, для XVI столетия могут быть выделены два основных принципа организации изображения. Один из них опирается на использование эмблематических деталей, обладающих связанными с официальным статусом монарха значениями, стремится к типизации и условности основных черт, другой принцип предполагает попытки передать внешнее сходство, подчеркивающее идею персональности. Обнаружение мест пересечения двух этих, казалось бы, противоположных друг другу тенденций представляет интерес для выявления миграционных путей образов Средневековья и Нового времени.



Илл. 7. Инициал "P" с изображением Елизаветы I (Coram Rege Roll, Trinity term). 1570. Национальный архив, Лондон. KB 27/1234 © The National Archives. URL: http://aalt.law.uh.edu/AALT5/Eliz/KB27no1234/aKB27no1234fronts/IMG_0004.htm

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Сами свитки содержат информацию о протонотарии — судебном чиновнике, ответственном за документирование судебных процессов, но не называют других имен, в том числе оформителей [10, p. 4]. Попытки исследователей установить авторство тех или иных изображений по платежным книгам и другим документам, упоминающим мастеров иллюминации, работавших в Англии, тоже дают весьма предположительные данные.

[2] Говоря о двух доминирующих подходах к изображению монарха, мы видим их связь с концепцией «двух тел короля», предложенной Эрнстом Канторовичем [14], хотя не считаем ее в целом определяющей стилистику портретных изображений.

[3] Заседание суда, приуроченного ко Дню святого Михаила.

[4] Coram Rege Roll, Michaelmas term. 1460. National Archives, London, UK. KB 27/796. Изображение доступно по ссылке: http://aalt.law.uh.edu/aalt5/marginalia/pictures/henryvi/henryvi1460KB27no796.htm (дата обращения: 29.05.2022).

[5] Большая королевская печать Генриха VI. Реверс. 1449. Национальный архив, Великобритания. Лондон.

[6] Royal Patents: Consolidation Charter 5 march 1446. Eton College Collections Online Catalogue (ECR 39 57). URL: https://catalogue.etoncollege.com/ecr-39-57 (дата обращения: 29.05.2022).

[7] Talbot Shrewsbury Book. 1444–1445. London, British Library, Royal, (15 E VI f. 405). Изображение доступно по ссылке: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_15_e_vi_f405r (дата обращения: 29.05.2022).

[8] Coram Rege Roll, Easter term. 1466. National Archives, London, UK. KB 27/819. Изображение доступно по ссылке: http://aalt.law.uh.edu/AALT1/E4/KB27no819/aKB27no819fronts/IMG_0003.htm (дата обращения: 29.05.2022).

[9] Common Plea Roll, Hilary term. 1467. National Archives, London, UK. CP 40/822. Изображение доступно по ссылке: http://aalt.law.uh.edu/AALT2/E4/CP40no822/aCP40no822fronts/IMG_0003.htm (дата обращения: 29.05.2022).

[10] Литера P, Базельский алфавит, ксилография. 1464. Британский музей, Лондон, Великобритания. Изображение доступно по ссылке: https://www.britishmuseum.org/collection/image/43872001 (дата обращения: 29.05.2022)

[11] Coram Rege Roll, Michaelmas term. 1510. National Archives, London, UK. KB 27/997. Изображение доступно по ссылке: http://aalt.law.uh.edu/AALT2/H8/KB27no997/aKB27no997fronts/IMG_0004.htm (дата обращения: 09.06.2022).

[12] Мейнарт Вевик (атрибут.). Генрих VIII. Ок. 1509. 38,0 × 24,8 см. Дерево, масло. Денверский художественный музей. Изображение доступно по ссылке: https://www.denverartmuseum.org/en/object/2021.29 (дата обращения: 10.06.2022).

[13] Coram Rege Roll, Trinity term. 1516. National Archives, London, UK. KB 27/1020. Изображение доступно по ссылке: http://aalt.law.uh.edu/AALT3/H8/KB27no1020/aKB27no1020fronts/IMG_0004.htm (дата обращения: 29.05.2022).

[14] Coram Rege Roll, Trinity term. 1518. National Archives, London, UK. KB 27/1028. Изображение доступно по ссылке: http://aalt.law.uh.edu/AALT3/H8/KB27no1028/aKB27no1028fronts/IMG_0007.htm (дата обращения: 20.04.2022).

[15] Йос ван Клеве. Генрих VIII. 1531. 72,4 × 58,6 см. Дерево, масло. Королевское собрание, Великобритания. RCIN 403368. Изображение доступно по ссылке: https://www.rct.uk/collection/403368/henry-viii-1491-1547 (дата обращения: 10.06.2022).

[16] Coram Rege Roll, Trinity term. 1520. National Archives, London, UK. KB 27/1034. Изображение доступно по ссылке: http://aalt.law.uh.edu/AALT3/H8/KB27no1034/aKB27no1034fronts/IMG_0004.htm (дата обращения: 29.05.2022).
[17] Первым английским гравером, отлившим медаль с профилем Генриха VIII в 1545 г., стал Генри Басс.
[18] Например, вся геральдическая композиция, также увенчанная короной, вписана в инициал H, с которого начинается Письмо-патент на открытие Колледжа Кристи в Кембридже 1505 г. (Letters patent for the foundation of the Christ's College 1505 ff.34. Christ`s College, Cambridge). Соглашения между Вестминстерским аббатством и Генрихом VII 1504 г. (Harley MS 1498, British Library; http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley_ms_1498_fs001r) также содержат изображения геральдических животных, поддерживающих флаг Англии.
[19] Coram Rege Roll, Trinity term. 1500. National Archives, London, UK. KB 27/956. Изображение доступно по ссылке: http://aalt.law.uh.edu/AALT5/H7/KB27no956/aKB27no956fronts/IMG_0468.htm (дата обращения: 19.04.2022).
[20] Например, в Coram Rege Roll, Easter term. 1558. National Archives, London, UK. KB 27/1186. Изображение доступно по ссылке: http://aalt.law.uh.edu/AALT3/M/KB27no1186/aKB27no1186fronts/IMG_0003.htm (дата обращения: 29.05.2022).
[21] К примеру, появление религиозного сюжета «Муж скорбей» в пасхальном инициале 1545 г. вместо портрета короля-протестанта: Coram Rege Roll, Easter term. 1545. National Archives, London, UK. KB 27/1135. Изображение доступно по ссылке: http://aalt.law.uh.edu/aalt1/H8/KB27no1135/aKB271135fronts/IMG_0004.htm (дата обращения: 30.05.2022).
[22] Как, например, в сцене подношения Эдуарду VI автором У. Форрестом. См.: William Forrest, The pleasaunt poesye of princelie practise, imperfect. 1548. London, British Library, (Royal, 17 D III, f. 7v). Пергамен, чернила. Изображение доступно по ссылке: https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=44582 (дата обращения: 29.05.2022).
[23] Пустые пространства для последующего заполнения — не исключение. Так, в последнем Coram Rege Roll 1532 г. (KB 27/1085) внутреннее поле инициала, выполненного в каллиграфическом стиле и увенчанного короной, оставлено абсолютно пустым. По нашей версии, поиск выразительных средств, напрямую или иносказательно передающих связь со значительными историческими событиями времени, мог стать причиной такого решения.
[24] Версии, высказанные Эрной Ауэрбах [5, p. 97], Сьюзен Джеймс [12, p. 298–302] и Луизой Вудвилл [20].
[25] Симон Бенинг. Иоанн Евангелист на острове Патмос. Лист из Часослова Хеннесси. Ms. II, 158, fol. 32, 1530, KBR (Королевская библиотека Бельгии) Брюссель.
[26] Филипп II. Лист с миниатюрой в Манускрипте ордена Золотого руна, 1536. Институт Валенсии-де-Дон-Хуан, Мадрид, Испания. Изображение доступно по ссылке: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Felipe_II_con_el_manto_de_la_Orden_del_Toisón_de_Oro_(Libro_del_Toisón_de_Oro).jpg (дата обращения: 30.05.2022).
[27] Эта роль гротескного обрамления как части архитектурной рамы, раскрыта в статье Марии Лопуховой [1, с. 577–578], здесь же упомянута связь гротеска с идеей триумфа и характерная для ренессансной рамы функция прославления монарха [21].
[28] Coram Rege Roll, Trinity term. 1570. National Archives, London, UK. KB 27/1234. Изображение доступно по ссылке: http://aalt.law.uh.edu/AALT5/Eliz/KB27no1234/aKB27no1234fronts/IMG_0003.htm (дата обращения: 29.05.2022).
[29] Court of King's Bench: Plea and Crown Sides: Coram Rege Rolls. Official National Archives website. Available on: https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/r/C10031 (дата обращения: 10.04.2022).
[30] Coram Rege Roll, Michaelm term. 1572. National Archives, London, UK. KB 27/1243. Изображение доступно по ссылке: http://aalt.law.uh.edu/aalt5/marginalia/pictures/elizabeth/elizabethi1571KB27no1243.htm (дата обращения: 29.05.2022).
[31] Николас Хиллиард. Королева Елизавета I. 1572. 5,1 × 4,8 см. Акварель, пергамен. Национальная портретная галерея, Лондон. Изображение доступно по ссылке: https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02073/Queen-Elizabeth-I (дата обращения: 29.05.2022).
[32] Неизвестный художник. Королева Елизавета I. Ок. 1600 (по утраченному оригиналу 1559). 127,3 × 99,7 см. Дерево, масло. Национальная портретная галерея, Лондон. Изображение доступно по ссылке: https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02070 (дата обращения: 29.05.2022).
[33] Николас Хиллиард. Эскиз Большой королевской печати. Ок. 1584. Уголь, карандаш. Британский музей, Лондон. Изображение доступно по ссылке: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Elizabeth_Great_Seal_Ireland.jpg (дата обращения: 29.05.2022).

Список литературы:

1. *Лопухова М. А.* Гротесковый орнамент в итальянском искусстве рубежа XV–XVI веков: историография и история // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 11 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: Издательство СПбГУ, 2021. С. 572–585. DOI: http://dx.doi.org/10.18688/aa2111-06-45
2. *Лотман Ю. М.* Портрет // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 349–375.
3. *Троицкая А. А.* Инициал как портретная рамка: от книжной иллюминации до оформления портретных миниатюр // Новое искусствознание. 2020. № 3. С. 22–30. DOI: 10.24411/2686-7443-2020-13003
4. Anglo-American Legal Tradition. Documents from Medieval and Early Modern England from the National Archives in London. URL: http://aalt.law.uh.edu/ (дата обращения: 20.04.2022).
5. *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. 304 p.
6. *Baker J.* An Introduction to English Legal History. Oxford: Oxford University Press USA – OSO, 2019. 704 p.
7. *Berenbeim J.* Art of Documentation: Documents and Visual Culture in Medieval England. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2015. 242 p.
8. *Boutell Ch., Fox-Davies A. Ch.* The Handbook to English Heraldry. 11th ed., rev. London: Reeves and Turner, 1914. (Print 2018). 351 p. URL: https://www.gutenberg.org/ebooks/23186m (дата обращения: 20.04.2022).
9. Calendar of State Papers Domestic: Edward VI, Mary and Elizabeth, 1547–80. / Ed. R. Lemon. London: Her Majesty's Stationery Office, 1856 // British History Online. URL: http://www.british-history.ac.uk/cal-state-papers/domestic/edw-eliz/1547-80 (дата обращения: 20.04.2022).
10. *Danbury E., Scott K.* The Plea Rolls of the Court of Common Pleas: an Unused Source for the Art and History of Later Medieval England, 1422–1509 // The Antiquaries Journal. 2015. № 95. P. 157–210. DOI: 10.1017/S000358151500044X
11. Flemish Illuminated Manuscripts, 1475–1550 / Eds. M. Smeyers, J. van der Stock. Gent, New York: Ludion, Cop., 1996. 223 p.
12. *James S.* The Feminine Dynamic in English Art, 1485–1603: Women as Consumers, Patrons, and Painters. London; New York: Routledge, 2017. 376 p.
13. *Johnston H.* Catherine of Aragon's Pomegranate, Revisited // Transactions of the Cambridge Bibliographical Society. 2005. Vol. 13. № 2. P. 153–173.

14. *Kantorowicz E. H.* The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology. Princeton: Princeton University Press, 1957. 568 p.
15. *Kren T.* Simon Bening and the Development of Landscape in Flemish Calendar Illumination // Flämischer Kalender = Flemish Calendar = Calendrier flamand: Clm 23638 Bayerische Staatsbibliothek, München. Luzern: Faksimile-Verlag, 1988. P. 204–273.
16. *Murrell V. J.* The Art of Limning // Strong R. Artists of Tudor Court. The Portrait Miniature Rediscovered 1520–1620, Victoria & Albert Museum. London: Victoria & Albert Museum, 1983. P. 13–27.
17. *Pastoureau M.* L'effervescence emblématique et les origines héraldiques du portrait au XIVe siècle // Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France. 1985, 1987. P. 108–115. DOI: https://doi.org/10.3406/bsnaf.1987.9147
18. *Rück P.* Die Urkunde als Kunstwerk // Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 1000. Todesjahr der Kaiserin. Hrsg. von A. von Euw, P. Schreiner. Bd. 2. Köln: Schnütgen-Museum,1991. S. 311–333.
19. *Vansintjan M.* Simon Bening als landschapsminiaturist Gent: Masterproef, RUG, 2008. 91 p.
20. *Woodville L.* Levina Teerlinc, Illuminator at the Tudor Court // Art Herstory. May 12, 2020. News/Blog. URL: https://artherstory.net/levina-teerlinc (дата обращения: 20.04.2022).
21. *Wright A.* Frame Work: Honour and Ornament in Italian Renaissance Art. New Haven; London: Yale University Press Publ., 2019. 352 p.

References:

Anglo-American Legal tradition. Documents from Medieval and Early Modern England from the National Archives in London (no date) [Online]. Available at: http://aalt.law.uh.edu/ (accessed: 20 April 2022).

Auerbach, E. (1954) *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.

Baker, J. (2019) *An Introduction to English Legal History*. Oxford: Oxford University Press USA – OSO.

Berenbeim, J. (2015) *Art of Documentation: Documents and Visual Culture in Medieval England*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.

Boutell, Ch., Fox-Davies, A. Ch. (1914) *The Handbook to English Heraldry*. 11th ed. London: Reeves and Turner (Print 2018). Available at: https://www.gutenberg.org/ebooks/23186m (accessed: 20 April 2022).

Danbury, E., Scott, K. (2015) 'The Plea Rolls of the Court of Common Pleas: an Unused Source for the Art and History of Later Medieval England, 1422–1509', *The Antiquaries Journal*, 95, pp. 157–210. DOI:10.1017/S000358151500044X

James, S. (2017) *The Feminine Dynamic in English Art, 1485–1603: Women as Consumers, Patrons, and Painters*. London; New York: Routledge.

Johnston, H. (2005) 'Catherine of Aragon's Pomegranate, Revisited'. *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 13(2), pp. 153–173.

Kantorowicz, E. H. (1957) *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press.

Kren, T. (1988) 'Simon Bening and the Development of Landscape in Flemish Calendar illumination', in *Flämischer Kalender = Flemish Calendar = Calendrier flamand: Clm 23638 Bayerische Staatsbibliothek*. München; Luzern: Faksimile-Verlag, pp. 204–273.

Lemon, R., (eds.) (1856) *Calendar of State Papers Domestic: Edward VI, Mary, and Elizabeth, 1547–80*. London: Her Majesty's Stationery Office. Available at: http://www.british-history.ac.uk/cal-state-papers/domestic/edw-eliz/1547-80 (accessed: 20.04.2022).

Lopukhova, M. A. (2021) 'The Grotesques in the Italian Art in the Late 15th – Early 16th Centuries: Historiography and History', in Staniukovich-Denisova, E. Iu. et al. (ed.) *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Actual Problems of Theory and History of Art]*, 11. Saint Petersburg: Saint Petersburg University Press Publ., pp. 572–585. DOI: http://dx.doi.org/10.18688/aa2111-06-45 (in Russian)

Lotman, Iu. M. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva [Articles on Semiotics of Culture and Art]*. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt Publ. (in Russian)

Murrell, V. J. (1983) 'The Art of Limning', in Strong R. *Artists of Tudor Court. The Portrait Miniature Rediscovered 1520–1620, Victoria & Albert Museum*. London: Victoria & Albert Museum, pp. 13–27.

Pastoureau, M. (1985) 'L'effervescence emblématique et les origines héraldiques du portrait au XIVe siècle', *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, pp. 108–115. DOI: https://doi.org/10.3406/bsnaf.1987.9147 (in French)

Rück, P. (1991) 'Die Urkunde als Kunstwerk', in Euw, A. von, Schreiner, P. (eds.) *Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 1000. Todesjahr der Kaiserin*. Bd. 2. Köln: Schnütgen-Museum, pp. 311–333. (in German)

Smeyers, M., Stock, J. van der (eds.) (1996) *Flemish Illuminated Manuscripts, 1475–1550*. Gent: Ludion.

Troitskaia, A. A. (2020) 'The Initial as a Portrait Frame: from Illuminated Manuscripts to Portrait Miniature Decorations', *Novoe iskusstvoznanie [New Art Studies]*, 3. pp. 22–30. DOI: 10.24411/2686-7443-2020-13003. (in Russian)

Vansintjan, M. (2008) *Simon Bening als landschapsminiaturist*. Gent: Masterproef, RUG. (in Dutch)

Woodville, L. (2020) Levina Teerlinc, Illuminator at the Tudor Court [Blog]. *Art Herstory*. Available at: https://artherstory.net/levina-teerlinc (accessed: 20 April 2022).

Wright, A. (2019) *Frame Work: Honour and Ornament in Italian Renaissance Art*. New Haven; London: Yale University Press Publ.

УДК 7.046
DOI 10.24412/2686-7443-3-30-39

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

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

КОМБИНАТОРИКА ДОСОК КАК ЗНАЧИМЫЙ ПРИЕМ В ИЗДАТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ ИОГАННА ГРЮНИНГЕРА 1490-Х ГОДОВ: ОТ «КОМЕДИЙ» ТЕРЕНЦИЯ К «СОЧИНЕНИЯМ» ГОРАЦИЯ

COMBINATIONS OF WOODBLOCKS AS A KEY TECHNIQUE IN THE JOHANN GRÜNINGER'S PUBLISHING PRACTICE OF THE 1490S: FROM TERENCE'S "COMEDIES" TO HORACE'S "WORKS"

Аннотация. Статья посвящена крупному страсбургскому издателю конца XV — первой трети XVI в. Иоганну Грюнингеру. Из-под пресса этого известного типографа вышло около трехсот изданий, репертуар которых чрезвычайно разнообразен: от Бревиариев и Садиков души до произведений античных авторов, дидактической литературы, латинских словарей и медицинских справочников. Предметом анализа стали гравюры к «Сочинениям» Квинта Горация Флакка 1498 г., хранящимся в Научно-исследовательском отделе редкой книги Библиотеки Российской академии наук. Данная книга является единственным иллюстрированным изданием римского поэта в XV в. Экземпляр БАН включает 167 ксилографий разного формата и размера. Большая часть гравюр (160 из 167) были напечатаны не с одной доски, а с комбинированной основы, которая включала от двух до семи блоков. Сочетания досок были продуманы таким образом, что один и тот же образный «пазл» практически никогда не воспроизводился еще раз (в издании всего четыре повтора на 150 малых гравюр). Более того, Иоганн Грюнингер многократно использовал доски, созданные для других издательских проектов. В тексте будут рассмотрены не только источники иллюстраций к Горацию («Корабль дураков» Себастьяна Бранта (1494), «Комедии» Публия Теренция Афра (1496) и др.), но и то, каким образом мастера комбинировали деревянные блоки между собой, в какой степени их меняли и корректировали для того, чтобы они не вступали в противоречие с текстом и формировали новый визуальный ряд.

Ключевые слова: Иоганн Грюнингер; Квинт Гораций Флакк; гравюра; страсбургское книгоиздание; комбинаторика досок; миграция образов; текст и образ.

Abstract. The article is about the prominent Strasbourg publisher of the late 15th – early 16th centuries Johann Grüninger. This famous printer and librarian published about three hundred publications with a wide range of contents. It included Breviaries, the Garden of the Soul, ancient authors, didactic literature, Latin dictionaries, and medical reference books. The author analyzed were the engravings for the "Works" by Quintus Horace Flaccus of 1498, kept in the Rare Books Department of the Library of the Russian Academy of Sciences. This is the only illustrated 15th-century Flaccus's book. The item from the Library of the Russian Academy of Sciences includes 167 woodcuts of various formats and sizes. Most of the engravings (160 out of 167) were printed not from one board, but from a combined base, which comprised from 2 to 7 blocks. The boards were combined in a way that the same figurative "puzzle" hardly ever repeated again (there are only 4 repetitions in 150 small engravings in the edition). Moreover, Johann Grüninger repeatedly used the boards created for other publishing projects. In the article, the author analyzed not only the sources of illustrations (such as Horace ("Ship of Fools" by Sebastian Brant (1494), "Comedies" by Publius Terentius Afer (1496), etc.), but also the ways wooden blocks were combined and the degree they were altered and corrected in order not to contradict the text and to form new visual series.

Keywords: Johann Grüninger; Quintus Horatius Flaccus; engraving; Strasbourg book publishing; combination of woodblocks; image migration; text and image.

Последнее десятилетие XV в. — переломный момент в истории книгопечатания и искусства книги, когда инкунабулы начинают отходить от рукописной традиции, вырабатывать и шлифовать собственные средства выразительности, основанные на новых технологических возможностях печатного пресса[1]. Именно в этот период европейские типографы постоянно экспериментируют с форматами, версткой, шрифтами, печатными инициалами, концовками и другими декоративными элементами книги[2].

Иоганн Грюнингер — крупный страсбургский издатель[3], начавший свою деятельность в 80-е гг. XV в. с публикации словарей и латинской грамматики. Последние его проекты относятся к 30-м гг. XVI столетия. Им было выпущено более 300 изданий разного характера: от Садиков души и Бревиариев до трудов античных авторов, дидактических поэм и медицинских справочников. В Научно-исследовательском отделе редкой книги Библиотеки Российской академии наук (НИОРК БАН) хранится 15 инкунабул и семь палеотипов, выпущенных Иоганном Грюнингером, а также три книги, напечатанные позднее наследниками издателя. Он сотрудничал с выдающимися гуманистами своего времени: знаменитым создателем «Корабля дураков» Себастьяном Брантом, автором сатирических и дидактических произведений францисканцем Томасом Мурнером, драматургом и переводчиком Якобом Лохером и др.



Илл. 1. Гравюра титульного листа. Horatius Flaccus, Quintus. Opera. Strasbourg: Johann Grüninger, 12.III.1498. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург



Илл. 2. Гораций перед Гаем Цильнием Меценатом. Horatius Flaccus, Quintus. Opera. Strasbourg: Johann Grüninger, 12.III.1498. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург

В статье пойдет речь преимущественно об одном издании — «Сочинениях» Квинта Горация Флакка 1498 г.[4] В этот сборник произведений римского поэта вошли оды, эподы, послания, сатиры, а также «Наука поэзии». Во введение включена краткая биография поэта, посвящение Якоба Лохера, датированное 1497 г., и метрические таблицы. Издательская марка Иоганна Грюнингера размещена на последнем листе экземпляра[5]. В БАН книга поступила из собрания Петербургской римско-католической духовной академии в 20-х гг. XX в. Отметим, что для сравнения нам были доступны экземпляры из фондов БАН и РНБ, а также цифровые версии из некоторых европейских библиотек (Библиотеки Венского университета, Баварской государственной библиотеки и др). Подчеркнем, что данная книга — это единственное иллюстрированное печатное издание Горация в XV в. [14, p. 38], на его примере мы попытаемся продемонстрировать особенности практики Иоганна Грюнингера.

«Сочинения» Горация дополняют ксилографии, заключенные в простые линейные рамки. Издание содержат 167 изображений: девять больших гравюр с условным портретом автора (13,4 × 14,0 см) (Илл. 1), ксилографию, открывающую пролог к первой книге од (13,5 × 15,8 см), с изображением поэта (Илл. 2), стоящего перед своим покровителем Гаем Цильнием Меценатом, рядом с ним — бандероль, на которой написана первая строка стиха: «Maecenas atauis edite regibus» («О Меценат, потомок королевских предков…»). И последняя гравюра, занимающая практически целую страницу (13,4 × 15,0 см), изображает убийство Юлия Цезаря Кассием и Брутом, что подтверждается в том числе именами персонажей, написанными на бандеролях в верхней части ксилографии. Однако основное количество иллюстраций в книге небольшого размера (15,5 × 8,5 см). Практически все гравюры играют важную структурирующую роль, упорядочивая и организуя текст: «портреты» Горация начинают основные части «Сочинений», малые ксилографии разделяют поэтические тексты.



Илл.3. Plenarium. Strasbourg: Thomas Anshelm, 10.I.1488. Баварская государственная библиотека, Мюнхен. URL: https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00030611/images/index.html


Epodon

Aut fertur incerto mari.
Capaciores affer huc puer scyphos
Et chia vina aut lesbia
Vel quod fluentem nauseam coerceat
Metire nobis cecubum
Curam metumq; cesaris iuuat
Dulci lyeo soluere.

Argumentum odes.x

Ode.x. Imprecatur tempestatem in Meuium.

Ala soluta nauis exit alite
Ferens olentem mœuium
Vt horridis vtrumq; verberes latus
Auster memento fluctibus
Niger rudentes eurus inuerso mari
Fractosq; remos differat.
Insurgat aquilo quantus altis montibus

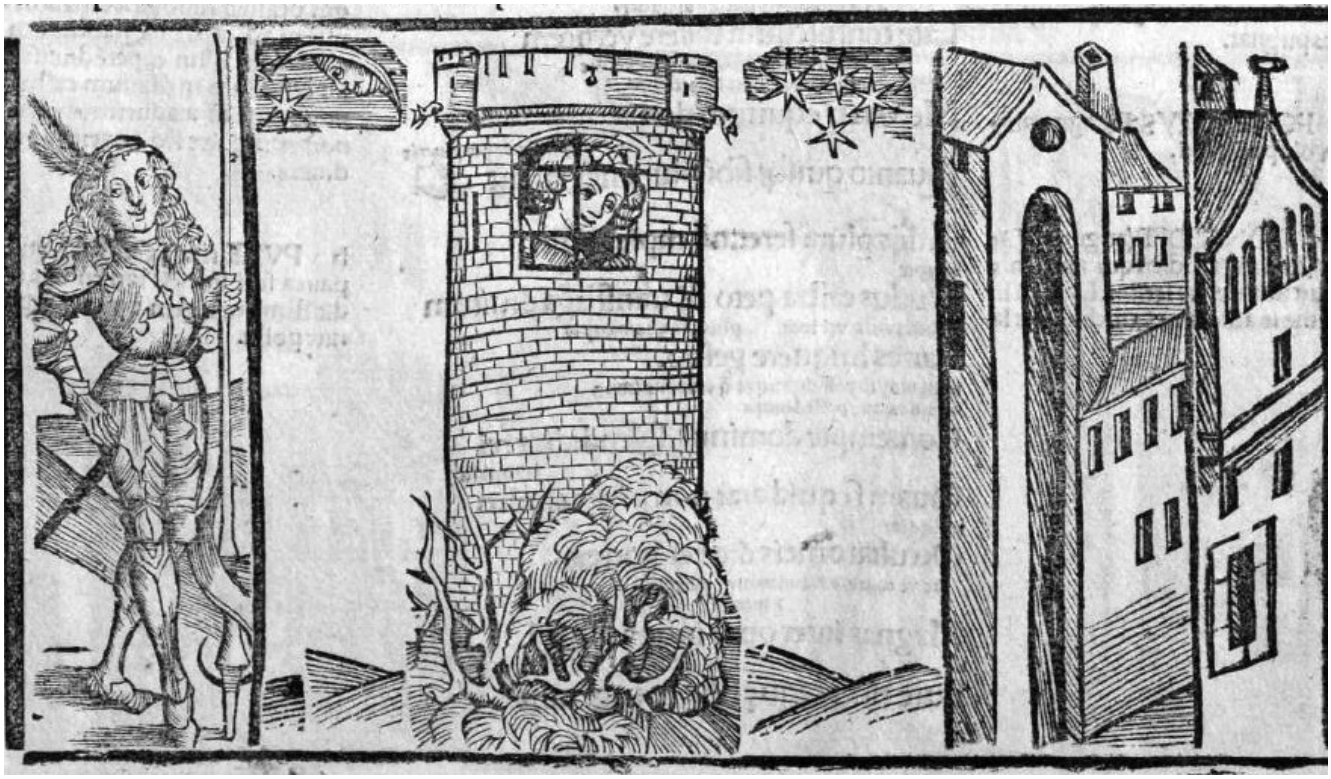
Необходимо отметить, что в издании почти не представлены иллюстрации, напечатанные с одной доски, их всего семь (они оттиснуты с пяти досок). Остальные 160 воспроизведены с комбинированных основ, в каждом случае при конструировании целого изображения использовалось несколько досок. Исследователи Сесиль Дюпо [10] и Лора Херман-Шеба [12, p. 4–5] полагают, что это специфическая особенность страсбургской книжной гравюры этого периода[6]. И первым, кто использовал подобный метод, был не Грюнингер, а Томас Ансельм в издании «Пленариума»[7] 1488 г. [Ibid., p. 5], в котором из 55 ксилографий 27 состоит из двух блоков (Илл. 3).

Однако именно Иоганн Грюнингер пошел дальше своего предшественника в использовании этого приема как по количеству досок, так и по комбинаторной изобретательности. Впервые он применил этот метод в издании «Комедий» Теренция 1496 г.[8], а затем и в «Сочинениях» Горация. Всего для ксилографий было употреблено 115 досок[9], на основе 104 оттиснуто 150 малых составных гравюр, каждая из которых включала от двух до семи блоков. Причем для дополнения изображения и удешевления производства использовались в том числе совсем небольшие блоки-детали (тропинка, звездное небо, месяц и др.), которые вставлялись в рамочную форму вместе с основными фигурами. Например, звездочет, указывающий на небо (Илл. 4), в «Сочинениях» Горация — совсем небольшое изображение (8,5 × 4,0 см), но оно состоит из трех блоков, каждый из них мог использоваться и отдельно (см. л. 69, 70v, 85, 100 и др.) (Илл. 5).

Конечно же, в данном случае невозможно было избежать повторов, но в мастерской Грюнингера умело составляли эти деревянные «пазлы», стараясь не воспроизводить единожды использованную комбинацию

Илл. 4. Гравюра перед 10 одой (первая книга). Horatius Flaccus, Quintus. Opera. Strasbourg: Johann Grüninger, 12.III.1498. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург

Илл. 5. Гравюра перед 16 одой (третья книга). Horatius Flaccus, Quintus. Opera. Strasbourg: Johann Grüninger, 12.III.1498. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург





Илл. 6. Убийство Юлия Цезаря. Horatius Flaccus, Quintus. Opera. Strasbourg: Johann Grüninger, 12.III.1498. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург

частей. Среди малых гравюр одинаковые сочетания досок встречаются чрезвычайно редко: всего четыре раза на все издание, причем эти повторы разделяют минимум несколько десятков страниц[10]. Исключением являются уже упомянутые девять больших гравюр, которые начинают основные разделы книги с условным портретом автора и интерьером, состоящим из двух элементов (= двух досок). Эта комбинация в неизменном виде повторяется шесть раз. В трех случаях она меняется: ксилография на титульном листе состоит только из двух досок, две другие — это сочетание двух или трех знакомых нам блоков с четвертым, до этого не использовавшимся[11]. Отдельный интерес представляет иллюстрация перед второй книгой од (л. 37). Она состоит из двух досок, одна из которых — знакомый нам «портрет» автора, другая — изображение, в котором распознается центральная часть доски с убийством Юлия Цезаря (Илл. 6, 7). Отметим, что образ древнеримского государственного деятеля также претерпел изменения для того, чтобы использоваться в новом контексте. Так, от самого преступления ничего не осталось: ни убийц, ни орудия убийства — только некий персонаж, без бандероли, на голове которого тюрбан (диадема отсутствует), в руках — прут, вернее то, что осталось от скипетра, поскольку его верхняя часть срезана. Кроме того, убраны некоторые детали пейзажа. О том, каким образом могли исчезнуть эти элементы, мы еще будем говорить в дальнейшем, но история с деревянными блоками требует пояснений. Возможно, что изначально доска не являлась единой, а состояла из трех блоков, хорошо состыкованных друг с другом, так что «швы» на оттиске не видны даже при очень внимательном рассмотрении. Другой вариант, который нам кажется более правдоподобным: деревянная основа была изначально цельной, но потом ее разделили на три части, которые использовались в дальнейшем по отдельности. Последнюю версию подтверждает тот факт, что данная иллюстрация в своем полном варианте вновь фигурирует у Грюнингера в «Записках о Галльской войне» Юлия Цезаря[12] 1507 г. и 1508 г., но в этих изданиях на оттиске видно, что ксилография составлена из трех частей, поскольку заметны стыки между деревянными блоками[13].

Следующим, не менее важным, является вопрос, были ли все эти доски созданы специально для этого проекта или ранее уже использовались в других изданиях Иоганна Грюнингера. Страсбургский мастер идет по пути многих типографов XV в., неоднократно употреблявших


Liber Secundus Carminum XXXI

Argumentum Prime odes Secundi Voluminis

Prima Ode ad Pollionem

Илл. 7. Гравюра перед второй книгой од. Horatius Flaccus, Quintus. Opera. Strasbourg: Johann Grüninger, 12.III.1498. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург

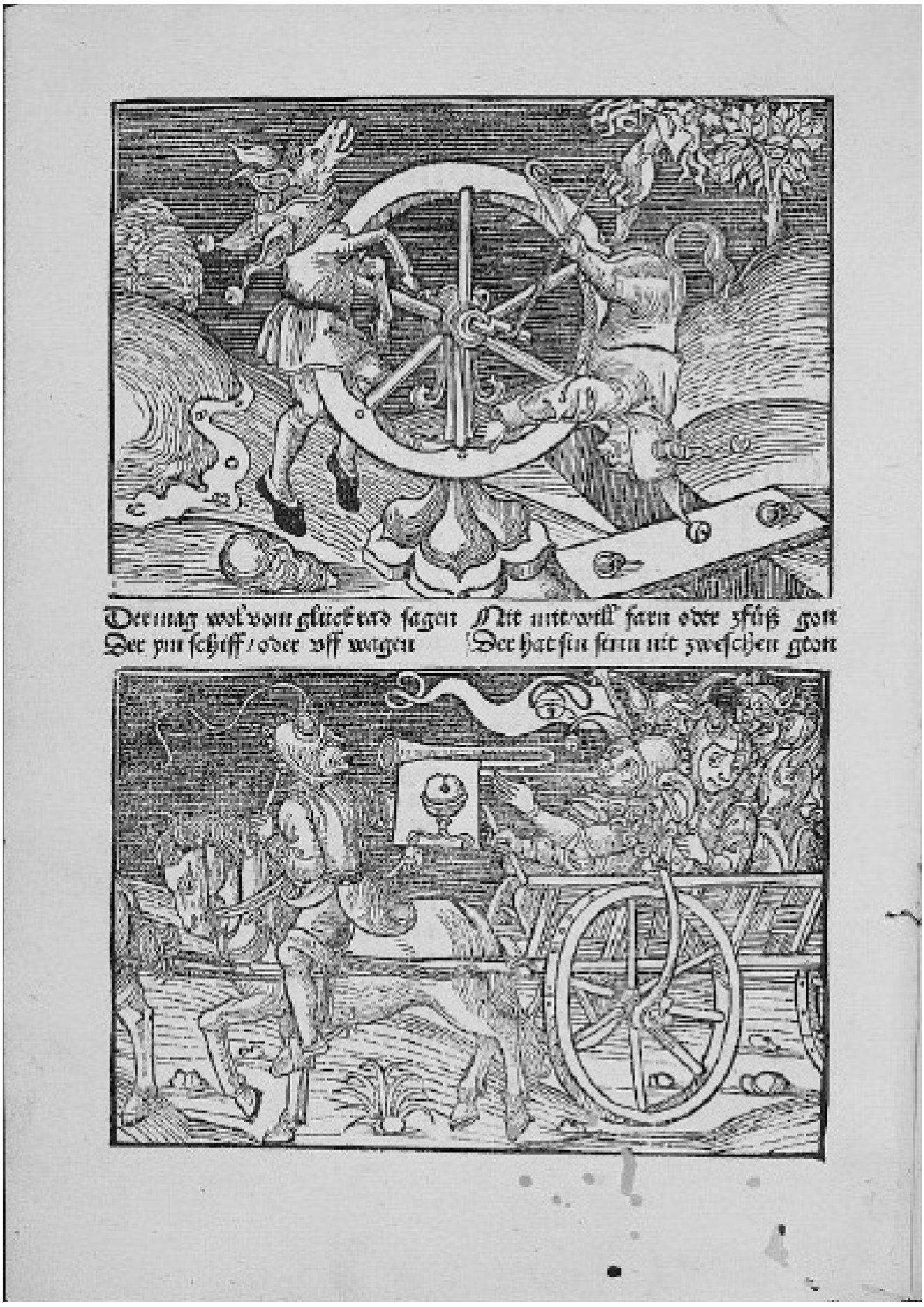
имеющиеся в наличии материалы для формирования визуального ряда порой очень разных по тематике книг. И как нам представляется, им двигали не только экономические причины, но и непростая ситуация, которая сложилась в связи с иллюстрированием произведений Горация. Ранее упоминалось, что у Грюнингера не было предшественников, его книга оказалась первой страсбургской публикаций трудов римского поэта и единственным изданием в XV в., снабженным печатными изображениями. В том числе и по этой причине для тиража 1498 г. Иоганн Грюнингер решил использовать материалы, оставшиеся от других проектов. Следуя данным, опубликованным в статье Кристиана Янсена 2020 г. [14, p. 47], специально для издания была создана только 31 доска, остальные блоки использовались повторно. Наиболее очевидна связь Горация с «Комедиями» Теренция (1496), откуда было позаимствовано самое большое количество досок — 49. Другими источниками для иллюстраций являлись «Корабль дураков» Себастьяна Бранта (1494)[14], сочинения Лохера (1497)[15].

Но нам интересен не столько сам факт многократного применения досок, сколько то, что с ними делает издатель, чтобы «адаптировать» их к новому проекту. Грюнигер использовал семь досок[16] из «Корабля дураков». Ни одна из них не употреблялась в своем первоначальном виде, поскольку подход к формированию иллюстративных рядов в издании Бранта и «Сочинениях» Горация существенно отличается. Грюнингер был вынужден вносить в ксилографии некоторые коррективы для того, чтобы избавиться от неуместного в ином контексте образа или детали. Например, гравюра «Колесо Судьбы» (Илл. 8) иллюстрирует предисловие к «Кораблю дураков» и повторяется перед главой «О самовольстве и самонадеянности»: «Коль мы упорствуя проказим, // и дерзко в гнезда птичьи лазим, // то часто шлепаемся наземь…» [3][17]. В издании Горация эта гравюра предшествует 34-й оде (Илл. 9), где в последних четырех строках отчетливо звучит тема изменчивой судьбы: «Высоким сделать низкое, славного // Низринуть враз, выявив скрытое // Судьба венец с тебя срывает, чтобы ликуя венчать другого» [5, с. 65][18]. Для того чтобы сместить акценты, черный фон гравюры был сделан белым, также исчезли неподходящие для Горация верхние части дурацких колпаков с бубенцами.

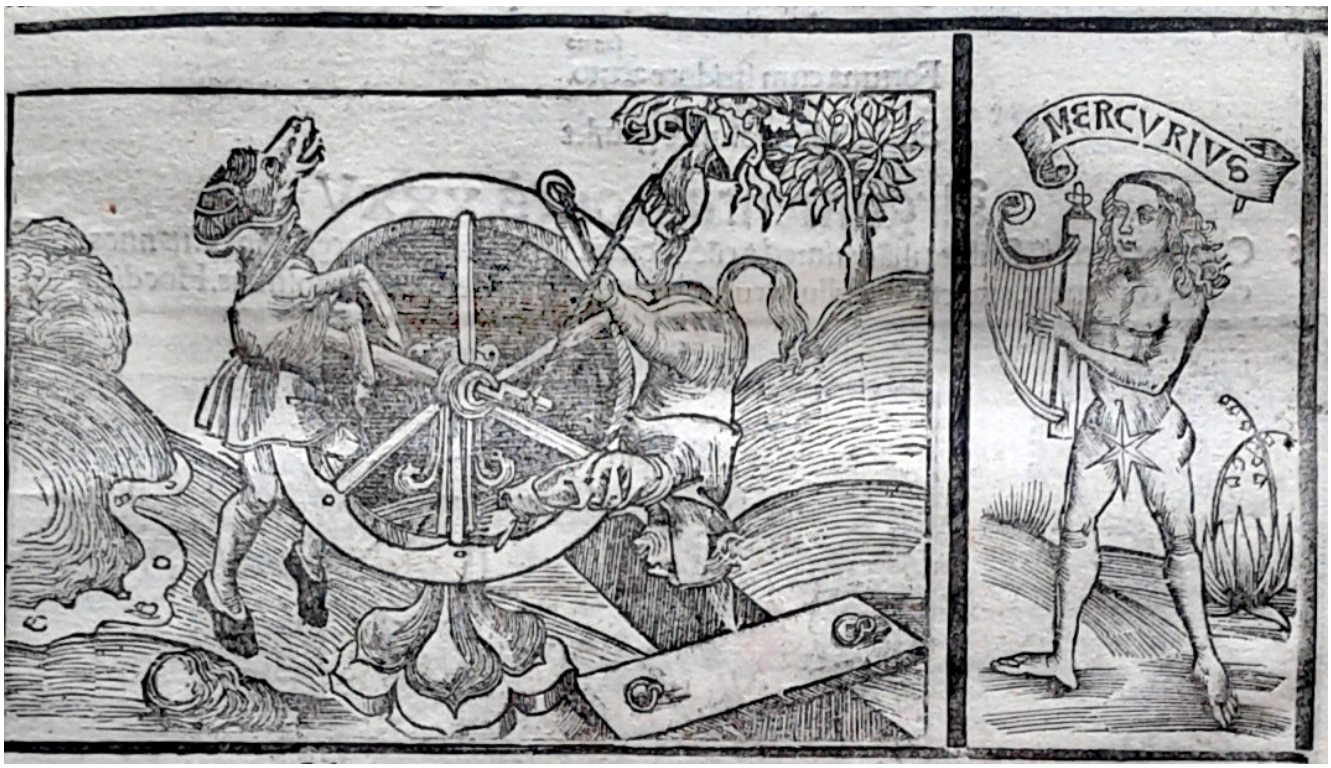
Похожие «правки» встречаются и в ксилографии, иллюстрирующей главу «О волокитстве» («Пленен Венерой, у плутовки ты как дергунчик на веревке…» [3]), на ней представлены ключевые образы стиха: Венера, Амур («Лук держит мой Амур-пострел, полны колчаны его стрел…» [3]), рядом с ними — осел, символ глупости, и дураки, один из которых в колпаке, другой — уже заарканен Венерой. За ее правым плечом стоит скелет как напоминание о скоротечности жизни и удовольствий. Однако 30-я ода Горация, посвященная Венере («Кипр любезный свой ты покинь…» [5, с. 61]), — текст иного строя. Именно поэтому, для того чтобы образ соответствовал стиху, гравюра обрезана, на ней оставлены богиня красоты и любви, Амур, у Горация также упоминаемый: «Пусть с тобой спешат и твой мальчик пылкий, // Грации в своих вольных тканях…» [5, с. 61], — но с нее исчезли фигуры дураков и скелет, который был бы уж совсем неуместен в этом контексте, лишенном христианского дидактизма и назидательного мотива memento mori.

Однако в мастерской Иоганна Грюнингера подобные манипуляции совершались не только с повторно используемыми досками, но и с теми, которые были специально изготовлены для «Сочинений» Горация. Например, гравюры на листах 11 и 19v идентичны, но одновременно отличны, так как вторая подправлена в соответствии с текстом. В первом случае художник следует 3-й оде «На отъезд поэта Вергилия в Грецию» («Пусть же правят тобой, корабль, Мать-Киприда…» [5, с. 29]). В лодке сидят три человека, во главе судна, у правого борта — Вергилий с лавровым венком на голове, на бандероли значится его имя. На другой гравюре, опять же следуя тексту 14-й оды («О корабль, отнесут в море опять тебя волны…» [5, с. 43]), представлена совершенно пустая лодка. Но при внимательном рассмотрении на внутренней поверхности борта можно различить рукав Вергилия, руку другого персонажа и складки его костюма. Остается прояснить технический вопрос, каким образом резчикам Грюнингера удавалось так трансформировать доски. Вероятнее всего, мастера срезали верхний фрагмент доски с рисунком, соответственно на эту часть не наносился пигмент, она не соприкасалась с бумагой, а на оттиске оставалось белое пятно.

Как уже отмечалось, наибольшее количество досок было взято из «Комедий» Теренция (1496). И в данном случае речь идет о серии, о которой можно с определенностью сказать, что она создавалась специально для этого издания. Доказательством служат особенности иллюстративного ряда. В эту книгу включены все шесть комедий Теренция: «Девушка с Андроса», «Евнух», «Самоистязатель», «Формион», «Свекровь», «Братья». Перед каждой помещена полностраничная гравюра, на ней представлены все персонажи комедии, текст которой размещен на последующих страницах (Илл. 10). Для издателя было важно, чтобы герои стали узнаваемыми, и читатель мог их запомнить, именно поэтому все они подписаны, обладают набором специфических черт, позволяющих идентифицировать их в дальнейшем. Более того, художник, создававший рисунки для этих ксилографий, визуализирует наиболее важные взаимосвязи между главными персонажами, проводя линии, соединяющие их. Далее в тексты включены иллюстрации меньшего размера, скомпонованные по тому же принципу, что и изображения



Илл. 8. Brant, Sebastian Das Narrenschiff, lat. Strasbourg: Johann Grüninger, 1.VI.1497. Баварская государственная библиотека, Мюнхен. URL: https://daten.digitale-sammlungen.de/0002/bsb00026148/images/index.html?id=00026148&groesser=&fip=qrsxdsydeayaxsyztsewqewqyztsqrs&no=&seite=2



Илл. 9. Гравюра перед 34 одой (первая книга). Horatius Flaccus, Quintus. Opera. Strasbourg: Johann Grüninger, 12.III.1498. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург

в «Сочинениях» Горация. Таким образом, эти доски были созданы для иллюстрирования определенной комедии и предполагали характерность и узнаваемость образов. Кроме того, над головами персонажей располагаются бандероли с их именами. Однако вернемся к повторному использованию этих досок в трудах Горация. Для того чтобы нарушить связь образов с конкретными персонажами римского комедиографа, при печати либо бандероли полностью исчезали и над героями оставалось пустое пространство, либо незаполненным было внутреннее поле бандероли, либо сохранялись отдельные буквы, не позволяющие прочитать имя и идентифицировать изображенного. Отсюда следует, что в издании Теренция каждый персонаж малой гравюры соотносился с большой полностраничной, кроме того, основные городские постройки (фахверковые дома, стены и башни замка) также отсылали к большой ксилографии, предваряющей текст комедии. Говоря языком кинематографа, это похоже на переходы от общего плана к крупному, когда появляется возможность рассмотреть персонажей и их взаимоотношения вблизи. В издании Горация нарушен и прием кулисного обрамления основных действующих лиц — так, архитектура и пейзажи могли располагаться посредине и разделять героев (Илл. 11). Те смысловые связи, которые были выстроены в издании Теренция, по понятной причине, были нарушены в трудах Горация, но удалось ли выстроить новые — это более сложный вопрос.

Кроме изображений персонажей были созданы и доски с сюжетами общего характера, как правило, связанные с изображением того места, где разворачивались события комедий. Они представляют собой либо городские постройки, либо отдельно стоящие деревья. Причем все образы местности чаще располагаются по обеим сторонам или с одной стороны от действующих лиц. Именно эти обобщенные гравюры повторяются наибольшее количество раз в изданиях как Теренция, так и Горация. Вероятно,



Илл. 10. Гравюра перед комедией «Евнух». Terentius Afer, Publius. Comoediae. Strasbourg: Johann Grüninger, 1.XI.1496. Университетская и государственная библиотека, Дармштадт. URL: http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/inc-iv-77/0068/image



Илл.11. Гравюра перед 23 одой (первая книга). Horatius Flaccus, Quintus. Opera. Strasbourg: Johann Grüninger, 12.III.1498. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург

в связи с этим они спечатались раньше остальных и при переиздании «Комедий» в феврале 1499 г.[19] некоторые из них пришлось заменить, а при публикации немецкого перевода Теренция в марте того же года[20] замен стало еще больше. Интересно также и то, что эти наиболее востребованные деревянные доски дублировались, именно поэтому одна ксилография, состоящая из пяти или семи блоков, могла содержать два идентичных изображения дерева или городской архитектуры. В издании Горация насчитывается три примера подобных «дублетов».

Кристиан Янсен считает, что структурирующая роль малых изображений, которые отделяют один поэтический текст от другого, доминирует над всеми остальными функциями, то есть эти изображения не столько иллюстрируют тексты, сколько упорядочивают их. Янсен полагает, что эти доски использовались достаточно произвольно, скорее для того, чтобы создать эффект полноиллюстрированного издания, чем действительно визуализировать поэтические тексты [14, p. 49–50]. Данное утверждение представляется достаточно спорным по нескольким причинам. Во-первых, в иллюстрациях последовательно выявлена тема поэта, его двоемирного существования. В самом начале тома представлены два изображения Горация, в которых определен его статус по отношению к покровительницам искусства (Гораций коленопреклоненный перед музами) и его отношения с сильными мира сего (Гораций и Меценат, где они на равных (Илл. 12)). И уже в этих двух изображениях формируются узнаваемые черты поэта — это длинные свободные одежды, лавровый венок на голове и вьющиеся волосы до плеч. На протяжении всей книги мы легко узнаем его по таким характерным особенностям. В ряду остальных гравюр этот образ встречается в пяти вариантах, и общее количество изображений поэта в книге — 88, включая 10 больших и 78 малых гравюр. И как нам представляется, столь частое его воспроизведение важно и не может быть случайным, так как в поэзии — не повествование или история, а именно голос поэта важнее всего, и иллюстрации этой идее соответствуют, образ поэт является связующим для ряда изображений. Кроме того, та трансформация, которую претерпели многие блоки, переходя от издания к изданию, свидетельствует о том, что для Грюнингера было важно не механически использовать доски, но адаптировать их к текстам.

Таким образом, Иоганн Грюнингер, следуя традиции страсбургских печатников, в «Сочинениях» Горация не ограничился освоением приема комбинирования деревянных блоков, но усовершенствовал его, сложные образные «пазлы» — результат очень кропотливой и скрупулезной работы. Широкое использование этой практики было обусловлено не только причинами экономического характера, хотя они, безусловно, являлись основными, но также и отсутствием устоявшейся печатной традиции иллюстрирования текстов некоторых древних авторов, в нашем случае — поэзии Горация. Повторное использование деревянных блоков из других проектов позволяло Грюнингеру издавать полноиллюстрированные книги в бóльшем количестве, чем могли себе позволить другие типографы. Однако многократное употребление досок не было механическим, напротив, не менее значимым оказалось «адаптировать» изображение к новому тексту, именно поэтому деревянные основы подвергались корректировке.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Автор выражает признательность за советы, комментарии и интерес к данной теме сотрудникам Российской национальной библиотеки О. Э. Фроловой и А. В. Вознесенскому, а также всем коллегам из Научно-исследовательского отдела редкой книги Библиотеки Российской академии наук, и особенно М. Ю. Гордеевой.

[2] По этому вопросу см. [1; 6; 7; 13; 17] и др.

[3] О раннем периоде деятельности Иоганна Рейнхарда, прозванного Грюнингером по месту своего рождения — небольшому городу в земле Баден-Вюртемберг, — известно очень немного. «В 1480–1481 гг. он проживал в Базеле и скорее всего работал в типографии И. Амербаха. К 1482 г. он переехал в Страсбург и вступил в цех ювелиров <…> в это время он был одним из трех приезжих печатников, работавших в этом городе» [12, p. 2].

[4] *Horatius Flaccus, Quintus*. Opera. Strasbourg: Johann Grüninger, 12.III.1498. 2o [18, p. 14; 8, col. 311; 9, col. 98; 2, c. 124; 4, c. 377].

[5] См. [11].

[6] Действительно, составные гравюры встречаются у некоторых страсбургских типографов, например, у Томаса Ансельма (Thomas Anshelm), Матиса Хупфуффа (Mathis Hupfuff), Бартоломеуса Кистлера (Bartholomäus Kistler). Однако в их печатной продукции иллюстрации составлены не более чем из двух досок, и ни у кого нет той степени свободы и изобретательности в использовании комбинированных основ, как у Иоганна Грюнингера.

[7] Plenarium. Strasbourg: Thomas Anshelm, 10.I.1488. 2o (GW M 34123).

[8] *Terentius Afer, Publius*. Comoediae. Strasbourg: Johann Grüninger, 1.XI.1496. 2o (GW M 45481).

[9] К. Янсен [14, p. 47] вслед за П. Кристеллером [15, S. 89] полагает, что для данного издания использовалась 101 доска, но мы бы хотели скорректировать общее количество до 115, так как, скорее всего, они не учли некоторые дублетные доски, а также небольшие деревянные блоки-детали, которые дополняли основное изображение.

[10] Повторы изображений в «Сочинениях» Горация: л. 17 и л. 65v; л.49 и л. 107; л. 80v и л. 96; л. 109v и л. 202.

[11] В одном случае (л. 152) этот фрагмент гравюры дополняет еще и блок-деталь с изображением звездного неба.

[12] Julius der erst Römisch Keiser von seinen Kriegen. Strasbourg: Johann Johann Grüninger, 1507; Julius der erst Römisch Keiser von seinem Leben und Kriegen. Strasbourg: Johann Grüninger, 1508. Эти два издания нам удалось изучить в иностранном фонде РНБ. Благодарю О. Э. Фролову за совет посмотреть эти интереснейшие экземпляры.

[13] Отметим, что в центре Юлий Цезарь присутствует без диадемы и верхней части скипетра (второе откорректированное состояние доски).

[14] Поясним, что до Горация у Грюнингера вышло четыре издания «Корабля дураков» С. Бранта (1494/1495 г., 1494/1496 г., два — в 1497 г.: GW 05048, 05050, 05051, 05057), все они иллюстрированные. В РНБ хранятся три экземпляра одного из изданий 1497 г. (*Brant, Sebastian*. Das Narrenschiff, lat. Strasbourg: Johann Grüninger, 1.VI.1497), которые нам удалось посмотреть и сравнить между собой. Упомянутые нами семь досок там неизменно присутствуют, оттиски идентичны.

[15] *Locher Philomusus, Jacobus*. Panegyricus ad Maximilianum. — Tragoedia de Turcis et Soldano. — Dialogus de heresiarchis. Strasbourg: Johann Grüninger, 1497 (GW M18631).

[16] П. Кристеллер, а за ним и К. Янсен пишут о восьми досках, взятых из «Корабля дураков» [15, S. 89; 14, p. 47], однако после тщательного сравнения разных экземпляров Горация и Бранта мы пришли к выводу, что досок было все-таки семь, но одна из них впоследствии была распилена на две части для «Сочинений» Горация, где эти блоки использовались по отдельности. Нам представляется маловероятным, чтобы во всех четырех изданиях Бранта, после многократного использования доски, стыки между блоками были настолько идеально подогнанными, что она казалась абсолютно цельной.

[17] В статье приведены цитаты из «Корабля дураков» в переводе Л. М. Пеньковского [3].

[18] Поэтические тексты Горация даны в переводе А. П. Семенова-Тян-Шанского [5].

[19] *Terentius Afer, Publius*. Comoediae. Strasbourg: Johann Grüninger, II.II.1499. 2o (GW M 45485).

[20] *Terentius Afer, Publius*. Comoediae, deutsch. Strasbourg: Johann Grüninger, 5.III.1499. 2o (GW M 45583).

Список литературы

1. *Барбье Ф.* Европа Гутенберга. Книга и изобретение западного модерна (XIII–XVI вв.). М.: Издательство института Гайдара, 2018. 496 с.
2. *Боброва Е. И.* Каталог инкунабулов. М.; Л.: Наука, 1963. 280 с.
3. *Брант С.* Корабль дураков. URL: https://librebook.me/the_ship_of_fools (дата обращения: 17.04.2022).
4. *Варбанец Н. В., Люблинский В. С.* Издания античных авторов в собрании инкунабулов Российской национальной библиотеки. Каталог. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. 968 с.
5. *Гораций К. Ф.* Сочинения. СПб.: Биографический институт. Студия биографика, 1993. 447 с.
6. *Нессельштраус Ц. Г.* Немецкая первопечатная книга. Декорировка и иллюстрации. СПб.: Axioma, РХГИ, 2000. 272 с.
7. *Субботина О. В.* Между рукописной и печатной книгой: проблема изобразительных источников во французских Часословах конца XV — первой трети XVI века // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 9. СПб.: НП-Принт, 2019. С. 567–575.
8. *Brunet J-Ch.* Manuel du libraire et de l'amateur de livre. T. III. Paris: Librairie de Frimin Didot Frères, Fils et Co., 1862. 1984 col.
9. *Didot A. F.* Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois. Paris: [Typ. de Firmin Didot frères & fils], 1863. 316 col.
10. *Dupeux C.* Les combinaisons de bois: une spécificité strasbourgeoise // L'imaginaire strasbourgeois. La gravure dans l'édition strasbourgeoise 1470–1520. Strasbourg: La Nuée bleue, 1989. P. 29–39.
11. *Heitz P., Barack K. A.* Elsässische Büchermarken bis Anfang des 18 Jahrhunderts. Strassburg: Heitz & Mündel, 1892. 160 S.
12. *Hermand-Schebat L.* Texte and image dans les editions latines commentées de Terence (Lyon, Treschel, 1493 et Strasbourg, Grüninger, 1496) // Camenae (en ligne). 2011. № 9. P. 1–14. URL: http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/ARTICLE_9_Hermand-Schebat.pdf (дата обращения: 16.04.2022).
13. Incunabula and Their Readers. Printing, Selling and Using Books in the Fifteenth century / Ed. by K. Jensen. London: The British Library, 2003. 291 p.
14. *Jensen K.* Locher's and Grüninger's Editions of Horace from Strasburg 1498. At the Crossroads between Printed and Manuscript Book Production and Use // Interfaces. A Journal of Medieval European Literatures. 2020. № 7. P. 37–63.
15. *Kristeller P.* Bücher-Illustration im XV und im Anfange des XVI Jahrhunderts. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1888. 172 S.
16. Marques typographiques. Vol. 1. Paris: Chez P. Jannet, Libraire, successeur de L. C. Silvestre, 1853. 376 p.
17. *Pittion J-P.* Le livre à la Renaissance. Introduction à la bibliographie historique et matérielle. Turnhout: Brepols; Genève: Bibliothèque de Genève, 2013. 430 p.

References

Barb'e, F. (2018) *Evropa Gutenberga. Kniga i izobretenie zapadnogo moderna (13–16 vv.) [Gutenberg's Europe. The Book and the Invention of Western Modernity (13th – 16th Centuries)]*. Moscow: Izdatel'stvo instituta Gaidara Publ. (in Russian)

Bobrova, E. I. (1963) *Katalog inkunabulov [Catalogue of Incunabula]*. Moscow-Leningrad: Nauka Publ. (in Russian)

Brant, S. (no date) *Korabl' durakov [Ship of Fools]* [Online]. Available at: https://librebook.me/the_ship_of_fools (accessed: 17 April 2022). (in Russian)

Brunet, J-Ch. (1862) *Manuel du libraire et de l'amateur de livre*. T. III. Paris: Librairie de Frimin Didot Frères, Fils et Co. (in French)

Didot, A. F. (1863) *Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois*. Paris: [Typ. de Firmin Didot frères & fils Publ.]. (in French)

Dupeux, C. (1989) 'Les combinaisons de bois: une spécificité strasbourgeoise', *L'imaginaire strasbourgeois. La gravure dans l'édition strasbourgeoise 1470–1520*. Strasbourg: La Nuée bleue, pp. 29–39. (in French)

Horatius Flaccus, Q. (1993) *Sochineniia [Works]*. Saint Petersburg: Biograficheskii institut, Studiia biografika Publ. (in Russian)

Heitz, P., Barack, K. A. (1892) *Elsässische Büchermarken bis Anfang des 18 Jahrhunderts*. Strassburg, Heitz & Mündel. (in German)

Hermand-Schebat, L. (2011) 'Texte and image dans les editions latines commentées de Terence (Lyon, Treschel, 1493 et Strasbourg, Grüninger, 1496)', *Camenae* [Online], 9, pp. 1–14. Available at: http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/ARTICLE_9_Hermand-Schebat.pdf (accessed: 16.04.2021). (in French)

Jensen, K. (2003) *Incunabula and Their Readers. Printing, Selling and Using Books in the Fifteenth Century*. London: The British Library Publ.

Jensen, K. (2020) 'Locher's and Grüninger's Editions of Horace from Strasburg 1498. At the Crossroads between Printed and Manuscript Book Production and Use', *Interfaces. A Journal of Medieval European Literatures*, 7, pp. 37–63.

Kristeller, P. (1888) *Bücher-Illustration im XV und im Anfange des XVI Jahrhunderts*. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann Publ. (in German)

Marques typographiques (1853). Vol. 1. Paris: Chez P. Jannet, Libraire, successeur de L. C. Silvestre. (in French)

Nessel'shtraus, Ts. G. (2000) *Nemeckaia pervopechatnaia kniga. Dekorirovka i illyustratsii [The First German Printed Book. Decoration and Illustrations]*. Saint Petersburg: Axioma, RHGI Publ. (in Russian)

Pittion, J-P. (2013) *Le livre à la Renaissance. Introduction à la bibliographie historique et matérielle*. Turnhout: Brepols; Genève: Bibliothèque de Genève. (in French)

Schmidt, Ch. (1894) *Répertoire bibliographique Strasbourgeois I: Jean Grüninger 1483–1531*. Strasbourg: Heitz Publ. (in French)

Subbotina, O. V. (2019) 'Between Manuscript and Printed Book: Problem of Figurative Sources in the French Books of Hours in the Late 15th – Early 16th Centuries', *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Actual Problems of Theory and History of Art],* 9. Saint Petersburg: NP-Print Publ., pp. 567–575. (in Russian)

Varbanets, N. V., Lyublinskii, V. S. (2007) *Izdaniia antichnykh avtorov v sobranii inkunabulov Rossiiskoi natsional'noi biblioteki. Katalog [Ancient Authors Editions in the Incunabula Collection of the National Library of Russia. Catalogue*]. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ. (in Russian)

УДК 7.034.76.03.09
DOI 10.24412/2686-7443-3-40-44

Багровников Николай Адрианович, доктор философских наук, доцент. НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, Россия, Нижний Новгород. ул. Минина, 31а. 603155. depokunzevo@mail.ru

Bagrovnikov Nikolai Adrianovich, Dr. Habil. in Philosophy, associate professor. Nizhny Novgorod Dobrolyubov State Linguistic University, 31a Minina st., 603155 Nizhny Novgorod, Russian Federation. depokunzevo@mail.ru

РИСУНОК ЭРХАРДА АЛЬТДОРФЕРА «ОБЩЕСТВО ЗА СТОЛОМ С ФОНТАНОМ». ПОПЫТКА ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ

DRAWING BY ERHARD ALTDORFER “SOCIETY AT A TABLE WITH A FOUNTAIN”. AN ATTEMPT AT HISTORICAL RECONSTRUCTION

Аннотация. В статье осуществляется исследование рисунка Эрхарда Альтдорфера «Общество за столом с фонтаном» (149 × 222 мм, перо, раскраска чернилами; Берлин, Государственный музей, кабинет резцовой гравюры; из собрания Фридриха Вильгельма I). Столь подробное его описание осуществляется впервые. Целью исследования является попытка связать это произведение с биографией художника, определение места действия, отдельных действующих лиц и уточнение даты его создания. Рисунок относится к бытовому жанру. Автор являет нам придворное общество, увиденное им впервые в жизни. Многое было ему в новинку, впечатлений оказалось слишком много. Стремление свести их воедино, педантично изобразить все увиденное предопределило особенности композиции, расположение персонажей, акцентирование семантических элементов. В этом произведении отсутствуют единая композиция. Его пространственное решение весьма своеобразно. Перед нами обширная зала, которая, не замыкаясь в своих стенах, охватывает четыре пространства. Эти пространства связаны между собой. Но при этом композиционно несколько автономны. Они и располагающиеся в них персонажи не подчиняются единому линейно-перспективному сокращению. Каждое из этих четырех пространств представлено в своем ракурсе и имеет свою глубину, подчиненную присущей только ему организацией перспективного сокращения и точкам схода лучей линейной перспективы. На рисунке изображено около двадцати человек. Они едят, выпивают, беседуют, прогуливаются. При этом социальные акценты расставлены художником со всей определенностью. Анализ рисунка позволяет предположить, что в нем Эрхард Альтдорфер запечатлел и знаковое событие своей жизни, и важный эпизод в истории Мекленбург-Шверинской и Саксонской династий.

Ключевые слова: Эрхард Альтдорфер; Фридрих III Мудрый; Генрих V Мекленбург-Шверинский; Генрих V Саксонский Благочестивый; Катарина Мекленбургская; Виттенберг; искусство немецкого Возрождения; графика; рисунок.

Abstract. The author studied Erhard Altdorfer’s drawing “Society at a table with a fountain” (149 × 222 mm, pen, ink coloring; Berlin, State Museum, Cabinet of Chisel engraving; from the collection of Friedrich Wilhelm I). Such a detailed description of it has been carried out for the first time. The purpose of the study was to attempt to link this work with the biography of the artist, to determine the place of action, individual actors, and to clarify the date of its creation. The drawing belongs to the household genre. The painter showed us the court society, which he had seen for the first time in his life. Many things had been new to him, there had been too many impressions. The desire to bring them together, to meticulously portray everything seen, determined the features of the composition, the location of the characters, the accentuation of semantic elements. There is no single composition in this work. Its spatial solution is very peculiar. In front of us there is a vast hall, which covers four spaces, without being limited with the walls. These spaces are interconnected. However, at the same time they are compositionally somewhat autonomous. The spaces and the characters located in them do not follow a single linear perspective reduction. Each of these four spaces is presented in its own perspective and has its own depth, subordinated to the organization of perspective reduction inherent only to it and the points of convergence of the rays of linear perspective. The picture shows about twenty people. They eat, drink, talk, and walk. At the same time, the social accents are placed by the artist with all certainty. The analysis of the drawing suggests that in it, Erhard Altdorfer captured both a landmark event of his life and an important event in the history of the Mecklenburg and Saxon dynasties.

Keywords: Erhard Altdorfer; Frederick III the Wise; Henry V of Mecklenburg-Schwerin; Henry V of Saxony the Pious; Katharina of Mecklenburg; Wittenberg; the art of the German Renaissance; graphics; drawing.

В собрании Государственного музея Берлина в кабинете резцовой гравюры хранится рисунок «Общество за столом с фонтаном». Он относится к бытовому жанру. Принадлежит он человеку, вышедшему из ремесленной среды, но ставшему впоследствии придворным художником и архитектором, мастеру ксилографии, внесшему достойный вклад в развитие немецкой книжной иллюстрации. Есть основания полагать, что в этом небольшом артефакте представлено событие, имеющее большое значение в жизни его создателя.

Автор этого произведения, Эрхард Альтдорфер родился около 1490 г. в Регенсбурге в семье рисовальщика, ксилографа и художника-миниатюриста Ульриха Альтдорфера. В 1499 г. Ульрих разорился и был вынужден вместе с сыновьями Альбрехтом и Эрхардом покинуть город. Альбрехту Альтдорферу (1480–1538) в будущем предстояло стать выдающимся художником немецкого Возрождения, видным представителем «Дунайской школы», основоположником пейзажного жанра в немецком, и шире — в евро-

пейском изобразительном искусстве. Пока же в 1505–1511 гг., возвратившись в Регенсбург, получив гражданство и открыв мастерскую, он, будучи сам еще не вполне обученным, стал учителем своего младшего брата Эрхарда. М. Я. Либман, характеризуя этот ранний период его творчества, пишет о «непослушной руке» Альбрехта Альтдорфера, о «некоторой технической беспомощности во владении кистью, пером и резцом, при изумительной для молодого мастера зрелости художественной концепции» [6, с. 156]. Насколько это оказалось в его силах — Альбрехт помог профессиональному становлению своего младшего брата. Оно осуществлялось в формате бытового жанра, произведения которого пользовались достаточно высоким спросом. Их продажа приносила стабильный доход, позволявший содержать мастерскую и платить налоги. Из мастерской Альбрехта Альтдорфера выходили рисунки, ксилографии и резцовые гравюры, отличавшиеся таинственной сказочностью, поэтически-одухотворенным видением природы и склонностью к бытовой, с элементами снижения, трактовке возвышенных сюжетов [6, с. 156–157]. В работе над ними участвовал Эрхард Альтдорфер. Однако он создавал и вполне самостоятельные, оригинальные произведения со значительным аксиологическим и семантическим подтекстом. Его резцовые гравюры «Чувственная картина кокетства» (1506) и «Молодой человек с двумя куртизанками» (1508) описаны в отечественной литературе [1, с. 19–21; 4, с. 179]. Если пользоваться известной формулой-характеристикой эпохи Возрождения, они стали для молодого мастера «открытием человека».

Альбрехт Альтдорфер обучал своего младшего брата не только тому, что Дюрер называл «ремеслом». Он стремился расширить его кругозор. В те времена важнейшей ступенью образования и воспитания художника была поездка в другие земли, работа в мастерских тамошних художников. В 1509–1511 гг. Альбрехт вместе с Эрхардом совершили путешествие вниз по Дунаю. Оно стало знаменательным событием в их жизни. Впечатления от «пролистанных» ими дунайских ландшафтов и созданные по этим впечатлениям и непосредственно в пути рисунки сформировали основы их дальнейшего роста как художников «Дунайской школы» [5, с. 138–144, 146]. Так для Эрхарда Альтдорфера состоялось «открытие мира».

Не позднее сентября 1511 г. он отправился в столицу Саксонского курфюршества, в Виттенберг. Ясно, что без рекомендательных писем своего старшего брата Лукасу Кранаху Старшему, придворному художнику Фридриха III Мудрого, здесь не обошлось. Эрхард стал работать в мастерской Кранаха, по-видимому, в статусе странствующего мастера. Лукас Кранах сумел правильно оценить уровень подготовки младшего Альтдорфера. Самобытный, в сравнении с его собственным, — совсем не конкурентный (для самолюбивого придворного художника, всю жизнь испытывавшего комплекс неполноценности по отношению к Дюреру, это имело очень большое значение), но при этом не ниже, чем у кранаховских подмастерьев. Такому парню можно поручить срочную, ответственную и не шибко сложную работу, на которую самому нет желания тратить силы и «станочное время» своей мастерской. Это сыграло свою роль: через посредничество влиятельного Кранаха или им лично (других вариантов мы не находим) мастер из Регенсбурга (скорее всего, это случилось в конце 1511 г.) был представлен герцогу Генриху V Мекленбург-Шверинскому, совершавшему поездку по Саксонии с матримониальными целями и гостившему в Виттенберге. Генрих V предложил Эрхарду Альтдорферу работу по оформлению рыцарского турнира, организуемого им в честь готовящегося бракосочетания между его сестрой Катариной Мекленбургской и Генрихом V Саксонским Благочестивым (бракосочетание Генриха и Катарины произойдет в начале июля 1512 г., а в 1514-м Лукас Кранах Старший напишет их портрет, хранящийся в Дрезденской галерее). Молодой художник успешно справился с этой новой и непростой для него задачей. Турнир, состоявшийся в 23–25 февраля 1512 г. будет позднее запечатлен им в ксилографии-триптихе «Турнир» (1513). Но самое главное — Эрхард Альтдорфер получил от герцога Генриха V Мекленбург-Шверинского приглашение поступить к нему на службу и в конце 1512 г. переселился в Шверин [1, с. 19–21].

Рассматриваемый нами рисунок (Илл. 1) не датирован. Немецкие и австрийские искусствоведы относят его к 1506 г. [7, S. 159]. При этом Катарина Пакпфайфер подчеркивает, что в нем представлено именно придворное общество. Отметим, что название «Общество за столом с фонтаном» протокольно отражает и место фонтана в композиции, и его смысловое значение в контексте запечатленного в гравюре реального события, произведшего на художника яркое впечатление. Так состоялось «открытие света». Перейдем к его рассмотрению.

Итак, это придворное общество. Не грубая компания ландскнехтов и куртизанок, которые Эрхард изображал в годы своего ученичества в Регенсбурге. Это то, что он неожиданно увидел в своей жизни впервые, — придворный лоск, церемониальную представительность, элементы лицедейства с некоей долей эпатажа. И это произвело на него впечатление с точки зрения как места действия (оно имело знаковый характер), интерьера, так и состава участников.

Перед нами обширная зала, разбитая на четыре пространства. Эти пространства и связаны между собой, но одновременно композиционно несколько автономны: они не подчиняются единому линейно-перспективному сокращению. Каждое из этих пространств рассматривается в своем ракурсе, имеет свою глубину, подчиненную присущей только ему организации перспективного сокращения и точкам схода лучей линейной перспективы. В этой зале мы видим несколько пиршествующих, беседующих, прогуливающихся групп.

Во-первых, это увлеченно предающаяся возлияниям, еде и беседе отдельная компания за столом у окна, в котором на отдалении отчетливо видны башни церкви. Вокруг этой компании сформирована первая, замкнутая в «себе» пространственная зона. Со своей организацией линейной перспективы. Отметим, что как бы продолжением этой зоны является подразумеваемый широкий подоконник (он не виден за гостями, сидящими к окну спинами, а к зрителю — лицами) и открывающийся вид из окна с городским пейзажем. Над столом висит светильник или люстра в форме шара, являющегося, как известно, символом мира. Если же это зеркало в форме шара, назначение которого усиливать и транслировать льющийся из окна свет, то его семантика в контексте изображенного в гравюре является более глубокой. В этом случае возникает тема «зеркала мира» или лицедействующего мира, впервые представленная Эрхардом Альтдорфером в 1506 г. в резцовой гравюре «Чувственное изображение кокетства» [1, с. 10–21; 4, с. 179].

Во-вторых, следует обратить внимание на центральную группу у фонтана, состоящую из трех человек. Это мужчина, беседующий с дамой, которая моет в вазе фрукты, и персонаж на переднем плане, обращенный к нам лицом. Этот гость нетвердо стоит на ногах. Он опирается поясницей на край фонтана, не будь которого, он мог бы даже упасть. С удивлением рассматривая, он держит в правой руке раковину, или, скорее всего, морскую звезду, извлеченную им из чаши фонтана. Эти персонажи располагаются во второй, самой обширной в гравюре пространственной зоне. Впрочем, глубина ее пространства в формате интерьера, в котором происходит действие, невелика. Оно ограничено плоскостью затененной стены. Но эту заштрихованную плоскость прорезывает узкий, подпираемый колонной двуарочный проем. И в этом проеме неожиданно открывается простирающаяся вдаль ведута с всадником на переднем плане. Пространство ведуты является последовательным, перспективно выверенным продолжением второй пространственной зоны интерьера. Очевидно, что в ее уходящую вдаль протяженность органично вписывается фигура женщины, которую мы видим со спины.

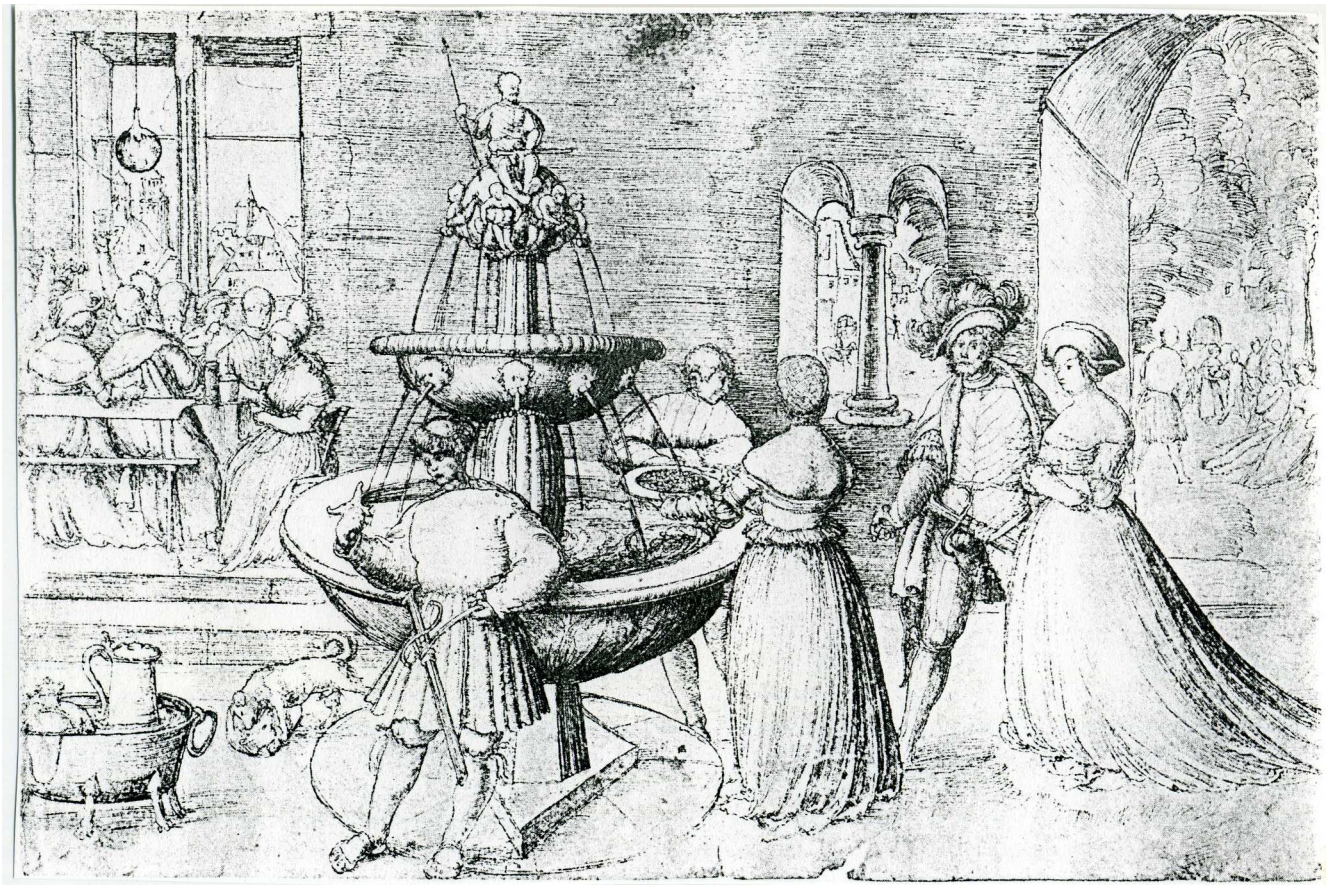
Интересно, что вторая пространственная зона изображена художником одновременно с двух точек зрения. С фронтальной — в этом случае точка схода лучей линейной

перспективы находится чуть выше верхней чаши фонтана и ограничена стеной. И с точки зрения сверху, демонстрирующей зрителю абрис низкого круглого фундамента фонтана, его трапециевидный остов неправильной формы и большую овальную чашу с ниспадающими в нее струями воды. С этой же точки зрения поданы фигуры женщины, моющей в тарелке «ягоды, или иные фрукты» [7, S. 159], и стоящего рядом с ней мужчины. Данная точка зрения «сверху» выводит нас и на уходящий вдаль городской пейзаж в арочном проеме. При этом фонтан, показанный одновременно и сверху, и фронтально, и как бы сломанный от этого пополам, — является пространственно-организующим и смысловым центром произведения.

Но есть еще один центр, имеющий важное значение. Взгляды моющей фрукты пары обращены на третью группу — идущего широким уверенным шагом мужчину и его спутницу. Они расположены в третьей, опять же «своей» пространственной зоне, которая сильно выделяется тем, что фигуры этой пары и шире, и более чем на голову выше роста всех присутствующих. На мужчине надеты облегающие с продольными швами лосины, стеганный бархатный кафтан с рукавами с разрезами, легкий плащ и шляпа набекрень с плюмажем из перьев. На женщине — широкое платье с большим отороченном кружевами декольте. Края этого расстилающиеся по полу парадного платья явно просят помощи пажа. Руки женщины покойно сложены на поясе. На голове у нее шляпка из тонкого бархата. Мужчина опоясан мечом, что указывает на его рыцарское достоинство. Кто они? Обходящие гостей хозяин дома с супругой? Но Фридрих III Мудрый не был женат. Скорее можно предположить, что это — высокородные почетные гости. Возможно, герцог Генрих V Мекленбург-Шверинский с сестрой Катариной. А может — Генрих V Саксонский с ней же, своей невестой. Впрочем, почему бы Фридриху Мудрому и не совершить прогулку по залам своего замка, среди своих гостей и придворных с очаровательной гостьей из Нижней Германии? Если сравнивать его известные живописные и графические портреты разных лет с лицом мужчины, изображенного на гравюре, может возникнуть искушающее подозрение на отдаленное сходство. Но это только подозрение. Рисунок Альтдорфера — жанровая сцена, не портрет. Поэтому здесь можно только предполагать. Так или иначе, эта пара находится «в своем», для нас — в третьем пространственном континууме.

Справа же, за их спинами, в мощном арочном проеме, обрезанном справа краем гравюры, открывается уже четвертое по счету пространство. В нем расположена парковая зона с высокими деревьями и невнятно обозначенной стеной с аркой на самом дальнем плане. В парке мы видим четвертую, релаксирующую группу гостей, состоящую из семи человек. Отметим, что пространство парка, его перспективное построение не совпадают с пространством ведуты, открывающимся в арочном проеме, расположенном слева.

Итак, акцентированные художником группы своим расположением обеспечивают «переходы» и взаимосвязи между указанными, занимаемыми ими пространствами — от одной модели перспективного сокращения к другой. Они связывают таким образом пространство графического листа, все изображенное, в единое целое. Им «помогают» архитектурные детали, маскирующие «перепады», и состыковки перечисленных пространственных зон. Например, это четко очерченная ступень, отделяющая пространство с третьей группой от пространства парковой зоны, и ее затененное штрихами продолжение влево — с выходом на двуарочный проем. А еще левее она выводит взгляд к переходу на двусту-



Илл. 1. Эрхард Альтдорфер. Общество за столом с фонтаном. Бумага, перо, раскраска чернилами. 149 × 222 мм. Государственный музей Берлина, кабинет резцовой гравюры. Из собрания Фридриха Вильгельма I. Опубликовано в: Packpfeifer K. Studien zu Erhard Altdorfer. Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreich, 1978



Илл. 2. Монограмист MS. Мастерская Кранаха. Вид Виттенберга. 1551. Ксилография. Опубликовано в: Schade W. Die Malerfamilie Cranach. VEB Verlag der Kunst Dresden, 1974

пенчатый подиум, образующий основание для пиршественного стола перед окном.

Отметим, что и само это произведение, изображающее массовую сцену, является для Альтдорфера своеобразной «ступенью»: оно отличается уровнем более высоким, чем его жанровые резцовые гравюры, выполненные в 1506–1508 гг. Впрочем, в отношении использования линейной перспективы оно демонстрирует и трудно выполнимые недостатки обучения: «хромую ногу, скачущую в седле» вместе с всадником.

Очевидно, что сочинить «из головы», выдумать изображенное — невозможно. Это то, что надо воочию увидеть самому. Более того, это то, что мастер увидел своими глазами впервые в жизни, оказавшись наблюдателем уже неформальной части официального и весьма представительного светского раута. Несомненно, все было ему в новинку, впечатлений оказалось слишком много. Торжественное мероприятие проходило в парадном зале, в смежных с ним помещениях, разумеется, не за одним столом (изображение первой группы у окна — это художественное обобщение); наконец, и в парке, куда выходили освежиться его участники. По-видимому, в этом парке и находился фонтан, перенесенный, однако, художником в зал как смысловой организующий центр его произведения. И все надо было зрительно зафиксировать, запомнить. Можно представить, как у Эрхарда разбегались глаза. Отсюда и композиционная разноплановость его гравюры, и взгляд на происходящее с разных точек зрения — все с целью объективного, всестороннего, целостного охвата события. И потом, Эрхард Альтдорфер, скорее всего, оказался на этом мероприятии неожиданно. Он не мог быть официально приглашенным. Его статус для этого явно не подходил: странствующий художник из Регенсбурга, работавший в мастерской Кранаха. Значит, кто-то из гостей специально, в спешном порядке, захватил его с собой. Конечно, со своей целью, и не исключено, что Эрхарду Альтдорферу пришлось помаяться у черного хода или около калитки в ограде. Возникает вопрос: почему это не мог быть придворный художник Лукас Кранах Старший, желавший представить молодого мастера герцогу Мекленбург-Шверинскому? И предложить его, Эрхарда Альтдорфера, для выполнения рутинной работы по оформлению запланированного турнира, о которой, по совету курфюрста Фридриха Мудрого, Генрих V к Кранаху, по-видимому, уже обращался? И которой он, заваленный заказами и работой на курфюрста, ну никак не хотел заниматься. При этом Кранах по отношению к Эрхарду Альтдорферу выступал как покровитель: он предоставлял молодому мастеру шанс социального взлета, который бывает в жизни не часто.

Теперь о фонтане, этом, как пишется в словарях, декоративном сооружении для подачи и выбрасывания струй воды, по воле художника оказавшегося в парадной зале и являющегося композиционным и семантически центром. Сам термин происходит от латинского fons — источник, начало, первопричина. Фонтан является важным элементом садово-паркового искусства. Его семантика выражает идею изобретательства, господства человека над природой. Придворные художники в немецких княжествах и художники-инженеры, находящиеся на службе итальянских городов-государств, часто занимались обустройством фонтанов. Известно, что Леонардо да Винчи позиционировал себя как мастера фонтанного искусства (письмо миланскому герцогу Лодовико Моро), а Матис Грюневальд, придворный художник Архиепископа Майнского, был, как звучала его официальная должность — архитектором, художником и гидравликом. Фонтаны создавались стационарными и временными (последние специально устраивались под какой-то праздник). Так что нельзя полностью исключить и возможность сооружения временного фонтана в парадной зале, которую запечатлел в своей гравюре Эрхард Альтдорфер, именно как организующего центра, имеющего практическое (фрукты помыть и хмельную голову под струю холодной воды подставить) и глубокое смысловое значение. Ведь фонтан является символом дружбы, богатства, изобилия, праздника; он может трактоваться и как рог изобилия, а стало быть, и символ плодородия. И как все это соответствует целям приезда в Виттенберг высокородного господина из Мекленбурга и его сестры Катарины и стремлению Фридриха Мудрого представить в лучшем виде столицу своего курфюршества, свой двор, свой замок! Известно, что иногда в фонтанах доминирует вода, а иногда первенствующее место занимает скульптура. Здесь же эти позиции равноценны. Вот только кого изображает скульптура в навершии фонтана на доступной нам репродукции — различить трудно. Если это Посейдон, то на первом месте идея господства человека над природой, и конкретно — над морской стихией. Впрочем, от нее Виттенберг расположен далеко. Но герцогство Мекленбург-Шверинское достаточно близко. В «пользу» Посейдона может свидетельствовать морская звезда, которую держит в руках один из гостей. Если же это Бахус, то обильно изливающиеся фонтанные струи — совсем уже другого происхождения. В этом случае они более основательно воплощают идею изобилия, карнавала, плодородия. Атмосферу вселенского, столь захватывающего, но способного и неожиданно прерваться праздника жизни, о котором так проникновенно писали в своих стихах поэты эпохи Возрождения. А карнавальный подтекст в языческой интерпретации превращает изображенный фонтан в аналог Мирового древа, объединяющего верх и низ — небо и землю. Кстати, тема заземленности, снижения, карнавального смеха представлена в рисунке Э. Альтдорфера нетвердо стоящим на ногах гостем, двумя дерущимися (или играющими) собаками и весьма вместительными серебряными кувшинами с вином или пивом, охлаждающимися в большом тазу с водой. Мы видим их в левой части графического листа. Таз (не иначе как серебряный

и сохраняющий поэтому прохладу) стоит на шести высоких ножках в виде львиных лап. Эти совсем уже бытовые детали, которые появятся и в будущей ксилографии-триптихе «Турнир», где станут карнавальной пародией на рыцарский поединок [1, с. 23–26], оживляют официальную сцену и вносят в нее еще большую убедительность.

Реализм рассматриваемого произведения находит свое продолжение за окном, перед которым расположилась группа гостей первой пространственной зоны, с ее описания мы и начали свое повествование, — в изображенной ведуте, в церковных башнях. В детали, сравнительно небольшой, но художником акцентированной. За окном можно было изобразить и условный пейзаж. В пейзажных рисунках Эрхард набил руку, путешествуя по Дунаю. Но он предпочел ведуту, детали которой могут иметь узнаваемое, топически ориентированное значение. Отвечая на вопрос, что это за башни и где художник мог их увидеть, следует обратиться к произведениям с видами Виттенберга. Это акварель Лукаса Кранаха Старшего (1506), ксилография Монограмиста MS «Вид Виттенберга» (1551) — с башнями городской церкви без шатров, разобранными в 1547 г. во время Шмалькандской войны (Илл. 2), и многочисленные современные фотографии города на Эльбе с видами тех же башен. Если, отталкиваясь от плана Виттенберга и ориентации его зданий по сторонам света, сопоставить место замка курфюрста по отношению к городской церкви, то можно предположить, что действие рисунка «Общество за столом с фонтаном» происходило в его залах, обращенных окнами на город. А церковные башни, изображенные Альтдорфером, — это, по-видимому, башни городской церкви Виттенберга.

Итак, очевидно, что к рисунку «Общество за столом с фонтаном» неприменимы обозначения: «просто общество», «некое общество», «неизвестное общество». Он привязан к определенному месту и определенному времени. Еще раз подчеркнем, что это произведение отличается гораздо более высоким уровнем, чем жанровые рисунки и гравюры на меди, выполненные в 1506–1508 гг. Поэтому, принимая во внимание вышеизложенное, есть основания полагать, что этот рисунок вряд ли мог быть создан Эрхардом Альтдорфером в 1506 г. Ему было тогда всего-то 16 лет. В этом возрасте он мог быть вхожим в общество регенсбургских куртизанок, но никак не в придворное. Это произведение было создано художником в 1512 — начале 1513 г. И в нем он запечатлел судьбоносное событие своей жизни. Ибо с него началась его работа по оформлению турнира и последующее поступление на службу герцогу Мекленбургскому. Вместе с тем в этом рисунке он зафиксировал и важный эпизод в истории Мекленбург-Шверинской и Саксонской династий.

Этот рисунок лежит в начале творческого пути Эрхарда Альтдорфера, живописца, архитектора и выдающегося книжного иллюстратора. Время его жизни (он скончается в Шверине в 1562 г.) охватит расцвет искусства немецкого Возрождения, начало Реформации, Великую крестьянскую войну, вступление Реформации в охранительную фазу и кризис немецкого ренессансного искусства. Впереди будут восстановление Шверина после пожара 1532 г., создание иллюстраций к Любекской Библии (1534), иллюстрирование «Рейнеке-Лиса» (1538) [1, с. 37–41; 2, 3] и работа над реконструкцией Княжеского дворца в Висмаре, фасад которого будет в 1870–1875 гг. повторен в новом здании Ростокского университета.

Список литературы:

1. *Багровников Н. А.* Диалог традиций и новаторства в ксилографиях Любекской Библии. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 1999. 247 с.
2. *Багровников Н. А.* Иллюстрации Эрхарда Альтдорфера к «Рейнеке-Лису» // Книга. Исследования и материалы. Сб. 80. М.: Наука, 2002. С. 264–271.
3. *Багровников Н. А.* «Рейнеке-лис» — памятник книжной культуры Нижней Германии первой половины XVI в. // Мир библиографии. 2007. № 2. С. 57–61.
4. *Багровников Н. А.* Эротика и Эрос в гравюрах Эрхарда Альтдорфера // Образы любви и красоты в культуре Возрождения. М.: Наука, 2008. С. 177–183.
5. *Багровников Н. А.* Пейзаж в графике Эрхарда Альтдорфера // Западная Европа. XVI век: цивилизация, культура, искусство: Сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции «Западная Европа. XVI век: цивилизация, культура, искусство» (29 ноября — 1 декабря 2005 года). М.: Издательство ЛКИ, 2009. С. 138–147.
6. *Либман М. Я.* Дунайская школа // Очерки немецкого искусства позднего средневековья и эпохи Возрождения. М.: Советский художник, 1991. С. 153–176.
7. *Packpfeifer K.* Studien zu Erhard Altdorfer. Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreich, 1978. 190 S.

References

Bagrovnikov, N. A. (1999) *Dialog traditsii i novatorstva v ksilografiiakh Liubekskoi Biblii [Dialogue of Traditions and Innovations in Woodcuts of the Lübeck Bible]*. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod University named after N. I. Lobachevsky Publ. (in Russian)

Bagrovnikov, N. A. (2002) 'Illustrations by Erhard Altdorfer to "Reinecke the Fox" ', *Kniga. Issledovaniia i materialy [Book. Research and Materials]*, 80, pp. 264–271. (in Russian)

Bagrovnikov, N. A. (2007) ' "Reinecke the Fox" – a Monument of Book Culture of Lower Germany in the First Half of the 16th Century', *Mir bibliografii [The World of Bibliography]*, 2, pp. 57–61. (in Russian)

Bagrovnikov, N. A. (2008) 'Erotica and Eros in Engravings by Erhard Altdorfer', in *Obrazy liubvi i krasoty v kul'ture Vozrozhdeniia [Images of Love and Beauty in Renaissance Culture]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 177–183. (in Russian)

Bagrovnikov, N. A. (2009) 'Landscape in Graphics by Erhard Altdorfer', *Zapadnaia Evropa. 16 vek: tsivilizatsiia, kul'tura, iskusstvo [Western Europe. 16th Century: Civilization, Culture, and Art]*. Moscow: Izdatel'stvo LKI Publ., pp. 138–147. (in Russian)

Libman, M. Ia. (1991) *Ocherki nemetskogo iskusstva pozdnego srednevekov'ia i epokhi Vozrozhdeniia [Essays on German Art of the Late Middle Ages and the Renaissance]*. Moscow: Sovetstkii khudozhnik Publ. (in Russian)

Packpfeifer, K. (1978) *Studien zu Erhard Altdorfer*. Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreich. (in German)

УДК 75.056«14»+940.1
DOI 10.24412/2686-7443-3-45-53

Жабрева Анна Эрнестовна, кандидат педагогических наук, научный сотрудник, член Санкт-Петербургского Союза художников. Библиотека Российской академии наук, Россия, Санкт-Петербург, Биржевая линия, д. 1. 199034. annazhabreva@mail.ru. ORCID ID: 0000-0002-1246-9485; Researcher ID : F-9531-2019

Zhabreva Anna Ernestovna, PhD in Pedagogy, researcher, member of the Saint Petersburg Union of Artists. The Russian Academy of Science Library, 1 Birzhevaia line, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. annazhabreva@mail.ru. ORCID ID: 0000-0002-1246-9485; Researcher ID: F-9531-2019

ГРАВЮРЫ ИНКУНАБУЛ КАК ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ ИСТОЧНИК ПО ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОГО КОСТЮМА КОНЦА XV ВЕКА (ПО МАТЕРИАЛАМ НИОРК БАН)

INCUNABULA ENGRAVINGS AS A PICTORIAL SOURCE FOR THE EUROPEAN COSTUME HISTORY AT THE END OF THE 15TH CENTURY (BY THE MATERIALS OF THE RESEARCH DEPARTMENT OF THE RARE BOOK OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES LIBRARY)

Аннотация. В статье исследуются гравюры семи инкунабул 1485–1500 гг. из фонда Научно-исследовательского отдела редкой книги Библиотеки РАН: двух Библий, трех богослужебных книг, одной исторической хроники и справочника лекарственных растений, изданных на территории Германии и Франции. Гравюры на дереве (ксилографии) представляют интерес в качестве изобразительных источников по истории европейского костюма позднего Средневековья, поскольку, действующие лица книг разного содержания изображены преимущественно в тех одеждах, обуви, головных уборах, которые бытовали во время создания иллюстраций. В рассматриваемых изданиях даже герои Священного писания облачены в аристократические и городские костюмы периода распространения франко-бургундских мод. В книгах религиозного содержания отразилось многообразие облачений церковно- и священнослужителей. Гравюры дают возможность получить как общую, так и самую детальную информацию, например, рассмотреть чулки и туфли, обычно невидимые на женских изображениях. Выявленные рисунки костюмов сопоставляются с их французскими и немецкими названиями, делается попытка выяснить социальный статус и профессиональную принадлежность людей, исходя из их облика, наличия тех или иных одежд и аксессуаров. Рассмотрение изобразительных источников короткого временного периода (меньше четверти столетия) позволяет заметить общие и отличительные черты немецких и французских костюмов, изменение форм отдельных элементов, выход из употребления и появление новых одежд и головных уборов, постепенное проникновение ренессансных влияний.

Ключевые слова: изобразительные источники; гравюры инкунабул; костюм последней четверти XV в.; костюм Германии; костюм Франции.

Abstract. The author studied engravings from seven 1485–1500 incunabula from the fund of the research department of the Rare book of the Russian Academy of Sciences Library: two Bibles, three liturgical books, one historical chronicle, and a reference book of medicinal plants published in Germany and France. Wood engravings (xylographs) are of interest as pictorial sources for the European costume history of the late Middle Ages since the characters of the books with various content are depicted mainly in those clothes, footwear, and headdresses that were in use at the time the books were created. Even the heroes of Scripture are in the garments of the Franco-Burgundian fashion. In the books of religious content, in addition to the aristocratic and urban costume, the variety of church and priests vestments was reflected. Engravings provide an opportunity to obtain both general and most detailed information. For example, in some illustrations, it is possible to see even stockings and shoes, usually invisible in images of women. The author compared the identified images with their names, made an attempt to find out the social status and professional affiliation of people based on their appearance and accessories. Consideration of pictorial sources in a narrow chronological period (less than a quarter of a century) allowed the author to notice common and distinctive features in the costumes depicted in German and French books, changes in the forms of some elements, coming out of use and the emergence of new clothes and headdresses.

Keywords: pictorial sources; incunabula engravings; costume of the last quarter of the 15th century; French costume; German costume.

Инкунабул, т. е. книг напечатанных до 31 декабря 1500 г., специалисты насчитывают около 40 тысяч, их общий тираж составлял не менее 12–15 миллионов экземпляров [4, с. 12, 23]. Это была не только церковная, но и медицинская, юридическая литература, труды по астрономии, сочинения античных и современных писателей, народные повести, описания путешествий, лечебники, календари, речи ораторов, объявления о монетах, статуты и межгосударственные договоры. Лишь часть изданий дополнялась иллюстрациями.

Библиотеке РАН на 1963 г. согласно каталогу, составленному научным сотрудником Отдела редкой и рукописной книги Елизаветой Ивановной Бобровой (1898–1976), принадлежало 814 инкунабул [4, с. 12, 23]. Точные библиографические описания, включающие сведения о наличии иллюстраций и особенностях конкретного экземпляра, исключительный по качеству справочный аппарат помогают исследователям вести поиск по разнообразным критериям. По каталогу выявляется около 90 названий, содержащих хотя бы одну гравюру, в девяти книгах гравюры оказались раскрашенными.



Илл. 1. Соломон и царица Савская. Раскрашенная гравюра из "Biblia germanica". 1485. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург

В данной работе рассматриваются семь инкунабул 1485–1500 гг. Среди них две Библии, три богослужебные книги, одна историческая хроника и одна книга с описаниями лекарственных растений. Пять из них издано в Германии, две — во Франции. Одна книга украшена лишь выходной гравюрой, другая отличается богатыми бордюрами, в сюжеты которых вписаны и человеческие фигуры, остальные декорированы множеством гравюр разного размера, включающих до десятка действующих лиц. Иллюстрации инкунабул представляют собой гравюры на дереве (ксилографии), раскраска сделана от руки.

Согласно традиции, выработанной еще художниками рукописной книги, на иллюстрациях запечатлены те одежды, обувь, головные уборы, аксессуары, которые бытовали во время создания гравюры, с теми особенностями, которые существовали в той или иной стране, даже в отдельном городе. И это не зависело от содержания текста: персонажи библейских сюжетов, герои античных авторов и литературно-художественных произведений Средневековья часто одевались иллюстраторами по современным им модам. Именно эта особенность делает гравюру инкунабул изобразительным источником по истории костюма последней четверти XV в. Обратимся к примерам, рассматривая их в хронологической последовательности по годам издания.

Наиболее ранняя из выявленных иллюстрированных инкунабул была напечатана в 1485 г. Это *Biblia germanica* [7] — объемная книга с большим количеством гравюр. Они выполнены, судя по всему, хорошим мастером, аккуратно раскрашены преимущественно в красно-коричневые и зеленовато-желтые тона. Гравюры представляют собой иллюстрации к Священному писанию, но их персонажи, по большей части одеты в костюмы, бытовавшие во время распространения франко-бургундских мод. Юдифь, Вирсавия, царица Савская и др. одеты в облегающие сюрко[1] с завышенной талией, узкими рукавами и тяжелыми юбками, волочащимися по полу (Илл. 1). Чтобы иметь возможность ходить, дамам приходилось подбирать подол верхнего платья, открывая взору часть нижнего. Их головы увенчаны высокими и объемными уборами, порожденными прихотливой эстетикой высокой готики. Среди них эскофьон (*фр.* escofion) — головной убор в виде тюрбана, обвитый дорогими лентами и сетками, венец, надетый поверх сетки для волос, эннен (*фр.* hennin) — высокий конус, обтянутый драгоценной тканью и наброшенной поверх него полупрозрачной вуалью[2].

На страницах этой Библии разносторонне показаны мужские одежды: короткие упелянды[3] молодых людей, длинные упелянды людей старшего возраста, мантии высокопоставленных персонажей и платья простых людей. У людей в коротких одеждах хорошо видны хозе[4] — шитые плотно обтягивающие ноги чулки разных цветов, а также остроносая обувь черного цвета, по-немецки называвшаяся «Schnabelschuhe»[5], — непременные элементы франко-бургунских мод в Германии. Разнообразны причудливые головные уборы округлых и треугольных форм, с высокими или



Илл. 2. Эсфирь перед Артаксерксом. Раскрашенная гравюра из "Biblia germanica". 1485. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург



Илл. 3. Выходная гравюра из Бревиария. 1490. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург. Источник: https://knpam.rusneb.ru/kp/item38612

низкими тульями, с отвернутыми вверх или опущенными вниз полями. Запечатлен на гравюрах и шаперон, называвшийся «Sendelbinde»[6] (Илл. 2).

Примером издания, имеющего только одну выходную гравюру, является *«Бревиарий»* 1490 г. [8]. Гравюра помещена на обороте первого листа и раскрашена (Илл. 3). На ней изображены трое мужчин разного социального положения. В центре расположен высокопоставленный священнослужитель, епископ, если судить по костюму, положению рук и по тому, что над гербом возвышается рукоять епископского посоха [14, S. 326]. Поверх его длинной белой одежды накинута волочащаяся по полу мантия коричневатого цвета. Пелерина из длинных серо-голубых шкурок с хвостиками, свисающих по нижнему краю, представляет либо деталь мантии, либо самостоятельную вещь. Историк материальной культуры Герман Вейс (1822–1897) называл подобный плащ «сарра» и указывал, что первоначально он состоял из капюшона и пелерины [1, с. 19]. На голове епископа «birretum» — круглая шапка с кисточкой на верхушке. Из украшений хорошо виден драгоценный аграф на шее, золотой с красным камнем в центре, а также кольца на руках. Конечно, это не литургическое облачение, а богатый повседневный наряд церковнослужителя высокого ранга.



Илл. 4. Раскрашенная гравюра из "Biblia germanica". 1494. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург



Илл. 5. Раскрашенная гравюра из "Vitae sanctorum, partum" Иеронима Стридонского. 1497. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург

Почтительная поза, огромная витая свеча в руках человека, изображенного по левую руку епископа, красный цвет в одежде, соответствующий фону герба, дают основание предполагать в нем слугу, принадлежащего дому церковного иерарха, или свечника. Верхней одеждой ему служит роб[7] со свободными рукавами, из-под него видны чулки-шоссы[8], сшитые из белых и красных полос ткани. На ногах башмаки, присущие небогатым горожанам. Человек, изображенный слева, одет в черный роб, окантованный по вороту, полочкам, подолу и краям рукавов узкой полосой белого меха. Его можно определить как респектабельного горожанина. Похожее изображение с такой характеристикой привел в своей книге английский историк костюма первой половины XX в. Герберт Норрис [15, p. 422]. Возможно, что это изображение конкретного человека, выступившего донатором издания, экземпляр которого зажат у него под рукой.

Третьей по хронологии должна быть названа *Biblia germanica* 1494 г. [6], снабженная раскрашенными гравированными инициалами и гравюрами, занимающими половину или восьмую часть страницы. Некоторые их них повторяются, буквально или с небольшими изменениями. Отдельные иллюстрации представляют собой многофигурные композиции, в том числе объединяющие несколько сюжетов одного повествования. Гравюры сделаны чрезвычайно тонко: имеются не только контуры фигур и предметов, но и моделировка объемов, фактуры материала, волос, орнамента ткани. Они расцвечены темно-желтой, зеленой, бордовой и синей красками, что свидетельствует о больших материальных средствах, вложенных в реализацию издания. Персонажи многих иллюстраций представлены одетыми в костюмы второй половины XV в. Женщины изображены в облегающих сюрко, но их головные уборы уже невысоки: это венки, сетки над ушами, эскофьоны, украшенные вуалями и драгоценностями. Можно разглядеть и такие чисто немецкие детали, как пояс с бубенцами, крупные цепи на шеях (Илл. 4). Мужчины из числа простонародья представлены



Илл. 6. Купание Вирсавии. Фрагмент гравюры из книги "Heurs à l'usage de Paris". 1498. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург

в чулках-хозе, мягких ботинках, коротких рубахах. Люди более высокого звания или старшего возраста одеты в упеляндры или робы, в плащи разнообразных фасонов. Нашла свое место на гравюрах и короткая мужская одежда с мешкообразными рукавами, называемая «шекке» (л. 55 об.)[9]. Король облачен в мантию (л. 130), евангелисты Лука (л. 419 об.) и Марк (л. 413) в длинных упеляндах и шаперонах (с длинными шлыками). На страницах кодекса неоднократно встречаются рыцари в латах, прорисованных в мельчайших деталях (л. 160, 386 и др.).

На обороте третьего листа рассматриваемой библии помещена гравюра, представляющая кардинала (или евангелиста Марка в образе кардинала), облаченного в мантию бордового цвета и лишь ему присвоенную шляпу (*фр.* pileus), установленную еще в 1245 г., к которой в дальнейшем были добавлены боковые шнуры и кисти. Закрепление за кардинальским облачением красного цвета, как писал Герман Вейс, произошло в XIV–XV вв. [1, с. 18].

Множеством гравюр небольшого формата украшено сочинение Иеронима Стридонского *«О знаменитых мужах»* (1497), представляющее собой сборник житий отцов церкви и церковных писателей первых четырех веков нашей эры [11]. Раскрашены гравюры довольно небрежно, использованы желтовато-коричневый, розовый, изумрудно-зеленый, черный цвета. Жизнеописания святых обусловили особый набор сюжетов, в которых значительное место занимают монахи разных орденов и церковные иерархи в соответствующих одеяниях. Встречаются и светские костюмы, соответствующие позднеготическим модам (Илл. 5).

Примером того, насколько ценными оказываются и не раскрашенные гравюры, служит *«Парижская Книга часов»* (ок. 1498) [10]. Фигуры и полуфигуры людей помещены в бордюры, окаймляющие каждую страницу текста. Их сюжеты повторяются, словно бы печатник использовал прямоугольные фрагменты и менял их по своему вкусу. Изображенные в бордюрах мужчины и женщины по большей части облачены в длинные свободные одеяния, дополненные пелеринами, фестонами, бубенцами, разрезами, характерными для моды позднего Средневековья.

В этом издании имеется и несколько полностраничных гравюр с изображениями библейских сюжетов. Обращают на себя внимание женские персонажи, одетые в котт (*фр.* cotte) — длинные свободные платья с узкими длинными рукавами. Головные уборы женщин состоят из нескольких деталей: горж (*фр.* gorge) — полоса ткани, укутывающая шею и часть груди, барбет (*фр.* barbette) пропускается под подбородком, а омюсс (*фр.* aumusse) представляет собой род капюшона. Такой облик считался наиболее приемлемым для добропорядочных горожанок XV в., тем более для святых.

Нарядный городской и аристократический женский костюм, представленный на другой гравюре из той же «Парижской Книги часов», дополнен верхним платьем — робом с зауженным лифом и пышной юбкой, головным убором, драгоценным поясом и украшениями. В женском костюме последнего десятилетия XV в. при сохранении прежнего готического силуэта уже появились некоторые элементы эстетики Нового времени[10], хорошо заметные на гравюре, изображающей купание Вирсавии (Илл. 6). Это плоский прилегающий корсаж и декольте квадратной формы на платьях прислуживающих женщин, смена высоких головных уборов низкими, длинных заостренных носов обуви — округлыми. Приводимая иллюстрация примечательна еще и тем, что на первом плане изображены обычно невидимые на женских изображениях чулки и туфли. Изменения во французском костюме, происходившие в последнее десятилетие XV в., особенно тщательно проанализировал в своей фундаментальной работе историк Жюль Кишра (1814–1882) [17], опиравшийся на миниатюры рукописей того времени. Гравюры рассматриваемой инкунабулы подтверждают его наблюдения.

Среди инкунабул для истории костюма любопытен перевод на французский язык латинского трактата *«Сад здоровья»*[11] (ок. 1500) [12]. Единственная гравюра с изображениями людей в костюмах помещена на обороте титульного листа (Илл. 7). Другие гравюры этого справочника лекарственных растений являются изображениями их листьев, сте-



Илл. 7. Выходная гравюра из книги "Hortus sanitatis". 1500. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург



Илл. 8. Пример раскрашенных гравюр-заставок с поясными портретами условных королей и рыцарей в книге "Die Chronica van der hilliger Stat van Coellen". 1499. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург

блей и других частей. Экземпляр БАН не раскрашен, имеет частичные повреждения. В центре гравюры расположена, вероятно, фигура французского переписчика книг, издателя и книгопродавца Антуана Верара (работал в 1485–1512), преподносящего книгу неизвестному лицу (судя по нимбу над головой — причисленному лику святых), и еще группа мужчин. В пользу того, что на рассмотренной гравюре изображен скорее издатель, нежели автор, говорит то, что точно такая же гравюра в качестве выходной помещена в книге стихов Франческо Петрарки, тоже изданной Вераром в 1490 г. (Библиотека Конгресса) [16].

Издатель одет в длинный роб с меховым шалевым воротником и длинными свободными рукавами — модную верхнюю одежду, которая пришла на смену упелянду в последней четверти XV в. Его головной убор снят и придерживается локтем левой руки. Человек, изображенный позади него, похож на итальянца: он облачен в длинное платье с глухим воротом и разрезом спереди, с узкими рукавами, с ремнем на талии; на нем невысокая плоская шапочка без украшений. Длинное одеяние другого человека, стоящего по левую руку от Верара, кажется немного отставшим от моды: у него глухой ворот, откинутый на спину воротник, застежка на пуговицы в верхней части груди, глубокие боковые разрезы подола, ремень с прикрепленной к нему сумкой-кошелем треугольной формы. Его головной убор с округлой тульей и поднятыми кверху полями отличается от других шапок с плоскими тульями и высокими околышами. Расположение этого человека на переднем плане гравюры словно намекает на то, что именно благодаря его финансам книга увидела свет.

В заключение рассмотрим богато иллюстрированную *«Хронику славного города Кёльна»* [9]. Кодекс большого формата декорирован большим числом гравюр разного размера и содержания. Повествование начинается от сотворения мира, охватывает библейские и античные времена, однако действующие лица облачены преимущественно в немецкие костюмы времен Альбрехта Дюрера. Например, персидский царь Дарий показан в шаубе[12] с синим воротником (л. 33 об.)[13]; никак нельзя назвать античными костюмы трех всадников с гравюры, предваряющей раздел о Юлии Цезаре: центральный рыцарь изображен в мантии и короне, на том, что слева, — шапка с длинными перьями, на том, что справа, — тюрбан (л. 36 об). Отдельные гравюры (например, строительство города Кёльна) используются несколько раз: они либо совершенно одинаковы и лишь раскрашены поразному, либо видоизменены в деталях. В раскраске гравюр использованы бордовый, розовый, синий, желтый, зеленый, серый цвета. Складки, светотени драпировок обозначены штрихами, но иногда тонируются и краской. Разные предметы одежды на одном персонаже раскрашены разным цветом (или оставлены без раскраски).

Поскольку Кёльном управляли архиепископы, то изображения некоторых из них с указанием имен помещены на основном и дополнительном титульных листах, а условные поясные изображения иерархов разного уровня и монахов различных орденов предваряют разделы и располагаются по левому краю страниц. Среди небольших заставок к разделам также три варианта поясных изображений королей и рыцарей, одетых в шаубе и отличающихся лишь



Илл. 9. Поклонение идолу. Раскрашенная гравюра из книги "Die Chronica van der hilliger Stat van Coellen". 1499. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург



Илл. 10. Траян в колонии Агриппины. Раскрашенная гравюра из книги "Die Chronica van der hilliger Stat van Coellen". 1499. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург

раскраской (Илл. 8). В разделе, повествующем об основании ордена тамплиеров (л. 210 об.), приведено небольшое изображение рыцаря-тамплиера в черном плаще с белым крестом.

Остановимся подробнее на полностраничной гравюре, которая иллюстрирует библейскую притчу о «поклонении идолу» (л. 45) (Илл. 9). Идол изображен в виде фигуры рыцаря, закованного в золотые латы и воздвигнутого на колонну. Горожане, толпящиеся вокруг и простирающие к нему руки и кошельки, представлены в длинных одеждах коричневого, синего, зеленого цветов. Женщины одеты, как подобало горожанкам среднего достатка: в белые рубашки, нижние платья — котт и верхние — сюрко, съемные рукава которых создавали иллюзию разнообразия одежд. Изящество фигуры достигалось с помощью завышения линии талии, удлинения подола, глубоких вертикальных и изломленных драпировок юбки. Важную роль в композиции готического костюма играл головной убор крупных объемов, который на данной гравюре изображен в виде тюрбанов, дополненных пропущенными под подбородками барбеттами. Округлые, на жесткой основе головные уборы женщин назывались «кугельхаубе» (*нем.* Kugelhaube) и соответствовали французским эскофьонам.

Мужчины облачены в распашные длинные робы с застежкой спереди, с отложными воротниками. Наиболее четко видна одежда горожанина, протягивающего идолу кошель. Эта синего цвета одежда с длинными рукавами и большим красным воротником квадратной формы может быть определена как первоначальный вариант шаубе, которая войдет в употребление в начале XVI в. Этим словом называла подобные одежды немецкий историк костюма Эрика Тиль [18]. Шаубе уже короче роб, но еще не имеет тех крупных объемов, которые примет в эпоху Возрождения. Подобные кафтанообразные одежды бытовали во всех странах Западной и Восточной Европы, в том числе и на Руси.

Королевские длиннополые одежды изображены в иллюстрациях к рассказу о правлении императора Траяна в Колонии Агриппины (т. е. в будущем городе Кёльне). Римский император представлен восседающим как на коне, так и на троне в образе немецкого короля, одетого в длинную коричневую шаубе с широким, разложенным по плечам отложным воротником, сколотым на шее большим аграфом (л. 70). Его золотая корона имеет вид венца с причудливыми зубцами, над которыми перекрещиваются две высокие дуги. Приближенные Траяна одеты в более короткие шаубе или безрукавные сюрко, на их головах подобия шаперонов. На переднем плане представлены рыцари в гербовых накидках разного цвета, края которых вырезаны фестонами («экревисами»), их обувь имеет длинные носы по средневековой моде (Илл. 10). Книга, изданная в Кёльне в 1499 г., демонстрирует отставание местных мод от французских.

Итак, можно отметить следующее:

1) гравюры рассмотренных инкунабул впервые вводятся в научный оборот как источники по истории костюма;

2) характеристика изображенных костюмов составлена на основании их сравнения с памятниками, уже описанными в отечественной и зарубежной специальной литературе XIX–XX вв., что показало недостаточность имевшихся сведений именно по рассматриваемому очень узкому хронологическому периоду (меньше четверти столетия). Не все изображения удалось уложить в известные рамки, подобрать названия одеждам и головным уборам, объяснить социальную и профессиональную принадлежность персонажей;

3) хронологическое исследование выявленных памятников позволяет заметить эволюцию костюма последней четверти XV в.: изменение форм отдельных элементов костюма, выход из употребления и появление новых одежд и головных уборов, т. е. более пристально и подробно проанализировать изменение моды в пределах короткого отрезка времени;

4) рассмотренные издания — прежде всего, книги религиозного содержания, поэтому в них, помимо аристократического и городского костюма, нашло отражение многообразие мира церковно- и священнослужителей, облаченных в присущие им одеяния;

5) проведенная работа подтвердила, что для истории костюма «картинок много не бывает», каждое новое изображение дополняет уже известный корпус изобразительных источников, закрывает хронологические или географические белые пятна. В нашем случае, это немецкий и французский костюм самого конца XV в.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Сюрко (*фр.* surcot) — одежда, надевавшаяся поверх котт, у женщин — длинная, с рукавами или без них [5, с. 536].

[2] Автор монографии по истории средневекового костюма Л. М. Горбачева назвала женские головные уборы периода высокой готики термином «атур» (*фр.* atour, производное от фр. atourner — накручивать, наворачивать), отмечая их большое разнообразие и невозможность классифицировать и дать научное описание [2, с. 214].

[3] Упелянд (*фр.* huppelande) — верхняя одежда феодалов в XIV–XV вв., длинная или короткая, с широкими колоколообразными рукавами [5, с. 538].

[4] Хозе (*нем.* Hose) — то же, что шоссы. Немецкий историк костюма Э. Тиль применяет и другой термин — Strumpfhose [18, S. 234].

[5] Носы туфель назывались Entenschnäbel [13, S. 109, 330].

[6] Sendelbinde — немецкое название шаперона [13, S. 344–345]. Шаперон, шаперон-буреле (*фр.* chaperon, chaperon-bourrelet) — самый распространенный мужской головной убор периода бургундско-французских мод XIV–XV вв. Состоявший из капюшона, надетого поверх шляпы, он был похож на тюрбан с причудливо свисавшей драпировкой (паттой) с одной стороны и длинным шлыком (хвостом) — с другой [5, с. 541].

[7] Роб — (*фр.* robe) распашное платье с большим количеством складок, нарядная одежда не только знати, но и разбогатевшего ремесленника или врача [5, с. 534].

[8] Шоссы (*фр.* chosses) — длинные, плотно облегающие ноги чулки-штаны XI–XV вв. [5, с. 541].

[9] Шекке (*нем.* Schekke) — короткая узкая куртка с длинными рукавами [13, S. 321]. У М. Н. Мерцаловой эта одежда отнесена к гардеробу мелких ремесленников и крестьян [5, с. 541].

[10] Об этом интересном периоде в истории французского костюма автор данной публикации уже писал более подробно [3].

[11] «Сад здоровья» неоднократно переводился и переиздавался в XV–XVI вв., каждое издание отличается своим набором иллюстраций.

[12] Шаубе (*нем.* Schaube) — верхняя одежда знати и крупных бюргеров, имевшая свободный крой, широкие рукава и большие квадратные воротники [5, с. 541].

[13] Нумерация листов сделана карандашом в рассматриваемом экземпляре БАН.

Список литературы:

1. *Вейс Г.* Внешний быт народов с древнейших до наших времен / пер. с нем. В. Чаевой. М.: К. Т. Солдатенков, 1877. Т. 3, ч. 1. VIII, 343 с.
2. *Горбачева Л. М.* Костюм средневекового Запада: от нательной рубахи до королевской мантии. М.: ГИТИС, 2000. 232 с.
3. *Жабрева А. Э.* Костюм французского двора последней четверти XV — начала XVI века: по материалам книжных иллюстраций // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 1. С. 106–126.
4. Каталог инкунабулов / АН СССР. Б-ка; сост. *Е. И. Боброва*. М.; Л.: Наука, 1963. 280 с.
5. *Мерцалова М. Н.* Костюм разных времен и народов: в 4 т. М.: Академия моды; СПб.: Чарт пилот, 1993. Т. 1. 544 с.
6. Biblia germanica. Lübeck: Steffen Arndes, 1494. 492 S.
7. Biblia germanica. T. 1. Strassburg: [Johann Grüninger], 1485. [466] S.
8. Breviarium Praemonstratense. [Strassburg: Johann Grüninger], 1490. 483 S.
9. Die Chronica van der hilliger Stat van Coellen. Köln: Johann Koelhoff, der Jungere, S. Bartolomaeus Abend, 1499. 366 S.
10. Heurs à l'usage de Paris. (Almanach pour XXI an [1488–1508]). [Paris : Étienne Jehannot, ок. 1498]. 104 p.
11. *Hieronymus.* Vitae sanctorum, partum (Leben der heiligen Altväter). Augsburg: Johann Schönsperger, am fritage vor Sant Veitz tag, 1497. 284 S.
12. Hortus sanitatis [= Le jardin de santé]. Paris: Antoine Vérard, [s.l. (не ранее 1500)]. P. 1–2.
13. *Klein R.* Lexikon der Mode: drei Jahrtausende europäischer Kostümkunde: mit 980 zweifarbigen Zeichnungen von M. Riederer. Baden-Baden: Woldemar Klein Verlag, 1950. 440 S.
14. *Leonhard W.* Das grosse Buch der Wappenkust: Entwicklung, Elemente, Bildmotive, Gestaltung. 2., dutchges. u. erw. Aufl. München: Callwey, 1978. 396 S.
15. *Norris H.* Medieval Costume and Fashion. Mineola: New York: Dover publications, 1999. 485 p.
16. *Petrarca F.* Les apologues [et] fables de Laurens Valle. [Paris: Antoine Vérard, ca. 1490]. [36] l. URL: https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2009rosen0407/?sp (дата обращения: 06.12.2021).
17. *Quicherat J.* Histoire du costume en France depuis temps les plus reculés jusqu'a la fin du XVIIIe siècle: ouvrage contenant 481 gravures dessinées sur bois d'après les document authentiques par Chevignard, Pauquet et P. Sellier. Paris: Librairie Hachette et Co, 1875. 680 p.
18. *Thiel E.* Geschichte des Kostüms: die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin: Henschelverl. Kunst u. Gesellschaft, 1968. 698 S.

References

Biblia germanica (1485) T. 1. Strassburg: [Johann Grüninger]. (in Latin)

Biblia germanica (1494). Lübeck: Steffen Arndes. (in Latin)

Bobrova, E. I. (comp.) (1963) *Katalog inkunabulov [Catalog of Incunabula]*. Moscow; Leningrad: Nauka Publ. (in Russian)

Breviarium Praemonstratense (1490). [Strassburg: Johann Grüninger]. (in Latin)

Die Chronica van der hilliger Stat van Coellen (1499). Köln: Johann Koelhoff, der Jungere, S. Bartolomaeus Abend. (in German)

Gorbacheva, L. M. (2000) *Kostium srednevekovogo Zapada: ot natel'noi rubakhi do korolevskoi mantii [The Costume of the Medieval West: from Underwear to Royal Robes]*. Moscow: GITIS Publ. (in Russian)

Heurs à l'usage de Paris (1498). [Paris : Étienne Jehannot]. (in French)

Hieronymus (1497). *Vitae sanctorum, partum*. Augsburg: Johann Schönsperger, am fritage vor Sant Veitz tag. (in Latin)

Hortus sanitatis [= Le jardin de santé] (1500). Paris: Antoine Vérard, pp. 1–2. (in Latin)

Klein, R. (1950) *Lexikon der Mode: drei Jahrtausende europäischer Kostümkunde: mit 980 zweifarbigen Zeichnungen von M. Riederer*. Baden-Baden: Woldemar Klein Verlag. (in German)

Leonhard, W. (1978) *Das grosse Buch der Wappenkust: Entwicklung, Elemente, Bildmotive, Gestaltung*. 2., dutchges. u. erw. Aufl. München: Callwey. (in German)

Mertsalova, M. N. (1993) *Kostium raznykh vremen i narodov [Costume from Different Times and Peoples]*. Vol. 1. Moscow: Akademiia Mody Publ.; Saint Petersburg: Chart pilot Publ. (in Russian)

Norris, H. (1999) *Medieval Costume and Fashion*. Mineola; New York: Dover Publ.

Petrarca, F. (1490) *Les apologues [et] fables de Laurens Valle* [Online]. [Paris: Antoine Vérard]. Available at: https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2009rosen0407/?sp (accessed: 6 December 2021). (in Latin)

Quicherat, J. (1875) *Histoire du costume en France depuis temps les plus reculés jusqu'a la fin du XVIIIe siècle: ouvrage contenant 481 gravures dessinées sur bois d'après les document authentiques par Chevignard, Pauquet et P. Sellier*. Paris: Librairie Hachette et Co. (in French)

Thiel, E. (1968) *Geschichte des Kostüms: die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin: Henschelverl. Kunst u. Gesellschaft. (in German)

Veis, G. (1877) *Vneshnii byt narodov s drevneishikh do nashikh vremen [External Life of Peoples from Ancient Times to Our Times]*. Vol. 3. Part 1. Moscow: K. T. Soldatenkov Publ. (in Russian)

Zhabreva, A. E. (2022) 'The French Court Costume of the Last Quarter of the 15th – Early 16th Centuries: According to the Book Illustrations', *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ia. Vaganovoi [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]*, 1, pp. 106–126. (in Russian)

УДК 7.04; 75.056
DOI 10.24412/2686-7443-3-54-63

Пивень Марина Георгиевна, кандидат искусствоведения, доцент. Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6. 125993. piven06@yandex.ru. ORCID ID: 0000-0003-3690-8726

Piven Marina Georgievna, PhD in Art History, associate professor. Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaia sq., 125993 Moscow, Russian Federation. piven06@yandex.ru ORCID ID: 0000-0003-3690-8726

МАНУСКРИПТЫ ХРОНИК В КАРТИНАХ XV ВЕКА. ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА МИНИАТЮР В КОНТЕКСТЕ МИГРАЦИИ ОБРАЗОВ ГУМАНИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

THE 15TH-CENTURY "PICTURE-CHRONICLES" MANUSCRIPTS. MINIATURES ICONOGRAPHY IN THE CONTEXT OF MIGRATION OF ART IMAGES IN HUMANISTIC ART

Аннотация. В статье исследуется корпус манускриптов хроник в картинах, миниатюры которых восходят к изобразительной программе фрескового цикла "Uomini famosi" во дворце кардинала Джордано Орсини (1432, приписывается Мазолино да Паникале). Манускрипты служат ценнейшим материалом для реконструкции сведений об этом памятнике гуманистической культуры, утраченном в конце XV в. Несмотря на интерес исследователей, остается открытым множество вопросов, касающихся времени создания, авторства, предназначения книг. Наиболее важный аспект актуальности их изучения связан, по мнению автора, с недостаточным вниманием к комплексу манускриптов хроник в картинах как самостоятельному культурному феномену, к проблеме трансляции художественных образов посредством иллюстраций в рукописной книге. В предлагаемом тексте внимание сосредоточено, прежде всего, на содержательной стороне программы «визуальной историографии» манускриптов — на принципах изобразительной риторики образов, характерных для нее иконографических приемах, их возможных истоках и прообразах. В статье представлен обзор сведений о декорации *Sala Theatri* в римском дворце Орсини и фактов, свидетельствующих о связи хроник в картинах с этим памятником. Также уделено внимание специфике оформления отдельных манускриптов хроник в картинах XV в. и позднейших копий. Обозначен круг тестовых источников их изобразительной программы, характер родства и различий образов ренессансных хроник в картинах и миниатюр в манускриптах текстовых всемирных хроник позднего Средневековья. Указаны отдельные примеры сходства иконографических схем манускриптов с близкими по времени создания произведениями монументальной и станковой живописи.

Ключевые слова: манускрипты хроник в картинах; гуманистические темы в искусстве Ренессанса; тема "Uomini famosi"; миграция иконографических мотивов.

Abstract. The article examines the corpus of "Picture-Chronicles" manuscripts. Its miniatures date back to the fresco cycle "Uomini famosi" in Giordano Orsini's palace (1432, attributed to Masolino da Panicale). Manuscripts serve as the most valuable material for reconstruction the data about the cycle, lost at the end of 15th century. Despite the interest of researchers, many questions remain open about the time of creation, authorship, and purpose of the books. The most important aspect is associated with insufficient attention to the complex of "Chronicles" manuscripts as an independent cultural phenomenon, and with the problem of translating humanistic images through illustrations in a handwritten book. In the study, the focus was primarily on the content side of "visual historiography" in manuscripts: the principles of figurative rhetoric of images, their iconographic characteristics, possible origins, and prototypes. The author summarized the facts about the decoration of *Sala Theatri* in Roman Orsini palace, and information that confirms connections of pictures-chronicles manuscripts with this mural. The article highlights the specifics of each 15th-century pictures-chronicles manuscript and later copies. The author marked the range of sources for their visual program and indicated the nature of relationship between Renaissance chronicles in pictures and illustrations in textual world chronicles' of the late Middle Ages. The study features some examples of similarity in iconographic schemes of manuscripts and close in time works of painting.

Keywords: the "Picture-Chronicles" manuscripts; humanistic themes in the Renaissance art; "Uomini f\amosi"; migration of iconographic motifs.

В представлении людей об историческом прошлом ярко проявляются характерные особенности мировоззрения, отличающие их собственную эпоху: внимание к определенным личностям, характер трактовки событий всегда обусловлены актуальными ценностями и идеалами. В эпоху Средневековья подлинный расцвет переживала практика составления всемирных хроник, в манускриптах часто украшавшихся множеством иллюстраций. Тексты их различались (порой весьма существенно) выбором повествовательных мотивов, варьировался и характер изложения — от педантичных ученых обобщений до вольного поэтического слога[1]. По словам Д. Дамвилла, отсутствие четких критериев в определении хроники позволяет называть таковой «почти любой повествовательный текст, посвященный якобы историческим лицам и событиям» [10, p. 1]. Содержание и стиль всемирных хроник определяли региональная принадлежность, социальный статус, политические и культурные интересы составителей и аудитории. В сочинениях европейских авторов причудливо переплетаются ветхозаветные притчи и апокрифические сказания, эпические сюжеты Древней Греции и Рима и легенды варварских племен. Тексты хроник становились способом легитимизации власти, могли воспевать деяния могущественных правителей, либо

наглядно демонстрировали преимущества городского самоуправления перед господством «тиранов». На фоне общей истории человечества предстает и история отдельных городов[2].

Не снижалась популярность подобных сочинений и в эпоху Ренессанса: мнение о значимости исторических примеров для воспитания и самосовершенствования в период Кватроченто было общераспространенным, и приемами приведения исторических аналогий для прояснения современной ситуации пользовались все значимые представители культуры, от гуманистов до религиозных проповедников.

Выполненные мастерами-иллюминаторами иллюстрации, которые располагались в текстовых столбцах, внизу страницы или на полях, а иногда занимали целую страницу, помогали акцентировать внимание читателя на определенных событиях повествования. Но помимо иллюстрированных текстовых хроник до наших дней дошел ряд ренессансных манускриптов, на листах которых перед зрителем предстает собрание изображений ветхозаветных патриархов, царей и пророков, исторических деятелей древности и средних веков, героев мифов и легенд, святых и отцов церкви, понтификов и королей, в совокупности представляющих историю человечества в лицах. Этот круг произведений интересен тем, что образ хода истории формируется в них исключительно с помощью изображений, сопровожденных лишь краткими надписями, *tituli*, которые помогали идентифицировать персонажей, иногда — место действия.

Прежде всего, речь идет о так называемой «Хронике Креспи» (Милан, частная коллекция). Начертанная на последней странице состоящего из тридцати восьми листов манускрипта надпись “Leonardus [de mediolano] de Bissutio pinxit” оказалась родственна сигнатуре “Leonardus de Bissucio de Mediolano ornavit” в неаполитанской церкви Сан-Джованни-а-Карбонара, что послужило основанием для атрибуции авторства миниатюр происходившему из Ломбардии мастеру.

Фрагменты «Хроники Кокерелла» — несколько сохранившихся листов, ныне разделенных между различными собраниями (Метрополитен-музей, Нью-Йорк; Рейксмузеум, Амстердам; Национальная галерея, Вашингтон; Национальная галерея Виктории, Мельбурн; Государственные музеи, Берлин; Национальная галерея Канады, Оттава; частные коллекции) (Илл. 1–3, 6). Изображения манускрипта повторяют миниатюры «Хроники Креспи», но без воспроизведения ультрамаринового фона и «почвы», на поверхности которой стоят фигуры. В настоящее время рядом специалистов поддерживается атрибуция этой работы мастеру Бартелеми ван Эйку (работал ок. 1435 — 1470). Воспроизведение кодекса «Хроники Кокерелла», выполненное в XVI в. (MS Lat. 9673, Национальная библиотека, Париж; лист из этого же манускрипта хранится в Муниципальной библиотеке Дижона, MS 2949) позволяет судить об отсутствующих частях оригинала. Изображения в книгах располагаются на листе в три ряда, от двух до четырех фигур в каждом. При полном повторении иконографических схем, исполнение рисунков определяется индивидуальной манерой создававших их мастеров: линеарными и пластическими характеристиками, вариациями пропорций фигур, большим или меньшим вниманием к деталям.

Манускрипт из собрания Королевской библиотеки Турина (MS Varia 102) имеет меньший формат (145 × 102 мм) и, возможно, был создан в последние десятилетия XV в. Формат кодекса заставил автора изменить принцип представления фигур: на листе размещены одиночные фигуры либо единственная сцена. Альбом рисунков, выполненных серебряным карандашом с условным названием «Libro di Giusto», хранится в Риме, в Национальном институте графики (F.N. 2818-2833, Фонд Корсини). Часть содержащихся в нем рисунков повторяет материал «Хроники Креспи»[3]. Близким памятником является также манускрипт из Библиотеки герметической философии в Амстердаме.

Общая программа и выбор персонажей в рассматриваемых нами манускриптах соответствуют средневековому представлению о всеобщей истории, идущему от Евсевия Кесарийского и Иеронима, развитому Августином, Исидором Севильским, Павлом Орозием, положенному в основу «Исторического зерцала» Винсента из Бове. Согласно сложившейся концепции, жизнь человечества разделена на шесть периодов (*aetates*): от Сотворения мира до Потопа; от Потопа до Авраама; от Авраама до царя Давида; от Давида до вавилонского пленения; от плена до рождения Христа; от Рождества до современности.

Логика построения образов в миниатюрах манускриптов обусловлена, прежде всего, происхождением сюжетно-тематического репертуара: установлено, что общая изобразительная концепция их дублировала программу фрескового цикла “Uomini Famosi” в Риме. Земля на холме восточного берега у излучины Тибра (к юго-востоку от моста Святого Ангела) с 1286 г. принадлежала семейству Орсини. Построенный здесь дворец с 1430 г. служил резиденцией богатого и влиятельного деятеля католической церкви: архиепископ Неаполя Джордано Орсини (ок. 1360 — 1438) принял от папы Иннокентия VII в 1405 г. сан кардинала, и его карьера успешно развивалась во времена понтификата Мартина V. Выполняя порученные церковью миссии, он много путешествовал по странам Европы и собрал выдающуюся по своему составу библиотеку. В круг общения кардинала (как личного, так и осуществлявшегося посредством переписки) входили известные представители гуманистической мысли — Леонардо Бруни, Поджо Браччолини, Леонардо Дати, Лоренцо Валла, Никколо Никколи, Амброджо Траверсари, Гуарино да Верона и Николай Кузанский. В посвящении текста перевода «Жизнеописания Попликолы» Плутарха Лапо да Кастильонкьо восхваляет кардинала за его «великие и трудные путешествия», предпринятые с целью добыть важные книги, за вклад в сохранение латыни и спасение от забвения мыслей древних ученых мужей [5, p. 264].

Обширная программа фресковой декорации в помещении дворца, упоминаемом в документах как *Sala Theatri*, была завершена к 1432 г. Роспись включала 335 изображенных в полный рост фигур, представлявших в хронологической последовательности «все века», от первого сотворенного Богом человека до азиатского завоевателя Тамерлана. Изображения сопровождались многочисленными надписями и в целом воспринимались как своеобразный «спектакль мировой истории» [12, p. 369]. Автором монументального цикла, ставшего наиболее обширным для Кватроченто представлением темы «Знаменитых людей», считается Мазолино да Паникале. Дж. Вазари в жизнеописании художника кратко свидетельствует: «Уехав в Рим учиться, он во время пребывания своего там расписал зал старого дома Орсини на Монте Джордано»[4] [1, с. 78–79]. А. Делле Фольe удалось убедительно показать связь изображений в манускрипте Креспи со стилем Мазолино: монументальность фигур фрескового цикла отразилась и в книжной копии, выполненной другим мастером [8]. Ж. Джекели, в свою очередь, указывает на сходство трактовки головы Тезея в рисунках манускриптов с чертами бюста-реликвария Святого Ладислава из Варадского собора (ок. 1420), который Мазолино мог видеть и зарисовать в Венгрии [11, p. 120–121].

Круг посетителей дворца распался в 1434 г., когда кардинал последовал за папой Евгением IV в добровольное изгнание из Рима. Последние пять лет своей жизни Джордано Орсини провел во Флоренции и Северной Италии, но связанные с его владениями памятники монументальной живописи долго еще были известны и неоднократно упоминались современниками. Так, Филарете, рассуждая о способах декорации дворца в идеальном городе «Сфорцинде», вспоминает зал в Риме, где «все века и мужи, жившие в то время, изображены так, что это благороднейший и прекраснейший из залов» [3, с. 158]. Спустя полвека (в середине 1480-х гг.) зал был разрушен, по-видимому, во время нападения на дворец толпы во главе с соперниками Орсини — представителями семейства Колонна.

Связь хроник в картинах с утраченными фресками подтверждается найденными в архивах Штутгарта и Ареццо текстами[5], содержащими списки изображенных во дворце на Монте Джордано персон. Р. В. Шеллер указал на любопытную деталь, в очередной раз свидетельствующую о связи между манускриптами и фресковым циклом. На листе «Хроники Креспи» (f. 4v) изображена группа персонажей, легендарные взаимоотношения которых привели к началу Троянской войны:



Илл.1. Бартелеми д'Эйк (?) Лист из «Хроники Кокерелла». 1440–1450-е. Пергамент, перо, кисть, коричневая тушь, акварель, следы позолоты. 31,4 × 19,9 см. Инв. № 58.105. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Илл. 2. Бартелеми д'Эйк (?) Лист из «Хроники Кокерелла». 1440–1450-е. Пергамент, перо, кисть, коричневая тушь, акварель, следы позолоты. 31 × 20 см. Инв. № 1972.118.10. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

рядом с отвернувшимся в другую сторону Менелаем — царь Приам, к которому Парис почтительно подводит Елену. Шеллер обратил внимание на рисунок скамьи, очертания которой словно продолжают сидение Агамемнона из композиции верхнего регистра. Если иллюстратор изображал последовательно фигуры одну за другой в том порядке, как они располагались на стене зала Орсини, вероятно, во фресковом цикле эта скамья была общей для Агамемнона и Менелая, развернутых друг к другу [20, p. 61]. Леонардо да Безоццо мог посещать Рим в годы, близкие к завершению работ во дворце, и зарисовать фигуры стенной росписи, наблюдая их воочию. То есть можно полагать, что мастер «Хроники Креспи» в процессе адаптации программы к формату книги самостоятельно компоновал расстановку фигур на листе. В «Хронике Кокерелла» художник иначе оформляет сидение Агамемнона, раскрашивая его голубым цветом (Илл. 2).

Порядок представления персонажей и содержание *tituli* «Хроники Креспи» аналогичны последовательности изображений и подписям в «Хронике Кокерелла», за исключением некоторых ошибок: отдельные случаи искаженного написания имен совпадают, другие присутствуют только в одном из манускриптов. Различается манера художественного решения фигур: их пропорции в «Хронике Креспи» более стройны; заметны различия в характере светотеневой моделировки, насыщенности цвета (фигуры «Хроники Кокерелла» менее ярки), в рисунке складок одеяний и трактовке атрибутов — более детальной в «Хронике Креспи». Различия в манускриптах послужили весомым аргументом для гипотезы, что «Хроника Кокерелла» сделана как копия кодекса Креспи другим мастером, который не видел фрескового цикла в оригинале и имел дело только с миниатюрами Леонардо да Безоццо [20, p. 66]. Таким образом, отправной точкой создания манускриптов считается наиболее полная серия иллюстраций кодекса Креспи, датируемого 1440-ми гг. Гипотеза о том, что этот кодекс изначально был создан как образец, которому следовали мастер монументальной живописи и его помощники, не нашла единодушной поддержки [4; 6].

Главной художественной особенностью цикла изображений, унаследованных мастерами миниатюр, является метод построения образа, в котором широкий смысловой контекст сведен к лаконичной и максимально выразительной схеме. Визуальная риторика строится на узнаваемости персонажей и событий, с ними связанных, на ясной и емкой характеристике значения изображенного лица для хода истории. В композициях «Хроники Креспи» и «Хроники Кокерелла» и в дублирующих их манускриптах сочетаются принцип репрезентации отдельных фигур с элементами нарратива, когда группа персонажей образует своего рода мизансцену (например, выступление Сципиона Африканского перед Сенатом, Cod. Crespi, f. 13r). Отдельным сюжетом изображалось «Рождество», открывающее «Шестой век». Соседние фигуры, расположенные рядом, часто «ведут собеседования» — их взгляды и жесты обращены друг к другу. Таковы фигуры императора Тиберия и Иоанна Предтечи (Cod. Crespi, f. 15r, MS 2949).

В значительной степени автор программы, живописец фрескового цикла, а затем и копировавшие его мастера опи-



Илл. 3. Бартелеми д'Эйк (?) Лист из «Хроники Кокерелла». 1440–1450-е. Пергамент, перо, кисть, коричневая тушь, акварель. 31,4 × 20,5 см. Инв. № 1663-5. Национальная галерея Виктории, Мельбурн



Илл. 4. Лоренцо Монако (Пьеро ди Джованни). Ной. Ок. 1408–1410. Дерево, темпера, позолота. 65,7 × 44,1 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

рались на иконографические традиции представления пророков, евангелистов, святых мучеников и основателей монашеских орденов, изображавшихся в алтарных композициях и картинах для общественных помещений. В качестве близких «Хронике Креспи» иконографических типов можно вспомнить, например, изображения сидящих на скамьях пророков из собрания Метрополитен-музея: Ноя (с миниатюрной моделью ковчега), Давида-псалмопевца с псалтерием в руках, Моисея со скрижалями Завета, и патриарха Авраама с сыном Исааком. Изображения, выполненные Лоренцо Монако (ок. 1408–1410), могли составлять части алтаря-полиптиха либо быть фрагментами декорации помещения светского назначения, например, украшать зал судебных заседаний [15, p. 166]. Указывая на небеса, Ной словно призывает зрителя внять слову Божию, «тем самым гарантируя ему спасение, как ковчег гарантировал человечеству спасение от вод Всемирного потопа» [15, p. 159] (Илл. 4). В «Хронике Креспи» Ной изображен стоящим рядом с деревом, а его указующий жест направлен на сам ковчег в виде сооружения с двускатной крышей (f. 2v), видом напоминающий модель Лоренцо Монако, но большего размера.

Во фресковом цикле, подчиненном принципу персонализации истории, художник в большинстве случаев выражал содержание основного сюжета через атрибут изображенной фигуры либо через изображение кульминационного момента произошедших с его участием событий. Так, Иосиф изображен триумфатором на колеснице, история предательства братьями и других выпавших на его долю испытаний полностью опускается. Момент, когда «восстал Каин на брата своего», не изображен, но в руке Каина дубинка, и мрачный его лик предвещает грядущее братоубийство (f.2 r). Воины изображаются в доспехах, с оружием и щитом. Цари различных земель в коронах одинаковой формы, но основные виды деяний, характеризующие этих правителей, определяют характер их облачений и сопутствующих предметов. Многие персонажи сопровождаются собственными узнаваемыми знаками — например, Ясон изображен рядом с агнцем (золотое руно), Навуходоносор — с истуканом, Соломон рядом с царицей Савской демонстрирует уменьшенную модель построенного им храма, Нимрод повернулся в сторону Вавилонской башни, царь Мидас выделяется ослиными ушами (f. 7 r). Знаком принадлежности персонажа к римской истории служит штандарт с аббревиатурой SPQR (f. 8v). Математик Пифагор представлен с циркулем и геометрическими чертежами (f. 8 r), философы и литераторы, — некоторые из них задрапированы в свободные одеяния «на античный манер», — с книгами.

Часть фигур закономерно унаследовала сложившиеся еще в заказах Треченто иконографические схемы циклов “Uomini famosi”. Из сохранившейся росписи стены внутреннего двора палаццо Датини в Прато, исполненной Никколо ди Пьетро Джерини в последнее десятилетие XIV в., несколько мотивов присутствуют и в композициях рисунков хроник в картинах: воины, попирающие тела поверженных противников, монарх с мечом и сферой, персонаж, демонстрирующий модель города (см. илл. 3).

В качестве истоков некоторых композиций можно рассматривать и предшествующую традицию иллюстрирования позднесредневековых текстов всемирных хроник, в которых наметились определенные смысловые акценты. В программу их иллюстрирования непременно входила тема овладения потомками Адама различными ремеслами и искусствами. Миниатюристы изображали земные труды прародителей (Илл. 5), Ноему, освоившую прядение и ткачество, Еноха, изобретшего письменность, Иувала, родоначальника музыкального творчества, Тувалкаина, «который был ковачом всех орудий из меди и железа» (Быт. 4:22)[6]. Этот аспект иконографической традиции Н. Роу связывает с развитием городской культуры в позднем Средневековье, желанием показать распространенные виды производства, определявшие благосостояние городов [18, p. 14]. В «Хронике Креспи» и манускриптах-копиях круг подобных образов ограничен Авелем с пастушеским посохом и Каином со снопом колосьев, Иувалом с лютней и Тувалкаином с молотом (Cod. Crespi, f. 2r). С простейшими орудиями земных трудов изображены и Адам с Евой. Близкая иконография использована позднее Андреа Кастаньо в росписи виллы Кардуччи в Леньяйя [14].

Особое значение в хрониках занимают мотивы основания и строительства городов. В средневековых манускриптах эта смысловая линия начиналась с изображения Каина у стен основанного им города Еноха. В циклах изображений хроник в картинах особо подчеркнута значимость Рима: вид города с волчицей, вскармливающей Ромула и Рема, составляет отдельную композицию. В образах древних городов нет принципиальных различий, идентифицировать их помогают надписи. Вид Трои на листе «Хроники Креспи» содержит изображение здания, формой купола напоминающее творение Брунеллески. Поскольку строительство купола собора Санта-Мария-дель-Фьори не было завершено до 1436 г., а венчающий фонарь был создан еще позднее, Р. Рэйбоулд полагает, что Мазолино мог изобразить флорентийский купол по известной модели, добавив к ней фонарь собственного изобретения [17, p. 87–88].

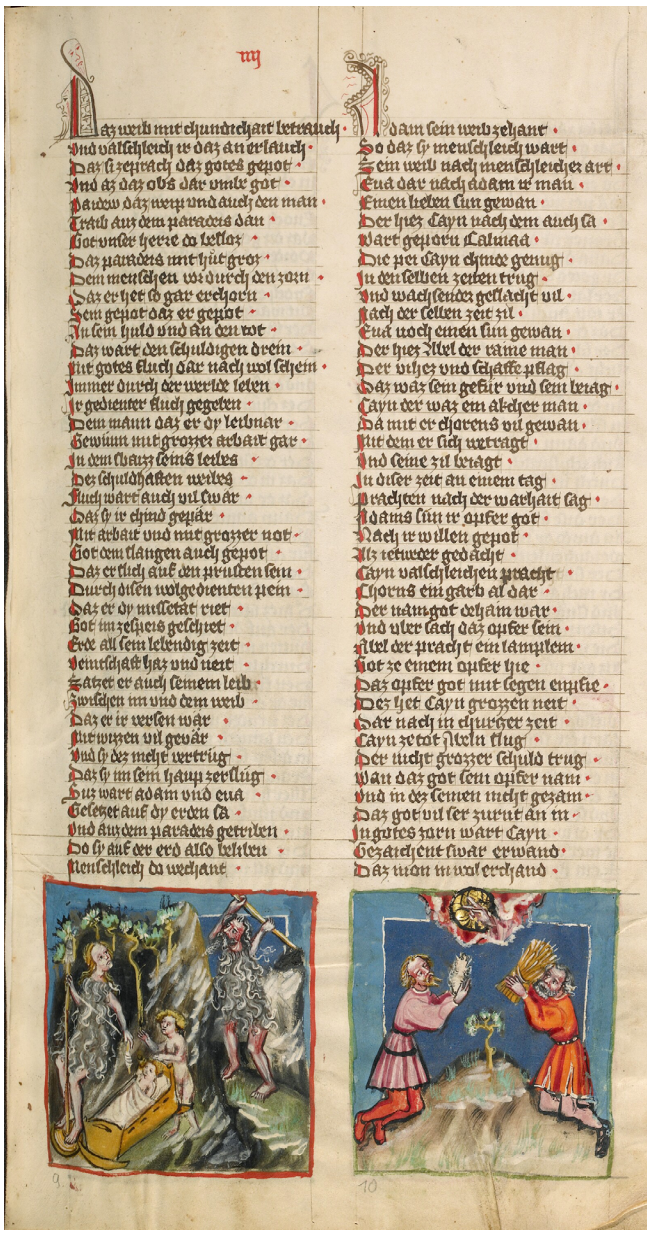
Характер культуры гуманистической среды, сформировавшейся в папской курии, обусловил программу росписей в зале дворца кардинала Орсини, повлиял на приоритеты в выборе как объектов изображения, так и источников сведений о них. Показательно, что в хрониках в картинах отсутствуют многие фантастические и комические мотивы, появившиеся в Средние века (беременность Нерона и рождение им жабы, погружение в подводный мир и подъем в небеса на грифонах Александра Македонского, история обманутого женщиной мага Вергилия, патологическая любовь короля франков Карла Великого к усопшей возлюбленной, и т. п.). Тексты с подобными мотивами включались в повествования разными авторами XIV в., они достаточно часто иллюстрировались в манускриптах всемирных хроник Баварии и Австрии 1380–1420 гг.

В позднесредневековых текстовых хрониках и ренессансных хрониках в картинах повторяются известные по литературным сочинениям мотивы античной мифологии. В текстовых всемирных хрониках история Тезея иллюстрировалась композициями повествовательного характера, порой в нескольких миниатюрах (например, MS Hs. 472, f. 179 v, Линц). В «Хронике Креспи» и «Хронике Кокерелла» действие заменено изображением фигурки Минотавра в центре лабиринта, демонстрируемого героем. Вид лабиринта имеет иконографические истоки в средневековой традиции: иллюстрация с фигурой Минотавра в круглом лабиринте имеется, например, в рукописной книге “Liber floridus” Ламберта из Сент-Омера (XII в., Cod. Guelf. 1 Gud. lat.; Kat. № 4305, f. 19 v, Библиотека герцога Августа, Вольфенбюттель).

Средневековую концепцию христианской хронологии во фресковом цикле на Монте Джордано дополнила тема “Uomini Illustri”, стремление соединить в образах истории идею божественного замысла со значимостью активных деяний человека. Круг отобранных для изображения персонажей сам по себе представляет интерпретацию исторического процесса. Дань уважения Античности проявлена во впечатляющем количестве исторических деятелей греко-римского мира. Гуманистические интересы кардинала Орсини определили особую роль интеллектуальной истории в программе цикла — значительное количество фигур представляет философов, ораторов, историков, драматургов и поэтов.

Очевидно, основой для создания программы изображений послужили книги из богатой библиотеки кардинала, где был собран ряд сочинений древних и средневековых историков и античных драматургов: Саллюстия, Тацита, Ливия, Помпея Трога, Павла Орозия, Исидора Севильского, Валерия Максима, Светония и Плутарха, Теренция и Сенеки [13, p. 168]. Наиболее редкой в его коллекции считалась копия двадцати пьес Плавта, 20 из которых не были известны в других собраниях. Эта рукопись (а также тексты Тертуллиана из собрания кардинала) была найдена Николаем Кузанским [5, p. 259].

Изображения Теренция и Плавта с подписью “comicus” присутствуют в «Хронике Креспи» (f. 13r) . Были в коллекции и два манускрипта “Speculum historiale” Винсента из Бове. В этом сочинении фигурируют 326 персонажей из 335 героев



Илл. 5. Адам и Ева за работой. Жертвоприношение Каина и Авеля. Миниатюра. Ок. 1400–1410. Пергамент, темпера, позолота, чернила. Ms. 33 (88.MP.70), fol. 6. Музей Гетти, Лос-Анджелес

цикла Монте-Джордано. Как показала С. Томази Велли, ни один другой источник не дает большей степени соответствия программе манускриптов[7] [22, p. 219].

Некоторые сюжеты позволяют с уверенностью утверждать, что в качестве одного из литературных источников, имевших концептуальную значимость, взята глава «О необычных смертях» сочинения Валерия Максима «Девять книг достопамятных деяний и высказываний». Несколько античных литераторов в манускриптах изображены с атрибутами, напоминающими об исключительных обстоятельствах их кончины: Эсхил с падающей на него черепахой, Еврипид с собаками у ног (Илл. 6), расщепленный дуб, погубивший Милона Кротонского. Рядом с фигурой греческого поэта Филемона изображен осел, поедающий плоды из миски. Согласно тексту Валерия Максима, комедиографа «погубила сила безудержного смеха». Видя, как приготовленные для него смоквы стал поедать осел, Филемон обратился к слуге, не успевшему прогнать животное, с шуточным приказанием дать тому неразбавленного вина и скончался в приступе смеха, «надорвав старческое горло неровным дыханием» [Цит. по: 2, с. 421]. В таких изображениях одновременно решалась задача визуализации образа выдающегося литератора и исключительности его биографии, что позволяло иконографически разнообразить «литературную» часть истории.

Некоторые персонажи изображены дважды. Так, Геркулес показан в схватке с Антеем, а затем, через один лист, стоящим в пламени погребального костра. Отметим, что уже на листах «Хроники Кокерелла» исчезают некоторые детали, имеющиеся в «Хронике Креспи». В последующих копиях утрачиваемых черт становится еще больше. В манускрипте более позднего происхождения (MS Lat 9763, f.7r) языки пламени, символизирующие погребальный костер, отсутствуют. Деталь, казавшаяся необходимой для очевидцев цикла, утрачивается при копировании художниками позднейшего времени.

На первый взгляд удивительным кажется отсутствие в «Хронике Креспи» образов великих итальянских поэтов, начиная с Данте. Убедительным объяснением этой странности служит связанная с родством кардинала личная предвзятость: на завершающей странице кодекса Креспи (f. 20r) появляются изображения римских пап из двух дружественных семейств: Николая III (Орсини) и Бонифация VIII (Каэтани). Обоих Данте поместил в Третий ров восьмого круга «Ада», как святокупцев.

Своеобразным развитием программы универсальной истории в картинах стал альбом рисунков, выполненных пером и кистью коричневыми чернилами, условно именуемый «Флорентийской хроникой» (1470-е, Британский музей, Лондон). С. Колвин в первом комментированном издании альбома приписал работу Мазо Финигуэрре [7]. Несмотря на возникавшие сомнения [16, p. 175], утвердилось мнение о вероятной принадлежности исполнителя рисунков кругу этого мастера. Программа иллюстрирования этого альбома в целом следует близкой концепции. В альбоме отсутствует часть программы, относящаяся к христианской истории, «шестой век», но в остальном сохраняются последовательность, сюжетный круг, изобразительные мотивы и смысловые акценты ранних манускриптов. При этом художественное решение «Флорентийской хроники» выделяется большим иконографическим разнообразием и декоративностью. Начиная с сюжета «Опьянение Ноя» (1889,0527.4), многие изображенные сцены полностью занимают лист, иногда один сюжет распространяется на две соседние страницы разворота. Значительно возрастает количество повествовательных сцен, а их трактовка отличается стилевым эклектизмом, синтезом черт складывающегося ренессансного стиля и традиций интернациональной готики. Постройкам фантазийной архитектуры часто отводится отдельная страница (башня царя Нимрода, Храм Соломона, ротонда в сцене «Похищения Елены»). Ряд мотивов заимствован из известных произведений флорентийского искусства[8]. «Флорентийская хроника в картинах» содержит и сюжеты местного летописания: так, Юлий Цезарь представлен в ней основателем Флоренции (1889,0527.88). В то же время она в большей мере связана с традициями позднесредневековых всемирных хроник — включает ряд традиционных для них ветхозаветных мотивов, демонстрирует явное внимание заказчика к теме магии «со всем набором заклинаний и причудливой вереницей духов» [23, p. 168].

В истории искусства формат книги и книжной иллюстрации, очевидно, является наиболее частым способом распространения визуальных образов, их региональной и хронологической миграции. Манускрипты всемирных хроник в картинах представляют собой специфический корпус произведений, послуживших трансляции образной системы гуманистического искусства: разработанная для монументальных изображений концепция была переведена в формат книжной миниатюры. Книга копий могла служить памятным сувениром, полезным развлечением либо собранием иконографических образцов. Картина истории, развернутая в росписях Монте Джордано и ретранслированная посредством манускриптов, стала исходной посылкой для ряда последующих программ “Uomini Famosi” и иных светских монументальных живописных декораций, обогатила иллюстрации более поздних всемирных хроник введением новых сюжетных мотивов античной истории, прежде не изображавшихся.



Илл. 6. Бартелеми д'Эйк (?) Лист из «Хроники Кокерелла». 1440–1450-е. Пергамент, перо, кисть, коричневая тушь, акварель. 31 × 20 см. Инв. № RP-T-1959-16. Рейксмузеум, Амстердам

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] К числу широко распространенных в Европе средневековых сочинений принадлежали южно-немецкая “Kaiserchronik”, «Хроника Господа нашего Христа» (“Christ-herren-Chronik”), «Всемирные хроники» Янсена (Янса) Эникеля (XIII в.) и Рудольфа фон Эмса (XIV в.) и т. п. Многие манускрипты представляют собой компиляции указанных текстов.

[2] Перерабатывая мотивы широко известных исторических сочинений и местные летописные топосы, Джованни Виллани (ок. 1276 — 1348) начинает хронику Флоренции, обрисовывая общую картину мировой истории от времени создания Вавилонской башни до 1346 г. [19, p. 199].

[3] Подробнее о содержании альбома см. [9].

[4] Другое упоминание о росписи зала содержатся у Дж. Вазари в «Жизнеописании Томмазо, прозванного Джоттино». Но, очевидно, биограф ошибочно приписывает последнему «зал, полный знаменитых людей» — время творческой активности Джоттино не соответствует предполагаемым срокам создания фресок во дворце Джордано Орсини.

[5] Документы были опубликованы В. А. Симпсоном в «Журнале институтов Варбурга и Курто» в 1966 г. Текст анонимной рукописи “In pallacio Rome domini Cardinalis de Ursinis subscripte etates depicte sunt” содержится в кодексе из Штутгарта (Вюртембергская библиотека, Cod. theol. et phil. Q4°171, f. 84r–87v) и представляет собой транскрипцию надписей на стенах Sala Theatri с краткими описаниями наиболее интересных фигур. Кодекс из Ареццо (Cod. 63, f. 149v–152r) содержит рукопись с автографом аретинского ученого Марко Аттилио Алесси (1470–1541). Текст “Extractus virorum illustrium pictorum in sala theatri reverendissimi domini, domini Jordani episcopi sabinensis dignissimi Cardinalis de Ursini” включен в таблицы исторических дат, взятых из разных исторических источников. Кодекс датируется временем ок. 1510 г. Описания в текстах совпадают с рисунками и надписями из «Хроники Креспи» [21, p. 141–158].

[6] Тема трудов первых поколений людей, история изобретения ими искусств и ремесел получила в позднем Средневековье развитие в разных видах искусства. Так, среди рельефов кампанилы флорентийского собора, созданных мастерской Андреа Пизано, можно видеть Адама и Еву за работой и их потомков: пастуха Иавала, первого музыканта Иувала, первого кузнеца Тувалкаина и Ноя как первого винодела.

[7] Из девяти отсутствующих персонажей пятеро, замыкающих цикл (Карл Анжуйский, папы Николай III и Бонифаций VIII, принц Эдвард и Тамерлан), жили позже времени завершения «Зерцала исторического»; также с его содержанием не связаны Дидона и три фигуры с подписями “Teruntius”, “Erodos” and “Theopompus”.

[8] Сцена «Жертвоприношения Авраама» вдохновлена композицией с «Райских врат» Гиберти на тот же сюжет, а в изображении слуги, застегивающего шпоры Гектору, угадывается мотив фигуры пажа из композиции алтаря Джентиле да Фабриано (1423, Галерея Уффици, Флоренция). См. инв.№ 1889,0527.11 и 1900,0526.6.

Список литературы:

1. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. с итал. *А. Г. Габричевского* и *А. И. Бенедиктова*. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2015. Т. 2. 513 с.
2. *Валерий Максим.* Девять книг достопамятных деяний и высказываний / Пер. с лат., коммент., вступ. ст. и прил. *А. М. Сморчкова*. М.: РГГУ, 2020. 468 с.
3. *Филарете (Антонио Аверлино).* Трактат об архитектуре / Пер. и прим. *В. Глазычева*. М.: Русский университет, 1999. 448 с.
4. *Amberger A.* Giordano Orsinis Uomini Famosi in Rom. Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003. 544 S.
5. *Celenza Ch. S.* The Will of Cardinal Giordano Orsini (OB. 1438) // Traditio. 1996. Vol. 51. P. 257–286.
6. *Ciccuto M.* Giordano Orsinis Uomini Famosi in Rom. Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus by Annelies Amberger // Italianistica: Rivista di letteratura italiana. 2005. Vol. 34. № 1. P. 101–103.
7. *Colvin S.* A Florentine Picture-Chronicle. London, 1898. 99 p.
8. *Delle Foglie A.* Leonardo da Besozzo e Masolino: un dialogo tra Roma, Castiglione Olona e Napoli // Arte Lombarda, Nuova serie. 2004. № 140. P. 56–63.
9. *Delle Foglie A.* Il Libretto degli Anacoreti e il Libro di Giusto: due taccuini di disegni tra Tardogotico e Rinascimento. Roma: De Luca editori d’arte, 2019. 191 p.
10. *Dumville D.* What is a Chronicle? // The Medieval Chronicle. 2002. Vol. 2: Proceedings of the 2nd International Conference on the Medieval Chronicle. Driebergen/Utrecht 16–21 July 1999. P. 1–27.
11. *Jékely Z.* Masolino in Hungary // Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors / Ed. M. Israëls, L. A. Waldman. Florence: Villa I Tatti; Cambridge, MA: Harvard University Press, 2013. Vol. 1. P. 114–121, 765–766.
12. *Mode R. L.* Masolino, Uccello and the Orsini ‘Uomini Famosi’ // The Burlington Magazine. 1972. Vol. 114. № 831. P. 368–375, 377–378.
13. *Mode R. L.* The Orsini Sala Theatri at Monte Giordano in Rome // Renaissance Quarterly. 1973. Vol. 26. № 2. P. 167–172.
14. *Mode R. L.* Re-Creating Adam at Villa Carducci // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1984. Bd. 47. H. 4. S. 501–514.
15. *Montebello de G.-Ph.* Four Prophets by Lorenzo Monaco // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. 1966. Vol. 25. №. 4. P. 155–169.
16. *Popham A. E., Pouncey P.* Italian Drawings in the Department of Prints And Drawings in the British Museum: The Fourteenth and Fifteenth Centuries. London: Trustees of the British Museum, 1950. 230 p.
17. *Raybould R.* The Sibyl Series of the Fifteenth Century. Leiden: Brill, 2017. 264 p.
18. *Rowe N.* The Illuminated World Chronicle: Tales from the Late Medieval City. New Haven and London: Yale University Press, 2020. 208 p.
19. *Salvestrini F.* Giovanni Villani and the Aetiological Myth of Tuscan Cities // The Medieval Chronicle. 2002. Vol. 2: Proceedings of the 2nd International Conference on the Medieval Chronicle. Driebergen/Utrecht 16–21 July 1999. P. 199–211.
20. *Scheller R. W.* Uomini Famosi // Bulletin van het Rijksmuseum. 1962. № 2/3. P. 56–67.
21. *Simpson W. A.* Cardinal Giordano Orsini as a Prince of the Church and a Patron of the Arts. A Contemporary Panegyric and Two Descriptions of the Lost Frescoes in Monte Giordano // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1966. Vol. 29. P. 135–159.
22. *Tomasi Velli S.* Scipio’s Wounds // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1995. Vol. 58. P. 216–234.
23. *Warburg A.* The Picture Chronicle of a Florentine Goldsmith // *Warburg A.* The Renewal of Pagan Antiquity / Introd. by K. W. Forster, tr. by D. Britt. Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1999. P.165–168.

References

Amberger, A. (2003) *Giordano Orsinis Uomini Famosi in Rom. Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus*. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag. (in German)

Celenza, Ch. S. (1996) 'The Will of Cardinal Giordano Orsini (OB. 1438)', *Traditio*, 51, pp. 257–286.

Ciccuto, M. (2005) 'Giordano Orsinis Uomini Famosi in Rom. Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus by Annelies Amberger', *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 34(1), pp. 101–103.

Colvin, S. (1898) *A Florentine Picture-Chronicle*. London.

Delle Foglie, A. (2004) 'Leonardo da Besozzo e Masolino: un dialogo tra Roma, Castiglione Olona e Napoli', *Arte Lombarda*, Nuova serie, 140, pp. 56–63. (in Italian)

Delle Foglie, A. (2019) *Il Libretto degli Anacoreti e il Libro di Giusto: due taccuini di disegni tra Tardogotico e Rinascimento*. Roma: De Luca editori d'arte. (in Italian)

Dumville, D. (2002) 'What is a Chronicle?', *The Medieval Chronicle. Vol. 2: Proceedings of the 2nd International Conference on the Medieval Chronicle. Driebergen/Utrecht 16–21 July 1999*, pp. 1–27.

Filarete, A. A. (1972). *Trattato di architettura*. Vol. 1–2. Milano: Il Polifilo. (in Italian)

Jékely, Z. (2013) 'Masolino in Hungary', in Israëls, M., Waldman, L. A. (eds.) *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*. Vol. 1. Florence: Villa I Tatti; Cambridge, MA: Harvard University Press, pp. 114–121, 765–766.

Mode, R. L. (1972) 'Masolino, Uccello and the Orsini 'Uomini Famosi', *The Burlington Magazine*, 114 (831), pp. 368–375, 377–378.

Mode, R. L. (1973) 'The Orsini Sala Theatri at Monte Giordano in Rome', *Renaissance Quarterly,* 26(2), pp. 167–172.

Mode, R. L. (1984) 'Re-Creating Adam at Villa Carducci', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47(4), pp. 501–514.

Montebello de, G.-Ph. (1966) 'Four Prophets by Lorenzo Monaco', *The Metropoliten Museum of Art Bulletin*, 25(4), pp. 155–169.

Popham, A. E. (1950) *Italian Drawings in The Department of Prints and Drawings in the British Museum: The 14th And 15th Centuries*. London: Trustees of the British Museum Publ.

Raybould, R. (2017) *The Sibyl Series of the Fifteenth Century*. Leiden: Brill.

Rowe, N. (2020) *The Illuminated World Chronicle: Tales from the Late Medieval City*. New Haven and London: Yale University Press.

Salvestrini, F. (2002) 'Giovanni Villani and the Aetiological Myth of Tuscan Cities', *The Medieval Chronicle. Vol. 2: Proceedings of the 2nd International Conference on the Medieval Chronicle. Driebergen/Utrecht 16–21 July 1999*, pp. 199–211.

Scheller, R. W. (1962) 'Uomini Famosi', *Bulletin van het Rijksmuseum,* 2/3, pp. 56–67.

Simpson, W. A. (1966) 'Cardinal Giordano Orsini as a Prince of the Church and a Patron of the Arts. A Contemporary Panegyric and Two Descriptions of the Lost Frescoes in Monte Giordano', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29, pp. 135–159.

Tomasi Velli, S. (1995) 'Scipio's Wounds', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 58, pp. 216–234.

Valerius Maximus (2012) *Valeri Maximi Factorvm et Dictorvm Memorabilivm: Libri Novem*. Nabu Press. (in Latin)

Vazari, G. (2006) *The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*. New York: Modern Library.

Warburg, A. (1999) 'The Picture Chronicle of a Florentine Goldsmith', in Warburg, A. *The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Angeles, CA : Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, pp. 165–168.

УДК 7.035(430)36
DOI 10.24412/2686-7443-3-64-71

Фролова Людмила Валерьевна, кандидат искусствоведения, методист. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 34. 191186. mila_grafik@mail.ru ORCID ID: 0000-0003-0761-9685

Frolova Liudmila Valer'evna, PhD in Art History, methodologist. The State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaia Emb., 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. mila_grafik@mail.ru ORCID ID: 0000-0003-0761-9685

«МОЛИТВЕННИК ИМПЕРАТОРА МАКСИМИЛИАНА I» В ИСКУССТВЕ И КУЛЬТУРЕ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА: ИСТОРИОГРАФИЯ, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ, РЕЦЕПЦИЯ

PRAYER BOOK OF EMPEROR MAXIMILIAN I IN THE CULTURE OF GERMAN ROMANTICISM: HISTORIOGRAPHY, INTERPRETATION, AND RECEPTION

Аннотация. Важный этап в сложении наших сегодняшних представлений о немецком искусстве эпохи Дюрера — их рецепция в эпоху романтизма. Некоторые оценки и толкования, предложенные романтиками, актуальны и сегодня, поэтому важным направлением в исследовании памятников немецкого Ренессанса становится изучение их бытования в романтической культуре. Именно в это время внимание широкой общественности привлекли к себе иллюстрации А. Дюрера к «Молитвеннику императора Максимилиана I» (1515, Мюнхен, Национальная библиотека Баварии). Они были опубликованы в 1808 г. мюнхенским гравером и рисовальщиком И. Н. Штрикснером и издателем А. Зенефельдером. Это и последующие издания точно воспроизводили рисунки А. Дюрера, но не учитывали общую композицию оригинала. Об этих иллюстрациях писали И. В. Гёте и К. Брентано. Все это подготовило почву для первых научных исследований «Молитвенника» — работ К. Гилова рубежа XIX–XX вв. Высказанные им предположения о создании рисунков в качестве эскизов для печатных иллюстраций и об их толковании на основе «Иероглифики» Гораполлона находят ряд параллелей в романтической традиции. Опубликованные А. Зенефельдером изображения стали источником вдохновения для художников-романтиков (в первую очередь — мастеров круга назарейцев) — П. Корнелиуса, Л. Гримма, Э. Н. Нойройтера. Рисунки А. Дюрера использовались ими как образцы для книжных иллюстраций, романтики изучали их с точки зрения построения орнамента и взаимоотношения изображения и текста. При этом эстетика книжной иллюстрации А. Дюрера осмыслялась с одной стороны как национальная и народная, с другой — как рыцарская и средневековая.

Ключевые слова: «Молитвенник императора Максимилиана I»; И. В. Гёте; П. Корнелиус; романтизм; назарейцы; А. Дюрер.

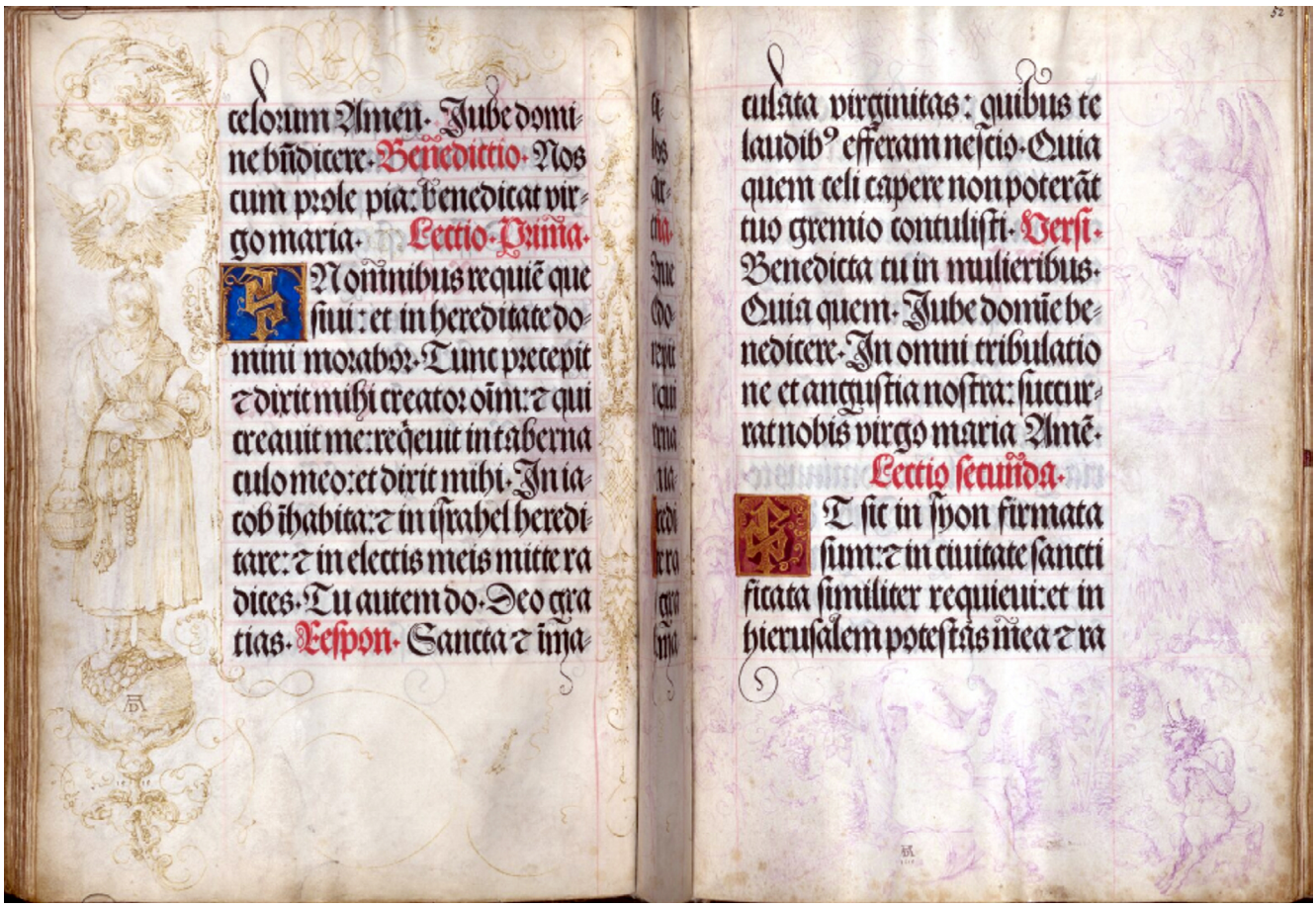
Abstract. The author studied the assimilation of the *Prayer Book* of Emperor Maximilian I (1515, Munich, Bavarian State Library) in the culture of German Romanticism. Romanticists' ideas influenced art history theories since the late 19th century. That is why Romanticism art and art theory remains an important issue of investigation. A Munich artist J. Strixner and an editor A. Senefelder published lithographic copies of Albrecht Dürer's drawings for the Maximilian's *Prayer book* in 1808. They were reprinted several times during the 1810–1820s. All these editions differ in the composition from the original and from each other. German poets J. W. Goethe and C. Brentano published articles about the *Prayer Book* and, in the letters, mentioned Dürer's drawings. They called these drawings hieroglyphs and supposed that they were made as sketches for some unpublished editions with printed illustrations. In the late 19th — early 20th centuries, a German scholar K. Giehlow developed these ideas in his works. Romanticism artists (P. Cornelius, E. N. Neureuther, L. Grimm) created book illustrations inspirited by drawings from the *Prayer Book*. They used this example for subjects related to medieval history, national traditions, folk culture, and fairy tales. Illustrations to the *Prayer Book* formed an important part of the Romanticism cult of Dürer as a leading German artist.

Keywords: *Prayer Book* of Emperor Maximilian I; J. W. Goethe; P. Cornelius; Nazarene movement; A. Dürer.

Важный этап в сложении наших сегодняшних представлений о немецком искусстве эпохи Дюрера — их рецепция в эпоху романтизма. Некоторые оценки и толкования, предложенные романтиками, актуальны и сегодня, другие оказали большое влияние на авторов второй половины XIX в., стоявших у истоков научного осмысления ряда ключевых памятников немецкого Возрождения. Поэтому важным направлением в изучении произведений немецкого искусства XV–XVI вв. становится исследование их бытования и рецепции в романтической культуре.

Именно в эпоху романтизма внимание широкой общественности впервые привлекли к себе иллюстрации Альбрехта Дюрера к «Молитвеннику императора Максимилиана I» (1515). Эта книга вышла из печати 30 декабря 1513 г. в типографии И. Шёншпергера в Аугсбурге (Илл. 1). Один из ее экземпляров был украшен рисунками, выполненными ведущими мастерами немецкого Возрождения, в том числе — А. Дюрером, Л. Кранахом, Г. Бургкмайром, Г. Бальдунгом и А. Альтдорфером. Сейчас этот экземпляр разделен на две части, первая из которых хранится в Национальной библиотеке Баварии в Мюнхене, вторая — в Городской библиотеке Безансона.

Активное научное осмысление этого памятника началось на рубеже XIX–XX вв. Наиболее существенный вклад в его исследование был сделан немецким ученым К. Гиловым [7–9]. По его мнению, рисунки должны были служить эскизами к будущим ксилографиям для других экземпляров «Молитвенника», которые предназначались знатным рыцарям, членам ордена Святого Георгия. Эта гипотеза, несмотря на ряд возражений, появившихся практически сразу, стала широко распространена в литературе XX–XXI вв. [1, с. 90; 15, p. 122]. Также именно К. Гилов предложил использовать в качестве одного из ключей для толкования рисунков «Иероглифику» Гораполлона. Думается, что на эти гипотезы повлияли хо-



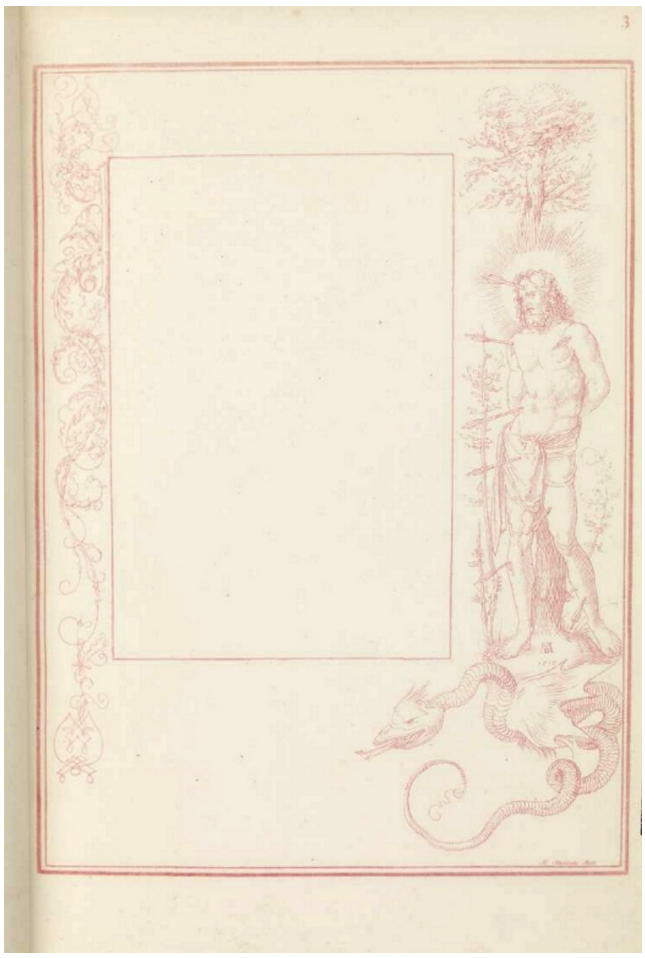
Илл. 1. Альбрехт Дюрер. Иллюстрации к Молитвеннику Максимилиана I. 1515. Пергамент, печать, рисунок пером. Национальная библиотека Баварии, Мюнхен

рошо знакомые К. Гилову издания романтической эпохи, в которых иллюстрации к «Молитвеннику» осмысляются скорее в эстетическом и общефилософском, а не строго искусствоведческом ключе. В связи с этим представляется важным рассмотреть, как воспринимали эти рисунки в первые десятилетия XIX в.

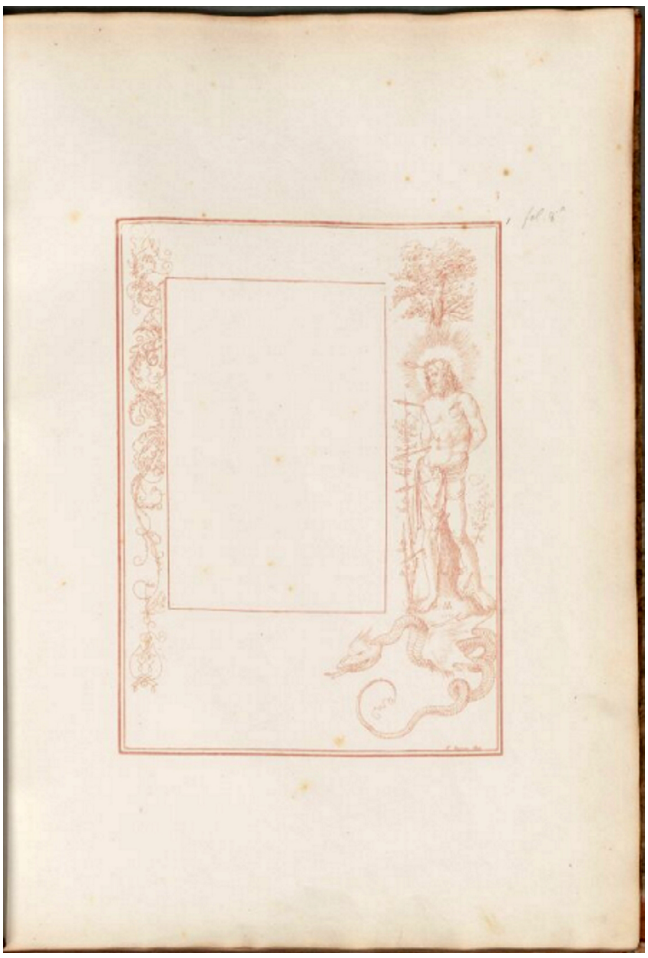
В 1808 г. мюнхенский гравер и рисовальщик Иоганн Непомук Штрикснер и издатель Иоганн Непомук Франц Алоиз Зенефельдер опубликовали литографии, воспроизводящие рисунки А. Дюрера из мюнхенской части «Молитвенника»[1] (Илл. 2). Эти изображения повторяли рисунки А. Дюрера, в том числе передавали цвет линии, однако не могли дать точного представления о «Молитвеннике» как памятнике книжного искусства. В издании А. Зенефельдера не был воспроизведен текст. Также существенно отличался от оригинала формат полосы за счет того, что с каждой стороны от зеркала набора были добавлены поля шириной в несколько сантиметров (Размеры полосы в «Молитвеннике Максимилиана» — 205 × 292 мм, в издании Зенефельдера — 245 × 352 мм). Также издатель XIX в. добавил отсутствующие в оригинале рамки — тонкую, отделяющую рисунки от зеркала набора, и более массивную из двух линий, очерчивающую границы полосы. Практически точное воспроизведение книги А. Зенефельдера вышло 1817 г. в Лондоне[2].

Публикация А. Зенефельдера имела большой успех, о чем говорят многочисленные переиздания. В каталогах музеев и библиотек они часто упомянуты с теми же выходными данными, что и издание 1808 г., хотя могут существенно отличаться от него. Так, в экземпляре из Национальной библиотеки Баварии (OCLC: 165417488, Илл. 3) формат полосы значительно увеличен за счет широких полей. В собрании Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге хранится альбом литографий И. Штрикснера, включающий воспроизведения А. Дюрера и Л. Кранаха из мюнхенской части «Молитвенника» (Инв. № ОГ 160598–160812). Этот альбом лишен титульного листа и выходных данных и отличается как от оригинала, так и от других изданий литографий И. Штрикснера. Он имеет значительно больший формат (параметры разворота — 410 × 590 мм), а также в нем отсутствует рамка между иллюстрациями и полями, что полностью меняет общую композицию полосы.

Кроме того, одну из литографий по рисунку А. Дюрера для «Молитвенника» А. Зенефельдер использовал в качестве иллюстрации в своей книге об искусстве литографии[3]. Это изображение он поместил в широкое белое поле без рамки, а в пустое пространство зеркала набора закомпоновал текст, облик которого не имел ничего общего с массивной фрактурой, использованной в «Молитвеннике Максимилиана». Этот же прием был использован Ф. К. Штёгером в мюнхенском издании 1820 г., в котором литографии по рисункам А. Дюрера стали дополнением к текстам молитвы «Отче наш», напечатанным на разных языках, в том числе — иероглифической письменностью[4] (Илл. 4). Позднее Ф. К. Штёгер выпустил факсимиле «Молитвенника» (Илл. 5) с краткой вступительной статьей, в которой он подчеркнул особую эстетическую ценность шрифтов XVI в., а также отметил, что содержание рисунков А. Дюрера в полной мере можно постичь, лишь сопоставляя их с соответствующими текстами молитв [17, S. 1]. В этом издании были тщательно воспроизведены рисунки А. Дюрера и набор XVI в., но были внесены и некоторые композиционные изменения. Исчезло многоцветие оригинала, по краю зеркала набора появилась тонкая рамка, а поля расширились на несколько сантиметров с каждой стороны.



Илл. 2. Иоганн Штрикснер. Литографии по рисункам А. Дюрера для Молитвенника Максимилиана I. Издание А. Зенефельдера, 1808. Британский музей, Лондон



Илл. 3. Иоганн Штрикснер. Литографии по рисункам Альбрехта Дюрера для Молитвенника Максимилиана I. Издание А. Зенефельдера, 1808. Национальная библиотека Баварии, Мюнхен

Думается, что само обилие и разнообразие печатных версий «Молитвенника» в эпоху романтизма могло навести на мысль о том, что уже в XVI в. эти рисунки намеревались воспроизводить типографским способом.

Еще одним источником, существенно повлиявшим на К. Гилова, стала статья И. В. Гёте, выпущенная сразу после публикации А. Зенефельдера. Эту статью К. Гилов целиком привел в своей книге, посвященной «Молитвеннику» [8, S. 22–31]. В письмах великого поэта также нередко упоминаются иллюстрации А. Дюрера. И. В. Гёте восторженно писал об этих рисунках, что «было бы жаль умереть, не увидев их» [8, S. 27]. Для него рисунки к «Молитвеннику» — одно из лучших произведений А. Дюрера: «Он кажется здесь более свободным, чем мы думали, более изящным, веселым, юмористическим и сверх всякого ожидания находчивым в определенном внешними условиями выборе мотивов и символики своих образов» [8, S. 25]. И. В. Гёте сравнивал рисунки на полях «Молитвенника» с гротесками ватиканских лоджий Рафаэля [8, S. 25, 29]. В этом сравнении, безусловно, проявилась одна из ключевых идей немецкого романтизма — идея великого немецкого искусства, особенно ярко проявившегося в эпоху Дюрера — художника, равного по своему таланту Рафаэлю. Сюжет о встрече Рафаэля и А. Дюрера на Небесах зародился еще в литературе XVIII в., но именно в эпоху романтизма он стал особенно активно повторяться как в текстах, так и в произведениях изобразительного искусства, став частью романтического культа этих мастеров как двух столпов христианского искусства [11, p. 3, 9–10; 14, S. 12]. Кроме того, И. В. Гёте отверг возможность воспринимать рисунки А. Дюрера как «просто маргиналии», а решительно настоял на необходимости связать их с неким большим проектом [8, S. 27]. Эта мысль, очевидно, была необходима И. В. Гёте, чтобы уровнять по масштабу знаменитое монументальное произведение Рафаэля и лучшее, по мнению поэта, творение А. Дюрера. В гипотезе К. Гилова о подготовительном характере рисунков к «Молитвеннику» видится продолжение и развитие этой идеи И. В. Гёте [8, S. 30].

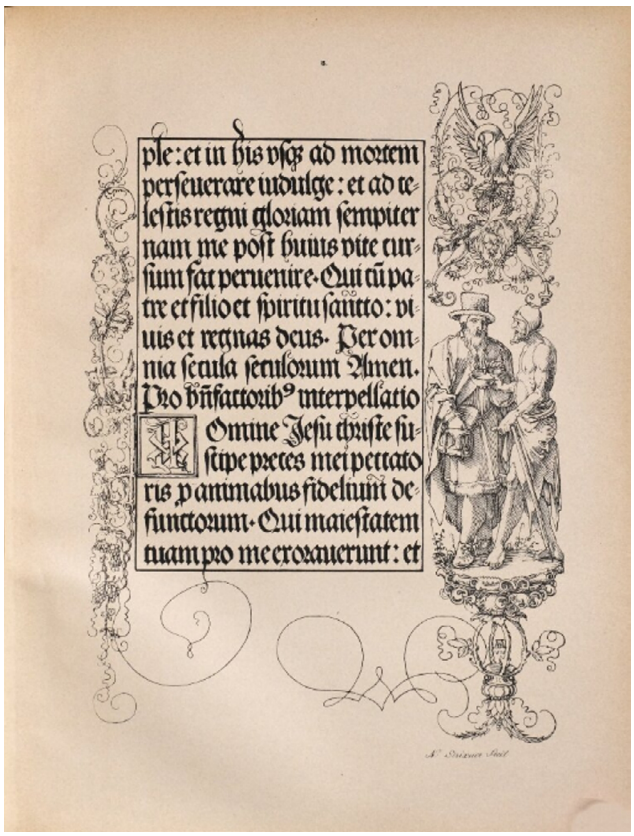
Уже в начале XX в. против такого мнения был высказан ряд справедливых аргументов [12, S. 11]. К ним хочется добавить, что этой гипотезе противоречит сама композиция книги с расположением иллюстраций на полях почти у самого обреза. Детали орнамента и фигуры персонажей заканчиваются в 1–2 мм от края полосы, а в некоторых случаях ноги персонажей и вовсе стоят на нижнем краю страницы (например, fol. 29v, 42v, 53v, 55v). Печатные бордюры были широко распространены в книге рубежа XV–XVI вв., но компоновались, как правило, с более-менее широкими полями, что позволяло избежать технического брака — срезания части изображения при фальцовке и обрезке блока. Издания XIX в. искажают первоначальную композицию «Молитвенника» именно за счет добавления полей. Литографические копии XIX в., окруженные рамкой, напротив, напоминают печатные бордюры на титульных листах XVI столетия. Эта особенность также могла повлиять на восприятие К. Гилова и способствовать появлению его гипотезы. В факсимиле, выпущенном самим исследовате-

лем в 1907 г., эта неточность ранних воспроизведений «Молитвенника» исправлена лишь отчасти. Чуть желтоватые страницы самого «Молитвенника» окружены широкими полями белого цвета. Эти репродукции дают достаточно точную информацию об оригинале, но все-таки несколько искажают восприятие каждого разворота, что не позволяло исследователям, не знакомым с оригиналом из Национальной библиотеки Баварии, обратить внимание на это слабое место в гипотезе К. Гилова.

Среди деятелей романтической культуры, искренне очарованных рисунками А. Дюрера к «Молитвеннику», были поэт К. Брентано и художник Ф. О. Рунге. В их переписке неоднократно упоминаются рисунки А. Дюрера, с которыми Брентано был знаком не только по литографиям И. Штрикснера, но и в оригинале. Поэт подчеркивал единство графического образа и слова, что перекликалось со знаменитыми композициями Ф. О. Рунге из цикла «Времена суток», где орнаментальная рама дополняла центральное изображение не только композиционно, но и символически [4]. В этой переписке, как и вообще в романтическом дискурсе, рисунки А. Дюрера к «Молитвеннику» часто называются арабесками или даже иероглифами. В использовании этого термина подразумевается их глубокое символическое значение и тесная внутренняя связь с текстами молитв, которые обрамляют рисунки. Понятие «иероглиф» в романтической культуре часто использовалось метафорически и указывало на художественную форму, способную соединить мир вещей и мир идей, природу и дух, земное и божественное. Именно в этом смысле Ф. О. Рунге называл «иероглифическими» свои собственные композиции [5, p. 308–310]. С этой риторикой о рисунках-иероглифах перекликается еще одна гипотеза, высказанная К. Гиловым и до сих пор развиваемая в литературе о «Молитвеннике», — толкование рисунков через иероглифы Гораполлона [9]. Сам К. Гилов не успел завершить свое исследование и так и не опубликовал главы, посвященные роли «Иероглифики» в официальном искусстве Максимилиана I и в творчестве А. Дюрера. Э. Панофский убедительно показал, что сочинение греческого ученого Гораполлона о толковании египетских иероглифов, действительно, чрезвычайно занимало гуманистов, авторов программы художественных заказов императора Максимилиана. Не вызывает сомнений связь «Иероглифики» с грандиозной ксилографией А. Дюрера — «Триумфальной аркой». Об использовании иероглифики в ее декоре упомянуто в колофоне, а портрет императора в виде египетского бога Осириса прямо воспроизводит иллюстрацию к переводу «Иероглифики» на латинский язык [13, p. 177–178]. Многие исследователи XX в. не оставляли попыток найти другие следы «Иероглифики» в творчестве А. Дюрера — в иллюстрациях к «Молитвеннику» [12; 18], в живописных произведениях [10] и даже в знаменитой «Меланхолии» (1514) [16, p. 31]. В 2021 г. в связи с мероприятиями, посвященными 550-летию со дня рождения художника, эта тема особенно широко обсуждалась. В ходе этого обсуждения стало очевидно, что достоверных примеров использования «Иероглифики» Гораполона А. Дюрером вне «Триумфальной арки» обнаружить не удается. Отдельные детали отдельных работ мастера 1510–1520-х гг. можно сопоставить с иероглифами Гораполлона, но ни в одном из произведений «Иероглифика» не становится главным ключом для интерпретации [2]. Думается, что и гипотеза К. Гилова возникла, с одной стороны, из-за соблазна раскрыть при помощи этого таинственного источника тайны загадочной дюреровской графики, а с другой, автор стал наследником романтической традиции, прямо называвшей рисунки в «Молитвеннику» иероглифами.

Интерес немецких романтиков к «Молитвеннику» сыграл большую роль в формировании образа А. Дюрера как величайшего немецкого мастера, связанного с христианской и национальной традицией. Причем особенную роль в этом процессе сыграли не теоретические рассуждения, а рецепция дюреровских образов в творчестве немецких художников, для которых рисунки к «Молитвеннику» стали богатым источником вдохновения.





Илл. 4. Страница книги Oratio dominica polyglotta singularm linguarum characteribus expressa et delineationibus Albert Dueri. Munich: Stuntz, 1820

Илл. 5. Страница книги Albrecht Dürers Randzeichnungen aus dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian I: mit eingedrucktem Original-Texte. München: Staegmeyr, 1845



Илл. 6. а. Иоганн Штрикснер. Литографии по рисункам Альбрехта Дюрера (фрагменты). б. Титульный лист книги Follen A. A. L. Harfen-Gruesse aus Deutschland und der Schweiz. Zürich: Geßnersche Buchhandlung,1823.



Илл. 7. Мотивы литографий Иоганна Штрикснера по рисункам Альбрехта Дюрера в рисунках Петера Корнелиуса к «Фаусту» Иоганна Вольфганга Гёте. а, б, е. Петер Корнелиус. Эскиз титульного листа к «Фаусту». Ок. 1814–1815. Бумага, перо, чернила. Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне. Инв. № 332, 6506 (фрагменты). в, г, д, ж, з, и. Иоганн Штрикснер. Литографии по рисункам Альбрехта Дюрера (фрагменты). к. Петер Корнелиус. Дорога на Броккен. 1814. Бумага, перо, чернила. Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне (фрагмент)



Илл. 8. Мотивы литографий Иоганна Штрикснера по рисункам Альбрехта Дюрера в иллюстрациях Эжена Наполеона Нойройтера к «Романсам и балладам» Иоганна Вольфганга Гёте. а, в, д. Эжен Наполеон Нойройтер. Иллюстрации к «Романсам и балладам» Иоганна Вольфганга Гёте (фрагменты). б, г. Литографии Иоганна Штрикснера по рисункам Альбрехта Дюрера (фрагменты)

В некоторых случаях обращение к рисункам А. Дюрера носило характер прямого заимствования. Так, титульный лист сборника швейцарских песен[5] (Илл. 6) скомпонован из фрагментов нескольких иллюстраций к «Молитвеннику» (fol. 16v, 23v, 37v).

Художники-назарейцы подхватили и начали развивать в своих работах мотив арабеска, свободно вьющегося по полям и богато снабженного виртуозными росчерками. У А. Дюрера эти росчерки то слагаются в геометрические узоры, то приобретают формы масок (fol. 16v, 18v, 53v, 56) или животных — совы (fol. 19), единорога (fol. 51v), львов (fol. 19, 37v). Подобные узоры использовал художник-романтик Петер Корнелиус в иллюстрациях к «Фаусту» Гёте. Так в виде росчерка в манере А. Дюрера П. Корнелиус изобразил чучело крокодила в кабинете доктора Фауста на эскизе титульного листа (ок. 1814–1815, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт, инв. № 332; Илл. 7 е, ж). С рисунками к «Молитвеннику» перекликаются и другие мотивы этой композиции — в левой части листа поместился гротеск с растительным орнаментом, вырастающим из большой сферы, фигурками путти и птиц. Аналогичные изображения путти, поддерживающих сферы и венки, можно встретить в рисунках А. Дюрера (fol. 19, 56). В более ранней версии этой же композиции (1814, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт, инв. № 6506) этот гротеск дополнял журавль, напоминающий аналогичный мотив у А. Дюрера (fol. 37v, 38v, 48v; Илл. 7 а–д). С причудливыми маскаронами в рисунках А. Дюрера перекликаются ведьмовские персонажи П. Корнелиуса в его рисунках на тему Вальпургиевой ночи (Ок. 1810–1811, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт, инв. №№ 341, 6518; Илл. 7 з, и, к). Более того, сам А. Дюрер появляется среди героев повествования вместе с автором рисунков в сцене, изображающей Маргариту в церкви (1811, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт, инв. № 340). Это перекликается с романтическим культом А. Дюрера как старшего товарища и непосредственного предшественника назарейцев. В переписке с П. Корнелиусом И. В. Гёте приветствовал обращение художника к рисункам А. Дюрера и рекомендовал еще более тщательно изучить их, в письме П. Корнелиусу от 8 мая 1811 г. поэт писал: «Прежде всего, я бы посоветовал вам как можно усерднее изучить литографические копии «Молитвенника» в Мюнхене, которые наверняка вам уже известны, потому что я убежден, что Альбрехт Дюрер нигде не проявлял себя так свободно, так остроумно, величественно и красиво, как в этих, так сказать, импровизированных листах» [цит. по: 3].

Ряд сходных с рисунками А. Дюрера мотивов можно обнаружить в иллюстрациях художника-романтика Эжена Наполеона Нойройтера к балладам и романсам И. В. Гёте[6]. Он также охотно использовал каллиграфические росчерки, ими заканчиваются корни и побеги растений, вьющихся по полям книги, в них превращаются воздушные змеи в руках у резвящихся на титульном листе ребятишек. Эти декоративные элементы визуально объединяют объемно трактованные фигуры с плоскостью, в которой расположен набор. К рисункам А. Дюрера (fol. 12, 15, 24, 24v, 25, 25v, 51, 51v) отсылает и

мотив человеческой фигуры, стоящей на венчике раскрытого цветка в иллюстрациях Э. Н. Нойройтера к стихотворениям «Перед судом» и «Vanitas! vanitarum vanitas!» (Илл. 8). Сходство отдельных мотивов столь высоко, что К. Брентано обвинял художника в бездумном эпигонстве [4, p. 220]. При этом И. В. Гёте, напротив, высоко ценил работу Э. Н. Нойройтера, утверждая, что тот не подражает А. Дюреру, но перенимает сам дух его искусства [6, S. 229].

Опосредованное влияние рисунков А. Дюрера прослеживается и в работах других художников. Арабески с вплетенными в них фигурками всадников в средневековых одеяниях покрывают фон на рисунке К. К. Ф. фон Фогельштейна «Эскиз титульного листа с портретом герцога Альбрехта Саксонского» (1837, Государственные художественные собрания Дрездена). На рисунке Л. Э. Гримма «Эскиз титульного листа к сказкам братьев Гримм» (1837, Музеи Ханнау, замок Филипсруэ, Ханнау) в растительный узор вплетены характерные каллиграфические росчерки, а также фигурки сов, химер и драконов в духе А. Дюрера.

Приведенные примеры наглядно демонстрируют тот круг тем, где романтикам особенно уместным казалось прямое подражание А. Дюреру: это сюжеты, связанные со средневековьем и немецким Возрождением, с немецкой народной культурой, с национальной историей, народной песней и волшебной сказкой. Таким образом, рисунки к «Молитвеннику императора Максимилиана I» и их воспроизведения в начале XIX в. внесли значительный вклад в сложение романтического культа А. Дюрера как мастера позднего Средневековья, как воплощение национального духа и старшего товарища современных художников.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Albrecht Dürers Christlich-Mythologische Handzeichnungen. München: A. Senefelder, 1808. Британский музей, Лондон. Инв. № J,14.1–46.
[2] Albert Dürer's Designs of the Prayer Book. London: R. Ackermann's lithographic press. 1817. Национальная библиотека Баварии, Мюнхен. OCLC: 220558383.
[3] *Senefelder A.* L' art de la lithographie, ou instruction pratique: Contenant la description claire et succincte des différens procédés a suivre pour dessiner, graver et imprimer sur pierre. 2, Collection de plusieurs essais en dessins et gravures pour servir de supplément à l'instruction pratique de la lithographie. Paris: Chez Treuttel et Würtz. 1819.
[4] Oratio dominica polyglotta singularm linguarum characteribus expressa et delineationibus Albert Dueri. Munich: Stuntz, 1820.
[5] *Follen A. A. L.* Harfen-Gruesse aus Deutschland und der Schweiz. Zürich: Geßnersche Buchhandlung,1823.
[6] *Neureuther E. N.* Randzeichnungen zu Goethe's Balladen und Romanzen. München: Cotta, 1829.

Список литературы:

1. *Нессельштраус Ц. Г.* Альбрехт Дюрер как иллюстратор книги // Искусство книги. 1979. Вып. 9. С. 83–91.
2. *Фролова Л. В.* Император Максимилиан I, «Иероглифика» Гораполлона и художники немецкого Возрождения // Символы и аллегории в изобразительном искусстве. СПб.: НИМ РАХ, 2021. С. 165–172.
3. *Assel J., Jäger G.* Peter Cornelius: Illustrationen zu Goethes Faust // Goethezeitportal.de. URL: http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/faust-und-gretchen-illustrationen/peter-cornelius-illustrationen-zu-goethes-faust.html (дата обращения: 28.05.2022).
4. *Brown H.* Hieroglyph, Arabesque and the Problems of Collaboration in Romantic "Buchkunst" // Oxford German Studies. 2008. Vol. 37, № 2. P. 203–222.
5. *Dieckmann L.* The Metaphor of Hieroglyphics in German Romanticism // Comparative Literature. 1955. Vol. 7, № 4. P. 306–312.
6. *Eckermann J. P.* Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Bd. 2. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1876. 244 S.
7. *Giehlow K.* Kritische Darstellung der Forschungen über die Entstehungsgeschichte des Gebetbuchs Kaisers Maximilian I: Inaugural-Dissertation. Berlin, 1898. 65 S.
8. *Giehlow K.* Kaiser Maximilians I. Gebetbuch mit Zeichnungen von Albrecht Dürer und anderen Künstlern. Wien: Selbstverlag des Herausgebers im Buchhandel zu Beziehen durch die Verlagsannstalt F. Bruckman A.-G. In München, 1907. 31 S., 157 Bl.
9. *Giehlow K.* Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance: Besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. 1915. Bd. 32. S. 1–232.
10. *González de Zárate J. M.* Durero y los hieroglyphica. Tres estampas y una pintura. Némesis (La Gran Fortuna). La justicia. Melancolía I. Cristo ante los doctores // Archivo español de arte. 2006. T. 79. № 313. P. 7–22.
11. *Hönes H. Ch.* A Match not Made in Heaven: Artist Anecdotes and the "Dialogues of the Dead" // Journal of Art Historiography. 2020. № 23. P. 1–15.
12. *Leidinger G. A*lbrecht Dürers und Lukas Cranachs Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München. München: Riehn & Reusch, 1922. 28 S., 58 Taf.
13. *Panofsky E.* The Life and Art of Albrecht Dürer. Princeton: Princeton University Press, 1967. 319 p.
14. *Reichardt G.* Dürer und Raffael als Künstler-Vorbilder im 19. Jahrhundert // Horizonte — Neue Serie. 2016. Ed. 1. S. 1–31.
15. *Silver L.* Marketing Maximilian. The Virtual Ideology of a Holy Roman Emperor. Princeton: Princeton University Press, 2008. 304 p.
16. *Sohm Ph. L.* Dürer's Melencolia I: The Limits of Knowledge // Studies in the History of Art. 1980. Vol. 9. P. 13–32.
17. *Stöger F. X.* Einleitung // Albrecht Dürers Randzeichnungen aus dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian I: mit eingedrucktem Original-Texte. München: Staegmeyr, 1845. S. 1–8.
18. *Vetter E. M., Brockhaus Ch.* Das Verhältnis von Text und Bild in Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians // Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. 1971–1972. S. 70–121.

References

Assel, J., Jäger, G. (2018) Peter Cornelius: Illustrationen zu Goethes Faust [Online] *Goethezeitportal.de*. Available at: http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/faust-und-gretchen-illustrationen/peter-cornelius-illustrationen-zu-goethes-faust.html (accessed: 28 May 2022). (in German)

Brown, H. (2008) 'Hieroglyph, Arabesque and the Problems of Collaboration in Romantic "Buchkunst"', *Oxford German Studies*, 37 (2), pp. 203–222.

Dieckmann, L. (1955) 'The Metaphor of Hieroglyphics in German Romanticism', *Comparative Literature,* 7(4), pp. 306–312.

Eckermann, J. P. (1876) *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Bd. 2. Leipzig: F. A. Brockhaus. (in German)

Frolova, L. V. (2021) 'Emperor Maximilian I, "Hieroglyphica" of Horapollo and the Artists of the German Renaissance', in *Simvoly i allegorii v izobrazitelnom iskusstve [Symbols and Allegories in the Visual Art]*. Saint Petersburg: Research Museum at the Russian Academy of Arts Publ., pp. 165–172. (in Russian)

Giehlow, K. (1898) 'Kritische Darstellung der Forschungen über die Entstehungsgeschichte des Gebetbuchs Kaisers Maximilian I', PhD Thesis, Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, Berlin. (in German)

Giehlow, K. (1907) *Kaiser Maximilians I. Gebetbuch mit Zeichnungen von Albrecht Dürer und anderen Künstlern*. Wien: Selbstverlag des Herausgebers im Buchhandel zu Beziehen durch die Verlagsannstalt F. Bruckman A.-G. In München. (in German)

Giehlow, K. (1915) 'Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance: Besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien,* 32, pp. 1–232. (in German)

González de Zárate, J. M. (2006) 'Durero y los hieroglyphica. Tres estampas y una pintura. Némesis (La Gran Fortuna). La justicia. Melancolía I. Cristo ante los doctores', *Archivo español de arte*, 79 (313), pp. 7–22. (in Spanish)

Hönes, H. Ch. (2020) 'A Match not Made in Heaven: Artist Anecdotes and the "Dialogues of the Dead"', *Journal of Art Historiography,* 23, pp. 1–15.

Leidinger, G. (1922) *Albrecht Dürers und Lukas Cranachs Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München*. München: Riehn & Reusch. (in German)

Nessel'shtraus, Ts. G. (1979) 'Albrecht Durer as a Book Illustrator', *Iskusstvo knigi [Book Art],* 9, pp. 83–91. (in Russian)

Panofsky, E. (1967) *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton: Princeton University Press.

Reichardt, G. (2016) 'Dürer und Raffael als Künstler-Vorbilder im 19. Jahrhundert', *Horizonte — Neue Serie*, 1, pp. 1–31. (in German)

Silver, L. (2008) *Marketing Maximilian. The Virtual Ideology of a Holy Roman Emperor*. Princeton: Princeton University Press.

Sohm, Ph. L. (1980) 'Dürer's Melencolia I: The Limits of Knowledge', *Studies in the History of Art*, 9, pp. 13–32.

Stöger, F. X. (1845) 'Einleitung', in *Albrecht Dürers Randzeichnungen aus dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian I: mit eingedrucktem Original-Texte*. München: Staegmeyr, pp. 1–8. (in German)

Vetter, E. M., Brockhaus, Ch. (1972) 'Das Verhältnis von Text und Bild in Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians', *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1971–1971, pp. 70–121.

УДК 75.057-056 (930.272)
DOI 10.24412/2686-7443-3-72-81

Суслова Раиса Анваровна, кандидат исторических наук, доцент. Казанский национальный исследовательский технологический университет, Россия, Казань, ул. Карла Маркса, 68. 420015; Казанская православная духовная семинария, Россия, Казань, ул. Челюскина 31а. 420036. tamias1@yandex.ru

Suslova Raisa Anvarovna, PhD of Historical Sciences , associate professor. Kazan National Research Technological University, 68 Karl Marx st., 420015, Kazan, Russian Federation; Kazan Orthodox Theological Seminary, 31a Chelyuskin st., 420036, Kazan, Russian Federation. tamias1@yandex.ru

МИНИАТЮРЫ АНИКИЕВА ЕВАНГЕЛИЯ НАЧАЛА XV ВЕКА: МАТЕМАТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИЦИИ И ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА

MINIATURES OF THE ANIKIEV'S GOSPEL AT THE BEGINNING OF THE 15TH CENTURY: MATHEMATICAL PRINCIPLES OF COMPOSITION AND THE PROBLEM OF AUTHORSHIP

Аннотация. Работа посвящена миниатюрам с евангелистами Аникиева Евангелия. Цель работы — анализ архитектоники миниатюр на основе предположения, что их композиция основывается на строгом применении математических (построение спирали Фибоначчи, квадратуры круга и др.) и чертежных (параллельное и центральное проецирование) методов. В результате анализа композиционного построения миниатюр и сравнения их с другими московскими Евангелиями того же времени (Евангелие Хитрово, Евангелие Успенского собора Московского Кремля и др.), появляется вывод об общих принципах и подходах к оформлению указанных рукописных Евангелий. Делается предположение об истоках примененного метода в византийском искусстве, и более того — о преемственности некоторых математических и художественных приемов, которые христианское искусство перенимает от Античности, но переосмысляет и превращает в свидетельство христианской догматики. Технология математического построения миниатюр с евангелистами становится общеупотребительной в рукописных Евангелиях Византии и стран Византийского круга, доказательством чего являются московские Евангелия начала XV в. Математический анализ миниатюр Аникиева Евангелия позволяет провести аналогии с произведениями искусства того времени и предположительно говорить об авторстве прп. Андрея Рублева.

Ключевые слова: древнерусская миниатюра; Андрей Рублев; евангелисты; математические методы в искусстве; спираль Золотого сечения; квадратура круга.

Abstract. The focus of the report is on the miniatures representing evangelists in the Anikiev's Gospel. The author analyzed the architectonics of miniatures and assumed that their composition is based on the thorough application of mathematical (construction of the Fibonacci spiral, quadrature of the circle, etc.) and drawing (parallel and central projection) methods. The analysis of the compositional construction of miniatures and their comparison with other Moscow Gospels of the same time (the Khitrovo Gospels, the Gospel from the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin, etc.) resulted in a summary of general principles in the design of these handwritten Gospels. The author proposed that the method originated in Byzantine art and that some mathematical and artistic techniques Christian art adopted from Antiquity, but rethought them in the context of Christian dogmatics. The technology of mathematical construction of miniatures with evangelists was common in the handwritten Gospels in the Byzantine Empire and the countries of its influence, as the Moscow Gospels from the early 15th century prove. The mathematical analysis of the miniatures of the Anikiev's Gospel makes it possible to draw analogies with the works of art of that time and preliminary talk about the authorship of Andrey Rublev.

Keywords: Old Russian miniature; Andrey Rublev; evangelists; mathematical methods in art; spiral of the Golden section; quadrature of the circle.

Изучение средневекового художественного наследия Византии и Руси после взлета интереса к нему в конце XIX в. стало и остается доныне делом историков и искусствоведов. Однако современный взгляд на средневековую культуру (в этом актуальность исследования) требует междисциплинарного подхода. По этому поводу очень важной представляется точка зрения петербургского исследователя профессора Г. Скотниковой, которая указывает, что подходить к византийскому художественному наследию как искусству — было бы большой ошибкой: «Византия не создавала искусства в новоевропейском понимании. Ее образность была образностью "до эпохи искусства" (Х. Бельтинг), образностью, выражавшей высшую Красоту на основе молитвенно аскетического, литургического опыта. Художественное начало возводило личность к познанию Логоса, было важнейшим элементом, возводящим к Небесам, помогающим преображению, то есть являлось Богохвалением, Богопостижением. Путь в Византию — это путь в Красоту и через красоту, через красоту литургического храмового пространства» [8].

Автор делает вывод, что художественное наследие Византии, став предметом искусствоведения, оказалось выведенным из духовного пространства в пространство эстетическое.

О взаимовлиянии богословия и всех сфер византийской культуры писал Х.-Г. Бек: «Как нельзя заниматься византинистикой при исключении византийского богословия, так и богословской византинистикой нельзя заниматься при исключении остальных разделов византинистики» [14]. Думается, то же можно сказать и про русское средневековое художественное творчество.

Расцвет русской иконописи в XV в. сопровождался и расцветом создания рукописных Евангелий. Их миниатюры с изображением четырех евангелистов представляют подлинные иконы в книгах. Композиции этих миниатюр продолжали традиции, давно и прочно утвердившиеся в византийском искусстве. Почему такая схема оказалась столь устойчивой, что практически не менялась более 1000 лет? Анализ геометрии миниатюр с евангелистами может помочь в ответе на этот вопрос. Цель данной работы — исследование архитектоники миниатюр на основе предположения, что их композиция основывается на строгом применении геометрических и чертежных методов. Научная новизна работы обусловлена использованием при анализе миниатюр формальных, математических методов.

Применительно к византийскому и древнерусскому искусству на первый план выходят такие характеристики, как одухотворенность, аскетизм, поиск высшей, внеземной Красоты. Сам характер средневековой культуры, сплавленной с богословием, предполагал источником этой культуры Божественное Откровение. При этом математика как предельно рациональное знание, на первый взгляд, не вписывается в эту картину.

Однако абстрактный и при этом универсальный характер математических построений и законов завораживал многие поколения древних и средневековых мыслителей. Византийская культура, впитавшая античное наследие, не могла отказаться от чувства гармонии и особой красоты, присущих математике. Отношение к науке в этой связи прекрасно описал А. П. Каждан: «…в византийской математике или астрономии колоссальное место занимали, помимо комментариев или парафраз сочинений древнегреческих ученых, рассуждения о внутреннем, мистическом, смысле чисел….» [3]. В богословских сочинениях обращение к математическим примерам можно встретить неоднократно. Дионисий Ареопагит в сочинении «О Божественных Именах» приводит в качестве примера геометрические построения: «…да будет слову позволено и движения неподвижного Бога воспеть подобающим Богу образом. Движение по прямой пусть означает неизменность и неуклонное исхождение энергий и происходящее из Него бытие всего; движение по спирали — твердое исхождение и плодотворное стояние; движение по кругу — тождественность, охватывающую и середину, и края, и объемлющее, и объемлемое, и возвращение к Нему из Него происшедших…» [2].

Говоря о миниатюрах с евангелистами и их композиции, В. Д. Лихачева писала о том, какое большое внимание уделяли писцы и художники оформлению листов: «…композиция каждого из которых отличалась четким построением» [5, с. 6].

Именно анализ построения таких миниатюр позволяет предположить, что под «слоем» образной, одухотворенной красоты византийских произведений таится еще один уровень познания мира. Речь идет о строгой, выверенной, математической композиции, заложенной в основу произведения.

Аникиево Евангелие из собрания Библиотеки Российской академии наук (БАН. 34.7.3) — рукописное иллюминированное Евангелие-тетр (литургическое четвероевангелие), созданное в начале XV в. Памятник, как пишет Православная энциклопедия, «…представляет собой высокий образец каллиграфии, книжной миниатюры и орнаментики» [13]. Помимо упоминания в общих исследованиях, посвященных рукописным книгам средневековой Руси [1; 4; 6], всего одна исследовательская статья Э. С. Смирновой посвящена непосредственно Аникиеву Евангелию. В этой работе дан детальный текстологический и стилистический разбор Евангелия и его миниатюр, но даже название исследования подчеркивает малоизвестность этого манускрипта [9].

При этом миниатюры Аникиева Евангелия могут быть проанализированы с точки зрения их композиционного построения.

Одной из самых выразительных является миниатюра с евангелистом Марком. Она представляет традиционный образ евангелиста, сидящего за работой в своей мастерской. На его коленях раскрытая книга, перед ним пюпитр с текстом на листках, стол, скамья и подножие выглядят вполне традиционно. А вот архитектурная конструкция палат на заднем плане выглядит весьма причудливо: к двускатной высокой крыше примыкает полукруглый свод, образуя необычное сооружение. Э. С. Смирнова назвала контуры здания повторяющими силуэт евангелиста: это очень тонкое и точное замечание заставляет более пристально изучить композиционное построение миниатюры.

Еще одна странность присутствует в изображении евангелиста, хотя и не бросается в глаза: его правая нога с приподнятым носком, казалось бы, опирается на угол подножия. Однако при более внимательном рассмотрении оказывается, что нога висит в воздухе, не достигая угла и не касаясь подножия, хотя это и замаскировано складкой гиматия под носком. Эта странность должна иметь причину, ведь художнику, казалось бы, ничего не стоило чуть опустить носок на угол подножия. Для объяснения такой «нелепости» следует предположить, что линии фигур и предметов миниатюры не случайны и могут соответствовать неким математическим построениям, которые скрыты под слоем художественного образа.

Под правой пяткой евангелиста свисает складками край гиматия. Если из его нижней точки построить угол по краям складок, то его правая сторона проходит как раз по линии приподнятого носка и совпадает с боковой гранью пюпитра. Если обе линии угла довести до белой фестончатой границы миниатюры справа и слева и преломить навстречу друг другу, то получается треугольник — равносторонний (правильный), с равными углами и равными биссектрисами, высотами и медианами (Илл. 1).

Этот треугольник имеет особые свойства: его биссектрисы, высоты и медианы пересекаются в самом центре раскрытой книги. Из этой точки можно построить окружность, которая касается всех уголков книги и как бы очерчивает запястье руки евангелиста.

Из центра окружности одинарным, двойным, тройным и пятикратным радиусом строится спираль Золотого сечения, которая замыкается в круг. Получившаяся окружность касается двух углов равностороннего треугольника (Илл. 2).

Если провести по верхней линии плоскости стола линию от края до края окружности, получается хорда, которая позволяет построить квадрат. Стороны квадрата имеют важные совпадения и проходят по линии белой границы с фестонами слева и по крайней линии капители колонны справа. Площадь получившегося квадрата равна площади построенного круга. Перед нами пример решения знаменитой задачи древности о квадратуре круга.

Другой примечательной особенностью миниатюры является подобие треугольного фронтона, образованного двускатной крышей над головой евангелиста. Угол, образованный двойной линией профиля составляет 90 градусов и может быть продолжен (Илл. 3). При продолжении внутренней линии угла вправо она приходит к вершине первоначального треугольника и дает размер стороны для построения нового квадрата. Боковая правая сторона этого квадрата совпадает со стороной первоначального треугольника под ногой евангелиста. Получившийся квадрат верхним углом совпадает с внутренним углом крыши, правым углом касается окружности, а нижним углом тоже касается окружности прямо под носком (большим пальцем) правой ноги. Левый угол квадрата выходит за пределы миниатюры, однако главной особенностью найденного квадрата является тот факт, что его периметр равен длине окружности.

Аналогичное построение можно совершить с внешним углом фронтона крыши при продолжении его сторон до размера квадрата, найденного ранее и равного по площади окружности. Такой квадрат верхним углом совпадает с углом крыши, его левая верхняя сторона касается окружности, левая нижняя сторона почти совпадает с гранью сиденья, а нижний угол приходится на один из углов подножия. Его площадь равна площади круга. Но самое примечательное, что нижняя левая сторона квадрата касается пятки той самой висящей в воздухе стопы. Таким образом, пятка ноги стоит на квадрате равной площади, носок стоит на линии равностороннего треугольника, большой палец ноги приходится на угол квадра-



Илл. 1. Аникиево Евангелие (БАН. 34.7.3). Евангелист Марк. Схема: равносторонний треугольник. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург. Источник иллюстрации: Смирнова Э. С. Аникиево Евангелие: малоизвестный памятник московской книжной миниатюры и орнамента 1-й трети XV в. // Древнерусское искусство: исследования и атрибуции. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 171–191.



Илл. 2. Аникиево Евангелие (БАН. 34.7.3). Евангелист Марк. Схема: спираль Золотого сечения, замкнутая в круг. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург. Источник иллюстрации: Смирнова Э. С. Аникиево Евангелие…



Илл. 3. Аникиево Евангелие (БАН. 34.7.3). Евангелист Марк. Схема: квадратура круга и квадрат с равным периметром. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург. Источник иллюстрации: Смирнова Э. С. Аникиево Евангелие…





Илл. 4. Аникиево Евангелие (БАН. 34.7.3). Евангелист Марк. Схема: трисекция углов. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург. Источник иллюстрации: Смирнова Э. С. Аникиево Евангелие…

Илл. 5. Аникиево Евангелие (БАН. 34.7.3). Евангелист Марк. Схема: проекция. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург. Источник иллюстрации: Смирнова Э. С. Аникиево Евангелие…

тас равным для окружности периметром, а сама окружность проходит через средний палец ноги. Все геометрические построения связаны между собой не только математическими соответствиями, но и объединены неслучайным положением и рисунком стопы.

Еще одной особенностью миниатюры является тот факт, что фигура евангелиста может быть очерчена прямоугольным треугольником, причем его гипотенуза выходит из внутреннего угла фронтона, касается макушки головы, края гиматия, носка левой ноги, угла подножия и уходит за границы рисунка (Илл. 4).

Короткий катет треугольника совпадает с внутренним контуром ската крыши, а длинный катет — с гранью сиденья и боковой гранью подножия. Если из верхнего угла треугольника провести линии к углу сиденья и к свисающему углу гиматия, то эти линии разделят верхний угол на три равных части. Перед нами решение еще одной из великих задач древности на построение — задачи о трисекции угла. Каким способом решает эту задачу художник, установить не удалось, но, очевидно, что он не только находит способ решения, но и закладывает его в линии рисунка. Аналогичная ситуация и с нижним углом треугольника: лини, выходящие из него и касающиеся локтя и колена делят угол на три равные части. При этом длина стопы правой «висящей» ноги точно укладывается в одну треть угла.

Еще одной примечательной деталью данной миниатюры является сводчатое перекрытие над головой евангелиста. Все линии балок и граней крыши не параллельны, хотя внешне выглядят такими. Если их продолжить до края миниатюры и преломить под углом 90 градусов, они приходят к линиям стоп и четко очерченных складок одежды в нижней части миниатюры, как бы формируя их (Илл. 5).Трудно сказать, что это за особая форма проекции, но, видимо, она крайне увлекала художника.

Миниатюра с евангелистом Лукой также содержит спираль Золотого сечения, которая вырастает из малой окружности вокруг уголков книги и контура кисти руки. При трехкратном увеличении малого радиуса окружность замыкается в круг, который описывает верхнюю часть фигуры (Илл. 6).

Для этой окружности в миниатюре выстраивается соответствующий треугольник. Он обращен вершиной вниз: стороны этой вершины выходят из точки под ножкой кресла, на нижней границе рамки и образуют угол в 60 градусов. Правая сторона угла приходит в крайнюю выступающую точку карниза правой палаты и образует с линией карниза угол, равный нижнему, в 60 градусов. При этом линия совпадает с краем раскрытого кодекса на коленях евангелиста. Присутствие двух углов по 60 градусов говорит о равностороннем (правильном) треугольнике, левый угол которого выходит за пределы рисунка. При этом медиана (она же биссектриса и высота) нижнего угла совпадает с выступающей гранью ножки сиденья. Площадь получившегося треугольника равна площади круга, описывающего фигуру святого Луки.

Карниз на правой палате имеет три горизонтальных линии: две линии основания и линию верхней грани. Через верхнюю горизонталь проходит вышеописанный треугольник, а по одной из нижних горизонталей выстраивается квадрат, правая сторона которого совпадает с угловой вертикалью палаты (Илл. 7). Левая сторона совпадает с линией фестонов рамки. Площадь получившегося квадрата равна площади круга и площади треугольника. Все три фигуры имеют совпадения с линиями рисунка.

Миниатюра с евангелистом Матфеем помимо равностороннего треугольника и спирали Золотого сечения (Илл. 8) содержит еще одно построение.

Крайние точки головы, коленей и кончиков пальцев стоп евангелиста лежат на одной линии. Такое совпадение вряд ли можно назвать случайным, и это позволяет предположить, что и сама фигура евангелиста, напоминающая треугольник, заключена в конкретную геометрическую форму. Эта фигура — прямоугольный и одновременно равнобедренный треугольник, в который удивительно гармонично вписана фигура апостола.



Илл. 6. Аникиево Евангелие (БАН. 34.7.3). Евангелист Лука. Схема: спираль Золотого сечения и Правильный треугольник. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург. Источник иллюстрации: Смирнова Э. С. Аникиево Евангелие…



Илл. 7. Аникиево Евангелие (БАН. 34.7.3). Евангелист Лука. Схема: квадратура круга. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург. Источник иллюстрации: Смирнова Э. С. Аникиево Евангелие…



Илл. 8. Аникиево Евангелие (БАН. 34.7.3). Евангелист Матфей. Схема: спираль Золотого сечения. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург. Источник иллюстрации: Смирнова Э. С. Аникиево Евангелие...



Илл. 9. Аникиево Евангелие (БАН. 34.7.3). Евангелист Матфей. Схема: равнобедренный треугольник. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург. Источник иллюстрации: Смирнова Э. С. Аникиево Евангелие...

Внутри этого треугольника тоже есть свои закономерности. Одна из них не вполне понятна (Илл. 9), но линии рисунка (темная кайма гиматия и вертикаль к свисающему углу гиматия) делят верхний угол на три неравных секции. При этом биссектриса прямого угла оказывается разделенной на отрезки с соотношением 6 : 4 : 5. Смысл этого построения в данный момент трудно объяснить, но такое же построение (схему) приводит в своей книге математик А. Савватеев при решении одной из геометрических задач [7, с. 190].

При этом если на илл. 9. вертикаль, выходящую из верхней точки треугольника через центр складок свисающего края одежд (из предыдущего построения), переместить вправо на несколько миллиметров к нижней точке свисающего края гиматия, то получится решение задачи о трисекции угла.

Миниатюра с евангелистом Иоанном повторяет уже описанную схему: вокруг Евангелия выстраивается окружность с малым радиусом, а из нее разворачивается спираль Золотого сечения, которая при замыкании в круг задает масштаб и очертания фигуры (Илл. 10).

При этом верхний правый угол Евангелия немного срезан. Причина этого становится понятной, если соединить прямой линией затылок евангелиста, срезанный угол Евангелия и боковую грань подножия. Получившаяся линия становится гипотенузой, а фигура евангелиста оказывается вписанной в прямоугольный треугольник (Илл. 11). Его нижний угол в 30 градусов выходит за пределы миниатюры, а обе стороны этого угла совпадают с линиями подножия.

Даже неполный анализ геометрии этих миниатюр показывает, насколько глубоким, сложным и продуманным был подход художника к их созданию. Это вызывает ряд вопросов. Во-первых, для чего нужно было под образным слоем миниатюры закладывать геометрические построения? Во-вторых, каковы истоки подобной традиции? В-третьих, есть ли аналоги в русской культуре и можно ли на этом основании строить предположения об авторстве миниатюр?

1. Многочисленные наложения разнообразных геометрических фигур, связанных между собой размерами и взаимоположением, в итоге оказываются звеньями единого построения, которое проявлено в линиях рисунка, в размещении фигур евангелистов и даже в их жестах. В результате мы можем предположить, что все элементы миниатюры могли быть подчинены единому принципу, структурирующему композицию. В основе этого принципа лежит спираль Золотого сечения, которая образует круг и квадратуру этого круга. В ряде случаев элементом миниатюр является правильный треугольник, в иных случаях присутствуют другие формы треугольника и решение задачи о трисекции угла. Геометрический принцип оказывается проявлен через взаиморасположение предметов, деталей и линий рисунка.

Для христианского миропонимания троичная символика чисел при построении спирали Золотого сечения (спирали Фибоначчи, «кривой жизни») могла быть знаковым доказательством Божественного замысла мироустройства и отражением догмата о Троице либо означать творящее Божественное начало — Ипостась Святого Духа. Правильный треугольник мог быть символом Триединства Бога. Задача о трисекции угла могла трактоваться как свидетельство учения о трех Лицах Единого Бога. Символика квадрата и круга могла прочитываться как земное (квадрат) и небесное (круг), а настойчивое стремление обозначить квадратуру круга могло быть указанием на равенство Божественной и человеческой природы Спасителя.



Илл. 10. Аникиево Евангелие (БАН. 34.7.3). Евангелист Иоанн. Схема: спираль Золотого сечения. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург. Источник иллюстрации: Смирнова Э. С. Аникиево Евангелие…



Илл. 11. Аникиево Евангелие (БАН. 34.7.3). Евангелист Иоанн. Схема: прямоугольный треугольник. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург. Источник иллюстрации: Смирнова Э. С. Аникиево Евангелие…

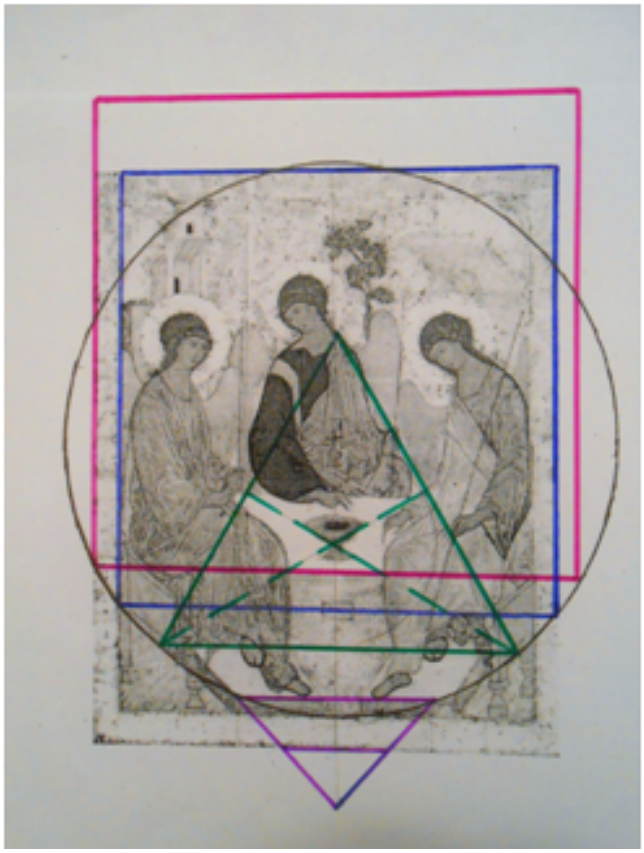
Слово и Образ в культуре Византии и всей православной культуре после VII Вселенского собора были признаны двумя путями Богопознания. Математика же не относится ни к тому, ни к другому, однако несет в себе таинственную гармонию. Возможно, средневековые ученые и богословы почувствовали, что только с приходом христианства открылся подлинный смысл и предназначение математики — проявленное в земном бытии доказательство истинности христианского учения и божественного мироустройства. Именно поэтому мы видим своеобразное упоение и восторг средневекового мастера, который может творить всевозможные геометрические формы, экспериментируя и совершенствуя предыдущий опыт, и при этом подобные эксперименты не являются «игрой в бисер», а наполняются высочайшим смыслом, превращаясь в своеобразную форму богословия.

Важнейшей задачей в этом ключе является поиск источников, где математические и геометрические построения наполнялись бы богословским смыслом. Можно предположить, что подобные рассуждения византийских ученых и богословов существуют, но им не уделено достаточного внимания и они отнесены в категорию не заслуживающих доверия околонаучных, астрологических или религиозно-символических текстов византийского наследия. Один из примеров мы встречаем в трудах епископа Селимбрии Филофея, который до 1355 г. сочинил диалог, в котором Варлаам Калабрийский побежден Паламой. В рассуждениях о геометрии епископ Филофей пишет: «Пусть круг будет божественной сущностью, которая посредством перпендикулярной линии от внешней точки… имеет постоянный доступ к нашей жизни. Наша земная жизнь подобно безграничной линии, сама по себе неопределенна, … но она приобретает определение из материальной и божественной сущности, которая окружает все вещи, и оттуда наполняется разумом и силой» [цит. по: 15]. Сложно однозначно трактовать подобные размышления как руководство для художников. При этом не учитывать высочайшую образованность заказчиков миниатюр и их исполнителей в монастырях и скрипториях тоже не стоит.

2. Истоки этой традиции были заложены в ранневизантийское время, когда Античность с ее архитектурой, философией, математикой, астрономией, словесностью как бы проверялась на соответствие христианскому богословию. Все, что было опорочено языческим культом, — отбрасывалось, но то, что согласовывалось и могло подтвердить учение христианства, становилось достоянием византийской культуры. Отцы Церкви IV–VI вв., сами прекрасно знавшие античное наследие, творили христианскую культуру, наполненную новым пониманием красоты. В этой красоте были неразрывно слиты молитвенно-аскетические, богословские, научные (математические) и художественные (Образные) способы познания Бога. Свидетельством присутствия геометрических построений служат ранневизантийские Евангелия: Евангелие Равулы, Евангелие Россано, Эчмиадзинское Евангелие и др. Для самой же Византии образцом использования спирали Золотого сечения и квадратуры круга в искусстве послужили античные произведения [12].

Формально-геометрический анализ произведений византийского и древнерусского искусства имеет большую историю. Возникновение термина «обратная перспектива» связано с именем Д. В. Айналова (1900, диссертация «Эллинистические основы византийского искусства»). Впоследствии этот термин разрабатывает Оскар Вульф, видя в нем особенность средневекового мышления. В этом ключе его использу-





Илл. 12. Схема построения спирали Золотого сечения в иконе «Троица». Источник иллюстрации: Суслова Р. А. Икона прп. Андрея Рублева «Троица» в контексте развития математических знаний средневековой Руси // Вестник ВЛГУ. Серия: Социальные и гуманитарные науки. 2020. № 2(26). С. 5–23.

Илл. 13. Схема композиции иконы «Троица». Источник иллюстрации: Суслова Р. А. Икона прп. Андрея Рублева «Троица»…

ют о. Павел Флоренский и П. П. Муратов. Важным исследованием на эту тему стало работа Э. Панофски «Перспектива как символическая форма» (1924), где автор отмечает появление научной перспективы в позднем Средневековье как приоритет пространства над объектами. Иную трактовку проблемы предлагает Б. В. Раушенбах: он видит понятие «обратная перспектива» не как особенность религиозного мышления, а как психологию зрительного восприятия и оптические закономерности. В любом случае все вышеуказанные исследования рассматривают проблему передачи трехмерного пространства (стереометрии). В данном исследовании делается попытка проанализировать построение миниатюр в аспекте планиметрии, т. е. двухмерном, одноплоскостном измерении. Первое систематическое изложение планиметрии было дано Евклидом в его знаменитом труде «Начала», базовом для византийской математической, архитектурной и художественной традиции.

З. Э. С. Смирнова указывает: «Среди русских миниатюр первой трети XV в. миниатюры Аникиева Евангелия занимают особое место. В большинстве московских рукописей в той или иной мере ощущаются отголоски стиля, который принято называть стилем Андрея Рублева и мастеров его круга» [10]. Если обратиться к математическим принципам, то мы находим сходные методы построения миниатюр в московских Евангелиях той эпохи — Евангелии Хитрово, Евангелии Успенского собора Московского Кремля и др. Например, центром построения спирали Золотого сечения является раскрытая книга, заключенная в окружность. Прием этот неоднократно применялся при построении миниатюр Евангелия Хитрово и Евангелия Успенского собора [11]. Характерной особенностью манускриптов является применение особой формы проекции с преломлением на 90 градусов. Подобные проекции мы видим в миниатюрах Евангелия Успенского собора Московского Кремля [11].

Помимо указанных сходств можно отметить также одинаковое оформление рамок в миниатюрах трех указанных Евангелий (Аникиево, Хитрово и Успенское): рамки состоят из двух полос разных цветов с белой фестончатой линией между ними. В геометрических построениях эта центральная линия часто играет важную роль.

Но самое значимое произведение той эпохи, с которым у миниатюр Аникиева Евангелия много параллелей, — это икона прп. Андрея Рублева «Троица», являющаяся совершенным воплощением учения о Триединстве Бога в богословском, художественном и математическом смысле. В иконе прп. Андрея Рублева мы видим спираль Золотого сечения, выстраивающую окружность, квадратуру круга, квадрат равного периметра, правильный треугольник и др., которые задают границы иконной доски, многочисленные линии горизонталей в нижней части иконы, очертания и местоположение чаши — смыслового и композиционного центра и Евхаристического символа иконы «Троица» (Илл. 12, 13) [10].

Причем самое главное — это ощущение некоей математической гениальности, единого геометрического стиля у автора всех этих работ.

Предположив авторство прп. Андрея Рублева, мы можем обратиться к образам евангелистов в Успенском соборе города Владимира, где оно не подвергается сомнению. Образы евангелистов имеют много общего. Наиболее явным является сходство апостолов Матфея (Илл. 14, 15) и Иоанна (Илл. 16, 17).

В росписи Успенского собора на фреске «Шествие праведных в Рай» мы видим еще раз лик апостола Иоанна, очень похожий на лик Иоанна в Аникиевом Евангелии (Илл. 18).

Кроме того, можно провести сравнение изображения правой руки евангелистов (в первую очередь евангелиста Иоанна) с рукой Среднего Ангела в иконе «Троица» и руками евангелистов в Успенском соборе города Владимира. Их изображение имеет много общего.

Э. С. Смирнова пишет: «Как один из вариантов решения, можно допустить, что создание Аникиева Евангелия было как-то связано с Троице-Сергиевым монастырем… Именно там, в этом монастыре могли почитаться с особой

преданностью типы и образы, восходящие к московской живописи XIV в., ко времени жизни и деятельности преподобного Сергия. Именно там, вокруг столь яркой и художественно активной личности, каким был Епифаний Премудрый, могла сложиться если не мастерская, то культурная среда, группа единомышленников, которые своими идеями и вкусами и повлияли на деятельность книжных мастеров» [9, с. 187–189]. Это мнение авторитетного исследователя может служить свидетельством в пользу вероятного авторства прп. Андрея Рублева.

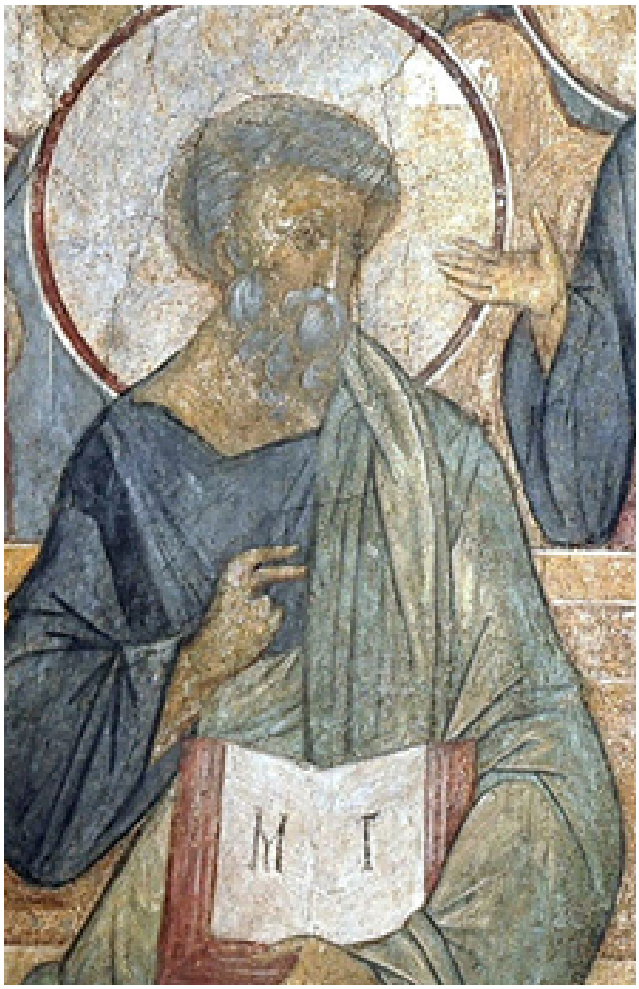
В результате анализа композиционного построения миниатюр Аникиева Евангелия и сравнении их с другими московскими Евангелиями (Евангелие Хитрово, Евангелие Успенского Собора Московского Кремля) и произведениями того же времени можно сделать выводы:

1) о существовании общих математических принципов и подходов к оформлению указанных произведений;

2) об истоках примененного метода в византийском искусстве;

3) о применении геометрических приемов как возможном свидетельстве христианской догматики;

4) о возможном авторстве прп. Андрея Рублева. Безусловно, данный вывод — лишь предположение и он требует дальнейшего стилистического анализа.



Илл. 14. Андрей Рублев. Евангелист Матфей. Успенский собор г. Владимира. URL: https://aria-art.ru/0/S/Sergeev%20V.%20Rubljov/9.html

Илл. 15. Аникиево Евангелие. Евангелист Матфей. URL: https://present5.com/arxangel-mixail-s-deyaniyami-okolo-1399-g-arxangelskij/

Илл. 16. Андрей Рублев. Евангелист Иоанн. Успенский собор г. Владимира. URL: https://aria-art.ru/0/S/Sergeev%20V.%20Rubljov/9.html









Илл. 17. Аникиево Евангелие (БАН. 34.7.3). Евангелист Иоанн. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург. Источник иллюстрации: Смирнова Э. С. Аникиево Евангелие…

Илл. 18. Андрей Рублев. Деталь фрески «Шествие праведных в рай». URL: https://www.icon-art.info/detail.php?lng=ru&mst_id=3815&det_id2=A

Список литературы:

1. *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в древней Руси: Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV вв. М.: Искусство, 1980. 552 с.
2. *Дионисий Ареопагит*. О Божественных именах. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Dionisij_Areopagit/o-bozhestvennykh-imenakh/#6 (дата обращения 11.03.2022).
3. *Каждан А. П.* Книга и писатель в Византии. URL: https://vk.com/doc3468014_152124290?hash=d12f5afc8088cbe4ff&dl=1a23ecbbac26203062 (дата обращения 12. 11.2021).
4. *Лихачев Н. П.* Манера письма Андрея Рублева. СПб.: Тип. М. А. Александрова, 1907. 101 с.
5. *Лихачева В. Д.* Византийская миниатюра. Памятники византийской миниатюры 9–15 вв. в собраниях Советского Союза. М.: Искусство, 1977. 152 с.
6. *Розанова Н. В.* Об одной группе миниатюр первой четверти XVI в. // Древнерусское искусство: Рукописная книга. Сб. 1. М.: Наука, 1972. С. 247–255.
7. *Савватеев А. В.* Математика для гуманитариев. М.: Ун-т Дм. Пожарского, 2019. 304 с.
8. *Скотникова Г. В.* «Симфония концептов» византийской культуры: к проблеме поиска новой научной парадигмы // Международный журнал исследований культуры. 2015. № 3 (20). С. 5–13. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/simfoniya-kontseptov-vizantiyskoy-kultury-k-probleme-poiska-novoy-nauchnoy-paradigmy (дата обращения: 18.01.2022).
9. *Смирнова Э. С.* Аникиево Евангелие: малоизвестный памятник московской книжной миниатюры и орнамента 1-й трети XV в. // Древнерусское искусство: исследования и атрибуции. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 171–191.
10. *Суслова Р. А.* Икона прп. Андрея Рублева «Троица» в контексте развития математических знаний средневековой Руси // Вестник ВЛГУ. Серия: Социальные и гуманитарные науки. 2020. № 2 (26). С. 5–23.
11. *Суслова Р. А.* Об отсутствии чернильницы у евангелиста Луки: архитектоника миниатюр Евангелия Хитрово и Евангелия Успенского собора Московского Кремля // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 1 (80). С. 81–93. DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-81-93
12. *Суслова Р. А.* Изображение арки в ранневизантийских иллюминированных Евангелиях: символика, геометрия, генезис // Манускрипт. 2021. Т. 14. № 8. С. 1745–1756. DOI: https://doi.org/10.30853/mns210307
13. *Турилов А. А., Смирнова Э. С.* Аникиевское Евангелие // Православная энциклопедия. URL: https://www.pravenc.ru/text/115484.html (дата обращения: 05.12. 2021).
14. *Beck H.-G.* Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich. München: C. H. Beck Verlagsbuchhandlung, 1959. S. 1–23. URL: https://vk.com/doc3468014_155186734?hash=0ee97db5b673507d18 (дата обращения: 02.02.2022).
15. *Parpulov G.* The Study of Byzantine Book Illumination: Past, Present and Future // Paleoslavica. 2013. Vol. 21. № 2. P. 202–222.

References

Beck, H.-G. (1959) Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich. München: C. H. Beck Verlagsbuchhandlung, s. 1–23. Available at: https://vk.com/doc3468014_155186734?hash=0ee97db5b673507d18 (accessed: 2 February 2022). (in German)

Dionysius the Areopagite. *O Bozhestvennykh imenakh [On Divine Names]* [Online]. Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Dionisij_Areopagit/o-bozhestvennykh-imenakh/#6 (accessed: 11 March 2022). (in Russian)

Kazhdan, A. P. (1973) *Kniga i pisatel' v Vizantii [Byzantine Book and Writer]* [Online]. Available at: https://vk.com/doc3468014_152124290?hash=d12f5afc8088cbe4ff&dl=1a23ecbbac26203062 (accessed: 12 November 2021). (in Russian)

Likhachev, N. P. (1907) *Manera pis'ma Andreia Rubleva [The Manner of Andrei Rublev's Painting].* Saint Petersburg: Tip. M. A. Aleksandrova Publ.

Likhacheva, V. D. (1977) *Vizantiiskaia miniatiura. Pamiatniki vizantiiskoi miniatiury 9–15 vv. v sobraniiakh Sovetskogo Soiuza [Byzantine Miniature. Byzantine Miniatures of the 9th – 15th Centuries in the Soviet Union Collections]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Parpulov, G. (2013) 'The Study of Byzantine Book Illumination: Past, Present and Future', *Paleoslavica*, 21(2), pp. 202–222.

Rozanova, N. V. (1972) 'About One Group of Miniatures in the First Quarter of the 16th Century', *Drevnerusskoe iskusstvo: Rukopisnaia kniga [Old Russian Art: Manuscript Book]*, 1. Moscow: Nauka Publ., pp. 247–255.

Savvateev, A. V. (2019) *Matematika dlia gumanitariev [Mathematics for the Humanities]*. Moscow: Dmitry Pozharsky University Publ.

Skotnikova, G. V. (2015) 'Key Concepts of Russian Byzantine Studies', *Mezdnarodnyi jurnal issledovanii kultury [International Journal of Cultural Research]*, 3(20), pp. 5–13. (in Russian)

Smirnova, E. S. (1997) 'Anikievo Gospel: a Little-known Monument of Moscow Book Miniatures and Ornaments of the 1st Third of the 15th Century', in *Drevnerusskoe iskusstvo: issledovaniia i atributsii [Old Russian Art: Research and Attribution]*, Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., pp. 171–191. (in Russian)

Suslova, R. A. (2020) 'St. Andrey Rublev's "Trinity" Icon in the Context of Mathematical Knowledge Development in Medieval Russia', *Vestnik VLGU. Seriia: Sotsial'nye i gumanitarnye nauki [Bulletin of the Brothers Stoletov State University of Vladimir. Series: Social Sciences and Humanities]*, 2 (26), pp. 5–23. (in Russian)

Suslova, R. A. (2021) 'Arc Image in the Early Byzantine Illuminated Gospels: Symbolism, Geometry, and Genesis', *Manuskript [Manuscript]*, 14 (8), pp. 1745–1756. DOI: https://doi.org/10.30853/mns210307 (in Russian)

Suslova, R. A. (2021) 'On the Absence of an Inkwell in the Evangelist Luke: the Architectonics of the Miniatures of the Khitrovo Gospels and the Gospel of the Assumption Cathedral', *Kul'turnaia zhizn' Iuga Rossii [Cultural Studies of Russian South]*, 1 (80), pp. 81–93. DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-81-93 (in Russian)

Turilov, A. A., Smirnova, E. S. (no date) 'The Anikiev Gospel', in *Pravoslavnaia entsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]* [Online]. Available at: https://www.pravenc.ru/text/115484.html (in Russian)

Vzdornov, G. I. (1980) *Iskusstvo knigi v drevnei Rusi: Rukopisnaia kniga Severo-Vostochnoi Rusi 12 – nachala 15 vv. [Art of the Book in Ancient Russia: Manuscript Book of North-Eastern Russia in 12th – the Early 15th Centuries]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

УДК 75.056; 7.046
DOI 10.24412/2686-7443-3-82-93

Устинова Юлия Владимировна, заведующая сектором станковой и монументальной живописи отдела хранения (научно-фондового); старший преподаватель. Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, Россия, Москва, Андроньевская пл., 10. 105120; Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Россия, Москва, ул. Новокузнецкая, 23б. 115184. y.ustinova@rublev-museum.ru ORCID ID: 0000-0002-0902-1110

Ustinova Julia Vladimirovna, head of the sector of easel and monumental paintings of the Department of storage; senior lecturer. The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, 10 Andron'evskaia sq., 105120, Moscow, Russian Federation; Saint Tikhon's Orthodox University, 23b Novokuznetskaia st., 115184, Moscow, Russian Federation. y.ustinova@rublev-museum.ru ORCID ID: 0000-0002-0902-1110

«ОБРЕЗАНИЕ ИОАННА ПРЕДТЕЧИ» В МИНИАТЮРАХ «СЛОВА НА ЗАЧАТИЕ» ЛИЦЕВОГО СБОРНИКА ЧУДОВА МОНАСТЫРЯ 1560-Х ГОДОВ: К ПРОБЛЕМЕ МИГРАЦИИ ОБРАЗОВ

"THE CIRCUMCISION OF ST. JOHN THE BAPTIST" IN THE MINIATURES "WORD ON THE CONCEPTION" OF THE ILLUMINATED 1560S CONVOLUTE FROM CHUDOV MONASTERY: TO THE PROBLEM OF IMAGE ADAPTATION

Аннотация. Статья посвящена проблеме миграции образов из Западной Европы в изобразительное искусство позднесредневековой Руси на примере миниатюры «Слова на Зачатие Иоанна Предтечи» сборника Чудова монастыря 1560-х гг. (ОР РГБ ф. 98, №1844. Л. 155 об.–156). Речь идет об изображении «Обрезания Иоанна Предтечи» в составе развитой композиции «Рождество и Наречение имени Предтечи». Этот уникальный для древнерусской и византийской иконографии сюжет был достаточно широко представлен в европейском искусстве, будучи, в свою очередь, композиционно зависимым от иконографии праздника «Обрезания Господня». Изображение последнего в Западной Европе было очень распространено, в связи с насыщенной богословской нагрузкой данного события, а также с активным почитанием в качестве реликвии *Carne Vera Sancta* (Священной крайней плоти) Христа. Ввиду отсутствия православного образца кремлевские миниатюристы XVI в., вероятнее всего, воспользовались европейской иконографией этого праздника. На присутствие в Москве образца данного сюжета косвенно указывает стартовавшее на рубеже XVI–XVII вв. развитие иконографии «Обрезания Господня» в русском церковном искусстве. Ранние примеры его изображения обнаруживают близкое сходство с изучаемой миниатюрой. В то же время сюжет «Обрезания Иоанна Предтечи» не вошел в последующий состав житийного цикла святого, и миниатюра «Слова на Зачатие» осталась уникальным примером трансляции западноевропейского мотива в древнерусское искусство грозненской эпохи.

Ключевые слова: Обрезание Иоанна Предтечи; Обрезание Господне; царь Иван Грозный; древнерусская книжная миниатюра; изобразительное искусство XVI в.; иконография; лицевой сборник Чудова монастыря; миграция образов.

Abstract. The author studied the problem of the adaptation of images from Western Europe in the fine art of late Medieval Russia by the example of the miniature "Word on the Conception of John the Baptist" of the illuminated convolute from Chudov Monastery. It is about the image of the "Circumcision of John the Baptist" as part of the developed composition "Nativity and Naming of John the Forerunner" (fol. 155v – 156). This plot, unique to ancient Russian and Byzantine iconography, was popular in European art, being compositionally dependent on the iconography of the feast of the "Circumcision of Christ". In Western Europe, the image of the latter was very popular, given the intense theological load of this event, as well as the active veneration of the *Carne Vera Sancta* ("Sacred Foreskin") of Christ as a relic. Because of the absence of an Orthodox canon, the 16th-century Kremlin miniaturists used the European image of Circumcision, but most likely they were forced to focus on the "Circumcision of Christ". The presence of this plot in Moscow is indirectly indicated by the development of the iconography of the "Circumcision of the Lord" in Russian church art, which started from the turn of the 16–17th centuries. Early examples of its image show a close resemblance to the miniature being studied. At the same time, the plot of the "Circumcision of John the Baptist" was not included in the saint's life cycle, and the miniature "Word on the Conception" remained a unique example of a Western European motif permeated into the Old Russian art of the Ivan the Terrible era.

Keywords: Circumcision of John the Baptist; Circumcision of Christ; Tsar Ivan the Terrible; Old Russian book miniature; 16th-century fine art; iconography; illuminated convolute from Chudov monastery; migration of images.

Тема миграции образов является одной из наиболее актуальных в контексте изучения древнерусского искусства эпохи Ивана Грозного. Важным свидетельством трансляции иконографических мотивов из западнохристианского изобразительного искусства в искусство позднесредневековой Руси, происходившей в это время, являются миниатюры «Слова на Зачатие Иоанна Предтечи» в составе лицевого сборника Чудова монастыря, хранящегося в ОР РГБ (собрание Е. Е. Егорова, ф. 98, №1844. Л.133 об.–186).

«Слово похвальное на Зачатие Иоанна Предтечи» — иллюминированное житие святого, выполненное в 1560–1570-х гг. в кремлевских мастерских предположительно для царя Ивана Грозного [6, с. 209]. То, что европейские произведения (в том числе гравюры Михаэля Вольгемута из нюрнбергского издания «Хроники» Гартмана Шеделя 1493 г., Лукаса Кранаха из немецкой Библии 1527 г., а также листовые гравюры Альбрехта Дюрера и его учеников) частично послужили образцами при создании миниатюр Чудовского сбор-



Илл. 1. Рождество, обрезание и наречение имени Иоанна Предтечи. Миниатюра «Слова на Зачатие св. Иоанна Предтечи» лицевого сборника Чудова монастыря. Москва, 1560-е. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки, Москва



Илл. 2. Обрезание Иоанна Предтечи. Фрагмент миниатюры «Слова на Зачатие св. Иоанна Предтечи» лицевого сборника Чудова монастыря. Москва, 1560-е. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки, Москва

ника, было выявлено ранее Г. П. Георгиевским [2, с. 30–40] и Ю. А. Неволиным [18–20]. Однако наблюдения этих авторов касались в основном фактов заимствования кремлевскими художниками из западных гравюр второстепенных пейзажных деталей и архитектурных мотивов, т. е. оформления заднего плана. Между тем более пристальное изучение иконографической программы «Слова на Зачатие Иоанна Предтечи» делает очевидным, что проникновение европейских образцов в художественную ткань данного произведения было гораздо более глубоким и оказало непосредственное влияние на сюжетно-композиционную и содержательную структуру его миниатюр[1].

В миниатюрах «Слова на Зачатие» присутствуют редкие сцены, которые не встречаются в древнерусском и византийском искусстве предшествующих эпох. Среди них изображение «Обрезания Иоанна Предтечи».

Этот неординарный сюжет введен в развитую композицию «Рождество и Наречение имени Иоанна» на миниатюре, расположенной на развороте л. 155 об. – 156 (Илл. 1, 2). В сцене Обрезания младенец Предтеча представлен нагим, лежащим на пеленке на руках у матери, которая стоит перед требным столиком в левой части сцены. Напротив них — отец младенца Захария, готовящийся как священник совершить ветхозаветный обряд. В его левой руке ножницы, правую он в жесте благословения подносит к голове ребенка. Действо



Илл. 3. Фридрих Херлин. Обрезание Христа. 1466. Панель алтаря Двенадцати апостолов в церкви Св. Иакова в Ротенбурге-на-Таубере



Илл. 4. Джованни Баронцио. Рождество и Обрезание св. Иоанна Предтечи. Римини, 1335. Алтарная панель. Национальная художественная галерея, Вашингтон

изображено в присутствии многочисленных свидетелей — мужчин и женщин.

Сюжет «Обрезания Иоанна Предтечи» не был известен в составе житийного цикла Предтечи ни в древнерусском, ни в предшествовавшем ему византийском искусстве. В восточнохристианской традиции сцена рождения святого строилась по композиционной схеме, близкой к изображению «Рождества Богоматери» [41, σσ. 48–60; 14, с. 191–198; 42, σσ. 156–157]. Она сопровождалась дополнительными эпизодами «Наречения имени Иоанна Захарией», в которой отец пишет на дощечке имя новорожденного и, реже, — «Поднесения младенца Иоанна Захарии», но именно мотив ветхозаветного обрезания в ней отсутствовал. Аналогично в византийском и древнерусском искусстве практически не получила развития и иконография близкого сюжета христологического цикла — «Обрезания Господня», хотя у этого события была дата литургического празднования (1 января) [29; 17, с. 298–300], в отличие от обрезания Предтечи, которое статусом отдельного праздника не обладало. Изображения «Обрезания Господня» в византийском искусстве ограничиваются единичными примерами, в частности — миниатюрой Минология Василия II первой четверти XI в. (Библиотека Ватикана, gr.1613, f.287)[2]. На ней Богоматерь держит на руках Младенца, стоящий рядом с ней Иосиф разводит в стороны Его босые ножки, задрапированные выше колен складками хитона; навстречу им из храма выходит священник с ритуальным ножом в руках.

Напротив, в искусстве Западной Европы «Обрезание Господне» — сюжет весьма распространенный; сохранилось большое количество его изображений в разнообразных жанрах: в живописи, скульптуре, миниатюре и графике. Необходимость обозначить основные этапы эволюции иконографии «Обрезания Господня» в настоящей статье обусловлена как ее генетической связью с изучаемым сюжетом жития Предтечи, так и тем, что в русскоязычной историографии она освещена далеко не полно [23, с. 191–193; 17, с. 300–301; 5, с. 158–160]. Иконография «Обрезания Иоанна Предтечи» также практически не изучена[3].

Популярность «Обрезания Господня» в западном искусстве была предопределена тем особым значением, которое придавалось католическими богословами данному событию Священной Истории. В католицизме Обрезание воспринималось как важный эпизод детства Иисуса: это официальное наречение Его имени, один из ранних моментов Его кеносиса, а также морализующий пример послушания Сына Отцу в лице ветхозаветного Закона. В своем популярном сочинении «Размышления о жизни Христа» Иоанн де Каулибус (Псевдо-Бонавентура) подчеркивал страдания, перенесенные Иисусом во время обряда обрезания, и проводил параллель между этим событием и современным бескровным крещением младенцев [11, с.25][4]. Кроме того, Обрезание предоставляло один из важных богословских аргументов в пользу учения о полноте принятия Второй Ипостасью человеческой природы. Бернардино Лопес де Карвахаль, почетный камергер папы Сикста IV и будущий кардинал, в произнесенной в 1484 г. в Ватикане проповеди отмечал: «Обрезанием Он показал себя истинно воплощенным в человеческой плоти… [И] конечно, если текла кровь, то была боль, усилившаяся в младенческой плоти. Поэтому истинность человеческой плоти Христа была наиболее полно продемонстрирована его обрезанием» [33, p. 94].

Немаловажно, что в средневековой Европе также совершалось активное почитание *Carne Vera Sancta* (Священной крайней плоти) Христа в качестве чтимой паломнической реликвии. Представлялось, что *Sanctum Praeputium* был той практически единственной частью Его тела, которая (наряду с Его молочными зубами и пуповиной — *Umbilico Domini*) осталась на земле после Вознесения Спасителя[5]. Таким образом, эта святыня могла претендовать на уникальный статус частицы *мощей Христа*, игравших колоссальную роль в религиозной жизни средневековой Европы. Самая известная из реликвий такого рода, помещенная в украшенный драгоценными камнями золотой реликварий вместе с *Umbilico Christi*,

была выставлена в папской базилике св. Иоанна Крестителя на Латеранском холме в Риме. Согласно объяснявшему ее происхождение преданию, ангел принес обе реликвии из Иерусалима ко двору Карла Великого, а его внук, Карл Лысый, перевез их в Рим. Некоторые папы, по-видимому, испытывали беспокойство по поводу подлинности этой святыни — так, в начале XIII в. Иннокентий III заявлял, что только Господь знает наверняка, какие из реликвий являются подлинными. Но во второй половине XIV в. святая Бригитта Шведская засвидетельствовала, что удостоилась видения Девы Марии, уверившей ее — ватиканская крайняя плоть и пуповина действительно были настоящими фрагментами тела младенца Иисуса. Впрочем, это не помешало широкому почитанию аналогичных реликвий в других религиозных центрах Европы — например, в Сантьяго-де-Компостела, а также в монастыре Шарру в Пуату[6] и в бенедиктинском аббатстве Нотр-Дам-де-Куломб[7] в окрестностях Шартра во Франции. На протяжении средних веков и даже в новое время на владение *Carne Vera Sancta* также претендовали более десятка монастырей и храмов Испании, Бельгии, Германии и Италии[8].

Важное значение придавалось *Sanctum Praeputium* и католическими мистиками. Святая Екатерина Сиенская (1347–1380), одна из четырех женщин, признанных Римом учителем Церкви, отмечала в своих письмах, что христиане, посвятившие себя Богу, обручены с Христом «не серебряным кольцом, а кольцом из его чистейшей плоти» («non con anello d'argento, ma con anello della carne sua»)[9], используя в качестве игры слов двойное значение слова «carne» (плоть), с явной отсылкой к чтимой реликвии *Carne Vera Sancta*. Согласно ее жизнеописанию, Екатерина и сама носила на руке такое видимое только ей кольцо после своего мистического обручения с Христом [5, с. 159][10].

Изображения «Обрезания Господня» известны на Западе с XI в. Художники воплощали его по иконографической схеме, близкой к «Представлению Господа в Храме» («Сретению») [23, с. 192]; сцены часто соседствовали на алтарных панно и миниатюрах цикла детства Христа и композиционно перекликались. В готическом искусстве сложилось несколько вариантов иконографии «Обрезания Господня». Существовали композиции, в которых Дева Мария[11] или Иосиф Обручник[12] лично совершали обряд обрезания, но чаще это событие изображалось в Иерусалимском Храме при участии священников. В одной группе произведений во время обряда Младенец лежал на руках у Матери[13], а в другой Его держал священник, в то время как Мария и Иосиф стояли несколько в стороне[14]. На ряде миниатюр Младенец Христос в этой сцене представлен непропорционально большим, а положение Его тела напоминает позу при Распятии, что было призвано подчеркнуть связь между этими актами Его кеносиса[15]. Для западных изображений Обрезания с XIV в. характерна подчеркнутая анатомичность: Младенца представляли полностью обнаженным с раздвинутыми ножками, при этом отчетливо демонстрировалась Его принадлежность к мужскому полу[16], а изображение самого обряда по степени подробности сближалось с хирургической операцией. Очевидно, под влиянием культа *Carne Vera Sancta* создавались изображения, на которых во время Обрезания Иисуса присутствует небольшая шкатулка-реликварий — для вкладывания в него отсеченного фрагмента плоти (см., например, «Обрезание Господне» Фридриха Херлина 1466 г. на панели алтаря Двенадцати апостолов в церкви Святого Иакова в Ротенбурге-на-Таубере, Германия[17] (Илл. 3)).

На фоне популярности этого христологического сюжета в западной иконографии не удивительно появление в странах католического мира и самостоятельной сцены «Обрезания Иоанна Предтечи» в составе изобразительного житийного цикла святого. Будучи лишенным того глубокого богословского значения, которое придавалось этому акту в жизни Христа, это событие тем не менее упоминалось в Евангелии, и уже хотя бы поэтому было достойно отдельного изображения. Его композиция строилось по образцу «Обрезания Господня»[18]. Сцена известна уже в романском искусстве с XII в. на рельефе капители, хранящейся в музее истории Лиона [8],



Илл. 5. Обрезание св. Иоанна Предтечи. Миниатюра Евангелиария Клостернойбургского аббатства. Австрия, около 1340. Городская библиотека Шаффхаузена

а к XIV–XV вв. она приобрела ограниченное распространение по всей Европе. В качестве характерных примеров ее бытования можно назвать миниатюру английской Библии Холкхэма 1327-1335 гг. в Британской библиотеке в Лондоне [35, p. 31–32][19], алтарную панель «Рождество и Обрезание Иоанна Предтечи» Джованни Баронцио 1335 г. в Национальной художественной галерее в Вашингтоне[20] (Илл. 4), миниатюру австрийского Евангелиария Клостернойбургского аббатства ок. 1340 г. в Городской библиотеке Шаффхаузена[21] (Илл. 5), фреску на тот же сюжет в оратории Иоанна Предтечи в Урбино, расписанном в 1416 г. Якопо и Лоренцо Салимбени[22], где первой нянькой Иоанна выступает сама Дева Мария, как об этом повествует сказание «Золотой легенды» (Илл. 6). Теме Обрезания Предтечи посвящены фрагмент шитого покрова на алтарь баптистерия Сан-Джованни 1466–1488 гг. по рисунку А. Поллайоло в Музее собора Санта-Мария-дель-Фьоре



Илл. 6. Якопо и Лоренцо Салимбени. Рождество и Обрезание св. Иоанна Предтечи. Фреска оратория св. Иоанна Предтечи в Урбино. 1416



Илл. 7. Обрезание св. Иоанна Предтечи. Алтарное панно т.н. Нетолицкого ковчега. Чехия, 1490–1500. Замок Глубока над Влтавой, Чехия

во Флоренции [31, cat. 26. Pl. 39], алтарное панно так называемого Нетолицкого ковчега 1490–1500 гг. в замке Глубока над Влтавой в Чехии (Илл. 7)[23]. Есть данный сюжет на алтарном панно «Рождество, Зачатие и обрезание св. Иоанна Крестителя» Терамо Пьяджио 1535 г. в Епархиальном музее в Генуе[24], а также на рельефе XVI в. в соборе в Норвидже в Англии [35, p. 73].

Принимая во внимание существование столь развитой иконографической традиции «Обрезания» на Западе и практически полное ее отсутствие на православном Востоке, логично предположить, что изображение на миниатюре «Слова на Зачатие» полностью обнаженного младенца Иоанна с раздвинутыми ножками является очень близким воспроизведением древнерусским художником именно европейского образца. Но каким образцом мог воспользоваться миниатюрист? Маловероятно, что в распоряжении кремлевских мастеров оказалось изображение именно «Обрезания Иоанна Предтечи», которое в западном искусстве имело все же достаточно ограниченное распространение. Более правдоподобной представляется версия, что древнерусский миниатюрист опирался на изображение «Обрезания Господня» — гораздо более популярного сюжета, — которое он самостоятельно переработал, приспособив под соответствующий эпизод из детства Иоанна. Вероятно, оно принадлежало к той группе памятников, где Младенца держит на руках Богоматерь или другая женщина. Такой вариант композиции был одним из наиболее распространенных, в том числе — в ближайших к России странах Восточной Европы, о чем свидетельствуют алтарные панно на этот сюжет второй половины XV в. в костеле Девы Марии в Гданьске[25] и в базилике Апостола Андрея в Олькуше в Польше ок. 1485 г. (Илл. 8) [32, s. 68–69].

Трансляция данного образа, как и подобных ему других латинских образцов, вероятнее всего, совершилась при помощи принесенных на Русь гравированных листов или миниатюр в иллюстрированных кодексах — легко транспортируемых (но, к несчастью, столь же легко подверженных порче или утрате) предметов изобразительного искусства. Таковыми могли стать немецкие печатные гравированные Библии, содержащие изображение искомого сюжета — например, Кельнская Библия 1478–1479 гг. Г. Квентеля и Б. фон Ункеля с 123 ксилографиями[26], Нюрнбергская Библия 1483 г. А. Кобергера, а также иллюстрированные «Библии бедных», имевшие широкое хождение как в рукописных, так и в печатных вариантах[27]. Поскольку многие изображения «Обрезания» строились по однотипным композиционным схемам, трудно назвать конкретный источник иконографии кремлевской миниатюры, но не исключено, что таковым могла стать гравюра «Обрезание Господне» Ханса Брозамера 1535 г., входившая в состав иллюстраций Библии Лютера[28].

Косвенные данные о дальнейшей эволюции иконографии «Обрезания Господня», как кажется, подтверждают высказанное предположение. Выше было отмечено, что изображения данного праздника не были известны в древнерусской иконографии классического средневековья. Однако с конца XVI в. они начинают фиксироваться (несмотря на очевидные лакуны вследствие неизбежной утраты части памятников), что наводит на мысль о введении в эту эпоху в обиход русских иконописцев иконографического образца на указанный сюжет — или, возможно, нескольких образцов[29]. Одним из ранних свидетельств его бытования являются прориси первой четверти XVII в., вероятно, выполненные с более ранних изображений — годуновского или даже грозненского времени[30]. Первая находилась в принадлежавшей до революции Румянцевскому музею рукописи 1608–1611 гг. (№449, л. 246 об.) [15, табл. CCCLI, №689], а вторая — в Строгановском лицевом иконописном подлиннике [22, с. 67] (Илл. 9). Помещенные в них изображения «Обрезания Господня» очень близко, почти «дословно», повторяют композицию изучаемой миниатюры Чудовского сборника. Совпадают взаимное расположение и позы главных действующих лиц и, главное, — практически идентичны изображения обнаженных младенцев, лежащих на пеленках с раздвинутыми ножками на руках у святых матерей.

Отмеченная композиционная близость этих памятников наводит на предположение, что они восходят к одному и тому же протографу, но при этом изображения на прориси несколько дальше отошли от западного оригинала: в руке священнослужителя на них отсутствует изображение инструмента для совершения обряда, и он просто благословляет младенца Христа.

Следующее изображение «Обрезания Господня» находится на еще одном памятнике годуновского времени — складне «Богоматерь Владимирская, с праздниками и ликами святых» письма Прокопия Чирина начала XVII в. (ГТГ) [1, с. 283–284. ил. 231]. По представленному на нем клейму отчетливо видна произошедшая за несколько десятилетий эволюция иконографии данной сцены. Русские иконописцы, усвоившие новый для себя сюжет, успели за это время произвести «идеологическую правку» его изначальной иконографической схемы: они начали целомудренно изображать Младенца Христа полностью одетым. Именно в таком варианте сцена и вошла в последующую русскую иконописную традицию, о чем свидетельствует клеймо иконы «Зачатие Анны, с житием Богоматери» 1630-х гг. в московской церкви Иоанна Воина на Якиманке (Илл. 10)[31], а также двухрядная чиновая икона «Обрезание Господне. Свт. Василий Великий» первой половины XVII в. (ГИМ)[32] и «Обрезание Господне» из праздничного чина середины — третьей четверти XVII в. (ЦМиАР), поступившая из церкви Иоанна Предтечи в

Весьегонске[33]. В синодальное время этот сюжет ограниченно входит в репертуар праздничных композиций в составе иконостаса[34].

Что касается изображения «Обрезания Иоанна Предтечи», то миниатюра 1560-х гг. в «Слове на Зачатие» лицевого сборника Чудова монастыря так и осталась первым и единственным уникальным опытом изображения этого сюжета в древнерусском искусстве. При дальнейшем развитии иконографии житийного цикла святого в XVII–XIX вв. данный эпизод оказался невостребованным.

***

Отдельную ремарку необходимо сделать относительно изображения ножниц в руках Захарии на изучаемой миниатюре «Слова на Зачатие Иоанна Предтечи». В западной иконографии ножницы в качестве инструмента обрезания изображались относительно редко[33], хотя в целом нельзя исключить возможность того, что в распоряжении кремлевских художников оказался именно такой образец. Уникальным является расположение инструмента на миниатюре: Захария направляет ножницы не к нижней части торса младенца Иоанна, а вверх, одновременно другой рукой касаясь его головы. Благодаря этому создается впечатление, что он намеревается состричь волосы ребенка. В известных нам западных произведениях с изображением Обрезания аналогий такому изображению не находится.

Было ли описанное художественное решение миниатюры осознанным или же оно возникло спонтанно, вследствие отсутствия знакомства православного художника с реалиями обрядовой иудейской практики, — исследователю остается только гадать. Как уже неоднократно подчеркивалось, данное изображение является абсолютно уникальным для древнерусской иконографии, и контекст аналогичных памятников, в котором его можно было бы правильно интерпретировать, отсутствует. В силу указанных обстоятельств, остается делать только очень осторожные предположения.

Во фрагменте текста «Слова на Зачатие Иоанна Предтечи», которое иллюстрировал изучаемой миниатюрой художник, пострижение волос не упоминается. В нем, как и следовало, говорится об обрезании крайней плоти, а ход событий описан близко к евангельскому первоисточнику (Лк.1. 57–60): «И се, Елисавет, исполнися время родити ей, и роди сына. И слашаша окрест живущеи и южники ея, яко возвеличил есть Господь милость свою над нею, и радоваxуся с нею. И бысть во осмыи день, приидоша обрезати отроча и нарицаху е именем отца его Захариею. И отвещавши мати его, рече: ни, но да неречется Иоанн. И реша к неи, яко никтоже есть в сродстве твоем, иже нарицается именем тем. И помаваху же отцу его, еже како бы хотел нарещи е» (Л. 155 об.). Очевидно, что миниатюрист дал достаточно вольную интерпретацию как предполагаемому исходному художественному образцу, так и иллюстрируемому тексту. И, возможно, он сделал это не случайно, а преследуя особую цель, поставленную перед собой.

Как известно, *пострижение волос* является одним из священнодействий христианского таинства крещения, которое включает в себя и наречение имени, и последование «восьмого дня» (кстати, в качестве отсылки к восьмому дню Ветхого Завета, когда совершалось обрезание младенцев). А ведь именно сцена «Наречения имени Предтечи» следует за изображением его обрезания, поэтому аналогия с новозаветным чинопоследованием напрашивается сама собой. Согласно исследованиям литургистов, в древности чин пострижения волос совершался в отрыве от крещения, спустя несколько лет, когда ребенок подрастал и переходил в отроческий возраст. Но в поздневизантийскую эпоху данный обряд был присоединен к крещальному чину омовения святого мира и переосмыслен уже как заключительное священнодействие таинства крещения. Свт. Симеон, архиепископ Солунский (конец XIV в. — 1429 г.), объяснял крестообразное пострижение волос младенца как тот первый плод, или «малый дар», который он может принести Христу, а также как знак признания над собой власти Христовой [13, с. 654].

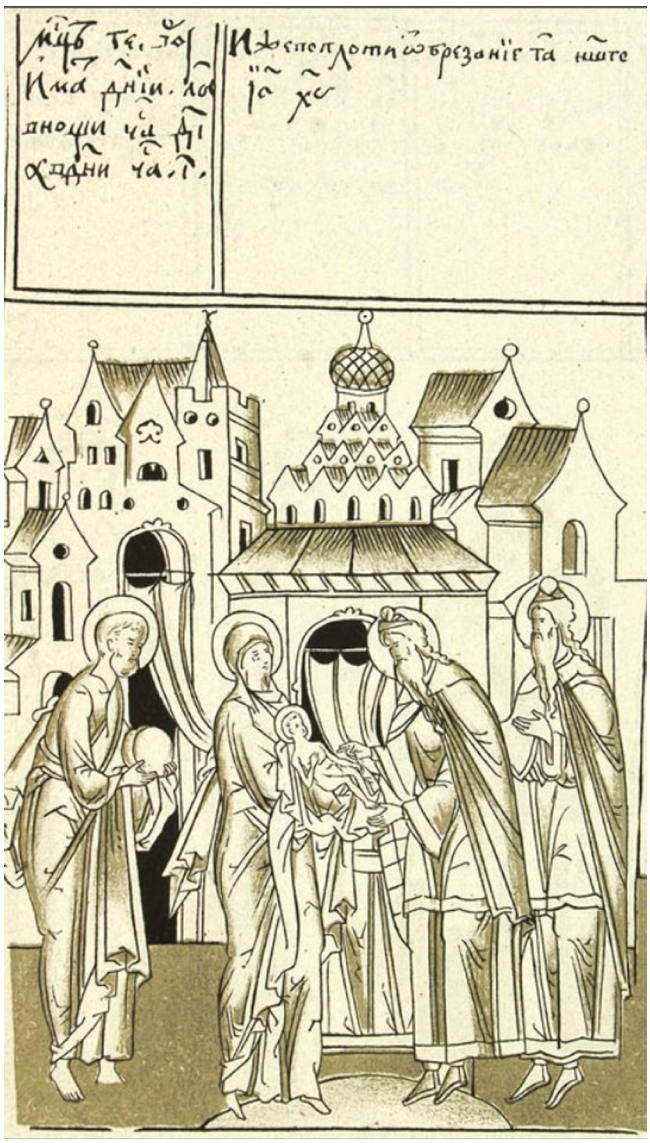
Учение о преемственности между ветхозаветным обрезанием и христианским таинством крещения в восточнохристианском богословии восходит к апостольским посланиям (Кол. 2. 11–14). Согласно ему, подлинное обрезание состоит в том, что человек умирает и воскресает со Христом в Крещении, совлекая «греховное тело плоти» и наполняясь новой жизнью. Впоследствии именно ветхозаветная заповедь о необходимости совершать обрезание ребенка на восьмой день (Быт. 17. 12) служила для учителей Церкви веским доводом в пользу крещения детей, особенно в случае опасности для жизни (например, в трудах мч. Иустина Философа, Оригена, свт. Григория Назианзина) [13, с. 615, 624, 626][34].

Поэтому возможно, кремлевский художник сделал в эпизоде «Обрезания Иоанна Предтечи» сознательную отсылку к чинопоследованию христианского крещения через намек на изображение пострижения его волос. Это связало бы ветхозаветный обряд, совершенный над юным Предтечей, с традицией новозаветных таинств, а само действо трактовалось бы как прообраз будущей новозаветной обрядовости. Не следует забывать и о том, что Иоанн Предтеча, повзрослев, стал Крестителем, в том числе — Крестителем Христа, а совершавшееся им «крещение покаяния» во многом прообразовало будущее церковное таинство [13, с. 617–618]. На связь с христианским таинством может намекать и книга, положенная на «требный столик», над которым Захария совершает обряд обрезания своего сына.

Разнообразные богословские и историософские идеи, порой сложные и неоднозначные, заложенные в композиционную структуру «Слова на Зачатие Иоанна Предтечи»,



Илл. 8. Обрезание Христа. Около 1485. Алтарное панно в базилике Апостола Андрея в Олькуше



Илл. 9. Обрезание Господне. Прорись Строгановского лицевого иконописного подлинника. Первая четверть XVII в. Опубликовано в: Подлинник иконописный. Издание С. Т. Большакова, под ред. А.И. Успенского. М.: Паломник, 1998. Табл. 12

неотделимы от программы данного памятника, что неоднократно отмечалось в посвященных ему публикациях. Их замысел, вероятно, должен быть приписан его автору, в котором небезосновательно видят всероссийского митрополита Афанасия [7, с. 214–215]. Этот яркий церковный деятель грозненского времени, бывший духовником царя, образованный книжник, принимал участие в большинстве крупных литературно-исторических проектов своей эпохи, от создания «Степенной книги» до Лицевого летописного свода [16]. В программе «Слова на Зачатие Иоанна Предтечи», задуманного как назидательное лицевое житие патронального святого Ивана Грозного, его создатель отразил содержание основных концепций, связанных с формированием идеологии Московского царства, в том числе и концепцию культа «ангела Государя» [27]. В нем небесный покровитель первого русского царя прославляется как величайший святой, «второй после Христа», «друг Христов», превосходящий святостью всех святых Ветхого Завета и даже ангелов [28]. Возможно, что в свете декларируемой идеологической программы даже совершенный в младенчестве над святым ветхозаветный обряд автор склонен был трактовать как неординарное событие, намекающее на будущую роль Предтечи в Крещении Христа и установлении впоследствии одного из важнейших христианских таинств, открывающего двери в Церковь Христову — избранное стадо Спасителя.

***

Таким образом, на примере рассмотренной сцены прослеживается успешная миграция в русскую миниатюру эпохи Ивана Грозного из западного искусства не только отдельных иконографических деталей, но и целых сюжетов. При этом сами эти сюжеты могли иметь общие иконографические корни в христианской культуре до разделения церквей. Однако, в силу различных исторических обстоятельств, традиция их изображения получила преимущественное развитие не на православном Востоке, а на католическом Западе, где эти сцены оказались более востребованными. Возможно, именно благодаря обозначенным общехристианским глубинным истокам данные сюжетные мотивы не воспринимались русскими художниками позднего Средневековья как чуждые православной культуре, и легко включались ими в собственный иконографический вокабуляр.

Справедливости ради нужно отметить, что «культурное западничество» в Москве в грозненское время носило еще очень локальный характер и сосредоточивалось в основном в кругах высшей светской и церковной аристократии. Копирование латинских образцов было осознанно избирательным и всегда оправданным с точки зрения того содержания, которое воспроизводившие их художники пытались донести до своих зрителей. Этим грозненская эпоха разительно отличалась от XVII и последующих столетий, когда копирование западных памятников стало массовым явлением, в значительной степени определившим лицо позднего русского церковного искусства.



Илл. 10. Обрезание Господне. Клеймо иконы «Зачатие Анны, с житием Богоматери». 1630-е. Церковь св. Иоанна Воина на Якиманке, Москва. Фото Д. В. Денисова

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] О других сюжетах, принятых в иконографию миниатюр «Слова на Зачатие» из западноевропейского искусства см. [25; 26; 28].

[2] The official site of Vatican Library, Rome. URL: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613/ (дата обращения: 01.06.2022).

[3] А. Кэпер в диссертации, посвященной иконографии Иоанна Предтечи в средневековой Англии 1300-1550 гг., указала на редкость данного сюжета в составе житийного цикла святого и на его близость к иконографии «Обрезания Господня», приведя два памятника с его изображением [35, p. 31-32, 73].

[4] «Господь Иисус начал проливать за нас пресвятую Свою кровь. Рано начал Он страдать за нас. Безгрешный, сегодня он начал нести наказание за нас. Сочувствуй Ему и плачь вместе с Ним, ибо сегодня Он громко плакал. Вообще в дни праздников мы должны радоваться о нашем спасении; но также и сочувствовать и скорбеть о Его боли и муках» [11, с. 25].

[5] В действительности, в соответствии с ветхозаветным ритуалом, обрезанную часть крайней плоти закапывали.

[6] Говорили, что название монастыря Шарру (Charroux) происходит от chair rouge, «красная плоть», что означает самое ценное достояние обители. В начале XII в. монахи Шарру отправились в Рим, привезя крайнюю плоть, частицу истинного Креста и сандалии Иисуса для освидетельствования папой римским. Реликвия была утеряна во время религиозных войн XVI в., когда гугеноты частично разрушили монастырь. Но в 1856 г. в стене были обнаружены реликварии, и местный епископ в конце концов пришел к выводу, что в одном из них действительно находилась Священная крайняя плоть. Министерство внутренних дел Франции профинансировало строительство новой церкви для размещения реликвии, и в 1862 г. она была перевезена в свой новый дом среди толпы свидетелей. Епископ произнес вступительную проповедь, заявив, что он заметил на крайней плоти немного свернувшейся крови Спасителя [33, p. 95–96].

[7] Местные верования приписывали Священной крайней плоти из аббатства Нотр-Дам-де-Куломб способность разрешать бесплодие у женщин и приносить легкие роды. В 1421 г., во время беременности своей супруги Екатерины де Валуа, король Англии Генрих V, которому буллой от папы Мартина V была дарована привилегия перемещать реликвии, позаимствовал святую крайнюю плоть аббатства Куломб и привез ее жене в Англию. Затем реликвию отправили обратно во Францию, где разместили в Сент-Шапель в Париже [33, p. 96].

[8] Жан Кальвин в своей книге «Traite des reliques» (1543) задавался вопросом, как могла быть сохранена крайняя плоть Иисуса и особенно как ее можно найти одновременно в Шарру и в Риме. В 1900 г. Ватикан, очевидно, почувствовав, что почитание Священной крайней плоти ставит Церковь в затруднительное положение, издал постановление, согласно которому любой, кто ссылается на «истинную священную плоть» (*Carne Vera Sancta*), подлежит отлучению. Тем не менее священники церкви в итальянской деревне Кальката, недалеко от Витербо, продолжали демонстрировать реликвию каждое 1 января до 1983 г., когда она была украдена — возможно, ради ее драгоценного реликвария, выполненного в виде украшенной драгоценными камнями серебряной вазы, несомой ангелами [33, p. 97–98].

[9] «О сладостная любовь Иисус! В знак того, что ты взял ее в невесты, по прошествии восьми дней, во время святого Обрезания, Ты дал ей кольцо со сладостной и святейшей руки Твоей. Вы ведь знаете, моя досточтимая мать, что по прошествии восьми дней была взята плоть Его размером с ободок кольца. <…> И заметьте: огонь Божественной любви дал нам не золотое кольцо, а кольцо Своей чистейшей плоти». Екатерина Сиенская. Письмо к Иоанне, королеве Неаполитанской, 4 августа 1375 г. [цит. по: 5, с. 159].

[10] Агнесс Бланбекин (1224–1315), австрийская бегинка и мистик, пошла в своих видениях еще дальше: в одном из них она во время медитации «вкусила» крайней плоти Христа, ощутив при этом необычайный экстаз [40, p. 35; 33, p. 97].

[11] Миниатюра «Размышление о Жизни Христа» (Сиенна, Италия, ок. 1330 — 1340 гг. Парижская национальная библиотека, Ms. Italien 115. Fol. 24v) [5, с. 160, ил.163].

[12] На миниатюре богемского Пассионария (пассионала) аббатисы Кунгуты (1313–1321 гг. Национальная библиотека республики Чехия, Прага, XIV A 17, f. 6r) (Искусствовед.ру. URL: https://iskusstvoed.ru/2017/07/14/passionarij-passional-abbatisy-kung/ (дата обращения: 01.06.2022)).

[13] Например, на французской миниатюре «Обрезание Христа» «Золотой легенды» 1382 г. (Британская библиотека, BL Royal 19 B XVII, f. 36v) (The official site of The British Library, London. URL: https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=43276 (дата обращения: 01.06.2022)), на миниатюре Бревиария любви Матфре Эрменгау из Безье (каталонская прозаическая версия) (последняя четверть XIV в. Британская библиотека, BL Yates Thompson 31 f. 220v) (The official site of The British Library, London. URL: https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=8084 (дата обращения: 01.06.2022)), на фрагменте гобелена с Житием Девы Марии XV в. в Соборе Богоматери в Боне (Beaune), Бургундия, Франция; в витражном медальоне 1490-х гг. из области Верхнего Рейна в Германии (Метрополитен-музей, инв. № 32.24.3) [37, pp. 237–239, fig. 6], на алтарном панно «Обрезание Христа» ок. 1500 г. из монастыря Херонимо-де-ла-Сисла в музее Прадо [38, p. 635]. Первоисточник данной композиции не выявлен, однако мастер Ла Сисла, ученик мастера из Авилы — испанского художника XV в., работавшего во фламандском стиле, явно пользовался нидерландскими гравюрами для своих работ, в частности, его «Успение Богоматери», принадлежащее тому же комплексу, было вдохновлено гравюрой Мартина Шонгауэра.

[14] На миниатюре «Обрезание Христа» Бревиария королевы Елизаветы Кастильской 1497 г. (Британская библиотека, BL Additional 18851 f.37) (The official site of The British Library, London. URL: https://www.bl.uk/catalogues/illuminat edmanuscripts/ILLUMIN.ASP?-Size=mid&IllID=50328 (дата обращения: 01.06.2022)). К этой группе относится алтарная панель «Обрезание» А. Дюрера из серии «Семь скорбей Богоматери» (1495–1496 гг. Государственная галерея Дрездена, Gal.-Nr. 1875) (Offizielle website Staatliche Kunstsammlungen, Dresden. URL: https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/271972 (дата обращения: 01.06.2022), которую впоследствии повторил в рисунке Себальд Бэхам (1510–1550 гг. Метрополитен-музей, инв. № 1995.470) (The official site of The Metropolitan Museum, New York. URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334794 (дата обращения: 01.06.2022)), а также гравюра А. Дюрера из цикла «Жития Богоматери» №10 1505 г.

[15] Например, на миниатюрах «Обрезание Христа» римского миссала “Missal of Augier de Cogeux” из Франции последней четверти XIII — первой четверти XIV в. (Британская библиотека, BL Additional 17006 f.17) (The official site of The British Library, London. URL: https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=61186, (дата обращения: 01.06.2022) и Бревиария Мартина Арагонского (Испания, первая половина XV в. Парижская национальная библиотека, BNF Ms. Rothschild 2529, f. 141v) [5, с. 158. Ил. 161].

[16] Маскулинность Христа акцентировалась католическими богословами в качестве подтверждения полноты Его человеческой природы. По словам Бернарда Клервоского (1090–1153) в акте обрезания Христос получил на своем теле «доказательства истинного человечества». В одном из видений Бригитты Шведской о Рождестве Христовом подчеркивалось, как важно, что Христос вочеловечился именно в мужском теле. По ее словам, «пастухи, пришедшие поклониться Божественному Младенцу, хотели узнать, кто родился: девочка или мальчик. Ангелы сказали им, что на свет появился Спаситель мира, а не спасительница. Выяснив это, они удалились, славя Бога» [5, с. 158, 156].

[17] Wikimedia Commons, the free media repository. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Right_panel_(front)_of_the_high_altar_in_St._Jakob_in_Rothenburg_ob_der_Tauber#/media/File:St.Jakob_-_Hochaltar_-_Beschneidung_Christi.jpg. (дата обращения: 01.06.2022).

[18] Не редки в иллюстрированных Библиях, например, в Библии бедных, и изображения сцен обрезания ветхозаветных персонажей, которые часто выступали как комментарий к главной сцене «Обрезания Господня» и композиционно строились по аналогичной схеме. Так, в рукописном экземпляре 1360-1375 гг., хранящемся в Баварской библиотеке в Мюнхене, изображение «Обрезания Господня» сопровождается двумя эпизодами из Ветхого Завета: «Обрезание Авраамом Исаака» и «Установление обрезания» (Баварская государственная Библиотека, BSB Cgm 20, f. 2. URL: https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV037258431 (дата обращения: 14.10.2022)).

[19] Британская библиотека в Лондоне, BL Add MS 47682 f. 18 v (The official site of British Library. URL: https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_47682_fs018v (дата обращения: 01.06.2022).

[20] NGA Инв. №1952.5.68 (The official site of National Gallery of Art, Washinton. URL: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41683.html (дата обращения: 01.06.2022)).

[21] Manuscript SBS Gen. 8 Klosterneuburger Evangelienwerk 1340 F.5v Schaffhausen Stadtbibliothek (Offizielle website Schaffhausen Stadtbibliothek. URL: http://www.e-codices.unifr.ch/en/sbs/0008//5r (дата обращения: 01.06.2022).

[22] Wikimedia Commons, the free media repository. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Салимбени._Рождение_Иоанна._Обрезание_Иоанна._jpg (дата обращения: 01.06.2022).

[23] Готический алтарь Иоанна Крестителя с четырьмя сценами его жития: «Рождество Иоанна Предтечи», «Обрезание», «Крещение Христово», «Усекновение главы». По мнению Р. Лавички, предназначался для костела Святого Иоанна Крестителя и Прокопа в Чешских Будейовицах [36].

[24] Wikimedia Commons, the free media repository. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Circumcision_and_Birth_of_John_the_Baptist_with_Annunciation_to_Zechariah_by_Teramo_Piaggio (дата обращения: 01.06.2022).

[25] Wikimedia Commons, the free media repository. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Circumcision_of_the_Lord_(Gda%C5%84sk_St._Mary_Church).jpg (дата обращения: 01.06.2022).

[26] И ее вариант 1479 г. на нижнесаксонском диалекте с аналогичными ксилографиями, сокращенными до 113: Biblia (in dialecto Saxoniae inferioris) / Cum glossis secundum Postillam Nicolai de Lyra. Köln: [Heinrich Quentell], [ca 1478]. РГБ МК Л 15. На Л. 186 об. размещена гравюра с изображением Евангелиста Луки, Рождества Христова, Обрезания и Поклонения волхвов (сайт «Национальная электронная библиотека». URL: https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01000949197?page=380&rotate=0&theme=white (дата обращения: 14.10.2022)).

[27] Баварская государственная Библиотека, BSB Cgm 20, f. 2. URL: https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV037258431 (дата обращения: 14.10.2022).

[28] ГМИИ им. А.С. Пушкина. ГИК-2151 Г-55791 ГК 35396783 (сайт Государственного музейного каталога РФ. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=35589270 (дата обращения: 14.10.2022).

[29] На параллельное хождение в эту эпоху другого, близкому к классическому «Сретению», образца «Обрезания Господня» может указывать композиция иконы из праздничного чина из церкви Василия Великого деревни Быстрокурье Холмогорского района Архангельской области в Архангельском музее изобразительных искусств [10, кат. № 89, с. 430–431, 433, ил. с. 432, 434, 435].

[30] Так, прориси «Зачатия Иоанна Предтечи» и «Крещения Господня» в строгановском иконописном подлиннике [22, табл. 12, 216] воспроизводят схемы соответствующих пластин оклада с греческой иконы Иоанна Предтечи в молении, патрональной иконы Ивана Грозного, стоявшей напротив царского моленного места в иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля (ММК, инв. Ж-519/1–2) [4, кат. 5, 6, с. 40, 41].

[31] [2, с. 176–179]. Благодарю Т. Ю. Холдину, автора дипломной работы бакалавра истории искусства ПСТГУ-2022, посвященной исследованию данной иконы, за предоставленное изображение ее клейма (фото Д. В. Денисова).

[32] ГИМ 103794/12 ПС 1-12 ГК 21871399 (сайт Государственного музейного каталога РФ. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?q=21871399&imageExists=null (дата обращения: 14.10.2022)).

[33] ЦМиАР КП-996 [14, кат.18, с. 96].

[34] В синодальное время при создании икон художники разнообразили иконографию праздника, вновь активно обращаясь к западному наследию — к популярным в эту эпоху гравированным изданиям. Характерными примерами служит икона «Обрезание Господне» первой четверти XVIII в. из собрания И. В. Антыпко, созданная на основе гравюры из Евангелия Наталиса И. Вирикса по рисунку Б. Пассери [9, кат. № 51, с. 132–133], икона на тот же сюжет письма Максима Калинина Искрицкого 1736–1738 гг., выполненная в Санкт-Петербурге для Софийского собора в Вологде [12, с. 10, 338, ил. III] на основе гравюры Л. ван Дойтекума по рисунку Г. ван Гронингена из Библии Пискатора [39, с. 283–284, л. 231], а также икона в форме тондо последней четверти XVIII в., Санкт-Петербург (?), в собрании ГМИР [12, кат. № 59, с. 322, илл. с. 83]. К этой группе памятников нужно отнести и изображение «Обрезания Господня» в настенной росписи Спасского собора Новоспасского монастыря в Москве, видимый слой которой, исполненный в технике масляной живописи в XIX в., также являет свободный парафраз гравюры из Библии Пискатора [21, с. 280. Табл. в приложении 2.9].

[35] В качестве инструмента обрезания чаще изображались нож или скальпель. Данные ритуальные предметы также могли становиться объектами культа. Так, в монастыре Сен-Корнель в Компьене хранился нож, который был якобы использован для обрезания Иисуса, а в римской церкви Сан-Якопо-ин-Борго экспонировали камень, на котором был обрезан Младенец [30, p. 105–113]. Изображение ножниц в данном сюжете было менее популярно, но они показаны в руках священника на изображении Обрезания Христа Фра Беато Анжелико в росписи шкафчика для серебряной утвари ок. 1451 — 1452 гг. в музее Сан-Марко во Флоренции (Wikimedia Commons, the free media repository. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Angelico_-_Circumcision_-_WGA00612.jpg (дата обращения: 01.06.2022)). После миниатюры Чудовского сборника изображение ножниц в сюжете «Обрезания» надолго исчезает из русского церковного искусства, однако они отчетливо изображены в руках у священника на иконе «Обрезание Христа» второй половины XVII в. из собрания Кирилло-Белозерского музея-заповедника (КБИАХМ КП-3069 Инв. ДЖ-959 ГК 2058161 (сайт Государственного музейного каталога РФ. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=554424 (дата обращения: 14.10.2022)).

[36] В католицизме также существовало учение о преемственности между ветхозаветным обрезанием и крещением, опиравшееся на труды ранних латинских авторов. Так, свт. Зинон Веронский (ум. в 370 г), автор целого ряда предкрещальных катехизических сочинений, прямо называл крещение «вторым, духовным обрезанием». Свт. Григорий Эльвирский (ум. после 392 г.) говорил о крещении как о новом обрезании — «обрезании сердца» (cordis circumcisio). Гуго Сен-Викторский (ок. 1096 — 1141) в сочинении «О Таинствах христианской веры» также рассматривал связь между двумя обрядами; по его мысли, «как и обрезание, Крещение избавляет человека от погибели, делая его причастным совершенному Христом искуплению» [13, с. 641, 642, 681]. По словам Иоанна де Каулибуса, «в наши дни больше не делают телесного обрезания. У нас крестины: в них больше благодати и меньше

мучений. Но мы должны получить обрезание духовное: отрезать и отбросить все лишнее, как учит нас бедность. Кроме того, духовное обрезание должно коснуться всех чувств нашего тела: мы должны скупо пользоваться зрением, слухом, вкусом, осязанием, и в особенности способностью говорить» [11, с. 25]. Сопоставление Обрезания Христа и крещения христианского младенца в купели предпринималось и в искусстве: оно показано, например, на миниатюре французской Морализованной Библии 1225–1250 гг. в собрании Британской библиотеки в Лондоне (Harley 1527, f. 10v) [34, pp. 219–221].

Список литературы:

1. Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 года: Сборник материалов: Каталог выставки / Авт.-сост. *Э. К. Гусева, А. М. Лукашов, Н. В. Розанова, Г. В. Сидоренко*. М.: Авангард, 1995. 192 с.
2. *Галашевич А. А., Максимова Г. А., Полунина К. С.* Храм святого мученика Иоанна Воина, что на Якиманке в Москве. М.: Северный паломник, 2011. 332 с.
3. *Георгиевский Г. П.* Русская миниатюра XVI в. // Древнерусская миниатюра. Сто листов миниатюр с описаниями и статьями *М. Владимирова* и *Г. П. Георгиевского*. М.: Академия, 1933. 115 с.
4. Закат династии. Последние Рюриковичи. Лжедмитрий [Каталог выставки] / Сост. *И. Мельникова, В. Шарина*. М.: Музеи Московского Кремля, 2021. 224 с.
5. *Зотов С., Майзульс М., Харман Д.* Страдающее средневековье. М.: Изд. АСТ, 2018. 416 с.
6. *Иванов М. Л.* О «Слове Похвальном на Зачатие Иоанна Предтечи» Чудовского лицевого сборника: Исследовательская статья // Лицевой сборник Чудова монастыря. Научный аппарат / *И. В. Левочкин, М. С. Крутова, М. Л. Иванов*. М.: Актеон, 2015. С. 177–219.
7. *Иванов М. Л.* Сюжеты миниатюр «Слова похвального на Зачатие Иоанна Предтечи» // Лицевой сборник Чудова монастыря. Научный аппарат / *И. В. Левочкин, М. С. Крутова, М. Л. Иванов*. М.: Актеон, 2015. С. 150–176.
8. *Иванова Ю. В.* Иоанн Предтеча [Иконография в западноевропейском искусстве] // Православная энциклопедия. Т. 24. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2010. С. 577.
9. Иконопись Оружейной палаты из частных собраний [Каталог выставки в ЦМиАР] / Сост. *Н. И. Комашко*; под ред. *Б. Н. Дудочкина*. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, 2017. 168 с.
10. Иконы Русского Севера: Шедевры древнерусской живописи Архангельского музея изобразительных искусств: в 2 т / *О. Н. Вешнякова, Э. С. Смирнова*. М.: Северный паломник, 2007. Т. 1. 501 с.
11. *Каулибус де, Иоанн (Псевдо-Бонавентура).* Размышления о жизни Христа. М.: Институт Святого Фомы, 2011. 320 с.
12. *Комашко Н. И.* Русская икона XVIII века. М.: Агей Томеш, 2006. 340 с.
13. Крещение // Православная энциклопедия. Т. 38. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2015. С. 612–707.
14. Лики русской иконы: Древнерусская живопись XVI–XVIII веков из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева: Каталог выставки = Images of the Russian Icon: Old Russian Paintings of the 16th – 18th Centuries from the Collection of the Andrei Rublev Museum of Medieval Russian Art: Exhibition catalogue / Авт. вступ. ст. *Н. И. Корнеева, Т. Н. Нечаева*. М.: Авангард, 1995. 120 с.
15. *Лихачев Н. П.* Материалы для истории русскаго иконописания. Атлас снимков. Ч. II (Таблицы CCXI-CCCCXIX). СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1906. 444 с.
16. *Макарий (Веретенников), архим.* Всероссийский митрополит Афанасий // Богословские труды: Сб. 25. М.: Издание Московской Патриархии, 1984. С. 247–257.
17. *Макаров Е. Е., Э. В. Ш.* Обрезание Господне // Православная энциклопедия. Т. 52. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2018. С. 298–301.
18. *Неволин Ю. А.* Три лицевые рукописи XVI в., оформленные кремлевским мастером — знатоком и интерпретатором западноевропейской гравюры // Конференция по истории средневековой письменности и книги. К 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Тезисы докладов. 25–27 октября 1977 г. Ереван, 1977. С. 67–68.
19. *Неволин Ю. А.* Новое о кремлевских художниках-миниатюристах XVI в. и о составе библиотеки Ивана Грозного // Советские архивы. 1982. № 1. С. 68–70.
20. *Неволин Ю. А.* Влияние идеи «Москва — Третий Рим» на традиции древнерусского изобразительного искусства // Искусство христианского мира. Вып. I. М.: ПСТГУ, 1996. С. 71–84.
21. *Никитина Т. Л.* Русские церковные стенные росписи 1670–1680-х годов. М.: Индрик, 2015. 463 с
22. Подлинник иконописный / Издание С. Т. Большакова, под ред. А. И. Успенского. М.: Паломник, 1998. 174, 247, [3] с.
23. *Покровский Н. В.* Евангелие в памятниках иконографии. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 564 с.
24. *Устинова Ю. В.* Рождество Иоанна Предтечи [Иконография] // Православная Энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2020. Т. 60. С. 71–75.
25. *Устинова Ю. В.* «Се Агнец Божий, вземляй грехи мира…» К вопросу о генезисе одного иконографического извода святого Иоанна Предтечи в древнерусском искусстве // Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Т. XVI. М., 2020. С. 29–44.
26. *Устинова Ю. В.* «Встреча Марии и Елисаветы» в миниатюрах сборника Чудова монастыря 1560-х годов: к проблеме интерпретации авторского замысла «Слова на Зачатие Иоанна Предтечи» // Вестник сектора древнерусского искусства ГИИ. 2022. № 1. С. 104–121.
27. *Устинова Ю. В.* Царский ангел. Новые сюжеты в иконографии св. Иоанна Предтечи эпохи Ивана Грозного // Искусствознание. 2022. № 2. С. 150-185.
28. *Устинова Ю. В.* Царь и «царский ангел»: к проблеме образной интерпретации историософских концепций XVI в. в миниатюрах сборника Чудова монастыря 1560-х гг. // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 46. М., 2022. С. 9–33.
29. *Cabrol F.* Circoncision (Fete de la) // DACL. Vol. 3. Pt. 2. Col. 1717–1728.
30. *Cordez P.* Trésor, mémoire, merveilles: les objets des églises au Moyen Age. París: EHESS. 662 p.
31. *Ettlinger L. D.* Antonio and Piero Pollaiuolo. Oxford: Phaidon Press, 1978.183 p.
32. *Gadomski J.* Wstęp do badań nad małopolskim malarstwem tablicowym XV wieku (1420–1470) // Folia Historiae Artium. T. XI. Polska Akademia Nauk. Komisja Teorii i Historii Sztuki, Polska Akademia Umiejętności. Komisja Historii Sztuki. Kraków: Państwowe Wydawn. Naukowe, 1975. S. 37–81.
33. *Glick L. B.* Marked in Your Flesh: Circumcision from Ancient Judea to Modern America. Oxford: Oxford University Press, 2005. 370 p.

34. *Hellemans B.* La Bible moralisée: une œuvre à part entière: création, sémiotique et temporalité au XIIIe siècle. Turnhout: Brepols, 2010. 578 p.
35. *Kaper A.* The Iconography of St John the Baptist in Medieval England, c. 1300-1550. MPhil thesis. University of St Andrews: St Andrews, 2016. 234 p. URL: https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/9791 (дата обращения: 15.10.2022)
36. *Lavička R.* Tzv. Netolická archa // AD UNICUM. I/2. Praha, 2018. P. 63–65.
37. *Minott Ch. I.* A Group of Stained-Glass Roundels at the Cloisters // The Art Bulletin. 1961. Vol. 43. № 3. P. 237–239.
38. *Pérez Sánchez A. E.* Museo Nacional del Prado, Catálogo de las pinturas. Madrid: Museo del Prado, 1985. 870 p.
39. Teatrum biblicum. Библия Пискатора 1643 года из собрания Государственной Третьяковской галереи. М.: ГТГ, 2020. 524 с.
40. *Wiethaus U.* Agnes Blannbekin, Viennese Beguine: Life and Revelations. Cambridge: Boydell & Brewer, 2002. 184 p.
41. *Κατσιωτη, Α.* Οι Σκηνεσ τησ Ζωησ και ο εικονογραφικοσ κυκλοσ του Αγιου Ιωαννη Προδρομου στη Βυζαντινη Τεχνη. Αθηνα: τυπ. Τυπικόν, 1998. 347 σ.
42. *Χατζηδακη, Ν.* Γέννηση Παναγίας - Γέννηση Προδρόμου, παραλλαγές και αποκρυστάλλωση ενός θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15ου-16ου αιώνα // Δελτίον ΧΑΕ 11 (1982–1983), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Αναστασίου Κ. Ορλάνδου (1887–1979). Αθηνα, 1983. Σ. 127–180. URL: https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/deltion/issue/view/vol29

References

Cabrol, F. 'Circoncision (Fete de la)', *DACL,* 3(2), col. 1717–1728. (in French)

Cordez, P. (2016). *Trésor, mémoire, merveilles: les objets des églises au Moyen Age*. París: EHESS Publ. (in French)

Ettlinger, L. D. (1978) *Antonio and Piero Pollaiuolo*. Oxford: Phaidon Press Publ.

Gadomski, J. (1975). 'Introduction to the Study of Małopolska Tabletop Painting of the 15th Century (1420–1470)', *Folia Historiae Artium,* 11, pp. 37–81. (in Polish)

Galashevich, A. A., Maksimova, G. A., Polunina, K. S. (2011) *Khram sviatogo muchenika Ioanna Voina, chto na Iakimanke v Moskve [The Church of the Holy Martyr John the Warrior, in Yakimanka in Moscow]*. Moscow: Severnyi palomnik Publ. (in Russian)

Georgievskii, G. P. (1933) 'Russian Miniature in the 16th Century', in *Drevnerusskaia miniatiura. Sto listov miniatiur s opisaniiami i stat'iami M. Vladimirova i G. P. Georgievskogo [Old Russian Miniature. One Hundred Sheets of Miniatures with Descriptions and Articles by M. Vladimirov and G. P. Georgievsky]*. Moscow: Academia Publ. (in Russian)

Glick, L. B. (2005). *Marked in Your Flesh: Circumcision from Ancient Judea to Modern America*. Oxford: Oxford University Press Publ.

Guseva, E. K. et al. (1995) *Bogomater' Vladimirskaia. K 600-letiiu Sreteniia ikony Bogomateri Vladimirskoi v Moskve 26 avgusta (8 sentiabria) 1395 goda: Sbornik materialov: Katalog vystavki [Our Lady of Vladimir. To the 600th Anniversary of the Presentation of the Icon of Our Lady of Vladimir in Moscow on August 26 (September 8), 1395: Collection of materials: Exhibition catalog]*. Moscow: Avangard Publ. (in Russian)

Hatzidaki, N. (1983). 'Nativity of the Virgin Mary – Nativity of the Baptist, Variations and Crystallization of a Theme in Cretan Iconography in the 15th – 16th Century', in *Deltion XAE 11 (1982–1983), period IV. In memory of Anastasios K. Orlandos (1887–1979)*. Athens, pp. 127–180 (in Greek)

Hellemans, B. (2010). *La Bible moralisée: une œuvre à part entière: création, sémiotique et temporalité au XIIIe siècle*. Turnhout: Brepols Publ. (in French)

Ivanova, Iu. V. (2010) 'John the Baptist (Iconography in Western European Art)' in *Pravoslavnaia Entsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]*. Vol. 24. Moscow: Tserkovno-nauchnyi tsentr Pravoslavnaia entsiklopediia Publ., p. 577. (in Russian)

Kaper, A. (2016) *The Iconography of St John the Baptist in Medieval England, c. 1300 – 1550*. MPhil thesis. St Andrews: University of St Andrews.

Katsiwth, A. (1998). *Oi Skhnes ths Zwhs kai o eikonografikos kyklos toy Agioy Iwannh Prodromoy sth Byzantinh Technh [The Scenes of Life and the Iconographic Cycle of Saint John the Baptist in Byzantine Art]*. Athens: Typicon Publ. (in Greek)

Kaulibus de, I. (Psevdo-Bonaventura) (2011). *Razmyshleniia o zhizni Khrista [Reflections on the Life of Christ]*. Moscow: St. Thomas Institute Publ. (in Russian)

Komashko, N. I. (2006). *Russkaia ikona 18 veka [18th-Century Russian Icon]*. Moscow: Agey Tomesh Publ. (in Russian)

Korneeva, N. I., Nechaeva, T. N. (eds.) (1995). *Liki russkoi ikony: Drevnerusskaia zhivopis' 16–18 vekov iz sobraniia Tsentral'nogo muzeia drevnerusskoi kul'tury i iskusstva imeni Andreia Rubleva: Katalog vystavki [Images of the Russian Icon: Old Russian Paintings in the 16th – 18th Centuries from the Collection of the Andrei Rublev Museum of Russian Medieval Art: Exhibition catalogue]*. Moscow: Avangard Publ. (in Russian)

Lavička, R. (2018). 'The So-called Netolic Ark', *AD UNICUM,* 1/2, pp. 63–65. (in Czech)

Levochkin, I. V., Krutova M. S., Ivanov M. L. (eds.) (2015). *Litsevoi sbornik Chudova monastyria iz sobraniia rukopisnykh knig E. E. Egorova. Nauchnyi apparat [Illustrated Book of the Chudov Monastery from E. E. Egorov's Collection of Manuscript Book. Scientific Apparatus]*. 3rd ed. Moscow: Akteon Publ. (in Russian)

Likhachev, N. P. (1906) *Materialy dlia istorii russkago ikonopisaniia. Atlas snimkov. T. II (Tablitsy CCXI-CCCCXIX). [Materials for the History of Russian Icon Painting. Atlas of Images. Vol. II. Tables CCXI-CCCCXIX]*. Saint Petersburg: Ekspeditsiia zagotovleniia gosudarstvennykh bumag Publ. (in Russian)

Makarii (Veretennikov), arkhim. (1984) 'All-Russian Metropolitan Athanasius', *Bogoslovskie Trudy [Theological Works],* 25. Moscow: Moscow Patriarchate Publ., pp. 247–257.

Makarov, E. E., E. V. Sh. (2018) 'Circumcision of the Lord', *Pravoslavnaia Entsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]*. Vol. 52. Moscow: Tserkovno-nauchnyi tsentr Pravoslavnaia entsiklopediia Publ, pp. 298–301 (in Russian).

Melnikova, V., Sharina, V. (comp.) (2021) *Zakat dinastii. Poslednie Riurikovichi. Lzhedmitrii (Katalog vystavki) [The Decline of the Dynasty. The Last Rurikovichs. False Dmitry (Exhibition catalog)]*. Moscow: Moscow Kremlin Museums. (in Russian)

Minott, Ch. I. (1961) 'A Group of Stained-Glass Roundels at the Cloisters', *The Art Bulletin*. 43(3), pp. 237–239.

Nevolin, Iu. A (1982). 'A New about the 16th-century Kremlin Miniaturists and the Composition of the Ivan the Terrible Library', *Sovetskie arkhivy [Soviet Archives],* 1, pp. 68–70. (in Russian)

Nevolin, Iu. A. (1977) 'Three 16th-Century Facial Manuscripts, Designed by the Kremlin Master – Expert and Interpreter of Western European Engraving', in *Konferentsiia po istorii srednevekovoi pis'mennosti i knigi. Tezisy dokladov [Conference on the History of Medieval Writing and Books. Abstracts of Reports*]. Yerevan, pp. 67–68. (in Russian)

Nevolin, Iu. A. (1996) 'Influence of the Idea "Moscow – the Third Rome" on the Traditions of Old Russian Fine Art', *Iskusstvo khristianskogo mira [Art of the Christian World]*, 1, pp. 71–84. (in Russian)

Nikitina, T. L. (2015) *Russkie tserkovnye stennye rospisi 1670–1680-kh godov [Russian Church Murals in the 1670s–1680s]*. Moscow: Indrik Publ. (in Russian)

Pérez Sánchez, A. E. (1985) *Museo Nacional del Prado, Catálogo de las pinturas*. Madrid: Museo del Prado.(in Spanish)

Pokrovskii, N. V. (2001) *Evangelie v pamiatnikakh ikonografii [The Gospel in the Monuments of Iconography]*. Moscow: Progress-Tradition Publ. (in Russian)

Teatrum biblicum. Bibliia Piskatora 1643 goda iz sobraniia Gosudarstvennoi Tret'iakovskoi galerei [The 1643 Piscator Bible from the Collection of the State Tretyakov Gallery] (2020). Moscow: The State Tretyakov Gallary Publ.

Uspenskii, A. I. (ed.) (1998) *Podlinnik ikonopisnyi. Izdanie S. T. Bol'shakova, pod red. A. I. Uspenskogo [The Original Icon Painting. Edition by S. T. Bolshakov, edited by A. I. Uspensky]*. Moscow: Pilgrim Publ. (in Russian)

Ustinova, Ju. V. (2020) ' "Here is the Lamb of God, Take away the Sins of the World": On the Question of the Genesis of an Iconographic Excerpt of Saint John the Baptist in Ancient Russian Art', *Trudy Tsentral'nogo muzeia drevnerusskoi kul'tury i iskusstva imeni Andreia Rubleva. Sbornik nauchnykh statei [Proceedings of the Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art. Collection of scientific articles],* 17, pp. 26–40. (in Russian)

Ustinova, Ju. V. (2020) 'The Nativity of John the Baptist [Iconography]' in *Pravoslavnaia Entsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]*. Vol. 60. Moscow: Tserkovno-nauchnyi tsentr Pravoslavnaia entsiklopediia Publ, pp. 71–75. (in Russian)

Ustinova, Ju. V. (2022) ' "The Visitation of Blessed Virgin Mary" in the Illuminated Manuscript From Chudov Monastery of the 1560s: To the Problem of Interpreting the Author's Concept of "Word on the Conception of St. John the Baptist" ', *Vestnik drevnerusskogo sektora GII [Bulletin of the Russian Medieval Art Department of SIAS],* 1, pp. 104–121. (in Russian).

Ustinova, Ju. V. (2022) 'The Royal Angel. New Issues in the Iconography of St. John the Baptist in the Age of Ivan the Terrible', *Iskusstvoznanie [Art Studies],* 2, pp. 150–185. (in Russian)

Ustinova, Ju. V. (2022) 'The Tsar and the "Angel of the Tzar": the Problem of Image-related Interpretation of Historiosophical Conceptions of the 16th-Century in the Miniatures of the Convolute from Chudov Monastery of the 1560s, *Vestnik PSTGU. Seriia V. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva [St. Tikhon's University Review. Series V. Problems of History and Theory of Christian Art],* 46, pp. 9–33. (in Russian)

Veshniakova, O. N., Smirnova, E. S. (2007) *Ikony Russkogo Severa: Shedevry drevnerusskoi zhivopisi Arkhangel'skogo muzeia izobrazitel'nykh iskusstv [Icons of the Russian North: Masterpieces of Old Russian Painting of the Arkhangelsk Museum of Fine Arts*]. Vol. 1. Moscow: Severnyi Palomnik Publ. (in Russian)

Wiethaus, U. (2002). *Agnes Blannbekin, Viennese Beguine: Life and Revelations*. Cambridge: Boydell & Brewer Publ.

Zotov, S., Maizul's, M., Kharman, D. (2018) *Stradaiushchee srednevekov'e [The Suffering Middle Ages]*. Moscow: AST Publ. (in Russian)

УДК 73/76+271.22-36
DOI 10.24412/2686-7443-3-94-101

Подковырова Вера Григорьевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник. Библиотека Российской академии наук, Россия, Санкт-Петербург, Биржевая линия, д. 1. 199172. vera.podkovyrova@gmail.com. ORCID ID: 0000-0001-5658-252X

Podkovyrova Vera Grigorievna, PhD in Philology, senior researcher. Library of the Russian Academy of Sciences, 1 Birzhevaia line, 199172 Saint Petersburg, Russian Federation. vera.podkovyrova@gmail.com. ORCID ID: 0000-0001-5658-252X

«КИРИЛЛОВО ДРЕВО» НА ОКЛАДЕ РУКОПИСИ ИЗ БИБЛИОТЕКИ ПЕТРА I (БАН, П I Б 85): К ПРОБЛЕМЕ ИСТОЧНИКОВ ОБРАЗА[1]

"CYRIL'S TREE" ON THE COVER OF THE MANUSCRIPT FROM THE LIBRARY OF PETER I (BAN, P I B 85): ON THE PROBLEM OF IMAGE SOURCES

Аннотация. Статья посвящена одному из главных образов-символов мировой культуры, очень конкретному изображению Древа жизни в виде «Кириллова древа» или своего рода «родословию» монашеской преемственности Кирилло-Белозерского монастыря. Средник на окладе рукописи Житие и служба прп. Кирилла Белозерского (1720, шифр хранения БАН, П I Б 85) содержит неописанное ранее в литературе изображение прп. Кирилла и его учеников, композиционно являющееся родословным древом. Рукописная книга представляет собой богато декорированный, иллюстрированный 36 миниатюрами список, изготовленный, по всей видимости, в монастыре и преподнесенный Петру I в 1722 г. во время его визита в обитель. Изображение строится по следующей схеме: вверху Господь Саваоф, под ним — Святой Дух в образе голубя, ниже прп. Кирилл с нимбом и в парамане с крестом на вершине древа, имеющего шесть ветвей, на каждой из которых расположен образ одного монаха в парамане с крестом, у подножия древа монах с лопатой, ниже — череп Адама. Ни один из находящихся на среднике святых не подписан. В иконографии прп. Кирилла такой сюжет ранее не зафиксирован. Изображение местночтимых святых в виде древа известно для Новгородского собора (поп Георгий Алексеев, первая четверть XVIII в.). По ряду свидетельств можно говорить о том, что чеканный средник оклада был изготовлен в Кирилло-Белозерском монастыре. Одним из источников рассматриваемой композиции, вероятно, была очень популярная в то время гравюра Василия Андреева «Распятие с чудесами». Сложно точно определить, что именно изображено на среднике: собор Белозерских святых (иконография его к 1720 г. не была окончательно определена) или древо связывает между собой основных учеников прп. Кирилла, но это явный символ глубокой духовной преемственности и апология старчества, сохраненная до XVIII в. последователями «нестяжателей». Статья посвящена этим и некоторым другим проблемам атрибуции изображения на окладе книги.

Ключевые слова: прп. Кирилл Белозерский; иконография; Древо жизни; книжный оклад; библиотека Петра I.

Abstract. The article is about one of the key symbols in the world culture, a very specific image of the Tree of Life presented as "Cyril Tree" which is a kind of "family tree" showing the succession of monks the Kirillo-Belozersky Monastery. The metal centerpiece of the manuscript "The Life and Service of St. Cyril Belozersky" (1720, storage code BAN, P I B 85) cover contains an image of St. Cyril and his disciples, compositionally representing a family tree. The handwritten book is richly decorated, illustrated with 36 miniatures. It was likely to be made in the monastery, and was given as a present to Peter I in 1722 during his visit to the monastery. The image has this scheme: at the top, there is the Lord Sabaoth, Holy Spirit as a dove is below Him. Under the dove, on top of the tree, there is St. Cyril with a halo wearing a paraman with a cross. The tree has 6 branches, each has an image of one monk in a paraman with a cross. At the foot of the tree, there is a monk with a shovel, and down below there is the skull of Adam. None of the saints is signed. Such a plot did not appear before in the iconography of St. Cyril. The image of locally venerated saints as a tree is known for the group of Novgorod saints (priest Georgy Alekseev, the end of the 18th century). According to a number of testimonies, the centerpiece of the cover in question was made in the Kirillo-Belozersky Monastery. One of the sources of the considered composition was probably Vasily Andreev's engraving "The Crucifixion with Miracles", which was very popular at that time. It is difficult to determine exactly what is depicted on the centerpiece: the group of the Belozersky Saints (its iconography was not finally determined by 1720), or the tree connects the main disciples of St. Cyril, but this is a clear symbol of deep spiritual continuity and an apologia for eldership, preserved by the followers of "nonpossessors" until the 18th century. The author studied these and some other problems of image attribution on the cover of a book.

Keywords: St. Cyril Belozersky; iconography; Tree of Life; book cover; library of Peter I.

В Библиотеке Российской академии наук хранится реконструированная в середине XX в. библиотека Петра I, отданная в фонд первой общественной библиотеки России вдовой русского императора Екатериной I после его смерти [2]. Реконструкция стала необходимой из-за того, что в XVIII–XIX (отчасти и в XX) вв. существовала практика вливания личных собраний книг и рукописей в фонд принимавших их библиотек. Так произошло и с библиотекой Петра I, распределенной по разных отделениям и отделам Императорской БАН. Рукописная часть собрания Петра Великого, хранящаяся в Отделе рукописей, включает значительное количество книг, специально создававшихся для лиц царствующей династии и их родственников. Можно предположить, что все эти материалы должны иметь богатый декор, однако это не совсем так. Как и все собрание царя, подносные экземпляры можно условно разделить на две основные части — рукописи, подаренные родственникам царя, и рукописи, подаренные ему лично. Последние имели преимущественно функциональное назначение и





Илл. 1. Начало текста Жития преп. Кирилла Белозерского. Золото, чернила. Первая строка названия — вязь. Заставка старопечатного типа. Служба и житие преп. Кирилла Белозерского. 1720. БАН, П I Б 85, л. 48. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург

Илл. 2. Преп. Кирилл Белозерский. Миниатюра. Клеевые краски, золото. Служба и житие преп. Кирилла Белозерского. 1720. БАН, П I Б 85, л. 46 об.



Илл. 3. Излечение бесноватого. Миниатюра. Клеевые краски. Служба и житие преп. Кирилла Белозерского. 1720. БАН, П I Б 85, л. 139

не были особо изысканно оформлены. Относящиеся к первым — более традиционны для средневековой книжной культуры и разнообразно украшены. Среди них есть несколько лицевых рукописей, три из которых — Сборник житийный, лицевой (БАН П I А № 34. XVI в. (60-е гг.) 380 мин.), Звезда Пресветлая, с дополнениями, лицевая (П I А № 58, 263 мин.) и Житие прп. Сергия Радонежского, лицевое (БАН П I А № 38. XVII в. (кон.) 468 мин.) — включают по несколько сотен миниатюр. К этой группе примыкает интересующая нас рукопись из преподнесенных непосредственно Петру I — Житие и служба прп. Кирилла Белозерского (БАН П I Б № 85 [2, 201–203][2] 36 мин.), выполненная по традиционным канонам иллюминирования рукописных средневековых книг.

Житие оформлено как образцовый подносной экземпляр: профессиональный полуустав заполняет листы бумаги прекрасного качества формата фолио (александрийская, среднего формата), все заглавия, инициалы и часть элементов декора в заставках, концовках и маргинальных украшениях писаны золотом, элементы декора выполнены и расцвечены тонко (Илл. 1), текст иллюстрируют 36 миниатюр — по одной к каждой главе. Миниатюры выполнены мастерами разного профессионального уровня и в разных манерах (Илл. 2, 3)[3].







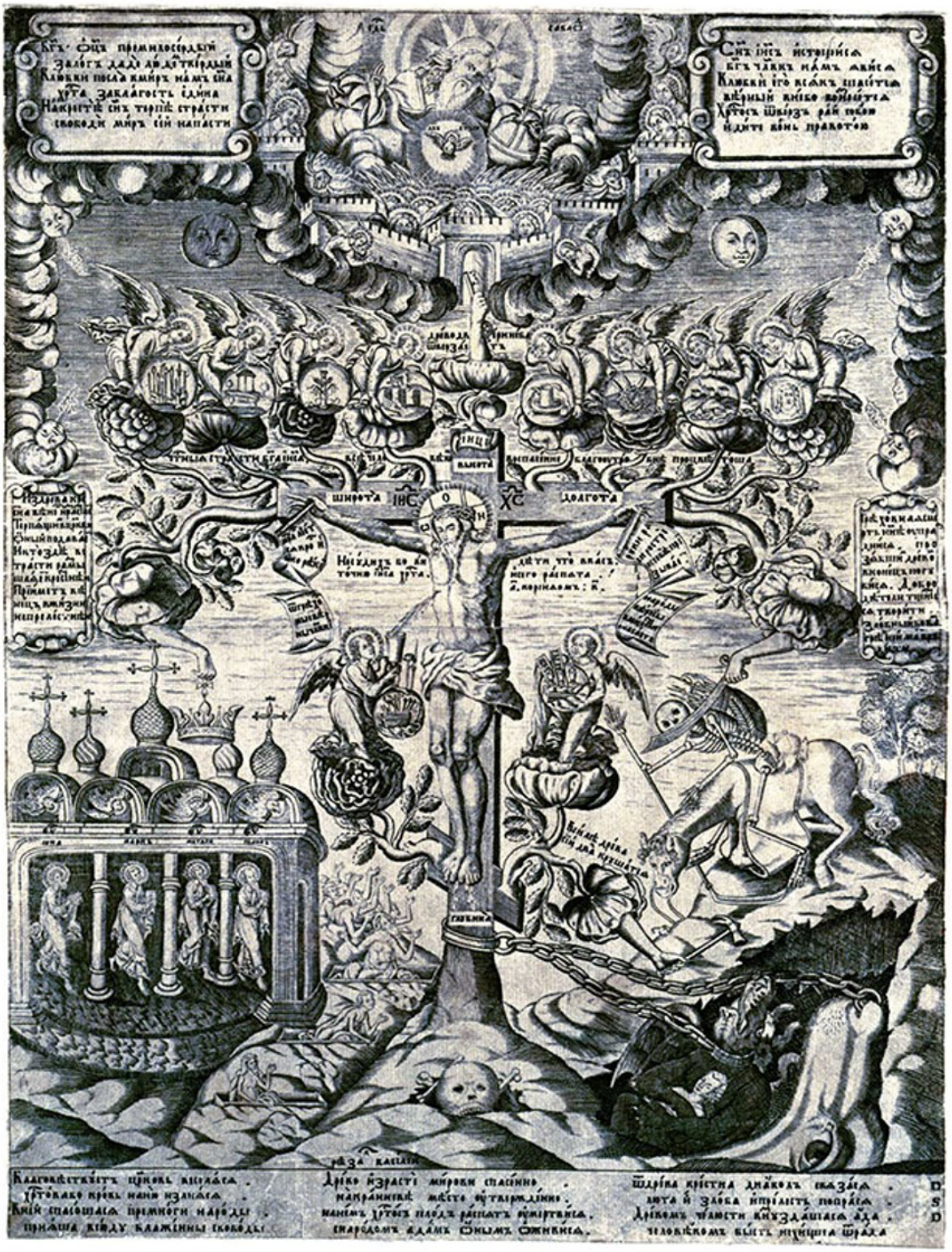
Илл. 4. Верхняя крышка переплета. Бархат, металлические накладные средник и 4 наугольника. Служба и житие преп. Кирилла Белозерского. 1720. БАН, П I Б 85

Илл. 5. Нижняя крышка переплета. Бархат, металлические накладные средник и 4 наугольника. Служба и житие преп. Кирилла Белозерского. 1720. БАН, П I Б 85

Илл 6. Клеймо мастера-изготовителя чеканных накладных элементов оклада. Верхняя крышка переплета. Служба и житие преп. Кирилла Белозерского. 1720. БАН, П I Б 85

Особенно красив переплет: доски в зеленом бархате с накладными металлическими орнаментированными гравировкой, чеканкой и резьбой наугольниками и средниками на обеих крышках. На верхней крышке переплета расположен сюжетный серебряный позолоченный средник с необычным изображением, о котором и пойдет речь в статье. В целом композиция элементов оклада достаточно обычна для средневековых рукописей: средник и четыре наугольника повторяют типичную схему расположения элементов декора переплета: в центре сюжетный средник, по четырем углам четыре орнаментированных наугольника (Илл. 4). На нижней крышке переплета аналогичная композиция элементов декора, но в центре средник с записью (наугольники аналогичны верхней крышке). Согласно выгравированной в круглом среднике записи, «Сия книга была соченина в Кирилове монастыре снисканием той обители и в бытность отца архимандрита Иринарха Кириловского (годы настоятельства 1705—1732. — *В. П.*) 1720 году» (Илл. 5).

Рукопись, вероятно, была подарена Петру I через два года после изготовления. Согласно Летописи событий Кирилло-Белозерского Успенского монастыря за 1397–1893 гг., царь посетил его в 1722 г. [9] Настоятель обители, помогавшей Петру Великому в восстановлении разрушенного шведами Валаамского монастыря, возможно, хотел в такой форме напомнить о чтимом на Руси духовном наставнике-старце и чудотворце и хранящем его заветы монастыре. В 1722 г., через месяц после императора, проезжая из Олонецких Марциальных вод в Москву, монастырь посетила императрица Екатерина I, которой архимандрит Иринарх преподнес образ прп. Кирилла в серебряном позолоченном окладе с такими же венцом и цатою, украшенной драгоценными камнями. Императрица пожаловала обители 50 золотых и столько же на братию [9]. В Летописи нет сведений о том, что именно было преподнесено самому Петру I, но, учитывая дату создания Жития (1720) из Петровской библиотеки и особое отношение Петра Великого к книгам, возможность того, что именно эта книга, оказавшаяся в его библиотеке, стала подарком венценосному гостю, вполне естественна.



Илл. 7. Василий Андреев. Распятие с чудесами. 1682. Гравюра на меди. Государственный исторический музей, Москва. Опубликовано в: Кузнецова О. Б. Процветший крест: Иконография «Плоды Страданий Христовых» из церквей, музейных и частных собраний России, Германии, Италии, Финляндии, Швейцарии. М.: Индрик, 2008

Прежде чем перейти к рассказу о среднике, дадим краткую характеристику тексту списка. Основная часть Жития в подносной рукописи, согласно предисловию составителя, переписана из издания Миней четьих свт. Димитрия Ростовского (1710, Киев). Однако этот источник не исчерпывает весь состав Жития, которое дополнено целым рядом иных посмертных чудес и Похвалой прп. Кириллу. Эти тексты, вместе с Житием, были включены еще в XVI в. в состав Великих Миней четий митрополита Макария. А текст Похвалы известен в двух основных редакциях, одна из которых характеризуется исследователями как созданная для общерусского почитания святого [10, с. 319]. Именно этот текст и вошел в список из Петровской библиотеки. Богослужебные тексты, включенные в рукопись, совпадают с современными, содержащимися в Служебных минеях на день памяти прп. Кирилла 9 (22) июня [13].



Илл. 8. Прп. Кирилл Белозерский. Дионисий Глушицкий. 1424. Опубликовано в: Кирилл Белозерский и памятники с редкой иконографией: Материалы конференции. Каталог выставки 22 июня – 15 августа 2017. Кириллов, 2018

Гравированная датированная запись на окладе начинается словами «Сия книга была соченина в Кирилове монастыре...». Это достаточно достоверно свидетельствует о том, что рукопись была составлена, т. е. написана, украшена и проиллюстрирована в самой Кирилловской обители. Есть все основания полагать, что здесь выполнен также переплет книги. В статье А. В. Смирновой о монастырской библиотеке рассказывается о записях в рукописях и изданиях, благодаря которым мы знаем, что при архимандрите Иринархе было сделано несколько дорогих окладов на хранящиеся в монастыре

кодексы. Например, в 1709 г. был изготовлен оклад на Евангелие 1689 г. [15][4]. Чеканная надпись на нем сообщала, что «за дело за фунт и за позолоту дано мастеру по 15 рублев» [4, с. 29]. Этот оклад подробно описан архимандритом Варлаамом в его вышедшем в 1859 г. «Описание историко-археологическое древностей и редких вещей, находящихся в Кирилло-Белозерском монастыре»: «Оклад серебряный чеканный позолоченный с разными цветами, вокруг оклада такая же круглая рамка, на которой по середине и углам восемь херувимов и восемь репейков литых, девять серебряных чеканных позолоченных клейм: Преображение Господне, Воскресение Христово, Несение креста И[сусом] Христом, вверху — Отечество, внизу — Распятие, в углах — евангелисты. Нижняя деревянная доска обложена рудожелтою парчою с золотыми травами, на ней четыре наугольника серебряные белые с яблоками, по середине накладка серебряная с резной надписью… Застежки серебряные, литые позолоченные с изображением апостолов Петра и Павла» [4, с. 29][5]. В 1712 г. был «построен» оклад на Служебник 1705 г. «подаянием православных христиан весу серебра фунт 13 золотников». Заказывали серебряные оклады «на монастырский счет» и в последующие годы [15]. Автор статьи о библиотеке Кирилло-Белозерского монастыря не знала о нашей рукописи, поэтому не упоминала о ней среди имеющих оклады, изготовленные в первой четверти XVIII в.

Металлические части оклада (они были частично из серебра с позолотой) могли также быть изготовлены на заказ и привезены в монастырь из Москвы или иного центра, где изготавливались в начале XVIII в. На накладных элементах верхней крышки переплета имеется клеймо мастера[6], что было в это время уже регламентировано положением закона о работе с драгоценными металлами. Клеймо состоит из двух частей: двуглавого орла и литеры (литер?) «Т» (?) (Илл. 6). Однако можно предположить, что металлические части оклада были изготовлены специально приглашенным мастером в самой Кирилловской обители, о чем косвенно свидетельствуют данные монастырских расходных книг. Так, исследователь художественных иконных окладов С. Г. Зюзева фиксирует записи об имевшемся в монастыре уже в XVI в. наборе инструментов для изготовления чеканных окладов к образам [6]. Исследователь показала, что на протяжении второй половины XVI — начала XVII в. для икон Кирилло-Белозерского монастыря чеканные оклады изготавливались двумя способам: либо заказывались в Москве[7], либо мастера приезжали для работы в сам монастырь. Вопрос о месте изготовления окладов для рукописей монастыря в первой четверти XVIII в. остается пока открытым.

Обратимся к интересующему нас среднику на окладе Жития и службы прп. Кириллу Белозерскому. Его композиция построена по типу иконографии родословного древа Иисуса Христа — Иесеева древа — образу, восходящему к тексту Евангелия от Луки: Адам родил… (Лк. 3, 23–38). Этот сюжет позже достаточно часто изображался на окладах на нижней крышке переплета Евангелий в XVIII и XIX в. [8]. Самый ранний такой оклад подробно описан С. А. Клепиковым в работе «Из истории русского художественного переплёта» [11][8].

Иесеево древо к концу XVII в. на Руси бытовало и в форме композиции Плоды страданий Христовых, иконография которой основывается на западноевропейском сюжете Иисус — лоза истинная [16]. На основе этой изобразительной схемы Василием Андреевым в 1682 г. была создана сложная многочастная гравюра Распятие с чудесами (Илл. 7) [12; 14]. Основа композиции может быть представлена так: вверху в центре расположены поясное чуть в оборот изображение Господа Саваофа — Ветхого денми (восьмиконечный нимб) с распростертыми в благословении двумя руками и Святой Дух в образе голубя, ниже в центре Древо Крестное с распятым Спасителем, на ветвях которого изображены апостолы и святые, под корнями Древа — череп — голова Адама[9].

Центральная часть композиции гравюры Василия Андреева (за исключением распятого Иисуса Христа) (Илл. 7) взята за основу на гравированном среднике переплета Жития. На окладе ниже изображения Ветхого денми, в верхней части древа, расположен поясной образ прп. Кирилла (не подписан) с двумя благословляющими руками, в центре ниже от ствола отходят шесть ветвей, несущих изображения шести неподписанных святых. Иконография прп. Кирилла на среднике близка его иконографии на знаменитой иконе работы Дионисия Глушицкого[10] (Илл. 8). Внизу выгравирован монах, лопатой вскапывающий землю под «Кирилловым древом». Иконография лика «землекопа» схожа с ликом прп. Кирилла, изображенным на вершине дерева; только у этих двух монахов награвирован сияющий нимб, что может навести на мысль о том, что изображенный внизу инок — это основатель обители, а не, например, архимандрит Кирилло-Белозерского монастыря начала XVIII в. Иринарх, при котором была создана эта рукопись, или не один из учеников прп. Кирилла, занимавший должность настоятеля[11].

Поскольку изображенные на среднике переплета святые не подписаны, сюжет интерпретируется по-разному. Можно предположить, что это ученики прп. Кирилла, и тогда расположенные там иноки (нимбов у них нет) это прпп. Кассиан Каменский, Игнатий Белоезерский Молчальник, Досифей Белоезерский, Герман Дивный Белоезерский, Мартиниан Белоезерский и Корнилий Комельский (или Нил Сорский, что менее вероятно, так как у этого святого хорошо узнаваемая иконография с куколем). Однако предложенные имена для изображенных иноков являются гипотетическими, и, вероятнее, на среднике изображен вариант собора Белозерских святых, в состав которого в XVIII в. перечисленные выше святые не были включены. Именно в конце XVII — начале XVIII в. впервые появилась иконная композиция этого собора, а его первоначальный состав сложился только к середине XVIII в. [5; 17]. На иконах того времени изображены, включая прп. Кирилла, восемь святых — это прпп. Нил Сорский, Кирилл Новоезерский, Иродион Илоезерский, Филипп Ирапский, Ферапонт и Мартиниан Белозерские и Даниил Шужгорский. Все эти святые являются основателями известных монастырей, расположенных вокруг Белозерского. Если изображены именно эти последователи и соделатели прп. Кирилла, встает вопрос о том, что на среднике переплета их на одного меньше и не ясно, кого из них нужно исключить[12]. Все изображенные святые имеют особую характерную иконографию, однако сравнение этих ликов с аналогами на иконах не позволили определить их имен. Все святые, включая прп. Кирилла, выгравированы в монашеских параманах с голгофским крестом. Иконы с изображением собора белозерских святых в иконографии «Кириллова древа» в литературе ранее не отмечались[13].

Как представляется, появлению «Кириллова древа» на переплете Жития и службы святому можно дать некоторое объяснение. Особенностью текста Жития прп. Кирилла, составленного еще Пахомием Логофетом (Сербом), было то, что создавалось расширенное жизнеописание основателя обители, несшее черты Патерика Кирилло-Белозерского монастыря, поэтому в текст были включены чудеса, происходившие по молитвам не только самого прп. Кирилла, но также его учеников и сменивших его настоятелей [10]. Возможно, именно с этой особенностью Жития связано изображение гравированного средника — по замыслу создателя рукописи важно было подчеркнуть существование традиций обители и продолжателей трудов прп. Кирилла. Но представить изображенных на древе монахов просто настоятелями — игуменами или архимандритами Кирилло-Белозерского монастыря — также нельзя, поскольку даже архимандритов с 1649 г. до 1705 г., времени поставления в настоятели Иринарха, было десять человек.

Насколько известно в настоящее время, Кирилло-Белозерский монастырь не имел традиции создания иллюстрированных житийных рукописей. В этом смысле рукопись Жития прп. Кирилла из Петровской библиотеки является в какой-то степени уникальным явлением[14]. Цикл из 35 миниатюр образует законченный краткий рассказ о монашеской жизни преподобного, включая прощание с ним братии и преставление, и последование из 17 миниатюр сопровождает посмертные чудеса. Таким образом, в начале Нового времени в монастыре создается, вероятно, первое Житие основателя с развернутым циклом изображений. Получившийся кодекс прекрасно совмещает в себе традиции древнерусской книжной культуры и

элементы барочного оформления. И в этом отношении чеканный средник оклада также совмещает в себе все перечисленные черты: основа его сюжета — Мировое древо — этот аспект акцентирован образом Господа Саваофа. Древо рассмотрено через призму евангельского понимания, что олицетворено в образе голубя Святого Духа, а венчающий Древо образ основателя монастыря прп. Кирилла представляет уже главу родословного древа монахов данной обители. Само Древо на ветвях несет изображение учеников преподобного, монах-землекоп под Ним является фигурой, которую можно интерпретировать по-разному: монах, как и прп. Кирилл, имеющий нимб и черты портретного сходства, может под этим предлогом быть отождествлен с самим основателем монастыря[15].

Кирилло-Белозерский монастырь сохранял к началу XVIII в. утраченные к тому времени во многих обителях центральной Руси и последовательно гонимый новыми законами Российской империи традиции старчества, неразрывно связывающие прп. Кирилла, прп. Нила Сорского и все поколения белозерских монахов (в этой связи нелишним будет вспомнить спор иосифлян и нестяжателей). Возможно, именно с этой особенностью Жития связано изображение гравированного средника — по замыслу создателя рукописи важно было подчеркнуть существование непрерывающейся в монастыре традиции старчества и продолжения духовных трудов прп. Кирилла.

Чеканный средник оклада выполняет не только декоративную, но и семантическую функцию. В основе его сюжета лежит один из основных общемировых образов-символов — Мировое древо, понятое через призму Евангелия. Здесь основатель монастыря прп. Кирилл представляет собой главу родословного древа монахов обители и подчеркивается сохранение преемственности старчества. Поскольку изображения монахов не подписаны, возможно, что конкретная их персонификация и не предполагалась. Поэтому барочная композиция может быть прочитана и как собор Белозерских святых, и как родословие учеников прп. Кирилла, и в чисто условном виде, как некий символ хранимого наследия духовных трудов прп. Кирилла.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-09-42003 РФФИ.

[2] В этом же каталоге [1] описаны перечисленные выше лицевые рукописи, а также более десятка других лицевых рукописей из библиотеки Петра I.

[3] Рукопись представляет особый интерес благодаря имеющемуся в ней циклу миниатюр. Несмотря на очень широко распространенную и разнообразную иконографическую традицию изображения святого Кирилла Белозерского, включая несколько редакций его житийных икон с большим количеством клейм, на настоящее время неизвестны другие циклы миниатюр к Житию преподобного, содержащие несколько десятков изображений. Известны списки Жития с выходной миниатюрой и миниатюрой с изображением видения прп. Кириллу Богородицы. Об этом см. [5].

[4] ОПИ КБИАХМ. СК 1773. Сохранился только блок книги. См.: Смирнова А. В. Библиотека Кирилло-Белозерского монастыря в XVIII–XX веках // Кириллов. Краеведческий альманах. Вып. 2. Вологда: Русь, 1997. URL: https://www.booksite.ru/fulltext/2ki/ril/lov/index.htm (дата обращение 14.06.2022).

[5] В каталоге указаны размеры книги в окладе: 15,5 × 10,5 × 2,5 вершка и ее вес: один пуд 15,5 фунта (вершок — 4,5 см, пуд — 16,38 кг, фунт — 409,51 г, золотник — 4,3 г).

[6] Автор благодарит Л. Б. Белову за помощь в работе над поисками источников по определению клейма. Сначала я подумала, что на сюжетном среднике это не клеймо, а голова Адама в подножии древа-креста, как это часто бывает в подобных композициях, но такие же клейма имеются на и всех четырех наугольниках, где рисунок просматривается четко.

[7] В фондах Музеев Московского Кремля С. Г. Зюзевой был выявлен оклад иконы Богоматерь Умиление (Корсунская), происходящий из Кирилло-Белозерского монастыря. На основании стилистического анализа определено, что убор был создан московскими мастерами в 1610-е гг. Эта же исследовательница предположила, что новый оклад иконы Богоматерь Одигитрия, по преданию принадлежавшей прп. Кириллу, в 1611–1613 гг. изготовлен московскими мастерами. Об этом см. [7].

[8] См. [11, с. 98–166]. Интересно, что на этом переплете соединены вместе на одном изображении Голгофский Крест и Иесеево древо — именно тот элемент иконографии, который был особо распространен в период изготовления оклада для нашего кодекса.

[9] Композиция этой гравюры была многократно повторена в иконах и стенописях конца XVII — начала XVIII в.

[10] Воспроизведение см.: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst_id=586 (дата обращения 14.06.2022).

[11] Хотя, если вспомнить традиции чеканки одноименных ктиторам святых на окладах икон, то можно предположить, что это св. Иринарх; об этом см., например, [7, с. 22–23].

[12] Это может быть прп. Нил Сорский, хорошо узнаваемый по иконографии, о чем уже упоминалось выше. Или, возможно, из собора учеников исключен прп. Ферапонт, который пришел на Белозерские земли одновременно с прп. Кириллом. Вопрос остается открытым.

[13] Удалось найти только одну икону XVIII в., представляющую собор местночтимых святых в форме древа — это образ Собора новгородских святых, созданный попом Георгием Алексеевым (первая треть XVIII в. Государственный исторический музей, Москва. № 14297). См.: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=6658. (дата обращения 14.06.2022). О ней см. [1].

[14] См. сноску 2.

[15] Монаха с лопатой можно отождествить также и с управлявшим тогда обителью архимандритом Иринархом или его одноименным покровителем: такие аналоги обнаруживаются также для ктиторов монастыря. См. сноску 10.

Список литературы:

1. *Бекенева Н. Г.* Об иконе «Образ новгородских святых» из собрания Государственной Третьяковской галереи // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация: Сб. статей. Вып. 9 (39). М.: Всесоюзный НИИ реставрации (ВНИИР), 1984. С. 91–95.
2. Библиотека Петра I: Описание рукописных книг / авт.-сост. И. Н. Лебедева. СПб.: БАН, 2003. 431 с.
3. Библиотека Петра I: Указатель-справочник / Сост. Е. И. Боброва. Л.: БАН, 1978. 214 с.
4. Варлаам, архимандрит. Описание историко-археологическое древностей и редких вещей, находящихся в Кирилло-Белозерском монастыре. М.: Университетск. тип., 1859. 104 с.
5. *Зеленина Я. Э., Виноградова Е. А.* Кирилл Белозерский. Иконография // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2014. Т. 34. С. 334–338.
6. *Зюзева С. Г.* Оклады Богородичных икон последней четверти XVI века из придворных мастерских с гравированными и черневыми дробницами // Московский Кремль XVI столетия. Древние святыни и исторические памятники: Сборник статей. Кн. 2. М.: БуксМарт, 2014. С. 365–375.

7. *Зюзева С. Г.* Иконные оклады с фигуративными изображениями работы кремлевских мастеров середины XVI — первого десятилетия XVII века как явление придворной художественной культуры эпохи позднего Средневековья: автореф. дис. … канд. искусствоведения.17.00.04. Москва, 2021. С. 18–19.
8. Рукописные и печатные Евангелия 13 – начала 20 века в собрании Музеев Московского Кремля / Отв. сост. *Т. С. Борисова*, *С. Г. Зюзева*. М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный историко-культурный музей-заповедник “Московский Кремль”» , 2019. Т. 1–3.
9. *Иоаков, архм. (Поспелов)*. Летопись событий Кирилло-Белозерского Успенского монастыря. 1397–1893 гг. (КБИАиХМЗ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 40. Л. 53) // Кириллов. Краеведческий альманах. Вып. 2. Вологда: Русь, 1997. URL: https://www.booksite.ru/fulltext/2ki/ril/lov/18.htm (дата обращения 23.05.2022).
10. *Карбасова Т. Б.* Кирилл Белозерский. Агиографические источники // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2014. Т. 34, С. 318–319.
11. *Клепиков С. А.* Из истории русского художественного переплёта // Книга: исследования и материалы. Сб. 1. М.: Наука, 1959. С. 98–166.
12. *Майер П. В.* Западноевропейские источники иконографии «Плоды страданий Христовых»: «Живой Крест» и «Древо Жизни» в русской иконописи // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 3 (19), 2015. С. 52–82.
13. Минея июнь. Часть 1. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. С. 267–284 (паремийные чтения: с. 14–15).
14. Процветший Крест. Иконография «Плоды страданий Христовых» из церквей, музейных и частных собраний России, Германии, Италии, Швейцарии / сост. *О. Кузнецова*. М.: Индрик, 2008. 160 с.
15. *Смирнова А. В.* Библиотека Кирилло-Белозерского монастыря в XVIII–XX веках // Кириллов. Краеведческий альманах. Вып. 2. Вологда: Русь, 1997. https://www.booksite.ru/fulltext/2ki/ril/lov/index.htm (дата обращение 14.06.2022).
16. *Татарникова А.* Иконография Древа Жизни в христианском искусстве // Рускатолик. рф. URL: http://xn--80aqecdrlilg.xn--p1ai/drevo-zhizni/ (дата обращение 14.06.2022).
17. *Чугреева Н. Н.* «Собор белозерских святых» в русской иконописной традиции // Русские исторические деятели в иконе: Тезисы докладов научной конференции, декабрь 1989 г. М.: ЦМиАР , 1995. С. 48–51.

References

Bekeneva, N. G. (1984) ‘About the Icon “The Image of the Novgorod Saints” from the Collection of the State Tretyakov Gallery’, in: *Khudozhestvennoe nasledie: khranenie, issledovanie, restavratsiia [Artistic Heritage: Storage, Research, and Restoration]*, 9(39). Moscow: VNIIR Publ., pp. 91–95. (in Russian)

Bobrova, E. I. (1978) *Biblioteka Petra I: Ukazatel’-spravochnik [Library of Peter I: Index-Reference Book]*. Leningrad: Library of the Russian Academy of Sciences Publ. (in Russian)

Borisova, T. S., Ziuzeva, S. G. (comp.) (2019) *Rukopisnye i pechatnye Evangeliia 13 – nachala 20 veka v sobranii Muzeev Moskovskogo Kremlia [Handwritten and Printed Gospels of the 13th – Early 20th Centuries in the Collection of the Moscow Kremlin Museums]*. Vol. 1–3. Moscow: of the Moscow Kremlin Museums Publ. (in Russian)

Chugreeva, N. N. (1995) ‘ “The Cathedral of Belozersky Saints” in Russian Icon-painting Tradition’ in: *Russkie istoricheskie deyateli v ikone [Russian Historical Figures in the Icon]*. Moscow: The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art Publ., pp. 48–51. (in Russian)

Ioakov, Archm. (Pospelov) (1997) ‘Chronicle of the Events of the Kirillo-Belozersky Dormition Monastery. 1397–1893 (Kirillo-Belozersky State Historical Art Architectural Museum-Reserve. F. 1. Op. 1. D. 40. L. 53) in: *Kirillov. Kraevedcheskii al’manakh [Kirillov. Local History Almanac]*, 2 [Online]. Vologda: Rus’ Publ. Available at : https://www.booksite.ru/fulltext/2ki/ril/lov/index.htm (accessed: 23 May 2022) (in Russian)

Karbasova, T. B. (2014) ‘Kirill Belozersky. Hagiography Sources’, in: *Pravoslavnaia entsiklopediia. [Orthodox Encyclopedia]*. Vol. 34. Moscow: Pravoslavnaia entsiklopediia Publ., pp. 318–319. (in Russian)

Klepikov, S. A. (1959) ‘From the History of Russian Artistic Binding, in *Kniga: issledovaniia i materialy [Book: Studies and Materials]*, 1. Moscow: Nauka Publ., pp. 98–166. (in Russian)

Kuznetsova, O. (comp.) (2008) *Protsvetshii Krest. Ikonografiia “Plody stradaniy Khristovykh” iz tserkvei, muzeinykh i chastnykh sobranii Rossii, Germanii, Italii, Shveitsarii [Prosperous Cross. Iconography “Fruits of the Passion of Christ” from Churches, Museum and Private Collections in Russia, Germany, Italy, and Switzerland]*. Moscow: Indrik Publ. (in Russian)

Lebedeva, I. N. (comp.). (2003) *Biblioteka Petra I: Opisanie rukopisnykh knig [Library of Peter I: Description of Handwritten Books]*. Saint Petersburg: Library of the Russian Academy of Sciences Publ. (in Russian)

Mayer, P. V. (2015) ‘Western European Sources of the Iconography “The Fruits of the Passion of Christ”: “The Living Cross” and “The Tree of Life” in Russian Icon Painting’, *Vestnik PSTGU. Seriia V. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva [St. Tikhon’s University Review. Series V. Problems of History and Theory of Christian Art]*, 3(19), pp. 52–82. (in Russian)

Mineia iiun’. Chast’ 1. [Menai on June. Part 1] (2002). Moscow: Izdatel’skii Sovet Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi Publ., pp. 267–284 (paroemia readings: pp. 14–15). (in Russian)

Smirnova, A. V. (1997) ‘Library of the Kirillo-Belozersky Monastery in the 18th – 20th Centuries’, *Kirillov. Kraevedcheskii al’manakh [Kirillov. Local History Almanac]*, 2 [Online]. Vologda: Rus’ Publ. Available at: https://www.booksite.ru/fulltext/2ki/ril/lov/index.htm (accessed: 14 June 2022). (in Russian)

Tatarnikova, A. (2020) *Ikonografiia Dreva Zhizni v khristianskom iskusstve [Iconography of the Tree of Life in Christian Art]* [Online]. Available at: http://xn--80aqecdrlilg.xn--p1ai/drevo-zhizni/ (accessed: 14 June 2022) (in Russian)

Varlaam, archimandrite (1859) *Opisanie istoriko-arkheologicheskoe drevnostei i redkikh veshchei, nakhodiashchikhsia v Kirillo-Belozerskom monastyre [Description of the Historical and Archaeological Antiquities and Rare Things Located in the Kirillo-Belozersky Monastery]*. Moscow: Universitetskaia tipografiia Publ. (in Russian)

Zelenina, Ia. E., Vinogradova, E. A. (2014) ‘Kirill Belozersky. Iconography’, in *Pravoslavnaia entsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]*. Vol. 34. Moscow: Pravoslavnaia entsiklopediia Publ., pp. 334–338. (in Russian)

Ziuzeva, S. G. (2014) ‘Frame of the Mother of God Icons of the Last Quarter of the 16th Century from Court Workshops with Engraved and Niello Fragments’ *in: Moskovskii Kreml’ 16 stoletiia. Drevnie sviatyni i istoricheskie pamiatniki [16th Century-Moscow Kremlin. Ancient Shrines and Historical Monuments]*, 2. Moscow: BuksMart Publ., pp. 365–375. (in Russian)

Ziuzeva, S. G. (2021) ‘Icon Settings with Figurative Images by Kremlin Masters, mid. 16th – First Decade of the 17th Century as a Phenomenon of the Court Artistic Culture of the Late Middle Ages’, PhD Thesis Abstract, The State Institute for Art Studies, Moscow. (in Russian)

УДК 76.03/.09
DOI 10.24412/2686-7443-3-102-117

Ходько Юлия Михайловна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник. Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4. 191186. yhodko@yandex.ru

Khodko Yulia Mikhailovna, PhD in Art History, leading researcher. The State Russian Museum, 4 Inzhenernaia st., 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. yhodko@yandex.ru

ФРОНТИСПИС МОСКОВСКОГО ЕВАНГЕЛИЯ 1717 ГОДА «ВОСКРЕСЕНИЕ СО СТРАСТЯМИ» ИВАНА ЗУБОВА И ЕГО ЕВРОПЕЙСКИЕ ИСТОЧНИКИ

RESURRECTION AND PASSION OF CHRIST. THE FRONTISPIECE OF THE MOSCOW GOSPEL OF 1717 AND ITS EUROPEAN ORIGINALS

Аннотация. Статья посвящена проблемам заимствования и адаптации европейских гравированных оригиналов в русском искусстве первой четверти XVIII в. на примере одного памятника — гравюры «Воскресение со Страстями», исполненной крупнейшим мастером петровского времени Иваном Зубовым для московского печатного Евангелия 1717 г. Фронтиспис Евангелия 1717 г. представляет собою очень характерный образец трудоемкой компилятивной работы. В основе его композиции, состоящей из средника и двенадцати клейм, лежит не менее семнадцати оригиналов. В подавляющем большинстве, это нидерландские печатные листы конца XVI–XVII вв. — как имевшие широкое хождение в среде отечественных мастеров (Библия Мериана, Евангелие Наталиса), так и почти неизвестные (т.н. «Библия Королевского размера», изданная Н. Пискатором). Копируя и соединяя эти образцы между собой, русский гравер вносил в них изменения соответственно заданной ему программе, которая последовательно развивала тему подражания Страстям Христовым. Эта программа была определена нравоучительными стихотворными подписями, сочиненными, по всей вероятности, директором Московского Печатного двора Федором Поликарповым в традициях западноевропейской пассийной литературы. Зубову далеко не всегда удавалось найти среди имевшихся в его распоряжении образцов точный изобразительный эквивалент для стихотворных текстов, поэтому иной раз он компилировал свои крошечные клейма из нескольких источников, в том числе гравюр большого формата. Сложность задач, которые приходилось решать Ивану Зубову в процессе этой работы, позволяет поставить вопрос о том, насколько был зависим от образца среднестатистический русский мастер, а также о возможных пределах заимствования.

Ключевые слова: русская гравюра первой четверти XVIII в.; Иван Зубов; кириллическая книга; гравированный фронтиспис; Воскресение; Страсти; западноевропейский оригинал; образец; вирши; Федор Поликарпов; вертоград Страстей Христовых.

Abstract. The article is about the problems of borrowing and adapting European engraved originals in Russian art of the first quarter of the 18th century on the example of one monument — the engraving “Resurrection with the Passion”. The largest master of Peter the Great time, Ivan Zubov executed it for the 1717 Moscow printed Gospel. The frontispiece of the Gospel is a specific example of laborious compound work. At the heart of the composition, consisting of a centerpiece and twelve border scenes, there are no less than seventeen origins. Mainly, these are late 16th–17th-century Dutch printed sheets, both widely circulated among Russian masters (the Merian Bible, the Gospel of Natalis), and almost unknown (the so-called “King Size Bible”, published by N. Piskator). Copying and connecting these samples with each other, the Russian engraver changed them according to the program given to him, which developed the theme of imitation of the Passion of Christ. This program was determined by moralizing poetic lines, composed, in all likelihood, by the director of the Moscow Printing House, Fyodor Polikarpov in the tradition of Western European passion literature. Zubov couldn’t always find an exact pictorial equivalent for poetic texts among the samples at his disposal, so sometimes he compiled his tiny border scenes from several sources, including large format engravings. The complexity of the tasks that Ivan Zubov had to solve in the course of this work allows us to raise the question of how dependent the average Russian master was on the sample, as well as the possible limits of borrowing.

Keywords: Russian prints of the first quarter of the 18th century; Ivan Zubov; Cyrillic book; engraved frontispiece; Resurrection; Passion of Christ; Western European original; engraving; Fyodor Polikarpov; Spiritual Garden.

Композиционное творчество русских мастеров рубежа XVII–XVIII вв., как правило, было связано с выбором и адаптацией европейских образцов. Круг западноевропейских изобразительных источников, на которые ориентировались отечественные художники, достаточно хорошо известен. Его контуры были приблизительно определены трудами нескольких поколений ученых, начиная с Д. А. Ровинского [25–27] и И. Э. Грабаря [16] и заканчивая О. А. Белобровой [4–12], И. Л. Бусевой-Давыдовой [14; 15; 47], О. Р. Хромовым [34; 35; 47], А. В. Гамлицким [18; 47] и другими. Однако перечень этих источников до сих пор далеко не полон, и окончательно исчерпать их обширный запас вряд ли когда-нибудь удастся. Не менее сложным кажется вопрос о пределах заимствования. Насколько зависимым от образца был среднестатистический русский мастер раннего Нового времени? Насколько трудоемким был поиск и адаптация оригинала не только для композиции в целом, но и для отдельных, казалось бы, самых незначительных деталей? И где проходила (если проходила вообще) та тонкая грань, за которой заимствовать было бы сложнее, чем придумывать самому? Не исключено, что решить эти вопросы помогло бы изучение многочастных, многофигурных композиций небольшого формата, скопированных из разных источников — такая кропотливая компилятивная работа достаточно сложна и трудоемка. Прибегая к этому непростому композиционному методу, художник должен был руководствоваться вескими основаниями — ведь гораздо легче было бы заимствовать изображение целиком из



Илл. 1. Иван Федорович Зубов. Воскресение со Страстями. Фронтиспис Евангелия (М.,1717). Офорт, резец. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

одного источника. Одному из произведений подобного рода посвящена эта статья.

Гравированный на меди фронтиспис, в среднике которого представлено Воскресение — Восстание из гроба, а в двенадцати клеймах — Страсти Христовы, был впервые напечатан в московском напрестольном Евангелии 1717 г.[1] (Илл. 1). В среднике внизу справа стоит монограмма крупнейшего гравера первой четверти XVIII в. Ивана Федоровича Зубова — “i z”. Иван Зубов был тогда единственным штатным гравером Московской типографии. Он исполнял все гравировальные работы, начиная с июля 1714 г.[2] Вторую половину 1710-х — начало 1720-х гг. можно считать периодом его творческого расцвета. К этому времени гравюра на металле стала практически неотъемлемой частью большинства гражданских и кириллических изданий. Еще с 1711 г. ее начали планомерно вводить в кириллическую книгу [33]. А к 1720-м гг. металлография уже охватила почти весь репертуар московских богослужебных изданий. Евангелие 1717 г. стоит в ряду подобных памятников: это было третье в истории Печатного двора напрестольное Евангелие, выпущенное с гравюрами на меди[3]. От двух предыдущих оно отличалось более декоративным оформлением. Здесь появился фронтиспис с Воскресением и Страстями, вплетенный после титульного листа, а четыре гравюры с образами евангелистов работы Ивана Зубова[4] оказались заключены в широкие орнаментальные рамки, чего не было в предыдущих изданиях, где изображения очерчены скромными линейными рамами. Все гравюры выполнены с новых образцов[5]. В Описях досок Московской Синодальной типографии 1747–1757 гг. комплект печатных форм 1717 г. обозначен так: «В Евангелие Александрийское»[6]. Возможно, книгу планировали выпустить в более крупном формате по образцу Евангелия 1689 г. (об издании Евангелия 1689 г. см. [19, с. 119, № 419]) — единственного к 1717 г. московского издания в большой Александрийский лист. Вероятно, поэтому размер фронтисписной гравюры с Воскресением и Страстями превышает стандартный размер Евангелия in folio. Ее приходилось либо обрезать, либо подгибать по краям, чтобы уместить в книгу. Вообще же, наличие фронтисписа, который предваряет весь кодекс целиком — явление чрезвычайно редкое для московских кириллических изданий[7]. Такие фронтисписы эпизодически появлялись в книгах 1703–1709 гг.[8], когда знаменщиком на Печатном дворе служил гравер Михаил Дмитриевич Карновский (о М. Д. Карновском см. [1, с. 64–67]). По-видимому, именно он, украинец по происхождению, работавший ранее в Чернигове, инициировал введение подобных гравюр в московскую книгу по образцам продукции Черниговской типографии. После смерти Карновского фронтисписы, вплетавшиеся после титульного листа, почти исчезли из московских кириллических изданий. Исключение составляют три гравюры: в Апостолах 1713 и, возможно, 1719 или 1726 гг.[9] и в Евангелии 1717 г. В это время руководство Печатного двора искало новые пути оформления традиционных богослужебных изданий. По количеству гравюр книги 1710-х гг., пожалуй, превосходят все, что было издано не только в предшествующий, но и в последующий периоды. Страничными гравюрами тогда оформляли те издания, которые традиционно выпускались без иллюстраций; внезапно появлялись и исчезали новые типы гравированных изображений. К последним относятся и фронтисписы Апостола и Евангелия. Их композиции идентичны: средник в окружении двенадцати клейм. Эти гравюры близки не только композиционно, но и по тематике. Средник Апостола отведен «Распятию», а в клеймах представлены страдания апостолов. В центре евангельского фронтисписа — «Воскресение», а вокруг расположены Страстные клейма. Таким образом, оба фронтисписа развивают тему подражания Страстям Христовым. Но если в апостольском фронтисписе эта тема имеет сугубо изобразительное воплощение (ибо текстов на гравюре нет), то во фронтисписе Евангелия 1717 г., напротив, она подчеркнута исключительно в стихотворных гравированных подписях к клеймам (об этом — ниже).

Средник евангельского фронтисписа и окружающие его клейма со Страстными сюжетами — от «Омовения ног» до «Положения во гроб» — очевидно, были скопированы не



Илл. 2. Иоанн Вирикс по рисунку Бернардино Пассери. Общая вечеря и омовение ног. Гравюра из Евангелия Наталиса (Evangelicae historiae imagines… Hieronymo Natali… Antuerpiae, 1593, лист 101/77). Фрагмент. Офорт, резец. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Илл. 3. Маттиас Мериан (?). Бичевание. Гравюра из Библии Мериана (Icones Biblicae… Maathaeus Merian verlegt. Frankfurt-am-Main, [1625/1627]). Офорт, резец. Центральная библиотека, Цюрих

с одного, а минимум с тринадцати разных оригиналов, которые, скорее всего, принадлежали разным сериям. Иначе сложно было бы объяснить разный масштаб изображений: где-то фигурки совсем крошечные, а где-то они непомерно крупны и не помещаются целиком в миниатюрные клейма. Почти все оригиналы удалось определить[10]. Откуда же и по какому принципу Иван Зубов выбирал свои небольшие изображения? Вероятно, стоит рассмотреть примеры заимствования по мере нарастания его сложности: начиная с более-менее точных повторений одного единственного образца и заканчивая компиляциями нескольких источников.

Подавляющее большинство клейм довольно точно копируют европейские гравированные оригиналы. Так, первое клеймо — «Омовение ног» — зеркально повторяет гравюру Иоанна Вирикса (Iohannes Wierix) “Coena communis, et lavation pedum” («Общая вечеря и омовение ног», лист 101/77) по рисунку Бернардино Пассери (Bernardino Passeri) [18, с. 91] (Илл. 2) из так называемого Евангелия Наталиса [38] (об изданиях Евангелия Наталиса см. [18, с. 32]). Зубову пришлось перевернуть образец для того, чтобы композиция верхней череды клейм оказалась более устойчивой. Апостолы у Вирикса расположены так, что их ряд образует дугу, замыкающуюся на фигуре апостола Петра справа. Зубов перевернул оригинал, тем самым замкнув дугу слева. Ведь это клеймо стоит первым, поэтому оно должно быть обращено не к краю, а к следующей картинке. Для того чтобы сжать изображение до миниатюрных размеров, русский гравер сильно сдвинул фигуры между собой. Вернее, он скопировал фигуры по отдельности, а затем соединил их заново, почти наложив одну на другую.



Илл. 4. Неизвестный гравер по оригиналу Якоба Йорданса. Несение креста. Гравюра из Библии Королевского размера (Historiae Sacrae Veteris et Novi Testamenti … Nicolai Visscher. [ca.1652]). Офорт, резец. Британский музей, Лондон

Есть у Зубова пара деталей, которые не совпадают с оригиналом. Например, русский мастер заменил жест десницы апостола Петра. У Вирикса Петр, в точном соответствии с текстом Евангелия от Иоанна (Ин. 13:8–9), указывает перстом на главу. Между Петром и Спасителем на нидерландской гравюре буквально разыгрывается пантомимический евангельский диалог: «Петр говорит Ему: не умоешь ног моих вовек (Отстраняющая ладонь Петра. — *Ю. Х.*). Иисус отвечал ему: если не умою тебя, не имеешь части со Мною (Протянутая к Петру в убедительном жесте раскрытая десница Иисуса. — *Ю. Х.*). Симон Петр говорит Ему: Господи! не только ноги мои, но и руки и голову (Воздетый вверх перст Петра. — *Ю. Х.*)». Жертвуя точностью изложения, Зубов опускает этот последний жест. Исполненный смирения, зубовский Петр, словно в моленном предстоянии, раскрывает обе ладони, целиком предавая все свое существо («не только ноги мои, но и руки и голову») во власть Иисуса. Вместо последовательного воспроизведения текста русский гравер дает его смысловое резюме. Вероятно, Зубов совершенно сознательно изменил изобразительную программу оригинала. И, скорее всего, это изменение стало живым выражением его личного благочестия.

К Евангелию Наталиса восходит клеймо «Поругание», расположенное во втором ряду справа. Оно зеркально повторяет гравюру Иеронима Вирикса (Hieronymus Wierix) “De gestis in carcere Caiphae, post dimissum concilium” («События в тюрьме Каиафы, после того, как совет был распущен», лист 115/88) по рисунку Бернардино Пассери [18, с. 98]. Возможно, для того чтобы уравновесить «Поругание» с массивным клеймом «Христос перед Каиафой», находящимся по другую сторону средника, Зубов добавил схематичный силуэт человеческой фигуры на дальнем плане. Это — плохо различимая заштрихованная тень, вернее, то, что от нее осталось: часть левой щеки, ухо, головной убор, поднятая рука и нога. Но даже такую малость Зубов придумал не сам, а взял из другого листа Евангелия Наталиса — гравюры Иеронима Вирикса “Interrogatur ab Anna. Negate um Petrus” («Допрос у Анны. Петр отрекается от Него», лист 112/85) по рисунку Бернардино Пассери [18, с. 96]. Все перечисленные детали легко угадываются в фигуре, стоящей в центре, между Христом и первосвященником Анной. Дополняя основной оригинал, Зубов не сочинял новые необходимые детали заново, а искал их в другом, дополнительном, оригинале. Вероятно, чтобы рисунок был цельным и ясным, он предпочитал гарантированно оставаться внутри европейской художественной системы, не нарушая ее даже в мелочах.

Работая над фронтисписом Евангелия 1717 г., Зубов почти не обращался к расхожим европейским гравированным образцам, которые на рубеже XVII–XVIII вв. прочно закрепились в обиходе русских иконописцев. Пожалуй, единственный такой традиционный источник использован в качестве оригинала для клейма «Бичевание». Это — лист с тем же сюжетом из Библии Маттиаса Мериана [45][11] (Илл. 3). Самые неожиданные образцы обнаруживаются для клейм нижнего ряда. «Несение креста» и «Снятие со креста» восходят к так называемой Библии Королевского размера (Royal-size Bible) [39][12] — грандиозному увражу, выпущенному Пискатором около 1652 г., размер гравюр которого приблизительно 40 × 50 см. Экземпляры это-



Илл. 5. Неизвестный гравер по оригиналу Абрахама ван Дипенбека. Снятие со креста. Гравюра из Библии Королевского размера (Historiae Sacrae Veteris et Novi Testamenti … Nicolai Visscher. [ca.1652]. Офорт, резец. Британский музей, Лондон



Илл. 6. Паулюс Понтиус по оригиналу Тициана. Положение во гроб. Первая половина – середина XVII века. Офорт, резец. Британский музей, Лондон



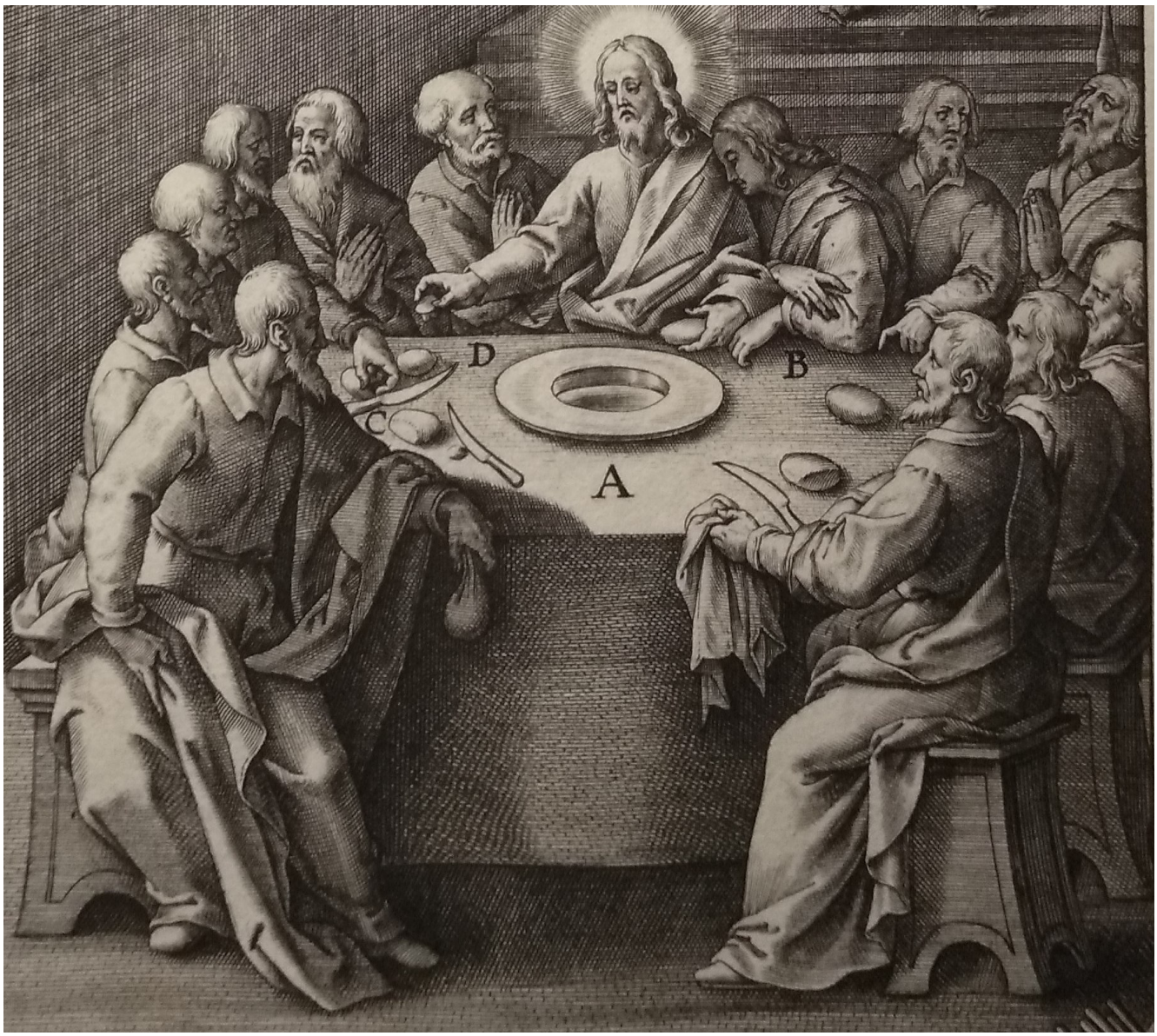
Илл. 7. Маттиас Мериан (?). Моление о чаше. Гравюра из Библии Мериана (Icones Biblicae… Maathaeus Merian verlegt. Frankfurt-am-Main, [1625/1627]). Офорт, резец. Центральная библиотека, Цюрих

го издания чрезвычайно редки не только в российских, но и в мировых собраниях[13], поэтому закономерно возникает вопрос, мог ли художник иметь в своем распоряжении входившие в него листы? Такая возможность косвенно подтверждается тем, что Библия Королевского размера оставила след не только в творчестве Ивана Зубова, но и его брата Алексея. По крайней мере, тот два раза использовал гравюры из Библии Королевского размера или прориси с них в качестве оригиналов для листов своей Ветхозаветной Библейской серии[14]. Работа над этой серией шла, по-видимому, в 1730–1740-х гг. в Москве. Не исключено, что в это время братья делили одну мастерскую и имели общий свод оригиналов, по крайней мере, часть которых первоначально (в 1710–1720-е гг.) принадлежала Ивану[15].

Гравюра «Несение креста» из Библии Королевского размера (Илл. 4) восходит к оригиналу Якоба Йорданса[16]. Уменьшая этот огромный лист до размера миниатюрного клейма, Иван Зубов был вынужден пожертвовать периферией изображения. От композиции осталась только центральная часть. Но даже в таком виде вписать ее в заданный формат не удалось: фигуры воина слева и Богоматери справа пришлось обрезать. Оригиналом для клейма «Снятие со Креста» тоже послужил лист из Библии Королевского размера (Илл. 5), восходящий к гравюре Корнелиса Галле Младшего (Cornelis Galle) по оригиналу Абрахама ван Дипенбека (Abraham van Diepenbeeck)[17]. Чтобы сделать композицию более компактной, Зубов придвинул фигуру Богоматери ближе к центру, а во избежание путаницы в рисунке удалил одну ногу св. Никодима — иначе, по-видимому, сложно было бы понять, какой из фигур на этом крошечном участке принадлежит та или иная часть тела. Все это были неизбежные издержки перевода крупномасштабного изображения в небольшой формат.

Совсем иная редакторская работа была проделана Зубовым для клейма «Положение во гроб», которое повторяет гравюру Паулюса Понтиуса (Paulus Pontius) по оригиналу Тициана [42, p. 150, № 12][18] (Илл. 6). Здесь Зубов целомудренно надел на обнаженную ногу св. Никодима порты. Стремление одеть неприкрытые части тела, уже не раз отмечавшееся исследователями [15], очень характерно для отечественных мастеров рубежа XVII–XVIII вв.

Рассмотренные выше простые примеры заимствования, где вносимые в оригинал изменения сводились к минимуму, соседствуют у Зубова с компиляциями более сложного характера. В клейме «Моление о чаше» соединились два образца. Фигура Христа (кроме десницы) довольно точно скопирована с Библии Мериана [45][19] (Илл. 7). Однако Зубов не ограничился одним Мерианом. Возможно, для того чтобы сделать сюжет более узнаваемым, ему пришлось добавить традиционное изображение ангела с чашей. Этот ангел заимствован из Библии Вайгеля 1695 г. [36]. Отсюда же была взята десница Спасителя. Русский гравер ищет оригинал для каждой детали, иной раз составляя фигуры по частям, скопированным из разных источников. Еще более интересным примером заимствования является клеймо с «Тайной вечерей», где сложился настоящий паззл. В его основе опять лежит Евангелие Наталиса, но не одна, а сразу две гравюры: 1) “De gestis post sacram communionem” («О событиях после Причастия», л. 103/79) Иеронима Вирикса (Илл. 8) и 2) “Sanctissimi sacramenti, et sacrificij instituto” («Установление Таинства Причастия», л. 102/78) Иоанна Вирикса [18, с. 91–92] (Илл.9). С первой Зубов взял фигуры Христа, Иоанна, Петра и крайнего апостола справа, а со второй — потир с тарелью, фигуру Иуды (крайний слева) и десницу Христа с развернутой вверх ладонью. Жест причастия здесь гораздо более нагляден, нежели на гравюре Иеронима Вирикса, где рука развернута вниз, к столешнице[20]. Есть тут еще одна немаловажная деталь: Христос в Евангелии Наталиса (л. 102/78) подает причастие Петру, а у Зубова Он протягивает хлеб Иуде. По-видимому, русский гравер хотел в точности проиллюстрировать хорошо известный пассаж из Евангелия от Иоанна: «…Иисус возмутился духом, и засвидетельствовал, и сказал: истинно, истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня. Тогда ученики озирались друг на друга, недоумевая, о ком Он говорит. Один же из учеников Его, которого любил Иисус, возлежал у груди Иисуса. Ему Симон Петр сделал знак, чтобы спросил, кто это, о котором говорит.



Илл. 8. Иероним Вирикс по рисунку Бернардино Пассери. О событиях после Святого Причастия. Гравюра из Евангелия Наталиса (Evangelicae historiae imagines… Hieronymo Natali… Antuerpiae, 1593, лист 101/77). Фрагмент. Офорт, резец. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Он, припав к груди Иисуса, сказал Ему: Господи! кто это? Иисус отвечал: тот, кому Я, обмакнув кусок хлеба, подам. И, обмакнув кусок, подал Иуде Симонову Искариоту» (Ин. 13:21–26). Непростые манипуляции, которые Зубов проделал с двумя оригинальным гравюрами из Евангелия Наталиса, не случайны. Они имеют явную цель — подчеркнуть антитезу Христа и Иуды. И сложность этой работы наводит на мысль, что не только это клеймо, но и вся гравюра имеет подобие некоей программы. Попробуем предположить, какой именно.

Все изображения на фронтисписе сопровождаются рифмованными виршами. Насколько можно судить по публикациям, посвященным широко распространенному в последней трети XVII в. жанру стихотворных подписей к гравюрам, эти стихи в списках до 1717 г. пока не обнаружены. Нельзя исключить того, что автором виршей мог быть директор Московского Печатного двора Федор Поликарпов. То, что он писал стихи, хорошо известно [13][21]. Вероятно, его перу принадлежат многочисленные рифмованные тексты на гравюрах богослужебных книг 1701–1722 гг. — первого периода его руководства Московской типографией[22].

В отличие от большинства сугубо нарративных подписей к гравюрам конца XVII в., в части которых отчетливо прослеживается интенция вызвать у читателя душевное сопереживание крестным страданиям Христовым, вирши к Страстному фронтиспису имеют явный нравоучительный характер. Они написаны от лица страдающего Христа[23] и в ряде подписей обращены к зрителю. Вот тексты в верхних клеймах, где последовательно проводится тема Иудина предательства. Порядок их следования мною намеренно нарушен.

«Омовение ног»:

Чисти есте вы / но ѡбаче не вси // Иѹда сребромъ / д(у)шѹ си прелсти.

«Взятие под стражу»:

Твори дрѹже / на что ты пришелъ, // Азъ тѣмъ міръ / ты же прѹгло[24] обрѣлъ

«Моление о чаше»:

О(т)че да минетъ мѧ / сіѧ чаша // Зри самъ что ми дѣет sло твар н(а)ша



Илл. 9. Иоанн Вирикс по рисунку Бернардино Пассери. Установление Таинства Святого Причастия. Гравюра из Евангелия Наталиса (Evangelicae historiae imagines… Hieronymo Natali… Antuerpiae, 1593, лист 101/77). Фрагмент. Офорт, резец. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Слова «тварь наша» здесь можно отнести как к Иуде, так и к любому человеческому существу, своими злыми делами предающему Христа. Стихотворная подпись к картинке почти отождествляет зрителя с Иудой Искариотом и напоминает о необходимости покаяния, а жесты ангела и коленопреклоненного Иисуса еще более усиливают этот мотив. Они оба указывают на предшествующее клеймо с «Тайной вечерей», где Христос подает причастие Иуде. В этом контексте становится понятным, почему Зубов мог избрать в качестве оригинала для ангела и десницы Христа Библию Вайгеля и соединить эти два фрагмента с фигурой Христа из Библии Мериана. Ведь именно у Вайгеля он нашел необходимые жесты, недвусмысленно выражающие суть стихотворного текста.

Если создатели фронтисписа действительно придерживались определенной программы, то в ее рамках можно было бы объяснить и ту сложную компиляцию двух композиций из Евангелия Наталиса, которую Зубов сделал в «Тайной вечере». Дело, по-видимому, в том, что в стихах этого единственного клейма нет ни слова об Иудином предательстве:

Хлѣбъ сей и вiно / моѧ кровь и тѣло,/ Ꙗдите пiите / нова плода дѣло

Вместо виршей тему предательства развивает картинка, на которой Иуда принимает хлеб из рук Христа. Не исключено, что гравер — сам ли или по указанию Федора Поликарпова — намеренно выделил этот мотив, а также, в качестве иллюстрации к стихотворному тексту, поместил в центр композиции потир с тарелью. И для этого ему потребовалось сделать контаминацию двух оригиналов.

Что касается стихов к остальным клеймам, то они и дальше последовательно проводят нас через Страсти Христовы. В боковых клеймах тексты отождествляют зрителя с воинами, истязающими Спасителя.

«Христос перед Каиафой»:

За что ведете / безвиннаго к виннꙋ// Сꙋдѧще творцꙋ / сꙋдбꙋ преѡбиднꙋ

Отождествление зрителя с мучителями Христа становится наиболее очевидным в виршах к клейму «Венчание тернием». Несмотря на то, что на картинке изображены два воина, возлагающие на главу Спасителя терновый венец, Христос обращается к своему собеседнику в единственном числе:

За се ли бренне / терномъ мѧ красиши// что райски цвѣты, вѣнчана тѧ зриши

Смысл нравоучительных стихотворных текстов в верхних и боковых клеймах вполне ясен. Человек своими грехами ежечасно умножает Христовы страдания, которыми он был избавлен от предписанной ему с момента рождения смерти. А в нижнем ряду Христос указывает зрителю путь очищения. Вот вирши к «Несению креста»:

Несꙋ любезнее / не мой крестъ но твой // Неси и ты мой за тѧжкiй грѣхъ свой.

«Распятие»:

Распѧхсѧ мiрꙋ да миръ мнѣ сраспнетсѧ, // Без сегѡ никто вмiрѣ семъ спасетсѧ

«Снятие со креста»:

Кто мой оуч(е)н(и)къ / снимай ма не тѣлом, // Бꙋдь новъ Іωсифъ / добрым твоим дѣлом

Путь очищения, который проделал зритель, последовательно читая тексты в клеймах, завершается виршами средника, обещающими верующему жизнь вечную:

Радꙋйтеса вси, смерть ада побѣдихъ / Вѣровавшихъ в ма ѿ ꙋзъ всѣх свободіх.

Композиция средника «Воскресение — Восстание из гроба» представляет собою компиляцию минимум двух оригиналов. Фигура Христа очень напоминает многочисленные однотипные западноевропейские листы, восходящие к гравюре Корнелиса Корта (Cornelis Cort) 1569 г. по оригиналу Джулио Кловио (Giulio Clovio) [43, p. 8–9, № 74 (оригинал Корнелиса Корта), 74a–o (копии с оригинала Корнелиса Корта)] (Илл. 10). Этот образец, по-видимому, был популярен и среди живописцев. Одно из живописных повторений — алтарный образ, исполненный около 1650 г. и происходящий из церкви Святого Николая в Миддельфарте в Южной Дании (Sankt Nikolaj Kirke, Middelfart). Какой-то подобный оригинал имел широкое хождение в Украине и в Москве. В собрании А. В. Олсуфьева в Российской национальной библиотеке хранится подобная подносная гравюра, скорее всего исполненная украинским мастером М. Д. Карновским в период его пребывания в Москве (1699–1709)[25]. Изображение Христа на ней даже в самых незначительных деталях, совпадает с изображением на зубовском фронтисписе. Учитывая тесное сотрудничество Карновского с Иваном Зубовым в 1708–1709 гг.[26], можно предположить, что оригинал Воскресения, которым пользовался украинский гравер, был хорошо известен его московскому коллеге. Зубов в точности повторил его в своей подносной гравюре с образом Воскресения и св. мучеником Саввой Стратилатом[27]. По тому же оригиналу, но, вероятно, уже Алексеем Зубовым был исполнен еще один подносной лист – с Воскресением и св. мученицей Ириной[28]. Видимо, у братьев был в распоряжении общий образец. Отличие двух идентичных зубовских гравюр от гравюры Карновского состоит в том, что восстающий из гроба Христос (верхняя часть гравюры) и разбегающиеся в ужасе воины (нижняя часть) расположены в реверсе по отношению друг к другу. Так могло бы быть, если бы гравюру Карновского разрезали пополам, верхнюю часть повернули зеркально, а нижнюю оставили в прежнем положении. Не исключено, что корректировку оригинала сделал сам Иван Зубов. Ведь на его листе с Воскресением и Саввой Стратилатом фигуры воинов придвинуты ближе к центру, чем у Карновского. В такой тесноте Христос, если бы Его фигура осталась в том же развороте, почти касался бы опущенной вниз рукой спины убегающего воина. Возможно, поэтому фигуру Христа пришлось повернуть зеркально.

Вероятно, так же свободно верх композиции, восходящей к Корнелису Корту, вообще мог отделяться от низа, что мы и видим во фронтисписе со Страстями Ивана Зубова. Нижняя часть взята с гравюры «Воскресение — Восстание из гроба» из Библии Мериана (Илл. 11) [40; 45]. Чем же не устроил Зубова первоначальный вариант, тем более что он его хорошо знал? Возможно, причиной опять был стихотворный текст. Под средником помещена следующая надпись:

Что воини вам, мечи стража поможе / хр(и)стосъ бо с(ы)нъ б(о)жій, кр(е)стомъ вса преможе

В поиске точного изобразительного эквивалента Иван Зубов, вероятно, заменил нижнюю часть первоначальной композиции. Поверженная наземь стража из Библии Мериана, видимо, больше соответствовала содержанию стихотворной надписи, чем стремительно убегающий воин из гравюры, восходящей к Корнелису Корту. Новый вариант гораздо нагляднее демонстрировал смысл текста: перед крестом — орудием страдания — оружие так же бессильно, как смертная человеческая плоть перед Тем, Кто воскрес во плоти. Только оставив грехи, которыми человек ежечасно предает и распинает Христа, и приняв на себя крестные страдания Христовы, можно стяжать жизнь вечную. По-видимому, в этом заключалась программа фронтисписа.



Илл. 10. Керубино Альберти (?) по гравюре Корнелиса Корта. Воскресение Христово. Между 1569 и 1616. Офорт, резец. Британский музей, Лондон

Дидактизм — характерная черта некоторых вирш на московских книжных гравюрах 1710-х гг.[29] Вероятно, Федор



Илл. 11. Маттиас Мериан (?). Воскресение. Гравюра из Библии Мериана (Icones Biblicae… Maathaeus Merian verlegt. Frankfurt-am-Main, [1625/1627]). Офорт, резец. Центральная библиотека, Цюрих



Илл. 12. Неизвестный гравер. Трехлистовые Страсти. Середина – вторая половина XVIII века. Офорт, резец. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

Поликарпов имел в качестве модели некий корпус дидактических, в том числе стихотворных, иностранных текстов. Нет сомнения в том, что он был знаком с западноевропейской пассийной литературой. Одной из распространенных метафор в дидактических пассийных текстах была метафора Страстного сада, через который шествует невеста — человеческая душа, сопровождаемая женихом-Христом или ангелом. Останавливаясь на своем пути, она лицезреет сцены Страстей, которыми Христос искупил первородный грех и тем самым вновь растворил эдемский сад, заключенный после грехопадения. Сострадая Христу, душа проходит путь очищения. Он лежит в человеческом сердце, именно там уготован Страстной сад в подражание Христу[30]. Ближе всего Страстному фронтиспису по тематике стихотворные тексты к гравюрам Питера ван дер Борхта (Peeter van der Borcht), которые можно было бы условно назвать «Вертоград душевный Страстей Христовых» (“Spiritual Garden”, “Spiritual Vineyard”) [44, p. 108–109, № 121; p. 110–111, № 122][31]. На этих гравюрах в череде клейм последовательно разворачиваются видения Страстей, открывающиеся представителям разных сословий, полов и родов занятий: папе, кардиналу, епископу, монаху, королю, дворянину горожанину, ученому, монахине… В стихотворных надписях к клеймам на голландском, латинском и французском языках разыгрывается диалог между визионером и Христом, где Христос указывает на грех предстоящего как на причину Своего страдания. Слова нравоучения здесь произносит Сам Спаситель. По-видимому, текст одной из подобных гравюр нашел отражение в переводном сочинении «Лядина освященная душевного вертограда, различными святыми души благоговения помышленьми разсыпаемая. Образом разговоров устроена», находившемся в обороте у русских книжников в конце XVII в. и известном в разных переводах [28, с. 85, 101]. В одном из списков есть ссылка на гравированный европейский образец: «Подпись на вертоград личной, переведена с италианского». Один из списков «Лядины» был сделан Карионом Истоминым (являлся ли он автором перевода — неясно), которого хорошо знал Федор Поликарпов. Под руководством Истомина Поликарпов начинал работать на Печатном дворе и в 1701 г. из его рук принял типографию. Не исключено, что он был знаком с рукописями Истомина и читал «Лядину» в истоминской копии. Под влиянием этого текста могли быть написаны вирши к фронтиспису. Либо Поликарпов напрямую заимствовал их из этого сочинения[32]. Связь этих стихов с «Лядиной» косвенно доказывают более поздние русские памятники. Текст диалога между Христом и человеческой душой из рукописной «Лядины» вошел в русский лубок. По-видимому, в середине XVIII в. была издана народная картинка «Образом разговоров устроена лядина» (РНБ ОЭ Олс. 2-471) [26, с. 335, № 873]. Композиция зеркально скопирована с гравюры нидерландского мастера первой трети XVII в. Боэтиуса Адамса Болсверта[33], изображающей странствия души, сопровождаемой ангелом, по саду Страстей. Голландские и латинские стихи на гравюре Болсверта не имеют ничего общего с текстом «Лядины», вставленным в русскую картинку[34]. Вероятно, он был взят напрямую из рукописи. Еще больший интерес в контексте нашей темы представляет другой лубок середины — второй половины XVIII в. — так называемые трехлистовые Страсти (РНБ ОЭ Олс 2-579) [26, с. 332–334, № 870] (Илл. 12), где диалог из «Лядины» совмещен с виршами из Страстного фронтисписа 1717 г. Картинка разделена на два яруса. В верхнем — пять сцен Страстей, между которыми бродит человеческая душа, сопровождаемая ангелом. Вокруг — ограда наподобие той, что ограничивала Страстной вертоград на гравюре Болсверта и в ее русской копии. Каждая сцена Страстей надписана стихом из евангельского фронтисписа 1717 г. и двумя репликами диалога из «Лядины». В нижнем ярусе представлено «Несение креста» и шествие на Голгофу. Движение здесь направлено слева направо и вверх так, что первый из идущих оказывается прямо у ворот райского вертограда. Но как он одет? Если почти все участники шествия облачены в «исторические» римские одежды, то на этом первом, приблизившемся к воротам рая, вполне «современный» светский костюм — панталоны, камзол, треуголка. Держа в руке табличку с надписью, он стучится в райские двери. А на табличке отчетливо видна аббревиатура: «ІНЦІ» (Иисус Назорей Царь Иудейский), контекст которой был ясен любому, даже неграмотному потребителю народной картинки. Это Христос, искупивший человеческий грех, стучится в райские двери, Христос, которого носит в душе каждый, кто день ото дня проходит путь очищения, переживая Христовы Страсти. Так композиция картинки замыкается в круг, где райские двери становятся одновременно и началом и концом пути очищения. Изображение явно скопировано с европейского оригинала. Вероятно, существовал целый ряд подобных иностранных гравюр. Не исключено, что Иван Зубов был знаком с одной из них. На эту мысль наводит обратный порядок клейм в нижнем ряду Страстного фронтисписа. К 1717 г. Иван Зубов имел уже недюжинный опыт в гравюре и хорошо знал, как учитывать зеркальность изображения в оттиске. Кроме того, картинки нижнего ряда по отдельности не зеркальны, перевернут только порядок их чтения. И это может свидетельствовать о том, что Зубов намеренно акцентировал мотив замкнутого кругового движения, наподобие того, что мы видели в трехлистовых Страстях[35].

На них представлены только шесть Страстных сюжетов: «Моление о чаше», «Взятие под стражу», «Бичевание», «Венчание тернием», «Несение креста», «Распятие»[36]

— поэтому из Страстного фронтисписа были взяты соответствующие шесть стихов. Трехлистовые Страсти были повторены в лубке в нескольких вариантах: РНБ ОЭ Олс. 2-387, 415-417 [26, с. 335, №871]; ГМИИ; ГРМ Гр. луб. 2827; РНБ ОЭ Даль 1-36, 2-21 [26, с. 335, № 872]. В надписях диалог из «Лядины», как правило, сочетался с виршами из Страстного фронтисписа, иногда с искажением текста[37]. При всем своем разнообразии изображения на трехлистовых Страстях не имеют ничего общего с клеймами евангельского фронтисписа. Существует еще целый ряд анонимных гравюр на сюжеты Страстей и Воскресения с двустишьями, которые мы впервые видели на Зубовском фронтисписе 1717 г.[38] Эти двустишья соединены в надписях с другими виршами неизвестного происхождения. Изображения совершенно иные, нежели во фронтисписе. По-видимому, тексты ходили в неких списках и использовались граверами по мере надобности в самых разнообразных сочетаниях. Стихи не были привязаны к определенным изображениям. Картинку брали из того или иного гравированного источника, а текст — из рукописи.

Однако пока непосредственный образец стихотворных подписей к клеймам фронтисписа не найден и, значит, остается простор для различных интерпретаций, рискнем сделать одно неосторожное предположение. Поводом для него послужил уже цитированный текст к клейму «Снятие со креста», где зрителю-читателю предлагается воспринять Христа не телесно, но «добрым своим делом». Есть некоторая вероятность, что этот стих напоминает о церковной полемике с так называемыми «лютерскими ересями», которая велась в первой четверти XVIII в. и нашла широкое отражение в сочинениях русских иерархов, и в первую очередь, в антипротестанстком трактате «Камень веры» митрополита Стефана Яворского, с которым Федор Поликарпов был очень близок. Одна из его глав посвящена догмату о «благих делах, спасению вечному виновных». Потому что не только вера, как утверждают протестанты, но и добрые дела способствуют вечному спасению. Примером же спасительного подвига, доброго дела Стефан Яворский называет Страсти Христовы. Ибо Христос «подвигом и страданием стяжа славу небесную» [31, с. 924]. Влияние «Камня веры» на программу фронтисписа не может быть совершенно исключено. Федор Поликарпов ознакомился с одним из первых вариантов трактата еще в 1714 г., когда он передавал список «Камня» от митрополита Стефана царевичу Алексею Петровичу [22, стб. 9, X–XI; 32, с. 260]. Вообще, как свидетельствовал Лаврентий Магницкий, Поликарпов был один из самых жарких сторонников Стефана Яворского. Основным поводом к написанию «Камня веры» стало следственное дело еретика лекаря Дмитрия Тверитинова, которое в 1713 г. затеял местоблюститель патриаршего престола. Процесс не был легким для митрополита Стефана. В ходе следствия он подвергался оскорблениям и насмешкам господ сенаторов, сам царь публично демонстрировал свое неудовольствие и даже подследственный уличил митрополита в протестантской ереси [32, с. 156–304, 267]. На стороне Стефана Яворского в процессе активно участвовал Федор Поликарпов. Ему было что припомнить обвиняемому — например, два диспута о вере в 1713 г., где по просьбе начальника Монастырского приказа И. А. Мусина-Пушкина Поликарпов выступил основным оппонентом Тверитинова. Переспорить лекаря тогда не удалось, он имел поистине «незатыкаемые уста» [32, с. 156–304, 196]. Аргументы из святоотеческих трудов Тверитинов в расчет не принимал. Описывая на следственном процессе этот спор, Поликарпов вспоминал, что Тверитинов «кроме Библии и Христовых словес ни от кого иного ничего не приемлет» [23, стб. 309]. Нельзя исключить, что спустя четыре года после этого диспута, когда следствие по нашумевшему делу почти завершилось (и надо сказать, не совсем в пользу митрополита Стефана), его непосредственный участник директор Печатного двора Федор Поликарпов, памятуя давние обиды, прокомментировал Страстные сюжеты фронтисписа нравоучительными стихами, написанными от лица Самого Христа.

Доска Страстного фронтисписа сохранялась в Московской типографии, по крайней мере, до 1757 г.[39] Ее поновляли и печатали в изданиях Евангелия 1735 и 1744 гг. (об изданиях см. [17, с. 91–93. № 270, 272]). В оттиске Евангелия 1744 г. из собрания БАН видна трещина. А опись досок Московской Синодальной типографии 1750 г. фиксирует уже два разлома: «попорчена в двух местах»[40]. Экземпляры Страстного фронтисписа сохранились не только в составе книг. Один из ранних оттисков находится в коллекции народной картинки М. П. Погодина в РНБ[41]. Он происходит из собрания Я. Я. Штелина. По-видимому, эта гравюра была приобретена Штелиным в составе коллекции петровских оттисков Франца фон Франкенберга[42].

Итак, фронтиспис со Страстями Ивана Зубова — это очень трудоемкий образец компилятивного творчества. Зубов не только нашел оригинал для средника и каждого из двенадцати клейм. Иной раз он компилировал несколько оригиналов внутри одной крошечной картинки. Изобразительные компиляции — не редкость для русского искусства этого времени. Однако тут мы встречаем, кажется, беспрецедентный случай, и по количеству затраченного труда, и по внешней незначительности результата, если судить по крошечным размерам изображений. Стремление Ивана Зубова найти оригинал для каждой малозначимой детали, пожалуй, не удивительно. Несмотря на кажущуюся традиционность евангельского фронтисписа 1717 г., это произведение, несомненно, было ориентировано на европейские художественные нормы. Ракурсы, пропорции и моделировка фигур и одеяний, передача трехмерного пространства — все это лежало вне области ремесленных навыков Зубова. Он не мог научиться таким вещам, потому что почти не имел опыта учебного копирования западных гравюр. Тем более в его компетенцию не входил самостоятельный рисунок с натуры или по памяти. Поэтому, работая с европейским материалом, Зубов даже в мелочах был ограничен образцом. С другой стороны, ориентация на образцы почти всегда являлась основой гравировального ремесла в целом. Как ученик иконописца в прошлом и как действующий гравер в настоящем, он зависел от оригинала. Для того чтобы составить новую композицию, достаточно было знать, откуда заимствовать детали, как менять их масштаб и как затем наилучшим образом соединить эти разрозненные детали в новое целое. Комбинируя и корректируя различные образцы — доступные западноевропейские гравюры и прориси с них[43] — Иван Зубов руководствовался четкими композиционными и программными задачами. Композиционные изменения обусловливались тем, что русский гравер переводил листовые оригиналы в небольшие клейма. Вписывая изображения в новый формат, он был вынужден обрезать их, убирать и переставлять фигуры и их части так, чтобы картинка по-прежнему соответствовала сюжету и при этом оставалась ясной и читаемой. Не менее важной задачей для Зубова было, судя по всему, сочетать скопированные с разных оригиналов клейма между собой так, чтобы в итоге создавалась видимость определенного композиционного единства. Изменения программного характера диктовались, прежде всего, необходимостью привести изображение в соответствие со стихотворными текстами. Вероятно, какие-то пожелания мог высказывать Федор Поликарпов. Не исключено, что, изменяя оригинал, автор руководствовался не только заданной программой, но и своим внутренним религиозным чувством. Так или иначе, компиляция и корректировка чужих образцов, составление из них нового целого было очень осмысленным процессом, в котором Иван Зубов выступал не как копиист и даже не как интерпретатор. Из бездонного колодца европейской культуры он заимствовал отдельные изображения-тропы — композиции, фигуры или даже части тел, которые служили своего рода маркерами сопричастности европейской культуре. Из них гравер составлял новый текст. Это был самый типичный способ мышления русских мастеров на рубеже XVII–XVIII вв., подготовивший в дальнейшем наступление самой риторической эпохи в истории русской культуры — культуры барокко XVIII столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Гравюра была известна Д. А. Ровинскому [26, стб. 379, № 16; 27, с. 337–338, № 874]; об издании Евангелия 1717 г. см. [17, с. 89–90, № 264].

[2] Иван Зубов остался единственным штатным гравером Московской типографии после того, как согласно царскому указу от 6 мая 1714 г. работавший на Московском Печатном дворе гравировальный мастер Питер Пикарт с учениками и пятью наиболее опытными печатниками был переведен в Петербургскую типографию. Их отъезд состоялся летом 1714 г. [1, с. 93].

[3] Первое издание с четырьмя гравюрами на меди с образами евангелистов вышло на Печатном дворе в 1711 г. [17, с. 89, № 262]. Фронтиспис с образом евангелиста Луки для этой книги, по-видимому, награвировал кто-то из европейских мастеров, возможно, Питер Пикарт. Три остальные гравюры, судя по особенностям техники и рисунка, исполнены Иваном Зубовым [33]. Второе издание Евангелия с гравюрами на меди было выпущено в 1716 г. [17, с. 89, № 263]. Фронтисписы с образами евангелистов для него делал Иван Зубов, единственный в это время штатный гравер типографии. В них хорошо узнаваем характерный зубовский рисунок.

[4] Основания для атрибуции те же, что для гравюр Евангелия 1716 г. См. примеч. 3.

[5] Гравюры двух предшествующих изданий Евангелия 1711 и 1716 гг. были идентичны по композиции. Доски 1716 г. были скопированы с досок 1711-го. В 1717 г. использовался совершенно новый комплект образцов.

[6] РГИА. Ф. 796. Оп. 21. Д. 53. Л. 137, 219; Оп. 27. Д. 346. Л. 253.

[7] В XVII в. с подобными фронтисписами в Москве вышли Библия 1663 г. [19, с. 93, № 306] и два издания Верхней типографии: Симеон Полоцкий. Обед душевный (1681) и Симеон Полоцкий. Вечеря душевная (1683) [19, с 107, № 361, 362].

[8] В первую очередь это: Леонтий Магницкий. Арифметика (1703), Стефан Яворский. Знамение пришествия антихристова (1703), Триодь постная (1707) [17, с.157–162, № 535, с. 407–408, № 1541, с. 428, № 1622].

[9] Две фронтисписные гравюры Апостола абсолютно идентичны. Судя по особенностям рисунка, обе гравюры были сделаны Иваном Зубовым. Одна из гравюр известна мне по отдельному оттиску, хранящемуся в ГРМ (Гр. 43768) и по позднему изданию Апостола 1733 г. Но она, без сомнения, была исполнена гораздо раньше — до того, как в 1728 г. Иван Зубов был уволен из Московской типографии, а скорее всего, в период между 1713 и 1726 гг. Об изданиях Апостола см. [17, с. 28–30].

[10] Не обнаружены образцы для трех клейм: «Взятие под стражу», «Христос перед Каиафой» и «Венчание тернием». Клеймо «Взятие под стражу» имеет точный аналог в английской гравюре. Это небольшой лист (12,7 × 7,8 см) из серии иллюстраций к Новому Завету, приписываемый Джону Карвитэму (John Carwitham), работавшему между 1723 и 1741 гг. (экземпляр Британского музея: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1873-0208-35). Нет сомнения, что в основе зубовского клейма и английской иллюстрации лежит один образец.

Еще одно клеймо, «Распятие», находит фрагментарные аналоги в творчестве самого Ивана Зубова, его брата Алексея и анонимных граверов первой четверти XVIII в. Предстоящие кресту Иоанн Богослов и Богоматерь точно повторены в гравюре «Распятие», авторство которой, возможно, принадлежит Ивану Зубову (РНБ ОЭ Олс. 2-433) [26, с. 350, № 893]. Однако изображение Христа на этом листе явно восходит к западным гравюрам по оригиналам Рубенса, в то время как Христос на клейме «Распятие» из Страстного фронтисписа ближе типажу братьев Вириксов. Несомненно одно — Иван Зубов знал различные варианты «Распятия» (гравюры или прориси с них) и сам мог комбинировать фигуры по своему усмотрению.

[11] Гравюры этого первоначального издания Мериана впоследствии были зеркально скопированы П. Схютом и изданы Николасом Пискатором [40]. Какую именно гравюру — из издания Мериана или ее копию Схюта — использовал Иван Зубов, определить невозможно.

[12] В состав уврaжа вошли как копии листов из издания, которое в России традиционно называется Библией Пискатора (“Theatrum Biblicum”), так и новые гравюры. Гравюры Страстного цикла не находят аналогов в “Theatrum Biblicum”.

[13] По сведениям А. В. Гамлицкого, наиболее полный экземпляр сейчас хранится в Британском музее и состоит из 130 листов (https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG210380 далее — Related objects). О Библии Королевского размера см. [47, с. 26, 511].

[14] Не исключено, что Алексей Зубов задумывал серию большеформатных библейских гравюр наподобие западноевропейских цельногравированных изданий. Из них сохранились три листа, которые имеют близкие размеры и схожий характер надписей:

1) «Явление трех ангелов Аврааму» (РНБ ОЭ Олс. 9-1615). Авторство этой гравюры Д. А. Ровинский приписал Ивану Любецкому и посчитал ее копией с оригинала Аннибале Карраччи [26, с. 428, № 1052]. На самом деле картинка исполнена по гравюре неизвестного автора из Библии Королевского размера (экземпляр Британского музея: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1939-0130-1-8), которая, в свою очередь, является копией с листа, приписываемого Адриану Колларту с оригинала Мартена де Воса из “Theatrum biblicum” [47, с. 84, 86–87]. Особенности рисунка и шрифта русской копии, очень близкие произведениям Алексея Зубова, заставляют усомниться в атрибуции Ровинского.

2) «Смерть Авессалома» (РНБ ОЭ Олс. 4-801; ГМИИ). Д. А. Ровинский справедливо посчитал эту гравюру работой Алексея Зубова [26, с. 306–307, № 839]. Экземпляр из его собрания некогда входил в альбом прошедших цензуру листов Ахметьевской фабрики (об альбоме см. [29, с. 44–46; 3, с. 59–60]), в числе которых были и другие гравюры Алексея Зубова, что свидетельствует либо о его сотрудничестве с Ильей Ахметьевым, либо о том, что тот, так сказать, post factum приобрел часть зубовских досок. Нельзя совсем исключить, что вся Библейская серия могла печататься на Ахметьевской фабрике. Образцом для картинки послужила гравюра анонимного мастера из Библии Королевского размера (экземпляр Британского музея: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1939-0130-1-43), восходящая к листу Иоанна Вирикса по оригиналу Мартена де Воса из “Theatrum biblicum” [47, с. 245, 470].

3) «Ангел преграждает путь Валааму» (РНБ ОЭ Олс. 4-789). Д. А. Ровинский справедливо посчитал эту гравюру работой Алексея Зубова [26, с. 313. № 847]. Картинка повторяет лист неизвестного гравера второй половины XVI в. по оригиналу Мартена де Воса из “Theatrum biblicum” [47, с. 126, 132].

Вполне вероятно, что с этой же серией могли быть связаны шесть гравюр из цикла «Песнь песней». 1740 (о гравюрах см. [2, с. 42–43. № 104–109]) и «Притча о пяти девах мудрых и пяти неразумных» 1738 г. [2, с. 41. № 98].

[15] Например, в совместном распоряжении братьев Зубовых были гравюры Боэтиуса Адамса Болсверта (Boëtius Adamsz Bolswert) из серии “Sylva Anachoretica Aegypti et Palaestinae” [21; 46].

[16] Экземпляр Британского музея: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1939-0130-1-115.

[17] Экземпляр Британского музея: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1939-0130-1-118.

[18] Экземпляр Британского музея: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1950-0211-207.

[19] См. примеч. 11.
[20] Благодарю Михаила Анатольевича Рогова за то, что он указал на эту деталь.
[21] Возможно, отзыв о стихах Федора Поликарпова оставил автор пасторали “Epodos Consolatoria ad oden Rastoris Pimini sortem gregis sub tempestatem deplorantis” (1730), которая исследователями приписывается либо Антиоху Кантимиру [20, с. 261–265], либо Феофилу Кролику (http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5123#k01):

Сенька и Федька когда песнь пели
Пред тобою,
Как немазанны двери скрипели
Ветчиною.

Разные комментаторы этих виршей прочили на роли Сеньки и Федьки Стефана Яворского, Сильвестра Медведева, Феодосия Яновского и Федора Поликарпова [24, с. 178].
[22] Федор Поликарпов руководил Московской типографией в 1701–1722 гг. Затем был уволен и находился под следствием. В 1726 г. был вновь восстановлен в должности, которую исправлял вплоть до смерти в начале 1731 г.
[23] Возможно, этот прием не часто использовался в отечественной поэтической традиции. Он известен, например, по переводному сочинению конца XVII в. «Лядина освященная душевного вертограда….». Об этом см. ниже.
[24] Пругло — тенето, сеть [30, стб. 1612].
[25] РНБ ОЭ Олс. 2-437. На экземпляре РНБ отсутствует подпись. Вероятно, доску после того, как она попала в частную лубочную московскую мастерскую, обрезали, что часто случалось в XVIII в. с авторскими печатными формами. Д. А. Ровинский описал более ранний оттиск этой гравюры, по-видимому, по своему собранию [26, с. 708, № 1699]. На нем сохранялась еще не утраченная подпись Карновского и четыре посвятительных стиха.
Что касается украинских гравюр, в Олсуфьевской коллекции есть киевская, книжная иллюстрация середины XVIII в., выполненная с того же оригинала (РНБ ОЭ Олс. 2-455). Лист не описан Д. А. Ровинским, так как он намеренно не включал анонимные книжные украинские листы в свой каталог русских народных картинок.
[26] Они работали, так сказать, бок о бок, по крайней мере, с конца 1708 г., когда Иван Зубов был переведен на Печатный двор, и до смерти Михаила Карновского в феврале 1709 г. Некоторые гравюры были исполнены совместно. В некоторых случаях Зубов дорабатывал доски Карновского, вероятно, после его смерти. М. А. Алексеева справедливо считала, что влияние Карновского «имело решающее значение для Ивана Зубова и московской школы гравюры» [1, с. 67].
[27] РНБ ОЭ Пог. 2-62. Д. А. Ровинский посчитал, что гравюра исполнена «в манере Карновского» [26, с. 708–709, № 1700]. Однако на основании сравнения рисунка и шрифта с подписными произведениями Ивана Зубова, эту гравюру с большой долей вероятности следует приписать этому мастеру. Скорее всего, ее нужно датировать 1710–1720-ми гг. В это время окончательно определились отличительные особенности характерного зубовского стиля. Текст посвящения, который первоначально был награвирован под образом мученика Саввы, зачистили, когда доска попала в частную лубочную мастерскую. Очень заманчиво было бы связать эту гравюру с именем Саввы Рагузинского. Однако он, судя по дате рождения и национальной принадлежности, должен был носить имя другого святого — святителя Саввы I, архиепископа Сербского. Скорее всего, гравюра была исполнена в тот год, когда день памяти Саввы Стратилата (24 апреля) выпадал на Пасху или один из ближайших дней.
[28] РНБ ОЭ Олс.9-1679. Д. А. Ровинский считал, что этот лист исполнен «в манере Зубовых» [26, с. 709, № 1701]. Шрифт и типаж очень близки работам Алексея Зубова, что позволяет с определенной долей уверенности атрибутировать лист этому мастеру и предположительно датировать его московским периодом — после 1729 г. Гравюра могла быть сделана в тот год, когда Пасха выпадала на 16 апреля (день памяти мученицы Ирины) или на один из ближайших дней. Образ св. Ирины на этом листе восходит к гравюре Боэтиуса Адамса Болсверта “S. Maria Neptis Abrahe” («Св. Мария Хиданская») из издания [46]. По-видимому, это издание было у Зубовых, так как оба брата неоднократно копировали входившие в него гравюры (см. примеч. 15).
[29] Например, явно дидактический характер носят вирши на нескольких гравюрах Апостола 1713 г.
[30] Одно из таких дидактических сочинений “Paradisus sponsi et sponsae in quo messis myrrhae et aromatum ex instrumentis ac mysterijs passionis Christi colligenda, vt ei commoriamur” («Рай жениха и невесты, в котором жатва смирны и благовоний должна быть собрана с орудий и таинств страстей Христовых, чтобы мы могли помнить Его»), впервые изданное в Антверпене в Officina Plantiniana в 1607 г., автором которого был иезуит Ян Давид (Jan David) [37], через десять лет вышло с гравюрами Теодора Галле (Antuerpiae, 1618). Иконографически эти гравюры не имеют ничего общего со Страстным фронтисписом Ивана Зубова, но нравоучительные стихотворные надписи на голландском и французском языках находят некоторые параллели. Это один и, судя по всему, ранний пример дидактических стихотворных текстов на гравюрах, связанных со Страстной тематикой. Вообще же круг таких текстов был достаточно широк, именно на него ориентировался автор надписей на Страстном фронтисписе.
[31] Название гравюр на английском языке, являющееся переводом голландских, латинского и французского гравированных заглавий на листах Питера ван дер Борхта, приводится по [44].
[32] К сожалению, мне пока не удалось ознакомиться со списками «Лядины».
[33] На гравюре названия нет. В литературе и в online-каталогах музейных собраний гравюра называется по-разному: “The Religious Soul in the Garden of Passion” [41, p. 64, № 282]; “Darstellung der Passion Christi in einem rund umzäunten Garten (Allegorie)” (online-каталог музея Albertina: https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[H/I/49/6]&showtype=record); “Die religiöse Seele im Garten der Passion; The religious Soul in the Garden of Passion” (online-каталог музея Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig: https://nat.museum-digital.de/object/817100). В online-каталоге музея Albertina указано, что автором оригинала был Давид Винкбонс (David Vinckboons), хотя его подписи нет на листе.
[34] Гравюра Болсверта надписана двумя нидерландскими нравоучительными четверостишьями и латинским стихами. Автором последних был Иоханнес Семмиус (Johannes Semmius) (первый переводчик на нидерландский язык блаженного Августина).
[35] Есть вероятность, что верхний ряд читается, как положено, слева направо, а затем порядок нарушается. Если строго придерживаться последовательности евангельских событий, клейма следовало бы читать бустрофедоном: «Взятие под стражу» (1-й ряд справа) — «Христос перед Каиафой» (2-й ряд справа) — «Поругание» (2-й ряд слева) — «Бичевание» (3-й ряд слева) — «Венчание тернием» (3-й ряд справа). Последний четвертый ряд целиком идет справа налево: от «Несения креста» до «Положения во гроб». Однако следует учесть, что для отечественной иконописной традиции была характерна вариативная

последовательность тех сюжетов, которые представлены у Зубова в боковых клеймах. Поэтому не исключено, что боковые клейма в Страстном фронтисписе 1717 г. могли читаться строго слева направо.

[36] На известных мне нидерландских гравюрах вертоградов Страстей видения Христовых страданий начинаются с «Моления о чаше» и заканчиваются «Распятием» или «Снятием со креста». «Омовение ног», «Тайная вечеря», «Положение во гроб» в эти гравюры не входят. Лист Болсверта содержит ровно те же шесть Страстных сюжетов, которые представлены на русских лубках.

[37] В народных картинках, начиная с лубка середины XVIII в., который Д. А. Ровинский приписал М. Н. Нехорошевскому [26, с. 335, № 871] и который известен сейчас в отдельных фрагментах (РНБ ОЭ Олс. 2-387, 415-417), надпись в клейме «Взятие под стражу» искажена. По-видимому, не имея представления о том, что такое уже устаревшее или свойственное другому регистру речи слово «пругло» (сеть), гравер заменил его на «кругло» и убрал часть текста. В результате получилась настоящая абракадабра: «твори друже на что ты пришел ты же кругло обрел». Еще неуместнее обошелся с текстом автор лубка 1820–1840-х гг. (РНБ ОЭ Даль 2-35), заменив «пругло» на «друга», что полностью исказило смысл евангельского события: «Твори друже на что ты пришел ты же друга обрел».

[38] Христос в темнице. Середина XVIII в. (?) (РНБ ОЭ Олс. 2-483) [26, с. 341–342, № 880]; Воскресение — Восстание из гроба. Вторая четверть XVIII в. (?) (РНБ ОЭ Олс. 2-479) [26, с. 388–389, № 996 — ошибочно назван «Вознесением»]; Воскресение — Сошествие во ад. Первая треть XIX в. (РНБ ОЭ Пог. 2-72; ГРМ Гр. луб. 2779) [26, с. 383–384, 985]; Воскресение со Страстями. Середина XIX в. (ГИМ И III хром 9110; https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=35393959).

[39] Опись досок Московской типографии 1757 г.: РГИА Ф. 796. Оп. 27. Д. 346. Л. 253.

[40] РГИА Ф. 796. Оп. 21. Д. 53. Л. 219.

[41] РНБ ОЭ Пог. 2-69.

[42] Краткую справку о коллекции см. [26, Т. 1. С. X]. Имя коллекционера Д. А. Ровинский не указал. Однако оно обозначено в нескольких владельческих пометах на листах из этого собрания.

[43] Иван Зубов, несомненно, имел обширный фонд западноевропейских оригиналов, возможно, доставшихся ему от отца. Однако, не зная, что именно было в его распоряжении, мы не можем объяснить его выбор в каждом конкретном случае. Выбирал ли он из некоего ряда имеющихся европейских гравюр на один и тот же сюжет наиболее подходящее для его задач изображение или использовал тот единственный образец, который был под рукой? Иногда факт выбора из нескольких вариантов можно косвенно установить по другим гравюрам Зубова, как, например, в случае со средником с «Воскресением — Восстанием из гроба» и клеймом «Распятие» из Страстного фронтисписа. Пока совершенно непонятен выбор двух сюжетов из Библии Королевского размера для клейм «Несение креста» и «Снятие со креста» и гравюры Паулюса Понтиуса для «Положения во гроб». С одной стороны, Зубову пришлось сильно уменьшить их, что было достаточно трудоемким занятием. А с другой — сложно представить, что у Зубова не было других образцов размером поменьше: листов из Библии Мериана, “Theatrum biblicum” Пискатора, Библии Вайгеля, тем более что он уже один раз использовал Библию Вайгеля в том же фронтисписе.

Список литературы:

1. *Алексеева М. А.* Гравюра петровского времени. Л.: Искусство, 1990. 208 с.
2. Алексей Федорович Зубов. Каталог выставки / Вст. ст. *А. Г. Сакович*; сост. *М. А. Алексеева*. Л: Искусство, 1988. 80 с.
3. *Ахметьев М. А.* Фабрика народных картинок Ахметьевых в Москве (1744–1869) // Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1997». Мир народной картинки. М.: ГМИИ, 1999. С.59–86.
4. *Белоброва О. А.* Библия Пискатора в собрании Библиотеки Академии наук СССР // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописной и редкой книги, 1985. Л.: Наука, 1987. С. 184–216.
5. *Белоброва О. А.* Иллюстрированные Библии в русском обиходе второй половины XVII — начала XVIII столетия // Православие в Древней Руси. Л.: ГМИРиА, 1989. С. 118–124.
6. *Белоброва О. А.* Древнерусские вирши к гравюрам Маттиаса Мериана // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 44. СПб.: Наука, 1990. С. 443–479.
7. *Белоброва О. А.* Вирши Мардария Хонькова к гравюрам Библии Пискатора // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 46. СПб.: Дмитрий Буланин, 1993. С. 334–435.
8. *Белоброва О. А.* Библия Вайгеля в России // Немцы в России: Проблемы культурного взаимодействия. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 219–224.
9. *Белоброва О. А.* Из истории псковско-новгородской книжности и культуры конца XVII — начала XVIII в. // Книжные центры Древней Руси. Севернорусские монастыри. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 265–277.
10. *Белоброва О. А.* О Хронографе с гравюрами Библии Пискатора (РНБ, Соловецкое собр., № 1525/189) // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 55. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 111–115.
11. *Белоброва О. А.* Очерки русской художественной культуры XVI–XX веков: Сборник статей. М.: Индрик, 2005. 440 с.
12. *Белоброва О. А.* Иллюстрированные Библии XVI–XVII веков в русских средневековых библиотеках // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 62. СПб.: Наука, 2014. С. 62–65.
13. *Брайловский С. Н.* Федор Поликарпович Поликарпов-Орлов, директор Московской типографии // ЖМНП. 1894. № 9. С. 1–37; № 10. С. 242–286; № 11. С. 50–91.
14. *Бусева-Давыдова И. Л.* Новые иконографические источники русской живописи XVII века // Русское искусство позднего средневековья: Образ и смысл. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств, 1993. С. 190–206.
15. *Бусева-Давыдова И. Л.* Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М.: Индрик, 2008. 364 с.
16. *Грабарь И. Э.* Западные влияния // История русского искусства: в 6 т. Т. 6. М.: Издательство И. Н. Кнебеля, [1910–1913]. С. 515–534.
17. *Гусева А. А.* Свод русских книг кирилловской печати XVIII века типографий Москвы и Санкт-Петербурга и универсальная методика их идентификации. М.: Индрик, 2010. 1252 с.
18. Евангелие Иеронима Наталиса / Сост. *А. В. Гамлицкий, Л. И. Алехина*. М.: ЦМиАР, 2019. 128 с.
19. *Зернова А. С.* Книги кирилловской печати, изданные в Москве в XVI–XVII веках. Сводный каталог. М.: ГБЛ, 1958. 152 с.
20. *Кантемир Антиох.* Собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1956. 557 с.
21. *Кулименева И. Е.* Влияние западноевропейской гравюры на творчество Ивана и Алексея Зубовых // Материалы конференции «Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев». Москва: Государственная Третьяковская галерея (в печати).

22. Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего Правительствующего Синода. Т. 1: 1542–1721. СПб.: Синодальная типография, 1868. 746 с.
23. Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего Правительствующего Синода. Т. 2. Ч. 1: 1722 г. СПб.: Синодальная типография, 1879. 1076 с.
24. *Пумпянский Л. В.* Кантемир // История русской литературы: в 10 т. Т. III: Литература XVIII века. Ч. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. С. 176–212.
25. *Ровинский Д. А.* Русские граверы и их произведения с 1564 года до основания Академии художеств. М.: Синодальная типография, 1870. 404 с.
26. *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки: в 5 т. СПб.: Типография ИАН, 1881. Т. 3. 754 с.
27. *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв.: в 2 т. СПб.: Типография ИАН, 1895. Т. 1. 448 стб.
28. *Сазонова Л. И.* Идейно-эстетическое значение «мысленного сада» в русском барокко // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII — начала XVIII в. М.: Наука, 1989. С. 71–104.
29. *Сакович А. Г.* Дмитрий Александрович Ровинский и его коллекция народной картинки // Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1997». Мир народной картинки. М.: ГМИИ,1999. С. 36–58.
30. *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам: в 3 т. Т. 2. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1902.
31. *Стефан Яворский.* Камень веры. М.: Московская Синодальная типография, 1729. 1094 с.
32. *Тихонравов Н. С.* Московские вольнодумцы начала XVIII века // Сочинения. Т. 2. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1898. 376 с.
33. *Ходько Ю. М.* Гравюры неизвестного московского издания Нового Завета 1712 года в контексте истории оформления кириллической книги 1710–1730-х годов // Новое искусствознание. 2020. № 3. С. 134–142.
34. *Хромов О. Р.* Библия Ектипа (Biblia Ectypa) Кристофа Вайгеля и русский лубочный Апокалипсис // Проблемы копирования в европейском искусстве. М.: НИИ теории и истории изобразительный искусств, 1998. С. 117–124.
35. *Хромов О.Р.* Русская лубочная книга XVII–XIX веков: Исследование по истории книжной культуры и технике производства. М.: Памятники исторической мысли, 1998. 222 с.
36. Biblia Ectypa: Bildnüssen auss Heiliger Schrifft dess Alt- und Neuen Testaments, in welchen alle Geschichte und Erscheinungen deutlich und schrifftmässig zu Gottes Ihre und andächtiger Seelen erbaulicher beschauung vorgestellet werden… von Christoph Weigel, Kupfferstecher… Augsburg: Christophor Weigel excud., 1695. [1] tav., [8] bl., ca. 217 bl. : illustrations.
37. David Jan. Paradisus sponsi et sponsae in quo messis myrrhae et aromatum ex instrumentis ac mysterijs passionis Christi colligenda, vt ei commoriamur. Antuerpiae: Officina Plantiniana, 1607. Pt. 1: [16], 212, [4] p. (the last blank), [1], 50 leaves of plates. Pt. 2: [16], 213, [3] p. (the last blank), [1], 50 leaves of plates.
38. Evangelicae historiae imagines… Hieronymo Natali… Antuerpiae: Officina Platiniana, 1593.
39. Historiae Sacrae Veteris et Novi Testamenti Biblilsche figuren, Darinnen die fürnembste historien, in heiliger Schrifft begriffen, geschichtmässig entworffen Figures de la Bible, demonstrans les principales histories de la Saincte Escriture Bybelsche figuren, vertonende de voornaemste historien der Heylige Schrifture Figures of the Bible, in wich almost every history of the Holy Scriptures is described Amstelodami officina Nicolai Visscher. [ca.1652].
40. Historiae Sacrae Veteris et Novi Testamenti. Bybelsche Figuren. Vertoonende de Voornaemste Historien der Helighe Schrifture, Meerdernzel konstich in't licht gebracht door Matthaeum Merian, Nu met veel voornaeme Historien verryckt Aaerdich geteeckent en geëtit door Pieter Hendriksz Schut ende niewelyckx uytgegeven door Nicolaes Visscher. [Amsterdam, 1660].
41. *Hollstein F.W.H.* Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700. V.3. Amsterdam: Menno Hertzberger, s.a. 312 p.
42. Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts c. 1450–1700. Vol. 17. Amsterdam: Van Gendt and Co, 1976. 308 p.
43. The New Hollstein: Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700. Rotterdam: Sound and Vision Publishes, 2000. Cornelis Cort. Part 2. 241 p.
44. The New Hollstein. Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700. Peeter van der Borcht. Rotterdam: Sound and Vision Publishes, 2004.
45. Icones Biblicae, praecipuas Sacrae Scripturae historias eleganter et graphice representantes. Biblischen Figuren etc mit Versen und Reymen in dreyen Sprachen Strl. Zetzner. Maathaeus Merian verlegt. Frankfurt-am-Main, [1625/1627].
46. Sylva anachoretica Aegypti et Palestinae. Figuris aeneis et brevibus vitarum elogiis expressa. Abrahamo Blommaert inuentore. Antverpiae: Ex typographia Henrici Aertssij, sumptibus auctoris, 1619. 4 unnumbered p., 51 p., 1 unnumbered leaves: illustrations (engravings).
47. Theatrum biblicum. Библия Пискатора 1643 года из собрания Государственной Третьяковской галереи. Альбом-каталог / Отв. ред. *Т. Л. Карпова*. М.: ГТГ, 2020. 528 с.

References

Akhmet'ev, M. A. (1999) 'Akhmetiev's Factory of Folk Pictures in Moscow (1744–1869)', in *Materialy nauchnoi konferentsii "Vipperovskie chteniia – 1997". Mir narodnoi kartinki [Proceedings of the Scientific Conference "Vipper Readings – 1997". The World of Folk Pictures]*. Moscow: GMII Publ., pp. 59–86. (in Russian)

Alekseeva, M. A. (1990) *Graviura petrovskogo vremeni [Engraving of Peter I Time]*. Leningrad: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Alekseeva, M. A., Sakovich, A. G. (1988) *Aleksei Fedorovich Zubov. Katalog vystavki [Alexey Fedorovich Zubov. Exhibition catalog]*. Leningrad: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Belobrova, O. A. (1987) 'The Piscator Bible in the Collection of the Library of the Academy of Sciences of the USSR', in *Materialy i soobshcheniia po fondam Otdela rukopisnoi i redkoi knigi, 1985 [Materials and Reports on Collections of the Department of Manuscript and Rare Books, 1985]*. Leningrad: Nauka Publ., pp. 184–216. (in Russian)

Belobrova, O. A. (1989) 'Illustrated Bibles in Russian Everyday Life in the Second Half of the 17th – Early 18th Centuries', in *Pravoslavie v Drevnei Rusi [Orthodoxy in Ancient Russia]*. Leningrad: GMIRiA Publ., pp. 118–124. (in Russian)

Belobrova, O. A. (1990) 'Old Russian Verses for Engravings by Mattias Merian', *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]* , 44. Saint Petersburg: Nauka Publ., pp. 443–479. (in Russian)

Belobrova, O. A. (1993) 'Mardary Khonykov's Verses to Engravings of the Piscator Bible', *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]*, 46. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., pp. 334–435. (in Russian)

Belobrova, O. A. (1998) 'The Weigel Bible in Russia', in *Nemtsy v Rossii: Problemy kul'turnogo vzaimodeistviia [Germans in Russia: Problems of Cultural Interaction]*. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., pp. 219–224. (in Russian)

Belobrova, O. A. (2001) 'From the History of Pskov-Novgorod Literature and Culture of the Late 17th – Early 18th Centuries', in *Knizhnye tsentry Drevnei Rusi. Severnorusskie monastyri [Book Centers of Ancient Russia. Northern Russian Monasteries]*. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., pp. 265–277. (in Russian)

Belobrova, O. A. (2004) 'About the Chronograph with Engravings of the Piscator Bible (RNL, Solovetsky Collection, No. 1525/189)', *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]*, 55. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., pp. 111–115. (in Russian)

Belobrova, O. A. (2005) *Ocherki russkoi khudozhestvennoi kul'tury 16–20 vekov. Sbornik statei [Essays on Russian Art Culture in the 16th – 20th Centuries. Collection of Articles]*. Moscow: Indrik Publ. (in Russian)

Belobrova, O. A. (2014) 'Illustrated Bibles of the 16th – 17th Centuries in Russian Medieval Libraries', *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]*, 62. Saint Petersburg: Nauka Publ., pp. 62–65. (in Russian)

Biblia Ectypa, Bildnüssen auss Heiliger Schrifft dess Alt- und Neuen Testaments, in welchen alle Geschichte und Erscheinungen deutlich und schrifftmässig Gottes Ihre und andächtiger Seelen erbaulicher beschauung vorgestellet werden… von Christoph Weigel, Kupfferstecher… (1695). Augsburg. (in German)

Brailovskii, S. N. (1894) 'Fedor Polikarpovich Polikarpov-Orlov, Director of the Moscow Printing House', *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniia [Journal of the Ministry of Public Education]*, 9, pp.1–37; 10, pp. 242–286; 11, pp. 50–91. (in Russian)

Buseva-Davydova, I. L. (1993) 'New Iconographic Sources of Russian Painting of the 17th Century', in *Russkoe iskusstvo pozdnego srednevekov'ia: Obraz i smysl [Russian Art in the Late Middle Ages: Image and Meaning]*. Moscow: Research Institute of Theory and History of Fine Arts Publ., pp. 190–206. (in Russian)

Buseva-Davydova, I. L. (2008) *Kul'tura i iskusstvo v epokhu peremen. Rossiia semnadtsatogo stoletiia [Culture and Art in an Era of Change. 17th-Century Russia]*. Moscow: Indrik Publ. (in Russian)

David Jan (1607). *Paradisus sponsi et sponsae in quo messis myrrhae et aromatum ex instrumentis ac mysterijs passionis Christi colligenda, vt ei commoriamur*. Antuerpiae: Officina Plantiniana. (in Latin)

Evangelicae historiae imagines… Hieronymo Natali… (1593) Antuerpiae: Officina Platiniana. (in Latin)

Gamlitskii, A. V., Alekhina, L. I. (2019) *Evangelie Ieronima Natalisa [Gospel of Jerome Natalis]*. Moscow: The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art Publ. (in Russian)

Grabar', I. E. (1910–1913) *Istoriia russkogo iskusstva: v 6 t. T. 6 [History of Russian Art: in 6 volumes. Vol. 6]*. Moscow: Izdatel'stvo I. N. Knebelia Publ. (in Russian)

Guseva, A. A. (2010) *Svod russkikh knig kirillovskoi pechati 18 veka tipografii Moskvy i Sankt-Peterburga i universal'naia metodika ikh identifikatsii [Collection of Russian 18th-Century Books of the Kirillov Printing by the Printing Houses of Moscow and St. Petersburg and a Universal Method for Their Identification]*. Moscow: Indrik Publ. (in Russian)

Historiae Sacrae Veteris et Novi Testamenti Biblilsche figuren, Darinnen die fürnembste historien, in heiliger Schrifft begriffen, geschichtmässig entworffen Figures de la Bible, demonstrans les principales histories de la Saincte Escriture Bybelsche figuren, vertonende de voornaemste historien der Heylige Schrifture Figures of the Bible, in wich almost every history of the Holy Scriptures is described Amstelodami officina Nicolai Visscher. [ca.1652]. (in German)

Historiae Sacrae Veteris et Novi Testamenti. Bybelsche Figuren. Vertoonende de Voornaemste Historien der Helighe Schrifture, Meerdernzel konstich in't licht gebracht door Matthaeum Merian, Nu met veel voornaeme Historien verryckt Aaerdich geteeckent en geëtit door Pieter Hendriksz Schut ende niewelyckx uytgegeven door Nicolaes Visscher (1660). [Amsterdam]. (in Dutch)

Hollstein, F. W. H. (no date) *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*. Vol. 3. Amsterdam: Menno Hertzberger.

Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts c.1450–1700. Vol. 17 (1976). Amsterdam: Van Gendt and Co.

Icones Biblicae, praecipuas Sacrae Scripturae historias eleganter et graphice representantes. Biblischen Figuren etc mit Versen und Reymen in dreyen Sprachen Strl. Zetzner. Maathaeus Merian verlegt (1625/1627). Frankfurt-am-Main. (in Latin)

Kantemir Antiokh (1956). *Sobranie stikhotvorenii [Collection of Poems]*. Leningrad: Sovetskii pisatel' Publ. (in Russian)

Karpova, T. L. (ed.) (2020) *Theatrum biblicum. Bibliia Piskatora 1643 goda iz sobraniia Gosudarstvennoi Tret'iakovskoi galerei. Al'bom-katalog [Theatrum Biblicum. The Piscator Bible of 1643 from the Collection of the State Tretyakov Gallery. Album catalog]*. Moscow: The State Tretyakov Gallery Publ. (in Russian)

Khod'ko, Iu. M. (2020) 'Prints of an Unknown Moscow Edition of the New Testament (1712) in the Context of the History of Cyrillic Book Design in the 1710–1730s', *Novoe Iskusstvoznanie [New Art Studies]*, 3, pp. 134–142. (in Russian)

Khromov, O. R. (1998) 'The Bible of Ectypa (Biblia Ectypa) by Christoph Weigel and the Russian Popular Apocalypse', *Problemy kopirovaniia v evropeiskom iskusstve [Problems of Copying in European Art]*. Moscow: Research Institute of Theory and History of Fine Arts Publ., pp. 117–124. (in Russian)

Khromov, O. R. (1998) *Russkaia lubochnaia kniga 17–19 vekov: Issledovanie po istorii knizhnoi kul'tury i tekhnike proizvodstva [Russian Lubok Book in the 17th – 19th Centuries: A Study of the History of Book Culture and Production Techniques]*. Moscow: Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ. (in Russian)

Kulimeneva, I. E. (no date) 'The Influence of Western European Engraving on the Work of Ivan and Alexei Zubov', in *Materialy konferentsii "Bibliia Piskatora – nastol'naia kniga russkikh ikonopistsev" [Proceedings of the Conference "Piscator's Bible – a Reference Book of Russian Icon Painters"]*, Moscow: The State Tretyakov Gallery. (in print) (in Russian)

Opisanie dokumentov i del, khraniashchikhsia v arkhive Sviateishego Pravitel'stvuiushchego Sinoda [Description of Documents and Cases Kept in the Holy Governing Synod Archives]. Vol. 1(1868). Saint Petersburg: Sinodal'naia tipografiia Publ. (in Russian)

Opisanie dokumentov i del, khraniashchikhsia v arkhive Sviateishego Pravitel'stvuiushchego Sinoda [Description of Documents and Cases Kept in the Holy Governing Synod Archives]. Vol. 2. Part.1 (1879). Saint Petersburg: Sinodal'naia tipografiia Publ. (in Russian)

Pumpianskii, L. V. (1941) 'Kantemir', in *Istoriia russkoi literatury: V 10 t. T. 3: Literatura 18 veka. Ch. 1 [History of Russian Literature: In 10 vols. Vol. 3: Literature of the 18th Century. Part 1]*. Moscow; Leningrad: Izdatelstvo AN SSSR, pp. 176–212. (in Russian)

Rovinskii, D. A. (1881) *Russkie narodnye kartinki: v 5 t [Russian Folk Pictures: in 5 vols]*. Vol. 3. Saint Petersburg: Tipografiia IAN Publ. (in Russian)

Rovinskii, D. A. (1870) *Russkie gravery i ikh proizvedeniia s 1564 goda do osnovaniia Akademii khudozhestv [Russian Engravers and Their Works from 1564 to the Establishment of the Academy of Arts]*. Moscow: Sinodal'naia tipografiia Publ. (in Russian)

Rovinskii, D. A. (1895) *Podrobnyi slovar' russkikh graverov 16–19 vv.: v 2 t [A Detailed Dictionary of the Russian 16th – 19th-Century Engravers: in 2 vols]*. Vol. 1. Saint Petersburg: Tipografiia IAN Publ. (in Russian)

Sakovich, A. G. (1999) 'Dmitry Alexandrovich Rovinsky and His Collection of Folk Pictures', in *Materialy nauchnoi konferentsii "Vipperovskie chteniia – 1997". Mir narodnoi kartinki [Proceedings of the Scientific Conference "Vipper Readings – 1997". The World of Folk Pictures]*. Moscow: GMII Publ., pp. 36–58. (in Russian)

Sazonova, L. I. (1989) 'The Ideological and Aesthetic Meaning of the "Mental Garden" in Russian Baroque', in *Razvitie barokko i zarozhdenie klassitsizma v Rossii 17 – nachala 18 v. [Development of the Baroque and the Birth of Classicism in Russia in the 17th – Early 18th Centuries]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 71–104. (in Russian)

Sreznevskii, I. I. (1902) *Materialy dlia slovaria drevnerusskogo iazyka po pis'mennym pamiatnikam [Materials for the Dictionary of*

the Old Russian Language According to Written Monuments]. In 3 vols. Vol. 2. Saint Petersburg: Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ. (in Russian)

Stefan Iavorskii (1729). *Kamen' very [Faith Stone]*. Moscow: Moskovskaia Sinodal'naia tipografiia Publ. (in Russian)

Sylva anachoretica Aegypti et Palestinae. Figuris aeneis et brevibus vitarum elogiis expressa. Abrahamo Blommaert inuentore (1619). Antverpiae. (in Latin)

The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. Peeter van der Borcht (2004). Rotterdam: Sound and Vision Publishes.

The New Hollstein: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. Part 2 (2000) Rotterdam: Sound and Vision Publishers.

Tikhonravov, N. S. (1898) *Sochineniia [Works]*. Vol. 2. Moscow: Izdanie M. i S. Sabashnikovykh Publ. (in Russian)

Zernova, A. S. (1958) *Knigi kirillovskoi pechati, izdannye v Moskve v 16 – 17 vekakh. Svodnyi katalog [Books of the Kirillov Press Published in Moscow in the 16th – 17th Centuries. Consolidated catalog]*. Moscow: GBL Publ. (in Russian)

УДК 76
DOI 10.24412/2686-7443-3-118-127

Мишина Елена Александровна, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, ул. Инженерная, д. 4. 191186. gravdep@gmail.ru

Mishina Elena Aleksandrovna, Dr. Habil. in Art History, leading researcher. The State Russian museum, 4 Inzhenernaia st., 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. eamischina@rumbler.ru

ВЛИЯНИЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ГРАВИРОВАЛЬНОГО ИСКУССТВА XVI — НАЧАЛА XVII ВЕКА НА РУССКУЮ ГРАВЮРУ XVII СТОЛЕТИЯ

THE INFLUENCE OF THE 16TH – EARLY 17TH-CENTURY WEST-EUROPEAN ENGRAVING ART ON RUSSIAN 17TH-CENTURY ENGRAVINGS

Аннотация. Гравирование как графическое искусство появилось на Руси в XVII в. Большой интерес представляет вопрос о взаимодействии русской гравюры с более ранней западноевропейской. Русские мастера чаще всего использовали в своей работе европейские гравюры второй половины XVI — начала XVII в. В некоторых случаях они заимствовали композиции целиком, иногда включали в свои произведения отдельные группы или фигуры. Одними из самых ранних европейских гравированных серий, попавших в русское изобразительное искусство, стали гравюры Апокалипсиса. В конце XVII в. московский ксилограф Василий Корень, создавая свою серию иллюстраций к нему, использовал именно западноевропейские оригиналы. Гравюра на металле более тесно связана с европейской гравюрой, чем гравюра на дереве. Одна из самых ранних известных нам русских гравюр на металле «Семь смертных грехов» была исполнена Симоном Ушаковым в 1665 г. По содержанию это произведение полностью ложится в русло представлений древнерусского человека о грешности земной жизни и о том, куда ведут человека его пагубные пристрастия. В XVII в. особенно популярны были у русских потребителей голландские лицевые Библии. С ними связана совместная работа над иллюстрациями к изданиям Верхней типографии Симона Ушакова — рисовальщика, и Афанасия Трухменского — гравёра. Примером связи русских мастеров с Италией служит гравюра Василия Андреева «Распятие с чудесами» (второе название — «Плоды Страстей Христовых»).

Ключевые слова: Графическое искусство; гравюра; русская гравюра; европейская гравюра; гравюра на дереве; гравюра на металле; Библия; Апокалипсис.

Abstract. Engraving as a form of fine arts appeared in Russia in the 17th century. Therefore, the problem of interaction between Russian and the earlier European engravings is of great interest. Large numbers of European engraved editions of The Bible, albums of various contents and individual engravings arrived to Russia. Russian engravers mainly turned to European engravings from the second half of the 17th and the beginning of the 18th centuries. Sometimes, Russian engravers borrowed the whole composition and, sometimes, their works included only certain groups or figures. One of the earliest European series used in Russian art was engravings of The Apocalypse. At the end of the 17th century, while working on his series of illustrations for The Apocalypse, Moscow xylographer Vassily Koren used exactly the European originals. Russian metal cuts are much closely connected with the European ones than the woodcuts are. In 1665, Simon Ushakov created “The Seven Deadly Sins”, which is one of the earliest metal cuts we know. Its content fully reflects traditional Russian ideas about sinfulness of everyday earthly life and what human pernicious predilections result in. In the 17th century, Dutch pictorial Bibles were especially popular with Russian people. They are associated with cooperation of Simon Ushakov, a drawer, and Afanasiy Trukhmensky, an engraver, when both were illustrating publications of the Supreme Printing House. An example of Italian influence on Russian engravers was Vassiliy Andreyev’s “The Crucifix and Miracles” (the other name “The Fruits of the Passion of Our Lord”).

Keywords: art of engraving; engraving; Russian engraving; European engraving; wood cuts; metal cuts; The Bible; The Apocalypse.

Западноевропейская гравюра была известна на Руси ещё в XVI в. Согласно сохранившимся изобразительным материалам в библиотеке царя Ивана Грозного находилась гравированная «Всемирная хроника» Шеделя. Она послужила иконографическим источником для ряда композиций в Лицевом летописном своде, созданном в середине XVI в. Русские художники включали в свои миниатюры отдельные мотивы и части композиций из этого издания [8]. Популярен был гравированный «Большой прописной алфавит» Израэля ван Мекенема. Русские миниатюристы часто заимствовали латинские буквы из этого алфавита и включали их в качестве декоративных элементов в рукописные книжные заставки. Таким образом, в XVI в. мы видим начало процесса, который приобрёл большой размах через сто лет. Но само искусство гравюры как таковое русских художников XVI столетия не заинтересовало.

Д. С. Лихачев писал: «Иностранные влияния оказываются действенными только в той мере, в какой они отвечают внутренним потребностям страны» [6, с. 19]. Как графическое искусство гравирование появилось на Руси только тогда, когда для этого были созданы необходимые условия, а общество оказалось готово к подобному новшеству. Поэтому только в XVII в. гравюра стала явлением не просто закономерным, но и насущно необходимым.

В связи со столь поздним появлением и развитием этого вида искусства большой интерес представляет вопрос о связи и взаимодействии русской гравюры на металле с более развитым и более распространённым западноевропейским гравировальным искусством.

Во второй четверти XVII в., когда после разрушительных событий так называемого Смутного времени в стране



Илл. 1. Василий Корень. Апокалипсис. 1692–1696. Лист 1. «Престол стояше». Гравюра на дереве

начала налаживаться нормальная жизнь и возобновилась торговля, в Россию в числе других товаров стали ввозить европейские гравюры, причём в очень большом количестве. Их репертуар был весьма обширен: альбомы с образцами украшения садов и водоёмов, портреты европейских государей, географические карты и атласы и даже политические карикатуры[1]. Но всё это разнообразие не получило отражения в русском гравировальном искусстве. Для русских художников особенно важны были гравюры на религиозные сюжеты. В связи с этим особенно широкое распространение получили лицевые Библии[2]. Их многократно использовали в качестве иконографических источников во фресках, гравюрах, миниатюрах и даже в иконописи второй половины и конца XVII столетия. Именно оттуда перешли в русское искусство такие серии изображений, как «Страсти Христа», «Символ веры», «Двенадцать апостолов». Нужно отметить немаловажный факт — русские мастера XVII в. не использовали в своей работе современные им европейские гравюры. Их привлекали произведения, созданные в более раннюю эпоху. В качестве оригиналов русские художники (как иконописцы, так и граверы) использовали европейские гравюры второй половины XVI — начала XVII в. То есть между первоисточником и его повторением иногда лежал временной интервал в сто лет. Такая ситуация связана с тем, что ранние произведения более соответствовали представлениям русского человека о произведениях на религиозные темы и лучше отвечали запросам и художников, и зрителей.

В XVII в. у русских художников в полной мере сохранялся средневековый подход к пониманию авторского права. Они постоянно пользовались образцами-прорисями, освященными временем и традицией. Подражание предшественникам считалось весьма похвальным и даже необходимым. Привозимые гравюры практически сразу стали восприниматься как рабочий материал или как источник информации. В результате русские художники очень быстро приспособили их для своих нужд.

Одними из самых ранних европейских гравированных серий, попавших в русское изобразительное искусство, стали гравюры «Апокалипсиса». Наиболее популярные композиции восходят к так называемой «Оттхайнрих Библии» (ок. 1425–1430)[3]. В Европе с нее было сделано огромное число гравированных копий и повторений. Русские мастера часто использовали такие копии в качестве оригиналов, когда в XVII в. исполняли церковные росписи и даже когда писали иконы на темы «Апокалипсиса». Важно отметить, что в процессе многочисленных повторений первоначальные композиции изменились кардинально. Иногда изменения настолько велики, что оригинал практически не просматривается. В конце XVII в. московский ксилограф Василий Корень, создавая свою серию иллюстраций к «Апокалипсису», использовал именно западноевропейские оригиналы[4]. Указать, какие из них легли в основу его работы, сказать невозможно. Были это гравюры, копирующие Альбрехта Дюрера, или какие-то другие, идущие от «Оттхайнрих Библии»? Некоторые из сюжетов практически полностью повторяют первоначальную композицию. Именно такова гравюра «Четыре всадника». Иногда русский гравёр полностью перерабатывает первоисточник, соединяя в одной композиции части различных сюжетов. Но практически все гравюры Василия Кореня отличаются от работ европейских мастеров трактовкой сюжетов и построением композиции. Он, как и все русские художники, употребляет и обратную, и сферическую перспективу вместо прямой, отсюда идёт иная передача пространства. Композиция в таком случае становится замкнутой и самодостаточной. Трактовка формы, изображение человеческих фигур также показывают иное художественное мировоззрение русского гравёра. Уже в первом листе «Апокалипсиса» Василия Кореня (Илл.1), которому соответствует четвёртый лист «Апокалипсиса» Альбрехта Дюрера (Илл. 2),



Илл. 2. Альбрехт Дюрер. Апокалипсис. 1498. Лист 4. Гравюра офортом и резцом



Илл. 3. Василий Корень. Библия. 1696. Лист 16. Адам с семьёй. Гравюра на дереве

мы можем наблюдать различия, имеющие принципиальное значение. В ксилографии Дюрера мы видим сочетание готической заостренности, экспрессивности со многими чертами искусства эпохи Возрождения. Эти черты видны в светотеневой моделировке фигур, в передаче одежд. Но в то же время небесный свет исходит языками пламени, разлетающимися в разные стороны. Изображение небес с царями, агнцем, Саваофом сочетается с реалистическим, с правильной перспективой, земным пейзажем. В верхней части композиция разворачивается снизу вверх по плоскости. В нижней части она строится в глубину листа. Динамизм верхней части композиции сочетается с идиллическим мирным пейзажем внизу, с мельницей, рекой, лесами, замком вдали. Центром композиции является фигура Иоанна Богослова, преклонившего колена на облаке в распахнутых небесных вратах, изображённых в виде тяжёлых деревянных ворот. Такое сочетание небесного видения с земным миром внизу подчёркивает космичность происходящего, его фантастичность. В первом листе «Апокалипсиса» Василия Кореня взята только верхняя, небесная часть композиции. Всё земное отринуто. Центром композиции является огромная фигура Бога Отца, окружённого сиянием. Фигуры царей сдвинуты вниз и к краям. Семь светильников, как церковные лампады, спускаются сверху на цепях в один ряд. Гравюра Кореня плоскостная, с чётко выраженной центрической композицией. Она имеет иконный характер и приближается к традиционным изображениям Христа на престоле. Всё в ней более застылое, строгое, нет многословности, обилия деталей.

Листам Дюрера свойственна большая драматичность, Он соединяет эпизоды небесные с земными, подчёркивает их противостояние. У Дюрера всё происходит почти мгновенно, в одной композиции. Изображённые люди охвачены ужасом, горем, их лица искажены страданием. Василий Корень главы, посвящённые активным действиям, иллюстрирует несколькими гравюрами, подчеркивая этим очерёдность событий, их значительность, заимствуя из европейских гравюр только отдельные фигуры.

Гравюры «Апокалипсиса» Дюрера несут в себе отголоски политической и религиозной борьбы своего времени. На них среди гибнущих грешников изображены фигуры в папских тиарах и в епископских шляпах. Среди праведников — германские императоры, протестантские проповедники. «Апокалипсис» Кореня, как и всё русское искусство, абсолютно лишён сиюминутной заострённости и политической подоплёки.

Насколько широк был диапазон европейских гравированных оригиналов можно судить по другим гравюрам Василия Кореня. В один из листов «Библии» он включил изображение полуобнажённой фигуры Адама, которое, несомненно, позаимствовано с античной скульптуры сидящего Зевса (Илл. 3).

Резьба гравюр Василия Кореня сугубо контурная, практически без дополнительной штриховки. Такая манера исполнения резко отличается от европейских гравюр и XVI, и XVII вв. Она идет от русских традиций иконописания, где в основе изображения всегда лежит контурная линия. Подразумевается, что следующим этапом будет заполнение пространства внутри этих линий цветом.

***

По нашим наблюдениям, гравюра на металле более тесно связана с европейской гравюрой, чем гравюра на дереве. Известно, что самое большое значение для русских гравёров имели так называемая «Библия Пискатора»[5] и «Библия Мериана»[6]. Именно их чаще всего использовали русские мастера в качестве источников для своих произведений. В некоторых случаях они заимствовали композиции целиком, иногда включали в свои произведения отдельные группы или фигуры, а главным отличием оригинала от копии с него являлась сама гравировальная техника и подход к трактовке формы. Такова серия «Двенадцать апостолов», исполненная гравёром Леонтием Буниным. Он взял в качестве оригинала серию гравюр из «Библии Пискатора» [7, кат. 135–146]. На голландских гравюрах на первом плане изображена крупная фигура апостола. Она сильно сдвинута или в левую часть композиции, или в правую. Остальное пространство занято изображением страданий или мученической кончины святого. Бунин отбросил сюжетную часть изображения, убрав таким образом повествование о деталях земной жизни апостола. В результате он превратил горизонтальную композицию в вертикальную. В этом он следовал древнерусской традиции изображения святого не как обыкновенного земного человека, тело которого было подвергнуто физическим мучениям, но как значительной личности, стоящей выше всего земного. Значение апостольского подвига заключалось в первую очередь в его духовном наследии.

Одна из самых ранних известных нам русских гравюр на металле «Семь смертных грехов» была исполнена лучшим русским иконописцем и гравером своего времени Симоном Ушаковым в 1665 г. (Илл.4) [7, кат. 290]. По содержанию это произведение полностью ложится в русло представлений древнерусского человека о грешности земной жизни и о том, куда ведут человека его пагубные пристрастия.

Центральная композиция и ракурсы фигур, необычные для русской традиции, берут своё начало в западноевропейском искусстве. В Европе XVI в. тема расплаты за грехи была, как и у русских зрителей, весьма актуальна. Художники-гравёры на эту тему выполняли разнообразные произведения. В настоящее время трудно сказать, какую из многочисленных европейских гравюр использовал в качестве источника для своей композиции «Семь смертных грехов» Симон Ушаков, но он переосмыслил её и создал оригинальное, самостоятельное произведение, отвечающие запросам именно русского зрителя.

Вероятнее всего, работа Симона Ушакова восходит к гравюре голландского мастера Карла Колларта «Человек погоняемый дьяволом» (Илл. 5), исполненной на рубеже XVI–XVII вв.[7] Она исполнена в технике чистой гравюры резцом и

представляет собой небольшой листок размером 15 × 10 см. Композиция гравюры отмечена большим лаконизмом. В ней отсутствуют любые детали, отвлекающие от главных событий — страданий человека, попавшего в лапы дьявола, и его падения в ад. Художник пытается как можно более наглядно изобразить главные грехи, обременяющие грешника. Колларт максимально приближает действие к зрителю, увеличивает размеры персонажей. Фигуре человека, которая занимает весь передний план и почти выступает за рамки изображения, тесно в отведённом пространстве. Гравёр стремится к точному изображению обнажённого тела в сложном перспективном сокращении, но ему не удалось справиться с передачей сложного ракурса, и анатомические пропорции оказались нарушены. В глаза бросаются огромные руки с гипертрофированной мускулатурой и непропорционально длинными пальцами и опять же огромного размера голова. Длинное тело так сильно наклонено вперёд, что дьявол с него почти скатывается, с трудом цепляясь за спину человека странными куриными лапами. По бокам грешника висят две огромные бадьи, из которых торчат головы шести животных, олицетворяющих различные грехи. Чтобы зрителю была понятна суть изображения, мастер сделал эти головы такого большого размера, что в бадьи они еле помещаются, и придал им весьма устрашающий вид. Около каждого животного написано название греха, который оно олицетворяет: медведь — Ira (гнев); осёл — Acedia (уныние, лень); лев — Invidia (зависть); кабан — Gula (чревоугодие); козел — Luxuria (похоть, блуд); жаба — Avaritia (алчность). Павлин, олицетворяющий Superbia (гордость), распустил пышный хвост за спиной дьявола. По размеру этот хвост почти равен фигуре самого дьявола. Колларту удалось очень натуралистично изобразить тех животных, которых он хорошо знал. Только изображение льва в левой корзине выглядит достаточно странно. Его голова с висячими ушами и прилизанной шерстью больше всего похожа на овечью. О том, кто здесь изображен, свидетельствует название греха и когтистая львиная лапа. Символы грехов и дьявол выступают в гравюре Колларта практически на равных. И дьявол здесь не торжествующий победитель, а труженик — кучер, который с большими усилиями погоняет свою жертву.



Илл. 5. Карл Колларт. Человек, погоняемый дьяволом. Конец XVI в. Гравюра резцом



Илл. 4. Симон Ушаков. Семь смертных грехов. 1665. Гравюра резцом, офортом, сухой иглой

Динамизм событий подчёркнут энергичной, перекрещивающейся штриховкой, которая заполняет объёмы, подчёркивает контуры, передаёт резкие контрасты света и тени. Среди них почти теряется идейный центр всей композиции — фигура дьявола. Важнейшая часть сюжета — языки адского пламени и восходящий от них дым — занимают так мало места в нижней части гравюры и по её правому краю, что не играют в композиции практически никакой роли и в результате почти утрачивают своё назидательное, пугающее значение. Главным для автора является изображение страданий человека и его искажённое болью лицо.

Необходимо отметить, что все тексты на гравюре Колларта написаны на латыни. В результате трудно определить, на какого зрителя первоначально была рассчитана эта гравюра. Скорее всего, это был узкий круг образованных людей, знакомых со средневековой схоластической литературой. Автор расположил над изображением вместо заглавия часть фразы из третьей главы Апокалипсиса (Апок. 3:14) с обличением грешника. Внизу он поместил фрагмент текста из сочинений святого Иеронима. Оба отрывка очень краткие и подразумевают, что читатель уже хорошо знаком с полными текстами.

Ту же самую композицию мы встречаем среди иллюстраций к сочинению Игнатия Лойолы, изданному в Риме в 1663 г. [12]. Эта гравюра исполнена в технике однослойного офортного травления. Такая техника была достаточно проста, позволяла создавать гравюры легко и быстро и печатать их в большом количестве. На протяжении столетий именно в этой технике исполняли большинство книжных иллюстраций. Та,



Илл. 6. Афанасий Трухменский. По рисунку Симона Ушакова. Царь Давид. 1680. Фронтиспис к книге Симеона Полоцкого «Псалтырь рифмотворная». М., 1680. Гравюра офортом, резцом и сухой иглой

что из римского издания Лойолы, относится к числу как раз таких типичных европейских гравюр. Она мала по размеру, и её композиция изобилует мелкими деталями. Вокруг нагруженного грехами человека, которого погоняет дьявол, скачут бесы, играющие на музыкальных инструментах. На первом плане — ад, где в пламени изображены грешники и черти. В глубине пейзаж с горами и деревьями. Все эти второстепенные «повествовательные» части оригинала, которые, казалось бы, призваны пояснить и растолковать происходящие события, на самом деле перегружают композицию, делают её многословной и не очень внятной. Изображение по своей сути получилось скорее развлекательное, чем назидательное.

Гравюра Симона Ушакова «Семь смертных грехов» — произведение новаторское, передовое для русского искусства того времени, как и всё творчество художника. Он изобразил обнажённую мужскую фигуру, что само по себе было ново и смело для русского человека XVII в. Персонаж представлен в очень сложном ракурсе, чрезвычайно трудном в передаче даже для художника, специально изучавшего анатомию и работавшего с обнажённой натурой. Для русского мастера, не имеющего такой подготовки, подобное изображение — задача ещё более сложная. На данной гравюре, как и в европейских прототипах, показан человек, скованный по рукам и ногам, с завязанными глазами, взнузданный и погоняемый оседлавшим его дьяволом, тяжело нагруженный корзинами, в которых сидят животные, олицетворяющие смертные грехи. Человек этот движется вперёд на четвереньках по дороге, ведущей прямо в ад. Ликующий дьявол уже одержал победу над человеком. Он гордо выпрямился и только слегка помахивает плетью. Состав животных частично отличается от гравюры Колларта. В русской гравюре отсутствуют осёл и кабан, вместо них введены змея и собака. Сами смертные грехи также соотнесены с другими животными: собака — зависть; змея — сребролюбие, жадность; козёл — блуд; медведь — чревоугодие; павлин — гордость; лягушка — уныние; лев — гнев. Симон Ушаков делает эти символы грехов вполне симпатичными на вид. Они не велики по размеру и не вызывают у зрителя страха. На каждом из животных поставлен порядковый номер греха. В левой части композиции в прямоугольных картушах написаны их названия. Название каждого греха сопровождено подробным пояснением, в котором разъясняется, что он из себя представляет и что нужно делать человеку, чтобы этого греха избежать либо победить его. В верхней части гравюры расположен обширный текст из третьей главы Апокалипсиса (Апок. 3:14–22). Он нисходит с небес, и здесь также кроме порицания указан путь к спасению.

При всём своём новаторстве композиция гравюры Симона Ушакова «Семь смертных грехов» лежит в традициях древнерусского искусства. Главная сцена окружена слева и вверху текстами, а внизу и справа языками адского пламени, которые образуют подобие традиционного обрамления житийной иконы и превращают сюжетную часть гравюры почти в её средник.

Техника исполнения этой гравюры разнообразна и отточена. Гравирование лёгкое и свободное. Автор сочетает при работе над доской три гравировальные техники: сухую иглу, офорт и резец. Ушаков обходится минимумом изобразительных средств. Главную роль играют чёткие, лаконичные, очень выразительные линии контуров. Особенно лапидарен автор при изображении фигуры грешника. Здесь штриховка проложена удивительно скупо. Она только намечает основные анатомические особенности строения тела человека. Но именно это придаёт фигуре главного героя удивительную выразительность и эмоциональную напряжённость.

Несмотря на весь свой передовой для того времени характер, эта гравюра лежит в общем русле русского искусства XVII в. — в русле исканий новых путей и выразительных средств, приведших передовых художников к разработке новых направлений, к изучению перспективы и основ живописи по правилам европейского искусства.

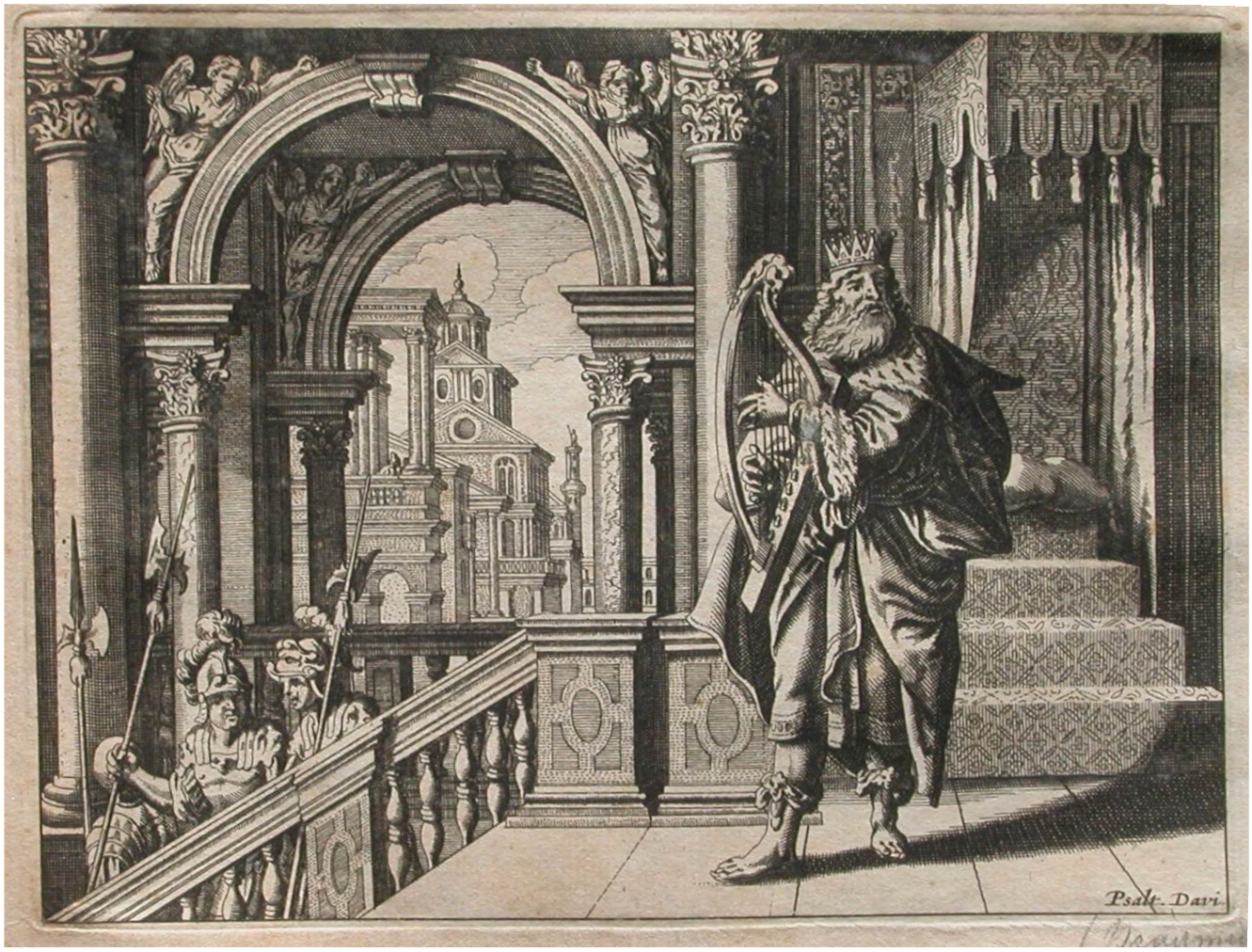
***

Русские мастера использовали в работе не только станковые гравюры или серии гравюр. Достаточно часто оригиналами становились книжные иллюстрации и в особенности фронтисписы сочинений на религиозные темы. В ряде случаев русские мастера очень сильно перерабатывали оригиналы, превращая свои гравюры в абсолютно самостоятельные произведения, в которых с трудом можно угадать первоисточник. Именно эти произведения представляют для нас наибольший интерес.

С «Библией Мериана» связано одно из самых значительных и самых важных явлений в русской гравюре XVII в. Это совместная работа над иллюстрациями к изданиям Верхней типографии Симона Ушакова — рисовальщика, и Афанасия Трухменского — гравёра.

В апреле 1680 г. вышла в свет первая книга — «Псалтирь рифмотворная» [9], украшенная фронтисписом с изображением царя Давида (Илл. 6) [7, кат. 250]. Симон Ушаков в качестве композиционной основы для своего произведения использовал гравюру с изображением царя Давида из так называемой «Библии Мериана» (Илл. 7). Ушаков полностью поменял западный оригинал согласно своему замыслу, трансформируя его в традициях древнерусского искусства.

Гравюра из «Библии Мериана» имеет горизонтальный формат. Она исполнена в технике чистого офорта в несколько травлений и является характерным примером вполне заурядной голландской гравюры. Большую часть изображения, почти две трети, занимает архитектурная композиция, которая играет очень важную роль и почти затмевает главного героя.



Илл. 7. Неизвестный голландский гравёр. Библия Мериана. Начало XVII в. Царь Давид. Гравюра офортом

В левой части расположены друг за другом богато декорированные арки, опирающиеся на колонны коринфского ордера. За ними раскрывается уходящая вглубь череда роскошных дворцовых зданий с колоннадами и башенками. Пространство решено по всем правилам прямой перспективы. Построение и пропорции зданий, соотношение частей ближе всего к ренессансным архитектурным увражам. Фигура царя Давида расположена в правой части композиции и не играет в гравюре главной роли. Одеяние на нём совершенно фантастическое. Богато отделанный горностаем плащ задрапирован вокруг тела странными декоративными складками. Царь бос, но на икрах его ног есть нечто, напоминающее то ли украшения на античных сандалиях, то ли подвязки. Эффектная поза ничем не оправдана. Давид движется влево, но голова его повёрнута в противоположную сторону и взгляд направлен за край гравюры. Святой псалмопевец больше всего похож на актёра, поющего арию на сцене.

В соответствии со стоящей перед ним задачей — создать фронтиспис для книги — Симон Ушаков полностью перестраивает взятый им за основу оригинал. Он превращает горизонтальную композицию в вертикальную, меняет пропорции, вытягивая их вверх, сокращает левую часть изображения — так, что она теперь занимает не более половины пространства. Ушаков изменяет соотношение архитектурных элементов второго плана, сужает и сближает их. В результате арки образуют галерею, чего нет в оригинале. Капители колонн и кровли за ними выстраивают общую перспективную линию, создающую впечатление, что это части одного здания. Пространство второго плана становится более цельным и лёгким, но и более замкнутым и не таким глубоким, поскольку одновременно поднимается линия горизонта. Ушаков убирает излишние детали: плюмажи на шлемах воинов, кариатиды, украшающие арки, так как все эти мелочи могут помешать зрителю.

Главная часть изображения получает дополнительную глубину за счёт перспективного сокращения балюстрады, пола, расчерченного «в шахмат», стоящего за спиной героя стола и ступеней трона. Ушаков вставляет в изображение дополнительную колонну. Эта колонна с простой капителью доходит до верхнего края изображения. Её роль в композиции чрезвычайно велика. Колонна закрывает часть пространства на втором плане и заставляет зрителя сосредоточиться на фигуре главного героя, которую Симон Ушаков, как и положено, помещает в центр композиции. Царь Давид одет в традиционное русское платье. На ногах у него высокие сапоги. Аккуратно подстриженная бородка, кудрявые волосы, нимб вокруг головы — всё это создаёт традиционный образ древнерусского святого князя. Таким образом, Симон Ушаков полностью переосмысливает взятый им прототип и практически создаёт традиционную икону со сценой предстояния святого явившемуся чуду.

Эту же гравюру из «Библии Мериана» Симон Ушаков использовал в своей иконе «Троица». Архитектурная фантазия в её левом верхнем углу представляет собой трансформированный, согласно с замыслом художника, фрагмент левой части гравюры.

Следующим изданием Верхней типографии стала «Притча о Варлааме и Иоасафе» [10], увидевшая свет в сентя-

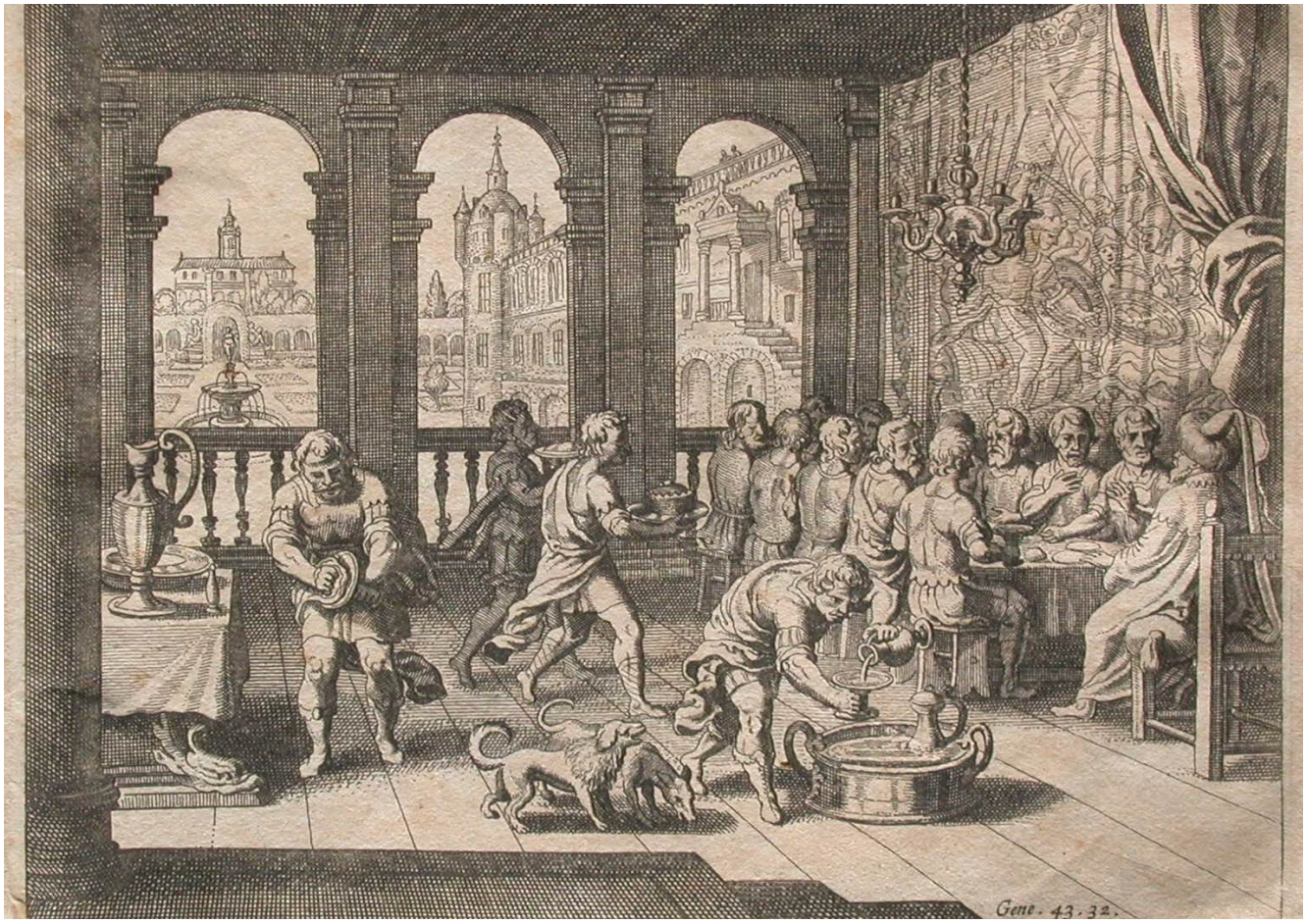


бре 1680 г. (Илл. 8) [7, кат. 251]. Во фронтисписе Ушаков опять-таки использует в качестве иконографического источника иллюстрацию из «Библии Мериана». Задняя стена комнаты, где сидят Варлаам и Иоасаф, и пышный парадный двор за окнами взяты из гравюры «Пир Иосифа» (Илл. 9). Ушаков использовал левую половину оригинала, трансформировав её согласно с необходимостью. Как и во фронтисписе к «Псалтири рифмотворной», он изменил пропорции изображения: арки стали более высокими и стройными, а балюстрада — более массивной; задний план оказался лишён всех излишних украшений; линия горизонта за окнами высоко поднята; перспектива за окном уже не прямая линейная, а сферическая, что делает пространство замкнутым внутри себя, цельным и самодостаточным.

Иллюстрацию «Пир Иосифа» из «Библии Мериана» использовал также Леонтий Бунин в своей гравюре «Пир у жены роскошника» (Илл. 10) [7, кат. 182], которая входит в так называемый «Синодик Леонтия Бунина» [7, кат. 159–196]. Бунин также превратил горизонтальную композицию в вертикальную. Для этого он сузил проёмы арок, вытянул вверх пропорции архитектуры, убрал несколько второстепенных фигур. Поместив в нижней части изображения мучающихся в аду грешников, Бунин превратил богатый библейский пир в назидание и поучение.

Илл. 8. Афанасий Трухменский. По рисунку Симона Ушакова. Варлаам и Иоасаф.. 1680. Фронтиспис к книге Симеона Полоцкого «Притча о Варлааме и Иоасафе». М., 1680. Гравюра офортом, резцом и сухой иглой

Илл. 9. Неизвестный голландский гравёр. Библия Мериана. Начало XVII в. Пир Иосифа. Гравюра офортом



Вслед за Симоном Ушаковым и Афанасий Трухменский, и Леонтий Бунин не придерживаются техники исполнения тех гравюр, которые служили им оригиналами. Они используют весь арсенал известных им гравировальных техник, показывая незаурядное мастерство в их употреблении и сочетании.

***

Но если связи русской и голландской гравюры известны исследователям, то взаимоотношения с итальянской ими практически не рассматривались.

Примером связи русских художников с Италией служит гравюра Василия Андреева «Распятие с чудесами» (второе название — «Плоды Страстей Христовых») (Илл. 11) [7, кат. 11]. Это блестящий образец графического искусства конца XVII столетия, представляющий собой аллегорическую и символическую композицию, характерную и для искусства рубежа веков, и для схоластического богословия своего времени. Философская программа этого произведения чрезвычайно сложна. В гравюре наглядно раскрыты проблемы, растолковать которые мог только весьма эрудированный человек, имеющий специальное богословское и философское образование. Одним из таких людей в конце XVII в. был ученик и последователь Симеона Полоцкого — Сильвестр Медведев. Сохранился его автограф, который тесно связан с рассматриваемой нами гравюрой[8]. Документ этот написан на трех страницах красными и чёрными чернилами и представляет собой черновик тех текстов, которые затем были вырезаны на гравюре «Плоды Страстей Христовых». В автографе Медведева чётко указано, где именно расположить свитки с текстами, что поместить в верхней части изображения, что в нижней, что слева или справа, как связать надписи с изображениями, которые они должны разъяснить. Необходимо отметить, что разный цвет чернил здесь присутствует не случайно. Чёрным написаны сами тексты, которые нужно гравировать. Красным даны указания, где эти тексты расположить. Медведев позаботился о том, чтобы гравёр не перепутал основной текст с рабочими указаниями. Кроме того, тексты, входящие в самые сложные по сочетанию с изображением фрагменты композиции, расположены в виде макета. Очень важным является написанное красными чернилами заглавие всего текста: «На доске мѢднѢй вырѢзати в клеймахъ». Изучение автографа Медведева позволяет с большой долей уверенности предположить, что именно он был заказчиком гравюры Василия Андреева «Плоды Страстей Христовых»[9].

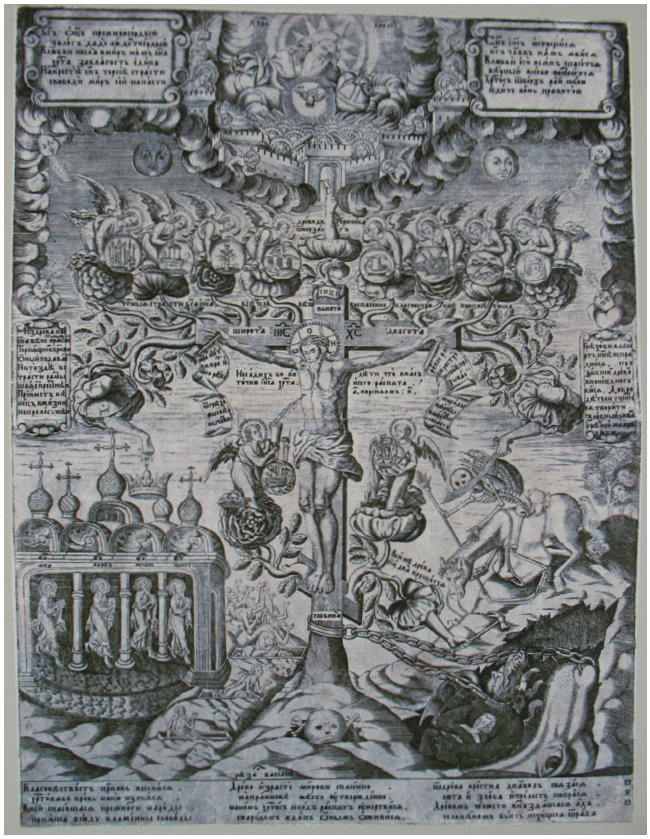
Сильвестр Медведев в данном случае не был оригинален. Он переработал произведение, созданное на сто лет раньше. Идея и композиция были им позаимствованы из итальянской гравюры конца XVI в., исполненной Батистой ди Парма[10] (Илл. 12). Оригинал представляет собой вполне характерный для католической культуры своего времени богословский тезис, на котором во множестве символических изображений и свитков с текстами на латыни разъясняется главная идея, заложенная в изображении. Здесь и персонификация церкви в виде женщины на звере в окружении символов евангелистов, и Синагога на козле, и огромная адская пасть с грешниками, и праведники, и горний Иерусалим, и Саваоф. Важно отметить, что Батиста ди Парма чётко ограничивает центральное изображение, обведя его прямоугольной рамкой из лавровых листьев. В результате Саваоф оказывается зрителем, отделённым от основного события. Горний Иерусалим с могучей надвратной башней образует нерушимую преграду, нависающую над распятием и зрительно подавляющую его. С двух сторон от центральной композиции помещены изображения апостолов Петра и Павла и четырёх главнейших богословов западной церкви. Автор гравюры все части изображения делает почти равными по размеру. Он не выделяет и не подчёркивает смысловой центр композиции. В итальянской гравюре все персонажи выступают практически на равных, они как бы равнозначны между собой. В целом же она оказывается запутанной и перегруженной деталями, отчего теряется её главная идея и суть. Судя по всему, гравюра Баттисты ди Парма была



Илл. 10. Леонтий Бунин. Синодик. Не позднее 1700 г.
Лист «Оставшаяся жена с детьми своими». Гравюра резцом

рассчитана на образованного и искушённого в богословии зрителя-читателя. Даже то, что тексты, в которых заключено и разъяснено основное содержание произведения, написаны на недоступной для большинства публики латыни, отделяло её от рядовых зрителей.

Сильвестр Медведев видоизменил композицию гравюры согласно с православными канонами. Он убрал изображения апостолов и католических богословов справа и слева от центрального изображения, а также свитки с текстами на перекладине креста. Были изменены пропорции частей изображения. Главное место в композиции отведено кресту с распятым Христом. Он приближен к зрителю и занимает почти всё пространство. Всё, к чему должны были привести страдания и смерть Христа, объяснено и показано в русской гравюре с наивной простотой и явностью. Персонификация церкви в виде женщины в короне заменена изображением пятиглавого храма; вместо Синагоги на козле, нагруженном грехами, помещена Смерть на бледном коне. Остальные части изображения уменьшены в размере и опущены в нижнюю часть композиции. У подножия креста две сцены: с одной стороны — мертвецы встают из своих могил, с другой — не просто адская пасть, но закованный в цепи дьявол в аду. При всей сложности программы аллегории и символы достаточно легко узнаваемы, даже для не очень образованного зрителя.



Илл. 11. Василий Андреев. «Распятие с чудесами (Плоды страстей Христовых)». Не позднее августа 1689. Гравюра офортом, резцом



Илл. 12. Батиста ди Парма. Распятие. Конец XVI. Гравюра офортом

Крест весь процвёл побегами, на некоторых из них в цветах сидят ангелы с орудиями Страстей Христовых, из других выходят руки. Одна рука венчает короной апостолов в церкви, другая посекает мечом Смерть на коне. Рука, произрастающая из верхушки креста, держит ключ от распахнутых райских врат. Низкие стены небесного града образуют полукруг, за которым парят сонмы ангелов, Святой Дух и Саваоф. В результате горнее и дольнее объединены в неделимое действие, что еще сильнее подчёркивает величие события.

Большая часть гравюры исполнена офортом, причём офортом многослойным, когда мастер добивается переходов и градаций в построении произведения именно за счёт неоднократной обработки доски травильной кислотой. Далее работа завершена резцом, которым пройдены и усилены самые тёмные части, и сухой иглой, рисующей наиболее ответственные детали композиции — лики Саваофа и Христа.

Несмотря на то что техника гравирования, заимствованная из Западной Европы, была порождением совершенно иной, чуждой древнерусскому человеку культуры, русские художники её легко и быстро освоили и переосмыслили. Поскольку первоначально гравюрой, как и всегда в подобных случаях, занимались лучшие мастера, им удалось добиться замечательных результатов.

Начальный этап гравирования на металле в Москве дал нам блестящие образцы гравировального искусства, которое вполне органично вошло в общее направление русского искусства второй половины XVII столетия и заняло в нём достойное и весьма важное место.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Английский посланник И.-Ф. Кильбургер в своём донесении в Лондон с возмущением писал, что в Москве продают на рынке голландские карикатуры на политические события, в которых высмеивают английское государство [2].

[2] Подробнее о европейских лицевых Библиях и европейских гравюрах на религиозные сюжеты в русской культуре см. [1; 11].

[3] «Оттхайнрих Библия» (Библия Отто Генриха) (1425–1430). Иллюминованная рукопись Нового Завета — первый известный в настоящее время перевод Библии на немецкий язык. Миниатюры из этой рукописи послужили оригиналами и прототипами для многих серий иллюстраций к рукописям и печатным изданиям Нового Завета. К ним так же восходит большое число гравюр на темы Нового Завета.

[4] В. Корень. Апокалипсис. 1692–1696. Цельногравированная на дереве книга (РНБ ОРК, № 1593, л. 21–36). Переплетена вместе с цельногравированной на дереве Библией того же автора [7, с. 46–50].

[5] «Библия Пискатора» (Theatrum biblicum). Сборник гравюр, иллюстрирующих Ветхий и Новый Заветы, был издан в первый раз Клаасом Янсом Висхером в 1639 г. в Голландии. На протяжении XVII в. ее переиздавали не менее шести раз. В этот сборник входят гравюры различных голландских мастеров, исполненные во второй половине XVI — начале XVII в. В европейском искусстве XVII в. гравюры Библии Пискатора имели архаизирующий характер. Состав Библии Пискатора за время ее издания несколько видоизменялся.

[6] Так называемая «Библия Мериана» является изданием Библии на немецком языке (1625–1627) в переводе Мартина Лютера с иллюстрациями Матеуса Мериана, потом издававшимися отдельно. Позднее эти иллюстрации были переграверированы П.-Х. Схютом, и их также издавали отдельно.

[7] Гравюра Колларта опубликована в издании [13, p. 106]. Приношу благодарность Р. Г. Григорьеву, указавшему мне на эту гравюру.
[8] БАН ОР 16.14.24, Сборник Евфимия Чудовского, л. 603–604. Этот текст опубликован в статье А. С. Лаврова [5], воспроизведение см. [7, с. 153].
[9] В пользу того, что Сильвестр Медведев мог быть заказчиком гравюр, свидетельствует еще один его автограф, находящийся в «Сборнике Евфимия Чудовского» (БАН ОР 16.14.24, л. 604-об., воспроизведение см. [7, с. 149]). Эти тексты предназначены для гравюры Василия Андреева «Богоматерь с младенцем» [7, кат. 10] и также содержат точные указания, что, где и как расположить.
[10] См. об этом подробнее в публикациях О. Б. Кузнецовой [3; 4].

Список литературы:

1. Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев. Каталог выставки / Сост. *Е. В. Буренкова, Г. В. Сидоренко*. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2019. 232 с.
2. *Кильбургер И.-Ф.* Краткое известие о русской торговле, каким образом оная производилась через всю Россию в 1674 году. СПб.: Типография Департамента народного просвещения, 1820. 209 с.
3. *Кузнецова О. Б.* Гравюра Василия Андреева «Распятие с чудесами»: источники изображения // Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой: Сборник статей. Ярославль, 1998. С.30–44.
4. *Кузнецова О. Б.* Процветший крест. Иконография «Плоды страданий Христовых» из церквей, музейных и частных собраний России, Германии, Италии, Финляндии, Швейцарии. М.: Индрик, 2008. 160 с.
5. *Лавров А. С.* Гравированный лист с виршами Сильвестра Медведева // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. L. СПб.: Наука, 1997. С. 519–525.
6. *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X–XVII веков. Л.: Наука, 1973. 254 с.
7. *Мишина Е. А.* Русская гравюра XVII — начала XVIII века. СПб.: Арс, 2020. 469 с.
8. *Неволин Ю. А.* Новое о кремлёвских художниках-миниатюристах XVI в. и составе библиотеки Ивана Грозного // Советские архивы. 1982. № 1. С.68–70.
9. *Полоцкий С.* Псалтырь рифмотворная. М.: Верхняя типография в Кремле, 1680. 167 с.
10. *Полоцкий С.* Притча о Варлааме и Иоасафе. М.: Верхняя типография в Кремле, 1680. 235 с.
11. Teatrum biblicum. Библия Пискатора 1643 года из собрания Государственной Третьяковской галереи / Отв. ред. *Т. Л. Карпова*. М.: ГТГ, 2020. 528 с.
12. *Loyola I.* Exercitia Spiritualia. Roma: Stamperia del Varese, 1663. 240 p.
13. The New Holstein. Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700. The Collaert Dynasty. Part V / Ed. by *M. Leesberg* and *A. Balis*. Amsterdam: Sound and Vision Publishers, 2005. 260 p.

References

Burenkova, E. V., Sidorenko, G. V. (2019) *Bibliia Piscatora: nastolnaia kniga russkikh ikonopistsev. Katalog vystavki [The Bible of the Piscator: A Handbook of Russian Icon Painters. Exhibition catalogue].* Moscow: The State Tretyakov Gallery Publ. (in Russian)

Karpova, T. L. (ed.) (2020) *Teatrum biblicum. Biblia Piscatora 1643 goda iz sobrania Gosudarstvennoi Tret'iakovskoi galerei [Teatrum Biblicum. Piscator's Bible, edited in 1643. From The State Tretyakov Gallery*]. Moscow: The State Tretyakov Gallery Publ. (in Russian)

Kilburger, I.-F. (1820) *Kratkoe izvestie o russkoi torgovle, kakim obrazom onaia proizvodilas' v cherez vsiu Russiiu v 1674 godu [Concise Report on Russian Trade and the Way it was Carried on All over Russia in the Year 1674].* Saint Petersburg: Tipografiia Departamenta Narodnogo Prosveshcheniia Publ.(in Russian)

Kuznetsova, O. B. (1998) 'Vassily Andreev's Engraving "The Crucifix and Miracles": the Source of the Image', in *Nauchnie chteniia pamiati Irini Petrovny Bolottsevoi. Sbornik statei [Publication in Memory of Irina Petrovna Bolotzeva. Collection of articles].*Iaroslavl, pp. 30–44. (in Russian)

Kuznetsova, O. B. (2008) *Protsvetshii krest. Ikonografiia "Plody stradanii Khristovykh" iz tserkvei, muzeev i chastnykh sobranii Rossii, Germanii, Italii, Finlyandii, Sveitsarii [The Blooming Crucifix. The Iconography of "The Fruits of the Passion of Our Lord" from Churches, Museums, and Private Collections in Russia, Germany, Italy, Finland, Switzerland].* Moscow: Indrik Publ. (in Russian)

Lavrov, A. S. (1997) 'Engraved Sheet with Verses by Silvester Medvedev', *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]*, 50. Saint Petersburg: Nauka Publ., pp. 519–525. (in Russian)

Leesberg, M., Balis, A. (eds.) (2005) *The New Holstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings, and Woodcuts 1450–1700. The Collaert Dynasty*. Part V. Amsterdam: Sound and Vision Publishers.

Likhachev, D. S.(1973) *Razvitie russkoi literatury 10 –17 vekov [The Development of Russian Literature of the 10th – 17th Centuries].* Leningrad: Nauka Publ. (in Russian)

Loyola, I. (1663) *Exercitia Spiritualia.* Roma. (in Latin)

Mishina, E. A. (2020) *Russkaia graviura 17 – nachala 18 veka [Russian Engraving of the 17th – the Early 18th Century].* Saint Petersburg: Ars Publ. 2020. (in Russian)

Nevolin, Iu. A. (1982) 'New Information about the 16th-Century Kremlin Miniature-Painters and the Contents of the Library of Ivan the Terrible', *Sovetskie arhivy [Soviet Archives]*, 1, pp.68–70. (in Russian)

Polotskii, S. (1680) *Pritcha oVarlaame i Ioasafe [A Parable about Varlaam and Iosaf].* Moscow: Verkhniaia Tipografiia v Kremle. (in Russian)

Polotskii, S. (1680) *Psaltyr' rifmotvornaia [Psalm-book in Rhyme].* Moscow: Verkhniaia Tipografiia v Kremle Publ. (in Russian)

УДК 7.045:769.2
DOI 10.24412/2686-7443-3-128-141

Нечаев Станислав Юрьевич, кандидат философских наук, старший научный сотрудник. Библиотека Российской академии наук, Россия, Санкт-Петербург, Биржевая линия, д. 1. 199034. donotdespair@yandex.ru ORCID ID: 0000-0002-5337-3463

Прохоренко Анита Витальевна, кандидат культурологии, младший научный сотрудник. Библиотека Российской академии наук, Россия, Санкт-Петербург, Биржевая линия, д. 1. 199034. anita138807@gmail.com ORCID ID: 0000-0002-5337-3463

Nechaev Stanislav Yurevich, PhD in Philosophy, senior researcher. Russian Academy of Sciences Library, 1, Birzhevaia liniia, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. donotdespair@yandex.ru ORCID ID: 0000-0002-5337-3463

Prokhorenko Anita Vitalevna, PhD in Cultural Studies, junior researcher. Russian Academy of Sciences Library, 1, Birzhevaia liniia, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. anita138807@gmail.com ORCID ID: 0000-0002-5337-3463

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ В ГАЗЕТЕ «САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЕ ВЕДОМОСТИ» XVIII ВЕКА (ВИНЬЕТКИ, ЗАСТАВКИ, ИЛЛЮСТРАЦИИ, ЛУБКИ)

GRAPHIC OBJECTS IN THE NEWSPAPER "SANKT-PETERBURGSKIE VEDOMOSTI" IN THE 18TH CENTURY (VIGNETTES, HEADPIECES, ILLUSTRATIONS, POPULAR PRINTS)

Аннотация. В статье рассматриваются графические элементы газеты «Санкт-Петербургские ведомости», которая печаталась при Петербургской академии наук и редактировалась академиками. На протяжении первых десятков лет издания в большей или меньшей степени видоизменялись виньетки на титульном листе газеты. Даются описания деталей этих элементов с указанием диапазона их использования, а также проводится сопоставление с немецкоязычным вариантом столичной газеты — «St. Petersburgische Zeitung». В оформлении конкретных сообщений газеты, как и статей из приложения к газете — журнала «Примечания на ведомости», использовались разные иллюстрации, полный список которых до сих пор не был определен. Кроме того, известны лубочные картинки XVIII в., в специфической манере иллюстрировавшие фрагменты текста. В статье представлена историография темы исследования, а также информация об известных и вероятных авторах (граверах) рассматриваемых изобразительных материалов.

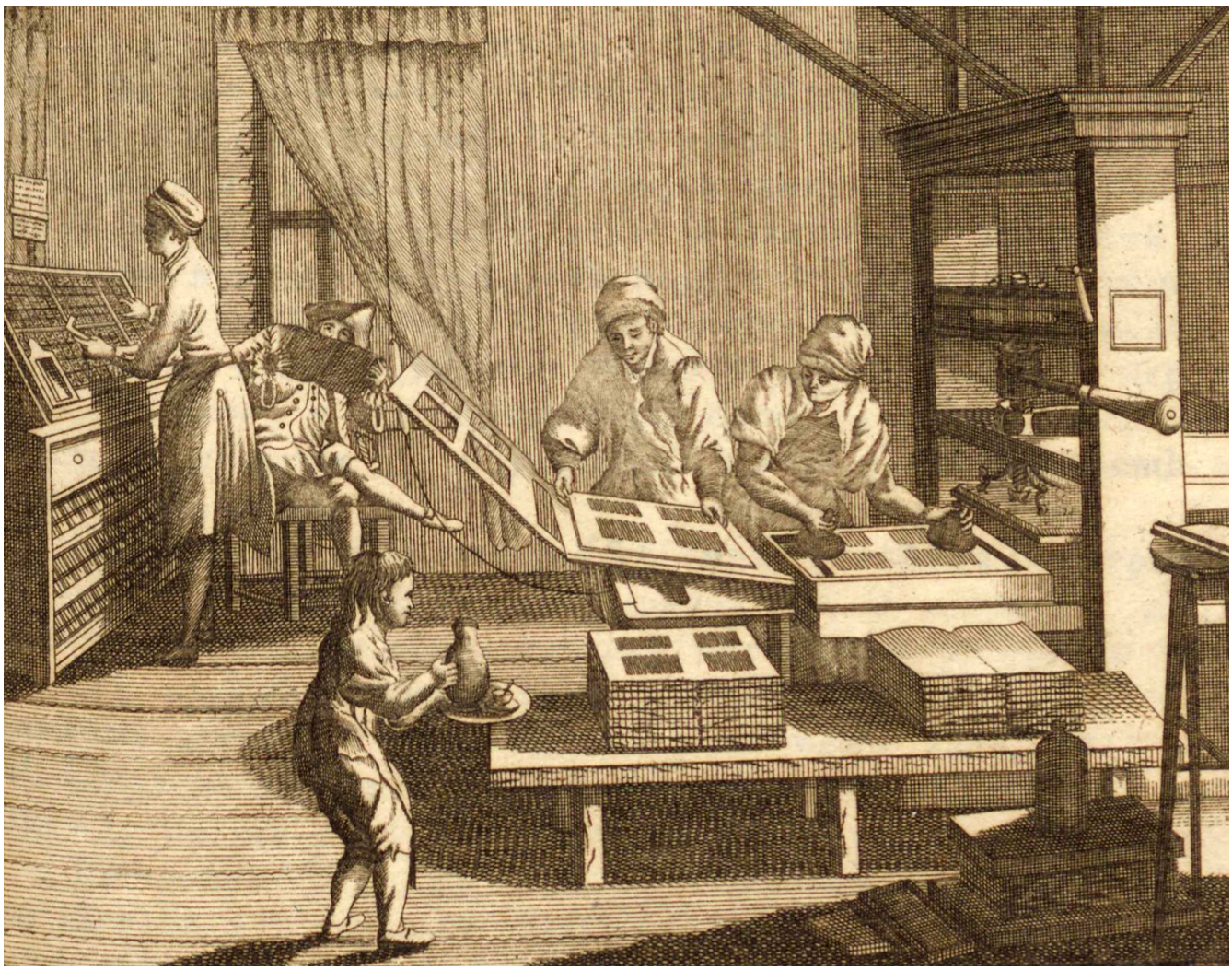
Ключевые слова: журналистика XVIII в.; Санкт-Петербургские ведомости; гравюра XVIII в.; виньетки; Х.-А. Вортман; лубки; А. В. Олсуфьев; Библиотека Российской академии наук; Российская национальная библиотека.

Abstract. The authors considered the graphic elements of the newspaper "Sankt-Peterburgskie Vedomosti", which was published at the St. Petersburg Academy of Sciences and edited by academicians. During the first decades of publication, the vignettes on the title page of the newspaper were modified to a greater or lesser extent. The authors made descriptions of the details of these items, indicated the range of their use, and compared them with the German version of the newspaper — "St. Petersburgische Zeitung". The design of specific messages of the newspaper, as well as articles from the supplement to the newspaper — the journal "Primechaniya", featured various illustrations, a complete list of which has not yet been determined. In addition, there were popular prints from the 18th century, illustrating fragments of a text in a specific manner. The article presents the historiography of the research topic, as well as information about the known and probable authors (engravers) of the visual materials under consideration.

Keywords: 18th-century journalism; Sankt-Peterburgskie Vedomosti; 18th-century engraving; vignettes; C.-A. Wortmann; popular prints; A. V. Olsufiev; Russian Academy of Sciences Library; National Library of Russia.

Историография выходившей с 1728 г. академической газеты «Санкт-Петербургские ведомости» до сих пор ограничивалась вопросами общей журналистики XVIII в., ранней истории Петербургской академии наук и ее членов, причастных к изданию, и изучением российской печати вообще как деятельности академической типографии[1]. Долгое время, со второй половины XIX в., велся спор о первом годе издания газеты (точнее, ее версии на немецком языке), который разрешился в 1967 г., когда в одном из архивов были обнаружены отдельные номера «St. Petersburgische Zeitung» за 1727 г. [5]. Появление в 1987 г. комплексных указателей к содержанию газеты [8], на текущий момент охватывающих материалы с 1728 по 1780 г. [9], утвердило и так несомненную ценность источника, но главное, максимально упростило доступ к огромному объему имеющихся в нем исторических данных, хотя изобразительные материалы в газете не библиографировались. Интересующая нас тема затрагивалась лишь частично, в основном внутри каталогов книг, а также в отдельных статьях или разделах монографий о тех или иных аспектах книжной графики.

Общим вопросам оформления «Санкт-Петербургских ведомостей» во второй четверти XVIII в., как и их «предтечи» — петровских «Ведомостей» (выходивших с 1703 по 1727 г.), посвящены книговедческие статьи Т. А. Быковой [3; 4]. Некоторые особенности внешней структуры первых русских газет «Ведомости», «Санкт-Петербургские ведомости» и «Московские ведомости» (выходила с 1756 г.) описаны в статье А. П. Киселева [14]. В немецкоязычной монографии К. Эйхгорна по истории печатания газеты «St. Petersburgische Zeitung» [31], которая имела такое же оформление, но по сути была самостоятельным изданием, сведения за XVIII в. приведены по уже обнародованным тогда документам Императорской академии наук [17; 20]. Монография была напечатана в типографии этой же



Илл. 1. «Типографское художество или печатание» из книги «Зрелище природы и художеств» (Часть I. В Санкт-Петербурге, иждивением Императорской Академии наук, 1784 года). Экземпляр Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург

газеты в 1902 г., в начале каждой главы были помещены изображения виньеток XVIII–XIX вв., но не полный их хронологический ряд. В статье А. Д. Сыщикова и Н. С. Трофимовой о первых годах существования «St. Petersburgische Zeitung» изображения были повторены [28], но их смысловое содержание в задачи исследования не входило.

Одним из наиболее сложных и наименее выясненных остается вопрос об авторах изобразительных материалов «Санкт-Петербургских ведомостей», которые редко были подписаны. Многие документы первой половины XVIII в. стали доступны благодаря изданию академиком М. И. Сухомлиновым многотомных «Материалов для истории Императорской академии наук», что было предпринято в конце XIX в. [17]. Весомый вклад в изучение вопроса вносит публикация в 1985 г. сборника документов «Гравировальная палата Академии наук XVIII в.» [10], с историческим очерком и краткими биографиями граверов, которые составила М. А. Алексеева. Фундаментальные труды по истории русского искусства Д. А. Ровинского хотя и вобрали множество биографий граверов, описаний гравюр и лубков («народных картинок») [21–23], но специальные сопоставления с материалами газеты в них не проводились. Элементы оформления книг — гравюры, виньетки, заставки, концовки — собраны в «Альбоме книжной орнаментики XVIII в.», составленном Е. И. Кацпржак [13]. К сожалению, альбом не содержит сопроводительного текста, позволяющего установить авторство изображений.

Для понимания уровня мастеров, определивших почти неизменный облик «Санкт-Петербургских ведомостей» на столетие вперед, нужно обратиться к истории Академической типографии, которая была открыта и обустроена одновременно с появлением газеты в 1727–1728 гг. (Илл. 1). Многие исследователи в первую очередь обращались к «Материалам для истории Императорской академии наук» М. И. Сухомлинова, представляющим собой извлечения бумаг из ведомственных архивов, а также из различных рукописей, относящихся к охваченным изданием 1716–1749 гг. В первом томе опубликован интересный документ из архива бывшей Канцелярии Академии наук [17, т. 1, с. 537–538], согласно которому к августу 1729 г. в Академии наук среди «грыдорованных и тушеванных мастеров» числились в основном иностранцы: Х.-А. Вортман, приехавший из Дрездена («персональный и протчих, касающихся до онаго ж художества искусств»); голландец О. Эллигер («прешпектов и архитектуры»); датчанин Г.-И. Унферцагт («разных манеров литер») и его русский ученик Михаил Иванов[ич Махаев][2]; будущий вице-адмирал Кронштадтского порта Г.-А. Кейзер («анатомических» рисунков); а также широко известный к тому времени «грыдорованного дела мастер» А. Ф. Зубов из династии московских иконописцев и граверов, который по требованию Сената вскоре был отправлен обратно в Москву (биографические справки М. А. Алексеевой). Кроме того, упомянуты академические ученики (подмастерья): Ф.-А. Бернц из Гамбурга, И.-Г. Келер из Дрездена и Ф. Е. Маттарнови, сын первого архитектора здания Кунсткамеры. По списку М. А. Алексеевой [10, с. 212–236], возраст большинства указанных лиц не превышал 25–27 лет, самыми старшими были Х.-А. Вортман и А. Ф. Зубов, представлявшие поколение начала 1680-х гг.



Илл. 2. Первая виньетка «Санкт-Петербургских ведомостей» 1728 г. (сверху) по экземпляру БАН, которая по утверждению Т. А. Быковой использовалась в немецкой газете 1727 г., и виньетка «St. Petersburgische Zeitung» того же периода (снизу) по экземпляру Саратовской зональной научной библиотеки им. В. А. Артисевич

Указанный документ перепечатан в сборнике материалов по истории Гравировальной палаты [10, с. 52–53], где добавлено примечание о конкретных работах некоторых граверов на основании отчета Академии наук за 1728–1729 гг.: Х.-А. Вортман среди прочего гравировал концовки, медные литеры и, как и О. Эллигер, различные виньетки, а Г.-И. Унферцагт — все шрифты. Однако они были уже зрелыми мастерами гравюры на меди и исполняли заказы гораздо большей сложности, имея к тому времени собственных учеников. По свидетельству составителей очерка 200-летней истории Академической типографии, который был выполнен по поручению Президиума АН СССР на материалах Архива и Библиотеки академии наук (БАН), начиная с даты официального открытия типографии (1727 г.) по 1741 г. число ее сотрудников выросло с 7 до 40 человек [1, с. 10–11]. Так, изначально небольшие штаты Гравировальной палаты и типографии Академии наук свидетельствуют о том, что их сотрудниками одновременно выполнялось несколько видов работ.

Т. А. Быкова указывает на то, что «из всех приглашенных иностранных граверов Х.-А. Вортман сыграл самую большую роль в оформлении книг и обучил целую плеяду русских граверов» [3, с. 249]. Неоднозначно оценивает достижения Х.-А. Вортмана академик Д. А. Ровинский [21, т. 1, стб. 87–89 (ист. обзор)], мнение которого резюмирует статья «Вортман» в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» (подписано — Ум[анский А. М.]): «Эти граверы образовали у нас так называемую Вортмановскую школу, отличавшуюся чистым и блестящим резцом, добросовестностью в исполнении подробностей, но несколько страдавшей неправильностью рисунка. Школа Вортмана работала преимущественно резцом, в портретах при гравировании деталей иногда прибегала к пунктировке. Последним наиболее крупным представителем этой школы был Иван Соколов, со смертью которого оканчивается ее почти 30-летнее существование». Таким образом, открытие Академической типографии способствовало формированию школы мастеров под руководством опытных иностранных, а затем и русских специалистов, которые не только придумывали, какими должны быть книги в новую для России эпоху, но работали коллегиально и в полной мере отдавались своему делу.

По словам Т. А. Быковой, уже в первые годы работы типографии изменяются и облик русской книги, и форма титульного листа. Несмотря на то что украшение книг состоит из тех же элементов — заставок, инициалов, концовок, — они получают более сложный вид [3, с. 249]. С другой стороны, при создании внешней структуры первой регулярной российской газеты естественным ориентиром стала европейская периодическая печать, перевод сообщений из которой был взят и за основу содержания [17, т. 1, с. 351]. Согласно Т. А. Быковой, на титульном листе «Санкт-Петербургских ведомостей» за 1728 г. помещалась ксилографическая заставка[3] — «изображение двуглавого орла в медальоне» [3, с. 257]. Выбор гербового изображения, очевидно, обусловлен ролью, которую исполняла правительственная газета, информировавшая о государственных делах и международных отношениях. Выполнение титульного изображения гравюрой на дереве (одним из вышеуказанных мастеров) обусловлено практичностью и оперативностью печати. Тираж газеты в первые десятилетия составлял от 700 до 800 экземпляров [26], и около ста ее номеров (газета выходила дважды в неделю) суммарно давали минимум ~ 75 000 копий (оттисков) в год, не учитывая версию газеты на немецком языке. По данным Д. А. Ровинского, одна медная «доска, резанная сильным и глубоким резцом, дает до 1500 хороших отпечатков и до 1500 послабее» [22, т. 4, стб. 561–562], но на ее производство уходило гораздо больше времени. Согласно опубликованной ведомости учета гравированных медных досок на складе Академии наук 1798–1802 гг. [10, с. 175–202], никаких декоративных элементов газеты не хранилось (по крайней мере, они не обозначены), хотя некоторые рассматриваемые далее гравюры были в наличии, как и виньетки других академических книг, журналов или календарей. В XIX в. почти все медные доски были переданы из Академии наук в Академию художеств [22, т. 4, стб. 311].

Поскольку должности заведующего Академической типографией до середины XVIII в. не существовало [29], надзор над ее деятельностью, как предполагается, осуществлял редактор «Санкт-Петербургских ведомостей». Согласно «Сводным каталогам…» [25; 26], редактором обеих версий петербургской газеты в 1728–1733 гг. был адъюнкт Г. Ф. Миллер, помогал ему в этом адъюнкт А. Б. Крамер. Примечательно, что в начале печатания газеты им было по двадцать с небольшим лет и они были соотечественниками — из города Херфорда, герцогство Вестфалия (Священная Римская империя), а в символике Священной Римской империи тоже использовался образ двуглавого орла. Т. А. Быкова, обнаружившая архивные номера «St. Petersburgische Zeitung» за 1727 г., специально отметила виньетку — «круг с двуглавым орлом», которая, по ее

словам, «помещалась с января 1728 г. в русских “Санкт-Петербургских ведомостях”» [5, с. 228]. Этот факт интересен тем, что с января 1728 г. виньетка «St. Petersburgische Zeitung» имела несколько другой вид (Илл. 2). (Среди ее элементов можно видеть воспроизведение двуглавого орла разных размеров вместо одного, а также иное отображение ордена св. ап. Андрея Первозванного, часть букв девиза которого закрыта — «[ЗА В] ЕРУ И ВЕРНО[СТЬ]» [7]). Известно, что в первые годы выпуска «Санкт-Петербургские ведомости» переводились с немецкого на русский язык [26, с. 51], то есть газета «St. Petersburgische Zeitung» была как бы «оригиналом». Не исключено, что вначале редактор пытался это подчеркнуть, используя разные титульные изображения. Появившаяся уже в следующем 1729 г. виньетка заменит предыдущие, и с тех пор внешний вид изданий не будет различаться. В 1756–1759 гг. петербургская газета дополнительно переводилась на французский язык для выпуска «Gazette de St. Petersbourg», но принципиальных отличий в оформлении она не имела.

На протяжении XVIII в. виньетка петербургской газеты видоизменялась 12 раз, учитывая два разных изображения в 1728 г. (табл. 1). Примечательно, что за этот период сменилось такое же число редакторов: Г. Ф. Миллер, А. Б. Крамер, И. И. Тауберт, И. Ф. Бреме, М. В. Ломоносов, К. Ф. Модерах, И. И. Стафенгаген, А. Я. Поленов, И. Ф. Богданович, И. И. Богаевский, А. В. Гронский и П. И. Соколов [26]. Только один из них выпускал газету на протяжении многих лет — И. И. Тауберт в 1734–1736, 1742–1747 и 1751–1762 гг. А если обратить внимание на годы службы И. И. Тауберта, ставшего в 1758 г. заведующим не только типографией, но и академическими мастерскими [20, т. 2, с. 404], и сравнить их с диапазоном лет использования виньеток, можно заключить, что на смену титульного изображения назначение редактора не влияло. По-видимому, причиной явилось закономерное развитие издательского дела (в том числе его технической составляющей) и, как следствие, внешнее изменение периодического издания с течением лет. Стоит учитывать и факт постоянного с середины 1740-х гг. цензурного влияния на главный печатный орган страны [26, с. 52]. В результате всего этого единство образов на титульном листе газеты сохранялось с использованием государственной символики на протяжении XVIII, XIX и начала XX вв.

Изображение двуглавого орла обычно соответствовало петровскому штандарту: орла венчают короны (на главах — королевские, над ними — большая «императальская»); в его лапах другие императорские регалии — в правой он сжимает скипетр, в левой держит державу (кроме виньеток № 4, 8, 9, 11); на груди орла — цепь с орденом св. ап. Андрея Первозванного (кроме виньеток № 3, 4, на виньетках № 1, 2 — орден с девизом). Как правило, в центре располагался государственный символ — геральдический щит «всадника с серебряным копьем, побеждающего змия» (св. Георгий Победоносец) [6, с. 166] (кроме виньеток № 5 и 7–11, на которых тот заменялся утвержденным в 1730 г. гербом Санкт-Петербурга — геральдическим щитом с положенными накрест морским и речным «серебряными якорями»). Наконец, радикальное изменение произошло на последней за XVIII в. виньетке № 12, в период, когда ставший в конце 1798 г. великим магистром Мальтийского ордена Павел I [6, с. 167] пытался соответствующим манифестом утвердить новый российский герб. Однако манифест так и не был издан, поэтому на титульном листе газеты печатался «неофициальный» герб.

Табл. 1. Видоизменение титульных изображений «Санкт-Петербургских ведомостей» в XVIII в. и диапазон их использования по экземплярам БАН

№	Виньетка	Диапазон использования (год, номер)
1, 2	Гербовое изображение орла «в медальоне» (см. Илл. 2)	1728 (№ 1) – 1729 (№ 6)
3	Орел с атрибутами власти изображен летящим и водружен на облаке (клювом поддерживает щит «всадника, пронзающего змия»)	1729 (№ 7–104)
4	Орел помещен на геральдическом щите рыцарского типа с его элементами и фигурами, у основания щита возникает образ Меркурия, используется многозначная символика (см. Илл. 3, пояснения см. в тексте)	1730 (№ 1) – 1738 (№ 104)
5	Гербовое изображение орла (в одной лапе со скипетром сжимает еще один государственный символ — меч), у основания щита положены накрест два жезла (кадуцеи), а с правой стороны (от зрителя) возникает образ Афины, изображенной в шлеме и со щитом (эгидой)	1739 (№ 1) – 1744 (№ 105)
6	Гербовое изображение орла	1745 (№ 1) – 1756 (№ 105)
7	Орел с атрибутами власти изображен летящим, с правой стороны (от зрителя) помещена натуральная (гласящая) труба	1757 (№ 1) – 1775 (№ 104)
8	Орел изображен летящим и водружен на облаке, в его лапах — кадуцей с натуральной (гласящей) трубой и рог изобилия, в клювах — лавровая и пальмовая ветви, на общем фоне — расходящиеся лучи	1776 (№ 1) – 1780 (№ 104)
9	То же, что и виньетка № 8, но в другом исполнении деталей: в лапах орла — кадуцей с чашами весов и свиток (столбец); в 1781 г. (№ 1) — то же изображение с дефектом (?)	1781 (№ 2) – 1783 (№ 104)
10	Гербовое изображение орла	1784 (№ 1) – 1798 (№ 104)
11	То же, что и виньетка № 9, но в другом исполнении деталей: на свитке (столбце) надпись — «СПб. ВЕДОМОСТИ»	1799 (№ 1) – 1799 (№ 104)
12	Неофициальное гербовое изображение орла (на его груди — Мальтийский крест, над ним — Мальтийская корона)	1800 (№ 1) – 1801 (№ 107)



Илл. 3. Виньетка петербургской газеты в 1730–1738 гг. по экземплярам Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург. Многозначная символика рисунка создает явную аллегорию и своего рода отличительный знак академической типографии



Илл. 4. Концовка в «St. Petersburgische Zeitung» 1730 г. по экземпляру Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург

Особое место в рассмотренном ряду занимает виньетка № 4, которая в первой половине XVIII в. продержалась дольше других — практически весь период правления императрицы Анны Иоанновны (Илл. 3). Хотя в оформлении виньетки использованы привычные элементы, к ним добавлена совершенно неожиданная и многозначная символика, которая не использовалась в газете ни до, ни после, и общая композиция, таким образом, представляет собой явную аллегорию. Не исключено, что виньетка подготавливалась в течение нескольких лет и могла стать своего рода отличительным знаком академической типографии.

Для понимания источников новой символики целесообразно обратиться к предшественнице «Санкт-Петербургских ведомостей» — первой русской печатной газете «Ведомости», которая была основана в конце 1702 г. по указу Петра I, но выходила нерегулярно и с перерывами частью в Москве, а частью — в Санкт-Петербурге. Хотя издатели петровских «Ведомостей» в общем избирательно привлекали оформительские элементы, помещая их только в единичных выпусках [18, с. 124], некоторые из номеров содержат уникальные виньетки, выполненные мастерами под заказ [4]. В 1711 г. в Петербургской типографии («друкарне») вышел номер с гравюрой А. Ф. Зубова (подписана его монограммой «А. Зу.») [11]. На виньетке изображен Меркурий (вернее говорить — «Гермес», если судить по атрибутам греческого божества), который в широкополой шляпе (петас) и с кадуцеем (жезлом, обвитым двумя змеями, — эмблемой коммерции и согласия) парит на талариях (крылатых сандалиях) над Невой и трубит в рог на фоне Петропавловской крепости. По задумке художника, легкость и изменчивость бога-скорохода, покровителя глашатаев и купцов, контрастирует с монументальностью и непоколебимостью защитного сооружения — одного из символов города. Подчеркивается и значение морского порта Санкт-Петербурга на торговом пути в Западную Европу. На виньетке № 4 «Санкт-Петербургских ведомостей», вполне возможно, «переосмыслена» именно эта работа А. Ф. Зубова.

Композиция рассматриваемой виньетки восходит к форме геральдического щита с его элементами и фигурами [12]: в центре (в сердце) помещен неизменный образ (круглый щит) «всадника, пронзающего змия»[4]; орел поддерживает этот щит своими крыльями как щитоносец; по его сторонам приставлены знамена; вместо гербового шлема — образ (голова) глашатая или *славы*, что трубит в сигнальные трубы; а вместо девиза — название газеты «Санкт-Петербургские ведомости» / «St. Petersburgische Zeitung». Внизу (у основания щита) помещен образ *Меркурия*, на нем — крылатая шляпа, знак времени (что атрибутируется именно римскому божеству). В геральдическом левом нижнем углу (справа от зрителя) еще



Илл. 5. Заставка с рамкой в «St. Petersburgische Zeitung» 1729 г. по экземпляру Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург

один атрибут Меркурия — прячущаяся (в тени) ящерица, которая заворачивается в знамя (будто прячется). Она изображена обращенной, то есть развернутой своей передней частью в левую сторону (правую от зрителя) в соответствии с правилами геральдики. Этот символ может быть связан и с русским поверьем, согласно которому увидевший ящерицу будто бы узнает какую-то добрую *весть*. Ящерицу венчают три короны (!), ее чешуйчатый хвост проходит по всему постаменту щита, мимо Меркурия, и обвивается вокруг центрального изображения св. Георгия Победоносца.

Избранные символы возникли не случайно и в то время были известны образованным людям. В 1705 г. по указу Петра I в Амстердаме опубликован сборник из 840 гравированных рисунков эмблем и кратких надписей (символов)[5], с параллельным переводом на церковнославянский, немецкий, французский и другие языки [32]. Аналогичные сборники выходили в Европе с XVI в. и были очень популярны[6]. В 1719 г. сборник был переиздан в Санкт-Петербурге, дабы «продавать охочим людям» [18, с. 529], поэтому сразу стал своеобразным практическим пособием в российской геральдике. В переизданиях 1788 и 1811 гг. под редакцией ученого-медика и переводчика Н. М. Амбодика-Максимовича [30] предыдущие издания обобщались и уточнялись «объяснения» эмблем. В их состав вошел и *двуглавый орел* («щит величества»), и *трубящий в трубу* («чем больше надувается, тем сильнее гремит»), и *всадник, поражающий змия* («Беллерофонт убивает чудовище Химеру: добродетель и мужество превосходят всяческие»). А один известный образ, возникший на виньетке № 4, Н. М. Амбодик-Максимович объясняет так: «*Меркурий*, божок красноречия и купечества, изображается младым, статным, взрачным и приятного лица мужчиною, с малою крылатою на голове шапкою» [30, с. 40]. Еще одна, часто использовавшаяся в академической типографии эмблема описана так: «*Слава* представляется… иногда в образе жены преужасной величины… иногда в развеваемом одеянии с крыльями и трубою, одною или двумя…» [30, с. 34]. Именно таким нарисован образ славы авторами графической концовки регистра содержания газеты «St. Petersburgische Zeitung» за 1730 г. (Илл. 4). Из всего этого можно заключить, что редакторы и оформители газеты активно пользовались сборником эмблем, однако разрабатывали также и свои аллегорические формы.

В прибавлении к № 5 немецкой газеты за 1729 г. выявлена одна из заставок с рамкой (Илл. 5), тогда как в русской версии она отсутствует. Заставка помещена к напечатанной «Реляции» церемонии торжественного погребения великой княжны Натальи Алексеевны, проходившей 20 января 1729 г. — через два месяца после ее кончины 22 ноября 1728 г. в возрасте 14 лет.

В «Санкт-Петербургских ведомостях» крайне редко помещались иллюстрации к конкретным статьям (в каталоге [26] на них указывается без пояснений), причем предназначались они для информирования населения по животрепещущим вопросам финансов или военно-политической обстановки. Вступившая на престол в 1730 г. Анна Иоанновна провела денежные реформы, согласно которым из обращения изымались легковесные монеты Петра I и вводился так называемый «червонец» из золота высокой пробы (без номинала, равный по весу европейскому дукату), а также чеканились новые образцы медных «денег» и «полушек», что тем не менее было продолжением политики Петра I [19]. Указы императрицы опубликованы последовательно в № 5 и № 6 газеты за 1731 г. и проиллюстрированы двумя нумизматическими изображениями (Илл. 6). На аверсе золотого червонца находится профиль Анны Иоанновны, вокруг него легенда — «Б[ОЖИЕЮ] М[ИЛОСТИЮ] АННА — ИМПЕРАТРИЦА», на реверсе — герб и продолжение легенды: «И САМОДЕРЖ[ИЦА] ВСЕРОССИЙСКАЯ, 1730».

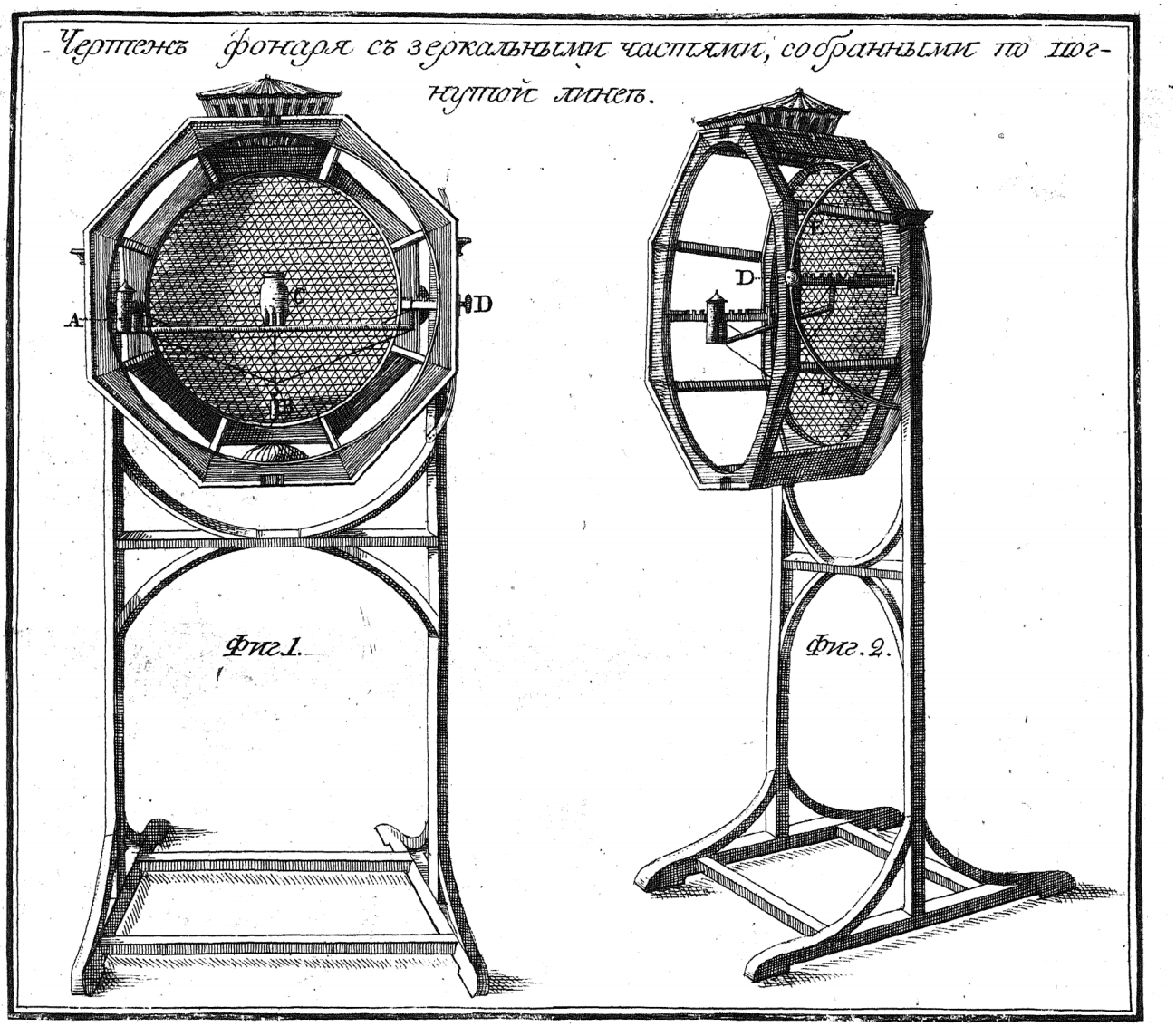
Следующие иллюстрации, картографического характера, опубликованы летом 1757 г. — в год вступления Российской империи в Семилетнюю войну. В экземпляре БАН они находятся в прибавлении к № 52 «Санкт-Петербургских ведомостей» вместе с извлечениями из журнала военных действий: «План движениям и действиям австрийской и прусской армии 2/13 июня 1757 г.» и «План баталии, выигранной при





Илл. 6. Нумизматические изображения, добавленные к опубликованным в «Санкт-Петербургских ведомостях» указам Анны Иоанновны 1730 г. «О новых червонных с начертанием оных» (сверху) и «О новых денешках и полушках» (снизу) по экземплярам Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург

Кжезоре [Колине] австрийскою армиею над прус[с]аками. Июня 7/18 1757 г.». Колинское сражение было одним из самых масштабных за время Семилетней войны, с силами порядка 90 000 человек с обеих сторон. Согласно каталогу [26, с. 68], оба плана гравировал Г. А. Качалов, во многих библиотечных экземплярах гравюры раскрашены от руки. Четыре медные доски «баталии, бывшей при Кжесоре» еще находились на складе Академии наук на рубеже XVIII–XIX вв., как следует из документов [10, с. 181]. В этом же сборнике материалов по истории Гравировальной палаты опубликована ведомость работ подмастерьев и учеников с января по апрель 1757 г., где среди прочего упомянут один картуш для «плана Лабошицкой баталии», а составителями добавлено примечание: «Имеется в виду гравюра Г. А. Качалова для “Санкт-Петербургских ведомостей” (1757, № 46) с планом сражения прусской и австрийской армий 21 сентября 1757 г. у дер. Лобозица» [10, с. 122]. Приводится шифр хранения раскрашенного рисунка и гравюры в Архиве Академии наук. Однако Лобозицкая битва произошла годом ранее — 1 октября 1756 г. (по новому стилю), а в отмеченном номере «Санкт-Петербургских ведомостей» были опубликованы указанные выше планы движения австрийских и



Илл. 7. Чертеж И. П. Кулибина, который добавлен к его сочинению в «Санкт-Петербургских ведомостях». Экземпляр Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург

прусских войск и Колинского сражения (они находятся в прибавлении к № 46 за 1757 г. по экземпляру Научной библиотеки МГУ [26, с. 68]). Следовательно, ссылка на газетную публикацию в сборнике документов ошибочна, а план Лобозицкой битвы, вероятно, не издавался. Еще одна тематическая иллюстрация опубликована в прибавлении к № 36 газеты за 1758 г.: «Карта королевства Прусского для употребления читателям “Санкт-Петербургских ведомостей”». Над картой работал М. И. Махаев при участии Г. А. Качалова («гридоровал виньет» [10, с. 131–132]), гравюра раскрашена от руки, за исключением экземпляра Российской национальной библиотеки (РНБ) [26, с. 70].

Для полноты сведений по иллюстрированию «Санкт-Петербургских ведомостей» XVIII в. остается указать на несколько чертежей, которые учтены в каталоге [26]. В прибавлении к № 27 за 1778 г. (от 3 апреля) помещен чертеж на четырех листах «модели и планов кубам, печам, трубам, браговарному котлу и печи», изобретенных белгородским помещиком и поручиком Афанасием Ратецовым. Обращает внимание, что тема постройки винокуренного завода была представлена в Правительствующий Сенат поручиком еще в прошлом году, о чем сказано в прибавлении к № 90 за 1777 г. (от 10 ноября): «Когда упомянутые в заглавии сего изъяснения планы будут вырезаны, то с описанием оных при ведомостях будут розданы». Таким образом, планы для помещика резали в течение полугода. Согласно опубликованным документам, четыре медные доски «винокурных планов» продолжали храниться на складе Академии наук спустя 20 лет после их создания [10, с. 184].

Еще один рационализаторский проект опубликован в прибавлении к № 14 за 1780 г.: «Чертеж фонаря с зеркальными частями, собранными по погнутой линее» [26, с. 98]. Этот чертеж был добавлен к описанию механика Академии наук И. П. Кулибина «разных полезных употреблений известных зеркал» и, скорее всего, выполнен им же (Илл. 7). Однако в опубликованных материалах рукописного наследия знаменитого изобретателя приведено лишь краткое описание типографского оттиска с чертежами (со ссылкой на номер газеты), хранящихся в Санкт-Петербургском филиале Архива РАН [24, с. 107]. При этом сам чертеж, в отличие от других работ И. П. Кулибина, к изданию не приложен. Это говорит о том, что чертеж не был выявлен в архивных фондах или был выполнен непосредственно в типографии Академии наук.

В 1728–1742 гг. выходил академический журнал «Примечания на ведомости», который являлся бесплатным приложением к газете [26, с. 170], поэтому уже в годы выпуска стал библиографической редкостью. Журнал изначально задумывался как комментарий к отдельным терминам, встречаемым в тексте «Санкт-Петербургских ведомостей», в нем также публиковались пространные рассуждения на тему газетных публикаций[7]. Но вскоре «Примечания» стали полноценным

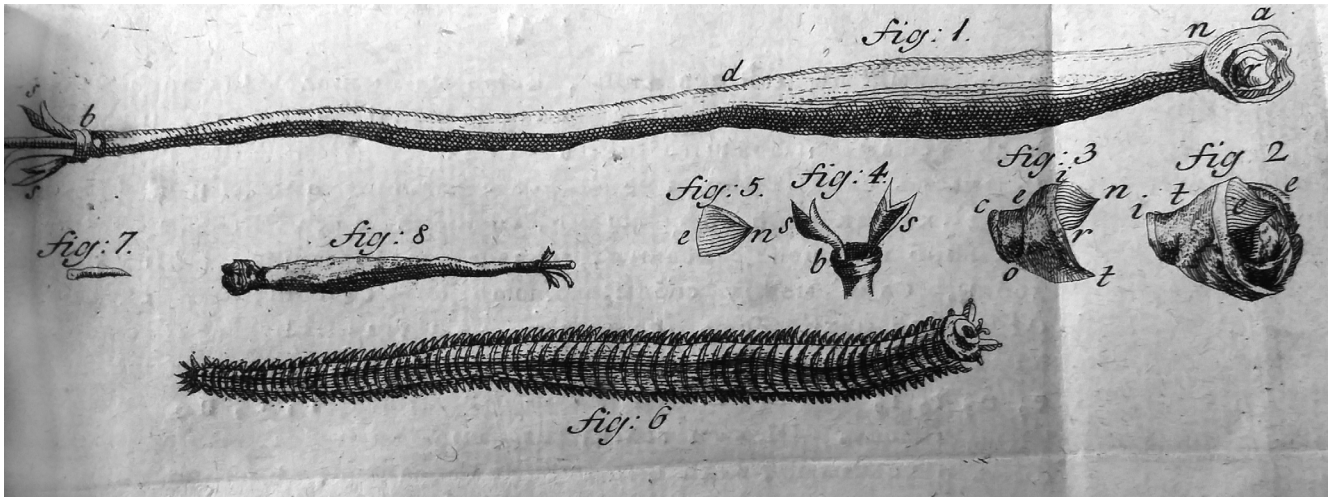
научно-популярным журналом, в котором помещались подробнейшие статьи о разных предметах, как правило, анонимные или подписанные инициалами академиков. Как и в случае с газетой, начиная с 1729 г. выходила немецкая версия журнала — «Anmerckungen über die Zeitung» [25]. В отличие от русских «Санкт-Петербургских ведомостей» и «Примечаний» к ним, в немецких вариантах изданий использовались довольно сложные заставки и концовки, а в начале текста выделялись инициалы с замысловатыми узорами. В 1726 г. в Петербургскую типографию были доставлены печатные станки и литеры из Голландии, а после ее закрытия в следующем году их унаследовала типография Академии наук [29]. Таким образом, разница в печатании книг на русском и иностранных языках, в том числе строго научных академических журналов на латинском языке, была связана именно с типографским оборудованием.

Несмотря на подробно расписанные в каталоге [26] прибавления «Санкт-Петербургских ведомостей», статьи из журнала и соответствующие изобразительные материалы не были приняты во внимание составителями, за исключением указанной ниже гравюры И. А. Соколова. В более позднем реестре публикаций журнала [27], где сделаны попытки установления авторства многих статей, иллюстративные материалы также не учитывались. Несмотря на то что в журнале представлено гораздо больше иллюстраций, чем в газете, практически все из них могут быть отнесены к схематичным, выполненным для статей «технического» характера: астрономические наблюдения, устройство различных приборов (барометр, термометр, гигрометр, анемометр и т. п.), наблюдение уровня воды в Неве, примеры решения различных задач и т. д. Почти наверняка они были подготовлены самими авторами-академиками, полный список статей с кратким описанием рисунков приведен в таблице (табл. 2). Некоторые иллюстрации, по-видимому, не попали в переплет как в русской, так и в немецкой версиях журнала из Академического собрания БАН.

Табл. 2. Иллюстрирование статей «технического» характера в журнале «Примечания на ведомости» по экземплярам БАН

Год издания, № части	**Название статьи: описание иллюстрации**	**Автор статьи по реестру [27]**
1732, ч. 44	«Продолжение о зрительных трубах»: [рисунки-схемы устройства зрительных труб]*	*Г. В. Крафт*
1733, ч. 86	«О кометах»: [рисунок-схема движения кометы]	
1734, ч. 5	«[О поле около Солнца и Луны]. Окончание прежнего»: [рисунки-схемы точек наблюдения Солнца и Луны]*	
1734, ч. 33	«О барометре»: [схемы устройства барометра]	
1734, ч. 45	«О термометрах»: [схема термометра]	
1734, ч. 77	«О гугрометре»: [схема устройства гигрометра]*	
1734, ч. 91	«О инструментах, скорость и сторону ветра показующих»: [схемы анемометра и указателя ветров]	
1735, ч. 52 и 53	«О зажигательных зеркалах и зажигательных стеклах»: [схемы зажигательных зеркал и стекол]	
1738, ч. 12 и 13	«Продолжение о видимой величине звезд»: [рисунок-схема определения видимой величины звезд]	*Г. Гейнзиус*
1738, ч. 15	«О причине видимой величины звезд»: [рисунок-схема определения видимой величины звезд]	
1740, ч. 9 и 10	«О том, как должно примечать морской прилив и отлив»: [схема столба измерения уровней прилива и отлива и форма ведения журнала]	*Л. Эйлер*
1740, ч. 74 и 75	«Продолжение о ломовом ружье у древних»: [схемы устройства «ломового ружья»]**	*Г. В. Рихман*
1740, ч. 94 и 95	«Продолжение о твердости разных тел, а особливо деревья и металлов»: [пример решения задачи измерения твердости разных тел]	*Г. В. Крафт*
1741, ч. 47 и 48	«О пребывании и убывании воды в Неве реке»: [схема наблюдения убытия и прибытия воды в Неве]	*Х. Э. Геллерт*
1741, ч. 84	«Продолжение о твердости разных тел»: [пример решения задачи измерения твердости разных тел]	*Г. В. Крафт*
1742, ч. 33 по 41	«О недавно явившейся комете»: [рисунок-схема (карта) звездного неба]	*Г. Гейнзиус*

Примечания:
* иллюстрация представлена в немецкой версии и отсутствует в русской версии журнала из Академического собрания БАН (название статьи дано в переводе);
** иллюстрация представлена только в русской версии журнала из того же собрания.



Илл. 8. Иллюстрация к статье «О морских червях» в журнале «Примечания на ведомости» 1733 г. Экземпляр Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург

В «Примечаниях на ведомости» выявлены также другие, более сложные гравированные изображения, одно из них — портрет. В 1733 г. в нескольких номерах журнала (ч. 28–33) опубликован ряд статей по поводу краткого известия в № 3 «Санкт-Петербургских ведомостей» за тот же год о «полезном средстве» против корабельных червей: «О морских червях», «О размножении морских червей», «О отечестве морских червей и их различных родах» и «О средстве против морских червей». Корабельные черви, питаясь древесиной, протачивали ходы в корпусах судов и прибрежных постройках и таким образом наносили серьезный вред хозяйству. К первой статье «О морских червях» были приложены рисунки строения тела вредителя, а также отдельная демонстрация строения его раковины, используемой для сверления древесины (Илл. 8).

В сентябре 1739 г. был подписан мирный договор, завершивший русско-турецкую войну, продолжавшуюся с 1735 г. По этому поводу «Примечания на ведомости» откликнулись в 1740 г. почти стостраничной серией публикаций о «мирном торжестве», начиная с праздничной оды, написанной по случаю Я. Штелиным, и завершая графической концовкой. К этой серии (ч. 53–54) приложена гравюра с изображением медали на заключение мира с Турцией (единственная, выбранная из журнала для каталога [26] и реестра [27]), видом с двух сторон и подписью к рисунку: «Резал Иван Соколов». На лицевой стороне медали — портрет Анны Иоанновны, на оборотной стороне — «орел, сидящий на груде трофеев» [2, с. 46]. Легенда на медали гласит: «СЛАВА ИМПЕРИИ. МИР С ТУРК[АМИ] ВОЗСТА[Л], 7 СЕНТ. 1739». Медальерами Петербургского монетного двора были изготовлены образцы из серебра, бронзы и сплава из других металлов (Илл. 9). И. А. Соколов работал «над медалями с портретом ее величества» в июне 1740 г. [10, с. 62], а в июле 1745-го, как следует из тех же документов [10, с. 76], портрет был отпечатан вместе с другими медными досками для многотомной коллекции «Академии наук с грыдорованных досок отпечатанные листы» (т. 5, л. 93) из Академического собрания БАН[8]. Кроме того, две медные доски «медалей о замирении с турками» еще находились на складе Академии наук на рубеже XVIII–XIX вв. [10, с. 180].



Илл. 9. Изображение медали на заключение мира с Турцией 7 сентября 1739 г.

К газете «Санкт-Петербургские ведомости» XVIII в. имеет отношение и такой специфический вид графики, как лубок («народные картинки», «потешные листы»). В фонде Отдела эстампов РНБ хранятся художественные альбомы из собрания А. В. Олсуфьева (1721–1784), государственного деятеля и покровителя искусств. В течение жизни он собрал богатейшую коллекцию картин и гравюр, часть которой сгорела или была расхищена во время Московского пожара 1812 г. [16, с. 111] (лубочные картинки А. В. Олсуфьева занесены в Реестр книжных памятников и оцифрованы РНБ). Рассматриваемая группа из необычных лубков получила описание в труде Д. А. Ровинского, с публикацией текстов, размещенных на картинках (многие взяты из его личного собрания) [23, кн. 2, с. 55–152]. Они помечены как «листы исторические» и занесены в раздел «известий из ведомостей», но сопоставление с конкретными сообщениями газет (происхождением текстов) им не проводилось. По Д. А. Ровинскому, «в обиходной жизни малограмотного населения картинки заменяли и газеты, и нынешние афиши: народ находил в них известия о разных чудесных явлениях на небе и на земле» [23, кн. 5, с. 73]. Однако именно эта тема привлекла внимание видного государственного деятеля и коллекционера.

Среди «потешных листов» А. В. Олсуфьева находится лист под титулом «Известие 1739 г. о двух чудах, лесном и морском, пойманных в Испании» с таким указанием, будто «оное выписано из печатных “Санкт-Петербургских ведомостей”, полученных майя 20 дня сего 1739 года, которые ведомости состоялись под № 41» (Илл. 10; Ровинский, 309 — здесь и далее указан номер описания, выполненного Д. А. Ровинским [23, кн. 2, с. 55–152]). В левой стороне листа изображено необычное существо, сопровождаемое сценой его поимки рыбачьими сетями, а в правой стороне помещено другое, как подписано, «чудо лесное, поймано весною», при виде которого испанский король повелел «окрестить и привесть в католическую веру».

В указанном № 41 «Санкт-Петербургских ведомостей» за 1739 г. напечатано следующее: «Фаустинского села рыбаки поймали недавно чудище морское, или так называемого водяного мужика… Голова у него на козью похожа и так гладка, что наверху ни одного волоса нет, только внизу борода с долгими локонами, кожа на голове и на всем теле у него черна, и местами тонкие волосы на ней есть. Шея у сего водяного дедушки безмерно долга, а туловище необыкновенной длины и толщины, только во многом человеческому подобно. Плечи и локти очень коротки, руки весьма широки, персты у рук через меру долги и до первого сгиба так, как у гуся ноги, вместе срослись, а оттуда уже наподобие человеческих перстов пошли. Чрезвычайно долгие его ногти подобны звериным, а хотя сей урод низковисящие груди имеет, только он по всем знакам мужеска полу. Лядвеи у него коротки и по самые колени срослись. Берцы также не очень долги, только розно идут. Ноги у него хотя и во всем на человечьи похожи, только большие пальцы весьма близко один подле другого, как утиные лапки висят. На пятах имеет сие чудище у него рыбьи перья тем подобием, как летящий Меркурий с крылами пишется. В самом низу на концеспинной кости выросло у него поперечное перо, власное так, как женское опахало, около 12 дюймов длины, а когда распустится, то и больше 16 дюймов бывает».



Илл. 10. Лубок «Известие о двух чудах, лесном и морском, пойманных в Испании» из собрания А. В. Олсуфьева. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург, фонд Отдела эстампов



Илл. 11. Лубок «Известие о поймании кита в Белом море в июне 1760 года» из собрания А. В. Олсуфьева (сверху) и собрания М. П. Погодина (снизу). Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург, фонд Отдела эстампов

Как видно, текст газеты соотносится только с левой стороной листа, правое изображение заимствовано художником из другого источника. Помимо использования петербургской газеты[9], в альбоме А. В. Олсуфьева есть лубочные картинки, выполненные на основе публикаций из «Московских ведомостей». Но, как известно, московская газета часто перепечатывала сообщения из петербургской, так что они появлялись на несколько недель позже. Так, лубок «о поймании кита в Белом море» (Илл. 11; Ровинский, 320) отсылает к известию из № 58



Илл. 12. Лубок «Изображение сатира, показывавшегося в Испании в 1760 году» из собрания А. В. Олсуфьева (слева) и собрания М. П. Погодина (справа). Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург, фонд Отдела эстампов

«Московских ведомостей» за 1760 г. (от 21 июля), хотя в действительности это перепечатка из № 55 «Санкт-Петербургских ведомостей» за тот же год (от 11 июля). С другой стороны, для лубка про «сатира, показывавшегося в Испании» (Илл. 12; Ровинский, 321), который отсылает к тексту № 55 «Московских ведомостей» за 1760 г., соответствия в петербургской газете найти не удалось. «Эквивалентами» олсуфьевских лубков являются приведенные на этих же иллюстрациях картинки XIX в. из собрания М. П. Погодина (1800–1875), историка и коллекционера (также занесено в Реестр книжных памятников и оцифровано РНБ). Таким образом, можно наблюдать «генерацию» народных картинок по прошествии времени, так что они заимствовались не только из литературных источников, но и из старых раритетных лубков. Издание лубка «о поймании кита», попавшее в собрание М. П. Погодина, помечено у Д. А. Ровинского как «новое, 1830–1840-х гг.» [23, кн. 2, с. 67], а новый вариант лубка про «сатира» из того же собрания М. П. Погодина у Д. А. Ровинского не отмечен.

Кроме того, можно заметить «миграцию» образов народных картинок, по крайней мере, на приведенных примерах. В собрании А. В. Олсуфьева хранится лист под титулом «Карлик-горбун» (Илл. 13, слева; у Д. А. Ровинского не отмечено). Между тем эта картинка с незначительными расхождениями опубликована в статье С. А. Клепикова о русских гравированных книгах XVII–XVIII вв. [15], а тот, в свою очередь, взял ее с гравюры на фронтисписе из редкого издания 1750-х гг. «Жизнеописание славного баснотворца Эзопа». По словам С. А. Клепикова, «картинка — по-видимому, копия с иллюстрации западного происхождения» [15, с. 166]. Этот «карлик-горбун» может быть соотнесен с «изображением мужика с птичьей головой» из собрания А. В. Олсуфьева, который якобы был пойман в Испании в 1721 г. (Илл. 13, справа; Ровинский, 308). Легко заметить одинаковое положение их тел или даже пальцев рук и то же самое — у «чуда лесного», пойманного в Испании в 1739 г. (Илл. 10, справа), или «сатира», показывавшегося в том же краю в 1760 г. (Илл. 12). В связи с таким набором так или иначе схожих внешних признаков напрашивается вывод о том, что все эти персонажи, как и датировки связанных с ними событий, являются чистым вымыслом, несмотря на официальную публикацию об одном из них в газете при Петербургской академии наук. Вероятнее всего, образы имеют какой-то один западноевропейский аналог, созданный на рубеже XVII–XVIII вв. Как справедливо заметил Д. А. Ровинский, «главные чудища поставляла в Европе Испания» [23, кн. 5, с. 74] (см. также Ровинский, 344, из его личного собрания).

Среди «народных картинок» из собрания А. В. Олсуфьева, соотносящихся с публикациями в «Санкт-Петербургских» и «Московских ведомостях», выделяются лубки о реальных природных явлениях, внимание исследователей к которым сохраняется и в наше время[10]: «Явление, виденное в Карфагене [Картахене] 6 января 1744 г.» (извержение вулкана в Колумбии и взрыв в воздухе вулканической бомбы; Ровинский, 312), «Известие о бедствиях, постигших Македонию в 1761 г.» (о моровой язве и землетрясениях; Ровинский, 322), «Известие о землетрясении, бывшем на острове Терцер [Терсейра] 9 октября 1761 г.» (Ровинский, 323), «Извержение огнедышащей горы близ города Тукстлы [Тустла-Гутьеррес в 1765 г.]» (Ровинский, 328), «Известие об извержении Везувия 4 апреля 1766 г.» (Ровинский, 330), «Изображение кометы 16 августа 1769 г.» (Ровинский, 335) и др.[11]

Подводя итоги рассмотрения изобразительных материалов в газете «Санкт-Петербургские ведомости» XVIII в., прежде всего, нужно отметить становление академической печати в этот период: активные поиски путей визуализации предметов, создание новых для отечественного книгопечатания форм, использование достижений иностранных и русских мастеров. В оформлении академической газеты и научно-популярного приложения «Примечания на ведомости» применялись все-



Илл. 13. Лубки «Карлик-горбун» (слева) и «Изображение мужика с птичьей головой, пойманного в Испании в 1721 году» (справа) из собрания А. В. Олсуфьева. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург, фонд Отдела эстампов

возможные декоративные и обязательные элементы: заставки, виньетки, инициалы, концовки, гравюры, рисунки-схемы, карты-планы и чертежи. Большое значение придавалось использованию эмблем не только государственных, так как газета была официальным органом печати, но и собственной генерации. Целью изданий стало максимально быстрое информирование публики о событиях в стране и за рубежом, использование удобочитаемого и размещение легко воспринимаемого текста и необходимых иллюстраций и, не в последнюю очередь, воспитание трудами академиков — наиболее образованных представителей общества — потенциального читателя. Лубочные картинки XVIII в. на темы газетных известий говорят о проникновении последних в обыденную жизнь общества и в какой-то степени компенсируют отсутствие иллюстраций к ним.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] По указу Александра II, с 1 января 1875 г. печатание газеты было передано из Императорской академии наук в ведение Министерства народного просвещения (см. «Полное собрание законов Российской империи», № 54038).

[2] При публикации этого документа в сборнике материалов по истории Гравировальной палаты в примечании сказано, что «сведений о М. Иванове не обнаружено» [10, с. 53]. При этом в справочно-биографических статьях этого же издания дважды говорится о том, что в 1729 г. учеником Г.-И. Унферцагта был М. И. Махаев [10, с. 225, 232]. Полагаем, что в подлиннике документа пропущено: «Михаил Иванов [сын]».

[3] Термин «виньет» употреблялся иностранцами, в русский язык слово войдет только в 1740 г. (см. «Словарь русского языка XVIII в.»).

[4] Несмотря на то что существо иногда выглядит как дракон, в геральдике по числу лап (в данном случае их четыре) принято считать его змием. Дракон изображался с двумя лапами.

[5] Т. А. Быкова делает следующее замечание: «В понятиях того времени эмблема — условное изображение идеи в рисунке или пластике, символ выражает ту же идею словами; символ не должен являться описанием данной эмблемы» [18, с. 528].

[6] Основателем эмблематического жанра был итальянский юрист Джованни Андреа Альчато (1492–1550), который составил канонические надписи к эмблемам в первом подобном сборнике, вышедшем в Антверпене в 1531 г.

[7] В газетной периодике XIX в. подобный раздел будет именоваться «неофициальной частью».

[8] Авторы благодарны библиотекарю Научно-исследовательского отдела изданий Академии наук Юлии Викторовне Кузаевой за указание на данный оттиск портрета Анны Иоанновны в Академическом собрании БАН (см. соответствующую статью в настоящем журнале). Д. А. Ровинский назвал другой номер листа этого же тома [22, т. 1, стб. 312], по-видимому, в старой нумерации или ошибочно.

[9] Это единственная «лубочная картинка» из собрания А. В. Олсуфьева, которая выполнена на основе публикации в «Санкт-Петербургских ведомостях», как можно заключить из тех же материалов Д. А. Ровинского. Авторы благодарны сотрудникам Отдела эстампов РНБ за проверку этой информации в фонде.

[10] Этой теме посвящен совместный проект БАН и Института физики Земли им. О. Ю. Шмидта РАН: «Необычные и экстремальные явления в природе и в социальной сфере. Путеводитель по материалам газеты “Санкт-Петербургские ведомости” XVIII века».

[11] Авторы благодарны заместителю заведующего Отделом газет РНБ Александру Наумовичу Каштаньеру за размещение информации о лубочных картинках на темы и тексты заметок газеты XVIII в. в электронном путеводителе «Газеты в Сети и вне ее».

Список литературы:

1. Академическая типография, 1728–1928 : [К 200-летию ее существования] : 2-е изд. / сост.: *Д. В. Юферов, Г. Н. Соколовский*. Л. : АН СССР, 1929. 108 с.
2. *Алексеев А. Н.* «В мире и войне славна»: памятные метали императрицы Анны Иоанновны // Университетский научный журнал. 2016. № 21. С. 43–50.
3. *Быкова Т. А.* Книгопечатание в России во 2-й четверти XVIII в. : (фев. 1725 – окт. 1740 гг.) // Книга : Исследования и материалы. М. : Всесоюзная книжная палата, 1961. Сб. 4. С. 229–259.
4. *Быкова Т. А.* Первая русская газета // Книга : Исследования и материалы. М. : Всесоюзная книжная палата, 1960. Сб. 3. С. 230–250.
5. *Быкова Т. А.* «Petersburgische Zeitung» : Anno 1727 // Описание изданий, напечатанных при Петре I : Сводный каталог : Дополнения и приложения. Л.: БАН, 1972. С. 226–240. (Прил. V).
6. *Вилинбахов Г. В.* Двуглавый орел в России // Первая международная археологическая экспедиция-школа. Ученые и писатели о культуре, истории, археологии, искусстве, языке, литературе и политике. СПб. : Вести, 2004. С. 149–180.
7. *Вилинбахов Г. В.* Орден Святого апостола Андрея Первозванного // Государственная служба. 2007. № 1. С. 72–73.
8. Газета «Санкт-Петербургские ведомости» XVIII в. : указ. к содержанию, 1728–1731 гг. / сост.: *А. Ю. Соловьев, Н. С. Трофимова, М. И. Фундаминский* (отв. сост.), *Л. А. Чуркина*. Л. : БАН, 1987. 167 с.
9. Газета «Санкт-Петербургские ведомости» XVIII в. : указ. к содержанию, 1776–1780 гг. : в 4 ч. / сост.: *З. К. Емельянова, С. Ю. Нечаев, Н. С. Трофимова* (отв. сост.), *К. С. Филатов, К. В. Хрипун*. СПб. : БАН, 2019. 1823 с.
10. Гравировальная палата Академии наук XVIII в. : сб. док. / сост.: *М. А. Алексеева, Ю. А. Виноградов, Ю. А. Пятницкий*. Л. : Наука, 1985. 292 с.
11. *Дагаева Т. П.* Виньетки с видами Санкт-Петербурга в изданиях петровского времени // Русская графика XVIII — первой половины XIX в. : Новые материалы. Л.: Искусство, 1984. С. 5–11.
12. *Карамышев О. М.* Щит в геральдике как часть общая и фигура особенная (о щитах вообще и в карамышевских гербах в частности) // Карамыш: Краеведческий и исторический альманах. М.: Старая Басманная, 2012. С. 135–153.
13. *Кацпржак Е. И.* Альбом книжной орнаментики XVIII в. / Б-ка им. В. И. Ленина. М.: Б. и., 1956. 116 л.
14. *Киселев А. П.* Облик первых русских газет : (Начальный этап в эволюции газетной формы) // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика. 1986. № 2. С. 34–46.
15. *Клепиков С. А.* Русские гравированные книги XVII–XVIII вв. // Книга : Исследования и материалы. М.: Книга, 1964. Сб. IX. С. 141–177.
16. *Ландер И. Г., Махо П. Г.* Петербургское коллекционирование. Западноевропейская гравюра из частных собраний в Российской национальной библиотеке (к 225-летию РНБ) // Печать и слово Санкт-Петербурга : Сборник научных трудов: материалы XX Всерос. науч. конф. СПб. : СПбГУПТД, 2021. С. 109–115.
17. Материалы для истории Императорской академии наук. СПб. : Тип. Имп. акад. наук, 1885–1900. Т. 1–10.
18. Описание изданий, напечатанных при Петре I : Сводный каталог, 1708 – январь 1725 г. / сост.: *Т. А. Быкова, М. М. Гуревич*. М.; Л.: АН СССР, 1955. 625 с.
19. *Пачкалов А. В.* Монеты Российской империи XVIII века // Бюджетный учет. 2021. № 9 (201). С. 72–79.
20. Протоколы заседаний Конференции Императорской Академии наук с 1725 по 1803 года. СПб. : Тип. Имп. Акад. наук, 1897–1911. Т. 1–4.
21. *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. : [в 2 т.]. СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1895–1899.
22. *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравированных портретов : [в 4 т.]. СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1886–1889.
23. *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки : [в 5 кн.]. СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1881.
24. Рукописные материалы И. П. Кулибина в Архиве Академии наук СССР : науч. описание с прил. текстов и черт. / сост.: *Н. М. Раскин, Б. А. Малькевич*. М. ; Л. : АН СССР, 1953.734 с.
25. Сводный каталог книг на иностранных языках, изданных в России в XVIII в., 1701–1800. Т. 4 : Периодика. Вып. 1 (описания). СПб. : БАН, 2004. 643 с.
26. Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII в., 1725–1800. Т. 4 : Периодические и продолжающиеся издания. М. : Книга, 1966. 285 с.
27. Сводный Реестр публикаций 1728–1742 гг. Санкт-Петербургской Академии наук в журнале “Примечания на «Ведомости»” / сост. *В. И. Богданов*. СПб. : СПбФ ИИЕТ РАН, 2000. 58 с.
28. *Сыщиков А. Д., Трофимова Н. С.* Газета «St. Petersburgische Zeitung» в первые годы ее существования: к истории издания // Петербургская библиотечная школа. 2015. № 3 (51). С. 49–56.
29. *Щедрова И. М.* Штрихи к истории Академической типографии (по материалам Санкт-Петербургского филиала Архива РАН) // Электронные публикации сотрудников СПбФ АРАН. [2014]. URL: http://ranar.spb.ru/rus/books6/id/567/ (дата обращения: 15.06.2022).
30. Эмблемы и символы / вступ. ст. и коммент. *А. Е. Махова*; 2-е испр. и доп. изд. М. : ИНТРАДА, 2000. 366 с.
31. *Eichhorn C.* Die Geschichte der «St. Petersburger Zeitung», 1727–1902. St. Petersburg : Buchdruckerei der St. Petersburger Zeitung (*A. Laschinsky*), 1902. 257 S.
32. Symbola et emblemata... Amstelaedami : Apud Henricum Westenium, 1705. 292 p.

References

Alekseev, A. N. (2016) ‘ “Glorious in Peace and War”: the Commemorative Medals of the Empress Anna Ioannovna’, *Universitetskii nauchnyi zhurnal [University Scientific Journal]*, 21, pp. 43–50. (in Russian)

Alekseeva, M. A., Vinogradov, Iu. A., Piatnitskii, Iu. A. (1985) *Graviroval’naia palata Akademii nauk 18veka [18th-Century Engraving Chamber in the Academy of Sciences]*. Leningrad: Nauka Publ. (in Russian)

Bogdanov, V. I. (2000) *Svodnyi Reestr publikatsii 1728–1742 godov Sankt-Peterburgskoi Akademii nauk v zhurnale “Primechaniia na Vedomosti” [Consolidated Register of Publications 1728–1742 Saint Petersburg Academy of Sciences in the Journal “Primechaniia na Vedomosti”]*. Saint Petersburg: Institute for the History of Science and Technology Publ. (in Russian)

Bykova, T. A. (1960) ‘First Russian Newspaper’, in *Kniga: Issledovaniia i materialy [Book: Research and Materials]*. Vol. 3. Moscow: Kniznaia palata Publ., pp. 230–250. (in Russian)

Bykova, T. A. (1961) 'Printing in Russia in the 2nd Quarter of the 18th Century: (Feb. 1725 – Oct. 1740)', in *Kniga: Issledovaniia i materialy [Book: Research and Materials]*. Vol. 4. Moscow: Kniznaia palata Publ., pp. 229–259. (in Russian)

Bykova, T. A. (1972) ' "PetersburgischeZeitung": Anno 1727', in *Opisanie izdanii, napechatannykh pri Petre I [Description of Publications Printed during the Reign of Peter I]*. Leningrad: BAN Publ., pp. 226–240. (Appendix V) (in Russian)

Bykova, T. A., Gurevich, M. M. (1955) *Opisanie izdanii, napechatannykh pri Petre I, 1708 – ianvar 1725 goda [Description of Publications Printed during the Reign of Peter I, 1708 – Jan. 1725]*. Moscow; Leningrad: Akademiia Nauk SSSR Publ. (in Russian)

Dagaeva, T. P. (1984) 'Vignettes with the Saint Petersburg sights in the Editions of the Time of Peter I', *Russkaia grafika 18 – pervoi poloviny 19 vekov: Novye materialy [Russian Graphics in the 18th – the First Half of the 19th Centuries: New Materials]*. Leningrad: Iskusstvo Publ., pp. 5–11. (in Russian)

Eichhorn, C. (1902) *Die Geschichte der "St. Petersburger Zeitung", 1727–1902*. St. Petersburg: Buchdruckerei der St. Petersburger Zeitung (A. Laschinsky). (in German)

Emelianova, Z. K., Nechaev, S. Yu., Trofimova, N. S., Filatov, K. S., Khripun, K. V. (2019) *Gazeta "Sankt-Peterburgskie vedomosti" XVIII veka: ukazateli k soderzhaniiu, 1776–1780 [The Newspaper "Sankt-Peterburgskie Vedomosti" in the 18th Century: Indexes to the Content, 1776–1780]*. Saint Petersburg: Library of the Russian Academy of Sciences Publ. (in Russian)

Iuferov, D. V., Sokolovskii, G. N. (1929) *Akademicheskaia tipografiia [Academic Printing House], 1728–1928*. Leningrad: Akademiia Nauk SSSR Publ. (in Russian)

Karamyshev, O. M. (2012) 'The Shield in Heraldry as a Main Part and a Special Figure (about Shields in General and in the Karamysh Coats of Arms in Particular)], in *Karamysh*. Moscow: Staraia Basmannaia Publ., pp. 135–153 (in Russian)

Katsprzhak, E. I. (1956) *Albom knizhnoi ornamentiki 18 veka [Album of 18th-Century Book Ornamentation]*. Moscow: Biblioteka imeni Lenina Publ. (in Russian)

Kiselev, A. P. (1986) 'The Appearance of the First Russian Newspapers (The Initial Stage in the Evolution of a Newspaper Form)', *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriia 10. Zhurnalistika [Bulletin of Moscow University. Series 10. Journalism]*, 2, pp. 34–46. (in Russian)

Klepikov, S. A. (1964) 'Russian Engraved Books in the 17th – 18th Centuries', in *Kniga: Issledovaniia i materialy [Book: Research and Materials]*. Vol. 9. Moscow: Kniga Publ., pp. 141–177 (in Russian)

Kondakov, I. P. et al (eds.) (1966) *Svodnyi katalog russkoi knigi grazhdanskoi pechati 18 veka [Consolidated Catalog of the 18th-Century Russian Book of Civil Print]*, 1725–1800. Vol. 4. Moscow: Kniga Publ. (in Russian)

Lander, I. G., Makho, P. G. (2021) 'Petersburg Collection. Western European Engraving from Private Collections in the National Library of Russia (to the 225th Anniversary of the National Library of Russia' in *Pechat' i slovo Sankt-Peterburga [Print and Word of St. Petersburg]*. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design Publ., pp. 109–115. (in Russian)

Makhov, A. E. (2000) *Emblemy i simvoly [Emblems and Symbols]*. Moscow: INTRADA Publ. (in Russian)

Pachkalov, A. V. (2021) '18th-Century Coins in the Russian Empire', *Biudzhetnyi uchet [Budget Accounting]*, 9 (201), pp. 72–79 (in Russian)

Raskin, N. M., Malkevich, B. A. (1953) *Rukopisnye materialy I. P. Kulibina v Arkhive Akademii nauk SSSR [Manuscript Materials of I. P. Kulibin in the Archive of the Academy of Sciences of the USSR]*. Moscow; Leningrad: AN SSSR Publ. (in Russian)

Rovinsky, D. A. (1881) *Russkie narodnye kartinki [Russian Folk Pictures]*. Vol. 1–5. Saint Petersburg: Tipografiia Imperatorkoi akademii nauk Publ. (in Russian)

Rovinsky, D. A. (1886–1889) *Podrobnyi slovar' russkikh gravirovannykh portretov [The Detailed Dictionary of Russian Engraved Portraits]*. Vol. 1–4. Saint Petersburg: Tipografiia Imperatorkoi akademii nauk Publ. (in Russian)

Rovinsky, D. A. (1895–1899) *Podrobnyi slovar russkikh graverov 16–19 vekov [The Detailed Dictionary of Russian Engravers in the 16th – 19th Centuries]*. Vol. 1–2. Saint Petersburg: Tipografiia Imperatorkoi akademii nauk Publ. (in Russian)

Saveleva, E. A. et al. (2004) *Svodnyi katalog knig na inostrannykh iazykakh, izdannykh v Rossii v 18 veke [Consolidated Catalog of Books in Foreign Languages Published in Russia in the 18th Century]*, 1701–1800. Vol. 4, Issue 1.Saint Petersburg: BAN Publ. (in Russian)

Shchedrova, I. M. (2014) Additions to the History of the Academic Printing House (Based on the Materials of the Saint Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences)], *Elektronnye publikatsii sotrudnikov SPbF ARAN [Electronic Publications of Employees of Saint Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences]* [Online]. Available at: http://ranar.spb.ru/rus/books6/id/567/ (in Russian) (accessed 15 June 2022).

Solov'ev, A. Iu., Trofimova, N. S., Fundaminskii, M. I., Churkina, L. A. (1987) *Gazeta "Sankt-Peterburgskie vedomosti" 18 veka: ukazateli k soderzhaniiu, 1728–1731 [The Newspaper "Sankt-Peterburgskie Vedomosti" in the 18th Century: Indexes to the Content, 1728–1731]*. Leningrad: BAN Publ. (in Russian)

Sukhomlinov, M. I. (1885–1900) *Materialy dlia istorii Imperatorskoi akademii nauk [Materials for the History of the Imperial Academy of Sciences]*. Vol. 1–10. Saint Petersburg: Tipografiia Imperatorkoi akademii nauk Publ. (in Russian)

Syshchikov, A. D., Trofimova, N. S. (2015) 'Newspaper "St. Petersburgische Zeitung" in the First Years of Its Existence: to the History of the Publication', *Peterburgskaia bibliotechnaia shkola [Petersburg Library School]*, 3 (51),pp. 49–56. (in Russian)

Veselovskii, K. S., Zaleman, K. G., Nauk, A. K. (1897–1911) *Protokoly zasedanii Konferentsii Imperatorskoi Akademii nauk s 1725 po 1803 goda [Protocols of the Conference Meetings of the Imperial Academy of Sciences from 1725 to 1803]*. Vol. 1–4. Saint Petersburg: Tipografiia Imperatorkoi akademii nauk Publ. (in German)

Vilinbakhov, G. V. (2004) 'Double-Headed Eagle in Russia', in *Staraia Ladoga [Old Ladoga]*. Saint Petersburg: Vesti Publ., pp. 149–180. (in Russian)

Vilinbakhov, G. V. (2007) 'Order of St. Andrew', *Gosudarstvennaia sluzhba [Civil Service]*, 1, pp. 72–73. (in Russian)

Westenium, H. (ed.) (1705) *Symbola et emblemata*. Amstelaedami: Apud Henricum Westenium. (in Latin)

УДК 025.171
DOI 10.24412/2686-7443-3-142-153

Кульматова Татьяна Васильевна, кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник, и. о. заведующего Отделом изданий Академии наук БАН. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия, Санкт-Петербург, Биржевая линия, д. 1. 199034. kulmatova@gmail.com

Kulmatova Tatyana Vasilyevna, PhD of Pedagogical Sciences, senior researcher, acting head of the Research Department of Russian Academy of Sciences editions. Russian Academy of Sciences Library, 1 Birzhevaia line, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. kulmatova@gmail.com

МРАМОРНАЯ БУМАГА В РУССКОМ ПЕРЕПЛЕТЕ XVIII В.: ОСНОВНЫЕ МОТИВЫ

MARBLE PAPER IN RUSSIAN BINDING OF THE 18TH CENTURY: MAIN PATTERNS

Аннотация. Мраморная бумага является важным декоративным и конструктивным элементом переплета, делает книгу более привлекательной, придает ей особое очарование, свидетельствует о своей эпохе. Как часть переплета она нуждается в научном описании, которое пока остается недостаточно разработанным. При ее описании, как правило, используется только два варианта обозначения: «мраморная бумага» и «бумага павлинье перо», в то время как существуют десятки ее разновидностей, и каждая имеет свое название, историю, технику изготовления. В русском переплете мраморная бумага появляется во второй половине XVII в. и получает широкое распространение в XVIII в. Свидетельства ее бытования можно обнаружить в книготорговых объявлениях, описях имущества, на живописных полотнах. В России она получает название «пестрой», «волнистой», «турецкой». Сами названия свидетельствуют о характере ее рисунка, восточном происхождении и косвенным образом указывают на страну, через которую это декоративно-прикладное искусство было воспринято (в Германии мраморная бумага называлась турецкой — «türkisches Papier»). В статье приводятся сведения о ее бытовании в России, предлагаются описания основных мотивов (паттернов), встречающихся в русском переплете XVIII в., техники изготовления, цветовой гаммы, элементов рисунка, особенностей. Рассматриваются следующие мотивы: «волнистая бумага», «французский завиток», «короткий гребень», «листья», «камень», «рисунок на основе камня». В условиях отсутствия отечественной терминологии для обозначения большинства из них приводятся русские соответствия европейским. Предлагаются термины: длинный гребень, короткий гребень, частый гребень, редкий гребень и др. Исследование выполнено по материалам Академического собрания БАН.

Ключевые слова: декоративные бумаги; мраморная бумага; форзацы; книжный переплет; XVIII в.; Академическое собрание; Библиотека Российской академии наук.

Abstract. Marble paper, as an important decorative and constructive element of the binding, makes the book more attractive, gives it a special charm, and reflects the epoch. As a part of the binding, it needs a scientific description, which is insufficient today. Its description usually contains only two designations: “marble paper” and “peacock feather paper”, while there are dozens of varieties, and each has its own name, history, and manufacturing technique. In Russian binding, marble paper appeared in the second half of the 17th c., and it became widespread in the 18th c. Evidence of its use can be found in bookselling advertisements, property inventories, and on paintings. In Russia, it got the names “motley”, “wavy”, and “Turkish”. The names themselves indicate the nature of drawing, Oriental origin and indirectly points out the country which sold all this decorative and applied art (only in Germany marble paper was called Turkish – “türkisches Papier”). The article provides information about its use in Russia, offers descriptions of the main motifs (patterns) found in the Russian binding of the 18th c., manufacturing techniques, colors, drawing elements, and features. The following motifs are considered: “wavy paper”, “French curl”, “short comb”, “leaves”, “stone”, “drawn stone”. In the absence of domestic terminology, the author proposed Russian alternatives to European terms to designate most of the patterns. These are: long comb, short comb, frequent comb, rare comb, etc. The study was carried out based on the materials of the Academic Collection of the Russian Academy of Sciences Library (BAN).

Keywords: decorative papers; marble paper; flyleaf; book binding; 18th century; Academic Collection; Russian Academy of Sciences Library.

Декоративная мраморная бумага используется в европейском книжном переплете начиная с XVI в. В Европе существует обширная литература по этой теме. При многих крупных библиотеках созданы коллекции декоративных бумаг (Британский музей, Библиотека Вашингтонского университета, Государственная библиотека в Берлине и др.; сайт Buntpapier.org приводит список 28 основных собраний по всему миру). Эти коллекции пополняются, оцифровываются [22; 23], описываются, публикуются их каталоги [21], что закономерно: с XVI в. мраморная бумага становится органичной частью европейской книги, ею украшают крышки переплета, обложки, форзацы, футляры. В отечественной литературе эта тема до сих пор не получила должного освещения. К отдельным ее аспектам обратились М. Б. Золотова [4–6], А. И. Маркова [12; 13], Т. В. Кульматова и А. С. Лоц [9–11]. Сведения о технике мраморирования обрезов можно почерпнуть в пособиях по переплетному делу (самое известное — Л. Н. Симонова [17]).

Изучение мраморной бумаги тесным образом связано с исследованием и описанием коллекций и собраний в фондах библиотек, музеев и архивов. Научное описание особенностей экземпляра требует пристального внимания исследователя ко всем элементам книги и материалам, из которых они выполнены. При исследовании редких книг, музейных экспонатов обычно используются словосочетания «мраморная бумага» и «бумага павлинье перо», реже исследователи приводят ее исторические русские названия: «пестрая», «волнистая», «турецкая». Но и они не дают точ-

ного представления о характере образца. Существуют десятки разновидностей мраморной бумаги, и каждая имеет свое название, историю, период бытования, характерный рисунок и цветовую гамму, авторские и технические особенности изготовления, что потенциально делает ее источником по атрибуции и получению дополнительных сведений о предмете исследования. Значительная часть дореволюционного фонда библиотек содержит экземпляры с мраморной бумагой в переплете. Полагаем, что именно крупные научные библиотеки, в фондах которых хранятся десятки тысяч образцов, должны обратиться к изучению, систематизации и описанию этого материала.

Декоративно-прикладное искусство изготовления мраморной бумаги зародилось на Востоке и к XVI в. достигло своего расцвета в странах исламского мира (Туркестан, Персия, Декан, Турция). Мраморную бумагу (*перс.* абри, *тур.* эбру) использовали в рукописях Корана, диванов, для обрамления миниатюр, в качестве фонов для каллиграфии — т. е. для украшения листов кодекса (чаще полей страниц) [14, с. 127, 130, 147, 170–171]. Мастера в рисунке стремились подражать природе, поделочному камню: яшме, нефриту, агату. В XVI в. немецкие путешественники стали привозить с Востока образцы мраморной бумаги и включать их в свои Stammbuch (родословные книги) и album amicorum (дружеские альбомы) [20, S. 49–53], которые в то время играли роль своего рода портфолио или собрания рекомендательных писем: на мраморной бумаге изображались родовые гербы, оставлялись автографы значимых людей, рисунки. Студенты, путешествуя из университета в университет, возили их с собой и показывали при необходимости. Впервые использовать мраморную бумагу для украшения книжного переплета, а не страниц кодекса стали во Франции. Эта традиция распространилась по Европе и во второй половине XVII в. проникла в Россию. Вероятно, вначале мраморная бумага закупалась за границей или изготавливалась приезжими иностранными мастерами.

Первые упоминания об использовании мраморной бумаги в русском переплете встречаются в описях монастырских и царских библиотек. Так, например, в «Описи книг библиотеки Антониево-Сийского монастыря» 1692 г., опубликованной М. В. Кукушкиной, приводится «Книга Библия в лицах, малая, в *пестрой* бумаге» [8, с. 135]. В библиотеке Петра I, переданной БАН после его смерти в 1725–1729 гг., согласно [IV]-му «Реестру имеющимся книгам российским и на разных языках в казенных его императорского величества палатах», «волнистая бумага» упоминается 22 раза, «пестрая» — один [7]. В число этих книг входят издания 1661–1709 гг., из них XVII в. — 12 изданий: 1661, 1677, 1683, 1684, 1688, 1694, 1698, 1700 гг. Например: «№ 187/39. Книга Благодать и истинна царскому величеству; в *бумаге волнистой*, ветха» (Чернигов, 1683) [7, с. 284], «№ 215/67. Тетрадь в *пестрой бумаги*, печатная, в лицах» (б. г.) [7, с. 285], «№ 259/109. Две книги повествования [об] успении пресвятыя богородицы; в *бумаге волнистой* да в черной» (Киев, 1661) [7, с. 288]. Конечно, год издания может не соответствовать году переплета, последний мог быть выполнен и позднее. Но, скорее всего, для царской библиотеки книги переплетались своевременно, и мраморная бумага использовалась в русском переплете, как видим, уже в 1660-е гг.

В середине XVIII в. на бумажной мельнице В. Е. Ольхина начинают производить декоративную, оберточную бумагу [19, с. 83]. В газете «Санкт-Петербургские ведомости» за 1764 г. появляются объявления о продаже в его лавке «бумажных шпалер» (обоев) и «цветной разных колеров называемой турецкой бумаги» [16]. Под «разными колерами», возможно, имелись в виду узоры, а не цвета, поскольку, как мы увидим дальше, на протяжении первой половины XVIII в. цветовая гамма была достаточно традиционна, неизменна. Бумагу окрашивали в четыре краски: красную, синюю, желтую и зеленую. Составлять из них другие цвета и оттенки не было принято.

Определенное представление о технике изготовления мраморной бумаги в России, об инструментах, узорах, странах, где она закупалась, можно составить по руководству 1787 г. Приведем фрагмент из него. «Бумага марморная, или Турецкая… раскрашивается разными теньми [оттенками], что производится чрез обмакивание листа в нарочно для того приуготовляемую воду, на которой кладут после разные краски, распущенные на постном масле или на бычачьей желчи. Для учреждения красок в некотором виде употребляется род гребня, коим по желанию выводят волны, перья, цветы и проч. Много сей Бумаги делают в Париже и около Руана; великой на нее расход при переплете книг и оклеивании моделей. Привозят же сию Марморную и золотую Бумагу из Аугсбурга, Лейцпига и некоторых мест Немецкой земли, которая очень добротна. Великой расход на Марморную Бумагу доказывает, сколько оная для торговли полезна, и потому средство к лучшему вырабатыванию оной не должно быть оставлено в пренебрежении. Художники составляют из того тайну, рачительно хранимую. Мало из них умеющих работать оную в настоящей степени красоты и совершенства. Немцы превосходят в том Французов; почему от них надлежит покупать, что есть превосходнейшаго в своем роде» [цит. по: 2, с. 268]. И действительно, покупали, судя по всему, у немцев и голландцев (последние, возможно, экспортировали немецкие же бумаги). Так, например, в 1764 г., согласно «Ведомости об импорте иностранных товаров через Петербургский порт», бумаги «обертошная», «крашеная» (полагаем, под ними скрывается и мраморная) и «набивная» были привезены из двух городов: Амстердама и Любека — всего 507 стоп (1 стопа = 480 листов), т. е. 243360 листов [3, с. 10–11].

Автор руководства также сообщает, какие пигменты использовались при составлении красок: бакан, индиг (или кубовая краска), шижгель, сажа голландская, белила, ярь, иногда киноварь. В другом руководстве указывались: для желтой краски — рахпигмент, для синей — крутик, для красных — «бакан Флорентинской». Пигменты перетирались на водке с добавлением рыбьей желчи [15]. Бумага окрашивалась в дубовом судне размерами 10 × 8 вершков (~ 40 × 30 см, что соответствует современному формату А3).

При изучении мраморной бумаги в русском переплете XVIII в. возникает ряд трудностей: отсутствие русской терминологии, отсутствие исследований по ее истории в России, отсутствие методики описания, проблема с датированием. Сама бумага может иметь филигрань, позволяющую определить время ее создания, но сдублированный защитный лист не позволяет этого сделать. В тех редких случаях, когда лист не сдублирован, сквозь красочный слой, как правило, хорошо просматриваются вержеры и понтюзо, но не филигрань. О приблизительной нижней хронологической границе свидетельствует год издания книги, но переплет с мраморной бумагой может быть изготовлен значительно позднее, однако в его состав может входить бумага с большим сроком залежности. Поэтому определить дату изготовления образца, а также хронологические границы бытования той или иной разновидности мраморной бумаги пока можно только приблизительно. В любом случае датировать мраморную бумагу следует только в комплексе с переплетом, который поддается датировке легче. При отсутствии сведений о времени его изготовления можно руководствоваться водяными знаками на белых защитных листах. Наше исследование выполнено на материалах Академического собрания БАН, в которое входят издания Академии наук с 1727 г. (время основания Академической типографии). Соответственно, мы лишены возможности рассмотреть мраморную бумагу первой четверти XVIII в. Предметом нашего изучения станет мраморная бумага второй и отчасти третьей четвертей XVIII в. (1730–1770-е гг.). Все издания выпущены в Типографии Академии наук, многие переплетены, вероятно, в Переплетной палате Академии. Мы обращались к изданиям в так называемом «академическом», или «елизаветинском», переплете. Известно, что подобный цельнокожаный переплет выполнялся в 1740-х гг. Отличительный признак — характерный центральный штамп золотого тиснения на крышках: двуглавый орел в фигурном картуше с



Илл. 1. Статьи из Енциклопедии принадлежащие к Турции. [В 2 т.]. Т. 2. СПб., 1769. 19,5 × 12 см. Академическое собрание Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург. Фото автора

растительным мотивом, восходящим, вероятно, к восточному орнаментальному символу «шамса» (*тур.* — солнышко), изображавшемуся на книжном переплете Корана, заимствованный голландскими переплетчиками и воспринятый от них русскими, и ромбовидный повторяющийся в сегментах корешка штамп с растительными мотивами. Предметом исследования также стали книги в переплетах Придворно-служительской библиотеки Эрмитажа, созданной в 1768 г., переплетавшиеся достаточно оперативно.

Первой получившей широкое распространение в России стала мраморная бумага с использованием гребня. В русском переплете первой половины XVIII в. она решительно преобладает и встречается вплоть до середины 1780-х гг. (в Академическом собрании БАН самое позднее издание — 1786 г.). Перистый чешуйчатый узор, образованный многочисленными арками, напоминает орнамент, известный еще в Древнем Египте. Его можно увидеть на стеклянных изделиях, например, на флаконе в виде рыбы (1370 г. до н. э.) из Британского музея [24].

1. *«Волнистая бумага».* В европейской литературе встречается несколько названий этого мотива: wide comb, peigne d'arc, arch, Bogen, old Dutch [22]. Первое название образовано по названию инструмента, с помощью которого создается рисунок. В Европе принято классифицировать гребни по расстоянию между зубчиками. Выделяют три вида. Wide-spaced comb (в русском языке ему соответствует словосочетание «редкий гребень») имеет расстояние между зубчиками (или, как говорят, мастера, «ширину шага» ~ 0,6 см или в среднем четыре зубчика на дюйм). В русском переплете встречаются экземпляры до 1 см. Наряду с wide comb в Европе используется fine comb — гребень с маленьким расстоянием между зубчиками (~ 2,5 мм или десять зубчиков на дюйм), соответствует русскому словосочетанию «частый гребень». Он может состоять из двух рядов зубчиков, слегка смещенных друг к другу. Рисунок его более мелкий, изящный, изысканный. Цветовая гамма более разнообразна, в то время как wide comb традиционно предполагает использование только четырех красок: красной, синей, желтой и зеленой. Fine comb был популярен во Франции вплоть до середины XVIII в., но в России не использовался. Как уже было выше сказано, в России ориентировались на немецко-голландскую традицию. Третий гребень — стандартный (standard, normal, average) имеет расстояние между зубчиками 0,5 см (пять зубчиков на дюйм). Мы также предлагаем делить гребни по длине на длинный (соответствует одной из сторон лотка: по высоте или по ширине) и короткий (примерно шириной с ладонь). Итак, основной инструмент для рассматриваемого мотива — длинный редкий или стандартный гребень.

Другое название — arch, образовано по основному характерному элементу рисунка — арке. «Старой голландской» (old Dutch) мраморную бумагу называли в Англии. В названии отразилась ее история: голландцы, чтобы не платить пошлину, заворачивали в нее поставляемые ими детские игрушки. Сама бумага была, возможно, немецкого изготовления. Англичане разглаживали ее и продавали переплетчикам. С тех пор и закрепилось название. Историческое русское название «волнистая бумага», обозначавшее, судя по всему, мраморную бумагу вообще, довольно точно определяет именно этот рисунок — он, действительно, волнистый.

Этот мотив создается с последовательным использованием трех инструментов: 1) кисти, которой наносятся краски на поверхность воды с загустителем (в XVIII в. «гуммной воды» — воды с добавлением «гумми драганта» или «трагакантовой камеди», сейчас — целлюлозы или лямбда-каррагинана); 2) шила, которым пятна красок вытягиваются в тонкие линии; 3) и длинного редкого гребня — им «причесывают» рисунок: проводят по поверхности воды от одного до другого края лотка (на этом этапе и появляются арки). Созданный на воде рисунок переносят на бумагу, получая отпечаток.

Цветовая гамма состоит из пяти цветов: красного, синего, желтого, зеленого и белого. Причем белый — это цвет основы, бумаги, т. е. непрокрашенной поверхности листа. Красный обычно преобладает, возможно, потому, что это самый насыщенный цвет. Остальные цвета более спокойные, дополнительные, второстепенные. Это традиционная цветовая гамма, цветовое соотношение, характерное не только для этого мотива, но и для мраморной бумаги первой половины XVIII в. в целом. Оттенки могут варьироваться. Но цвета всегда одни и те же.

Теперь посмотрим, из каких элементов состоит рисунок. Это длинные параллельные цветные чередующиеся полосы, горизонтальные или вертикальные (во всю высоту или ширину листа). Полосы состоят из более мелких элементов — арок. У арок есть направление (дуги могут быть направлены вверх, вниз, влево, вправо). Если ряды располагаются вертикально, то арки, их составляющие, имеют горизонтальное направление. Элементы и направление рисунка могут стать предметом описания для последующего сопоставления образцов. Пример описания (Илл. 1): форзацы — «волнистая бумага» (мраморная бумага с использованием длинного гребня). Цветовая гамма: красный, синий, желтый, зеленый и белый — цвет основы бумаги. Рисунок состоит из горизонтальных рядов арок, направленных на форзаце вверх, на нахзаце вниз.

Разнонаправленный рисунок на форзаце и нахзаце — это не ошибка переплетчика. Подобный мотив в переплетах XVIII в. встречается часто. В то время старались избегать однообразия, расширить визуальный ряд. Разнонаправленный рисунок — особенность, прием того времени (это наблюдение нам помогла сделать мастер Е. Савельева-Хююрюнен). Обратим внимание еще на один момент: центральная часть форзацев выполнена ровно, по краям же ритм рисунка сбивается и «плывет» — это край мраморного листа. Особенность, которую современные мастера сочли бы дефектом, мастерски обыграна переплетчиком: зеркально-симметричная на обоих листах, она складывается в нечто целостное, завершенное, возникает динамичное диагональное направление. В действительности поплывший край — это место, которому





Илл. 2–3. Шлаттер И. А. Третия часть задач, касающихся до монетнаго искусства... СПб., 1758. 32,7 × 20 см. Форзац и нахзац с «гребешками». Академическое собрание Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург. Фото автора

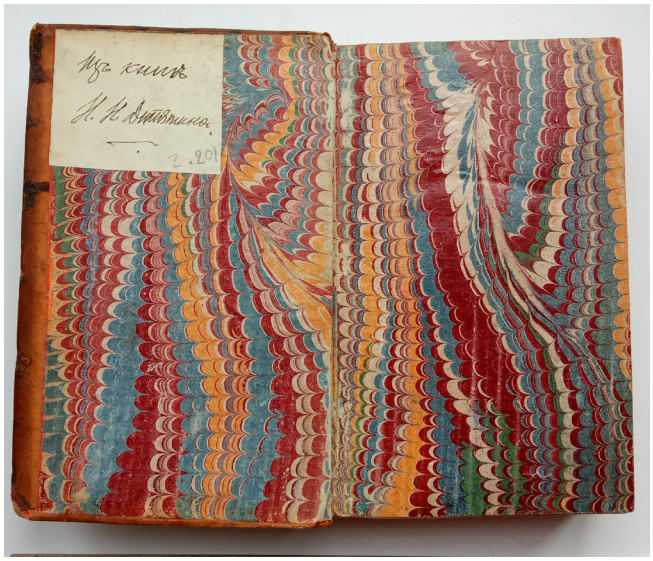
мастер не уделил должного внимания, результат чересчур поспешных, размашистых движений шилом.

Какие еще элементы можно встретить в этом мотиве? Рисунок может иметь дополнения — завитки (иногда даже можно сказать является основой для завитков, — так их много). Сразу отметим, что по форме завитки первой половины XVIII в. отличаются от более поздних: они вытянуты и больше похожи на «барашки» или «гребешки» (Илл. 2, 3). Завиток здесь словно недокручен, рисунок шилом по спирали не завершен (это наблюдение помогла нам сделать мастер А. С. Лоц). Завитки могут быть единичными, выполненными шилом, или представлять собой организованную группу, повторяющийся, почти орнаментальный мотив, напоминающий фриз, в котором одинаковое количество завитков находится на одинаковом уровне и расстоянии друг от друга (оно может быть измерено линейкой). В таком случае они выполнены не шилом, а гребнем с широким расстоянием между зубьями (гребнем с широким шагом около 5 см, такие гребни в Европе называют «rake» — грабли). Встречаются узоры, напоминающие крылья, — они выполнены шилом более размашистым волнообразным движением (Илл. 4).

При описании следует уделять внимание и форзацу и нахзацу: они могут быть разные. Но листы могут отличаться даже в пределах одного форзаца (Илл. 5), и не только направлением рисунка, но и, например, шириной арок (разным расстоянием между зубчиками гребня, т. е. могут быть выполнены разными гребнями). Более того, форзацы могут состоять из кусочков (Илл. 6).

Одновременно с рассмотренным нами мотивом в XVIII в. существуют еще несколько.

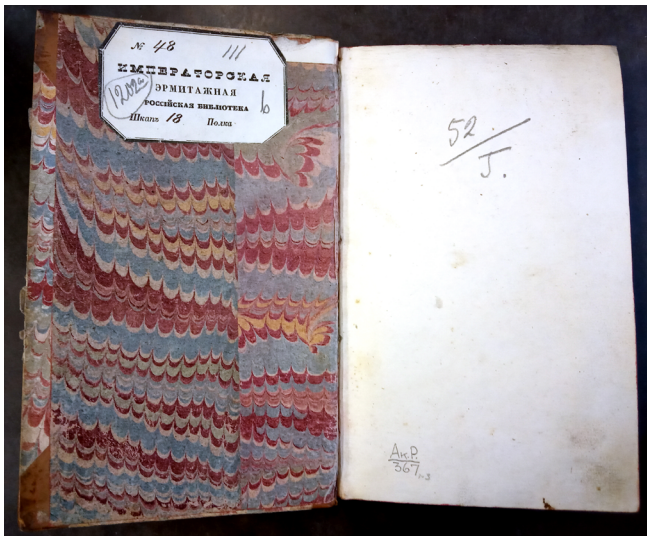
2. *Мраморная бумага с использованием короткого гребня.* Поскольку для этого мотива нет отдельного названия, мы предлагаем по аналогии с вышерассмотренным называть его по инструменту, использованному при создании основного, заключительного рисунка. Этот рисунок, так же как и рассмотренный выше, создается последовательно тремя инструментами: кистью, шилом и гребнем. Но гребень здесь не длинный, а короткий, состоящий, как правило, всего из восьми зубчиков, оставляющих после себя семь рядов арок. Зубчики отстоят друг от друга на расстоянии 1 см, в то время как в длинном гребне, как правило, на 0,5 см, хотя изредка и на 1 см).



Илл. 4. Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащия. СПб., 1755. Сплетены: Генварь–Июнь. 19,4 × 13 см. Академическое собрание Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург. Фото автора



Илл. 5. Маллетова история Датская. Т. 2. СПб., 1783. 20,1 × 13,1 см. Нахзац из двух листов с разным направлением рисунка. Академическое собрание Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург. Фото автора



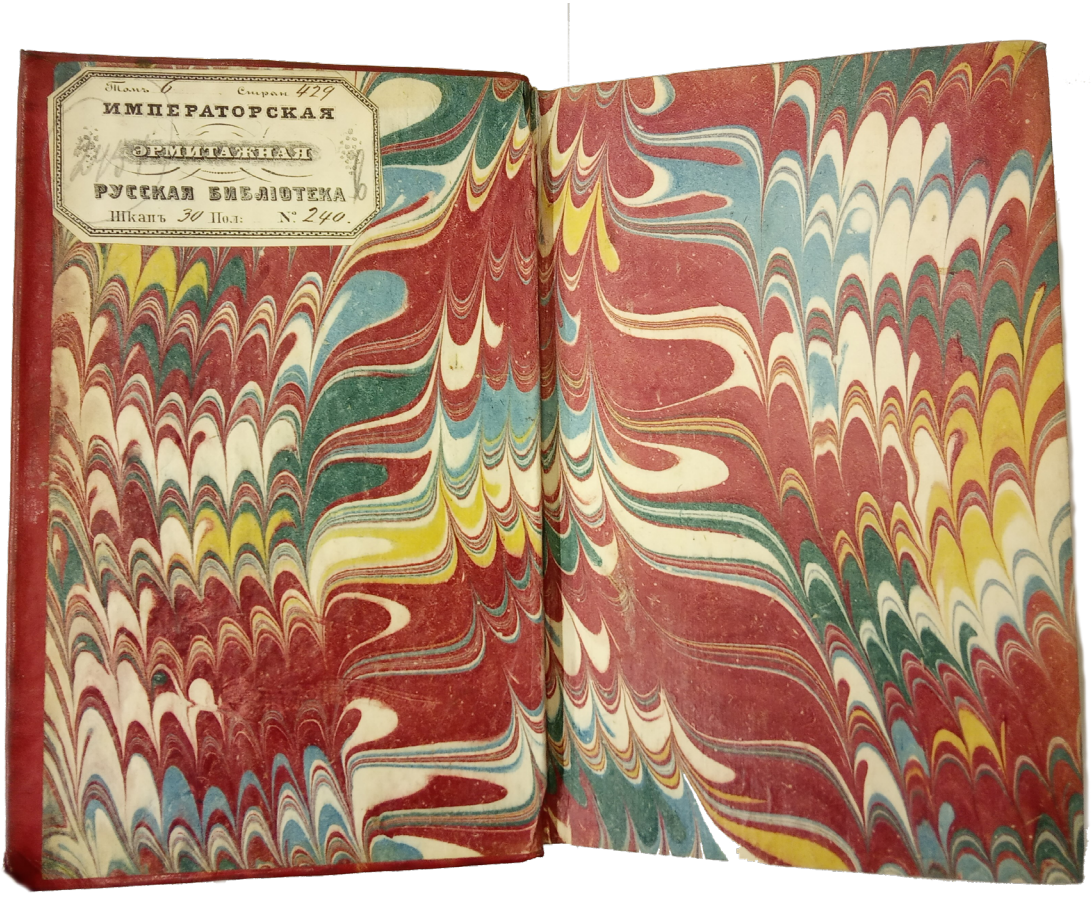
Илл. 6. Конволют. Сплетены три издания Гомера: 1771, 1772, 1775. 20 × 12,7 см. Форзац из кусочков «волнистой бумаги». Академическое собрание Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург. Фото автора

В рисунке есть сходство с предыдущим: также присутствует такой элемент, как арка; арки также объединены в ряды, ряды — в полосы, но между полосами есть промежутки из другого элемента, имеющего другое перпендикулярное направление — вытянутой арки, с двух сторон остроконечной. Полосы имеют разное направление рисунка: арки то устремляются вниз, то взмывают вверх (гребнем проводят то вверх, то вниз). Часто арки крупнее, чем в случае с длинным гребнем, из-за бóльшего расстояния между зубьями гребня. Остроконечная арка — это след созданного с помощью шила базового, подготовительного рисунка, поверх которого провели гребнем, совершая волнообразные движения. Цветовая гамма традиционная (Илл. 7).

Предлагаемый пример описания: форзацы — мраморная бумага с использованием короткого гребня. Цветовая гамма традиционная: красный, синий, желтый, зеленый и белый — цвет бумаги. Рисунок состоит из вертикальных, волнообразных, разнонаправленных полос, образованных вертикальными рядами арок каждая.

3. *Мраморная бумага «листья»* — во французской традиции «дубовый лист» (feuille de chêne). Есть несколько вариантов рисунка. Остановимся на трех.

Рисунок создается с использованием тех же инструментов, но в другой последовательности. 1) Кистью наносятся капли краски, причем определенным образом — крупно, локально, плотно друг к другу или поверх друг друга, наносятся последовательно: первая — красная, затем синяя, зеленая, желтая. Белый — это цвет бумаги. 2) Получившийся рисунок «причесывают», т. е. проводят по нему длинным гребнем. Об этом нам говорит присутствие арок — волнистые края пятен-листьев. 3) Затем вертикально проводят шилом (или гребнем-граблями с широко расставленными зубьями), разрезая «причесанные пятна» с одной стороны и вытягивая их с другой. Получаются повторяющиеся элементы, напоминающие по форме сердечки или листья. Движения гребнем могут быть прямые или волнообразные (Илл. 8).



Илл. 7. Обстоятельное описание происхождения и состояния маньджурскаго народа и войска... СПб., 1784. 19,5 × 13 см. Академическое собрание Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург. Фото автора





Илл. 8-8а. Диодора Сикилийскаго историческая библиотека. Ч. 2. СПб., 1774. 25,6 × 20 × 4,5 см. Форзац и нахзац. Академическое собрание Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург. Фото автора

Еще одна встречающаяся разновидность «листьев» в русском переплете выполнена в два этапа без использования шила. 1) Краска наносится по диагонали: чередуются полосы красной и синей, затем между ними или поверх кое-где наносится немного желтой и зеленой. 2) По рисунку проводят длинным гребнем, иногда совершая волнообразные движения из стороны в сторону (Илл. 9).

Этот простой мотив мастера могли доводить до совершенства. Одним из примеров является мраморная бумага на обложках гербария Абрахама Энса из собрания БИН РАН (воспроизведена в издании 2021 г. [18]) (Илл. 10). Два экземпляра с еще более изысканным рисунком листьев нам довелось увидеть на выставках библиотеки Института истории РАН, подготовленных Е. З. Панченко: один в экземпляре будущего императора Александра I, другой — Людовика XV.

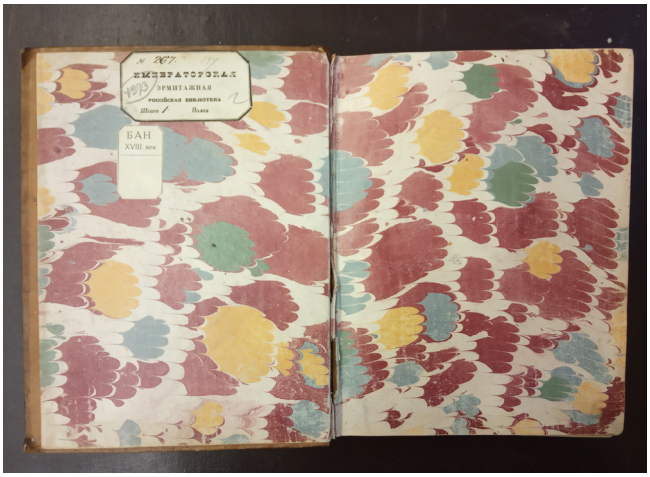
4. *Мраморная бумага «французский завиток»* (french curl, curl, snail, escargot, tourniquet, coquille, Schnecken) была широко распространена в европейском, особенно французском переплете. Но в Академическом собрании БАН есть только несколько образцов. Причем они существенно отличаются от мраморной бумаги с этим мотивом французского производства, выполненной в пастельных тонах с использованием, как правило, трех красок: синей, красной и желтой. Завитки выполнялись гребнем, а не шилом. Типичный французский образец можно рассмотреть в руках мадам Ленуар на ее портрете кисти Дюплесси (1725–1802). Но независимо от национальных традиций рисунок выполнялся по одной схеме в два этапа: 1) кистью наносятся краски; 2) шилом (или гребнем-граблями) выполняются спиралевидные движения, формируется основной элемент рисунка — завиток. Возможен промежуточный этап — «причесывание» гребнем, который дает «пристый фон».

Форзацы из коронационного альбома Анны Иоанновны, изданного на немецком языке в 1731 г. и облаченном в «академический» переплет не позднее 1740-х гг., позволяют нам отметить сразу несколько моментов: 1) форзац и нахзац разные — поэтому, повторимся, следует описывать каждый отдельно; 2) на форзацах использован только один лист мраморной бумаги — приклеенный к крышке, свободный лист — из белой бумаги. Это особенность переплета первой половины XVIII в.

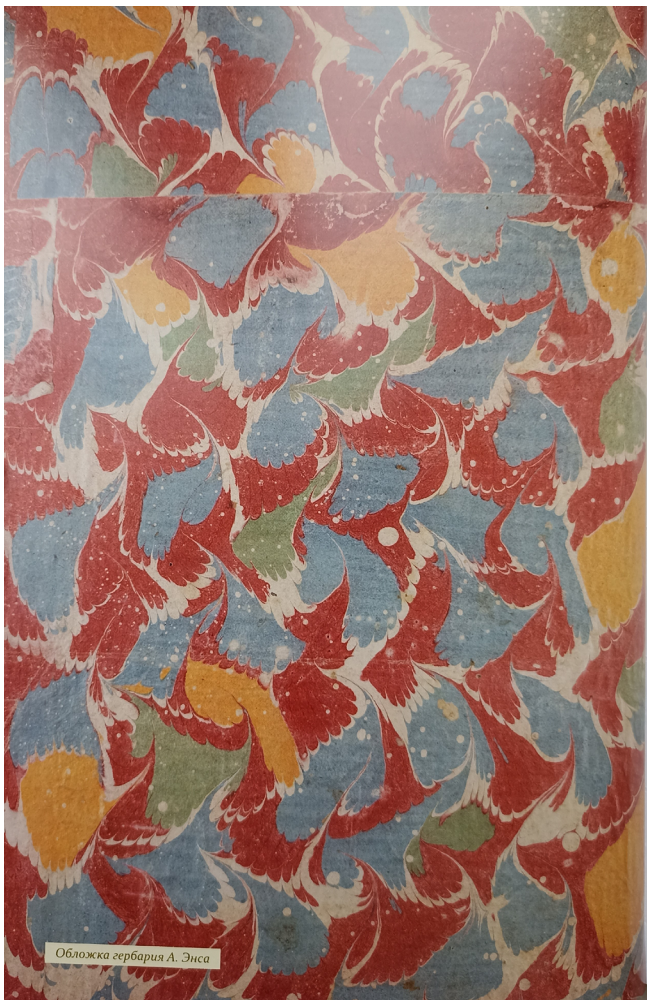
Мраморная бумага «французский завиток» — на форзаце (Илл. 11, 12). По цветовой гамме она напоминает листья и арки. Это те же традиционные цвета, правда, здесь нет зеленого. Та же последовательность нанесения красок:



Илл. 9. Конволют. Переплет 1745. 45 × 32 см. Академическое собрание Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург. Фото автора



Илл. 9а. Гедеон. Собрание разных поучительных слов … Т. 3. СПб., 1758. 24,5 × 19,5 см. Форзац — мраморная бумага «листья». Академическое собрание Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург. Фото автора



Илл. 10. Воспроизведение мраморной бумаги «листья» с обложки гербария А. Энса. 1750-е. Оригинал ок. 50 × 30 см. Академическое собрание Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург. Фото автора



Илл. 11. Коронационный альбом Анны Иоанновны. 1731 г. Нем. яз. Форзац — мраморная бумага «французский завиток». 39,8 × 26,3 см. Академическое собрание Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург. Фото автора

по диагонали, широкими полосами поочередно, сначала наносятся синяя и красная, затем в нескольких местах желтая. Белый — цвет бумаги. Краска была нанесена очень крупными каплями. Затем вертикально провели длинным редким гребнем. После чего гребнем-граблями с еще более редко расставленными зубьями (6–8 см) выполнили завитки: одно движение и сразу несколько завитков. Этим объясняется то, что завитки находятся на одной линии, на одинаковом расстоянии друг от друга, по пять завитков в ряду. Рисунок выполнен по всем правилам, усложнен гребнем, но в целом смотрится грубовато: слишком крупные пятна, неловкие завитки, мало белых просветов, — все это утяжеляет рисунок, делает его несколько неуклюжим. Может, поэтому, несмотря на подарочный переплет, он так и не был поднесен и остался в фонде БАН.

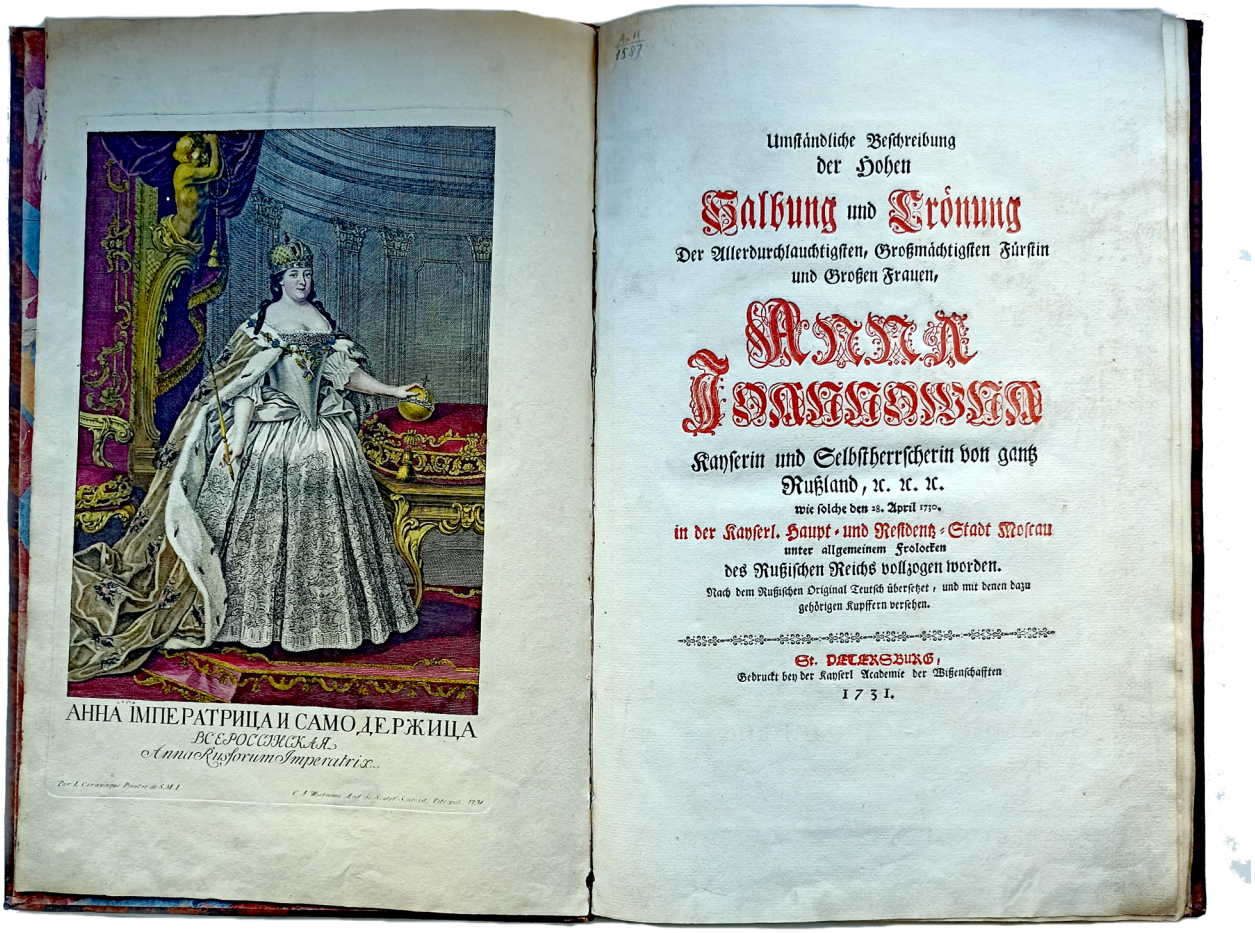
На нахзаце (Илл. 13) мраморная бумага с использованием тех же двух гребней, но последним выполнены не спиралевидные, а волнообразные движения (сегодня такой мотив называется «серпентин» — подобен ползущей змее). Рисунок также напоминает крылья.

Другой вариант «французского завитка» из Академического собрания более позднего времени (1770-е гг.) отличается бóльшим мастерством и живостью рисунка (Илл. 14). К тому же здесь использованы четыре краски, включая зеленую, и выполнен заключительный напрыск белилами (или водой с добавлением желчи). И наконец для усиления динамизма и привнесения разнообразия на приклеенном (правом) листе выполнено дополнение шилом — рисунок разрезан по диагонали.

5. *Мраморная бумага «камень»* (stone, spot, Stein, caillouté simple, turkish) появляется в последней четверти XVIII в. Однако мы обратимся к нему, поскольку это важно для понимания следующего рисунка.

Рисунок создается с помощью только одного инструмента — кисти. На поверхности воды последовательно разбрызгиваются краски, как правило, не более пяти. Именно с этого действия начинается создание любого «мраморного» рисунка. «Камень» является базовым, подготовительным для всех других рисунков, в том числе и рассмотренных выше. При первом взгляде может показаться, что узор хаотичен. Но это не так. Краски наносятся на поверхность воды определенным образом: первые — крупными пятнами, последующие — более мелкими. Наносить их нужно так, чтобы из первых красок формировались прожилки, чтобы пятна получались нужного размера, чтобы в их распределении просматривалась композиция, приятная для глаза, чтобы бесформенный, абстрактный рисунок смотрелся и производил впечатление. В целом узор подражает, стремится к рисунку поделочного камня. Здесь как такового направления у рисунка нет, поэтому мы его не описываем.

Основными элементами «камня» являются пятна и прожилки. Прожилками, одновременно являющимися и



Илл. 12. Umständliche Beschreibung der hohen Salbung und Krönung der allerdurchlauchtigsten, grossmächtigsten Fürstin und grossen Frauen, Anna Ioannovna Kayserin und Selbstherrscherin von ganz Russland, u. u. u. wie solche den 28. April 1730... St. Petersburg : Kayseri Acad. der Wiss., 1731. Иллюминированный фронтиспис и титульный лист. 39,8 × 26,3 см. Академическое собрание Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург. Фото автора



Илл. 13. Коронационный альбом Анны Иоанновны. 1731. Нем. яз. Нахзац — мраморная бумага «серпентин». 39,8 × 26,3 см. Академическое собрание Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург. Фото автора

фоном, становятся первые брошенные краски. Они сжимаются последующими и вытягиваются. Поэтому если приводить цветовую гамму в последовательности нанесения красок, то сначала следует описывать прожилки, а затем пятна, обращая внимание, какие краски лежат поверх каких: нижние являются первыми, верхние — последующими.

Сравним два экземпляра из Эрмитажной библиотеки. У одного экземпляра (в оранжевой гамме) цветовая гамма в порядке нанесения красок такая: розовый, черный, желтый (прожилки), зеленый (крупные пятна), оранжевый (средние пятна). В заключение выполнен напрыск белой краской или водой с добавлением желчи (Илл. 16). У экземпляра в серо-зеленой гамме: розовый, черный, желтый, зеленый, серо-сиреневый, в заключение выполнен напрыск белой краской или водой с добавлением желчи. Таким образом, цветовая гамма в обоих случаях аналогична (кроме последней краски), первые четыре краски наносятся в одной и той же последовательности. Только заключительный цвет в одном случае оранжевый, в другом — серый. Размер пятен, определенная последовательность нанесе-



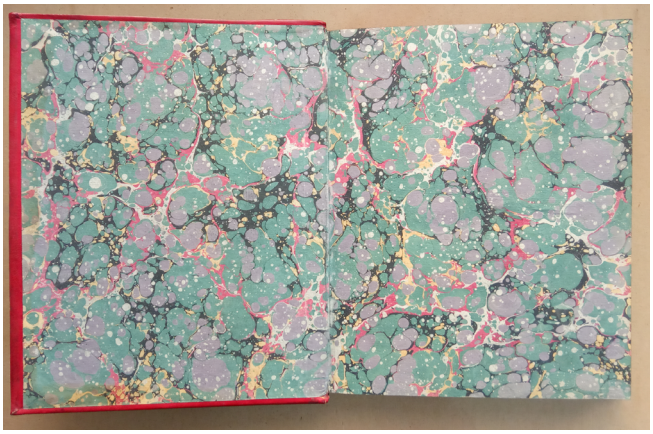


я

Илл. 14-14а. Журнал или дневныя записки путешествия капитана Рычкова по разным провинциям Российскаго государства 1769 и 1770 году. СПб., 1770. 26,6 × 20,4 см. Академическое собрание Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург. Фото автора



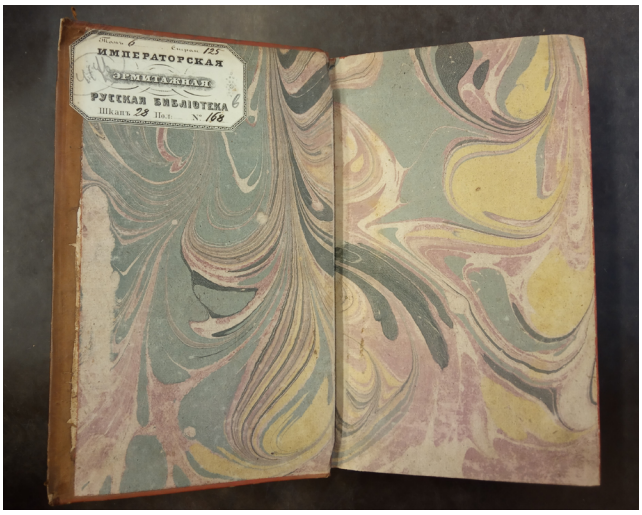
Илл. 15. Гедеон. Собрание разных поучительных слов … Т. 4. СПб., 1759. 24,5 × 20,5 см. Форзац — мраморная бумага «большой французский завиток». Академическое собрание Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург. Фото автора



Илл. 16. Академическия сочинения… Ч. 1. СПб., 1801. 21 × 14 см. Академическое собрание Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург. Фото автора



Илл. 17. Гурьев С. Е. Опыт о усовершении елементов геометрии, составляющий первую книгу математических трудов академика Гурьева. СПб., 1798. 24,5 × 20,4 см. Академическое собрание Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург. Фото автора



Илл. 18. Месяцослов с росписью чиновных особ в государстве, на лето от Рождества Христова 1789. СПб., [1788]. 20,2 × 13 см. Академическое собрание Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург. Фото автора



Илл. 19. Лукиан. Разговоры Лукиана Самосатскаго… Ч. 3. СПб., 1784. 20 × 13 см. Академическое собрание Библиотеки Российской академии наук, Санкт-Петербург. Фото автора

ния красок, заключительный напрыск говорят о том, что эти листы сделаны в одной мастерской. Да и внешне они похожи, выполнены в одном стиле. Если бы один из этих экземпляров был подписан мастером, мы без труда доказали бы, что и второй выполнен им же. И действительно, обе книги происходят из Русской Эрмитажной библиотеки, одна из них подписана автором великому князю Александру Павловичу, будущему императору Александру I. Переплетены единообразно в красный сафьян, скорее всего, в одной мастерской.

6. *Мраморная бумага «рисунок по камню»* (Agatmarmorpapier, drawn stone) создается путем произвольного рисования шилом по базовому (первоначальному) рисунку «камень». Элементы рисунка — тонкие линии, напоминающие слоистый агат, и пятна, не затронутые шилом. Узоры похожи на фантастические цветы.

Мы рассмотрели шесть основных рисунков мраморной бумаги с вариациями и некоторыми особенностями, получивших распространение в русском переплете XVIII в., а их значительно больше и каждый заслуживает внимания и детального описания. Наряду с мраморной бумагой массового производства встречаются уникальные образцы, выполненные на высоком уровне мастерства, которые достойно смотрятся в книжном переплете ученого, французского короля и русского императора. Как разновидность декоративно-прикладного искусства и как элемент русского переплета мраморная бумага нуждается в дальнейшем изучении и описании.

Список литературы:

1. Библиотека Петра Великого: западноевропейские печатные книги: [в 2 т., 3 кн.] / [сост. *И. В. Хмелевских, А. Е. Карначев*]. СПб.: БАН, 2016.
2. Бумага марморная, или Турецкая // Словарь коммерческий, содержащий Познание о товарах всех стран, и названиях вещей главных и новейших, относящихся до Коммерции, также до Домостроительства; познание Художеств, Рукоделий, Фабрик, Рудных дел, Красок, пряных Зелий, Трав, дорогих Камней и проч. Переведен с Французского языка Васильем Левшиным. М.: Тип. Комп. типогр, 1787. Ч. 1. С. 268–277.
3. Внешняя торговля России через Петербургский порт, 1764 год. Ведомость об импорте иностранных товаров / Сост. *А. В. Демкин, А. А. Преображенский*. М.: Институт российской истории РАН, 1996. 124 с.
4. *Золотова М. Б.* Декоративные бумаги в русских переплетах XVIII в. // Румянцевские чтения — 2011: материалы международной научной конференции (19–21 апреля 2011 г.). М.: РГБ, 2011. Ч. 1. С. 156–160.

5. *Золотова М. Б.* Форзацы в индивидуальных отечественных переплетах XVIII — первой трети XIX века // Румянцевские чтения — 2018: [в 3 ч.]. М.: РГБ, 2018. Ч. 1. С. 306–311.
6. *Золотова М. Б.* Атрибуция декоративных мраморных бумаг при изучении русского переплёта XVIII — начала XX века: проблемы и пути решения // Библиотековедение. 2021. № 1 (70). С. 89–99.
7. Исторический очерк и обзор фондов Рукописного отдела Библиотеки Академии наук / *М. Н. Мурзанова, Е. И. Боброва, В. А. Петров.* М.; Л.: Издательство АН СССР, 1956. Вып. 1. С. 267–367.
8. *Кукушкина М. В.* Описи книг XVI–XVII вв. библиотеки Антониево-Сийского монастыря // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописной и редкой книги БАН СССР. М.; Л.: Наука, 1966. С. 122–142.
9. *Кульматова Т. В.* Мраморная бумага в России: материалы к истории // Наука и Библиотека. 2021. № 1. С. 52–75.
10. *Кульматова Т. В., Лоц А. С.* Мраморная бумага во владельческом переплёте: проблемы терминологии и описания (по материалам Академического собрания БАН). Приложение. Образцы мраморных бумаг // Личные библиотеки в составе фондов российских книгохранилищ: проблемы изучения. СПб.: РНБ, 2021. Вып. 3. С. 29–42, 267–307.
11. *Кульматова Т. В., Лоц А. С.* Мраморная бумага в русском переплете (материалы к истории и проблемы описания) // Миллеровские чтения — 2020. СПб.: Реноме, 2021. С. 90–101, [8] л. ил. DOI: 10.25990/archiveras.mc-2020.xqnn-s040
12. *Маркова А. И.* Книжные переплеты генерала А. П. Ермолова. М.: ИПК Парета-Принт, 2020. 236 с.
13. *Маркова А. И.* Декоративные бумаги в русских переплетах XVIII — начала XX веков: основные техники и типы декора, области применения в переплетном деле: доклад на международной школе реставрации в ТГУ, 24.08.2020 г. // Официальный сайт ТГУ. URL: https://project.lib.tsu.ru/isr2020 (дата обращения: 13.06.2022).
14. *Келичхани Х.-Р.* Иранская каллиграфия: знакомство с традицией. М.: Садра, 2019. 408 с.
15. Пространное поле, обработанное и плодоносное, или всеобщий исторический оригинальный Словарь, из наилучших авторов, как российских, так и иностранных, выбранный, сочиненный, и по азбучным словам расположенный Спасскаго Собора, что на Бору, Священником Иоанном Алексеевым. М.: В Университет. тип., у Ридигера и Клаудия, 1794. Т. 2, ч. 1. С. 864–867.
16. Санктпетербургские ведомости. 1764.04.09.
17. *Симонов Л. Н.* Переплетное мастерство и искусство украшения переплета: художественные стили, чистка, исправление и хранение книг. СПб.: Тип. Е. Евдокимова, 1897. [2], XIV, 464 с.
18. Травопознание Абрахама Энса, доктора медицины / авт.-сост. А. К. Сытин, Д. Д. Сластунов. СПб.: Любавич, 2020. 272 с.
19. *Участкина З. В.* Развитие бумажного производства в России. М.: Лесная промышленность, 1972. 256 с.
20. *Haemmerle A.* Buntpapier: Herkommen, Geschichte, Techniken, Beziehungen zur Kunst. Unter Mitarbeit von Olga Hirsch. München: Callwey, 1961. 250 S.
21. *Marks P. J. M.* An Anthology of Decorated Papers: a Sourcebook for Designers. London: Thames & Hudson Ltd, 2015. 256 p.
22. Decorated and Decorative Paper Collection // The official site of University libraries of Washington. URL: https://content.lib.washington.edu/dpweb/patterns.html (дата обращения: 15.06.2022).
23. Marmoriertes Papier // Buntpapier.org. URL: http://www.buntpapier.org/techniken/modeldruckpapier.html (дата обращения: 15.06.2022).
24. *Boltin L.* A polychrome glass cosmetic vessel in the shape of a fish, found at the Tell al-Amarna archaeological site // Официальный сайт энциклопедии «Британика». URL: https://kids.britannica.com/students/assembly/view/117620 (дата обращения: 15.06.2022).

References

Alekseev, I. (1794) *Prostrannoe pole, obrabotannoe i plodonosnoe, ili vseobshchii istoricheskii original'nyi slovar', iz nailuchshikh avtorov, kak rossiiskikh, tak i inostrannykh, vybrannyi, sochinennyi, i po azbuchnym slovam raspolozhennyi Spasskago Sobora, chto na Boru, Sviashchennikom Ioannom Alekseevym [A Vast Field, Cultivated and Fruitful, or a Universal Historical Original Dictionary, from the Best Authors, both Russian And Foreign, Selected, Composed, and According to the Alphabet Words Located at the Cathedral of the Savior on the Bor, by the Priest John Alekseev].* Vol. 2. Part 1. Moscow: V Universitet. tip., u Ridigera i Klaudiia' Publ., pp. 864–867. (in Russian)

Boltin, L. (no date) 'A Polychrome Glass Cosmetic Vessel in the Shape of a Fish, Found at the Tell al-Amarna Archaeological Site', *The official site of "Britannica", inc.* [Online]. Available at: https://kids.britannica.com/students/assembly/view/117620 (accessed: 14 June 2022).

Buntpapier.org (no date) *Marmoriertes Papier* [Online]. Available at: http://www.buntpapier.org/techniken/modeldruckpapier.html (accessed: 13 June 2022)

Demkin, A. V., Preobrazenskii, A. A. (comp.) (1996) *Vneshniaia torgovlia Rossii cherez Peterburgskii port, 1764 god. Vedomost' ob importe inostrannych tovatov [Foreign Trade of Russia through the Port of St. Petersburg, 1764. Statement of Imports of Foreign Goods].* Moscow: Institute of Russian History of the Russian Academy of Sciences Publ. (in Russian)

Haemmerle, A. (1961) *Buntpapier: Herkommen, Geschichte, Techniken, Beziehungen zur Kunst.* München: Callwey. (in German)

Kelichkhani, H.-R. (2019) *Iranskaia kalligrafiia: znakomstvo s traditsiei [Iranian Calligraphy: an Introduction to Tradition].* Moscow: Sadra Publ. (in Russian)

Khmelevskikh, I. V.; Karnachev, A. E. (comp.) (2016) *Biblioteka Petra Velikogo: zapadnoevropeiskie pechatnye knigi (2016) [Library of Peter the Great: Western European Printed Books*]. 2 Vols., 3 Books. Saint Petersburg: BAN Publ. (in Russian)

Kukushkina, M. V. (1966) 'Inventories of Books of the 16th–17th Centuries of the Library of the Antonievo-Siysky Monastery', in *Materialy i soobshchenia po fondam Otdela rukopisnoi i redkoi knigi BAN SSSR [Materials and Reports on the Funds of the Department of Handwritten and Rare Books of the BAN of the USSR].* Moscow; Leningrad: Nauka Publ., pp. 122–142.

Kul'matova, T. V. (2021) 'Marble Paper in Russia: Materials for History', *Nauka i biblioteka [Science and Library]*, 1, pp. 52–75. (in Russian)

Kul'matova, T. V., Lots, A. S. (2020) 'Marble Paper in Russian Binding (Materials for History and Problems of Description)', in: *Millerovskie chtenia — 2020 [Miller Readings — 2020].* Saint Petersburg: Renome Publ., pp. 90–101. DOI: 10.25990/archiveras.mc-2020.xqnn-s040 (in Russian)

Kul'matova, T. V., Lots, A. S. (2021) 'Marble Paper in Owner's Binding: Problems of Terminology and Description (Based on the Materials of the Academic Collection of the BAN). Application. Samples of Marble Papers', *Lichnye biblioteki v sostave fondov rossiiskich knigochranilishch; problemy izuchenia [Personal Libraries as Part of Russian Book Depositories: Problems of Study]*, 3. Saint Petersburg: The National Library of Russia Publ., pp. 29–42, 267–307. (in Russian)

Levshin, V. (tr.) (1787) 'Marble or Turkish Paper', in *Slovar' kommercheskii, soderzhashchii Poznanie o tovarakh vsekh stran, i nazvaniiakh veshchei glavnykh i noveishikh, otnosiashchikhsia do Kommertsii, takzhe do Domostroitel'stva; poznanie Khudozhestv, Rukodelii, Fabrik, Rudnykh del, Krasok, prianykh Zelii, Trav, dorogikh Kamnei i proch. [Commercial Dictionary, Containing Knowledge about the Goods of All Countries, and the Names of the Main and Newest Things, Related to Commerce, also to Housebuilding; Knowledge of Arts, Handicrafts, Factories, Mining, Paints, Spicy Potions, Herbs, Expensive Stones, etc.*], 1. Moscow: Typ. Comp. Typogr. Publ., pp. 268–277.

Markova, A. I. (2020) 'Decorative Papers in Russian Bindings of the 18th — Early 20th Centuries: Main Techniques and Types of Decor,

Areas of Application in Bookbinding: Report at the International School of Restoration at TSU, 08/24/2020' [Online], *Ofitsialnyi sait TGU [Official Website of TSU]*. Available at: https://project.lib.tsu.ru/isr2020 (accessed: 13 June 2022). (in Russian)

Markova, A. I. (2020) *Knizhnye pereplety generala A. P. Ermolova [General A. P. Ermolov's Book Bindings]*. Moscow: IPK Pareta-Print Publ. (in Russian)

Marks, P. J. M. (2015) *An Anthology of Decorated Papers: a Sourcebook for Designers*. London: Thames & Hudson Ltd.

Murzanova, M. N. et al. (1956) *Istoricheskii ocherk i obzor fondov Rukopisnogo otdela Biblioteki Akademii nauk [Historical Essay and Review of the Funds of the Manuscript Department of the Library of the Academy of Sciences]*. Issue 1. Moscow; Leningrad: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR Publ., pp. 267–367.

Simonov, L. N. (1897) *Perepletnoe masterstvo i iskusstvo ukrasheniia perepleta: khudozhestvennye stili, chistka, ispravlenie i khranenie knig [Bookbinding and the Art of Binding Decoration: Artistic Styles, Cleaning, Correcting, and Storing Books]*. Saint Petersburg: Typ. of E. Evdokimov Publ. (in Russian)

Sytin, A. K., Slastunov, D. D. (comp.) (2020) *Travopoznanie Abrachama Ensa, doktora meditsiny [Herbology of Abrakham Ens, Doctor of Medicine]*. Saint Petersburg: Lyubavich Publ. (in Russian)

The official site of University libraries of Washington (no date) *Decorated and Decorative Paper Collection* [Online]. Available at: https://content.lib.washington.edu/dpweb/patterns.html (accessed: 13 June 2022).

Uchastkina, Z. V. (1972) *Razvitie bumazhnogo proizvodstva v Rossii [Development of Paper Production in Russia]*. Moscow: Lesnaia promyshlennost' Publ. (in Russian)

Zolotova, M. B. (2011) 'Decorative Papers in Russian Bindings of the 18th Century', in *Rumyantsevskie chtenia — 2011 [Rumyantsev Readings, 2011]*, 1. Moscow: The Russian State Library Publ., pp. 156–160. (in Russian)

Zolotova, M. B. (2018) 'Bookends in Individual Domestic Bindings of the 18th — the First Third of the 19th Centuries', in *Rumiantsevskie chtenia — 2018 [Rumyantsev Readings — 2018]*, 1. Moscow: The Russian State Library Publ., pp. 306–311. (in Russian)

Zolotova, M. B. (2021) 'Attribution of Decorative Marble Papers in the Study of Russian Binding of the 18th — Early 20th Centuries: Problems and Solutions', *Bibliotekovedenie [Librarianship]*, 1 (70), pp. 89–99. (in Russian)

УДК 001.814
DOI 10.24412/2686-7443-3-154-159

Кузаева Юлия Викторовна, библиотекарь. Библиотека Российской академии наук (БАН), Россия, Санкт-Петербург, Биржевая линия, д. 1. 199034. julikuzaeva@mail.ru

Kuzaeva Julia Viktorovna, librarian. The Library of the Russian Academy of Sciences, 1 Birzhevaia line, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. julikuzaeva@mail.ru

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ МНОГОТОМНОГО СОБРАНИЯ ГРАВЮР ИЗ ОТДЕЛА ИЗДАНИЙ АКАДЕМИИ НАУК БАН

ON THE HISTORY OF CREATING A MULTI-VOLUME COLLECTION OF PRINTS FROM THE EDITIONS DEPARTMENT OF THE ACADEMY OF SCIENCES (BAN)

Аннотация. Статья посвящена изучению собрания гравюр, которое больше известно под названием «Академии Наук с грыдорованных досок отпечатанные листы». Собрание существует в двух экземплярах (второй хранится в Санкт-Петербургском филиале Архива РАН). Известно, что оттиски были отпечатаны в 1745 г. со всех досок, которые хранились на тот момент в «типографии грыдорованных фигур» — Фигурной палате. Вопрос о причинах создания этого памятника в научной литературе не поднимался. Более того, несмотря на то что в научном кругу собрание достаточно известно, объектом специального комплексного исследования оно до сих пор не становилось. Между тем, более внимательное отношение к этому памятнику может предоставить ценный материал для изучения деятельности Императорской академии наук в середине XVIII в. В статье рассматриваются обстоятельства и возможные причины создания памятника, связанные с внутренними событиями Академии наук первой половины 1740-х гг., и, прежде всего, со следствием по делу И. Д. Шумахера. Следствие повлекло за собой проведение масштабной ревизии академических учреждений, в том числе Фигурной палаты, в которой хранились гравировальные доски. Возможно, вопрос о целесообразности дальнейшего хранения некоторых досок стал отправным пунктом в решении отпечатать с каждой доски по два оттиска. Также, вероятно, важную роль в создании собрания сыграл и сам И. Д. Шумахер, придававший большое значение развитию «художеств» при Академии наук, в том числе гравировального искусства.

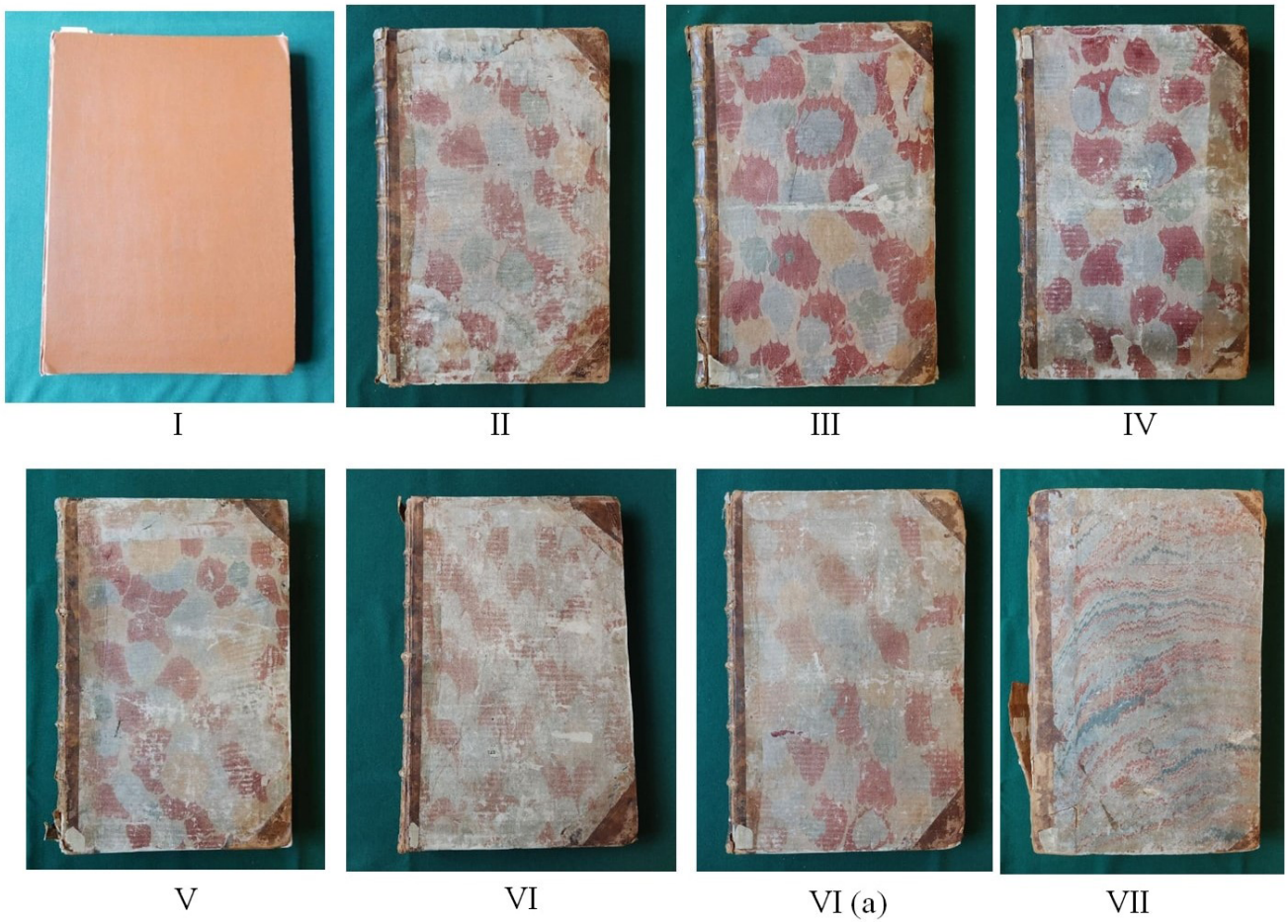
Ключевые слова: русская гравюра; Императорская академия наук; XVIII век; Гравировальная палата; Фигурная палата; И. Д. Шумахер; оттиски.

Abstract. The author studied the collection of engravings, which is known as the “Academy of Sciences from the graded boards printed sheets”. The collection exists in two copies (the second is stored in the St. Petersburg branch of the Archives of the Russian Academy of Sciences). The prints were made in 1745 from all the boards that were in storage at that time in the “printing house of the graded figures” — the Figure Chamber. Despite the fact that the collection is known in the scientific community, it has not yet become the object of a special comprehensive study. The researchers haven’t already examined the issue of the reasons of its creation as well. Meanwhile, a more attentive attitude to this monument can provide valuable material for studying the activities of the Imperial Academy of Sciences in the middle of the 18th century. The author discussed the circumstances and possible reasons for the creation of the piece, associated with the internal events of the Imperial Academy of Sciences in the first half of the 1740s, and, above all, with the investigation into the case of Johann Daniel Schumacher. The investigation entailed a large-scale revision of academic institutions, including the Figurative Chamber, in which the engraving boards were kept. Perhaps the question of the advisability of further storage of some boards became the starting point in the decision to print two prints from each board. Also probably, Schumacher himself played an important role in creating the collection, attaching great importance to the development of “arts” at the Academy of Sciences, including engraving art.

Keywords: Russian engraving; Imperial Academy of Sciences; 18th century; Engraving Chamber; Figure Chamber; Johann Daniel Schumacher; reprints.

В Научно-исследовательском отделе изданий Академии наук БАН хранится уникальный памятник русского гравировального искусства первой половины XVIII в.: многотомное собрание оттисков, отпечатанных по указу Елизаветы Петровны в 1745 г. со всех досок, имевшихся на тот момент в академической Фигурной палате. Этот материал принято атрибутировать как собрание всех произведений Гравировальной палаты за период с 1725 по 1743 г. [2, с. 7], однако такое определение не является точным. Помимо работ академической мастерской, в собрание включены памятники петровской гравюры (конклюзии), а также произведения немецкого гравера Х.-А. Вортмана, выполненные им до приезда в Россию. Поэтому, с одной стороны, это собрание дает представление о репертуаре академической гравюры за указанный период, а с другой, отражает состав академической коллекции медных досок на момент 1745 г. Такая постановка вопроса расширяет рамки исследования и позволяет взглянуть на этот источник с другого ракурса.

Многотомное собрание существует в двух экземплярах. Второй хранится в Санкт-Петербургском филиале Архива РАН (СПбФ АРАН)[1]. Судя по опубликованным сведениям, архивный экземпляр состоит из шести томов оттисков [Там же]. В Академическом собрании БАН оказалось восемь томов (Илл. 1). На корешках первых пяти из них вытиснена надпись: *«Академии Наук с грыдорованных досок отпечатанные листы»* (Илл. 2). Два тома — 6 и 6а — практически идентичны по содержанию и имеют другое тиснение: *«Академии Наук с грыдорованных досок отпечатанные которые*



Илл. 1. Состав многотомного собрания гравюр из Отдела изданий Академии наук. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург

листы счищены негодные» (Илл. 3). Таким образом, уникальность этих двух томов определяется тем, что доски, с которых они были отпечатаны, сразу после этого были счищены. Том 8 имеет отличный от других переплет без тиснения на корешке (Илл. 4).

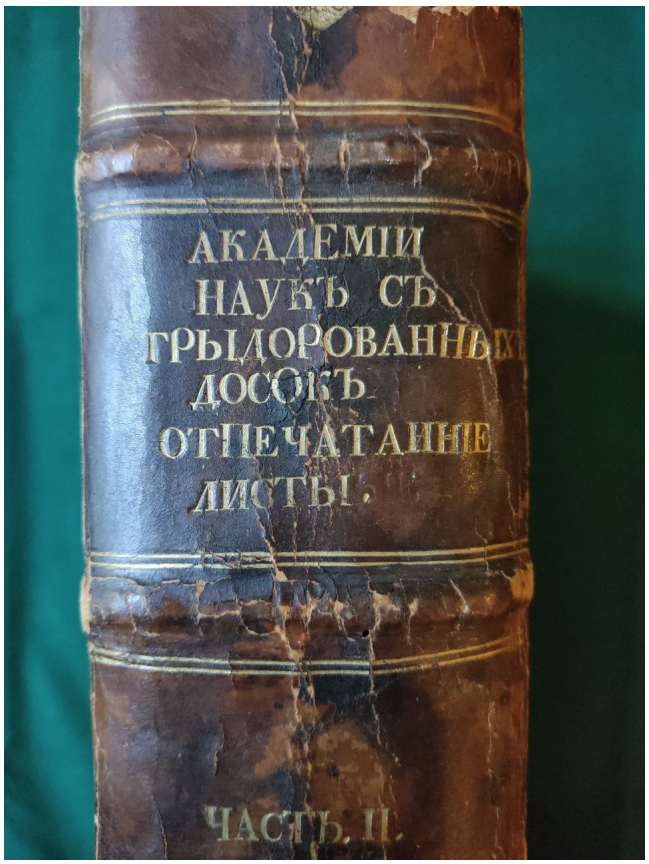
Памятник в научной литературе изучен недостаточно, существуют лишь отрывочные упоминания в трудах исследователей. К примеру, Д. А. Ровинский в списке общественных собраний русских гравированных портретов, к которым он обращался при составлении «Подробного словаря...», лишь упоминает шесть томов отпечатков, хранящихся в БАН, и ничего не сообщает об архивном экземпляре [14, с. 165].

Заслуга введения в научный оборот этого собрания принадлежит крупнейшему историку русской гравюры — Марии Андреевне Алексеевой. Исследовательница установила местонахождение двух экземпляров, определила дату их создания и соотнесла с этим событием некоторые архивные материалы [2, с. 36, 76]. Однако сфера научных интересов М. А. Алексеевой предполагала изучение собрания скорее в качестве вспомогательного материала для разработки более обширных вопросов, связанных с основными вехами истории Гравировальной палаты. Кроме того, том 8 не попал в поле зрения М. А. Алексеевой[2].

Объектом комплексного исследования многотомное собрание так и не стало. Тем не менее его значение для истории русской гравюры трудно переоценить. Так, исследователи русской культуры XVIII в. ссылаются на этот источник при изучении смежных тем. К примеру, обращение к материалам собрания позволило авторам «Сводного каталога русской книги гражданской печати XVIII века» установить последовательность двух изданий «Указов...» Екатерины I и Петра II [15, т. 6, с. 123]. Также две гравюры из тома 6 послужили для Е. А. Тюхменевой источником для реконструкции петербургских триумфальных врат 1732 г. [19, с. 23]. Более глубокое изучение памятника не только предоставит дополнительные сведения по истории академических мастерских, но и даст ценный материал для изучения широкого спектра тем.

Поэтому перед нами стоит цель всестороннего изучения многотомного собрания с применением различных методологических подходов. Так, нами уже была проведена уточняющая атрибуция некоторых портретов из собрания [8]. Также в соавторстве с Т. В. Кульматовой проведено кодикологическое исследование всех томов [9]. В данной работе мы сосредоточимся на историческом контексте и попытаемся выявить возможные причины создания памятника в 1745 г. Узловыми моментами для нас станут события, так или иначе связанные с деятельностью Фигурной палаты, в которой хранились гравировальные доски.

Начало 1740-х гг. в Императорской академии наук — это, прежде всего, очередная попытка академиков ограничить власть ее секретаря и по совместительству библиотекаря И. Д. Шумахера, в руках которого на долгие годы сосредоточилась все управление Академией [4, с. 47]. Во главе оппозиции встал заведующий экспедицией лаборатории механических и инструментальных наук — советник А. К. Нартов. 30 сентября 1742 г. была назначена следственная комиссия, И. Д. Шумахера взяли под арест, а все его полномочия временно передали А. К. Нартову [12, с. 286].



Илл. 2. Тиснение на корешке второго тома

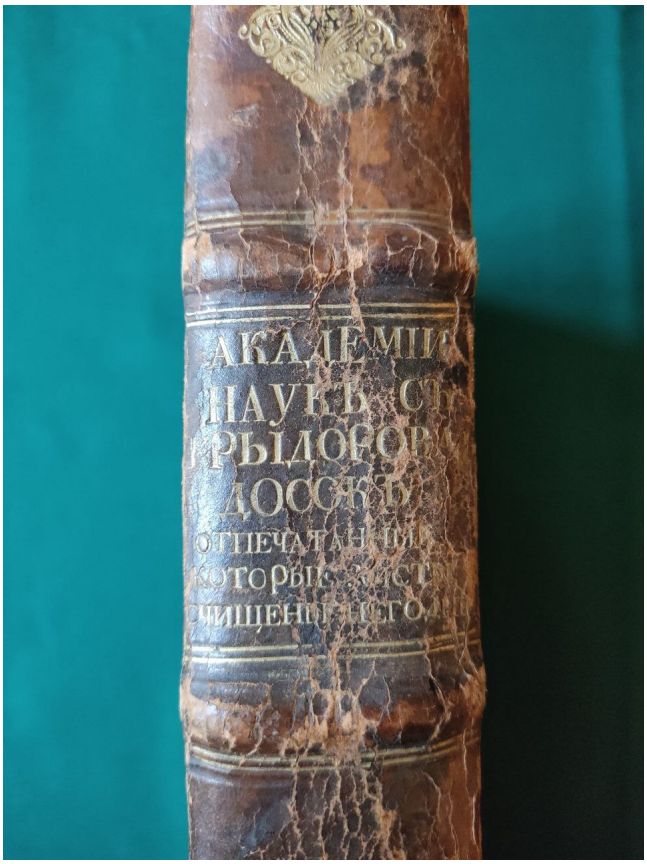
Следствие над И. Д. Шумахером стало отправной точкой для проведения затяжной ревизии академических учреждений. Библиотека, Кунсткамера и Книжная лавка были опечатаны, началась сверка хранящихся в них вещей с каталогами [12, с. 286; 11, с. 82]. Целью ревизии, как и всей оппозиции И. Д. Шумахеру в целом, было стремление изобличить последствия его недобросовестного управления Академией. На фоне этих событий выглядит закономерным, что 27 января 1743 г. из лаборатории механических и инструментальных наук, которой заведовал А. К. Нартов, поступил указ «немедленно» составить опись всех медных досок, хранящихся в Фигурной палате у мастера Келлера [13, т. 5, с. 498]. Обращает на себя внимание стремительность исполнения указа — к 19 февраля опись уже была готова [13, т. 5, с. 529–536]. Причины поспешного составления описи всех досок могут быть связаны со следующими событиями.

Одним из пунктов донесения на И. Д. Шумахера стало обвинение последнего в пересылке секретных карт камчатской экспедиции за море [13, т. 5, с. 506]. Для доказательства вины И. Д. Шумахера по распоряжению А. К. Нартова был поспешно опечатан Географический департамент, в котором хранились напечатанные карты. Но расследование выяснило, что «ландкарта камчатской экспедиции» находится на месте [13, т. 5, с. 506]. Можно предположить, что, отдавая приказ составить опись всех досок Фигурной палаты, А. К. Нартов надеялся обнаружить копии карт (примечательно, что в названии описи упоминаются не только «грыдорованные доски», но и «напечатанные листы»). В описи нет досок с картами Камчатки, из чего следует, что доски с секретными картами хранились не в Фигурной палате, а вероятно, в Географическом департаменте. Поэтому никаких нарушений эта опись не выявила, и И. Д. Шумахер был оправдан. Надо отметить, что составление описи 1743 г. стало началом более пристального отношения к гравировальным доскам в дальнейшем.

Следствие над И. Д. Шумахером и проведение ревизии оказались толчком к более пристальному надзору над академическими художественными мастерскими. Академики назначили контролера М. Шнитникова, который усмотрел в деятельности как типографии, так и Фигурной палаты много нарушений [13, т. 5, с. 957–958]. 5 декабря 1743 г. И. Д. Шумахер был восстановлен в должности и уже 15 декабря, рассмотрев доклады М. Шнитникова, спешно отдал ряд распоряжений. Основной их посыл сводился к тому, что художественными мастерскими должны заведовать люди, «знающие науки и силу в художествах» [13, т. 5, с. 1003]. Поэтому указ И. Д. Шумахера предписывал отрешить от управления Фигурной палатой студента Пухорта, а находящиеся в ней «грыдорованные доски принять у него, при обстоятельной росписи, обретающемуся при библиотеке помощнику Богданову» [13, т. 5, с. 1004]. Выбор пал на А. И. Богданова, поскольку до поступления на библиотечную службу он долгое время работал в типографии [16, с. 192]. Фигурная палата — «типография грыдорованных фигур» — по своим функциям была неотделима от типографии, на что часто указывали сами современники. А. И. Богданов ведал делами Фигурной палаты до 1747 г., после чего на эту должность был назначен И. А. Соколов [13, т. 8, с. 373].

Спустя год, в 1744-м, ревизия все еще продолжалась, и в докладе М. Шнитникова от 26 ноября находим следующее. Контролер обращает внимание на плохие условия хранения гравировальных досок: во-первых, они находятся в таком месте, где существует опасность пожара, а во-вторых, из-за их тяжести пол может обломиться и они испортятся [13, т. 7, с. 198]. В связи с этим контролер предлагает перенести доски в безопасное место и передать их по каталогу А. И. Богданову «для того, что из тех досок есть многия старыя, с которых уже и никогда не печатают» [13, т. 7, с. 198].

Через два дня в ответ на доклад М. Шнитникова из Канцелярии поступил указ пересмотреть доски Келеру и Богданову, а «которые из досок стары, негодны или ими не



Илл. 3. Тиснение на корешке шестого тома

печатают, те сшлейфовать и принять Богданову с описью, хранить в особливом месте» [13, т. 7, с. 200]. Новые доски, а также доски хорошей сохранности было приказано переложить в безопасное место, где не будет угрозы разрушения пола, и, кроме того, подать в Канцелярию опись всех имеющихся досок.

И, наконец, свое логическое завершение эти события находят через полгода, когда 3 июля 1745 г. приказано отпечатать по два оттиска со всех находящихся в Фигурной палате досок, расположить их по реестру, переплести в две книги и «взнесть в канцелярию в самой скорости» [13, т. 7, с. 445]. 25 сентября, то есть менее чем за три месяца приказ был исполнен [13, т. 7, с. 626].

М. А. Алексеева напрямую связывает факт составления описи досок в 1743 г. с последующим решением о снятии с них по два оттиска [2, с. 36]. Однако, как показывают документы, между двумя этими событиями лежит целый ряд промежуточных моментов. У нас нет оснований предполагать, что тогда же, в 1743 г., было задумано снять оттиски со всех досок. Более вероятно, что составление описи связано со следствием по делу И. Д. Шумахера и начавшейся масштабной ревизией академических учреждений. Кроме того, судя по документам, после 1743 г. еще не раз должны были составляться описи всех медных досок при их перемещении.

Тогда какие могут быть причины создания в 1745 г. многотомного собрания в двух экземплярах? При этом нужно учитывать, что в этот период Академия наук находилась в глубочайшем кризисе и испытывала «крайнюю нужду как в деньгах, так и в материалах» [13, т. 7, с. 433], что, однако, не помешало потратить колоссальное количество дорогой голландской бумаги на создание этого памятника [9].

Прежде всего, создание собрания неразрывно связано с ревизией академических учреждений, в том числе Фигурной палаты. Контролер М. Шнитников в своем докладе делает акцент на том, что дальнейшее хранение некоторых досок не имеет смысла. Тут же последовал указ сшлейфовать изображения с этих досок, однако сразу он, по-видимому, осуществлен не был. Возможно, именно этот момент стал тем самым отправным пунктом, который натолкнул библиотечное руководство на мысль о необходимости снятия с досок оттисков перед тем, как они будут счищены. На корешках томов четко фиксируется это различие: пять томов представляют собой оттиски «с грыдорованных досок», а два тома — со счищенных досок.

Кроме того, это событие лежит в рамках интенсивного комплектования Библиотеки после ревизии, которая выявила существенные пробелы в ее книжных фондах. Во второй половине 1740-х гг. появляется тенденция более активно комплектовать библиотечное собрание академическими изданиями. Так, 16 мая 1746 г. было предписано передавать из типографии в Библиотеку по шесть экземпляров[3] академической художественной литературы [5, с. 58; 10, с. 109]. Эти издания складывались в верхней галерее, где находился шкаф с книгами академической печати. Создание коллекции академических гравюр вполне вписывается в рамки этой тенденции.

Основной причиной создания многотомного собрания стало, как нам кажется, внимательное отношение руководства Библиотеки к плодам деятельности Гравировальной палаты. В этом деле, скорее всего, важную роль сыграл И. Д. Шумахер, которого заслуженно признают инициатором создания художественных академических мастерских, в том числе и самой Гравировальной палаты [7, с. 135; 18, с. 36]. Как отмечал еще историограф Академии наук Г. Ф. Миллер, И. Д. Шумахер близко к сердцу воспринимал «успехи искусств» при Академии и считал тем самым, что исполняет волю Петра I по развитию при Академии наук Академии художеств [17, с. 41].

Не менее важно мнение А. И. Богданова — хранителя досок Фигурной палаты как раз в тот период, когда с них были сняты оттиски. В своем труде «Краткое ведение и историческое изыскание о начале и произведении вообще всех азбучных слов» (1755) он вполне красноречиво отзывается о



Илл. 4. Корешок восьмого тома.

«грыдорованном» искусстве при Академии наук: «...в такую превосходную силу и славу и высокое искусство приведено, что оное искусство с протчими лутчими в Европе грыдаровальщики равнятися может» [цит. по: 6, с. 175].

Осознание ценности академического гравировального искусства подтверждается более поздними указами о передаче в Библиотеку академических гравюр. В 1750-х гг. «Фигурная палата должна была в соответствии с прежним указанием Канцелярии сделать по 6 оттисков с каждой изготовленной ею, начиная с 1744 г., грыдоровальной доски» [5, с. 102]. Похожую информацию находим у М. А. Алексеевой. Она приводит сведения, что в 1757 г. было решено «напечатать в Фигурной палате для библиотеки абдруков со всех грыдорованных досок с 1744 г.» [2, с. 37]. В 1759 г. была даже составлена опись всех досок, но работа, по-видимому, так и не была осуществлена.

Направленность на интенсивное комплектование Библиотеки не только академическим, но, в целом, гравировальным искусством, отражается в намерении Тауберта приобрести по два оттиска с некоторых «грыдорованных» досок московского Печатного двора, «которых имеются далеко не полные комплекты в академической библиотеке» [3, с. 220].

Таким образом, многотомное собрание — яркое свидетельство того, что уже современники осознавали исключительную ценность наследия академической Гравировальной палаты. Возникновение этого памятника полностью лежит в русле событий первой половины 1740-х гг. в Императорской академии наук. Внутренним импульсом к его созданию стало следствие над И. Д. Шумахером, которое повлекло за собой затяжную ревизию академических учреждений. Под пристальным надзором оказалась и Фигурная палата, в которой хранились гравировальные доски. Вероятно, разбор досок и их перемещение натолкнуло руководство на мысль о снятии с них оттисков как для пополнения библиотечных фондов, так и для сохранения в истории плодов деятельности Гравировальной палаты. Важную роль в создании этого памятника сыграл и сам И. Д. Шумахер, который очень ревностно относился к художественным мастерским при Академии и был заинтересован в комплектовании подведомственной ему Библиотеки академическими изданиями. Надо отметить, что отсутствие доступа к архивным материалам делает наши выводы предварительными. Дальнейшее изучение этого вопроса с опорой на архивные источники позволит, вероятно, более конкретно говорить об обстоятельствах создания многотомного собрания.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Санкт-Петербургский филиал Архива РАН уже долгое время закрыт для посетителей из-за переезда в новое здание, поэтому ознакомиться с архивным экземпляром оттисков пока не представляется возможным.

[2] М. А. Алексеева приводит шифры только семи томов из БАН (с учетом томов 6 и 6а).

[3] На обороте архивного документа с этим распоряжением имеется приписка, судя по которой, в фонды Библиотеки поступало только по одному экземпляру художественной литературы. Как предполагают авторы «Истории Библиотеки Академии Наук СССР», остальные экземпляры направлялись в фонд дублетов.

Список литературы:

1. *Алексеева М. А.* Гравировальная палата Академии наук // Из истории русской гравюры XVII – начала XIX в. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2013. С. 231–267.
2. Гравировальная палата Академии наук XVIII века: сборник документов / сост. *М. А. Алексеева, Ю. А. Виноградов, Ю. А. Пятницкий*. Л.: Наука, 1985. 293 с.
3. Исторический очерк и обзор фондов рукописного отдела Библиотеки Академии наук. Вып. 1: XVIII век / *М. Н. Мурзанова, Е. И. Боброва* и *В. А. Петров*. М., Л.: Издательство АН СССР, 1956. 484 с.
4. История Академии наук СССР. Т. 1. 1724–1803 / Гл. ред. акад. *К. В. Островитянов*. М., Л.: Издательство АН СССР, 1958. 483 с.
5. История Библиотеки Академии наук СССР, 1714–1964 / Ред. *М. С. Филиппов*. М., Л.: Наука, 1964. 599 с.
6. *Кобленц И. Н.* Андрей Иванович Богданов, 1692–1766: из прошлого русской исторической науки и книговедения. М.: Издательство АН СССР, 1958. 214 с.
7. *Копелевич Ю. Х.* Основание Петербургской Академии наук. Л.: Наука, 1977. 212 с.
8. *Кузаева Ю. В.* «Академии Наук с грыдорованных досок отпечатанные листы»: к уточнению атрибуции портретов // Миллеровские чтения — 2022: «Науки производить и совершать». Начало академической науки в России (в печати).
9. *Кульматова Т. В., Кузаева Ю. В.* «Академии Наук с грыдорованных досок отпечатанные листы»: кодикологическое исследование // Миллеровские чтения — 2022: «Науки производить и совершать». Начало академической науки в России (в печати).
10. *Леонов В. П., Баженова Н. М.* Академическая типография и академическая книжная лавка: участие в развитии функций академической библиотеки (XVIII век) // Книжная культура: опыт прошлого и проблемы современности: к 285-летию основания Академической типографии в России: материалы V международной научной конференции (Москва, 24–26 октября 2012 г.). Т. 2. М.: Наука, 2012. С. 108–115.
11. Летопись Библиотеки Российской академии наук. Т. 1. 1714–1900 / Отв. ред. *Н. В. Колпакова*. СПб.: БАН, 2004. 416 с.
12. Летопись Российской Академии наук. Т. 1. 1724–1802 / Отв. ред. *Н. И. Невская*. СПб.: Наука, 2000. 994 с.
13. Материалы для истории Императорской Академии наук: в 10 т. Т. 5. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1889. 1067 с.; Т. 7. 1895. 818 с; Т. 8. 1895. 794 с.
14. *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравированных портретов: в 4 т. Т. 4. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1889. 878 с.
15. Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века, 1725–1800: в 6 т. / *И. М. Полонская* и др. Т. 6. М.: Книга, 1976. 192 с.
16. *Слуховский М. И.* К биографии первого русского книговеда А. И. Богданова // Книга. Исследования и материалы. 1973. Сб. 26. С. 191–212.
17. *Стецкевич Е. С.* Рисовальная палата Петербургской Академии наук (1724–1766). СПб.: Наука, 2011. 255 с.
18. *Столяров Ю. Н.* Вклад И. Д. Шумахера в развитие русской науки и культуры. (К 325-летию со дня рождения первого российского библиотекаря и библиотековеда) // Научные и технические библиотеки. 2015. № 9. С. 34–50.
19. *Тюхменева Е. А.* Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 328 с.

References

Alekseeva, M. A. et al. (1985) *Graviroval'naia palata Akademii nauk 18 veka: sbornik dokumentov [Engraving Chamber of the Academy of Sciences in the 18th Century: a Collection of Documents]*. Leningrad: Nauka Publ. (in Russian)

Alekseeva, M. A. (2013) 'Engraving Chamber of the Academy of Sciences', in *Iz istorii russkoi graviury XVII – nachala XIX v. [From the History of Russian Engraving in the 17th – Early 19th Centuries]*. Moscow: Saint Petersburg: Al'ians-Arkheo Publ., pp. 231–267. (in Russian)

Filippov, M. S. (ed.) (1964) *Istoriia Biblioteki Akademii nauk SSSR, 1714–1964 [History of the Library of the Academy of Sciences of the USSR, 1714–1964]*. Moscow, Leningrad: Nauka Publ. (in Russian)

Koblents, I. N. (1958) *Andrei Ivanovich Bogdanov, 1692–1766: iz proshlogo russkoi istoricheskoi nauki i knigovedeniiai [Andrey Ivanovich Bogdanov. 1692–1766: from the Past of Russian Historical Science and Book Science]*. Moscow: Izdatel'stvo AN SSSR Publ. (in Russian)

Kolpakova, N. V. (2004) *Letopis' Biblioteki Rossiiskoi akademii nauk. T. 1. 1714–1900 [Chronicle of the Library of the Russian Academy of Sciences. Vol. 1. 1714–1900]*. Saint Petersburg: BAN Publ. (in Russian)

Kopelevich, Iu. Kh. (1977) *Osnovanie Peterburgskoi Akademii nauk [Foundation of the St. Petersburg Academy of Sciences]*. Leningrad: Nauka Publ. (in Russian)

Kul'matova, T. V., Kuzaeva, Iu. V. (2022) ' "Academy of Sciences from Grated Boards of Printed Sheets": a Codicological Study', in *Millerovskie chteniia – 2022: "Nauki proizvodit' i sovershat' ". Nachalo akademicheskoi nauki v Rossii [Miller Readings – 2022: "Sciences to Produce and Perform". The Beginning of Academic Science in Russia]*. (in print)

Kuzaeva, Iu. V. (2022) ' "Academy of Sciences from Grated Boards of printed sheets": to Clarify the Attribution of Portraits', in *Millerovskie chteniia – 2022: "Nauki proizvodit' i sovershat'". Nachalo akademicheskoi nauki v Rossii [Miller Readings – 2022: "Sciences to Produce and Perform". The Beginning of Academic Science in Russia]*. (in print)

Leonov, V. P., Bazhenova, N. M. (2012) 'Academic Printing House and Academic Bookshop: Participation in the Development of Academic Library Functions (18th Century)', in *Knizhnaia kul'tura: opyt proshlogo i problemy sovremennosti: k 285-letiiu osnovaniia Akademicheskoi tipografii v Rossii [Book Culture: the Experience of the Past and the Problems of the Present: to the 285th Anniversary of the Founding of the Academic Printing House in Russia]*. Vol. 2. Moscow: The Nauka Publ., pp. 108–115. (in Russian)

Materialy dlia istorii Imperatorskoi Akademii nauk [Materials for the History of the Imperial Academy of Sciences] (1889–1895). In 10 vols. Vol. 5–8. Saint Petersburg: Tip. Imperatorskoi Akademii nauk Publ. (in Russian)

Murzanova, M. N. et al. (1956) *Istoricheskii ocherk i obzor fondov rukopisnogo otdela Biblioteki Akademii nauk. Vyp. 1: 18 vek [Historical Essay and Review of the Funds of the Manuscript Department of the Library of the Academy of Sciences. Issue 1: 18th Century]*. Moscow, Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR Publ. (in Russian)

Nevskaia, N. I. (2000) *Letopis' Rossiiskoi Akademii nauk. T. 1. 1724–1802 [Chronicle of the Russian Academy of Sciences. Vol. 1. 1724–1802]*. Saint Petersburg: Nauka Publ. (in Russian)

Ostrovitianov, K. V. (ed.) (1958) *Istoriia Akademii nauk SSSR. T. 1. 1724–1803 [History of the Academy of Sciences of the USSR. V. 1. 1724–1803]*. Moscow, Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR Publ. (in Russian)

Polonskaia, I. M. et al. (1976) *Svodnyi katalog russkoi knigi grazhdanskoi pechati 18 veka, 1725–1800 [Consolidated Catalog of the Russian Book of the Civil Press in the 18th Century, 1725–1800]*. In 6 vols. Vol. 6. Moscow: Kniga Publ. (in Russian)

Rovinskii, D. A. (1889) *Podrobnyi slovar' russkikh gravirovannykh portretov [A Detailed Dictionary of Russian Engraved Portraits]*. In 4 vols. Vol. 4. Saint Petersburg: Tip. Imperatorskoi Akademii nauk Publ. (in Russian)

Slukhovskii, M. I. (1973) 'On the Biography of the First Russian Bibliologist A. I. Bogdanov', *Kniga. Issledovaniia i materialy [Book. Research and Materials]*, 26, pp. 191–212. (in Russian)

Stetskevich, E. S. (2011) *Risoval'naia palata Peterburgskoi Akademii nauk (1724–1766) [Drawing Chamber of the St. Petersburg Academy of Sciences (1724–1766)]*. Saint Petersburg: Nauka Publ. (in Russian)

Stoliarov, Iu. N. (2015) 'The Contribution of I. D. Schumacher to the Development of Russian Science and Culture (To the 325th Anniversary of the Birth of the First Russian Librarian and Library Scientist)', *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki [Scientific and Technical Libraries]*, 9, pp. 34–50. (in Russian)

Tiukhmeneva, E. A. (2005) *Iskusstvo triumfal'nykh vrat v Rossii pervoi poloviny 18 veka [The Art of Triumphal Gates in Russia in the First Half of the 18th Century]*. Moscow: Progress-Traditsiia Publ. (in Russian)

УДК 769.2; 75.056; 75.057
DOI 10.24412/2686-7443-3-160-161

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

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

ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ИСКУССТВО РУКОПИСНОЙ И ПЕЧАТНОЙ КНИГИ: МИГРАЦИЯ ОБРАЗОВ В ЭПОХУ ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РАННЕГО НОВОГО ВРЕМЕНИ» В БИБЛИОТЕКЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК. ОБЗОР

ALL RUSSIAN SCIENTIFIC CONFERENCE "THE ART OF MANUSCRIPTS AND PRINTED BOOKS: IMAGE MIGRATION IN THE LATE MIDDLE AGE AND EARLY MODERN HISTORY" IN THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCE LIBRARY. REVIEW

В сентябре 2020 г. в Библиотеке Российской академии наук (БАН) состоялась конференция «Искусство книги позднего Средневековья и раннего Нового времени: проблемы и перспективы изучения», подготовленная при содействии фонда «Новое искусствознание», который с 2017 г. занимается поддержкой проектов в сфере науки и культуры, организацией выставок изобразительного искусства, всероссийских и международных научных и научно-практических конференций. По ее материалам были изданы сборник тезисов[1] и номер журнала «Новое искусствознание» (№ 3, 2020), куда вошли статьи более половины участников мероприятия.

Вторая конференция «Искусство рукописной и печатной книги: миграция образов в эпоху позднего Средневековья и раннего Нового времени» прошла 20–21 апреля 2022 г. также при непосредственном участии фонда. В течение двух дней были прочитаны 26 докладов, посвященных рукописным и печатным изображениям и декору в западноевропейских и русских книгах XV–XVIII вв. Конференция объединила ученых из Казани, Москвы, Санкт-Петербурга, Новосибирска, Нижнего Новгорода. Было проведено 6 заседаний: на трех из них выступили исследователи рукописной и печатной русской книги, на остальных — западноевропейской.

Осень Средневековья и раннее Новое время — значимый этап в развитии как европейского, так и русского книжного искусства, когда орнаментика, типографика и иллюстрация достигли чрезвычайно высокого уровня, сформировались устойчивые иконографические и декоративные образцы, которые в дальнейшем применялись, разрабатывались, переосмыслялись в рукописной и печатной книге на протяжении нескольких столетий. Рецепция этих моделей, их усвоение культурой последующих эпох —тема, непосредственно перекликающаяся с «перемещением» моделей как внутри европейского пространства, так и за его пределами.

Преодолевая границы и расстояния, образы становились универсальным средством коммуникации, частью диалога разных локальных традиций. Будучи значимой составляющей художественных процессов эпохи, миграция образов в искусстве этого времени имеет ряд важных для изучения и обсуждения аспектов. Один из них связан с концептом «Европы как большой мастерской», предложенным французским историком искусства Роланом Рехтом в одном из выставочных проектов, осуществленных во Дворце изящных искусств Брюсселя в 2007 г., в рамках которого через скульптуру, живопись, книжную графику и ДПИ были изучены пути ремесленных артелей и отдельных мастеров, а также распространение иконографических и декоративных моделей в изобразительном искусстве V–XVIII вв.[2] Подчеркнем, что именно книжная миниатюра, гравюра и декор дают возможность наглядно проследить процессы взаимного влияния: сначала ассимиляции и усвоения печатной книгой устоявшихся способов декорирования и иллюстрирования манускриптов, а в дальнейшем воздействия созданных типографским способом книг на оформление рукописей. Яркими примерами подобных «метаморфоз» являются книги кириллической печати. Проблемы миграции связаны также с бытованием типографского материала: с продажей и копированием гравировальных досок, повтором серий миниатюр или гравюр, с трансформацией иллюстрации от мастера к мастеру, когда при очевидной композиционной близости всего изображения либо его части, наблюдаются значимые изменения в интерпретации сюжета, образного строя. В этот период наблюдается нарушение видовых и жанровых границ: «перевод» живописи в графику, живописного орнамента в печатный или использования гравюр для тисненых изображений на переплетах. Все эти темы так или иначе получили отражение в докладах участников конференции.

Первый день открылся приветствиями директора Библиотеки Российской академии наук О. В. Скворцовой и К. О. Сасонко — основательницы и руководителя фонда «Новое искусствознание». Во время утреннего заседания велись дискуссии вокруг русской книги, в ходе дневной и вечерней сессии обсуждалась западноевропейская книжная культура. В центре внимания доклада В. Г. Подковыровой «"Кириллово древо" на окладе подносного "Жития прп. Кирилла Белозерского" из библиотеки Петра I. К вопросу об источниках иконографии» были проблемы изобразительных источников и «подвижности» иконографических моделей. Орнамент рукописей, созданных в Выголексинском старообрядческом общежительстве, проанализировала Ф. В. Панченко в своем сообщении «Поморский орнамент: источники и их интерпретации», вызвавшем широкий отклик коллег и множество вопросов как среди непосредственных слушателей, так и среди онлайн участников. Примером междисциплинарного подхода стал доклад Р. А. Сусловой «Миниатюры Аникиева Евангелия начала XV в.: математические принципы композиции и проблема авторства», обращенный

к выдающемуся книжному памятнику, хранящемуся в Научно-исследовательском отделе рукописей БАН. Вопросы визуального нарратива и его интерпретации были подняты в докладе Н. Л. Паниной «Повествование и интерпретация в лицевых списках “Книги о иконе Богоматери Одигитрии Тихвинской” XVII в.».

Западноевропейский материал, которому были посвящены выступления дневного и вечернего заседаний, отличался широтой охвата и разнообразием: от инкунабул и «Хроник в картинах» до ботанических трактатов и иллюстрированных печатных Библий. Участники обсудили разные аспекты проблемы миграции изображений: от внутренней миграции ксилографий в отдельно взятом издательстве, когда одни и те же гравировальные доски использовались многократно для печати разных по тематике книг (О. В. Субботина «Комбинаторика досок как значимый прием в издательской практике Иоганна Грюнингера 90-х гг. XV в.: от “Комедий” Теренция к “Сочинениям” Горация») до межвидового «перемещения» образов, которое представил М. А. Рогов в сообщении «Иконографические мотивы “Чудес Богоматери”, профессиональных нищих и “Двора Чудес” в изобразительном искусстве и литературе». Также были рассмотрены следующие вопросы: ранние ксилографии как важный материал для истории европейского костюма XV в. (А. Э. Жабрева «Гравюры инкунабул как изобразительный источник по истории европейского костюма конца XV в. (по материалам НИОРК БАН)»); графическая серия в качестве уникального источника для реконструкции Галереи знаменитых людей в Пале-Кардиналь в Париже, резиденции кардинала Ришелье (О. И. Тогоева «Портрет vs. гравюра: особенности исторической памяти во Франции раннего Нового времени»). Некоторые аспекты проблемы гравированных образцов для миниатюр западноевропейских книг проанализировала Е. Ю. Золотова в докладе «Гравированный образец как иконографический источник в западноевропейской книжной миниатюре XV–XVII вв. (по материалам российских собраний)». Миграции фантазийных образов несохранившихся античных построек было посвящено выступление Е. А. Ефимовой «Графическая серия Roma antica и миграция вымышленных образов античности в эпоху Ренессанса». Выдающиеся книжные памятники, их иконографические особенности, а также их рецепцию в более позднее время рассмотрели в своих сообщениях М. Г. Пивень «Манускрипты “Хроник в картинах” XV в. Иконографическая программа миниатюр в контексте миграции образов гуманистического искусства», Л. В. Фролова «Молитвенник императора Максимилиана I в искусстве и культуре немецкого романтизма: историография, интерпретация, рецепция», Ю. И. Арутюнян «“Бестиарий” Вацлава Холлара: от Средневековья к Новому времени», О. Ю. Кулакова «Натурализм ботанической иллюстрации как отражение естественно-научных интересов времени. На примере европейских ботанических трактатов XIV–XVI вв.».

Во второй день конференции на утренней секции прозвучали доклады, посвященные особым, небиблейским сюжетам в знаменитой Библии Гутенберга (Е. В. Казбекова), портретированным инициалам в английских свитках Coram Rege Rolls XVI–XVII вв. (А. А. Троицкая), особенностям техники дефрагментации в иллюстрациях к эмблематическому труду Жоржетт де Монтене (Д. А. Зеленин), своеобразию альбомов образцов итальянских кружев XVI в. (И. Г. Ландер), была предложена попытка интерпретации рисунка Э. Альтдорфера «Общество за столом с фонтаном» (Н. А. Багровников). В ходе работы двух других заседаний были рассмотрены вопросы русского книжного декора (Т. В. Кульматова, С. Ю. Нечаев), иконографических образцов для редких сцен детского цикла св. Иоанна Предтечи в «Слове на Зачатие» лицевого сборника Чудова монастыря XVI в. (Ю. В. Устинова), а также проанализированы редкий экземпляр Евангелия московской печати из храма в Ловийсе (С. Л. Ронгонен) и уникальное многотомное собрание оттисков, хранящееся в Отделе изданий Академии наук БАН (Ю. В. Кузаева). Близкими по тематике стали доклады Е. А. Мишиной «Западноевропейские оригиналы русских гравюр XVII в.» и Ю. М. Ходько «Воскресение со Страстями — фронтиспис Московского Евангелия 1717 г. Как Иван Зубов заимствовал европейские образцы», посвященные западноевропейским моделям и их «освоению» русскими граверами XVII – начала XVIII вв.

Подводя итоги, хотелось бы отметить, что конференция показала не только живой интерес исследователей к искусству книжного декора и иллюстрации, но и богатство собраний российских музеев и библиотек, в которых хранятся книжные памятники, оформленные художниками-миниатюристами, граверами и декораторами высочайшего уровня. Остается надеяться, что традиция проведения в Библиотеке Российской академии наук подобных научных мероприятий продолжится.

ПРИМЕЧАНИЯ:

[1] Искусство книги позднего Средневековья и раннего Нового времени: проблемы и перспективы изучения. Материалы научной конференции. 24 – 25 сентября 2020 г. Санкт-Петербург, 2020.

[2] Каталог выставки: Le grand atelier. Chemins de l’art en Europe V – XVIII siècle. Recht Roland (Ed.). Bruxelles, 2007.