

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 Zubovым для московского печатного 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. Пискактором). Копируя и соединяя эти образцы между собой, русский гравёр 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 пассивной литературы. Zubov 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 Zubovu 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 Zubov; 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 многочисленных, 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

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 изданий⁷. 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, влетавшиеся 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: средин в окружении двенадцати клейм. Эти гравюры близки не только композиционно, но и по тематике. Средин 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).

Средин евангельского фронтисписа и окружающие его клейма со Страстными сюжетами — от «Омовения ног» до «Положения во гроб» — очевидно, были скопированы не

одного источника. Одному из произведений подобного рода посвящена эта статья.

Гравированный на меди фронтиспис, в средине которого представлено Воскресение — Восстание из гроба, а в двенадцати клеймах — Страсти Христовы, был впервые напечатан в московском наместном Евангелии 1717 г.¹ (Илл. 1). В средине 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 наместное Евангелие, выпущенное с гравюрами на меди³. От двух предыдущих оно отличалось более декоративным оформлением. Здесь появился фронтиспис с Воскресением и Страстями, влетенный после титульного листа, а четыре гравюры с образами евангелистов работы Ивана Зубова⁴ оказались заключены в широкие орнаментальные рамки, чего не было в предыдущих изданиях, где изображения очерчены скромными линейными рамами. Все гравюры выполнены с новых образцов⁵. В Описях досок Московской Синодальной типографии 1747–1757 гг.



Илл. 2. Иоанн Вирик 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 определить¹⁰. 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 (Johannes 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 черты 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 гравёр сильно сдвинул фигуры между собой. Вернее, он скопировал фигуры по отдельности, а затем соединил их заново, почти наложив одну на другую.



Илл. 4. Неизвестный гравёр 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 Пискактором 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



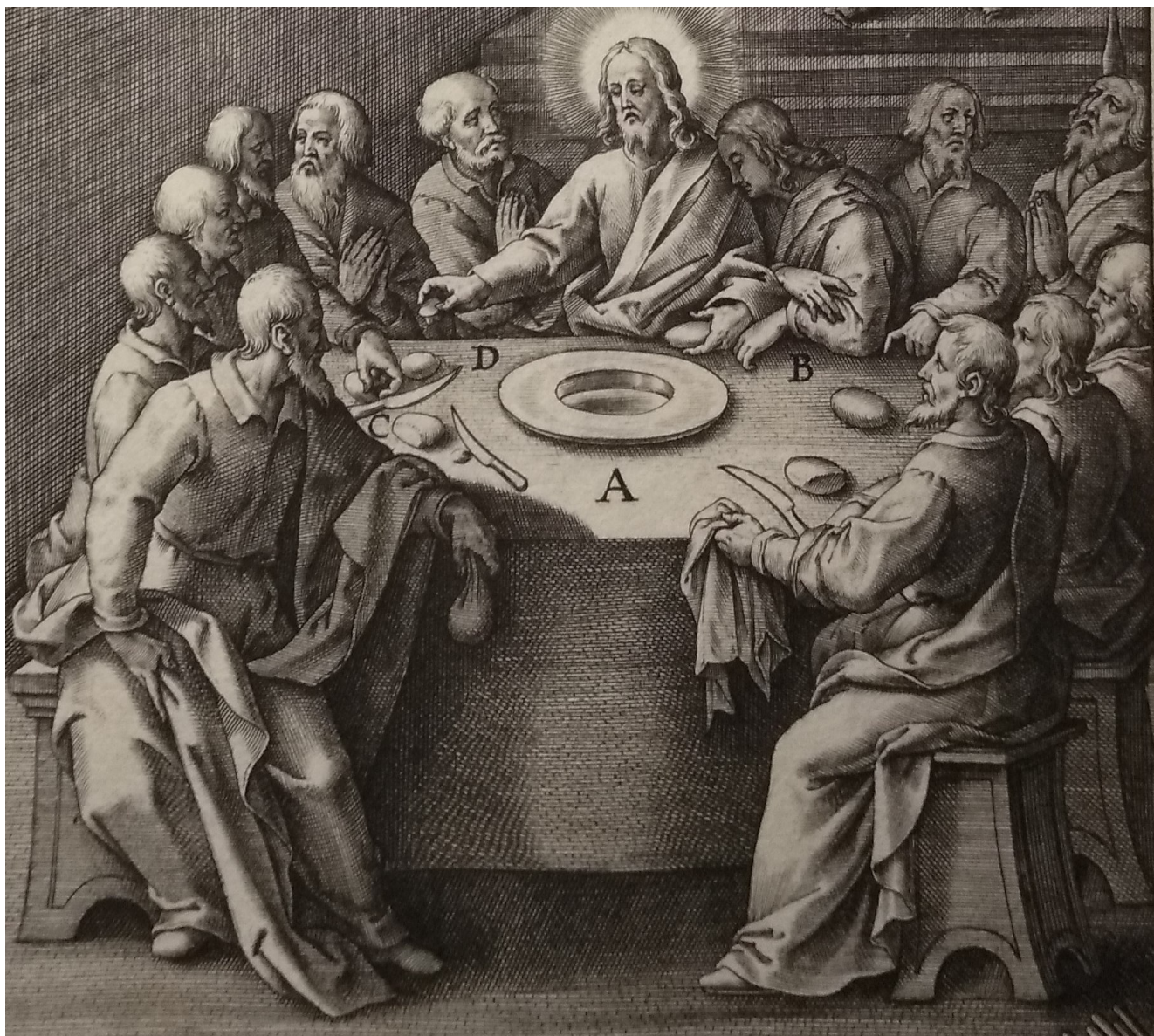
Илл. 7. Маттиас Мериан (?). Моление о чаше. Гравюра из Библии Мериана (Icones Biblicae... Maathaeus Merian verlegt. Frankfurt-am-Main, [1625/1627]). Офорт, резец. Центральная библиотека, Цюрих

го издания чрезвычайно редки не только в российских, но и в мировых собраниях¹³, 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 серии¹⁴. 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 Ивану¹⁵.

Гравюра «Несение креста» из Библии Королевского размера (Илл. 4) восходит к оригиналу Якоба Йорданса¹⁶. 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 Dierpenbeeck)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, р. 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 пазл. 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 тарелкой, 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 столешнице²⁰. 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 Искарриоту» (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 типографией²².

В отличие от большинства сугубо нарративных подписей к гравюрам конца XVII в., в части которых отчетли-

во прослеживается интенция вызвать у читателя душевное сопереживание крестным страданиям Христовым, вирши к Страстному фронтиспису имеют явный нравоучительный характер. Они написаны от лица страдающего Христа²³ 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 // И҃ѹда сребромъ / д(у)шѣ си прелсти.

«Взятие под стражу»:

Твори дрѹже / на что ты пришелъ, // Азѣ тѣмъ миръ / ты же прѣгло²⁴ обрѣлъ

«Моление о чаше»:

О(т)че да минеть ма / сіа чаша // Зри самъ что ми дѣет сло 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 вино / моа кровь и тѣло, / Иудите пиите / 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 Христо-

вы. В боковых клеймах тексты отождествляют зрителя с воинами, истязавшими Спасителя.

«Христос перед Каиафой»:

За что ведете / безвиннаго к виннѣ // Сздаще творцѣ /
сѣдбѣ пребиднѣ

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 голову Спасителя терновый венец, Христос обращается к своему собеседнику в единственном числе:

За се ли брэнне / терномъ ма красиши // что райски
цвѣты, вѣнчана та 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»:

Несѣ любезнее / не мой крестъ но твой // Неси и ты мой
за тажкѣй грѣхъ свой.

«Распятие»:

Распахса мирѣ да мирѣ мнѣ сраспнетса, // Без сегѣ никто
вмирѣ семѣ спасетса

«Снятие со креста»:

Кто мой оуч(е)н(и)къ / снимай ма не тѣлом, // Бѣдь новъ
 Іосифъ / добрым твоим дѣлом

Путь очищения, который проделал зритель, последовательно читая тексты в клеймах, завершается виршами средника, обещающими верующему жизнь вечную:

Радѣйтеся вси, смерть ада побѣдихъ / Вѣровавшихъ в
 ма ѿ ѣзъ всѣхъ свободихъ.

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 Кловиво (Giulio Clovio) [43, р. 8–9, № 74 (оригинал Корнелиса Корты), 74а–о (копии с оригинала Корнелиса Корты)] (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 Стратилатом²⁷. По тому же оригиналу, но, вероятно, уже Алексеем Зубовым был исполнен еще один подносной лист — с Воскресением и св. мученицей Ириной²⁸. 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 Карту, 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 воины вам, мечи стража поможе / хр(и)стость бо
 с(ы)нь 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 Карту. Новый вариант гораздо нагляднее демонстрировал смысл текста: перед крестом — орудие 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



Илл. 10. Керубино Альберти (?) по гравюре Корнелиса Корты. Воскресение Христова. Между 1569 и 1616. Офорт, резец. Британский музей, Лондон

приняв на себя крестные страдания Христовы, можно стяжать жизнь вечную. По-видимому, в этом заключалась программа фронтисписа.

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. Трехлистные 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 пассивной литературой. Одной из распространенных метафор в дидактических пассивных 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 Христу³⁰. 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 череду 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 помышленными разысымаемая. 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 италианско-го». Один из списков «Лядины» был сделан Карионом Истоминным (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 сочинения³². 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. Боззиуса Адамса Болсверта³³, 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 картинку³⁴. Вероятно, он был взят напрямую из рукописи. Еще больший интерес в контексте нашей темы представляет другой лубок середины — второй половины XVIII в. — так называемые трехлистные 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 Страстную 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, приближающемся 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: «ИЦИ» (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 картинка 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 отписке. Кроме того, картинка 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 трехлистных Страстях³⁵.

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. Трехлистные 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 текста³⁷. При всем своем разнообразии изображения на трехлистных Страстях не имеют ничего общего с клеймами евангельского фронтисписа. Существует еще целый ряд анонимных гравюр на сюжеты Страстей и Воскресения с двестишьями, которые мы впервые видели на Зубовском фронтисписе 1717 г.³⁸ Эти двестишья 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 восприятие 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 антипротестантском 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 Христова. 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 местоблагодетель 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 напущемому 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 книги. Один из ранних оттисков находится в коллекции народной картинки М. П. Погодина в РНБ⁴¹. Он происходит из собрания Я. Я. Штелина. По-видимому, эта гравюра была приобретена Штелиным в составе коллекции петровских оттисков Франца фон Франкенберга⁴².

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 них⁴³ — Иван Зубов руководствовался четкими композиционными и программными задачами. Композиционные изменения обуславливались 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 антихристового (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 Вириков. 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 увража 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 произведению 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 картинка 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 Вирика 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 посвячительных 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 Бозтиуса 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 смиренных 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 Страдном 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, р. 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](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 четверостишиями 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 Канафой» (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 «Вишперовские 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. Кулименова 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.* Идеино-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 «Вишперовские 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 Ектыпа (Biblia Ectura) Кристофа Вайгеля и русский лубочный Апокалипсис // Проблемы копирования в европейском искусстве. М.: НИИ теории и истории изобразительных 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 Ectura: Bildnüssen auss Heiliger Schrifft dess Alt- und Neuen Testaments, in welchen alle Geschichte und Erscheinungen deutlich und schriftmässig 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 Biblische figuren, Darinnen die fürnembste historien, in heiliger Schrifft begriffen, geschichtmässig entworfenen Figures de la Bible, demonstans 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, Meerdernezel konstich in't licht gebracht door Matthaem Merian, Nu met veel voornaeme Historien verryckct Aerdich geteekent 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 Borch. 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 Palaestinae. 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 Пискагора 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: GMI Publ., pp. 59–86. (in Russian)
- Alekseeva, M. A. (1990) *Graviura petrovskogo vremeni [Engraving of Peter I Time]*. Leningrad: Iskustvo Publ. (in Russian)
- Alekseeva, M. A., Sakovich, A. G. (1988) *Aleksei Fedorovich Zubov. Katalog vystavki [Alexey Fedorovich Zubov. Exhibition catalog]*. Leningrad: Iskustvo 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, Bildniissen auss Heiliger Schriftt dess Alt- und Neuen Testaments, in welchen alle Geschichte und Erscheinungen deutlich und schriftmässig 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 stoletiiia [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, ut ei commoriamur*. Antuerpiae: Officina Plantiniana. (in Latin)
- Evangelicae historiae imagines... Hieronymo Natali...* (1593) Antuerpiae: Officina Plantiniana. (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 Biblische figuren, Darinnen die fürnembste historien, in heiliger Schriftt begriffen, geschichtmässig entworfen Figures de la Bible, demonstrans les principales histories de la Sainte 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, Meerderzel konstich in't licht gebracht door Matthaëum Merian, Nu met veel voornaeme Historien verryckct Aerdich 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. Zetzer. 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, khраниashchikhsia 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, khраниashchikhsia 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) *Podrobnii 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: Tipografia Imperatorskoi Akademii nauk Publ. (in Russian)

Stefan Iavorskii (1729). *Kamen' very* [*Faith Stone*]. Moscow: Moskovskaia Sinodal'naia tipografia Publ. (in Russian)

Sylva anachoretica Aegypti et Palestinae. Figuris aeneis et brevibus vitarum elogiiis 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 pečati, 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)