

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» Шедела. 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 действительными 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 карикатуры¹. 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 Библии². 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 гравёры) 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, освящёнными 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 оригиналы⁴. 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 офорт 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 идеальным 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 лампы, 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 заостренности 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 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 гравёром 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, отвечающее 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. 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 по-



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

бедитель, а труженик — кучер, который с большими усилиями погоняет свою жертву.

Динамизм событий подчеркнут 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 сопровождается 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 сверху текстами, а внизу и справа языками адского пламени, которые образуют подобие традиционного обрамления житийной иконы и превращают сюжетную часть гравюры почти в её середник.

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 скупой. 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 первая книга — «Псалтырь 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 офортom

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. Одевание на нём совершенно фантастическое. Богато отделанный горностаем плащ задрапирован вокруг тела странными декоративными складками. Царь бос, но на краях 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 повернута 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-

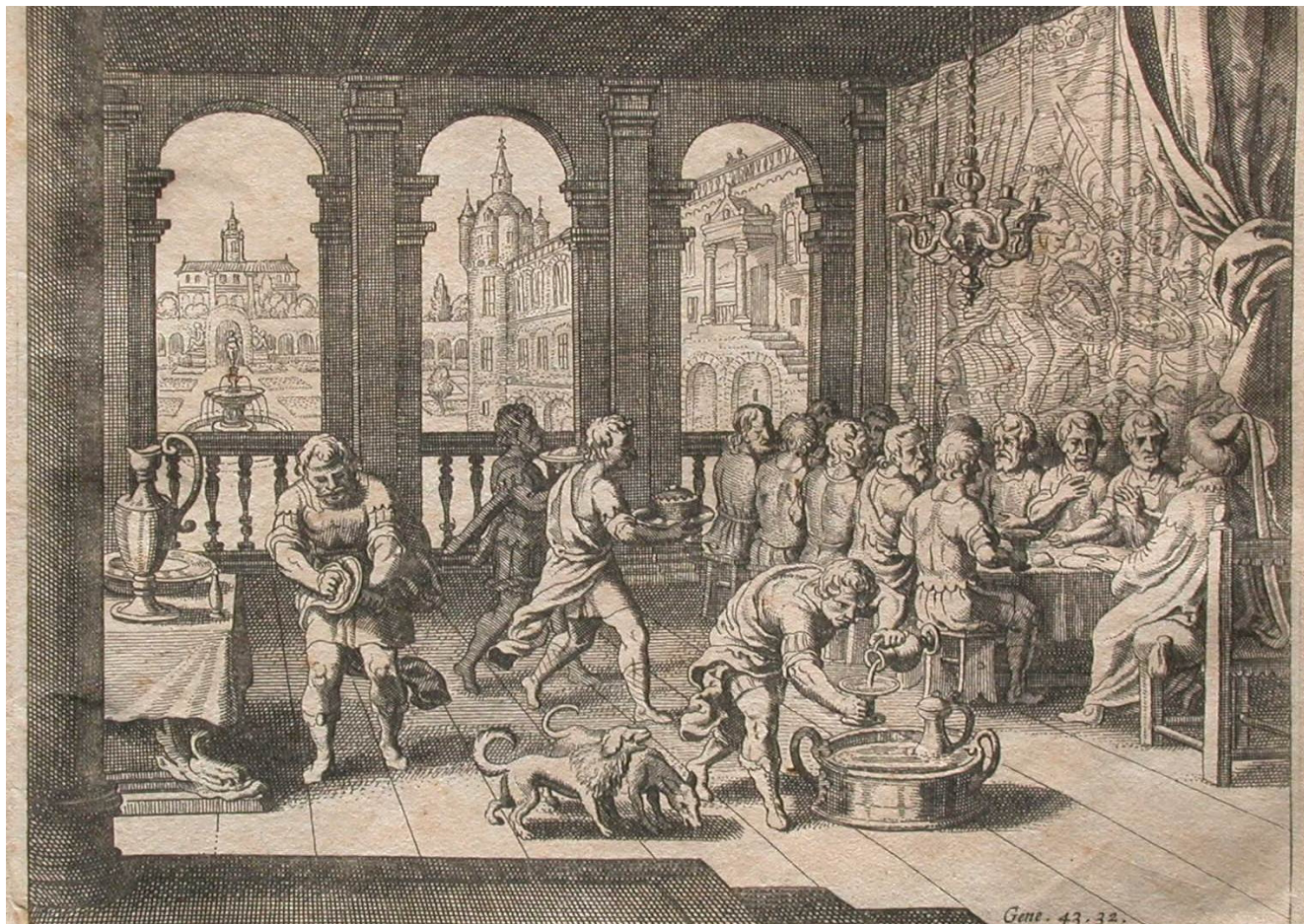


бре 1680 г. (Илл. 8) [7, кат. 251]. Во фронтисписе Ушаков опять-таки использует в качестве иконографического источника иллюстрацию из «Библии Мериана». Задняя стена комнаты, где сидят Варлаам и Иоасаф, и пышный парадный двор за окнами взяты из гравюры «Пир Иосифа» (Илл. 9). Ушаков использовал левую половину оригинала, трансформировав её согласно с необходимостью. Как и во фронтисписе к «Псалтири рифмовторной», 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 офортom, резцом и сухой иглой

Илл. 9. Неизвестный голландский гравёр. Библия Мериана. Начало XVII в. Пир Иосифа. Гравюра офортom

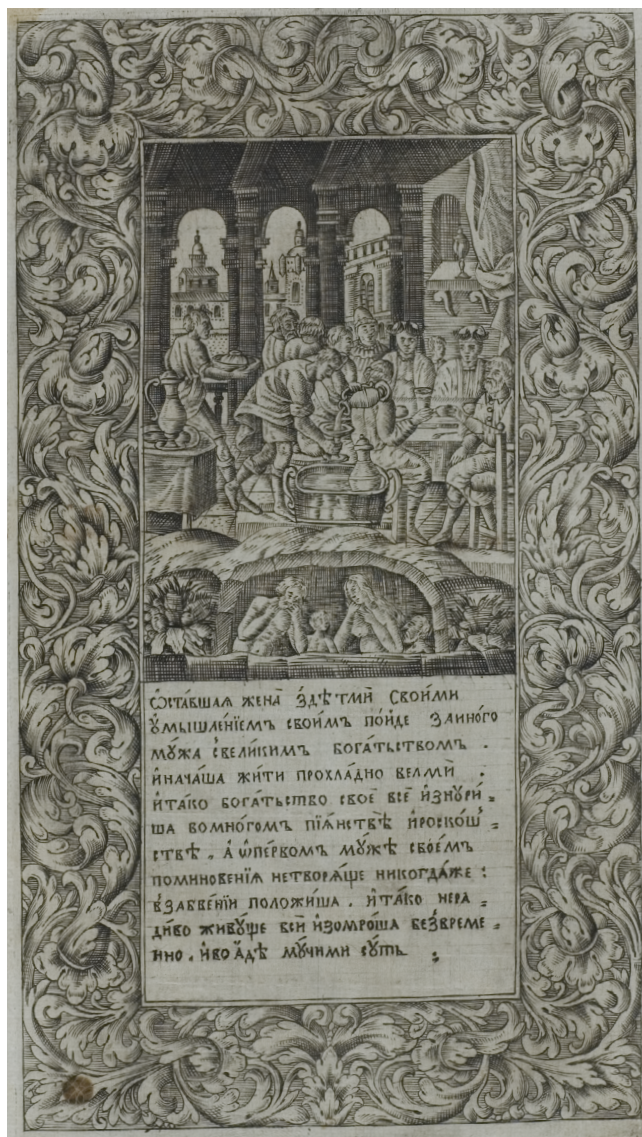


Вслед за Симоном Ушаковым и Афанасий Трухменский, и Леонтий Бунин не придерживаются техники исполнения тех гравюр, которые служили им оригиналами. Они используют весь арсенал известных им гравировальных техник, показывая незаурядное мастерство в их употреблении и сочетании.

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 гравюрой⁸. Документ этот написан на трех страницах красными и черными чернилами и представляет собой черновик тех текстов, которые затем были вырезаны на гравюре «Плоды Страстей Христовых». В автографе Медведева четко 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. Черным 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 дске 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.

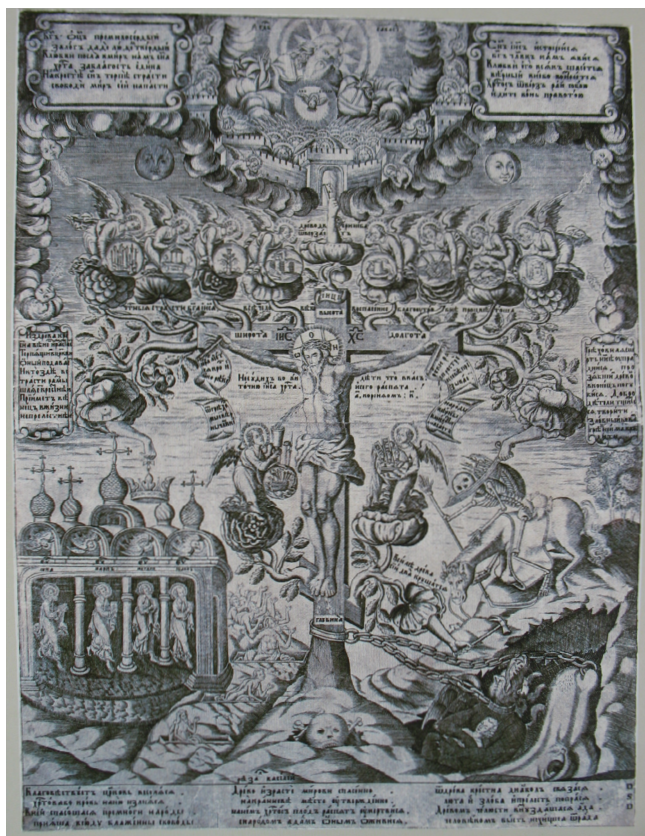
Сильвестр Медведев в данном случае не был оригинален. Он переработал произведение, созданное на сто лет раньше. Идея и композиция были им позаимствованы из итальянской гравюры конца XVI в., исполненной Батистой ди Парма¹⁰ (Илл. 12). Оригинал представляет собой вполне характерный для католической культуры 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 четко 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 Батисты 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, нагруженной 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 офортom, резцом



Илл. 12. Батиста ди Парма. Распятие. Конец XVI. Гравюра офортom

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 долнее объединены в неделимое действие, что еще сильнее подчёркивает величие события.

Большая часть гравюры исполнена офортom, причём офортom 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 тём-

ные 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). Иллюминированная 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 Пискаатора» (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 Пискаатора имели архаизирующий характер. Состав Библии Пискаатора 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 перегравированы П.-Х. Схютом, и их также издавали отдельно.

- ⁷Гравюра Колларта опубликована в издании [13, р. 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 Пискагора — 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 она 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 Пискагора 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)
- Karпова, 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 trgovle, 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 Bolotzveoi. Sbornik statei [Publication in Memory of Irina Petrovna Bolotzeva. Collection of articles]*.Iaroslavl, pp. 30–44. (in Russian)
- Kuznetsova, O. B. (2008) *Prosvetshii 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)
- Nevoлин, 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 Ioasaf [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)