

Эсоно Александр Флорентинович, кандидат искусствоведения, заместитель заведующего Отделом эстампов. Российская национальная библиотека. Россия, Санкт-Петербург, ул. Садовая, 18. 191023. aesono@yandex.ru

Esono, Aleksander Florentinovich, PhD in Art History, deputy director of the Print department. National Library of Russia, Sadovaia ul., 18 191023 Saint Petersburg, Russian Federation. aesono@yandex.ru

СКУЛЬПТУРА В ГРАВЮРЕ: ПРОПАГАНДА, "GNADENBILD" И ПОПУЛЯРНАЯ КУЛЬТУРА XVII–XVIII ВВ.

SCULPTURE IN ENGRAVING: PROPAGANDA, "GNADENBILD" AND POPULAR CULTURE OF THE 17TH – 18TH CENTURIES.

Аннотация. В статье рассматривается проблема отображения скульптуры в гравированных источниках эпохи барокко XVII–XVIII вв. Автор выделяет несколько поводов для изображения скульптуры в гравюре — религиозная пропаганда в контексте противостояния католических и протестантских стран в Европе; народное почитание тех или иных образов, которое также может быть вписано в концепцию Контрреформации или «рекатолизации». Наконец, скульптура в гравюре выступает как неотъемлемая часть убранства храма или городского ансамбля. Кроме того, изображение скульптуры, активно использовавшейся и в религиозной пропаганде, и в виде аллегорических образов, свидетельствует о важном месте, которое она занимала в культуре барокко. Именно поэтому при анализе гравюр, в которых присутствует изображение скульптуры, может быть отчетливо выявлена основная проблема барочной пластики — правдоподобие. Гравюра, запечатлевая скульптуру, воспроизводит и её реальные проявления в рамках барочного восприятия XVII–XVIII вв. — то есть демонстрирует иллюзорность барочной пластики, выявляет стремление скульптора создать произведение максимально правдоподобное, близкое психологии реального человека. Таким образом, анализируя изображение скульптуры в гравюре, можно прийти к концепциям барочного иллюзионизма и популяризации скульптурных образов, как с помощью этого иллюзорного правдоподобия, так и с помощью самих гравированных изображений.

Ключевые слова: барокко; Контрреформация; скульптура XVII–XVIII вв.; гравюра XVII–XVIII вв.; массовое искусство.

Abstract. The focus of the article is on the problem of representation of sculpture in engraved sources of the Baroque era of the 17th – 18th centuries. The author identified several reasons for depicting sculpture in engravings: religious propaganda in the context of the confrontation between Catholic and Protestant parties in Europe; popular worship of certain images, which can also be a part of the concept of the Counter-Reformation or "recatholization". Finally, the engraved sculpture appeared as an integral part of the decoration of the churches or a city ensemble of the 17th – 18th centuries. In addition, the image of the sculpture, which both religious propaganda and allegorical images actively used, marked the important place that sculpture occupied in the Baroque culture. Analyzing engravings in which the image of the sculpture is present, the author identified the main problem of Baroque plastics — the verisimilitude. Capturing the sculpture, engravings reproduced its real manifestations in the framework of the Baroque perception of the 17th – 18th centuries. This demonstrates the illusory nature of Baroque sculpture, reveals the sculptor's desire to create a work as believable as possible, close to the psyche of a real person. Thus, by analyzing the image of the sculpture in engravings, one can comprehend the concepts of Baroque illusionism and the popularization of sculptural images, both through this illusory verisimilitude and engraved images themselves.

Keywords: Baroque; Counter-Reformation; sculpture of the 17th – 18th centuries; engraving of the 17th – 18th centuries; popular art.

Гипотетически, отношение к скульптуре в европейской культуре варьируется от условно негативного «иконоборчества» к условно положительному «идолопоклонству». Новое время даёт возможность найти проявления обоих экстремумов в европейской культуре, учитывая особенно актуальное в XVI–XVII вв. противоборство католических и протестантских стран, а также невиданный подъем скульптуры в католических регионах и большое количество печатных источников. Приходится признать, что противостояния происходили не только на полях сражений или во время дипломатических переговоров, но и в искусстве, в котором не могли не пересечься линии развития скульптуры и гравюры.

Хорошо известно о влиянии гравюры на пластику. Например, иконографические схемы, созданные Альбрехтом Дюрером, Маркантонио Раймонди, Яном Коллартом, Питером Паулем Рубенсом и многими другими, были широко распространены в католической Испании XVII в., где использовались при производстве полихромной скульптуры как важный иконографический источник [5, р. 119–153]. Точно так же известен факт практически повсеместного распространения светской скульптуры, прежде всего, включенной в городские дворцово-парковые ансамбли.

Можно предположить, что в бурно развивавшемся потоке печатного искусства, приобретающего массовый характер, сама скульптура может быть обнаружена и как второстепенный элемент декора, и как целенаправленно зафиксированный объект. Однако даже в случае простой констатации факта присутствия скульптуры в том или ином сюжете можно сделать наблюдения о её широком распространении и своеобразии.

Кроме того, следует предположить, что в XVII–XVIII вв. сама скульптура выходит за рамки классических представлений о ней как части архитектурного целого, будь то храм или городской ансамбль, и вступает в область массового искусства и народной культуры. Это заметно, прежде всего, на примере религиозной пластики в католических странах. Религиозная скульптура становится правдоподобной, а её взаимодействие со зрителем зиждется теперь на психологическом фундаменте сопереживания, сочувствия, внешнего сходства проявления эмоций. Полихромная скульптура становится одним из важнейших искусств в Испании, Португалии, Италии, на юге Германии, в Чехии, Польше и пр., почти везде будучи преимущественно частью массовой культуры (религиозные шествия, народное почитание, паломничество, и, неизбежно, репродуцирование скульптуры в гравюре).



*Nec terris solum grassatur, at inuisa reddit
Aequora, conscensaque furit sanissima classe
Impietas, fluctusque sacro scelerata cruore
Inficit, externis Christum ut procul arceat oris.
Scilicet, ut genio qua negligit ipsa nefando,
Per cades adimat populis ea dona remotis.*

Илл. 1. Ричард Роулэндс. Иллюстрация из книги «Театр жестокости еретиков нашего времени» ("Theatrum crudelitatum haereticorum Nostri Temporis", p. 55). 1604. Гравюра на меди. 1604. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

Именно с особым отношением к скульптуре, с её популярным характером связано то, что она становится своеобразным маркером католической церкви в Новое время, а разрушение религиозной пластики, безусловно, отсылает к протестантской стороне. Можно вспомнить иллюстрации к книге католического публициста Ричарда Роулэндса «Театр жестокости еретиков нашего времени» 1583 г. издания (или, например, латинский вариант 1604 г. [8]), созданной как ответ на «Книгу мучеников» Джона Фокса. Оба автора хотели показать преступления противоборствующих сторон — у Роулэндса есть несколько гравюр, в которых наглядно продемонстрировано разрушение религиозной пластики. Особенной трогательностью и в то же время характерностью отличается образ захваченного французским пиратом-гуленотом Жаком де Сором португальского корабля [1, p. 41]. Монахи, которые отправлялись в Бразилию, были казнены, и на первом плане можно разглядеть фигуру монаха, держащего в руках деревянную статую Девы Марии с младенцем Иисусом.

Данное изображение (Илл.1) — именно иллюстрация из книги, хотя и близкая по формальным признакам к более популярным листовкам или брошюрам, а латинский текст, возможно, свидетельствует о желании автора и издателя сделать своё произведение доступным для как можно большего числа образованных читателей. Этот пример, однако, является скорее отзвуком ренессансной публицистики, нежели частью массовой культуры XVII в.

Неотъемлемой и выразительной частью этой культуры, напротив, были помещенные в позитивный контекст народного почитания образы, распространенные в XVII–XIX вв. в католических регионах. Можно обратиться к двум довольно схожим примерам. Оба листа изданы в Германии в 1650-е гг. и могут быть отнесены к немецкой традиции "Gnadenbilder" или «образов для молитвы», широко распространенных в XVI и XVII вв., отчасти благодаря тому, что их издавали такие плодотворные печатники, как, например, Пауль Фюрет (1608–1666) и др. [6, p. 20–21].

Например, лист со статуей Богоматери ("Maria Mater Iesu Consolatrix Afflictorum Sacellisociet. Iesu Luxemburgi Miraculis Clara") является изображением чудотворного образа Девы Марии Люксембургской, скульптуры (73 см), сделанной из липы и известной с 1626 г. У истоков местной традиции почитания данного образа стоит, вероятно, иезуитский священник, а также

учитель местного колледжа Жак Броквар (Jacques Brosquart), который инициировал первую религиозную процессию с участием этой скульптуры, после чего образ стал считаться защитником города от чумы. Лист, судя по подписи (Coloniae. Ouerrad. Excudit), издан в Кельне в издательстве известного картографа Петера Оверадта (1590–1652), который начиная с 1600 г. занимался печатью листов религиозного содержания. Поэтому, а также учитывая, что история почитания самой статуи начинается только в 1626 г., данный лист можно датировать 1630–1650 гг.

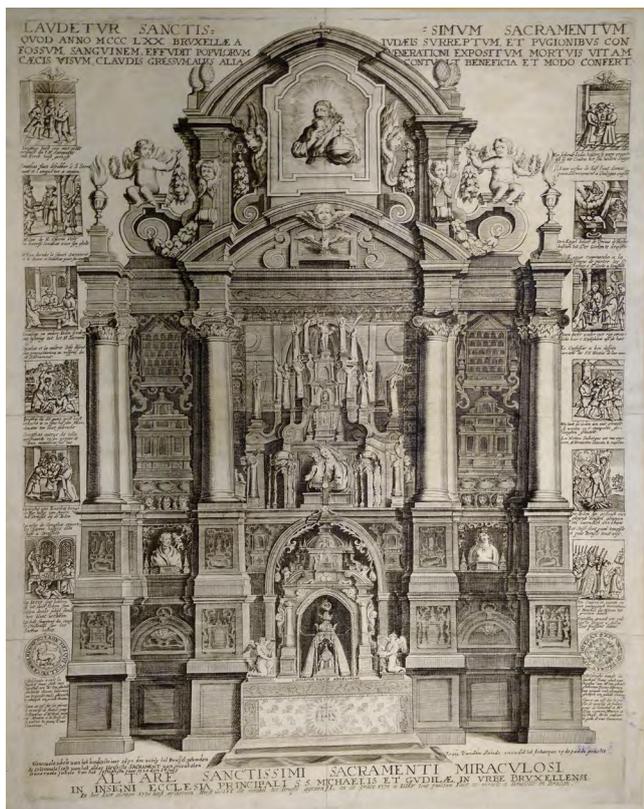
Изображение особо почитаемой скульптуры Девы Марии из Пршибрама ("Prawy Obras Bлагосlaweny Panny Marie...", Илл. 2) — гравюра с аналогичной композицией, созданная в традициях немецкого печатного дела эпохи барокко и напечатанная, вероятно, на юге Германии. Лист снабжен текстом на польском, латыни и немецком языке, из которого можно узнать, что перед зрителем — чудотворный образ Девы Марии из монастыря на Святой Горе в городе Пршибрам (60 км от Праги). Деревянная фигурка из грушевого дерева была, по легенде, вырезана архиепископом Арноштом из Пардубиц (1297–1364) в XIV столетии (на гравюре указан 1360 г.).

Стоит обратить внимание на пусть и условно, но довольно отчетливо переданный барочный алтарь со скульптурой. Если это не чистая фантазия гравера, то данный лист можно приблизительно датировать также серединой — второй половиной XVII в. Барочная перестройка этого древнего монастыря и создание его внутреннего убранства датируется XVII в. С 1659 по 1674 гг. строительством занимался итальянский архитектор Карло Лураго (1615–1684), оставивший заметный след в истории чешского барокко, а затем в начале XVIII столетия по проекту Кириана Игнаца Динценхофера (1689–1751) была построена лестница, ведущая к монастырю.

Чуть ближе к строго архитектурной графике, однако всё же в традициях массового искусства Нового времени, находятся изображения алтарей из разных католических храмов Европы. Такие гравюры выступали как своеобразные «туристические»



Илл. 2. Неизвестный гравер. Правильное изображение Пресвятой Богородицы... (Prawy Obras Bлагосlaweny Panny Marie...). 1650-е. Гравюра на меди. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург



Илл. 3. Неизвестный гравер с гравюры Яна ван Санде. Алтарь Святого причастия в знаменитой церкви Св. Михаила и Гудулы в Брюсселе (Altare sanctissimi sacramenti miraculosi in insigni ecclesia S. S. Michaelis et Gudilae in urbe bruxellensi). 1720-е. Гравюра на меди. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

проспекты с изображением того или иного известного места с кратким разъяснением истории этого памятника.

Например, двадцатыми годами XVIII в. можно датировать переиздание гравюры с изображением «Алтаря чуда Святого причастия» («Altare sanctissimi sacramenti miraculosi in insigni ecclesia S. S. Michaelis et Gudilae in urbe bruxellensi», илл. 3), изначально созданной в XVII в. Информация на листе немного противоречива — с одной стороны, есть указание на гравера Яна ван Санде (Jan van Sande, 1568–1638), с другой — можно узнать о том, что юбилейные торжества, посвященные алтарю, прошли сначала в 1670 г., а затем — в 1720 г. Гравюра является изображением алтаря, довольно известного в XVII–XVIII вв. и почитаемого католиками Брюсселя, города Южных Нидерландов, долгое время управлявшихся испанцами.

Стоит отметить, что алтарь находился в готическом соборе Святых Михаила и Гудулы, возведенном в XIII–XV вв., и был создан, вероятно, в начале XVII в. в духе раннего барокко. Алтарь посвятили событиям XIV в., когда, несмотря на «осквернение» гостии иудеями, она чудесным образом очистилась. Однако этот средневековый эпизод был актуализирован в конце XVI в. в рамках уже теологического противостояния католиков и протестантов, прежде всего, в вопросе преосуществления святых даров. В этом смысле образ иудеев из легенды становился, по сути, образом протестантов. Действительно, в 1570-е – 1580-е гг. реликвия была спрятана, так как власть в Брюсселе принадлежала кальвинистам, и лишь с возвращением испанского владычества в 1595 г. в лице Альберта VII, штатгальтера Испанских Нидерландов, и его супруги Изабеллы Клары Евгении, испанской инфанты, объекты почитания вернулись в храм, приобретя сугубо актуальное на тот момент значение.

Анализируя гравюру с изображением алтаря, так или иначе, приходится поместить её между собственно «Gnadenbild» и пропагандисткой католической листовкой времен Реформации, а коснувшись Испании, невозможно не вспомнить о том, что популярные и народно почитаемые образы в независимости от своего местоположения были хорошо известны во всем като-

лическом мире. С одной стороны, существовала традиция воспроизведения скульптуры — феномен повторения образов, который ближе к буквальному тиражированию в искусстве Нового времени с его масштабами производства, популярной красотой и правдоподобием, нежели к следованию условным иконографическим канонам. Именно поэтому в главном соборе Сантьяго-де-Компостела, практически «второго Рима» для паломников XVII–XVIII вв., можно встретить изображение народно почитаемого Пражского Младенца Иисуса, а в Праге, в бенедиктинском Эммаусском монастыре — образ Девы Марии Монтсеррат, созданный на юге Испании и привезенный в Чехию в 1630-е гг. [7, р. 8–10].

С другой стороны, скульптурные образы регулярно воспроизводились в гравюре. Кроме того, нельзя забывать, что само паломничество, наряду с местными городскими религиозными процессиями, играло огромную роль в католической массовой культуре эпохи барокко. Целью такого паломничества для католика из Восточной Европы вполне мог быть и сам испанский монастырь на горе Монтсеррат. Его изображение можно найти, скажем, в гравюре из книги, изданной Питером ван ден Берге в Антверпене в 1700 г. [2]. Стоит заметить, однако, что его «Theatrum Hispaniae» — это переиздание гравюр французского мастера Луи Менье, который посетил Испанию в XVII столетии. На гравюре в книге есть и пейзаж с монастырем, и клеймо с отдельным воспроизведением образа Девы Марии Монтсеррат.

Можно предположить, что если барокко было унифицирующей системой для всего католического искусства, то оно, по сути, было массовым искусством, а почитаемые образы и в скульптуре, и в гравюре постепенно становились частью именно массовой культуры. Об этом также может свидетельствовать и сопутствующий почитанию образов процесс — их «замыливание», «обесценивание», связанное с возрастающим количеством воспроизведений, что демонстрирует именно массовый характер искусства Нового времени, в том числе и барокко. Такая ситуация хорошо заметна при сравнении образцов двух столетий при одновременном выявлении особенностей эволюции барочного искусства — от новаторства до культурной привычки.

На рубеже XVII и XVIII вв. скульптура продолжает появляться и в пропагандистских листовках, и в образах для молитвы, и в изображениях городских ансамблей, однако все они носят сугубо популярный характер и предназначены для широких слоев населения. Например, в 1693 г. появился летучий листок «Грабитель церквей» («Le Pilleur d’Eglises»), в котором Людовик XIV предстает как «расхититель церквей», который перешагивает в золото церковное имущество для ведения военных действий. На листовке, которую издал Жан де Монтеспан (Jean de Montespan), можно различить и барочный интерьер, и обилие скульптуры, которой буквально набиты корзины.

К сугубо политическим листовкам, на которых изображена скульптура, стоит отнести также и те, где появляется эфемерная архитектура, столь характерная для эпохи барокко. Особенно отчетливо наличие скульптуры в барочном мире в гравюрах, посвященных коронации монархов и другим подобным случаям. Например, листовка, появившаяся в издательстве Иоганна Хофмана в Нюрнберге в 1666 г., посвящена женитьбе императора Священной Римской империи Леопольда I на испанской инфанте Маргарите Терезе («Hochst erfreuliche gluckwunschende zuruff andem alle durchleuchtigsten unuberwindlichsten sieghaftig triumphierenden Rom. Kayser Leopoldum I...»). Пышная процессия направляется напрямик к триумфальной арке, украшенной аллегорическими фигурами, статуями правителей, при этом из пролета арки выходит уже как будто ожившая аллегория Славы.

Другой лист, посвященный императору Священной Римской империи Карлу VI Габсбургу (1685–1740) как претенденту на испанский трон, можно датировать 1700-ми гг. Лист, созданный аугсбургским гравером Иоганном Ульрихом Краусом (1655–1719), назван «календарем» («Calendarium Caesareum», илл. 4), так как является иллюстрированным рассказом о жизни Карла, начиная с его рождения. Здесь можно обнаружить сходство с изображениями алтарей, с той лишь разницей, что в данном случае представлен не объект религиозного поклонения или паломничества, а как бы доказательство достоинства Карла как претендента на испанский престол, за спиной у которого стоят столь уважаемые предки — императоры Леопольд I, Ио-



Илл. 4. Иоганн Ульрих Краус. Королевский календарь Карла VI (Calendarium Caesareum). 1700-е. Гравюра на меди. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

сиф I и, прежде всего, создатель испанской империи — Карл V Габсбург, конная статуя которого находится прямо за фигурой самого Карла VI.

Анализируя этот лист и предыдущий, особенно стоит обратить внимание на странное сходство между изображением скульптуры, аллегорических и человеческих фигур. Далеко не всегда можно с уверенностью сказать, что именно изображено — человек или статуя человека. Это можно было бы считать просто каламбуром, если бы не контекст — культура барокко с её стремлением обмануть восприятие зрителя, создать очень правдоподобную иллюзию. Ведь в настоящих храмах человек XVII–XVIII столетий зачастую сталкивался с той же проблемой — настолько натуралистичны поза, мимика и одежда статуи, что далеко не сразу зритель мог понять, человек перед ним или скульптурный образ, во всяком случае, перед ним открывался простор для фантазии.

Однако и здесь можно обнаружить определенные градации иллюзионизма — скорее аллегорические фигуры в случае с изображением Леопольда I и, наоборот, очевидные аллюзии на настоящий скульптурный проект, столь похожий на католический алтарь, барочное ретабло, в случае с Карлом VI. Заканчивая размышления об оживших статуях, следует вспомнить также известный портрет Людовика XV (“Ludovicus Victor et Pasator”), выполненный в 1748 г. французским гравером немецкого происхождения Иоганном Георгом Вилле (Johann Georg Wille или Jean Georges Wille, 1715–1808) со скульптурного оригинала Жан-Батиста Лемуана. Портрет Людовика — это именно воспроизведение скульптуры в гравюре, однако нельзя не отметить, что изображение короля выглядит скорее как портрет, а не репродукция с обликом скульптурного бюста.

Это можно понять, сравнивая данный лист с гравюрами, где изображены настоящие статуи, находящиеся в городских ансамблях. Там они не играют роль портретируемого, но неизменно выступают как одна из основных частей сюжета, оживляя собой изображение города. Прекрасной иллюстрацией этой мысли могут служить несколько листов, относящихся к одному и тому же виду печатной продукции — так называемым «оптическим видам». Такие гравюры, напечатанные в Лондоне, Париже или Аугсбурге, всегда раскрашенные, можно было увидеть на городских площадях, приобрести для рассматривания дома или для украшения интерьера. Отличительной особенностью

или даже неотъемлемой частью их бытования были всевозможные оптические приборы, состоявшие из линзы, зеркала и ящика («зограскоп», «оптическая диагональная машина» и др. [3]). Этот механический способ создания иллюзии глубины пространства вновь напоминает о культуре барокко, но уже позднего, ведь пик популярности «оптических видов» пришелся на 1750-е — 1790-е гг.

Так, на листе с видом двух мостов в Париже со стороны дворца Тюильри (“Vue des Ponts, Neuf et Libre avec une partie du Chateau des Thuilleries”) можно на самом дальнем плане прямо на мосту различить фигуру человека верхом на лошади. Это не что иное, как конная статуя, изображающая Генриха IV. Над статуей, созданной по заказу вдовы короля, Марии Медичи и законченной в 1614 г., работали последовательно Джамболонья (Giovanni da Bologna, 1529–1608) и Пьетро Такка (Pietro Tacca, 1577–1640). Памятник Генриху IV был создан в рамках хорошо прослеживаемой традиции, к которой можно отнести несколько монументов в Европе — конную статую Филиппа IV в Мадриде, герцогу Тосканскому Фердинанду I во Флоренции. Сам же лист появился в издательстве наследников знаменитого парижского печатника Жака Шеро на улице Сен-Жак в самом конце XVIII в.

Другой пример — вид площади Людовика XV в Париже (“Vista en perspectiva de la Piazza Maior de Lodoico XV en Paris”), который можно датировать 1780-ми гг. В 1763 г. на площади, которая тогда носила имя Людовика XV (сейчас это площадь Солгласия), была установлена его конная статуя, созданная французским скульптором Эдме Бушардоном (Edmé Bouchardon, 1698–1762) в классицистическом духе и завершенная Жан-Батистом Пигалем (Jean-Baptiste Pigalle, 1714–1785), учеником упомянутого выше Лемуана.

Король был изображен в виде римского императора, однако судить об этом можно лишь по сохранившимся проектам и гравюрам, так как сам памятник до наших дней не сохранился. Для современников установка статуи имела, по-видимому, большое значение, будучи политическим действием и таковым же делая изображение статуи. Об этом косвенно свидетельствует то, что «оптический вид» имеет посвящение — «казначее военного флота Его католического величества» в Картахене Хосе Беса (“...Dedicada a D. Joseph Bezacontador de Navio de la Real Armada de Su Majestad Catholica en el de partamento de Carthagená”).

«Оптических видов», на которых можно найти скульптуру как часть городского пейзажа, существует огромное количество. Однако нужно иметь в виду, что далеко не всегда в основе такого изображения лежало некое точное документальное свидетельство вроде архитектурного чертежа или проекта. В большинстве же случаев — это касается и изображения скульптуры — «оптический вид» был сочиненным произведением, в котором создавалась иллюзия правдивости, то есть по своей сути «оптические» листы в полной мере соответствовали таким характеристикам барочного искусства как правдоподобие и стремление аффектировать зрителя. Заглядывая в ящик с линзой, наблюдатель оказывался перед миниатюрным миром, театральной сценой — местом, которое он, вероятно, никогда не видел в настоящей жизни. Особенной театральностью и барочной пышностью отличались немецкие листы, произведенные в Аугсбурге [4].

Необходимо подчеркнуть именно эти особенности «оптических видов» как продукта эпохи барокко, ведь они напрямую влияли на восприятие скульптуры в данном разделе массового искусства Нового времени. Например, можно обратиться к листу, напечатанному в Аугсбурге в 1780-е гг. и гравированному Францем Ксавье Хаберманом (1721–1796), на котором изображено разрушение скульптуры английского короля (“Die Zerstorung der koniglichen Bild Saule zu Neu Yorck”, илл. 5). Свержение статуи английского монарха Георга III в Нью-Йорке в 1776 г. было ярким выражением протеста против колониальных властей, однако изображено это событие скорее как фантазия, нежели как точная фиксация.

Известно, например, что статуя Георгу III была установлена в 1770 г. и являлась конным монументом, напоминая указанную выше конную скульптуру Людовика XVI в Париже. Поэтому очевидно, что изображение скульптуры подано здесь в рамках представлений о правдоподобии.

Подводя итоги, следует заключить, что почитание скульптурного образа или его разрушение — четко выявляемый сюжет в гравюре Нового времени в католических и протестантских странах, подчеркивающий особое место скульптуры в культуре барокко.

В независимости от содержания, скульптурный образ, запечатленный в гравюре, выявляет и эволюцию самой культуры барокко: от новаторских, будоражащих зрителя произведений — к чему-то ещё более привлекательному и аффектирующему, что в итоге становится чем-то настолько привычным, что без него немислим облик храма или города.

Можно также выделить несколько специфических теоретических акцентов, связанных с появлением скульптуры в гравюре барокко. Во-первых, это проблема религиозной пропаганды как части политической повестки дня, что столь часто актуализировало тот или иной пластический образ; во-вторых, особенности восприятия самой скульптуры как некоего иллюзорного предмета и в гравюре, и в реальной жизни; и, наконец, в-третьих, тиражирование образов. Последний пункт касается скульптуры особенно сильно, ведь она воспроизводилась на протяжении двух с лишним веков в огромных количествах — в действительности (в дереве, камне или металле) и в гравированном виде.



Илл. 5. Франц Ксавье Хаберманн. Разрушение статуи короля Георга III в Нью-Йорке (Die Zerstörung der königlichen Bild Säule zu Neu York). 1780-е. Гравюра на меди, акварель. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

Список литературы:

1. Apestegui C. Los ladrones del mar, piratas en el Caribe: corsarios, filibusteros y bucaneros 1493–1700. Barcelona: Lunwerg, 2000. P. 41.
2. Berge P. van den. *Theatrum hispaniae exhibens regni urbes, villas ac viridaria magis illustrata...* Amsterdam, 1700. 74 p.
3. Kaldenbach C. J. *Perspective Views // Print Quarterly*. 1985. Vol. 2, № 2. P. 87–104.
4. Kapff S. von. *Guckkastenbilder aus dem Augsburger Verlag von Georg Balthasar Probst: 1732–1801. Perspective Vues / Vues d'Optique, Gesamtkatalog*. Weissenhorn: Anton H. Konrad, 2010. 560 p.
5. Medina L. G. *Iuxta Crucem. Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna. (Siglos XVI–XVIII)*. Granada: Diput. prov. de Granada, 2015. 432 p.
6. Schilling M. *Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1990. 503 S.
7. Simandlova K. *Emauzy Abbey. History and Guide to the Monastery*. Praha: Nakladatelství Oswald, 2008. 24 p.
8. Verstegan R. *Theatrum crudelitatum haereticorum Nostri Temporis*. Antverpiae: Apud Hadrianum Huberti, 1604. 95 p.

References:

- Apestegui C. *Los ladrones del mar, piratas en el Caribe: corsarios, filibusteros y bucaneros 1493–1700*. Barcelona, Lunwerg Publ., 2000, p. 41. (in Spanish)
- Berge P. van den. *Theatrum hispaniae exhibens regni urbes, villas ac viridaria magis illustrata...* Amsterdam, 1700. 74 p. (in Latin)
- Kaldenbach C. J. *Perspective Views. Print Quarterly*, 1985, vol. 2, no. 2, pp. 87–104.
- Kapff S. von. *Guckkastenbilder aus dem Augsburger Verlag von Georg Balthasar Probst: 1732 – 1801. Perspective Vues, Vues d'Optique, Gesamtkatalog*. Weissenhorn, Anton H. Konrad Publ., 2010. 560 p. (in German)
- Medina L. G. *Iuxta Crucem. Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (Siglos XVI–XVIII)*. Granada, Diput. prov. de Granada Publ., 2015. 432 p. (in Spanish)
- Schilling M. *Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag Publ., 1990. 503 p. (in German)
- Simandlova K. *Emauzy Abbey. History and Guide to the Monastery*. Praha, Nakladatelství Oswald Publ., 2008. 24 p.
- Verstegan R. *Theatrum crudelitatum haereticorum Nostri Temporis*. Antverpiae, Apud Hadrianum Huberti Publ., 1604. 95 p. (in Latin)