

УДК 7.034(430)

DOI: 10.24411/2686-7443-2020-13004

Фролова Людмила Валерьевна, кандидат искусствоведения, методист. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. mila_grafik@mail.ru

Frolova, Liudmila Valer'evna, PhD in Art History, methodologist. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. mila_grafik@mail.ru

ТРАДИЦИИ ОФОРМЛЕНИЯ РУКОПИСНОЙ И ПЕЧАТНОЙ КНИГИ В ПАМЯТНИКАХ, СОЗДАНЫХ ПО ЗАКАЗУ ИМПЕРАТОРА МАКСИМИЛИАНА I ГАБСБУРГА

THE TRADITIONS OF THE DESIGN OF HANDWRITTEN AND PRINTED BOOKS IN THE PRINTS COMMISSIONED BY THE EMPEROR MAXIMILIAN I OF HABSURG

Аннотация. В статье рассмотрены памятники искусства — книги, созданные по заказу императора Максимилиана I Габсбурга: ранние издания поэмы «Тойерданк» (1517, 1519), иллюстрации и образцы верстки романа «Вайскуниг», «Молитвенник» Максимилиана. Выявлены специфические художественные особенности этих памятников и обусловившие их факторы. Для этого исследуемый материал сопоставлен с более ранними памятниками: изданиями И. и Г. Цайнеров, Э. Ратдольта, Б. фон Ункеля, книгами, оформленными А. Дюрером («Книга рыцаря де Ла Тур Ландри, написанная в назидание его дочерям», 1493; «Корабль дураков» С. Брандта, 1494; «Четыре книги любовных элегий соответственно четырем сторонам Германии» К. Цельтиса, 1502). Автор показывает, что в оформлении книг, заказанных императором, отразилось стремление приблизить облик печатного кодекса к эстетике рукописи. Для этих изданий характерен сложный рисунок шрифта, печать на пергаменте, ручная доработка иллюстраций. Вероятно, иллюстрации создавались с учетом раскраски, которая усиливает композиционные нюансы, значимые для понимания сюжета и символического содержания текста. Одновременно в этих памятниках появились особенности эстетики печатной книги. Шрифт, разработанный для книг Максимилиана, — первый вариант печатной фразатуры, использовавшейся в немецких землях в течение нескольких последующих веков. Для разворотов «Тойерданка» характерна широкая рама полей, свободная от маргиналий. Ксилографии обладают характерными особенностями книжной иллюстрации: уплощенностью пространства, согласованностью между собой, соразмерностью с пропорциями шрифта. В сочетании этих средств выразительности проявились основные идеи культурной политики Максимилиана — немецкий патриотизм и утверждение рыцарского идеала.

Ключевые слова: Максимилиан I; искусство книги; антиква; фразатура; иллюстрация; Тойерданк; Ганс Бургкмайр; Альбрехт Дюрер; Ганс Шойфельяйн, Леонард Бек.

Abstract. The article is about printed illustrated books commissioned by Emperor Maximilian I of Habsburg: early editions of the poem “Theuerdank” (1517, 1519), illustrations, and design versions of the novel “Weisskunig”, “Prayer Book” of Maximilian. The study revealed individual artistic features of these works of art and the factors that influenced them. The author compared the studied material with books published by J. Zainer, G. Zainer, E. Ratdolt, B. v. Unkel, and books with illustrations by Albrecht Dürer (“The Book of the Knight in the Tower”, 1493; “Ship of Fools” by S. Brant, 1494; “Quatuor libri amorum” by C. Celtes, 1502). The author showed that the design of books commissioned by the emperor contains features typical for the printed codex as well as specificities of the manuscript. These publications are characterized by a complex font pattern, printing on parchment, manual coloring of illustrations, which enhances nuances of composition, that are significant for understanding the plot, and the symbolic content of the text. At the same time, in these artworks, there is aesthetics of the printed book such as wide marginalia-free margins. Woodcuts have the characteristic features of book illustration: flattened space, consistency among themselves, and balance with the font. These features reflect the main ideas of Maximilian’s cultural policy — German patriotism and chivalric ideals.

Keywords: Maximilian I; Book Art; antiqua; fraktur; illustration; Theuerdank; Albrecht Dürer; Hans Burgkmair; Hans Schüfelein; Leonhard Beck.

К началу XVI в. искусство печатной книги еще не сформировало свои эстетические принципы. В среде интеллектуалов и любителей искусства печатная книга ценилась куда ниже манускрипта, и зачастую печатным экземплярам, предназначенным богатому и знатному заказчику, намеренно придавали сходство с роскошной рукописью.

Ярким примером сосуществования и взаимного влияния традиций рукописной и печатной книги могут послужить издания, созданные по заказу императора Максимилиана I Габсбурга (1459–1519), выдающегося мецената эпохи Возрождения. Император уделял особое внимание гравюре и печатной книге. Иллюстрации по его заказам выполняли ведущие немецкие мастера: А. Дюрер и его ученики, А. Альтдорфер, Г. Бургкмайр. Высокий уровень оформления этих изданий уже в XIX в. был отмечен исследователями, утверждавшими, что они «способны порадовать любой глаз красотой ксилографий, тщательно вырезанными массивными буквами и своеобразием растительных

орнаментов, украшающих книгу» [11, р. 1]. Эти памятники занимают достойное место в истории иллюстрированной печатной книги немецкого Возрождения, о них непременно идет речь в общих работах об этом искусстве. При этом до сих пор не предпринималось попытки рассмотреть издательскую деятельность императора комплексно, охарактеризовать специфические черты оформления печатных книг, созданных для Максимилиана I, выявить факторы, обусловившие эти особенности, и, наконец, определить степень влияния самого венценосного заказчика на художественные особенности памятников. Подобный ракурс дает возможность обратиться сразу к нескольким актуальным для искусства эпохи Возрождения вопросам: к проблеме формирования эстетики печатной книги и к проблеме меценатства и влияния заказчика на художественный процесс.

По заказу императора была издана его автобиографическая поэма «Тойерданк» (1517), велись работы по публикации автобиографического романа «Вайскуниг» и украшению

«Молитвенника» (1513, Государственная библиотека Баварии, Мюнхен; Городская библиотека, Безансон). Эти книги, наряду с многочисленными гравюрами, служили прославлению Максимилиана и увековечению его имени. В иллюстрации внесли многочисленные изменения [13], в том числе — рукой самого императора, в типографии экспериментировали с версткой [17, р. 313], все это говорит о значимости оформления этих изданий для заказчика.

Большое внимание уделялось выбору шрифта. Для набора «Молитвенника» и «Тойерданка» были разработаны специальные гарнитуры, имитирующие рукописные шрифты. В связи с созданием шрифта для «Тойерданка» наиболее часто упоминают имена Иоганна Нойдорфера (1497–1563), Иеронима Андре (ум. 1556) и Альбрехта Дюрера (1471–1528). При разработке этого шрифта за образец был взят почерк Вольфганга Шпитцвега, создавшего учебники письма, по которым обучался Максимилиан I. Шрифт очень сложен, включает до восьми типов начертания одной и той же буквы [18, S. 90–91]. Как видно из приведенной выше цитаты, этот шрифт долгое время считали не литым, а вырезанным на доске. Шрифты, разработанные для печати императорских заказов, представляют собой первые варианты печатной фактуры, элегантного шрифта с большим количеством характерных «шипов» в месте сочленения штрихов под острым углом. Этот шрифт возник на рубеже XV и XVI в. на основе массивной текстуры, служившей для набора литургических текстов, и швабахера, которым печатали преимущественно народную литературу, сатиры и памфлеты [9, с. 568–573]. Фактура, более легкая и светлая, чем текстура, и более изысканная, чем швабахер, заняла ведущее место в немецкой шрифтовой культуре не только в эпоху Возрождения, но и в последующие периоды.

Примечательно, что заказчик предпочел готические гарнитуры, хотя в начале XVI в. в немецких землях уже активно использовались шрифты, тяготеющие к формам гуманистического письма. Гуманистический курсив (синтез готического курсива и кароллинского минускула) стал основным шрифтом для канцелярий Фридриха III и самого Максимилиана I [3, с. 188]. В типографии Э. Ратдольта в Венеции была проведена большая работа по созданию новых шрифтов, готический шрифт был упрощен, и формы его сблизились с формами антиквы. Переехав в 1486 г. из Венеции в Аутсбург, Э. Ратдольт стал первым в немецких землях широко применять венецианскую ротунду и антикву [8, с. 191, 193].

Гуманисты круга Максимилиана I тоже были знакомы с антиквой. Именно антиквой набраны «Четыре книги любовных элегий соответственно четырем сторонам Германии» К. Цельтиса, вышедшие в 1502 г. в Нюрнберге с ксилографиями А. Дюрера (Илл. 1). Однако Максимилиан I остался равнодушным к антикве, несмотря на то, что использование этого шрифта могло бы подчеркнуть тему преемственности по отношению к античности, которая в ту пору была неразрывно связана с идеей имперского величия. Именно в таком качестве используется антиква А. Дюрером на титульном листе к изданию упомянутой выше книги К. Цельтиса. Композиция этой ксилографии при некоторой условности вполне отражает содержание поэмы. Строки К. Цельтиса посвящены несчастной любви поэта к четырем красавицам, однако эта тема становится лишь поводом описать красоту и величие четырех областей, входящих в состав немецких земель, по которым путешествует автор в поисках счастливой любви. На титульном листе А. Дюрер изобразил лавровый венок, в который влетают рога изобилия и названия тех земель, о которых ведется рассказ. Надписи выполнены прописными буквами, антиквой, которая органично сочетается с символикой славы и изобилия и придает композиции величественный характер, созвучный содержанию поэмы. Однако император не использует подобные выразительные возможности антиквы. Книги для Максимилиана I печатались исключительно готическими шрифтами. Предпочтение фактуры антикве в случае с «Тойерданком» можно объяснить характером текста, восходящего к рыцарским романам Средневековья. Антиква же с самого своего рождения мыслилась как шрифт, связанный с античной традицией и гуманистической ученостью. Возможно также, что равнодушные к антиквизирующему шрифту долж-

но было подчеркнуть значимость национального своеобразия для официального императорского искусства. В этом интересе к национальному, немецкому заключается фундаментальная особенность официальных художественных заказов Максимилиана I, который, в отличие от прочих представителей своей династии, предпочитал обращаться преимущественно к немецким мастерам [2, с. 28]. При этом такое предпочтение немецких мастеров нидерландским или итальянским характерно для официальных заказов императора, а для себя как для частного лица он нередко заказывал портреты и иллюминированные рукописи у мастеров иных национальных школ. Яркий пример такой книги — «Молитвенник», созданный для Максимилиана в Нидерландах (1486–1488, Австрийская национальная библиотека, Вена, рис. 91) и украшенный роскошными миниатюрами [12, S. 201–206].

Любовь к роскошно оформленным рукописям сказалась и в эстетике тех печатных книг, которые создавались в целях императорской пропаганды. Ксилографии ранних изданий «Тойерданка» раскрашены, что придает книге еще большее сходство с рукописью. Большинство иллюстрированных книг, изданных на протяжении XV в., было дополнено ручной раскраской. Однако чаще всего использовали локальные цвета, превращающие иллюстрации в легко считываемый знак. Тщательная раскраска с тонкими цветовыми переходами и нюансами светотени — более редкое явление для немецких первопечатных иллюстраций.

Сохранились как цветные, так и черно-белые экземпляры «Тойерданка» из тиража 1517 г. Раскрашенные листы из разных кодексов существенно отличаются друг от друга. Так, доспехи главного героя могут быть серебристыми или золотисто-желтыми. Тойерданк изображен в золотистых доспехах, например, в иллюстрациях, хранящихся в Государственной библиотеке Баварии и в Библиотеке герцога Августа в Вольфенбюттеле, а в серебристых доспехах его можно видеть на отдельных страницах, хранящихся в Альбертине и в Государственной библиотеке в Берлине. В иллюстрациях из Вены и Мюнхена не совпадают между собой и цвета одежды второстепенных персонажей. В листах из Вольфенбюттеля цвета одежды совпадают с цветами из мюнхенского кодекса, однако есть некоторые небольшие отличия в трактовке деталей. Так, в иллюстрации № 102 из Мюнхена одинаковой ярко-желтой краской выкрашены доспехи Тойерданка, прическа Эренхольда и некоторые фрагменты интерьера на заднем плане, а на листе из Вольфенбюттеля для всех этих предметов выбраны разные оттенки. В листе № 64 мюнхенского кодекса действие происходит на фоне бирюзового водоема, окруженного голубыми холмами. В иллюстрации из Вольфенбюттеля судно плывет по голубым волнам, а вдали возвышаются бирюзовые холмы. Возможно, эти экземпляры восходят к неким общим образцам или указаниям. Можно предположить, что часть тиража была раскрашена в типографии, а часть осталась не раскрашенной. И уже позднее раскраска некоторых кодексов заказывалась непосредственно владельцами.

Различия в раскраске разных экземпляров касаются не только отдельных деталей, но и общего эмоционального состояния. Иллюстрации из Вены и Мюнхена организованы принципиально различно. Цвета иллюстраций мюнхенского экземпляра локальны, преобладают оттенки охристого, изумрудно-зеленого, серебристого, розового. Светотеневая моделировка достигается в первую очередь за счет прозрачности красочного слоя, через который просвечивает густая штриховка. Иногда тени усилены за счет несколько большей густоты красок. Иллюстрации выдержаны в светлой гамме, их тональный строй поддерживает то ощущение легкости, которое создается за счет ажурного набора и широких белых полей. Иллюстрации венского экземпляра организованы более тонко. Они отличаются более темным колоритом, в котором преобладают кобальтово-синий, желто-зеленый и розовый оттенки. Помимо прозрачных, используются кроющие краски. Это приводит к тому, что изменяется тональный строй композиции, особенно активную роль начинает играть небо, на котором мастер стремится передать ощущение вечернего освещения. Более тонко организованы тональные переходы между светом и тенью. В целом иллюстрации производят более торжественное и таинственное впечатление, чем иллюстрации мюнхенского экземпляра.



Илл. 1. Альбрехт Дюрер. Иллюстрация к «Четырем книгам любовных элегий соответственно четырем сторонам Германии» К. Цельтиса. 1502. Ксилография. Государственная библиотека Баварии, Мюнхен. URL: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11219866_00003.html

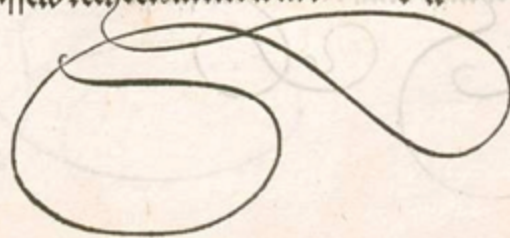
Зачастую именно раскраска помогает разобраться в сюжете, прояснить некоторые детали, не вполне очевидные на черно-белых оттисках. Так, в иллюстрации к главе 36 лишь благодаря раскраске становится ясным, что на главных героев обрушиваются не валуны, а снежные глыбы, о которых говорится в тексте. Глава 29 рассказывает о падении главного героя с лошади на замерзшей реке в нижнем Иннтале. Убедительно показать поверхность льда средствами ксилографии иллюстратору не удалось. Здесь раскраска также выступает в роли дополнительного пояснения к тексту, помогает расширить изобразительные возможности гравюры на дереве.

При этом раскраска неизбежно меняет тональные отношения, присущие черно-белому оттиску, выделяя более ярким светом места, лишённые штриховки. Возможно, авторы ксилографий имели в виду эти изменения, создавая свои рисунки. По крайней мере, именно в раскрашенных вариантах становятся очевидными некоторые смысловые нюансы, о которых мы узнаем из текста. Так, в иллюстрации к главе об охоте на дикого кабана (№ 61, илл. 2) за спиной злого гения Унфало помещен мощный ствол сухого дерева. Сухое дерево, по-видимому, используется Г. Бургкмайром как символ злых сил. Можно выде-

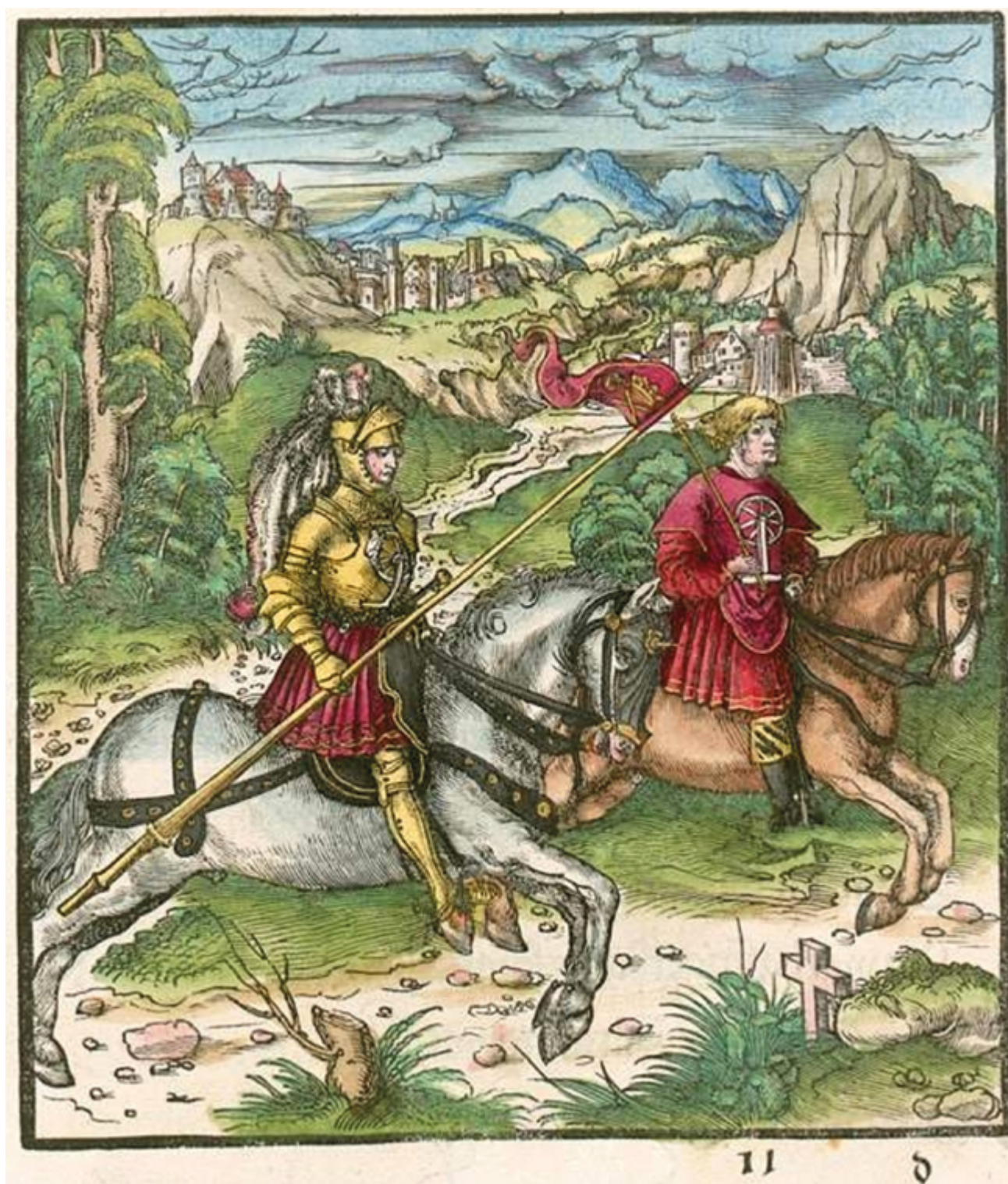
лить ряд сходных черт между трактовкой сухого ствола и фигуры отрицательного персонажа (это два близких по массам вертикальных объема, изгиб ствола в точности повторяет пластику тела Унфало). По-видимому, художник осознанно сопоставил эти два объекта, введя сухое дерево для более точной характеристики персонажа. Отрицательная окраска присуща этим объектам и за счет сугубо композиционного приема: они помещены в правую зону формата, подсознательно воспринимаемую зрителем как враждебную [5, с. 103]. Использование символики сухого дерева как маркера некой неблагоприятной субстанции достаточно распространено в листах Г. Бургкмайра, хотя и совершенно нехарактерно для работ его соавторов — Г. Шойфельйна и Л. Бека. В раскрашенном варианте этой иллюстрации связь между фигурой Унфалло и стволом сухого дерева явнее, они близки по цвету, одинаково ярко освещены и отчетливо выделяются на темном фоне. Кроме того, именно при раскраске эти объекты визуальнo объединяются с фигурой кабана, основного противника главного героя. Становится особенно заметен выразительный жест, которым Унфало указывает на кабана. Сухое дерево, фигура Унфало и кабан воспринимаются как единая масса, это напоминает о том, что именно Унфало — несчастный



61
W^o falder hec gannet kein rast
Gedacht stetz hin vnuud wider bast
Wie Erden Helden bringen mochte
In laud suletz Er sich bedachte
Wie das da wer in disem wald
Ein hawend schwein das lief gar bald
Vnuud hec ann fnder gleichen art
Wann dasselb recht erdüret ward



Илл. 2. Ганс Бургмайр. Иллюстрация к главе 61 поэмы Максимилиана I «Тойерданк» (Нюрнберг: И. Шеншпергер, 1517). Ксилография, раскраска. Государственная библиотека Баварии, Мюнхен.
URL: <https://daten.digital-e-sammlungen.de/~db/0001/bsb00013106/images/index.html?seite=281&fp=193.174.98.30>



Илл. 3. Леонард Бек. Иллюстрация к главе 11 поэмы Максимилиана I «Тойерданк» (Нюрнберг: И. Шеншпергер, 1517). Ксилография, раскраска. Государственная библиотека Баварии, Мюнхен.
URL: <https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0001/bsb00013106/images/index.html?seite=55&fip=193.174.98.30>

случай — главный виновник опасностей, выпадающих на долю Тойерданка. Тема противостояния главного героя злу, одна из центральных тем поэмы, становится особенно ощутимой именно за счет нюансов, которые вносит в иллюстрации раскраска.

Еще одним показательным примером значения цвета для семантики композиции служит иллюстрация к главе № 11, изображающая Тойерданка и Эренхольда в пути (Илл. 3). При первом взгляде на черно-белый вариант обращают на себя внимание фигуры главных героев. В раскрашенном оттиске из мюнхенского издания этот эффект усилен. Фигуры раскрашены

яркими, теплыми оттенками золотистого и красного, они отчетливо выделяются на ярко-зеленом холодном фоне. В цветном варианте из Вены наиболее активны детали пейзажа: небо, дорога и горы. Восходящая диагональ, заданная этими пятнами, будто ускоряет движение всадников. Акцент перенесен на изображение дороги, благодаря чему усиливается мотив пути. Город, изображенный в верхнем правом углу, можно трактовать как некую цель движения главных героев. Мотив пути и города «как цели паломничества» чрезвычайно важен для искусства Средневековья [1, с. 34]. Здесь этот мотив также присутствует,

органично сливаясь с сюжетом повествования, именно в цветном варианте он начинает звучать наиболее отчетливо.

В раскраске иллюстраций к «Тойерданку» значительную роль играет золото, мазки которого не только украшают одежду и конскую сбрую, но и вспыхивают по всей поверхности иллюстрации, усиливая сходство ксилографии с миниатюрой.

Иллюстрации к «Молитвеннику» организованы принципиально иначе. Это изящные рисунки пером на полях (Илл. 4). Украшение полей — прием, характерный для рукописи и к началу XVI в. уже достаточно архаичный, о чем подробно будет сказано ниже. Но в период стремительного развития книгопечатания именно молитвенники были теми книгами, в оформлении которых особенно медленно проникали новаторские черты [20, С. 128]. Но при некоторой архаичности общей композиции сами иллюстрации исполнены весьма оригинально. Для того чтобы верно оценить их эстетические особенности, постараемся ответить на вопрос о назначении рисунков и самой книги. Из документов известно, что задумывалась печать десяти экземпляров «Молитвенника». До наших дней дошло пять кодексов, из которых лишь один дополнен рисунками. Работа, видимо, не была доведена до конца, о чем говорят инициалы, добавленные от руки гораздо позже создания рисунков. У современных исследователей не вызывает сомнений связь этой книги с рыцарским орденом Св. Георгия, который был основан императором Фридрихом III и имел большое значение для Максимилиана I. Однако характер этой связи ясен не вполне. Предполагают, что император задумывал издать некоторое число экземпляров на бумаге [22, Bl. 10]. Однако неизвестно, как надлежало оформить уже напечатанные книги, кому они должны были принадлежать, как должны были выглядеть бумажные экземпляры. Оформление «Молитвенника» отличается от оформления тех книг, которые обычно появлялись по заказу императора. Рукописные молитвенники, как правило, украшали для него полихромными миниатюрами с добавлением золота, печатные книги — гравюрами. Рисунки исполнены изящной линией, контуром с небольшим количеством штриха, в пределах одного рисунка используется лишь один цвет. Все это дало почву гипотезе, которая, появившись в конце XIX в. в работе Г. Гилова [15], стала широко распространена в современной литературе о «Молитвеннике» [16, р. 98; 21, р. 122]. Согласно этой гипотезе, рисунки должны были служить эскизами ксилографий для других экземпляров «Молитвенника», которые предназначались знатным рыцарям-членам ордена Св. Георгия. Эту версию поддержала Ц. Г. Нессельштраус, крупнейший советский специалист по старопечатной немецкой книге. По мнению Ц. Г. Нессельштраус, в арсенале немецких печатников были технические способы воспроизвести столь тонкие, изысканные рисунки типографским способом [8, с. 90]. Однако еще в начале XX в. немецкий исследователь Г. Ляйдингер высказал сомнения в этой гипотезе [19, С. 11]. Он подчеркнул, что достаточно странно изготавливать эскизы для дешевой ксилографии на роскошном пергаменте. Также, по мнению Г. Ляйдингера, эта гипотеза не объясняет, почему для разных рисунков использованы чернила разного цвета. Исследователь предполагает, что иллюстрированный экземпляр предназначался самому императору, а каждый рыцарь, получивший свою книгу, мог заказать рисунки по собственному вкусу. К справедливому замечанию Г. Ляйдингера стоит добавить, что технически довольно непросто напечатать рисунки, расположенные так близко к краю листа, но не заходящие под обрез. Кроме того, эскизы для ксилографий, создававшиеся по заказам Максимилиана, как правило, лишены высоких художественных достоинств, в чем легко убедиться на примере эскизов к «Фрейдалю». Все это заставляет с большим вниманием отнестись к незаслуженно забытому мнению Г. Ляйдингера, тем более что достаточно часто в ту пору небольшой тираж печатался на пергаменте и иллюстрировали от руки в соответствии с личностью хозяина. Примером такого издания может служить «Сфорциада», книга о подвигах миланского герцога Франческо Сфорца (1401–1466) [14]. Будучи связан с миланским герцогским двором родственными узами, Максимилиан мог видеть разные экземпляры этой книги, украшенные роскошными миниатюрами. Однако «Молитвенник» Максимилиана украшен не многоцветными миниатюрами, а рисунками пером. В этом видится

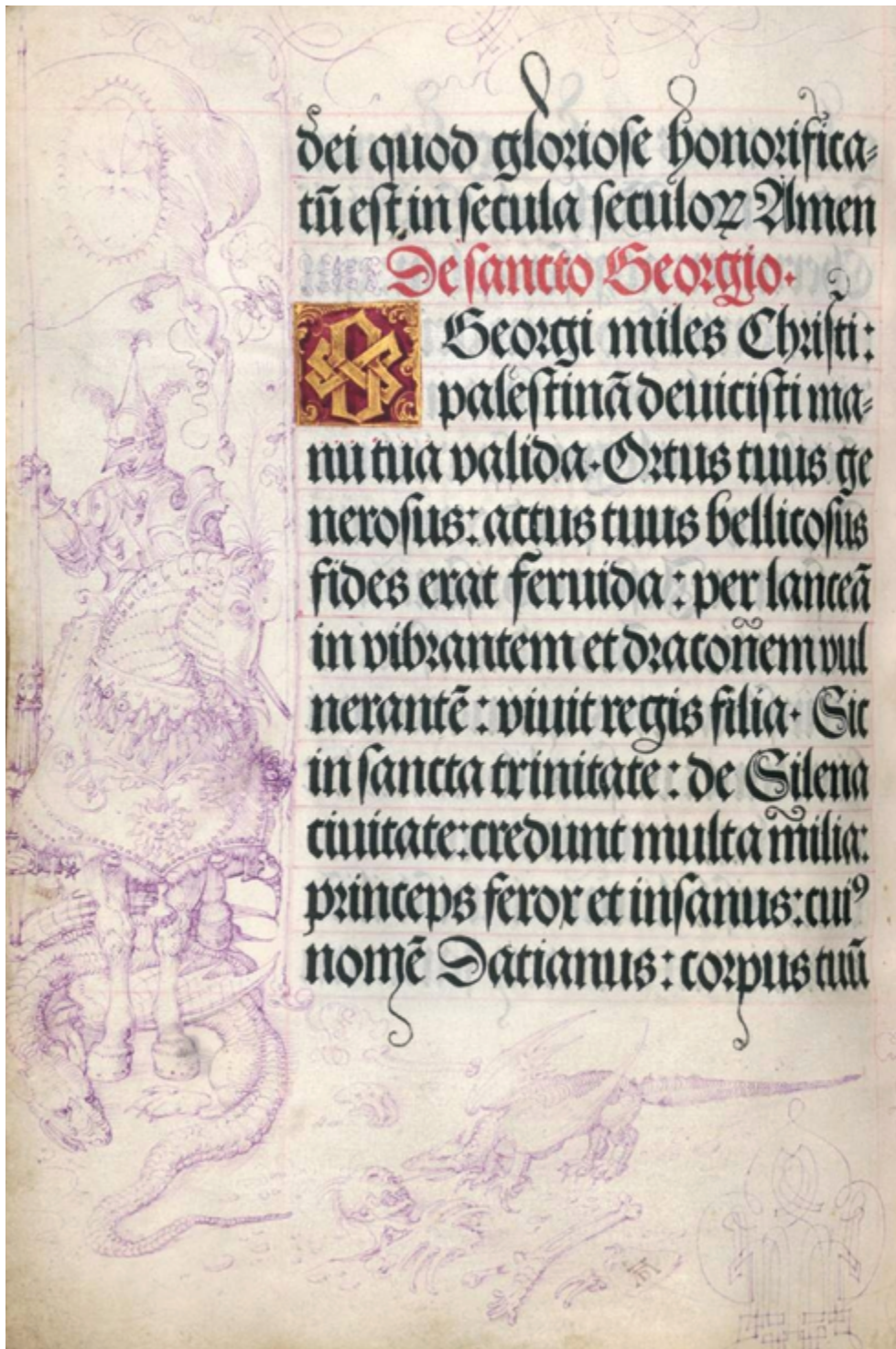
сближение с эстетикой печатной книги, лишенной многоцветия в силу технических возможностей печати XVI в. Сочетание черного массива текста и ажурного, выполненного в один цвет обрамления напоминает о декоре «Майнцской псалтири». И хотя технически, как было сказано выше, воспроизводить подобный прием вряд ли предполагалось, эстетическая связь с ним несомненна.

Отношение к печатной книге на рубеже XV–XVI вв. не было однозначным. С одной стороны, ее превозносили как одно из лучших изобретений, данных миру немецкой нацией. И обращение к этой технике, ставшей предметом национальной гордости, было, безусловно, само по себе важным политическим шагом. С другой стороны, знатоки и ценители роскошных рукописей пренебрегали печатной продукцией, предпочитая заказывать иллюминированные манускрипты [8, с. 16]. Возможно, именно такое двойственное отношение к печатной книге привело к тому, что издания, заказанные императором, близки эстетике рукописной книги. Кроме того, тенденция оформлять печатную книгу с учетом лучших традиций роскошных рукописей была близка еще И. Гутенбергу, развивалась в типографии Э. Ратдольта и вышла на новый уровень благодаря творчеству А. Дюрера.

При том что эстетика рукописной книги, безусловно, важна для мастеров, работавших по императорскому заказу, издания «Тойерданка» и «Вайскунига» отличает принципиально новый подход к композиции разворота. Особое место уделено белому пространству полей, которое создает ощущение воздуха, легкости, заставляет искриться и сиять краски иллюстраций. В рукописной книге поля были активно использованы для пояснительных текстов и роскошных узоров. Во многих печатных книгах XV в., начиная с 42-строчной Библии Гутенберга, художники будто бы боялись пустоты полей, заполняя их от руки роскошными маргиналиями. Воспроизвести эти прихотливые орнаменты типографским способом стремились многие издатели XV в. Уже в 1470-х гг. в типографиях Гюнтера и Иоганна Цайнеров в Аугсбурге и Ульме делались попытки поместить на поля декоративные элементы. Одним из самых выразительных экспериментов такого рода стал инициал S, открывающий книгу «О знаменитых женщинах» Д. Боккаччо, изданную И. Цайнером. Инициал, превращаясь в изображение змея-искусителя, вплетается в затейливый бордюр со сценой Грехопадения и символами смертных грехов. Полностью заплетенные печатным бордюром поля появляются в издании знаменитой Кельнской Библии, изданной ок. 1478 г. Бартоломеусом фон Ункелем. Эти орнаменты, в которых переплетаются цветочные гирлянды, фигурки животных, поющие и танцующие дамы и кавалеры, отсылают к эстетике средневековых маргиналий. В изданиях Э. Ратдольта 1470–1480-х гг. печатные бордюры наполняются гротесками в итальянском вкусе. Издания, вышедшие в Базеле в начале 1490-х гг. с иллюстрациями юного А. Дюрера, радуют глаз орнаментальными рамками, мотивы которых помогают определить основное содержание или читательский адрес книги. Так, на страницах «Корабля дураков» С. Бранта (Базель, Иоганн Бергман фон Ольпе, 1494) по цветочным бордюрам карабкаются фигурки в шутовских колпаках, подобных тем, что надеты на головы главных героев. Нежные побеги фиалок обрамляют иллюстрации к «Книге рыцаря де Ла Тур Ландри, написанной в назидание его дочерям» (Базель, Михаэль Фуртер, 1493), будто напоминая о том, что главные читатели книги — скромные и добродушные барышни.

Таким образом, уже в XV в. были разработаны технические средства и эстетические приемы для украшения полей печатными орнаментами. Однако в дальнейшем эволюция печатной книги идет по иному пути, поля освобождаются от декора и пространство незапечатанного листа становится важным выразительным средством, почти столь же важным, как типографика и иллюстрация. В «Тойерданке» эта боязнь пустого пространства окончательно преодолена. Текст располагается на огромных полосах свободно, крупные буквы затейливого начертания, богатые виртуозно выполненными росчерками оттеняют тонкость, с которой выполнены иллюстрации.

Пластический язык иллюстрации также отличается рядом особенностей, связанных с тем, что изображение включено в об-



Илл. 4. Альбрехт Дюрер.
Иллюстрации к «Молитвеннику»
Максимилиана. 1515.
Государственная библиотека
Баварии, Мюнхен.
URL: <https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0008/bsb00087482/images/index.html?seite=56&fp=193.174.98.30>

щую композицию книги. Для иллюстраций характерно некоторое уплощение пространства, согласованность рисунка с характером шрифтового оформления, ритмичность в построении серии иллюстраций, соотношение композиции иллюстрации с местом, которое она занимает в композиции книжного ансамбля [10, с. 53; 4, с. 217–218]. Этими качествами обладают и рисунки к «Молитвеннику», и ксилографии для «Тойерданка» и «Вайскунига».

Среди мастеров, создававших ксилографии для императора, специфику книжной иллюстрации особенно тонко чувствовал ученик А. Дюрера Г. Шойфеляйн [6]. И хотя он рано оставил работу над заказом, именно его стиль определил характер иллюстраций, завершенных по большей части Г. Бургмайром и Л. Беком. В творчестве Г. Шойфеляйна специфические черты книжной графики формируются именно во время работы над заказами Максимилиана I. Они лишь намечаются в его ранних

иллюстрациях к «Зерцалу человеческого искупления» У. Пиндера (Нюрнберг, 1507) и усиливаются в поздних ксилографиях для «Немецкого Цицерона» (1534).

Именно в памятниках искусства особенно ярко отразились эстетические предпочтения и политические идеи Максимилиана I. Любовь к роскошной рукописи и осознание пропагандистского потенциала печатной книги, стремление подчеркнуть национальный характер издания и связь с рыцарским Средневековьем — все эти особенности Максимилиана I как заказчика определили облик возникших по его повелению памятников. Именно в этих заказах соображения политического характера слились со вкусами императора как частного лица, и в результате воплощение гуманистической программы обернулось не только своеобразным «контуром идей», но и ярким эстетическим феноменом.

Список литературы:

1. Данилова И. Е. Судьба картины в европейской живописи. СПб.: Искусство, 2005. 294 с.
2. Истомина Н. А. Немецкий живописный портрет 1530-х–1590-х годов: автореф. дис. ... канд. иск. 17.00.04. Москва, 2006. 30 с.
3. Киселева Л. И. Письмо и книга в Западной Европе в средние века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 312 с.
4. Конашевич В. М. О некоторых принципах оформления книги // О себе и своем деле. Воспоминания. Статьи. Письма: с приложением воспоминаний о художнике. М.: Детская литература, 1968. С. 217–218.
5. Лапин А. И. Плоскость и пространство, или жизнь квадратом. М.: Л. Гусев, 2005. 144 с.
6. Михайлова Л. В. Гравюры Ганса Шойфельяна 1530-х гг. с точки зрения художественных особенностей искусства книги // ARS: Исследования нижегородских искусствоведов. 2013. Вып. 2. С. 133–141.
7. Нессельштраус Ц. Г. Альбрехт Дюрер как иллюстратор книги // Искусство книги. 1979. Вып. 9. С. 83–91.
8. Нессельштраус Ц. Г. Немецкая первопечатная книга: Декорировка и иллюстрации. СПб.: Аксиома РХГИ, 2000. 272 с.
9. Петровский Д. И. Зримый глагол 3. Каллиграфическая история Руси и Западной Европы. Письмо ширококонечным пером. СПб.: Химиздат, 2016. 704 с.
10. Фаворский В. А. О графике как об основе книжного искусства // Искусство книги. 1961. Вып. 2. С. 51–78.
11. Bullen G. Introduction // The Adventures and a Portion of the Story of the Praiseworthy, Valiant, and Hight-renowned Hero and Knight, Lord Tewrdannckh. A Reproduction of the Edition Printed at Augsburg, in 1519 / Ed. by W. H. Rylands. London: Wynan and sons, 1884. P. 1–126.
12. Chmelarz E. Das ältere Gebetbuch des Kaisers Maximilian I // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1888. Bd. 7. S. 201–206.
13. Dodgson C. Some Undescribed States of Theurdank // The Burlington Magazine for Connoisseurs. 1944. Vol. 84. No. 491 (Feb.). P. 47–49.
14. Evans M. L. New Light on the “Sforziada” Frontispieces of Giovan Pietro Birago // The British Library Journal. 1987. Vol. XIII. No. 2. P. 235–247.
15. Giehlow K. Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance: Besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. 1915. Bd. 32. S. 1–232.
16. H. P. R. Maximilian's Triumphal Arch // Bulletin of the Museum of Fine Arts. 1951. Vol. 49. No. 278. P. 95–98.
17. Kaulbach H.-M. Trial Sheets for Maximilian I's “Weisskunig” // The Burlington Magazine. 1995. Vol. 137. No. 1106. 313–314.
18. Kunze H. Maximilianische Buchkunst // Vom Bild im Buch. Leipzig: K.G. Saur, 1988. S. 64–101.
19. Leidinger G. Albrecht Dürers und Lukas Cranachs Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München. München: Riehn & Reusch, 1922. 28 S.
20. Seidlitz W. V. Die gedruckten illustrierten Gebetbücher des XV. u. XVI. Jahrhunderts I // Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. 1884. Bd. 5. S. 128–144.
21. Silver L. Marketing Maximilian. The Virtual Ideology of a Holy Roman Emperor. Princeton: Princeton University Press, 2008. 304 p.
22. Wundsam D. Kunst- und Kulturpolitik unter Kaiser Maximilian I. Dipl. Arb. Salzburg, 1995. 123 Bl.

References:

- Bullen G. Introduction. *The Adventures and a Portion of the Story of the Praiseworthy, Valiant, and Hight-renowned Hero and Knight, Lord Tewrdannckh. A Reproduction of the Edition Printed at Augsburg, in 1519*. London, Wynan and sons Publ., 1884, pp. 1–126.
- Chmelarz E. Das ältere Gebetbuch des Kaisers Maximilian I. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1888, vol. 7, pp. 201–206. (in German)
- Danilova I. E. *Sud'ba kartiny v evropeiskoi zhivopisi (The Fate of the Paintings in European Art)*. Saint Petersburg, Iskustvo Publ., 2005. 294 p. (in Russian)
- Dodgson C. Some Undescribed States of Theurdank. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1944, vol. 84, no. 491, pp. 47–49.
- Evans M. L. New Light on the “Sforziada” Frontispieces of Giovan Pietro Birago. *The British Library Journal*, 1987, vol. 13, no. 2, pp. 235–247.
- Favorskii V. A. About Graphics as the Basis of Book Art. *Iskusstvo knigi (Book Art)*, 1961, vol. 2, pp. 51–78. (in Russian)
- Giehlow K. Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance: Besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1915, vol. 32, pp. 1–232. (in German)
- H. P. R. Maximilian's Triumphal Arch. *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, 1951, vol. 49, no. 278, pp. 95–98.
- Istomina N. A. *Nemetskii zhivopisnyi portret 1530-kh–1590-kh godov (German Portrait Paintings in the 1530s – 1590s)*. PhD Thesis. Moscow, 2006. 30 p. (in Russian)
- Kaulbach H.-M. Trial Sheets for Maximilian I's “Weisskunig”. *The Burlington Magazine*, 1995, vol. 137, no. 1106, pp. 313–314.
- Kiseleva L. I. *Pis'mo i kniga v Zapadnoi Evrope v srednie veka (Writing and Book in Western Europe in the Middle Ages)*. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2003. 312 p. (in Russian)
- Konashevich V. M. About some Book Design Principles. *O sebe i svoem dele. Vospominaniia. Stat'i. Pis'ma: s prilozheniem vospominanii o khudozhnike (About Myself and my Work. Memories. Articles. Letters: with the Application of Memories of the Artist)*. Moscow, Detskaia literatura Publ., 1968, pp. 217–218. (in Russian)
- Kunze H. Maximilianische Buchkunst. *Vom Bild im Buch*. Leipzig, K.G. Saur Publ., 1988, pp. 64–101. (in German)
- Lapin A. I. *Ploskost' i prostranstvo, ili zhizn' kvadratom (The Plane and the Space, or the Life of the Square)*. Moscow, L. Gusev Publ., 2005. 144 p. (in Russian)
- Leidinger G. *Albrecht Dürers und Lukas Cranachs Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München*. München, Riehn & Reusch Publ., 1922. 28 p. (in German)
- Mikhailova L. V. Hans Schäufelein's Woodcuts of 1530s from the Point of View of the Book Art. *ARS: Issledovaniia nizhegorodskikh iskusstvovedov (ARS. Studies by Art Critics from Nizhny Novgorod)*, 2013, vol. 2, pp. 133–141. (in Russian)
- Nessel'shtraus Ts. G. Albrecht Durer as a Book Illustrator. *Iskusstvo knigi (Book Art)*, 1979, vol. 9, pp. 83–91. (in Russian)
- Nessel'shtraus Ts. G. *Nemetskaia pervopechatnaia kniga: Dekorirovka i illiustratsii (German Incunabula: Decorating and Illustrations)*. Saint Petersburg, Axioma RkhGI Publ., 2000. 272 p. (in Russian)
- Petrovskii D. I. *Zrimyi glagol 3. Kalligraficheskaia istoriia Rusi i Zapadnoi Evropy. Pis'mo shirokokonechnym perom (Visible Word 3. Calligraphic History of Russia and Western Europe. Writing with a Wide-nib Pen)*. Saint Petersburg, Khimizdat Publ., 2016. 704 p. (in Russian)
- Seidlitz W. V. Die gedruckten illustrierten Gebetbücher des XV. u. XVI. Jahrhunderts I. *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 1884, vol. 5, pp. 128–144. (in German)
- Silver L. *Marketing Maximilian. The Virtual Ideology of a Holy Roman Emperor*. Princeton, Princeton University Press Publ., 2008. 304 p.
- Wundsam D. *Kunst- und Kulturpolitik unter Kaiser Maximilian I*. Dipl. Arb. Salzburg, 1995. 123 l. (in German)