

НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 3 (2020)

NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART
SCIENTIFIC JOURNAL

NO. 3 (2020)



Санкт-Петербург, 2020

Приглашенный редактор выпуска – Ольга Владимировна Субботина, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Библиотеки Российской академии наук

Редакционная коллегия:

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

Invited Editor of the Issue – Olga Vladimirovna Subbotina, PhD in Art History, researcher, Russian Academy of Sciences Library

Editorial Board:

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

Выпуск журнала «Новое искусствоведение» 03/2020 подготовлен по материалам конференции «Искусство книги позднего Средневековья и раннего Нового времени: проблемы и перспективы изучения», которая прошла 24–25 сентября 2020 г. в Библиотеке Российской академии наук при участии Фонда «Новое искусствоведение». Статьи участников конференции, опубликованные в журнале, обращены к важнейшим для русского и западноевропейского книжного искусства проблемам, связанным с типологией, визуальным нарративом, рецепцией, миграцией и трансформацией иконографических и декоративных образцов.

The issue of the journal “New Art Studies” 03/2020 was prepared based on the materials of the conference “The Art of the Book of the Late Middle Ages and the Early Modern Time: Problems and Prospects of Study”, which took place on September 24-25, 2020 at Russian Academy of Sciences Library with the participation of the New Art Studies Foundation. The articles of the conference participants, published in the journal, address the most important issues for Russian and Western European book art related to typology, visual narrative, reception, migration and transformation of iconographic and decorative samples.

Новое искусствоведение. 2020. № 3. СПб: Фонд «Новое искусствоведение». 142 с.
New Art Studies. 2020. No. 3. St. Petersburg: “New Art Studies” Foundation. 142 p.

Издатель

Фонд «Новое искусствоведение»
Кристина Олеговна Сасонко
директор Фонда «Новое искусствоведение»
<https://www.newartstudies.ru/>
office@newartstudies.ru

Контакты редакции

Ида Александровна Шик
Гл. редактор фонда «Новое искусствоведение»
i.shik@newartstudies.ru

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

Редакционная подготовка

Филипп Сунилович Бастиян, Ида Александровна Шик,
Наталья Владимировна Шетинина

Верстка

Надежда Алексеевна Лакатош

Publisher

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

Editorial contacts

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

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

Editorial preparation

Philipp Sunilovich Bastian, Ida Aleksandrovna Shik,
Nataliia Vladimirovna Shchetinina

Journal Design

Nadezhda Alekseevna Lakatosh

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

| | | | |
|---|-----|--|-----|
| От редакции | 6 | Editorial board | 6 |
| Искусство западноевропейской рукописной книги XIV–XV веков | | Art of Western European Manuscript Books of the 14th–15th Centuries | |
| <i>М. А. Рогов.</i> Иконографическая программа рукописей и гравюр «Зеркала человеческого спасения» в российских собраниях | 8 | <i>M. A. Rogov.</i> The Iconographic Program of Speculum Humanae Salvationis (SHS) Manuscripts and Woodcuts in Russian Collections | 8 |
| <i>Е. В. Зотова.</i> Позднесредневековые иллюминированные рукописные миссалы: опыт типологизации | 15 | <i>E. V. Zotova.</i> The Typology of Late Medieval Illuminated Missals | 15 |
| <i>А. А. Троцкая.</i> Инициал как портретная рамка: от книжной иллюминации до оформления портретных миниатюр | 22 | <i>A. A. Troitskaya.</i> The Initial as a Portrait Frame: from Illuminated Manuscripts to Portrait Miniature Decorations | 22 |
| От манускрипта к печатному изданию: западноевропейские книги XVI–XVII веков | | From Manuscript to Printed Edition: Western European Books of the 16th – 17th Centuries | |
| <i>Л. В. Фролова.</i> Традиции оформления рукописной и печатной книги в памятниках, созданных по заказу императора Максимилиана I Габсбурга | 31 | <i>L. V. Frolova.</i> The Traditions of the Design of Handwritten and Printed Books in the Prints Commissioned by the Emperor Maximilian I of Habsburg | 31 |
| <i>О. В. Субботина.</i> Гравюры с подписями в парижских Часословах Гийома Годара [1520–1530]: текстовые источники и особенности визуального повествования | 39 | <i>O. V. Subbotina.</i> Engravings with Captions in the Guillaume Godard’s Parisian Books of Hours [1520–1530]: Text Sources and Particularities of Visual Narrative | 39 |
| <i>О. Э. Фролова.</i> Книга, превращенная в рукопись: об уникальном экземпляре «Анабасиса» Ксенофонта (Париж, 1529) на пергамене с миниатюрами из собрания Российской национальной библиотеки | 47 | <i>O. E. Frolova.</i> The Book Turned into the Manuscript: about the Unique Copy of Xenophon’s “Anabasis” (Paris, 1529) on Vellum with Miniatures from the Collection of the National Library of Russia | 47 |
| <i>Н. А. Багровников.</i> Особенности ксилографий Эрхарда Альтдорфера в Шведской Библии 1541 года | 51 | <i>N. A. Bagrovnikov.</i> The Features of Erhard Altdorfer’s Woodcuts in the Swedish 1541 Bible | 51 |
| <i>И. Г. Ландер.</i> Искусство нидерландских ботанических книг XVI века (собрание Российской национальной библиотеки) | 55 | <i>I. G. Lander.</i> Art of the 16th-Century Netherlandish Botanical Books (From the Collection of the National Library of Russia) | 55 |
| <i>Ю. И. Арутюнян.</i> Готическая архитектура в английской книжной графике XVII века | 63 | <i>J. I. Arutyunyan.</i> Gothic Architecture in the 17 th -Century English Book Graphics | 63 |
| <i>О. Н. Егорова.</i> Гравированная серия Габриэля и Адама Перелей «Виды самых красивых зданий Франции» и образ Парижа второй половины XVII века | 71 | <i>O. N. Egorova.</i> The Engraved Series of Gabriel and Adam Perelle “Vues des Plus Beaux Bâtimens de France” and the Image of Paris in the Second Half of the 17 th Century | 71 |
| Искусство русской книги позднего Средневековья и раннего Нового времени | | The Art of Russian Books of the Late Middle Ages and Early Modern Times | |
| <i>И. А. Шалина.</i> Живописные крышки псковских напрестольных евангелий | 79 | <i>I. A. Shalina.</i> Icon-painting Book Cover of the Pskov Altar Gospels | 79 |
| <i>Ф. В. Панченко.</i> К прочтению миниатюры Библейского сборника Матфея Десятого 1507 года | 101 | <i>F. V. Panchenko.</i> About Reading the Miniature of the Bible Compilation by Matthew the Tenth 1507 | 101 |
| <i>Ю. В. Устинова.</i> «Хронографическая» часть «Слова на Зачатие св. Иоанна Предтечи» лицевого сборника Чудова монастыря в контексте исторических обстоятельств эпохи Ивана Грозного | 113 | <i>J. V. Ustinova.</i> “Chronographic” Part of the “Word on the Conception of the St. John The Baptist” in the Illustrated Manuscript from Chudov Monastery in the Context of Historical Circumstances of the Age of Ivan the Terrible | 113 |
| <i>Н. Б. Захарьина.</i> Персонажи Физиолога и художественное оформление древнерусских певческих книг | 127 | <i>N. B. Zakharina.</i> Characters of Physiologus and Decoration of Old Russian Chant Books | 127 |
| <i>Ю. М. Ходько.</i> Гравюры неизвестного московского издания Нового Завета 1712 года в контексте истории оформления кириллической книги 1710–1730-х годов | 134 | <i>J. M. Khodko.</i> Prints of an Unknown Moscow Edition of the New Testament (1712) in the Context of the History of Cyrillic Book Design in the 1710–1730s | 134 |

Научный журнал

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

Тематика издания

Журнал публикует научные статьи, посвященные исследованию проблем теории и истории отечественного и зарубежного искусства, обзоры выставок и презентации частных галерей, рецензии на академические издания, переводы теоретических текстов по искусству (манифестов, статей, отрывков из книг) и работ известных иностранных специалистов. В специальных тематических конференц-выпусках возможна публикация статей из смежных областей гуманитарной науки (филология, культурология, философия).

Основной целью журнала является развитие творческого диалога отечественных и зарубежных исследователей. Особое внимание уделяется поддержке публикационной активности молодых специалистов.

Периодичность выхода журнала — 4 раза в год.

Плата за публикацию не взимается.

Редакционная этика издания

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

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

Порядок рассмотрения и рецензирования статей

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

The scientific journal

“New Art Studies” is published by the foundation for the promotion of science, education and art “New Art Studies”.

Subject matter of journal

The journal publishes scientific papers devoted to the questions of theory and history of Russian and world art, reviews of exhibitions and academic publications, translations of theoretical art-related texts (manifestos, articles, excerpts from books) and works by famous foreign experts. In special thematic conference-issues the articles from related areas of the humanities (philology, cultural studies, philosophy) can be published.

The main purpose of the journal is to develop a creative dialogue of Russian and foreign researchers and art historians. Special support is given to young specialists.

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

The publishing in journal is free of charge.

Editorial ethics of the journal

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

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

The order of consideration and review of articles

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

ОТ РЕДАКЦИИ

Эстетическое качество книги складывается не только из иллюстраций, орнаментальных бордюров, виньеток и заставок, но оно также зависит от продуманной структуры, верстки, красоты шрифтов и цветовой гаммы. Все эти элементы создают гармоничный облик книги и поднимают ее оформление до уровня настоящего искусства.

Выпуск журнала «Новое искусствознание» 03/2020 подготовлен по материалам конференции «Искусство книги позднего Средневековья и раннего Нового времени: проблемы и перспективы изучения», которая прошла 24–25 сентября 2020 г. в Библиотеке Российской академии наук при участии Фонда содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание». Ее целью было создание дискуссионной площадки для специалистов, занимающихся книжным декором и иллюстрацией, и объединение исследователей для обсуждения спорных терминологических и методологических вопросов, проблем взаимодействия русской и западноевропейской художественной традиции.

Период позднего Средневековья и раннего Нового времени — важный этап в истории как европейской, так и русской книги. Именно в это время книжный декор и иллюстрация достигли небывалых высот, сформирова-

лись иконографические и орнаментальные образцы, которые в дальнейшем использовались в рукописной книге и издательской практике на протяжении ни одного столетия. Печатное изображение или миниатюра, орнаменты и шрифты, золочение и особенности колорита являются неотъемлемой частью книжного памятника и заслуживают внимательного изучения и анализа. Статьи участников конференции, опубликованные в журнале, обращены к важнейшим для русского и западноевропейского книжного искусства проблемам, связанным с типологией, визуальным нарративом, рецепцией, миграцией и трансформацией иконографических и декоративных образцов.

Материалы журнала разделены на три тематических блока, два из которых посвящены искусству западноевропейской книги XV–XVII вв., один — оформлению русских рукописей и печатных изданий XV — начала XVIII вв. В первом разделе представлены три статьи, авторы которых анализируют особенности западноевропейских манускриптов периода позднего Средневековья. М. А. Рогов обращается к особенностям иконографии и бытованию рукописей «Зеркала человеческого спасения», хранящихся в российских собраниях. Типологический подход

к западноевропейским миссалам представлен в статье Е. В. Зотовой. Английским памятникам и особенностям портретных инициалов посвящена работа А. А. Троицкой.

Во второй части номера собраны исследования, рассматривающие, главным образом, печатные издания XVI–XVII вв. В тексте Л. В. Фроловой проанализирован образный строй и особенности рукописных и печатных книг, созданных по заказу императора Священной Римской империи Максимилиана I Габсбурга. В других статьях раздела изучены как уникальные экземпляры из крупнейших петербургских библиотек (О. В. Субботина, О. Э. Фролова), так и французские и английские серии гравюр и ведут из музейных и библиотечных собраний (Ю. И. Арутюнян, О. Н. Егорова). Исследованию ботанических книг XVI в., изданных в типографии Кристофа Плантена, посвящена работа И. Г. Ландер. Проблема распространения и копирования гравированных досок находится в центре внимания «Особенностей ксилографий Эрхарда Альтдорфера в Шведской Библии 1541 года» Н. А. Багровникова.

В последний раздел журнала «Новое искусствознание» помещены тексты, связанные с проблемами оформления русской рукописной и печатной книги.

Вопросы иконографии освещены в статьях Ф. В. Панченко о Библейском сборнике Матфея Десятого 1507 г. и Н. Б. Захарьиной о музыкальных рукописях. В работе Ю. В. Устиновой дана новая интерпретация миниатюр «Хронографической» части «Слова на Зачатие Иоанна Предтечи» лицевого сборника Чудова монастыря в свете исторических реалий эпохи Ивана Грозного, в частности взаимоотношений царя с православной церковью. Исследование И. А. Шалиной обращено к малоисследованному типу оклада с живописными вставками в напестольных псковских Евангелиях XV–XVII вв. Гравюры к неизвестному московскому изданию Нового Завета 1712 г. рассмотрены в статье Ю. М. Ходько.

Завершая обзор, следует особо отметить, что авторы значительного количества статей вводят в научный оборот малоизученный или совсем неизвестный материал, большая часть которого связана с книжными памятниками из российских собраний.

*Приглашенный редактор выпуска журнала
«Новое искусствознание» 03/2020,
кандидат искусствоведения
Ольга Владимировна Субботина*

Рогов Михаил Анатольевич, магистр истории искусств, кандидат экономических наук, доцент, соискатель. Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. rogovm@hotmail.com

Rogov, Mikhail Anatolievich, Master in Art History, PhD in Economics, associate professor, doctoral candidate. Saint Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaya nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. rogovm@hotmail.com

ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА РУКОПИСЕЙ И ГРАВЮР «ЗЕРЦАЛА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СПАСЕНИЯ» В РОССИЙСКИХ СОБРАНИЯХ

THE ICONOGRAPHIC PROGRAM OF SPECULUM HUMANAЕ SALVATIONIS (SHS) MANUSCRIPTS AND WOODCUTS IN RUSSIAN COLLECTIONS

Аннотация. Наряду с уникальными, в основном утраченными восточно-пруссскими стенописями, включая фресковый цикл в Арнау (поселок Родники), к памятникам на территории Российской Федерации, посвященным иконографической программе «Зерцала человеческого спасения», относятся миниатюры в кёнигсбергском и петербургских манускриптах, а также московских ксилографиях монограммиста UA. В статье обсуждаются эффект контаминации и общий протограф рукописей BNE. Vitr. 25-7 и Königsberg, Stadtbibl. Cod. S 18.2°, а также атрибуция их миниатюр тирольскому / швейцарскому мастеру. При этом были использованы опубликованные в монографии 1930 г. коллажи Эдгара Брайтенбаха и сохранившиеся фрагменты кёнигсбергского манускрипта, в том числе открытые в 2015 и 2017 гг. автором в собраниях Н. В. Угодиной (Чебоксары) и Новосибирского государственного художественного музея. Авторская атрибуция используется в иконографической базе лондонского Института Варбурга. Среди выводов иконографического анализа иллюминации петербургской рукописи РНБ. Lat. F. I. 694 — ее сильное сходство со средне-рейнскими манускриптами «Зерцала человеческого спасения» первой трети XV в. Как монастырские писцы, так и художники-миряне, возможно, были вовлечены в производство этой рукописи. В кодексе РНБ. Lat. F. I. 694 был обнаружен и идентифицирован автором текст неизвестной компиляции из «Сентенций» Петра Ломбардского, связывающий предназначение человека с сoterиологической концепцией «полной сатисфакции». Предложена атрибуция двух поздних отпечатков ксилографии монограммиста UA (Nagler, 936) как изображений сюжета «Зерцала человеческого спасения» (XLd) о Данииле и Вальтасаре из возможного ранненидерландского протографа. На гравюре жест пальцевого счета Даниила иллюстрирует специфичный для «Зерцала человеческого спасения» акцент на идею подсчета, а четырехчастный щит мог иллюстрировать разделение царства.

Ключевые слова: иконография; протограф; «Зерцало человеческого спасения»; «Сентенции»; монограммист UA.

Abstract. Along with the East Prussian murals including the cycle in Arnau (Rodniki), the artworks dedicated to the SHS (Speculum Humanae Salvationis) iconographic program on the territory of the Russian Federation include miniatures of three manuscripts from the former Königsberg City Library and the National Library of Russia, as well as two late prints of a woodcut by monogrammist UA from a private collection in Moscow. One can see here the contamination effect and possible common protograph of the BNE. Vitr. 25-7 and Königsberg, Stadtbibl. Cod. S 18.2° manuscripts. Collations by Edgar Breitenbach (1930) and the surviving sister-leaves of the Königsberg, Stadtbibl. Cod. S 18.2° (including those discovered by the author in the collections of N. Ugodina, Cheboksary, and the Novosibirsk State Art Museum) were used. Among the conclusions of the iconographic analysis of the NLR. Lat. F. I. 694 there is its high similarity to the Middle Rhine SHS manuscripts of the first third of the 15th century. Both the monastery scribes and lay painter may have been involved in the production of this manuscript. Text of an unknown original compilation from the “Sentences” by Peter Lombard linking the destiny of a man with the concept of “complete satisfaction” has been discovered in NLR. Lat. F. I. 694. The attribution of the woodcut by the monogrammist UA as a depiction of the SHS XLd episode with Daniel and Belshazzar (including specific SHS’s accent on the gesture of counting) originated from possible Early Netherlandish protograph has been proposed.

Keywords: iconography; protograph; Speculum Humanae Salvationis; The Sentences; monogrammist UA.

К настоящему времени полностью или частично сохранилось около 190 иллюминированных рукописей и 11 первопечатных изданий (инкунабул) одного из самых популярных в позднем средневековье типологических сочинений «Зерцало человеческого спасения» (Speculum Humanae Salvationis, далее — SHS). Интерес к исследованию иконографии не прекращался с XIX в., в 2018 г. был создан проект SHS в общедоступной иконографической базе Института Варбурга (Лондон), содержащий изображения сотни полностью или частично сохранившихся иллюминированных манускриптов и ксилографий всех инкунабул. Известно о нескольких иллюминированных рукописях, инкунабулах SHS и однолистных ксилографических оттисках в российских собраниях.

Во-первых, это написанный на верхненемецком диалекте писцом Каспаром в 1426 г. манускрипт из Кёнигсбергской городской библиотеки (Königsberg, Stadtbibl. Cod. S 18.2° Bl. 1ra-68vb), погибший в ходе бомбардировки в 1944 г., 32

разрозненных фрагмента которого, спасенные в 1950 г. любителем Б. Ф. Неймарком, находятся в Новосибирском государственном художественном музее (НГХМ), Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (ГМИИ им. А. С. Пушкина), Российской государственной библиотеке (РГБ), частных собраниях Москвы и Чебоксар (1; 2; 3; 7; 8), а также в собраниях с неизвестным местонахождением, в том числе проданные на лондонских аукционах Sotheby’s и Dreweatts & Bloomsbury. Иконография манускрипта изучалась до войны варбургянцем Эдгаром Брайтенбахом [11], который отнес его к «изолированным» рукописям, а также в ходе атрибуции найденных фрагментов [4; 5; 6; 8; 9; 10; 17; 18]. Брайтенбах 74 раза упоминает об отличиях Cod. S 18.2° от эльзасской рукописи BSB. Clm. 146 (13), и по этим замечаниям автор сумел частично реконструировать иконографию утраченных фрагментов. Сравнение фрагментов кёнигсбергской рукописи с мадридской BNE. Vitr. 25-7 (olim B. 19) (переплетенной в конволюте с рукописью,

написанной в Инсбруке) (12) (Илл. 1 а-б), позволило обнаружить множество совпадений уникальных комбинаций мотивов. В то же время иллюстрации многих сюжетов в мадридском манускрипте отсутствуют, а изображения отдельных сюжетов в этих двух рукописях существенно различаются, что позволяет предположить наличие различных протографов (контаминации). Эти и другие соображения, связанные с иконографией, филигранями, владельческими пометами, позволили уверенно предположить тирольское или швейцарское происхождение иллюминации кёнигсбергского манускрипта. Предложенная автором атрибуция применяется в иконографической базе Института Варбурга, и может быть использована для новой иконографической классификации рукописей SHS. Рассуждая о контексте бытования этого памятника, следует обратить внимание на то, что другой список SHS попал в Кёнигсберг уже около 1330 г., и в том же веке по заказу епископа Иоганна Кларе на основе иконографической программы «Зеркала человеческого спасения» были осуществлены ныне утраченные уникальные росписи в Кнайпхофском кафедральном соборе Кёнигсберга и в церкви Святой Екатерины Александрийской в Арнау.

Во-вторых, это латинские рукописи в Российской национальной библиотеке: Lat. О.в. XIV.7 (с упомянутыми в тексте, но отсутствующими иллюстрациями) (4), Lat. F. I. 650 (5); [1; 2] (рукописная копия Жака Фусиена Леклабара ок. 1780 г. с утрехтского блокбуха, иконография которого подробно изучалась [3; 19]) и рукопись Lat. F. I. 694 (6); [1; 2]. Кодикологический анализ этих рукописей привел к постановке вопроса о необходимости их включения в мировой научный оборот: «Эти кодексы остались вне поля зрения ученых и нуждаются в дальнейшем текстологическом и искусствоведческом изучении с целью выявления ближайших иконографических прототипов и родственных списков» [7, с. 265]. Искусствоведческий анализ Lat. F. I. 694 [8] выявил ряд существенных особенностей, касающихся организации текста, иллюминации и содержания. Здесь два столбца на развороте, что встречается существенно реже обычного, например, в францисканском манускрипте (Брюгге, ок. 1440), функционировавшем в качестве свадебного подарка [12, р. 163]. В ней сочетаются превосходное каллиграфическое письмо с погрешностями и недорогой иллюминацией, причем нередко художник



Илл. 1 б. «Зерцало человеческого спасения», сюжет 12b «Медное море». Madrid, Biblioteca Nacional de España. Vitr. 25-7 (olim B. 19), fol. 12v. 1432. Иннсбрук (?). URL: https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=88471

не только экономит свои усилия, но и проявляет непонимание копируемого протографа, граничащее с десакрализацией. Вот один из множества примеров, подробно рассмотренных в [8]: на ступенях подножия трона Соломона (сюжет 9d), вместо изображения 12 львов художник ограничился изображением лишь одного льва, 11 раз написав слово leo (6, л. 240б.). Миниатюрист активно использовал диагональные элементы композиции, ему плохо давались изображения животных, но он часто изображал крепости и городскую архитектуру. Подробное сравнение каждой из 192 миниатюр Lat. F. I. 694 и 106 доступных автору рукописей SHS позволило уверенно утверждать, что их иконография и стилистика наиболее близка к среднерейнским рукописям первой трети XV в. (11; 15; 18), а также, в меньшей степени, к более ранним рукописям юго-западных немецкоязычных земель (10; 14; 16) и другим. Некоторые из них относятся к выделенному Брайтенбахом «Майхингенскому» кругу, в Lat. F. I. 694 (6, л. 500б.) присутствует одна из иконографических особенностей этого круга — вертикально стоящий, а не диагонально лежащий крест в сцене пригвождения Христа к кресту (сюжет 23а SHS). Хотя, гипотетически, возможно, что эта рукопись была создана позднее по образцам первой трети XV в., однако филигрны в форме буквы «Р» датируются не только второй половиной века, а в более широком диапазоне, начиная с 1440-х гг. (например, Piccard-Online СНО780-РО-107826, Кельн, 1447), другие филигрны в форме якоря и фигуры животных пока не были идентифицированы, поэтому полезным является уточнение датировки с учетом обновляемых баз данных, и вопрос датировки остается, как минимум, дискуссионным. Текст последней страницы Lat. F. I. 694 (6, л. 1020б.) не является заключением SHS, а представляет из себя самостоятельное произведение — творческую компиляцию из 1-й дистинкции 2-й книги «Сентенций» Петра Ломбардского, связывающую предназначение человека с концепцией «полной сатисфакции» (возмещения богу ущерба, связанного с грехом, для которого необходима, но недостаточна жертва Христа). Транскрипция латинского текста и его краткое содержание на русском языке ранее введены в научный оборот [10]. Этот сотериологический текст, возможно, свидетельствует об интересе заказчиков рукописи к дидактической функции SHS и об их принадлежности к францисканскому ордену. Именно из Рейнской области происходит рукопись, на полях которой (17, fol. 9r) приводится ссылка на «Сентенции» Петра Ломбардского,



Илл. 1 а. «Зерцало человеческого спасения», сюжет 12b «Медное море». Königsberg, Stadtbibl. Cod. S 18.2°. 1426. Тироль/Швейцария (?). London, Bloomsbury Auctions (lot 52, formerly London, Collection Sam Fogg) (9 December 2015). URL: http://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00089280



Илл. 2. Монограммист UA (Nagler, 936).
Оттиск I. 21 × 24 см.
Частное собрание, Москва.
URL: <http://www.oldmasterprint.com/xx/xx188.jpg>



Илл. 3. «Зерцало человеческого спасения» (Блокбух, GW M43002).
1466–1471. Утрехт (?). Мюнхен,
Баварская государственная библиотека,
Хулогр. 37, fol. 48r (фрагмент).
URL: http://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=75696



Илл. 4. Слева: Ян ван Эйк. Портрет Джованни ди Николао Арнольфини. Около 1438. Дерево, масло. 29 × 20 см. Берлинская картинная галерея. Справа: Монограммист UA (Nagler, 936). Оттиск I. Частное собрание, Москва (фрагмент)

о которой упоминали еще Лутц и Пердризе [15, S. 187]. Представляется, что рукопись Lat. F. I. 694 была создана для монахов (францисканцев?): об этом свидетельствуют организация манускрипта, добавленный в конце манускрипта схоластический текст, невысокий уровень иллюминации, выполненный слабо понимающим иконографию протографов художником (вероятно, привлеченным ремесленником-мирянином).

Наконец, наряду с подробно изученной иконографией фрагментов [3] инкунабул SHS (GW M43010, GW M43005, GW M38077) в РГБ, в частном московском собрании есть два упомянутых в каталогах Hollstein 1924–1925 гг. [13; 14] различающихся оттиска однолистной «весьма грубой, выполненной в стиле XV века ксилографии» [16, vol. 4, S. 188] монограммиста UA (Nagler, № 936), изображающей, по мнению автора, сюжет 40d главы SHS. На гравюре (Илл. 2) изображен молодой человек в шапероне и дублете, стоящий со сложенными в жесте перечисления руками перед царем, держащим свой штандарт и сидящим на троне, около которого изображен геральдический щит, разделенный на четыре части, как бывает у наследников. Согласно результатам микроскопического, микрохимического, рентгенофлуоресцентного микроанализа оттиски опечатаны на голландской рисовальной бумаге не ранее последнего десятилетия XVIII в. и не позднее первой четверти XIX в. Это был период высокого интереса к ранним ксилографиям, когда, например, знаменитый коллекционер немецких гравюр XV–XVI вв. барон Ганс Альбрехт Дершау собрал более 1500 оригинальных ксилографических досок старых немецких мастеров и опубликовал с них новые отпечатки и издательстве Бекера в Готе между 1808 и 1816 гг.

В конце главы «Страшный Суд» (SHS, XL:75–98) описан прообразующий тип 40d «Даниил, объясняющий письмена на стене Валтасару», в котором, в отличие от библейского текста (Дан.5:25–28), особо подчеркивается, что Божий суд учитывает

количество и весомость и завершается вечным разделением хорошего и плохого, что Божий суд будет оценивать по количеству заслуг, все наши поступки и слова подсчитывать, все, что мы получали, и все это предскажет, насколько весомо будет то, что на нашем счету, и тогда обол бедняка будет столь же ценен, как тысяча талантов золота папы или императора... На гравюре жест пальцевого счета Даниила иллюстрирует специфичный для SHS акцент на идею подсчета, а четверочастный щит может иллюстрировать разделение царства. Написанные реплики, бандероли (часто незаполненные) — чрезвычайно часто встречающаяся в SHS деталь этого сюжета, обозначающая разговор персонажей, характерная и для гравюры в utrechtском блокбухе (Илл. 3). Даниил почти всегда изображается в причудливом головном уборе, ассоциирующимся с его «иностранным» происхождением, часто это шаперон. С вероятным ранненидерландским происхождением протографа этой, предположительно, немецкой ксилографии связано типическое сходство (Илл. 4). Даниила на гравюре с небольшим портретом Джованни ди Николао Арнольфини (Ян ван Эйк, дерево, масло, 29 × 20 см., ок. 1438 г., Берлинская картинная галерея), который поступил в доступные широкой публике берлинские музеи лишь в 1886 г., а до этого хранился в частных коллекциях в Лондоне, и издателю поздних оттисков гравюры не был, вероятно, знаком. Этому не приходится удивляться, учитывая параллели, проводимые между гравюрами и миниатюрами SHS и мастерами живописи от Мельхиора Бредерлама [19] до круга братьев Лимбург и Дирка Боутса [10].

В работе рассмотрена иконография SHS в российских собраниях: продемонстрирована близость кёнигсбергского и мадридского манускриптов SHS; петербургской и среднерейнских рукописей первой трети XV в., явление контаминации, обоснована атрибуция сюжета 40d «Даниил, объясняющий письмена на стене Валтасару» ксилографии монограммиста UA, восходящего к ранненидерландскому прототипу.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Транскрибированный текст Lat. F. I. 694. Л. 102об.:

- (1) Mag[iste]r [Sententiarum] in secundo [libro] d[istincti]o[n]e p[ri]m[a]
 (2) //O[mni]p[oten]s deus qui su[m]me bon[us] est et qui in se ip[s]o su[m]me b[e]at[us]. illa
 (3) sua b[e]atit[ud]ine/q[uam] ip[s]e h[abet] et[er]nal[iter] et a nat[ur]a volens alios p[on]ti=
 (4) fices fi[eri]. t[em]p[or]al[iter] ex gra[tia] / Ab init[i]o creavit dup[licum] gen[erum] rat[i]o=
 (5) nalis creature / S[ed] angelo[rum] et ho[mi]n[u]m / ut p[ri]mu[m] bonu[m] intel=
 (6) ligeret int[elligendo] amaret / amando possideret / Et possidendo fru=
 (7) erent[ur]¹ Et utri[m]q[ue] mox in suo ortu dampnat[ur] / p[ri]mo in p[ar]tes
 (8) [secundum] in toto / p[ri]m[u]m nulla suade[n]te / [secundum] v[er]o serp[e]nt[is]/suasu decept[um] /
 (9) cecidit utri[m]q[ue] gen[us]. pactores deus iusto iudic[i]o ad infernum
 (10) [con]de[m]pnat / Et d[iffe]r[en]t ang[e]los quid sim[p]liciter et sine spe venie ho[mi]nes
 (11) vero [con]d[i]t[i]onal[iter]. s[ed] n[ec] p[er] [con]digna[s] satisfact[i]on[es] rediment[ur] / Itaque
 (12) angelos malos mox ad infernum deiecit / ho[mi]n[es] v[er]o p[ro] statu
 (13) hui[us] vitae misericordi[ter] ad[versos] primos recipit / Et cu[m] vires
 (14) ho[mi]n[u]m ad [con]digna[s] satisfact[i]on[es] p[ro] tant[is] ac t[al]ib[us] peccatis n[on] suffic[er]ent
 (15) nec habere[n]t non se advequato eterne morte liberare[n]t / pater
 (16) m[isericorditer] de[us] toc[us] [con]solacio[n]e. ne ta[m] post eo suum opus suu[m] totu[m]
 (17) [per]iret et pe[re]nit[er] nullaret[ur] / qua[m] de eo apposuerat dignatus
 (18) est misereri hu[m]ano g[e]n[er]i et statuit i[d] misericordit[er] re=
 (19) parare / Quum quamvis ab[solute] potuisset facere sola uolente in
 (20) se ip[s]o in me[n]te sic[ut] omnia pot[est] et attingere a fine usque in fine[m]
 (21) fortiter² / Et infinita sua sap[ienci]a c[on]suevit o[mni]a deponere.
 (22) suavit[er] p[er] media ac ordi[n]e [con]grua.// Quare in suo terribili
 (23) et eterno [con]silio. sup[er] salvando hom[ini]b[us] statuit m[un]do salua=
 (24) tore[m]. Qui satisfaciendo p[ro]spectis h[umanae] generis no[s] adef[er]to
 (25) morte erueret / Et h[omo] tam [con]gruo modo et ta[m] [con]venienter
 (26) n[ost]re salut[is] f[act]u[m] est q[uam] diligent[er] circa hoc [con]siderantibus
 (27) m[un]ta occurrunt / in quibus clara rebus divine sap[ien]cie immensitas
 (28) q[ue] sola est h[om]i[n]i c[on]uidam to[tal]it[er] operata. primum est decentissi[m]a solucio
 (29) Difficilimi p[ro]baci[i] pro n[ost]ris peccat[is] / Orig[o] e[ius] divine iusti[tie] h[oc]
 (30) exigit / et ita ecce deus in suo eterno statuit et decrevit
 (31) [con]silio. q[uam] homo peccaret / ab eo perfectam et [con]digna[m] satisfact[i]on[es]
 (32) exige[r]et affect[i]o[n]is. ad q[uam] [con]digna[m] satisfact[i]on[es] //

Краткое содержание:

Магистр [Сентенций], во 2-й книге, 1-я дистинкция

Всемогущий всеблагий праведный Бог ради священства сотворил два вида разумных созданий — ангелов и человека, чтобы они сперва *добро познали, познав полюбили, полюбив приняли, приняв обладали*³. Но оба они, обманутые змием, пали и были осуждены. Падших ангелов Бог приговорил к аду, но человеку из милосердия дал возможность исправления. Поскольку человек не в силах принести Богу полную сатисфакцию за грех, Бог, чья премудрость *быстро распространяется от одного конца до другого и все устрояет на пользу*⁴, послал миру Спасителя. Божественной мудростью человек создан для благополучия и божественной справедливостью для тяжкого испытания за грехи — это Божественное решение человек должен исполнять для полной сатисфакции.

Примечания:

¹ bonum intelligeret intelligendo amaret amando possideret (II Sent. 1 d. 1.4).

² Attingit a fine usque ad finem fortiter, et disponit omnia suaviter (Sap. VIII, 1).

³ Петр Ломбардский. Четыре книги Сентенций. Кн. II. Дистинкция 1. 4.

⁴ Прем. 8:1.

Список источников:

1. Spiegel menschlicher Behältnis. (Фрагменты Königsberg, Stadtbibl. Cod. S 18.2°). Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Инв. №19297, №19298, №19308.
2. Spiegel menschlicher Behältnis. (Фрагменты Königsberg, Stadtbibl. Cod. S 18.2°). Новосибирск, Новосибирский государственный художественный музей. КП-658–666.
3. Spiegel menschlicher Behältnis. (Фрагмент Königsberg, Stadtbibl. Cod. S 18.2°). Москва, Российская государственная библиотека. Ф. 218. № 956.
4. Speculum humanae salvationis. Санкт-Петербург, Российская национальная библиотека. Ф. 955. Оп. 1. Собрание латинских рукописей. Lat. O.v. XIV.7.
5. Speculum humanae salvationis. Санкт-Петербург, Российская национальная библиотека. Ф. 955. Оп. 1. Собрание латинских рукописей. Lat. F. I. 650.
6. Speculum humanae salvationis. Санкт-Петербург, Российская национальная библиотека, Ф. 955. Оп. 1. Собрание латинских рукописей, Lat. F. I. 694.
7. Spiegel menschlicher Behältnis (Фрагменты Königsberg, Stadtbibl. Cod. S 18.2°). Москва, собрание С. И. Григорьянца.
8. Spiegel menschlicher Behältnis. (Фрагменты Königsberg, Stadtbibl. Cod. S 18.2°). Чебоксары, собрание Н. В. Угодиной.
9. Daniel and Belshazzar (Speculum humanae salvationis, XLd, Nagler №936, Hollstein & Puppel №27, 29). Ксилография монограммиста UA (два состояния). Москва, частное собрание.
10. Speculum humanae salvationis. Augsburg, Universitätsbibliothek. Cod.I.2.2.23 (Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek).
11. Spiegel menschlicher gesuntheit. Heidelberg, Universitätsbibliothek. Pal. germ. 432.
12. Speculum humanae salvationis. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Vitr. 25-7 (olim B. 19).

13. *Speculum humanae salvationis*. Munich, Bayerische Staatsbibliothek. Clm. 146.
14. *Speculum salvationis humanae metricum cum figuris pictis. Pugna virtutum et vitiorum cum figuris pictis* [u.a.]. Munich, Bayerische Staatsbibliothek. Clm. 3003.
15. *Speculum humanae salvationis*. New York Public Library. Spencer 15.
16. *Speculum humanae salvationis*. Paris, Bibliothèque nationale de France. Lat. 512.
17. *Speculum humanae salvationis*. Paris, Bibliothèque nationale de France. Lat. 9585.
18. *Speculum humanae salvationis*. Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana. Pal. lat. 413.

Список литературы:

1. *Блескина О. Н.* «Зерцало человеческого спасения» в собрании Российской национальной библиотеки // *Вспомогательные исторические дисциплины*. Вып. 25. СПб.: Санкт-Петербургский институт истории РАН, 1994. С. 256–269.
2. *Блескина О. Н.* Библия для «бедных» в собрании Отдела рукописей Российской национальной библиотеки // *Славянская Библия в эпоху раннего книгопечатания: К 510-летию создания Библейского сборника Матфея Десятого*. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2017. С. 27–38.
3. *Долгодрова Т. А.* Немецкая и нидерландская книга XV века. Проблемы взаимовлияния и национальные особенности. М.: Терра, 2002. 181 с.
4. *Золотова Е. Ю.* Немецкая рукопись «Зерцало человеческого спасения» XV века. Опыт реконструкции // *Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы*. М.: Изд-во Московского университета, 2009. С. 346–367.
5. *Золотова Е. Ю.* Книжная миниатюра Западной Европы XII–XVII вв. Каталог иллюстрированных рукописей в библиотеках, музеях и частных собраниях Москвы. М.: Кучково поле, 2012. 464 с.
6. *Золотова Е. Ю.* Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX веков. Исследования и атрибуции. М.: ГИИ, 2019. 488 с.
7. *Панченко Ф. В.* Международная научная конференция «Славянская Библия в эпоху раннего книгопечатания» // *Русская литература*. 2017. № 4. С. 264–271.
8. *Рогов М. А.* Иконографический анализ миниатюр «Зерцала человеческого спасения» из собрания Н. В. Угодиной // *Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей*. Вып. 6. СПб.: НП-Принт, 2016, С. 333–343. DOI: <http://dx.doi.org/10.18688/aa166-4-34>.
9. *Рогов М. А.* Миниатюры «Зерцала человеческого спасения» из Новосибирского государственного художественного музея // *Ар-тикульт*. 2017. № 28(4). С. 59–66. DOI: 10.28995/2227-6165-2017-4-59-66.
10. *Рогов М. А.* Иконография иллюминированных рукописей «Зерцала человеческого спасения» Königsberg, Stadtbibl., Cod. S 18.2° и РНБ, Lat. F. I. 694 // *Современный музей в культурном пространстве Сибири*. Новосибирск: [НГХМ : Новосибирский издательский дом], 2019. С. 46–55.
11. *Breitenbach E.* *Speculum humanae salvationis*. Eine typengeschichtliche Untersuchung. Straßburg: Heitz, 1930. 277 S.
12. *Cardon B.* Manuscripts of the *Speculum humanae salvationis* in the Southern Netherlands (c.1410 – c.1470): a Contribution to the Study of the 15th Century Book Illumination and of the Function and Meaning of Historical Symbolism. Leuven: Peeters, 1996. 451 p.
13. *Hollstein & Puppel* <Berlin> [Hrsg.] *Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Schabkunstblätter alter Meister des XV. bis XVIII. Jahrhunderts: darunter umfangreiche Werke von Dürer, Rembrandt, Ostade, Callot, Tiepolo, Piranesi und seltene Blätter von Aldegrever, Alix, Altdorfer ... ; Versteigerung zu Berlin 3. November bis 5. November 1924* (Katalog Nr. 27).
14. *Hollstein & Puppel* <Berlin> [Hrsg.] *Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Schabkunstblätter alter Meister des XV. bis XVIII. Jahrhunderts: darunter umfangreiche Werke von Dürer, Rembrandt, Ostade, Callot, Tiepolo, Piranesi und seltene Blätter von Aldegrever, Alix, Altdorfer ... ; Versteigerung zu Berlin 11. Mai bis 13. Mai 1925* (Katalog Nr. 29).
15. *Lutz J., Perdrizet P.* *Speculum humanae salvationis*. Kritische Ausgabe. Übersetzung von Jean Mielot (1448). Die Quellen des Speculums und seine Bedeutung in der Ikonographie besonders in der elsässischen Kunst des XIV. Jahrhunderts. Mit der Wiedergabe in Lichtdruck (140 Tafeln) der Schlettstadter Handschrift, ferner sämtlicher alten Mülhauer Glasmalereien, sowie einiger Scheiben aus Colmar, Weisenburg etc. Bd. 1. Mülhausen: Meininger, 1907. 351 S.
16. *Nagler G. K.* *Die Monogrammistinnen und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen*. 5 vols. Munich: G. Hirth Verlag, 1920.
17. *Rogov M.* *Speculum Humanae Salvationis: Iconographic and Stylistic Analysis of Miniatures from the Collection of N. Ugodina*. Scriptorium. 2015. Vol. 69. P. 275–292.
18. *Rogov M.* Unknown Fragments of the Königsberg Illuminated Manuscript from the Collection of Natalya Ugodina: a Late Gothic Motif of “Treading-on-another’s-Garment” // *Deutsch-russische Kulturbeziehungen in Mittelalter und Neuzeit*. Aus abendländischen Beständen in Russland. Erfurt / Stuttgart: Verlag der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, 2017. S. 107–114.
19. *Wilson A., Wilson J. L.* *A Medieval Mirror. Speculum humanae salvationis, 1324–1500*. Berkely: University of California Press, 1984. 240 p.

Sources:

- Daniel and Belshazzar (*Speculum humanae salvationis*, XLd, Nagler №936, Hollstein & Puppel №27, 29). Woodcut by monogrammist UA (two states). Moscow, private collection.
- Speculum humanae salvationis*. Augsburg, Universitätsbibliothek Cod.I.2.2.23 (Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek).
- Speculum humanae salvationis*. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Vitr. 25-7 (olim B. 19).
- Speculum humanae salvationis*. Munich, Bayerische Staatsbibliothek. Clm. 146.
- Speculum humanae salvationis*. New York Public Library. Spencer 15.
- Speculum humanae salvationis*. Paris, Bibliothèque nationale de France. Lat. 512.
- Speculum humanae salvationis*. Paris, Bibliothèque nationale de France. Lat. 9585.
- Speculum humanae salvationis*. St. Petersburg, National Library of Russia. F. 955. Op. 1. Collection of Latin manuscripts. Lat. F. I. 650.
- Speculum humanae salvationis*. St. Petersburg, National Library of Russia. F. 955. Op. 1. Collection of Latin manuscripts. Lat. F. I. 694.
- Speculum humanae salvationis*. St. Petersburg, National Library of Russia. F. 955. Op. 1. Collection of Latin manuscripts. Lat. O.v. XIV.7.
- Speculum humanae salvationis*. Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana. Pal. lat. 413.
- Speculum salvationis humanae metricum cum figuris pictis. Pugna virtutum et vitiorum cum figuris pictis* [u.a.]. Munich, Bayerische Staatsbibliothek. Clm. 3003.
- Spiegel menschlicher Behältnis. (Fragments of Königsberg, Stadtbibl. Cod. S 18.2°). Cheboksary, private collection of N. V. Ugodina.
- Spiegel menschlicher Behältnis. (Fragments of Königsberg, Stadtbibl. Cod. S 18.2°). Moscow, private collection of S. I. Grigoryants.
- Spiegel menschlicher Behältnis. (Fragments of Königsberg, Stadtbibl. Cod. S 18.2°). Moscow, Pushkin State Museum of Fine Arts, Inv. No. 19297, 19298, 19308.
- Spiegel menschlicher Behältnis. (Fragment of Königsberg, Stadtbibl. Cod. S 18.2°). Moscow, Russian State Library. F. 218. No. 956.

Spiegel menschlicher Behältnis. (Fragments of Königsberg, Stadtbibl. Cod. S 18.2°). Novosibirsk, Novosibirsk State Art Museum. KP-658–666.
Spiegel menschlicher gesuntheit. Heidelberg, Universitätsbibliothek. Pal. germ. 432.

References:

- Bleskina O. “Mirror of Human Salvation” in the Collection of the National Library of Russia. *Vspomogatel'nye istoricheskie distsipliny (Aiding Historical Disciplines)*, 1994, vol. 25, pp. 256–269 (in Russian)
- Bleskina O. N. Bibles for the “Poor” in the Collection of the Manuscript Department of the the National Library of Russia. *Slavianskaia Bibliia v epokhu rannego knigopechataniia: K 510-letiiu sozdaniia Bibleiskogo sbornika Matfeia Desiatogo (Slavic Bible in the Era of Early Printing: On the 510th Anniversary of the Creation of the Bible Collection of Matthew the Tenth)*. Saint Petersburg, Izdatel'stvo Pushkinskogo doma Publ., 2017, pp. 27–38. (in Russian)
- Breitenbach E. *Speculum humanae salvationis. Eine typengeschichtliche Untersuchung*. Straßburg, Heitz Publ., 1930. 277 p. (in German)
- Cardon B. *Manuscripts of the Speculum humanae salvationis in the Southern Netherlands (c.1410 – c.1470): a Contribution to the Study of the 15th-Century Book Illumination and of the Function and Meaning of Historical Symbolism*. Leuven, Peeters Publ., 1996. 451 p.
- Dolgodrova T. A. *Nemetskaia i niderlandskaia kniga 15 veka. Problemy vzaimovliianiia i natsional'nye osobennosti (German Bible and Dutch Book in the 15th Century. Issues of Mutual Influence and National Features)*. Moscow, Terra Publ., 2002. 181 p. (in Russian)
- Lutz J.; Perdrizet P. *Speculum humanae salvationis. Kritische Ausgabe. Übersetzung von Jean Mielot (1448). Die Quellen des Speculums und seine Bedeutung in der Ikonographie besonders in der elsässischen Kunst des XIV. Jahrhunderts. Mit der Wiedergabe in Lichtdruck (140 Tafeln) der Schlettstadter Handschrift, ferner sämtlicher alten Mülhauser Glasmalereien, sowie einiger Scheiben aus Colmar, Weissenburg etc.* Bd. 1. Mülhausen, Meininger Publ., 1907. 351 p. (in German)
- Nagler G. K. *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntten Künstler aller Sculen*. 5 vols. Munich, G. Hirth Verlag Publ., 1920. (in German)
- Panchenko F. V. International Conference “Slavic Bible in the Era of Early Printing”. *Russkaia literatura (Russian Literature)*, 2017, no. 4, pp. 264–271. (in Russian)
- Rogov M. A. Iconography of Illuminated Manuscripts “The Mirrors of Human Salvation” Königsberg, Stadtbibl., Cod. S 18.2° and MFL, Lat. F. I. 694. *Sovremennyi muzei v kul'turnom prostranstve Sibiri (Modern Museum in the Cultural Space of Siberia)*. Novosibirsk, Novosibirskii izdatel'skii dom Publ., 2019, pp. 46–55. (in Russian)
- Rogov M. A. The Iconographic Analysis of Speculum Humanae Salvationis Miniatures from the Collection of N. Ugodina. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva (Actual Problems of Theory and History of Art)*. Vol. 6. Saint Petersburg, NP-Print Publ., 2016, pp. 333–343. DOI: <http://dx.doi.org/10.18688/aa166-4-34> (in Russian)
- Rogov M. A. Miniatures of Mirror of Human Salvation from Novosibirsk State Art Museum. *Artikul't (Art&Cult)*, 2017, no. 28(4), pp. 59–66. DOI: 10.28995/2227-6165-2017-4-59-66 (in Russian)
- Rogov M. Speculum Humanae Salvationis: Iconographic and Stylistic Analysis of Miniatures from the Collection of N. Ugodina. *Scriptorium*, 2015, vol. 69, pp. 275–292.
- Rogov M. Unknown Fragments of the Königsberg Illuminated Manuscript from the Collection of Natalya Ugodina: a Late Gothic Motif of “Treading–on–another’s–Garment”. *Deutsch-russische Kulturbeziehungen in Mittelalter und Neuzeit. Aus abendländischen Beständen in Russland*. Erfurt / Stuttgart, Verlag der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt Publ., 2017, pp. 107–114.
- Wilson A.; Wilson J. L. *A Medieval Mirror. Speculum humanae salvationis, 1324–1500*. Berkely, University of California Press Publ., 1984. 240 p.
- Zolotova E. Iu. German 15th Century Manuscript of “The Mirror of Human Salvation”. Experience of Reconstruction. *Lazarevskie chteniia. Iskusstvo Vizantii, Drevnei Rusi, Zapadnoi Evropy (Lazarev Readings. Art of Byzantium, Old Russia, Western Europe)*. Moscow, Izdatel'stvo Moscow University Publ., 2009, pp. 346–367. (in Russian)
- Zolotova E. Iu. *Western European Book Miniatures of the 12th – 17th Centuries: Moscow Collections*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2012. 463 p. (in Russian and English)
- Zolotova E. Iu. *Knizhnaia miniatiura Zapadnoi Evropy 12–19 vekov. Issledovaniia i atributsii (Western European Book Miniature in the 12th – 19th Centuries. Studies and Attributions)*. Moscow, State Institute for Art Studies Publ., 2019. 488 p. (in Russian)

УДК 7.033.5

DOI: 10.24411/2686-7443-2020-13002

Зотова Елизавета Валентиновна, кандидат искусствоведения, главный архивист. Российская государственная библиотека, Россия, Москва, ул. Воздвиженка, 3/5, 119019. elizazot@gmail.com

Zotova, Elizaveta Valentinovna, PhD in Art History, chief archivist. The Russian State Library, Vozdvizhenka ul., 3/5, 119019 Moscow, Russian Federation. elizazot@gmail.com

ПОЗДНЕСРЕДНЕВЕКОВЫЕ ИЛЛЮМИНИРОВАННЫЕ РУКОПИСНЫЕ МИССАЛЫ: ОПЫТ ТИПОЛОГИЗАЦИИ

THE TYPOLOGY OF LATE MEDIEVAL ILLUMINATED MISSALS

Аннотация. Статья посвящена типологии миссала, одной из главных литургических книг латинской церкви. Благодаря удобству использования во время богослужения, данный тип книги получил широкое распространение и к XIII в. занял место основной богослужебной книги для совершения евхаристической литургии. На примере иллюминированных рукописных миссалов XV в., хранящихся в собрании Российской государственной библиотеки, автор демонстрирует типологическое разнообразие поздне-средневекового миссала. Обширный круг памятников, представленных в основных мировых рукописных собраниях и в настоящее время доступных для исследования в том числе и в виде цифровых копий, позволяет провести общую систематизацию. В качестве основных принципов систематизации автор называет разделение по типу состава миссала в соответствии с литургическим обрядом, по назначению кодекса, по типу художественного оформления, с учетом особенностей традиций региональных школ книжного искусства. Особенно важным представляется определение памятников типовых и уникальных, обладающих редкой иконографической программой или отличающихся высочайшим уровнем художественного оформления, созданных под влиянием пожеланий конкретного заказчика, а также исследование круга заказчиков. В статье также затрагиваются такие важные для истории книжного искусства темы, как практическая функция художественного оформления книги, внутренняя иерархия составляющих его элементов — полностраничных миниатюр, историзованных и орнаментированных инициалов, и, конечно, связь изображений с богослужебным текстом. Статья освещает начальный этап исследования, призванного показать на примере миссала историю иллюминированной рукописной книги в контексте истории книжного искусства позднего Средневековья.

Ключевые слова: миссал; XV век; книжная миниатюра; иллюминированные рукописи; рукописная книга; иллюминированный миссал; Российская государственная библиотека.

Abstract. The typology of missals, one of the main liturgical books of the Latin Church, was in the focus of the study. Using the example of illuminated missals of the 15th century from the collection of the Russian State Library, the author demonstrated the typological diversity of the late medieval missals. A wide range of manuscripts is stored in Russian and foreign libraries and museums. Currently, part of them is in digital form and available for research, which enables to systematize different types of late medieval missals. The main principles of systematization presented by the author are the division by the content according to a liturgical rite, and by use, the division by different types of book illumination according to use and traditions of regional schools. It also seemed very important to define typical and unique monuments contained special iconographic program, or characterized by the highest level of its decoration, created in accordance with the preferences of the patron, and analyzing the groups of patrons. The author described the practical functions of the book illumination, the internal hierarchy of the elements of decoration — full-page miniatures, historiated and ornamental initials, and the relationship between image and liturgical text. The article covers the initial stage of the research on the history and typology of the late medieval missals.

Keywords: missal; 15th century; book illumination; illuminated manuscript; handwritten book; illuminated missal; The Russian State Library.

Эпоха позднего Средневековья, а в особенности XV в., ознаменовавшийся появлением книгопечатания, является очень важным периодом истории книжного искусства, в котором сформировались основы нового образа иллюминированной рукописной книги. Миссал, основная литургическая книга латинского обряда, представляет особый интерес в контексте эпохи, так как в этих памятниках, отличающихся большим типологическим разнообразием, нашли отражение все основные тенденции развития поздне-средневековой иллюминированной рукописной книги. С одной стороны, внутреннее устройство и художественное оформление богослужебных кодексов, как правило, отличается некоторой консервативностью, обусловленной традицией. Но, с другой стороны, в памятниках, созданных в ведущих мастерских, воплощаются и новейшие тенденции развития книжного искусства.

Миссал является одной из самых востребованных богослужебных книг, неслучайно именно миссалы становятся одними из первых печатных книг: первые издания появляются уже в последней четверти XV в. Параллельно в большом объеме продолжают создаваться и манускрипты, в том числе и иллюминированные, и в результате этот период дает нам обширнейший круг рукописных памятников. В ведущих собраниях рукописей, как

правило, хорошо представлен этот тип книги, поздне-средневековые рукописные миссалы хранятся и в фондах Российской государственной библиотеки, Российской национальной библиотеки, Библиотеки Академии наук и других российских собраний.

Грандиозным вкладом в изучение средневекового миссала стал сводный каталог рукописных сакраментариев и миссалов, хранящихся в библиотеках Франции, составленный аббатом Виктором Лероке и изданный в 1924 г. [6]. В вводной части своей работы он приводит сведения по истории, составу и особенностям иконографических программ миссалов, а также методологические рекомендации по научному описанию данного типа рукописей. Предшественником Лероке был немецкий литургист Адальберт Эбнер, опубликовавший каталог миссалов из рукописных собраний Италии еще в 1896 г. [5]. Но в отличие от Лероке, подготовившего обстоятельные описания лично изученных им рукописей, Эбнер зачастую просто копирует данные библиотечных каталогов. Ряд научных работ посвящен исследованию истории формирования состава миссала и его художественного оформления, а также отдельным памятникам, относящимся к данному типу богослужебной книги, однако в настоящее время пока не существует комплексного исследования, освещающего все типологическое разнообразие иллюми-

нированных миссалов. Достижения эпохи цифровизации, позволяющие ознакомиться со многими рукописями в цифровом формате, предоставляют прекрасные возможности для осуществления подобного научного проекта, и данная статья является собой подготовительный этап данного исследования.

Миссал, появившийся и закрепившийся в богослужебной практике относительно поздно — к XII в., объединил в себе несколько литургических книг, необходимых для совершения мессы: сакраментария, содержащего тексты, произносимые священником в ходе богослужения, книг чтений — евангелиария, епистолярия и др., а также песнопений — антифонария и градуала. Благодаря удобству использования во время богослужения, данный тип книги получил широкое распространение и к XIII в. занял место основной богослужебной книги для совершения евхаристической литургии.

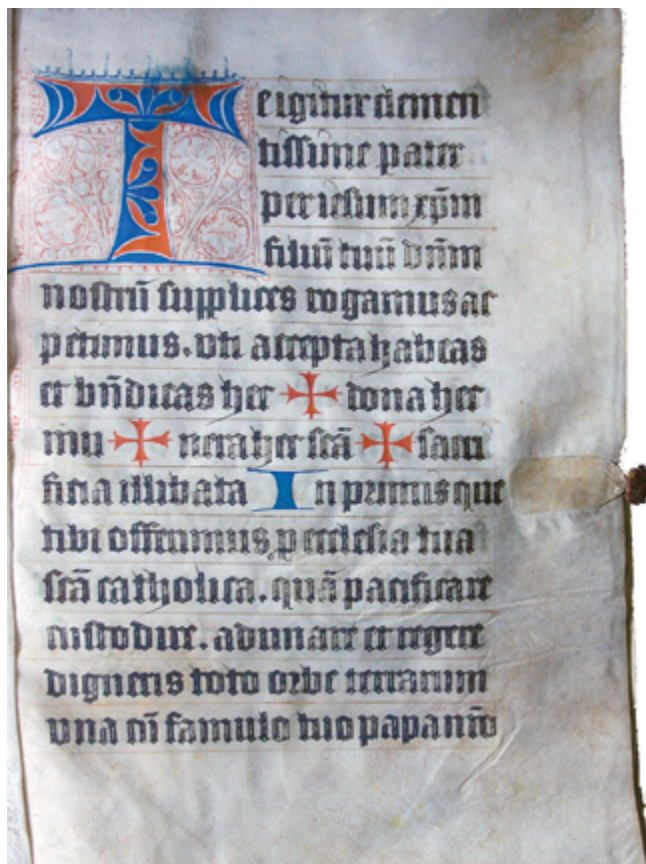
Текст и состав миссала не имел унифицированной формы вплоть до Тридентского собора (1545–1563), официально утвердившего в качестве основного миссал римского обряда. Богослужебные рукописи данного типа варьируются по своему содержанию, соответствующему литургическому обряду той или иной епархии или монашеского ордена. Среди позднесредневековых памятников римский миссал (*missale romanum*) встречается наиболее часто, также представлены миссалы региональных обычаев, например, парижский (*missale parisiense*), миссалы францисканцев, доминиканцев, августинцев. Как правило, информация о соответствии тому или иному региональному или орденскому обряду сообщается в инципите, а также содержится в литургическом календаре, предворяющем миссал, определяется по наличию текстов служб определенным святым. Существенные различия в содержании миссалов могли обнаруживаться и в границах одной епархии, что не могло не вызывать недовольства и беспокойства как папы, так и местных епископов. Поэтому история формирования содержания миссала, весьма обстоятельно изложенная в научной литературе [8, с. 124–125] — это,

прежде всего, история попыток унификации, предпринимаемых еще с XIII в. Текст и состав часто претерпевал изменения, рукописи правились, обновлялись, дополнялись или же создавались заново. Для цели унификации наилучшим образом подошло книгопечатание, открывшее новую главу в истории миссала.

Тексты, входящие в состав миссала, объединены в следующие основные разделы: темпорал (*temporale*), содержащий тексты служб для подвижных праздников, составляющих рождественский и пасхальный цикл, санкторал (*sanctorale*) с текстами служб прочих праздников, в том числе богородичных и памяти важнейших святых, раздел с текстами служб прочим святым (*proprium sanctorum*) и канон мессы (*canon missae*) — важнейшая часть миссала, включающая тексты евхаристических молитв. Эти разделы могут как включаться в один кодекс, так и быть распределенными по отдельным томам, что достаточно нередко встречается в позднесредневековых памятниках. Также тексты могут быть разделены по томам по календарному принципу — на два — «зимний» и «летний» — тома, или же в форме нередко многотомного праздничного миссала — *missale festivum*.

Особенность этого типа книг заключается в том, что если содержание корректируется и претерпевает постоянные изменения, то форма меняется медленнее, и основные принципы внутреннего устройства книги сохраняются как в рукописной, так и в печатной форме миссала. Важнейшую роль для удобства использования богослужебной книги играет структурирование текста, для этого служат многочисленные рубрики и инициалы, размещенные по иерархическому принципу. Большинство рукописных миссалов были иллюминированными, и здесь художественное оформление в первую очередь имеет практическую функцию: инициалы и отдельные миниатюры способствуют быстрому ориентированию в книге во время ее использования в ходе богослужения.

Но если сама структура оформления листов рукописного миссала, как правило, единообразна, то их наполнение художественным содержанием широко варьируется. Историзованный инициал, занявший главенствующие позиции в искусстве кни-



Илл. 1. Миссал. [Германия?]. Первая половина XV в. Российская государственная библиотека, Москва. Ф. 755. № 70



Илл. 2. Миссал. Франция. Первая половина XV в. Российская государственная библиотека, Москва. Ф. 68. № 445



Илл. 3. Миссал. [Париж?], Франция. Конец XV в. — начало XVI вв. Российская государственная библиотека, Москва. Ф. 270/16. № 445

ги готической эпохи, и в XV в. доминирует в художественном оформлении богослужебных рукописей, хотя сюжетные изображения, расположенные на странице вне корпуса буквы, также начинают играть важную роль. Существует и определенная иерархия: наиболее важным частям текста, богослужения соответствуют изображения более крупного масштаба, это относится и к историзованным инициалам, и к полностраничным миниатюрам, возникающим в книге в определенных местах. Например, в рукописях часто помещается только одна полностраничная миниатюра, предваряющая канон мессы, представляющая Распятие — сюжет, имеющий давнюю иконографическую традицию в составе сакраментария и возникший там первоначально благодаря сходству формы буквы «Т» в начале евхаристической молитвы «Te igitur» («Тебе Отче») с крестом.

Как и текст миссала, характер художественного оформления варьируется в разных памятниках, причем это зависело не столько от литургического обряда, которому соответствует богослужебная книга, сколько от иных факторов: желания и возможностей заказчика, назначения кодекса (для повседневного использования или парадного), региональных традиций книжного искусства. Таким образом, можно выделить несколько основных типов позднесредневекового иллюминированного миссала: первый тип составляют рукописи обиходного характера, художественное оформление которых состоит из инициалов, часто двух цветов — красного и синего, или многоцветных, растительного орнамента или типа «fleuronné». К такому типу относится рукопись Ф. 755. № 70 из собрания Российской государственной библиотеки. Манускрипт, представляющий собой фрагмент тек-

ста канона мессы, происходит из региона Центральной Европы и датируется первой половиной XV в. Начало ключевого раздела канона мессы — молитвы «Te igitur» — выделено крупным орнаментированным инициалом в двух цветах, на поле растительного орнамента (Илл. 1). Подобное лаконичное оформление будет свойственно и первопечатным миссалам. Нередко подобные кодексы включают в себя и единственное сюжетное изображение — миниатюру с Распятием, предваряющую канон мессы. Иногда в позднесредневековых рукописных миссалах миниатюра перед канон мессы может заменяться ксилографией, как, например, в рукописи Cod. Sal. VII, 93, датированной 1499 г., из собрания Гейдельбергской университетской библиотеки.

К типу миссала с единственной миниатюрой и орнаментальными инициалами относятся и два кодекса из собрания РГБ, однако они отличаются от предыдущих памятников более парадным характером и иным стилем своего художественного оформления. Первый миссал, хранящийся под шифром Ф. 68. № 445, создан во Франции, около 1446 г. [8, с. 87]. В рукописи имеются крупные инициалы растительного орнамента в красках и золоте, разделы также выделены с помощью полностраничной рамки и бордюров с изображениями растений и животных. Единственное сюжетное изображение в кодексе — миниатюра с Распятием с предстоящими Марией и Иоанном, расположенная в нижней части листа 36, предваряет канон (Илл. 2). Миссал Ф. 270/16. № 3, также происходящий из Франции, принадлежит к тому же типу, что и предыдущий памятник, однако относится уже к концу XV столетия. Рукопись также украшают инициалы в красках и золоте и нарядные орнаментальные рамки.



Илл. 4. Миссал. Италия.
Вторая половина XV в.
Российская государственная
библиотека, Москва. Ф. 183/1.
№ 1933

Единственная миниатюра, представляющая Распятие, занимает здесь целый лист. В этой миниатюре мы наблюдаем существенные иконографические и стилистические отличия от миниатюры кодекса Ф. 68. № 445. В отличие от средневекового типа Распятия с предстоящими, здесь мы встречаемся с многофигурной сценой, разворачивающейся на фоне пейзажа (Илл. 3), в то время как в предыдущем памятнике фигуры расположены на синем фоне, символизирующем небесное, по аналогии с господствующим в предыдущие эпохи золотым фоном, представляющим божественный свет. Таким образом, здесь обнаруживается одна из важнейших тенденций позднесредневековой книжной миниатюры — переход от символического изображения к реалистическому. На переднем плане представлен коленопреклоненный заказчик рукописи, внизу, на постаменте архитектурной рамки показан его герб. В изображении заказчика и святых отсутствует привычная преждем средневековому зрителю очевидная иерархия, разделение пространств на земное и сакральное. Свойственное искусству данного периода стремление к реалистичности нашло свое отражение и в книжной миниатюре литургических книг. Но все же, несмотря на все стилистические различия, оба французских миссала из собрания РГБ представляются возможным отнести к одной группе.

Следующий тип иллюминированного миссала обладает гораздо более насыщенной иконографической программой: это рукописи, украшенные историзованными инициалами. Внутри этой группы также можно провести определенные градации, так как количество историзованных инициалов в рукописях может варьироваться. Однако существуют самые важные места в тексте, которые чаще всего будут сопровождаться сюжетными изображениями. Прежде всего, это инициал “T[e igitur]” канона мессы. Варианты иконографии сцен, возникающих в корпусе инициала, заслуживают отдельного исследования. Здесь мы выделим наиболее распространенные сюжеты, встречающиеся в позднесредневековых миссалах. Прежде всего, это изображение священника, молящегося перед алтарем со Святыми Дарми или же возносящего гостию. Эта сцена помещается в книге в качестве символической параллели к образу Крестной Жертвы

Спасителя, в контексте догмата о пресуществлении Святых Даров в таинстве Евхаристии. Часто текст с историзованным инициалом “T[e igitur]” располагается на одном развороте с миниатюрой, изображающей Распятие. Также в этом инициале могут размещаться сюжеты, так или иначе связанные с темой Крестной Жертвы Христа: «Воздвижение медного змия» (сопоставляется по типологическому принципу — как ветхозаветный прообраз Распятия), «Муж скорбей», «Престол благодати» (новозаветная Троица с Христом, распятым на Т-образном кресте) и др. Во многих миссалах историзованный инициал сопровождает текст входного песнопения для первого воскресения Адвента — псалма “Ad te levavi animam meam” («К Тебе, Господи, возношу душу мою» (Пс. 24: 1)). В корпусе инициала «А» в большинстве памятников изображен священник перед алтарем, возносящий душу, представленную в виде маленькой человеческой фигурки, над алтарем часто будет помещаться изображение Христа. Интересно, что в поздних рукописях эта сцена иногда заменяется новой сценой — «Мессой св. Григория», имеющей сходное композиционное построение (например, в рукописи Latin 854, созданной в конце XV в., из собрания Национальной библиотеки Франции). Этот сюжет, возникший в поддержку догмата о пресуществлении, получает широкое распространение в изобразительном искусстве позднего Средневековья и часто встречается в книжной миниатюре. Другой возможный вариант иллюстрации, наоборот, имеет давнюю традицию и заимствуется из Псалтири — это изображение царя Давида как автора псалмов. Тексты служб в дни важнейших праздников христологического цикла выделяются с помощью историзованных инициалов с соответствующими сюжетами — «Поклонение младенцу» для рождественской службы (“P[uer natus est nobis...]”), «Воскресение Господне» (“R[essurexi]...” — для пасхальной, «Сошествие Святого Духа» (“S[piritus Sanctus]”) — на Пятидесятницу и т.д. Важнейшие праздники санкторала также сопровождаются изображениями, и в части “proprium sanctorum” нередко встречаются историзованные инициалы, представляющие святых, — это особенно характерно для миссалов орденских обычаев, например, францисканских или доминиканских.



Илл. 5. Римский миссал. Феррара, Италия. Последняя четверть XV в. Российская государственная библиотека, Москва. Ф. 183/1. № 1923



Илл. 6. Римский миссал. Феррара, Италия. Последняя четверть XV в. Российская государственная библиотека, Москва. Ф. 183/І. № 1923

К описанному выше типу иллюминированного миссала относится и итальянская рукопись второй половины XV в., хранящаяся в собрании Российской государственной библиотеки под шифром Ф. 183/І. № 1933. Помимо орнаментальных инициалов в миссале находится семь историзованных инициалов, среди которых присутствуют и упомянутые сюжеты: «Вознесение гостии» — в инициале “T[e] igitur” (Илл. 4), «Поклонение младенцу Христу» — “P[uer]”, «Сшествие Святого Духа» (“S[piritus Sanctus]”). Подобное художественное оформление весьма характерно для богослужебных книг обиходного характера. В парадных экземплярах, предназначенных, например, для праздничных месс, предстоятелем которых является сам епископ, иконографическая программа будет несравнимо шире, также и художественное качество рукописи будет соответствовать значительно более высокому уровню.

Это приводит нас к определению следующего типа иллюминированного миссала, а именно книгам преимущественно парадного характера, созданным для конкретного высокопоставленного заказчика при участии ведущих мастеров книжной миниатюры, с расширенной и специализированной иконографической программой. Часто подобные памятники представляют собой комплекс книг, как, например, пятитомный Зальцбургский миссал конца XV в. из собрания Баварской государственной библиотеки (CIm 15708–15712), относящийся к типу праздничного миссала — *missale festiуm*. Все пять томов этого роскошного парадного миссала, созданного по заказу зальцбургских князей-епископов, включают как историзованные инициалы, так и миниатюры, над созданием которых работали известные мастера книжной миниатюры — Ульрих Шрайер и Бертольд Фуртмейер. Этот выдающийся памятник примечателен своей обширной иконографической программой и, конечно, высочайшим художественным качеством исполнения.

Среди иллюминированных миссалов, относящихся к данной группе, встречаются великолепные образцы книжного искусства, такие как, например, двухтомный «Миссал Капорали» 1469 г. из коллекции Кливлендского музея искусств, миниатюры которого были выполнены итальянскими живописцами братьями Капорали из Перуджи, изысканный миссал феррарского герцога Борсо д’Эсте (Модена, *Biblioteca Estense Lat.239=alfa.W.5.2*) и многие другие. К этой же группе можно отнести и римский миссал Ф. 183/І. № 1923 из собрания Российской государственной библиотеки. Иллюминированный кодекс был создан в последней четверти XV в. для феррарского епископа Бартоломео делла Ровере, на что указывает его герб, расположенный на л. 8 (Илл. 5). Рукопись сохранилась не полностью, многие листы были утрачены, а порядок страниц был существенно нарушен при переплете. Рукопись относится к феррарской школе, но ее миниатюры исполнены разными мастерами и относятся к различным периодам — часть рукописи датируется первой половиной XV в., а часть миниатюр — последней четвертью столетия [2, с. 389]. Сюжетные изображения в этом кодексе располагаются как в историзованных инициалах, так и в рамках, которыми оформлены листы, начинающие основные разделы миссала. Памятник отличают некоторые нетипичные для оформления богослужебных книг иконографические вариации (например, изображение «Фонтана жизни» с группой юношей, одетых как миряне, на л. 39 (Илл. 6)), инициал “Ad te levavi” с изображением молящегося юноши [2, с. 389]. В то же время здесь встречаются и обычные для иллюминированного миссала сюжеты («Вознесение гостии» к “Te igitur” (Илл. 7)) и др. В этом миссале,



Илл. 7. Римский миссал. Феррара, Италия. Последняя четверть XV в. Российская государственная библиотека, Москва. Ф. 183/І. № 1923

как и во многих других рукописях, относящихся к данной группе, средневековые традиции, продолжающиеся в произведениях интернациональной готики, пересекаются с новыми веяниями книжного искусства Ренессанса, что способствует созданию поистине уникальных памятников.

Весьма показателен тот факт, что даже столь малая группа памятников XV в. из собрания РГБ наилучшим образом демонстрирует типологическое разнообразие позднесредневековых миссалов. Среди данных памятников представлены и обиходные экземпляры, и кодексы парадного характера, существенно отличающиеся друг от друга по своим кодикологическим и палеографическим характеристикам, особенностям художественного оформления, обусловленным назначением книги, региональной традицией книжного искусства, влиянием личностей мастера или заказчика.

В целом количество дошедших до наших дней рукописных миссалов достаточно велико, даже несмотря на то, что множество богослужебных книг, утративших свою актуальность или обветшавших в процессе частого использования, безжалостно утилизировалось, а их листы применялись для изготовления переплетов для других рукописных и печатных книг. Фрагменты миссалов, извлеченные из переплетов рукописных и печатных книг и находящихся сегодня в собраниях многих библиотек и музеев, пополняют базу источников для изучения истории этой литургической книги.

Обширный круг памятников позволяет провести систематизацию, основными принципами которой могут стать разделение по типу состава миссала в соответствии с литургическим обрядом (с учетом степени распространенности миссала данного обряда) и выявление основных типов художественного оформления, с учетом его зависимости от состава литургической книги, его функции внутри кодекса, особенностей традиций региональных школ книжного искусства. Также несомненно важным представляется определение памятников типовых и уникальных, созданных под влиянием пожеланий конкретного заказчика, исследование круга заказчиков.

Конечно, при изучении миссалов исследователи сталкиваются с определенными трудностями, вызванными неполной сохранностью кодексов (например, из миссалов нередко извлекались листы с миниатюрой к канону мессы, находившие свое новое применение в качестве благочестивых образов в домах мирян), нарушениями порядка листов при замене переплета и т. д. В то же время типичность этой категории памятников в большинстве случаев позволяет реконструировать их содержание, поэтому типологизация памятников представляется весьма полезной в этом контексте.

Настоящая статья представляет начальный этап исследования, призванного показать на примере миссала историю иллюминированной рукописной книги в контексте одной из самых интересных эпох в истории книжного искусства.

Список литературы:

1. Баров-Василевич Д., Хекманн М.-Л. Западноевропейские рукописные материалы Средневековья и раннего Нового времени в фондах Российской государственной библиотеки (Москва). Висбаден: Harrassowitz Verlag, 2017. 464 с.
2. Либман Е. М. Миниатюры итальянского Миссала в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1977. М.: Наука, 1977. С. 383–391.
3. Мокрецова И. П., Щеголева Л. И. Каталог средневековых западноевропейских иллюстрированных рукописных книг в собраниях Москвы. М.: Индик, 2010. 592 с.
4. Crouan D. Histoire du Missel romain. Paris: Téqui, 1988. 110 p.
5. Ebner A. Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale romanum im Mittelalter. Iter italicum. Freiburg: Herder, 1896. 487 S.
6. Leroquais V. Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France. Catalogue descriptif. Vol. 1–3. Paris, 1924.
7. Neuheuser H. P. Sakralobjekt und Gebrauchsgegenstand. Instruierende Paratexte und Gestaltungselemente in liturgischen Büchern der Lateinischen Ritenfamilie // Liturgische Bücher in der Kulturgeschichte Europas. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2018. S. 7–48.
8. Palazzo E. Histoire des livres liturgiques: Le Moyen Âge : Des origines au XIIIe siècle. Paris: Beauchesne, 1993. 255 p.

References:

- Barov-Vasilevich D.; Hekmann M.-L. *Zapadnoevropejskie rukopisnye materialy Srednevekov'ia i rannego Novogo vremeni v fondakh Rossijskoj gosudarstvennoj biblioteki (Moskva) (Western European Manuscripts of Middle Ages and Early Modern Period in Collections of Russian State Library (Moscow))*. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag Publ., 2017. 464 p. (in Russian)
- Crouan D. *Histoire du Missel romain*. Paris, Téqui Publ., 1988. 110 p. (in French)
- Ebner A. *Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale romanum im Mittelalter. Iter italicum*. Freiburg, Herder Publ., 1896. 487 p. (in German)
- Leroquais V. *Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France. Catalogue descriptif*. Vol. 1–3. Paris, 1924. (in French)
- Libman E. M. Miniatures of Italian Missal in Lenin-State Library of USSR. *Pamiatniki kul'tury. Novye otkrytiia. Pis'mennost'. Iskusstvo. Arheologija. Ezhegodnik 1977 (Monuments of Culture. New Discoveries. Writing. Art. Archeology. Yearbook 1977)*. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 383–391. (in Russian)
- Mokretsova I.; Shchegoleva L. *Catalogue of Medieval Western European Illuminated Manuscripts in Moscow Collections*. Moscow, Indrik Publ., 2010. 592 p. (in Russian and English)
- Neuheuser H. P. Sakralobjekt und Gebrauchsgegenstand. Instruierende Paratexte und Gestaltungselemente in liturgischen Büchern der Lateinischen Ritenfamilie. *Liturgische Bücher in der Kulturgeschichte Europas*. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag Publ., 2018, pp. 7–48. (in German)
- Palazzo E. *Histoire des livres liturgiques: Le Moyen Âge: Des origines au XIIIe siècle*. Paris, Beauchesne Publ., 1993. 255 p. (in French)

Троицкая Анна Алексеевна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. annatroitckaya@gmail.com

Troitskaya, Anna Alekseevna, PhD in Art History, researcher. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. annatroitckaya@gmail.com

ИНИЦИАЛ КАК ПОРТРЕТНАЯ РАМКА: ОТ КНИЖНОЙ ИЛЛЮМИНАЦИИ ДО ОФОРМЛЕНИЯ ПОРТРЕТНЫХ МИНИАТЮР

THE INITIAL AS A PORTRAIT FRAME: FROM ILLUMINATED MANUSCRIPTS TO PORTRAIT MINIATURE DECORATIONS

Аннотация. В статье исследуются варианты возникновения и композиционные особенности портретов, встречающихся в европейских манускриптах XV–XVI вв. Пространство внутри инициала, заполненное портретным изображением, становится прообразом и формой для портретной миниатюры, нового в искусстве явления. Сам инициал при этом приобретает дополнительную функцию оформления человеческого лица и фигуры подобно рамке. Цель нашего исследования — рассмотреть инициал в качестве обрамления, независимо от его текстовой роли, отдельно от общего декоративного решения, используемого в рукописи. Это возможно сделать, представив контур буквы как границу между портретным изображением и книжной страницей. Необходимо выявить связь этой рисованной рамки с настоящими рамами и окантовками портретов, изучить влияние инициала на портретную миниатюру, появившуюся в английском искусстве в XVI в. Историзованный инициал рассматривается в статье как элемент книжного декора, внутри которого развивается новый портретный жанр. Показаны основные типы моделей, которые встречаются в иллюминированных рукописях, и особенности их изображения. Интерес представляют примеры, показывающие непосредственный перенос стилистических черт, характерных для инициала (композиция, рисунок, фон, орнамент) в пространство самостоятельного миниатюрного портрета. Одним из таких элементов стала листовая рамка, появившаяся в тюдоровской Англии и особенно часто встречающаяся в обрамлении миниатюр, заказанном принцем Альбертом уже в XIX в. В статье сопоставлены образцы портретов в английских рукописях и английской портретной миниатюры, позволяющие проследить общие принципы оформления инициала и рамки, выявить отдельные, ранее не исследуемые аспекты оформления портретной миниатюры, на которые оказала влияние книжная иллюминация.

Ключевые слова: портретная миниатюра; портрет; инициал; рамка; иллюминированные манускрипты; Манускрипт Шерборна; Генрих VIII; Лукас Хоренбут; Николас Хиллиард.

Abstract. In this article the author examined the emergence of the portraits in the 15th- and 16th-century European manuscripts, their various forms and compositional idiosyncrasies. The space within an initial letter incorporating a portrait image became the prototype and pattern for an entirely new art phenomenon: the portrait miniature. At the same time, the initial itself took on a new function of framing the human's face just as a physical frame did. The objective of our research was to represent the initial irrespectively of its textual role, and in isolation from the overall decorative design used in the manuscript. The letter's outline, transformed into a border between the portrait and the page worked as a fancy framework. It is necessary to identify the connection between this drawn frame and real portrait frames and borders and to study how initials influenced the portrait miniature which appeared in English art in the 16th century. In the article, the author looked at the historiated initial as a basis for the development of this new genre. The analysis touched on the main types of "sitters" depicted in the illuminated portraits, along with the ways they are portrayed. Of special interest are those examples which reveal a direct transposition of individual elements into the space of an independent miniature portrait. These are composition, pattern, background, or ornamentation. One of them is the foliate frame, which appeared in Tudor England and was frequently used in the decoration of miniatures commissioned by Prince Albert in the 19th century. One of them is the foliate frame, which appeared in Tudor England, which frequently appeared in the decoration of miniatures commissioned by Prince Albert in the 19th century. The author looked at the example of an English illuminated portrait and portrait miniature side by side. This helped to trace the common features of the initial and the frame and identify particular unexplored aspects of portrait miniature design which were influenced by manuscript illumination.

Keywords: portrait miniature; portrait; initial; framing; illuminated manuscripts; Sherborne Missal; Henry VIII; Lucas Horenbout; Nicholas Hilliard.

Инициал, важнейший элемент оформления страницы в рукописной книге, на протяжении долгой ее истории менялся и приобретал новые формы, очертания, декоративные и изобразительные элементы, расширяющие его первостепенное значение — роль заглавной буквы. Целью нашего исследования стало представление инициала как внешней части изображения, помещенного в нем.

В оформлении европейских манускриптов инициал выполнял несколько функций. Средневековая приверженность к иерархии проявилась и в оформлении книжной страницы, в соподчиненности иллюстрирующих книгу элементов: миниатюр, заголовков, заставок, концовок, бордюров, маргиналий, крупных и малых инициалов, строчных линий и других, в целом составляющих и поддерживающих архитектуру книги. Каждая иллюминированная рукопись содержит свою собственную декоративную схему. Мир рукописной книги, следуя

средневековому сознанию, сохраняет порядок вещей: инициал открывает новый раздел или новую страницу, по сути, стоит во главе иерархии букв. Вместе с богато декорированным инициалом, высотой в пять-семь строк, в тексте появляются малые инициалы, высотой в две и даже одну строку, отделяющие параграфы [12, р. 20–25]. Так, можно говорить о двойной задаче инициала в европейской рукописной книге: он был своего рода инструментом ее рубрикационного строения, но также и ее украшением, подчеркивающим общий стиль оформления рукописи и вносящим семантическую связь с прилегающим текстом. Традиция иллюстрированного инициала отражает еще одну яркую особенность средневековой книги: тесное переплетение текстовых и визуальных элементов. Поэтому можно анализировать декорированную заглавную букву с точки зрения изображения, его композиционных и выразительных качеств. Исследованиям образных воплощений текста, изучению



Илл. 1. Джон Сифервос. Манускрипт Шерборна. Ок. 1396–1407. Британская библиотека, Лондон. Add. MS 74236. P. 367. © British Library Board. URL: http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100104060212.0x000001

репрезентативных возможностей буквы, как правило, отводится периферийное место, но именно этот путь ведет к пониманию искусства средневековой книги и процессов постепенного разделения вербальных и визуальных образов в начале Нового времени [15, p. 207].

«Портретные» включения — отдельное явление среди историзованных инициалов. Наиболее ранний из них появился в Британии еще в VIII в.: первым манускриптом, где внутреннее поле буквы содержит иллюстрированное изображение святого, считается «Санкт-Петербургский Беда» (РНБ, lat. Q. v. I. 18), что дает основание говорить об английском происхождении историзованных инициалов [19, p. 191]. Декорированная плетенками «Н» обхватывает фигуру святого или проповедника [13, p. 316], единственную в этой рукописи. В дальнейшем такие инициалы получили интенсивное развитие в сторону детализации и многофигурности: как правило, они заполнялись сценами нарративного характера («историями»), но иногда сводились к изображению отдельных персонажей.

В позднесредневековых манускриптах возникают портреты, включенные в инициал. «Портретные» образы можно встретить и в миниатюрах, занимающих полную страницу, и в медальонах, обрамляющих текст как маргиналии. Яркий пример — персонифицированные изображения в знаменитом манускрипте Шерборна (BL, Ms. Add. 74236) — помимо самого заказчика, аббата Роберта Брюинга, который изображен в рукописи около сотни раз [22], помимо авторов молитвенника, иллюминатора и писца-монаха, в тексте служебника встречаются заключенные в круглые рамки портреты шерборнских епископов, королей-дарителей, некоторых святых, а также персонифицированные фигуры молящихся монахов и представителей различных религиозных орденов. Вместе с медальонами встречаются и ромбовидные формы, они словно вырастают из орнаментальных линий и ветвей. Большое число изображений людей — не единственная примечательная особенность этого манускрипта: чаще его вспоминают в связи с избытком птиц, которыми оформлены его поля [7]. По своей натурали-

стичности они превосходят человеческие изображения. Для «портретов» характерна скованность в компоновке фигуры, лица и обрамляющего ее элемента, здесь рамки еще не всегда соотношены друг с другом пропорционально и композиционно. Так, страница 367 содержит изображения епископов, для которых инициал образует не только раму, но своего рода свод над головой, подчеркивающий статус изображенного, но здесь же, внизу страницы, помещены в медальонах две фигуры со свитками, где головы буквально упираются в верхнюю часть рамки, поскольку содержание свитков (повествующих об этапах развития христианства в Англии) оказывается важнее портретного изображения (Илл. 1). В то же время предполагаемый автопортрет иллюминатора, Джона Сифервоса (John Siferwos), вpletенный в декоративный завиток инициала в нижней части страницы 81, отличается живостью, смелостью ракурса (его голова представлена в полупрофиле), объемностью, преодолевающей нарядную плоскость книжной страницы.

Так называемым «портретам» (жанровую принадлежность которых, конечно, мы определяем с долей условности) предшествовали изображения персонажей Священного Писания, задолго до развития самостоятельных светских портретов в рукописях появились: детализированные изображения святых, евангелистов, библейских персонажей (здесь можно выделить образ царя Давида, чья фигура или полуфигура часто изображалась в Псалтирях, в инициале, предвещающем первый псалом); редкие, но наделенные конкретизацией черт портреты автора (скриптора или иллюминатора). Расположение их фигур, позы часто были навеяны образами евангелистов, которые традиционно изображались за письменной работой. В некоторых случаях образы святых также получали почти портретную конкретику черт.

Форма буквы не всегда обладала необходимыми качествами для включения фигуративного изображения: замкнутой формой, симметрией, цельностью, неделимостью внутреннего пространства. Четкий прямоугольный контур, в который в позднесредневековых рукописях вписывался инициал, помогал визуально замкнуть открытую форму буквы. Например, “V”, начинающая “virginus”, одновременно служила своеобразным обрамлением для изображения Св. Екатерины (фрагмент хоровой книги, Ломбардия, сер. XV в.; РГБ. Ф. 183. № 1678, №18, приведен в каталоге «Книжная миниатюра Западной Европы XII–XVII вв.» [2]), несмотря на сложную треугольную форму буквы.

Отдельная группа «моделей» — встречающиеся в разнообразных композициях донаторы, патроны, покровители, владельцы. Эти «портреты» могли варьироваться от сцен поднесения манускрипта до простого геральдического знака в качестве упоминания заказчика (такие примеры в XIV–XV вв. были нередки, как свидетельствует Кэтлин Скотт в статье, посвященной изображениям владельцев и заказчиков манускриптов [20, p. 21, 40]).

При видимом композиционном сходстве этих групп прагматика их существенно различна: от иллюстративной функции (святые, евангельские и библейские персонажи, сюжеты притч и легенд и т. д.) до принципиально иных задач: констатации авторства, констатации владения, обозначения принадлежности Церкви, посвящения своей деятельности Церкви и Всевышнему и многих других. Например, задача составления перечня персон дарителей, как в случае с «Золотой книгой Сент-Олбанс» (1380; BL, Cotton Nero D.VII). Это одна из самых «насыщенных» портретами средневековых книг, более 230 изображений благотворителей и жертвователей Сент-Олбанского аббатства были выполнены в ней Аланом Стрейлером [11]. Большинство фигур даны в рост, окаймлены прямоугольными рамками, предвещающими скромные по оформлению инициалы (первая буква раздела, как правило, совпадает с именем дарителя). Здесь можно было бы говорить о попытке самостоятельного портрета, но образы донаторов решены обобщенно, а уникальность каждого из них передана через атрибутику, визуального обозначения дара в руке или рядом с фигурой.

Более поздним примером «портретных» изображений в буквице-рамке стали фигуры в инициалах Часослова Елиза-

веты Йоркской (BL, Ms. Add. 50001): здесь в инициалах, выполненных красками и золотом, помещены головы святых, королей и королев, простых людей, а также изображения Господа Бога (f. 77), короля Давида и отдельных евангельских сцены. Интересны погрудные изображения безымянных молящихся (f. 55v, f. 74v и др.), лишенных каких-либо статусных или религиозных атрибутов (Илл. 2). Способ передачи лица и фигуры близок к натуралистичному, светотеневая моделировка, едва заметная в столь небольшом пространстве, создает эффект превалирования «портрета» над рамкой и проступания фигуры из фона, декорированного филигранным золотым узором. Сам инициал выполнен в стилистике национальной позднеготической школы, он красочен, окружен цветочным орнаментом, переходящим в бордюр всей страницы, но вместе с тем очертания его лаконичны, что делает его еще более схожим с портретной рамкой. Формат, который образован внутренними очертаниями инициала, приближен к овальному (Илл. 2), именно к нему обратятся позже портретисты-миниатюристы, ведь овальная форма вторит форме человеческого лица. Изображение человека в инициале по своей убедительности, реалистичности образа соперничает с миниатюрой, расположенной над текстом (сцена, представляющая поминальную службу). Однако, по мнению исследователей, эти два фрагмента были выполнены разными мастерами [21, No. 55].

Появление печатной книги не сразу изменило декоративную традицию, поэтому «портретизованный» инициал можно встретить и среди инкунабул, в которых для него при печати оставляли пустые пространства, затем вручную оформляемые иллюминатором (возможно, разными иллюминаторами и в разное время). В качестве примера таких изданий — «Божественная комедия» Данте Алигьери, изданная Николо ди Лоренцо в 1481 г. (Alighieri D. La Commedia. Comment. Christophorus Landinus. Firenze: Nicolaus Laurentii, 30. VIII. 1481). В кодексе, хранящемся в РГБ, можно увидеть, как страница сочетает печатные и рисованные элементы. Сопоставление страницы с инициалом “N” в прологе кодекса, хранящегося в РГБ и той же страницы с инициалом в кодексе Флорентийской национальной библиотеки (Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 341, fol. a1r.), показывает сходство печатной части страницы и полное отличие тех частей, что проиллюстрированы вручную. Инициалы здесь стилистически согласуются с печатной антиквой, а изображения в них напоминают скорее фрагмент иллюстрации. В итальянской книжной миниатюре XV в. были сильнее живописные влияния, инициалы выполнялись большими — двенадцать и более строк высотой — и пространство их располагало к «картинности». В связи с этими изданиями мы можем говорить об уже сложившейся в XV в. книжной традиции открывать сочинение портретом автора. К началу века относится рукопись из собрания РГБ с сочинением Боккаччо «Ворон, или Лабиринт любви», она также содержит титульный лист с полупрофильным портретом автора, обрамленным инициалом “Q” (РГБ. Ф. 68. № 417, приведен в каталоге 2012 г. [2, с. 70]). Внешний край буквы затемнен, что придает объем букве-рамке, а ее бледно-розовый оттенок вступает в изысканное цветовое созвучие с костюмом Джованни Боккаччо.

Еще одна черта объединяет портреты в инициалах, в рукописной и ранней печатной книге — это положение головы: лицо «модели» чаще всего обращено к тексту, следующему за инициалом. Это сохранение иерархии частей книги, последовательности в восприятии всех ее элементов все еще подчеркивает зависимость портрета от книжной страницы. Почти во всех включенных в буквицу портретах фон заполнен тем цветом, который выделяет внутреннее поле (мембрану) инициала, или изображением среды, в которую помещена модель. Сам инициал в этом случае становится границей между различно воспринимаемыми объектами страницы. Портреты, таким образом, фактически располагаясь в одной плоскости с текстом, визуально отделены от нее, вступая в живописную игру иллюзии глубины пространства или, напротив, проступая из него, в зависимости от интенсивности цвета, светотеневой моделировки, детализации и орнамента.



Илл. 2. Инициал D. Часослов королевы Елизаветы Йоркской (Book of Hours, Use of Sarum, or "The Hours of Elizabeth the Queen"). Ок. 1420–1430. Британская библиотека, Лондон. Add. MS 50001 f. 55v. © British Library Board. URL: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=54886>

На смену самоценной декоративной роли к инициалу постепенно переходит функция обрамления, выделения той или иной сцены, фигуры, персонажа. Это переключение между инициалом и его рисованным заполнением подобно смещению фокуса с формы на содержание, замене означаемого означающим. Инициал, как отмечает Добиаш-Рождественская, «все чаще превращается в рамку для целой сцены, где преобладание в расцветке ее миния дало имя миниатюры, причем малые обычно размеры «картинки внутри инициала» постепенно вообще изменили самый смысл слова «миниатюра», сделав его синонимом понятия «малая картинка» [1, с. 113].

Действительно, под «миниатюрой» часто понимается изображение или изделие небольшого размера, что в связи с близостью основ слов «minium» и «minor» (маленький) становится определяющим для характеристики произведений в этой технике, таким образом, можно говорить о контаминационном способе образования термина из двух других. И стилистически,

и исторически своим возникновением портретная миниатюра обязана миниатюре книжной, их роднят материалы, средства и техника исполнения. Миниатюрист XVI в. назывался так же, как иллюстратор рукописной книги, — limner, а само искусство миниатюры — limning, хотя сами миниатюрные портреты долгое время в Англии назывались также «painting in little» — живопись в малом формате [5, с. 253; 9]. Очевидной при сравнении такого портрета и позднеготической книжной иллюминации становится их стилистическая связь. Для портретной миниатюры характерны главенство линии как формообразующего элемента композиции, колористическое построение, основанное на использовании пятен чистого цвета, заполняющего контуры. Первые английские миниатюры, созданные при дворе Генриха VIII Лукасом Хоренбутом и великолепным портретистом Гансом Гольбейном, обладали репрезентативностью, статусностью более, чем камерные, интимные образы, пришедшие им на смену во второй половине XVI в. Миниатюра оказалась настолько ограничена для английского изобразительного искусства, что



Илл. 3. Лукас Хоренбут. Портрет Генриха VIII. 1526. Пергамент, акварель (водные краски), игральная карта. Диам. 4,7 см. Королевская коллекция, Лондон. RCIN 420640. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2020. URL: <https://www.rct.uk/collection/420640/henry-viii-1491-1547>



Илл. 4. Лукас Хоренбут. Портрет Генриха VIII из письма-патента короля Томасу Фостеру. (ум. 1528), на лат. яз., от 28 апреля 1524. Пергамент, пигменты, золото. Национальная библиотека по искусству, Музей Виктории и Альберта, Лондон. MSL.1999.6. © Victoria and Albert Museum, London. URL: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1396866/letters-patent-of-henry-viii-manuscripts/>

Н. Певзнер, исследователь национальной специфики английского искусства, даже выдвинул тезис об особом пристрастии англичан к малым формам [18, p. 159, note to ill. 108].

В первой половине XVI в. опыт миниатюристов в оформлении манускриптов во многом определил стилистику первых портретных миниатюр. «Вначале небольшие изображения в круглых рамках, украшающие страничные иллюстрации, обособляются, занимая самостоятельное место на странице. Затем перемещаются в «портретную коробочку», — писал о миниатюре Эрик Мерсер [16, p. 191]. Первые французские миниатюрные портреты, выполненные живописцем Ж. Клуэ, были отправлены с послами в Англию. Миниатюры самого Клуэ также берут начало в книжной иллюминации, в частности, в иллюстрациях к «Запискам о Галльской войне», где на одной странице портрет Франциска I соседствует с профилем Цезаря (Готфруа ле Батав, 1519, BL, Harley 6205, folio 3).

Тонкое искусство включения в текст рисованных медальонов с портретными изображениями, развившееся из традиций книжной иллюминации, миниатюра «генетический» восходит к рукописной книге, а ее модель — к образам царственных особ. Английская портретная миниатюра начинается с заказов Генриха VIII, выполненных художником-иллюминатором Лукасом Хоренбутом. В английской Королевской коллекции хранится одна из таких ранних миниатюр 1526 г. (Илл. 3). Возможно, Хоренбут попробовал себя в этом новом деле в ответ на увиденные портреты Франциска I и его двух сыновей, которые Маргарита Наваррская прислала Генриху VIII в конце 1526 г. [14, p. 18–19]. Но портрет Генриха VIII из Королевской коллекции почти идентичен более ранней работе Хоренбута — изображению монарха на одном из официальных документов 1524 г. (Илл. 4), которое, по мнению исследователей, считается непосредственным источником возникновения миниатюры в Англии [17, p. 15].

Очевидное сходство этих двух портретов Генриха VIII, помещенного в инициал письма-патента 1524 г. и самостоятельного изображения небольшого размера 1526 г., подчеркивает преемственную линию портретной миниатюры по отношению к книжной. Однако здесь мы не можем говорить об исключительно английской традиции: Лукас Хоренбут был фламандским миниатюристом, эмигрировавшим в Англию и привнесшим много своего в оформление рукописей. Портрет, включенный в инициал официального письма-патента, выполнен с большим вниманием к деталям, сохранением цельности композиции и масштаба фигуры Генриха VIII, вписанной в тондо. Рисованный медальон с портретом, в свою очередь, помещен в квадратное поле, где на зеленом фоне выведена крупная строчная «N». Буквица затейливо выстроена из золотых листьев аканта, ножки ее симметрично перехвачены двумя кольцами, образованными крошечными камнями. Декор инициала вторит золоченому готическому бордюру, обрамляющему письмо. По сути, в рисунке этого инициала нет ничего стилистически близкого английской практике иллюминирования. Скорее этот пример показывает влияние античного классического декора, символически подчеркивающего статус и силу документа.

Иллюминированные документы — малоизученная область искусства [3, с. 142], хотя художественное оформление этих источников порой может соперничать с оформлением рукописных книг, свидетельствовать о стилистических особенностях искусства периода и национальной школы. «Это так называемая поздняя миниатюра — искусство, отнесенное книгопечатаньем на периферию и прочно занявшее нишу официального документа» [3, с. 143]. Однако рассматриваемое нами письмо-патент Т. Фостеру (на разного рода собственности в приходе Св. Михаила в Корнхилле) давно находится в сфере внимания исследователей. Портрет в инициале указывает на авторство и одновременно является гарантом документа, но самое важное, он свидетельствует об одновременном существовании практики иллюминированного документа и портретной миниатюры. Выполненный в 1526 г. портрет Генриха VIII из Королевской коллекции (Илл. 3) воспроизводит тот же поворот головы, тот же синий фон, те же пропорции, что и в рукописном документе. Королевские плечи образуют горизонтальную линию, проходящую по центру миниатюры. В портретной миниатюре лицо моделировано чуть более плоскостно, волосы



Илл. 5. Инициал Е с портретом Эдварда II. Статуты ("Statuta Angliae"). Ок. 1388–1389. Колледж Святого Иоанна, Кембридж. MS A.7 f.53r. © By permission of the Master and Fellows of St John's College, Cambridge. URL: https://www.joh.cam.ac.uk/library/special_collections/manuscripts/medieval_manuscripts/medman/A/Web%20images/7f53r.htm

и борода — чуть более декоративно и просто, что подтверждает гипотезы о копировании этого портрета с более раннего рисунка. Довершает ощущение сходства золоченая рамка миниатюры, образованная листьями, перевитыми лентой. Инициал письма-патента 1524 г. сочетает прямые линии и округлые, сверху и снизу он очерчивается тонкими прямыми золочеными побегам, изогнутая правая ножка буквы имеет тот же угол скругления, что и тондо, в котором размещен портрет. Все эти приемы усиливают впечатление рамы. Foliate — листовая рамка [8, p. 306] — получила распространение лишь во второй половине XVI в. и в несколько ином виде. В целом, ювелирное обрамление отдельных миниатюр елизаветинской эпохи, с использованием эмалей и драгоценных камней, напоминало орнаментальное оформление книжной страницы. Среди вариантов отделки были и гирлянды из листьев. Но для миниатюр первой половины века более характерны были тонкие золоченые оправы и рамки из слоновой кости, с профилированными краями, лаконичные и крепкие, как антиква. Тем не менее многие миниатюры XVI столетия (включая рассматриваемый портрет Генриха VIII 1526 г.) из Королевской коллекции обрамлены именно золотыми листовыми рамками. Такие рамки были заказаны уже в XIX в. для принца Альберта, супруга королевы Виктории. Рисунок рамы состоит из гирлянды золотых лавровых листьев, скрученных спиральной лентой, скорее похожей на бордюр, по внешнему краю и чуть более узкой лиственной каймой по внутреннему краю рамки [10]. Селин Кашо полагает, что рисунок этой рамы был разработан худож-

ником-миниатюристом, работавшим при елизаветинском дворе, Николасом Хиллиардом [10], который помимо портретов выполнял ювелирные работы, рисунки для печатей и государственных документов.

Портрет правителя в государственном документе служил своего рода гарантом его законности и подлинности, «украшенный документ — это фактическая копия принятого в высочайших канцеляриях акта» [3, с. 143]. Можно проследить историю английских инициалов с официальными изображениями монархов на примере рукописи, содержащей свод законов — «Статуты» ("Statuta Angliae", ок. 1388–1389, Колледж Св. Иоанна, Кэмбридж, MSA.7). В «Статутах Англии от Генриха III до Ричарда II» еще доминируют традиции готической иллюстрации (Илл. 5), однако нельзя не признать явных различий в чертах правителей. Последний, здравствующий на момент создания рукописи Ричард II, наделен особенно заметными портретными характеристиками. Изображение, открывающее последний раздел сборника (Илл. 6), являет собой сцену посвящения — автор «Статутов» преподносит свою рукопись Ричарду II (эта сцена разворачивается внутри инициала R, с которого начинается имя Ричарда, движения обеих фигур как бы вступают в динамичные очертания самой буквы, уравновешивая ее асимметрию). Образ каждого правителя заключен в инициал, перевитую орнаментом заглавную букву, которой начинается раздел. В своем функциональном и декоративном решении инициал играет роль драгоценного обрамления портрета короля-законодателя. [4, с. 43].



Илл. 6. Инициал R с портретом Ричарда II. Статуты ("Statuta Angliae"). Ок. 1388–1389, Колледж Святого Иоанна, Кембридж. MS A.7 f.133r. © By permission of the Master and Fellows of St John's College, Cambridge. URL: https://www.joh.cam.ac.uk/library/special_collections/manuscripts/medieval_manuscripts/medman/A/Web%20images/A7f133r.htm

Традиция размещения портрета в инициале рукописного документа продолжается в Англии на протяжении всего XVI в. Для елизаветинской иконографии сложился ряд характерных черт, которые были направлены не столько на представление реального облика королевы, сколько на воплощение целого комплекса ценностей, связанных с ожиданиями государственного благополучия. Если в живописных и миниатюрных портретах эти ценности репрезентировались через сложную символическую программу, то в рисунках для оформления бумаг и государственных печатей складывался более лаконичный образ. В большей степени он был разработан Н. Хиллиардом, создателем большого числа портретных образов королевы, полноформатных и миниатюрных; Хиллиард также проявил себя в качестве иллюминатора для оформления документов: ему принадлежит создание рисунка для Большой королевской печати (1584), он выполнил красочный инициал "E" с портретом королевы для Устава Грамматической школы Эшборна (1585). В оформлении Устава Эммануил-колледжа в Кембридже (1584) инициал "E" превращен в сложную, заполненную гротескными орнаментами, золоченую конструкцию наподобие балдахина.

Другой государственный документ, выходивший регулярно и начинавшийся иллюминированным инициалом "P" (Placita) с портретом монарха, — Свиток Суда Королевской скамьи. Портреты Елизаветы I в этих свитках становились все более унифицированными, как заметила Эрнэ Ауэрбах, особенно после создания Хиллиардом рисунка для Большой Королевской печати, повлиявшего на официальные изображения Елизаветы [1, р. 131]. Образ королевы, выполненный неизвестным иллюминатором в Свитке Суда Королевской скамьи 1589 г. (Илл. 7), демонстрирует полную формализацию портрета, проявившуюся в общих чертах: фронтальное изображение фигуры на троне, коронационное платье, по силуэту напоминающее колокол, «колесообразный воротник и квадратная подушка под ногами» [1, р. 130–131]. При этом один и тот же инициал каждый раз оформлялся иначе, миниатюрист использовал орнамент в виде гротеска или арабеска, каллиграфический узор или имитацию королевской мантии, а сама буква имела тонкий золотой контур, охватывающий и портретное изображение королевы, подобно овальной рамке.

Официальный характер документа и регламентация королевского портрета не всегда оставляли возможности для переда-



Илл. 7. Инициал Р. Список Суда Королевской скамьи (Coram Rege Roll, Easter Term). 1589. Национальный архив Великобритании, Лондон. KB 27/1309/2. © The National Archives UK. URL: <https://www.nationalarchives.gov.uk/wp-content/uploads/2014/03/kb27-1309-21.jpg>

чи индивидуальных черт. Для художника несомненно существовала сложность совмещения живописной манеры и условности рисунка, сохраняющей образ монарха и традиции иллюминированной рукописи.

* * *

Портретные изображения, помещенные на книжной странице, не исчерпываются теми, что приведены в нашей статье. Тем не менее они показывают связь английской портретной миниатюры с книжной иллюминацией, особую наследственную линию, которая проявилась не только в переносе стилистики изображения, не только в используемых миниатюристом материалах и технике. Само обрамление портретной миниатюры, та часть портрета, которая имеет более близкое и непосредственное отношение к ювелирному искусству, также восходит к иллюминированной рукописи: композиционно, орнаментально, стилистически. Пропорциональные отношения, в которые изображение вступает со своей рамкой, и то, как соотносится с фоном портрета декор и общий рисунок рамки, подчеркивают это родство. При обособлении портрета, отделении его от книжной страницы, практически вся семантическая часть его заключается в самом изображении, рамке остается функция художественно оформленной границы между искусством и реальностью. По мере развития портрета внутри инициала меняется и его зрительное восприятие, соотносящее целое и его части. Наконец, рассматривая инициалы XV–XVI вв. с изображением людей, мы идентифицируем эти образы как портретные, поскольку портрет как жанр к этому времени уже существует. Потребность видеть в книге ее автора, а в изображенной персоне — конкретные черты также определяют специфичность восприятия манускриптов этой эпохи.

Еще одно важное заключение касается портретируемой личности: в инициалах английских манускриптов XVI в. особенно стойко сохраняется традиция иллюминированного портрета правителя, это связано с официальным характером рукописных документов. Портреты Елизаветы I продолжают воспроизводиться таким образом до конца ее правления. Можно предположить, что изображение монарха подчеркивает символический статус и реальную подлинность рукописного документа, подобно профилю императора на аверсе монеты, и эта традиция также имеет свои исторические корни.

Таким образом, в новом свете предстает происхождение самостоятельной портретной миниатюры — нового явления в европейской культуре; небольшие портретные изображения в книге стали основой для его возникновения и сформировали его художественное своеобразие, политический и культурный контекст. Влияние композиции инициала на новый формат портрета, стиль его обрамления и способ компоновки фигуры представляет интерес с точки зрения тесной взаимосвязи искусств в начале Нового времени.

Список сокращений:

РГБ — Российская государственная библиотека, Москва
РНБ — Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург
BL — Британская библиотека, Лондон

Список литературы:

1. Добиаш-Рождественская О. А. Культура западноевропейского средневековья: Научное наследие. М.: Наука, 1987. 345 с.
2. Золотова Е. Ю. Книжная миниатюра Западной Европы XII–XVII веков: каталог иллюстрированных рукописей в библиотеках, музеях и частных собраниях Москвы. М.: Северный паломник, 2012. 463 с.
3. Золотова Е. Ю. Западноевропейские иллюминированные документы XIII–XVIII веков. Актуальные проблемы исследования и каталогизации (по материалам коллекции Н. П. Лихачева) // Искусствознание. 2018. № 1. С. 140–167.
4. Троцкая А. А. Портретная миниатюра: вопросы происхождения // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 6. 2013. Вып. 2. С. 41–47.
5. Троцкая А. А. Роль Реформации в развитии английской портретной миниатюры // RES HUMANITARIAE. 2017. № 22. С. 252–267. DOI: 10.15181/rh.v22i0.1632.
6. Auerbach E. Tudor Artists: A Study of Painters in the Royal Service and of Portraiture on Illuminated Documents from the Accession of Henry VIII to the Death of Elizabeth I. London: Athlone Press, 1954. 222 p.
7. Backhouse J. Medieval Birds in the Sherborne Missal. London: British library, 2001. 64 p.
8. Barratt C. R., Zabar L. American Portrait Miniatures in the Metropolitan Museum of Art. New York: Metropolitan Museum of Art, 2010. 316 p.

9. Burchfield L. H. Portrait Miniatures, Origin and Technique // Portrait Miniatures. The Edward B. Green Collection. Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1951. P. 6–8.
10. Cachaud C. Framing Renaissance Portrait Miniatures in Paris and London // The Frame Blog. Articles, Interviews and Reviews to do with Antique and Modern Picture Frames. December 13, 2017. URL: <https://theframeblog.com/tag/portrait-miniatures/> (дата обращения: 18.05.2020).
11. Clark J. G. Monastic Confraternity in Medieval England: the Evidence from the St Albans Abbey Liber Benefactorum // Religious and Laity in Western Europe 1000–1400: Interaction, Negotiation, and Power. Turnhout: Brepols, 2006. P. 315–331.
12. De Hamel Ch. The British Library Guide to Manuscript Illumination. History and Techniques. London: British library, 2001. 87 p.
13. Dobiache-Rojdestvensky O. Un Manuscrit de Bede a Leningrad // Speculum. 1928. Vol. 3. № 3. P. 314–321.
14. Foister S., Batchelor T. Holbein in England. London: Tate Publishing, 2006. 192 p.
15. Kendrick L. Animating the Letter. The Figurative Embodiment of Writing from Late Antiquity to the Renaissance. Columbus (Ohio): Ohio State University Press, 1999. 326 p.
16. Mercer E. English Art: 1553–1625. Oxford: Clarendon Press, 1962. 287 p.
17. Murrell V. J. The Art of Limning // Strong R. Artists of Tudor Court. The Portrait Miniature Rediscovered 1520–1620, Victoria & Albert Museum. London: Victoria & Albert Museum, 1983. P. 13–27.
18. Pevzner N. The Englishness of English Art. New York: Praeger, 1956. 218 p.
19. Schapiro M. The Decoration of the Leningrad Manuscript of Bede // Scriptorium. 1958. Vol. 12. № 2. P. 191–207.
20. Scott K. L. Caveat Lector: Ownership and Standardization in the Illustration of Fifteenth-Century English Manuscripts // English Manuscript Studies 1100–1700. 1989. Vol. 1. P. 19–63.
21. Scott K. L. Later Gothic Manuscripts 1390–1490, Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles. In 2 vol. London: Harvey Miller, 1996. 728 p.
22. Sherborne Missal // The official site of British Library, London. URL: <https://www.bl.uk/collection-items/sherborne-missal> (дата обращения: 09.03.2020).

References:

- Auerbach E. *Tudor Artists: A Study of Painters in the Royal Service and of Portraiture on Illuminated Documents from the Accession of Henry VIII to the Death of Elizabeth I*. London, Athlone Press Publ., 1954. 222 p.
- Backhouse J. *Medieval Birds in the Sherborne Missal*. London, British library Publ., 2001. 64 p.
- Barratt C. R.; Zabar L. *American Portrait Miniatures in the Metropolitan Museum of Art*. New York, Metropolitan Museum of Art Publ., 2010. 316 p.
- Burchfield L. H. Portrait Miniatures, Origin and Technique. *Portrait Miniatures. The Edward B. Green Collection*. Cleveland, Cleveland Museum of Art Publ., 1951, pp. 6–8.
- Cachaud C. Framing Renaissance Portrait Miniatures in Paris and London. *The Frame Blog. Articles, Interviews and Reviews to do with Antique and Modern Picture Frames. December 13, 2017*. Available at: <https://theframeblog.com/tag/portrait-miniatures/> (accessed: 18.05.2020).
- Clark J. G. Monastic Confraternity in Medieval England: the Evidence from the St Albans Abbey Liber benefactorum. *Religious and Laity in Western Europe 1000–1400: Interaction, Negotiation, and Power*. Turnhout, Brepols Publ., 2006, pp. 315–331.
- De Hamel Ch. *The British Library Guide to Manuscript Illumination. History and Techniques*. London: British library, 2001. 87 p.
- Dobiache-Rojdestvensky O. Un Manuscrit de Bede a Leningrad. *Speculum*. 1928, vol. 3, no 3, pp. 314–321. (in French)
- Dobiash-Rozhdestvenskaia O. A. *Kul'tura zapadnoevropeiskogo srednevekov'ia: Nauchnoe nasledie (Culture of the Western European Middle Ages: Scientific Heritage)*. Moscow, Nauka Publ., 1987. 345 p. (in Russian)
- Foister S.; Batchelor T. *Holbein in England*. London, Tate Publ., 2006. 192 p.
- Kendrick L. *Animating the Letter. The Figurative Embodiment of Writing from Late Antiquity to the Renaissance*. Columbus (Ohio), Ohio State University Press Publ., 1999. 326 p.
- Mercer E. *English Art: 1553–1625*. Oxford, Clarendon Press Publ., 1962. 287 p.
- Murrell V. J. The Art of Limning. Strong R. *Artists of Tudor Court. The Portrait Miniature Rediscovered 1520–1620, Victoria & Albert Museum*. London, Victoria & Albert Museum Publ., 1983, pp. 13–27.
- Pevzner N. *The Englishness of English Art*. New York, Praeger Publ., 1956. 218 p.
- Schapiro M. The Decoration of the Leningrad Manuscript of Bede. *Scriptorium*, 1958, vol. 12, no. 2, pp. 191–207.
- Scott K. L. Caveat Lector: Ownership and Standardization in the Illustration of Fifteenth-Century English Manuscripts. *English Manuscript Studies 1100–1700*, 1989, vol. 1, pp. 19–63.
- Scott K. L. *Later Gothic Manuscripts 1390–1490, Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*. In 2 vol. London, Harvey Miller Publ., 1996. 728 p.
- Troitskaya A. A. The Portrait Miniature: Some Issues of Its Origin. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta (Vestnik of Saint Petersburg University)*. Series 6, 2013, issue 2, pp. 41–47. (in Russian)
- Troitskaya A. A. The Role of the Reformation in the Development of the Portrait Miniature. *RES HUMANITARIAE*, 2017, no. 22, pp. 252–267. DOI: 10.15181/rh.v22i0.1632 (in Russian)
- Zolotova E. Iu. *Western European Book Miniatures of the 12th – 17th Centuries: Moscow Collections*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2012. 463 p. (in Russian and English)
- Zolotova E. Iu. Western European Illuminated Documents in the 13th – 18th Centuries. Current Issues in Research and Cataloguing (the N. L. Likhachev Collection). *Iskusstvoznanie (Art Studies Magazine)*, 2018, no. 1, pp. 140–167. (in Russian)

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 фрактуры, 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; фрактура; 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 Schäufler; 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

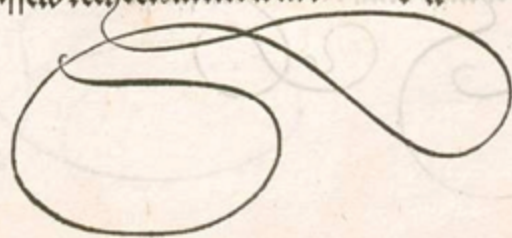
Зачастую именно раскраска помогает разобраться в сюжете, прояснить некоторые детали, не вполне очевидные на черно-белых оттисках. Так, в иллюстрации к главе 36 лишь благодаря раскраске становится ясным, что на главных героев обрушиваются не валуны, а снежные глыбы, о которых говорится в тексте. Глава 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 образительные 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-

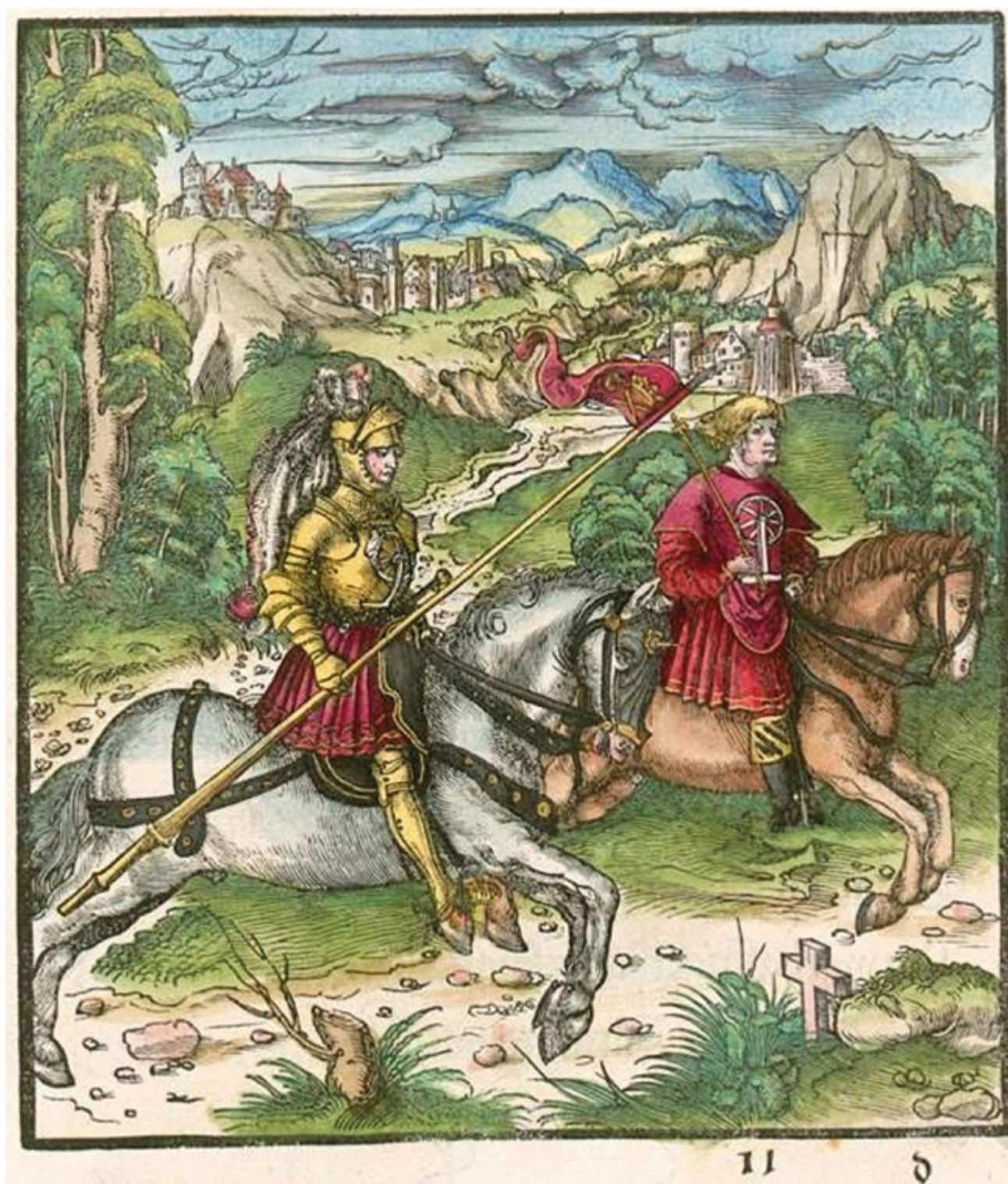
лить ряд сходных черт между трактовкой сухого ствола и фигуры отрицательного персонажа (это два близких по массам вертикальных объема, изгиб ствола в точности повторяет пластику тела Унфало). По-видимому, художник осознанно сопоставил эти два объекта, введя сухое дерево для более точной характеристики 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. Шойфеляйна и Л. Бека. В раскрашенном варианте этой иллюстрации связь между фигурой Унфало и стволом сухого дерева яснее, 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 falso der hec gannet kein rast
Gedacht stetz hin vnnnd wider vast
Wie Er den Helden bringen mochte
In laud suletz Er sich bedachte
Wie das da wer in disem wald
Ein hawend schwein das lief gar bald
Vnnnd hec ann fnder gleichen art
Wann dasselb recht erdurnet 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 изготавлять 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

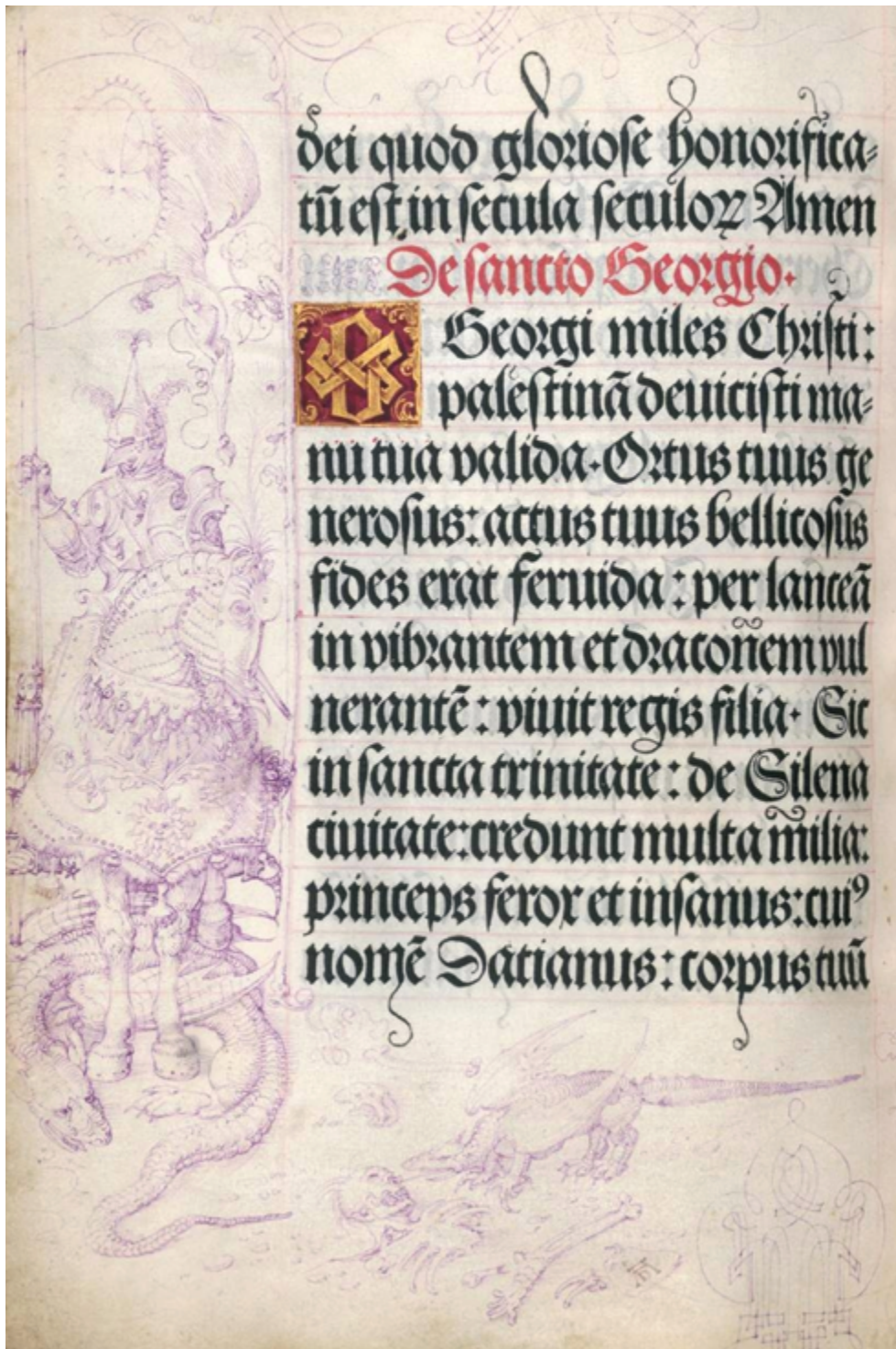
сближение с эстетикой печатной книги, лишенной многоцветия в силу технических возможностей печати XVI в. Сочетание черного массива текста и ажурного, выполненного в один цвет обрамления напоминает о декоре «Майнцской псалтири». И хотя технически, как было сказано выше, воспроизводить подобный прием вряд 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. Бургкмайром 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. № 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. *Zrими 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)

УДК 7.046

DOI: 10.24411/2686-7443-2020-13005

Субботина Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник. Библиотека Российской академии наук, Россия, Санкт-Петербург, Биржевая линия, 1. 199034. olgavs421@gmail.com

Subbotina, Olga Vladimirovna, PhD in Art History, researcher. Russian Academy of Sciences Library, Birzhevaia linia, 1, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. olgavs421@gmail.com

ГРАВЮРЫ С ПОДПИСЯМИ В ПАРИЖСКИХ ЧАСОСЛОВАХ ГИЙОМА ГОДАРА [1520–1530]: ТЕКСТОВЫЕ ИСТОЧНИКИ И ОСОБЕННОСТИ ВИЗУАЛЬНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

ENGRAVINGS WITH CAPTIONS IN THE GUILLAUME GODARD'S PARISIAN BOOKS OF HOURS [1520–1530]: TEXT SOURCES AND PARTICULARITIES OF VISUAL NARRATIVE

Аннотация. Статья посвящена гравюрам с подписями в бордюрах Часословов, напечатанных в Париже для крупного издателя Гийома Годара. Сюжеты этих периферийныхксилографий очень разнообразны: от сцен из Священного Писания до дидактических и жанровых «историй». В данной работе рассмотрены два цикла, один из которых основан на историческом труде Иосифа Флавия «Иудейская война» и дополнен апокрифическим сюжетом. Другой — на сочинении «Пляска слепых» французского поэта Пьера Мишо, служившего при бургундском дворе в 60-х гг. XV в. Сравнивая два наиболее близких экземпляра, хранящихся в Библиотеке Российской академии наук и в собрании Библиотеки Брауновского университета (США), мы проанализировали набор и порядок расположения гравюр, а также подписи к ним. В статье выявлены основные особенности построения визуального повествования, балансирующего между конкретным и общим. В связи с этим оригинальные и нетипичные сюжеты получают более четкую и близкую текстам репрезентацию вксилографиях. Тогда как гравюры, отражающие обобщенные, лишённые узнаваемых деталей сцены, как правило, неоднократно используются в книге, сопровождая разные фрагменты текста. Кроме того, выбор эпизодов для иллюстрирования мог быть продиктован не только художественными, но и идеологическими причинами. Таким образом, гравюры с подписями в бордюрах парижских Часословов представляют собой не просто маргинальные образы и тексты, но отдельное «параповествование», комментирующее, дополняющее и обогащающее основной текст и иллюстративный ряд.

Ключевые слова: гравюры с подписями; визуальный нарратив; бордюр; текст и образ; Часослов; Гийом Годар; параобраз; текстовый источник.

Abstract. The article is about engravings with signatures in the borders of the Books of Hours, printed in Paris for the major publisher Guillaume Godard. The plots of these peripheral woodcuts are very versatile, including scenes from the Holy Bible, didactic, and genre “stories”. This research focused on two sets, one of which is based on historical work by Josephus Flavius “The Jewish War” and supplemented with apocryphal subjects. Another set is based on the composition “Dance of the Blind” by the French poet Pierre Michault, who served at the Burgundian court in the 1460s. We analyzed the typesetting and arrangement of the engravings, as well as their captions while comparing the two similar copies stored in the Library of the Russian Academy of Sciences and the collection of Brown University (USA). The article reveals the main features of the construction of a visual narrative that balances between the specific and the general. Ingenious and atypical plots get a clearer and more accurate representation in woodcuts. Engravings with generalized scenes devoid of recognizable details are repeatedly used by the publisher in the book, accompanying different fragments of the text. Besides, the choice of episodes for illustration can be determined not only by artistic but also by ideological reasons. Thus, the engravings with captions in the borders of the Parisian Hours are not just marginal images and texts, but also a separate “para-narrative”, commenting, supplementing, and enriching the main text and illustrations.

Keywords: Engraving with captions; visual narrative; border; text and image; Book of Hours; Guillaume Godard; paraimage; text sources.

Соотношение текста и образа является одной из фундаментальных проблем для исследователей книжной графики. Вопросы «перевода» вербального языка на визуальный, статуса и функций текста внутри изображения, реконструкции визуального нарратива и анализа его специфических особенностей требуют скрупулезного внимания к книжному памятнику и его бытованию. Еще больше трудностей возникает, когда речь идет о сложной структуре как самого текста (включающего основные и паратексты, служебные и маргинальные пометы), так и образных рядов, состоящих из больших и малых гравюр, фигурных инициалов, бордюров, заставок и т. д.

В собрании Научно-исследовательского отдела редкой книги Библиотеки Российской академии наук (НИОРК БАН) хранятся 6 иллюстрированных Часословов XVI в., напечатанных в Париже и предназначенных как для самой столицы Французского королевства, так и для других диоцезов. Один из них — Часослов¹ римского узуса формата кварта, был создан для Гийома Годара, весьма значительного издателя и книготорговца, размещавшего заказы у многих парижских печатников (Николя Хигмана, Жана Пти, Пьера Виду, Гийома Анаба и др.). Данный экземпляр датирован по альманаху (1520–1530). В справочниках Ж.-Ш. Брюне [7] и П. Лакомба [12] он не упоминается. У Х. Бохатты [6, S. 35] имеется только краткое описание, которое

соответствует книжному памятнику, хранящемуся в Библиотеке Брауновского университета (США)². При сравнении цифровой версии последнего с экземпляром БАН выяснилось следующее: они совпадают по формату (4°), по годам альманаха (1520–1530), по количеству листов в 11 основных тетрадах, шрифту и количеству строк на странице (30), тексту в колофоне, но они разнятся по общему объему (в экземпляре БАН 11 тетрадей и 88 fol., в другом — 12 тетрадей и 96 fol.). Более того, они отличаются текстом на титульном листе, бордюрами и составом гравюр. Таким образом, скорее всего, в случае с Часословом из российского собрания мы имеем дело с отдельным изданием, не учтенным ни в справочниках, ни в европейских электронных базах.

Понятие «визуальное повествование» является основополагающим для данной статьи, определяющим дальнейший ход размышлений. Начиная с работы Л. Б. Альберти «Три книги о живописи» [1], написанной в 30-х гг. XV столетия, в которой вводится и используется термин «история», и вплоть до недавних исследований Вольфганга Кемпа [10, 11], Санди Хезлопа [8] и Вернера Вольфа [21] это понятие продолжает быть предметом дискуссий. Однако, в отличие от истории и особенно филологии, где теория повествования и собственно нарратология уже несколько десятилетий является одним из ведущих направлений исследований, в искусствоведении не выработано обобщающего

определения, а также практически нет принятой теоретической базы, на которую может опереться исследователь [9, p. 51].

Исходя из структуралистского разделения (Ж. Деррида, Ж. Женетт) основных текстов и «паратекстов», мы будем разграничивать образы и «параобразы», к которым мы относим и гравюры в бордюрах молитвенников, интересные не только иконографией, но и подписями на среднефранцузском и латинском языках. Типологически эти печатные изображения можно разделить на несколько групп: сюжеты, связанные с текстами Священного Писания, иллюстрации, основанные на исторических и дидактических сочинениях, а также гравюры, источниками которых была художественная литература³. Тексты к ним могут быть как частью самой гравюры, так и набранными отдельно и помещенными под изображениями или сбоку от них. В Часословах Годара представлены практически все из упомянутых выше тематических разновидностей гравюр, но мы остановимся только на двух примерах. В первом случае мы сделаем больший акцент на гравюрах, во втором — на подписях к ним.

Сюжет осады и разрушения Иерусалима был знаком французским читателям Гийома Годара из популярного в период Средневековья и раннего Нового времени сочинения еврейского историка и военачальника Иосифа Флавия (37–100) «Иудейская война». Первые созданные типографским способом экземпляры этого произведения появляются уже в 70-х гг. XV в. в Аугсбурге⁴. Самое раннее парижское издание Хайнц Уве Недермейер и Хайнц Шрекенберг относят к 1476 г. [15, S. 786; 17, S. 1], однако оно не учтено в GW. С большей определенностью можно утверждать, что первая иллюстрированная «Иудейская война» на французской почве вышла у Антуана Верара в 1492 г.⁵ В конце XV – первой половине XVI вв. в столице Франции одновременно бытовали как латиноязычные варианты сочинения, так и разнообразные переводы, сделанные с древнегреческого или латинского языков на среднефранцузский. Подходы к иллюстрированию этого сочинения были весьма разнообразны: от орнаментальных или фигурных инициалов и заставок (тиражи 1514 и 1519 гг. из типографии Жана Пти) до полностраничных раскрашенных гравюр в уже упомянутом издании Антуана Верара. Одновременно существовало переложение «Иудейской войны» анонимного автора, известного под условным именем Псевдо-Гегесиппа, который не только перевел сочинение Иосифа Флавия с древнегреческого на латынь, но адаптировал его и сократил с 7 до 5 книг, а также сделал многочисленные вставки к жизни Христа.

Таким образом, источниками для иллюстраций в бордюрах Часослова из собрания БАН, могли быть как 5–6-я книги «Иудейской войны», так и фрагменты из «De excidio Hierosolymitano» Псевдо-Гегесиппа. Более того, исторические события были дополнены апокрифическим сюжетом История Пилата, известным в том числе по «Золотой легенде» Иакова Ворагинского [2, с. 312–316]. Это отражено и в серии ксилографий Часослова Г. Годара. По мнению М. Б. Винн, впервые в печатном виде сюжет разрушения Иерусалима появляется в бордюрах Часословов парижского издателя Жюли Ардуэна, который в дальнейшем выпустил своеобразную иллюстрированную брошюру или «bande dessinée» (комиксы), состоящую исключительно из иллюстраций и подписей к ним [19, p. 9]. На каждой странице буклета размещалась либо полностраничная гравюра, либо 2–3 горизонтальные полосы-ксилографии с короткими текстами под ними. Г. Годар, как и Ж. Ардуэн, имел собственный комплект из 21 прямоугольной гравировальной доски [19, p. 13] и подобно брату по цеху сначала использовал их для Livres d'Heures, затем — для буклета. Скорее всего, эти необычные издания не продавались отдельно, а были дополнением к Часословам.

Изначально цикл иллюстраций сопровождал разделы Покаянных псалмов, Службу об усопших и Литании святым как визуальное дополнение и усиление темы греха и наказания. В дальнейшем доски использовались более произвольно, зачастую не все вместе, нарушая нарративный строй и располагаясь в других разделах Часословов. В изучаемых нами экземплярах гравюры с подписями начинаются с раздела Часы Деве Марии, которому вполне соответствуют мариологические сюжеты в боковых бордюрах Часослова из собрания БАН: Благовещение

и Встреча Марии и Елизаветы. Однако в американском варианте в них располагаются иллюстрации на христологические темы: Изгнание торговцев из храма и Помазание Иисуса миром. В нижней части страницы помещена гравюра из серии Разрушение Иерусалима (БАН — fol. V vii verso; Библиотека Браунского университета — fol. C i recto). Заканчивается серия в части Officium defunctorum (БАН — fol. H i recto; Библиотека Браунского университета — fol. H vi recto).

В данных молитвенниках циклы состоят из 30 гравюр (экземпляр США) и 32 (экземпляр БАН). В Часослове из Браунского университета 19 разнообразных сюжетов: 13 из них отпечатаны единожды, 6 копируются от 2 до 4 раз. В петербургском экземпляре присутствует 21 сюжет: 13 не повторяются, 8 иллюстраций воспроизводятся по 2–3 раза. Из 13 неповторяющихся сюжетов в этих Часословах совпадают 10, но они разнятся по месту и последовательности. Исключение составляют только гравюры № 11, 12, 13, которые следуют в одинаковом порядке в обоих экземплярах.

В целом всю серию можно разделить на два тематических блока: История Пилата (4–5 гравюр), осада Иерусалима (15–16 гравюр). Эти две сюжетные линии не идут последовательно, они чередуются и переплетаются. Завоевание Иерусалима включает в себя как бы две точки зрения на событие: извне, с позиции завоевателей, и изнутри, с позиции горожан. Некоторые сцены являются изображениями общего характера: император на троне, сражение, лучники у стен города (Илл. 1). Типичностью и отсутствием характерности обусловлен повтор гравюр в разных частях книги в связи с разными событиями повествования. Так правитель на троне может быть Тиберием, Веспасианом или Пилатом, а изображение битвы — иллюстрировать бой у стен Иерусалима или разрушение Иерусалимского храма. Но некоторые гравюры очень конкретны, поэтому используются издателем только один раз. История Марии, дочери Элеазара, которая поджарила и съела собственного ребенка, описанная у Иосифа Флавия в 3-й главе 6-й книги, представлена в двух гравюрах и только единожды воспроизводится в бордюрах обоих Часословов. Также как и сцена с поеданием крыс обезумевшими от голода горожанами или зловещее предзнаменование с колесницей в небе над Иерусалимом (Илл. 2).

История Пилата состоит из двух частей: Пилат-властитель (2 гравюры с изображением его на троне и пирующим) и наказание прокуратора, кульминационным моментом которого была его позорная смерть, упоминаемая в «Церковной истории» Евсевия Памфила [3, с. 62] и в дальнейшем у Иакова Ворагинского [2, с. 315]. Но самоубийство не изображено в ксилографиях напрямую, есть только сцена, предшествующая ему и следующая за ним. Обнаженный Пилат представлен перед троном правителя, приказавшего ему снять Христову тунику, так как она защищала его от гнева императора и позволяла избежать наказания. Последняя иллюстрация этой апокрифической истории изображает Пилата в башне, которая падает в реку, увлекаемая демонами (Илл. 3).

Еще одним важным моментом, который хотелось бы отметить, является отбор сюжетов, который мог быть продиктован не только художественными факторами, но и идеологическими причинами. В сочинении Иосифа Флавия образ сопротивляющихся римлянам иудеев неоднозначен, и множество эпизодов подтверждают это: помимо фрагментов текста, посвященных страданиям целых семейств, не имеющих возможности накормить собственных детей и стариков, говорится также и о мародерстве в Иерусалиме, пытках горожан их соплеменниками, чтобы найти съестные припасы, о неадекватности и корысти правителей города и т. д. Все это формирует амбивалентные образы осажденных людей. В иллюстрациях эти негативные коннотации усиливаются как выбором эпизодов (поедание детей матерями, жадное заглатывание золота с целью уберечь свои богатства, поглощение крыс и др.), так и визуальными акцентами (младенец на вертеле, трупы людей в пиршественном зале и т. д.). Как нам представляется, подобная трактовка связана в том числе с тем, что разрушение Иерусалима в XV–XVI вв. воспринималась как Божье возмездие за смерть Христа, именно поэтому образы осажденных трактовались зачастую в негативном ключе.



Илл. 1. Лучники перед стенами Иерусалима. Les presentes heures a l'usage de Romme. Paris, pour Guillaume Godard. [1520–1530]. Fol. G v recto. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург



Илл. 2. Знамение над Иерусалимом. Les presentes heures a l'usage de Romme. Paris, pour Guillaume Godard. [1520–1530]. Fol. F i recto. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург



Илл. 3. Смерть Пилата. Les presentes heures a l'usage de Romme. Paris, pour Guillaume Godard. [1520–1530]. Fol. H i recto. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург

Гравюры с годаровских досок — зеркальные отображения композиций Ж. Ардуэна, однако еще М. Б. Винн отмечала, что они отличаются размером (у Годара они несколько длиннее). Но, помимо этого, следует отметить стилистическую разницу между сериями гравюр упомянутых издателей. Хронологическая и содержательная близость изучаемых нами экземпляров Часословов казалось бы предполагает идентичность бордюров и то, что они печатались с одних досок, но это не так. Изображения тождественны по сюжетам, но довольно серьезно отличаются по деталям, а также по построению пространства. В экземпляре БАН передний план большей части гравюр взят крупнее, кроме

того, наблюдается разница в костюмах, позах, жестах (Илл. 4–5). В гравюре Плат Вероники можно говорить о еще больших различиях между изображениями. В одном случае все происходит в интерьере, в другом (БАН) на открытом воздухе, отличается также масштаб фигур, одежда и пластика персонажей (Илл. 6–7). После того как мы сравнили петербургский экземпляр с буклетом, напечатанным Ж. Ардуэном, оказалось, что большая часть гравюр (30 из 32) в годаровском Часослове оттиснута с этих досок. Это наблюдение позволяет нам предположить, что экземпляр БАН более поздний, чем книга из Брауновского университета. Вероятно, в первых тиражах Часослова (1520–1530) были

использованы те же доски, что и в годаровском буклете. В дальнейшем они спечатались, были проданы или заложены. И в тот момент, когда они потребовались вновь, их не оказалось в наличии. Возможно, что Годар взял в аренду или купил доски у Жюлиа Ардуэна либо, учитывая дату смерти последнего в 1521 г., у его брата Жермена и опубликовал новый тираж Часослова. Профессиональные, а возможно, и дружеские отношения двух издателей подтверждает и то, что Гийом Годар и Жермен Ардуэн продавали книги вместе в Palais de la Cité, который к началу XVI в. превратился в место оживленной книжной торговли [14, р. 12]. Их лавка находилась между двумя входами во дворец (entre les deux portes du Palais), и они выставляли печатную продукцию под одной вывеской с изображением св. Маргариты [16, р. 479]. Наше предположение является только гипотезой, которая, однако, помогает объяснить столь странную стилистическую разницу между двумя Часословами. В связи с вышеизложенным мы еще более убеждаемся в том, что исследуемые нами экземпляры являются не вариантами, а самостоятельными изданиями.

Еще одним примером использования, но на этот раз дидактического сочинения, являются гравюры и тексты к ним в разделе *Officium defunctorum*. Издатель использовал «Танец слепых» французского поэта Пьера Мишо, служившего при Бургундском дворе в 60-х гг. XV в. Известно 17 рукописей и 10 старопечатных версий этого произведения, первая из которых увидела свет в Женеве 1479–1480 гг.⁶ Что касается парижских изданий, то самое раннее из них — это тираж около 1495 г.⁷, два других связаны с деятельностью либрария Симона Востра (ок. 1510) и вдовой печатника Мишеля ле Нуара (ок. 1521). В упомянутых выше экземплярах иллюстрации располагались перед каждой из 3 частей произведения (Слепая любовь, Слепая фортуна и Слепая смерть), тем самым становясь не только иллюстрациями к сочинению, но и структурообразующими элементами книги.

В нашем же случае это произведение стало источником вдохновения для художника, создавшего ксилографии, которые заменили традиционную Пляску смерти в Службе по усопшим. Отдельные же фрагменты 3-й части текста П. Мишо стали подписями к гравюрам. Интересным представляется не только порядок расположения гравюр, но и те фрагменты текста, которые использовались в качестве пояснений. В разных изданиях даже одного либрария они могли отличаться, что вело к смещению акцентов в восприятии самого изображения, а также трансформации связей, которые выстраивались между основным текстом и «паратекстами», большими гравюрами и «параобразами».

В двух интересующих нас экземплярах серия насчитывает 23 ксилографии в Часослове из собрания БАН (21 гравюра не повторяется и 1 воспроизводится два раза) и 24 — в книге из Библиотеки Брауновского университета (16 ксилографий не повторяются и 4 иллюстрации напечатаны по два раза). Циклы разворачиваются на одних и тех же страницах (fol. G iv recto — fol. H viii recto) и декорируют одинаковые части книги. Серия начинается в *Officium defunctorum*, после полностраничной гравюры Воскрешение Лазаря и завершается в разделе, посвященном Святой Троице. В обоих экземплярах гравюры располагаются в правом боковом бордюре, чаще всего их две, но есть страницы (fol. G vi recto, fol. H v recto — в обоих экземплярах, fol. H viii recto — в экземпляре БАН) с одним изображением и пространной подписью под ним, а также случаи, когда тематическая ксилография дополняется другим изображением, например, пророков и сивилл (fol. H v recto в экземпляре БАН).

Серии начинаются по-разному: в петербургском Часослове гравюра является вводной и представляет смерть-скелет, сидящий на тумбе, в Брауновском экземпляре она же с разверстым чревом наносит удар копьем рыцарю, при этом подписи совпадают: *Je suis la Mort de Nature ennemye / Qui tous [vivans] finalement consomme (Я смерть, враг природы, Которая всех [живых] в конце концов пожирает)*. Заканчивается серия одинаково — сценой Страшного Суда, с Христом, сидящим на радуге и мертвыми, встающими из могил, и в этом случае надписи под гравюрами идентичны: *Dancez doncques vivans aux instruments, / Et avisez comme vous le ferez / Apres dancier viendrez au jugement; / Auquel estroit examinez serez (Танцуйте с инструментами пока живы / И думайте как будто вы это делаете / После танцев придете на суд / На котором будете строго судимы)* (Илл. 8).

Из общего количества подписей к изображениям в изучаемых нами книгах только в 10 случаях тексты взяты из одного отрывка поэмы, однако могут отличаться по количеству строк, а также лексикой. Общий набор гравюр также разнится: в экземпляре БАН сюжетов на два больше (№ 1: Смерть-скелет, сидящая в пустом зале с косой; № 7: Два рыцаря борются на земле в смертельной схватке), но в Брауновском Часослове это компенсируется за счет большего количества повторов иллюстраций.

Несмотря на близость экземпляров, подписи к гравюрам серьезно отличаются. Во-первых, в петербургском Часослове



Илл. 8. Страшный суд. Les presentes heures a lusage de Romme. Paris, pour Guillaume Godard. [1520–1530]. Fol. H viii recto. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург



Илл. 9. Каин и Авель. Les presentes heures a l'usage de Romme. Paris, pour Guillaume Godard. [1520–1530]. Fol. G v recto. Библиотека Академии наук, Санкт-Петербург

они выделены красным цветом, набор плотный и аккуратный с большим количеством лигатур и букв под титлом. В американском молитвеннике цвет основного текста и подписей черный, больше межстрочный и межсловный интервал, в связи с этим подписи короче. Если говорить о текстах, то только в 6 случаях из 23 в экземпляре БАН и в 4 из 24 — из американского собрания подписи к гравюрам соответствуют последовательности 10-стихий в сочинении Пьера Мишо, в остальных он взят произвольно из разных частей произведения. Чаще всего этот порядок соблюдается тогда, когда в произведении названы конкретные герои Священного Писания, что отражено и в изображениях (Адам и Ева, Каин и Авель — гравюры № 2–3 (Илл. 9)) или упомянуты яркие детали: смерть, скачущая на быке (№ 5). Таким образом, если в тексте Пьера Мишо упомянуты библейские персонажи, а также узнаваемы атрибуты, то все это находит отражение в ксилографии, в остальных случаях это типические образы, близкие традиционной пляске смерти. Так мы видим смерть, нацелившую свое копы на императора, папу римского или тянущую за полы одежды кардинала. Как и в устоявшейся



Илл. 10. Грехопадение. Les presentes heures a l'usage de Romme. Paris, pour Guillaume Godard. [1520–1530]. Fol. G iv recto. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург

иконографической схеме, это представители разных сословий, стоящие на разных ступенях социальной иерархии, но одинаково беззащитные перед гостьей с косой. Кроме того, сделан дидактический акцент на порочность человеческой природы: так смерть приходит за грабителями, игроками и самоубийцами — то есть они не только вершат злодеяния, но и сами становятся мишенью и соответственно умирают, не раскаявшись, обрекая свою душу на вечные муки. Если говорить о цикле в целом, то есть некоторые «рамочные» совпадения гравюр в обоих экземплярах в начале и конце серии: со 2-й по 5-ю иллюстрацию в самом начале и с 21-й по 23-ю в конце. То есть серия начинается с ветхозаветных сцен и заканчивается Страшным Судом.

Если обратиться к подписям, то количество строк в них может варьироваться от 3 до 14 (БАН), от 3 до 18 (Брауновский университет), в последнем случае они могут совсем отсутствовать. Если гравюры совпадают и тексты взяты из одного и того же 10-стишия, то в Брауновском экземпляре зачастую пропускаются фразы или даже целые предложения. Приведем в пример подписи к гравюре Грехопадение (Илл. 10).

| <p>Полный текст из П. Мишо «Пляска слепых» (приведен по изданию «La danse aux aveugles, et autres poésies du XV siècle extraites de la Bibliothèque des Ducs de Bourgogne», [éd. Lambert Douxfils], Lille, Panckoucke, 1748)</p> | <p>Часослов Гийома Годара [1520–1530], НИОРК БАН, Санкт-Петербург</p> | <p>Часослов Гийома Годара [1520–1530], Брауновский университет, США</p> |
|---|---|---|
| <p><i>Eve et Adam, puis leur creation En trespasant la divine ordonnance, En commettant prevarication Se submirent a mon obeissance, En me donnant plein pouvoir et puissance Sur eulx de fait et leur posterité Pour les murtrir de mon auctorité. Sy entray lors en paisible sainsie D'aneantir en tout humanité, Boys, feuille, fleur, fruit, bouton et racine [13, p. 67]</i></p> | <p>Eve et Adam, puis leur creation, En trespasant la divine ordonnance, En commettant prevarication Se submirent a mon obeissance</p> <p>Ева и Адам после их творения / Поправ божественное предписание / И совершив нарушение своего долга / Обязаны мне подчиниться</p> | <p>Eve et Adam, [puis leur creation], En trespasant la divine ordonnance, [En commettant prevarication] Se submirent a mon obeissance</p> <p>Ева и Адам [после их творения] / Поправ божественное предписание / [И совершив нарушение своего долга] / Обязаны мне подчиниться</p> |

Курсивом выделен отрывок, который цитируется в подписях к гравюрам, причем если в экземпляре БАН он воспроизводится без изменений, то в Часослове из США фрагмент урезан, в квадратные скобки заключены те фразы, которые не вошли в книгу. В полном и кратком варианте, однако, сохраняются две главные мысли, характеризующие поэтический отрывок: нарушение правила и подчинение смерти. Эти идеи выражены и с помощью визуального языка в гравюрах. О том, что грехопадение свершилось, свидетельствуют жесты прародителей, познавших стыд от своей наготы. Образ смерти-скелета, взявшей под руку Адама, подтверждает строки о наказании и о смертности тех, кто будет изгнан из Рая, о чем также говорят и врата на заднем плане, через которые Адам и Ева вскоре покинут благословенное место. Отметим также, что помимо сокращения текста иногда происходит замены слов и грамматических форм: времен глаголов, единственное число ставится вместо множественного и т. д. В редких случаях полностью переписывается фрагмент текста. Так в экземпляре БАН строка в подписи к гравюре 20: “J'en ay par eulx tous les jours plusieurs cens”, — заменена на другой вариант: “Meurdrier et larpon plusieurs gens envoient”. Единжды в Брауновском экземпляре текст П. Мишо отбрасывается и заменяется новым (гравюра 18).

Подводя итоги, хотелось бы отметить следующее. Данная статья не претендует на создание стройной и последовательной интерпретации, которая дала бы цельное и исчерпывающее объяснение роли гравированных бордюров с подписями в общем визуальном нарративе годаровского Часослова. Скорее это анализ только двух циклов и попытка увидеть некоторые закономерности при построении повествования, которые иногда носят

систематический характер. Наши предварительные наблюдения, надеемся, в будущем позволят выстроить более полную картину соотношения основного и «параобразного» ряда на примере нескольких экземпляров одного издания или ряда близких по времени изданий одного печатника. Пока же сделаем только промежуточные выводы. Во-первых, два наиболее близких экземпляра, одинаково датированные по альманеху (1520–1530) являются, как нам кажется, разными изданиями. Во-вторых, вероятней всего, доски серии «Разрушение Иерусалима» для Часослова из собрания БАН были куплены или взяты в аренду у наследников Жюли Ардуэна, поскольку их стилистическая близость иллюстрациями буклета этого издателя очевидна, тогда как отличие от гравюр Брауновского экземпляра и брошюры, напечатанной самим Годаром в 1515 г., также вряд ли можно оспорить. В-третьих, метод построения изобразительного ряда балансирует между конкретным и типическим. Все характерное и определенное получает более четкую и близкую текстам репрезентацию в киелографиях. Другая группа гравюр отражает общее и типовое, что ведет к их повторному использованию в издании. В-четвертых, текст подписи к иллюстрации может быть сокращен, однако издатель старается оставить строки, в которых господствует конкретика (имена, атрибуты, яркие детали) и также отражены самые существенные идеи. В-пятых, выбор эпизодов для иллюстрирования может быть продиктован не только художественными, но и идеологическими причинами. Таким образом, гравюры с подписями в бордюрах парижских Часословов представляют собой не просто маргинальные образы и тексты, но отдельное «параповествование», комментирующее, дополняющее и обогащающее основной текст и иллюстративный ряд.

Примечания:

- ¹ Les presentes heures a l'usage de Romme toutes au long sans riens requérir ont este nouvellement imprimees a Paris pour Guillaume Godard. Paris, pour Guillaume Godard, [1520–1530]. БАН, Санкт-Петербург.
- ² Heures a l'usage de Romme toutes au long sans riens requérir avec plusieurs suffrages et oraisons. Nouvellement imprimees a Paris. Paris, pour Guillaume Godard, [1520–1530]. Брауновский университет, США.
- ³ О текстовых и иконографических источниках для иллюстраций Часословов см. также [4; 5]. Об изображениях в бордюрах см. [18].
- ⁴ Gesamtkatalog: M15160 Josephus, Flavius De antiquitate Judaica. De bello Judaico. Augsburg: Johann Schüssler, 28.VI. und 23.VIII.1470. 2°.
- ⁵ Gesamtkatalog: M15198 Josephus, Flavius De bello Judaico, franz. Übers. Claudius de Seysselo oder Jean Courtecuisse (?). Paris: Antoine Vêrard, 7.XII.1492. 2°.
- ⁶ Gesamtkatalog: M23339 Michault, Pierre Danse des aveugles. Genf: [Louis Cruse, um 1480]. 4°.
- ⁷ Gesamtkatalog: M23346 Michault, Pierre Danse des aveugles. Paris: Le Petit Laurens, [um 1495]. 4°.

Список литературы:

1. Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве в двух томах. Т. 2. Материалы и комментарии. М.: Всесоюзная Академия Архитектуры, 1937. 792 с.
2. Ворагинский И. Золотая легенда. Т. 1. М: Издательство Францисканцев, 2018. 528 с.
3. Памфил Е. Церковная история. СПб.: Пальмира, 2016. 491 с.
4. Субботина О. В. Между рукописной и печатной книгой: проблема изобразительных источников во французских Часословах конца XV — первой трети XVI века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 9. СПб.: НП-Принт, 2019. С. 567–575. DOI: <http://dx.doi.org/10.18688/aa199-4-50>

5. *Субботина О. В.* «Я радуюсь, что Господь услышал голос мой, моление мое...»: соотношение текста и образа в *Officium defunctorum* французских печатных Часословов конца XV — начала XVI века // Научные труды. Проблемы развития зарубежного искусства. Вып. 45. СПб.: PAX, 2018. С. 77–88.
6. *Bohatta H.* *Bibliographie der Livres d'Heures des XV. und XVI. Jahrhunderts.* Wien, 1909. 77 S.
7. *Brunet J.-Ch.* *Manuel du libraire et de l'amateur de livres.* Paris: Librairie de Frimin Didot frères, 1843. T. 4. Col. 1800.
8. *Heslop S.* Regarding the Spectators of the Bayeux Tapestry: Bishop Odo and his Circle // *Art History.* 2009. Vol. 32 (April). P. 223–239.
9. *Horváth G.* *From Sequence to Scenario. The Historiography and Theory of Visual Narration.* PhD Thesis. University of East Anglia, 2010. 237 p.
10. *Kemp W.* *The Narratives of Gothic Stained Glass.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 277 p.
11. *Kemp W.* *Narrative // Critical Terms for Art History.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003. P. 62–74.
12. *Lacombe P.* *Livres d'Heures imprimés au XVe et au XVIe siècle conservés dans les Bibliothèques publiques de Paris. Catalogue.* Paris: Imprimerie nationale, 1907. 439 p.
13. *La dance aux aveugles, et autres poésies du XVe siècle extraites de la Bibliothèque des Ducs de Bourgogne // L. Douxfils (éd.).* Lille: Panckoucke, 1748. 367 p.
14. *Mellot J.-D.* *La librairie du Palais sous l'Ancien Régime: splendeur et décadence de l'exception rouennaise du livre // Les Parlement et la vie de la cité (XVI–XVIII siècle).* Mont-Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2004. P. 111–132.
15. *Neddermeyer U.* *Handschrift zum gedruckten Buch. Schriftlichkeit und Leseinteresse im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Quantitative und qualitative Aspekte.* Bd. 1. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1998. 973 S.
16. *Renouard Ph.* *Répertoire des imprimeurs parisiens, libraires, fondeurs de caractères et correcteurs d'imprimerie depuis l'introduction de l'imprimerie à Paris (1470) jusqu'à la fin du seizième siècle.* Paris: M. J. Minard Lettres modernes, 1965. 513 p.
17. *Schreckenberg H.* *Bibliographie zu Flavius Josephus.* Leiden: E. J. Brill, 1968. 366 S.
18. *Winn M. B.* *Illustrations in Parisian Books of Hours. Borders and Repertoires // Incunabula and Their Readers: Printing, Selling and Using Books in the Fifteenth Century* London: The British Library, 2003. P. 31–52.
19. *Winn M. B.* *La Destruction de Jérusalem, bis: a "bande dessinée" by Guillaume Godard // Bulletin du bibliophile.* 2008. № 1. P. 9–41.
20. *Winn M. B.* *La Destruction de Jérusalem, ter: another "bande dessinée" by Gillet Hardouyn // Bulletin du bibliophile.* 2011. № 2. P. 213–238.
21. *Wolf W.* *Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and its Applicability to the Visual Arts // Word & Image.* 2003. Vol. 19. № 3. P. 180–197.

References:

- Bohatta H.* *Bibliographie der Livres d'Heures des XV. und XVI. Jahrhunderts.* Wien, 1909. 77 p. (in German)
- Brunet J.-Ch.* *Manuel du libraire et de l'amateur de livres.* Paris, Librairie de Frimin Didot frères Publ., 1843. T. 4. Col. 1800. (in French)
- Douxfils L.* (ed.). *La dance aux aveugles, et autres poésies du XVe siècle extraites de la Bibliothèque des Ducs de Bourgogne.* Lille, Panckoucke Publ., 1748. 367 p. (in French)
- Heslop S.* Regarding the Spectators of the Bayeux Tapestry: Bishop Odo and his Circle. *Art History*, 2009, vol. 32 (April), pp. 223–239.
- Horváth G.* *From Sequence to Scenario. The Historiography and Theory of Visual Narration.* PhD Thesis. University of East Anglia, 2010. 237 p.
- Kemp W.* *The Narratives of Gothic Stained Glass.* Cambridge University Press Publ., 1997. 277 p.
- Kemp W.* *Narrative. Critical Terms for Art History.* Chicago and London, The University of Chicago Press Publ., 2003, pp. 62–74.
- Lacombe P.* *Livres d'Heures imprimés au XVe et au XVIe siècle conservés dans les Bibliothèques publiques de Paris. Catalogue.* Paris, Imprimerie nationale Publ., 1907. 439 p. (in French)
- Mellot J.-D.* *La librairie du Palais sous l'Ancien Régime: splendeur et décadence de l'exception rouennaise du livre. Les Parlement et la vie de la cité (16–18 siècle).* Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre Publ., 2004, pp. 111–132. (in French)
- Neddermeyer U.* *Handschrift zum gedruckten Buch. Schriftlichkeit und Leseinteresse im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Quantitative und qualitative Aspekte.* Bd. 1. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag Publ., 1998. 973 p. (in German)
- Pamfil E.* *Tserkovnaia istoriia (Church History).* Saint Petersburg, Pal'mira Publ., 2016. 491 p. (in Russian)
- Schreckenberg H.* *Bibliographie zu Flavius Josephus.* Leiden, E. J. Brill Publ., 1968. 366 p. (in German)
- Subbotina O. V.* "I Love the Lord, Because He Hath Heard My Voice and My Prayers...": Correlation Between Text and Image in the *Officium Defunctorum* of the French Printed Books of Hours in the Late 15th – Early 16th Century. *Nauchnye trudy. Problemy razvitiia zarubezhnogo iskusstva (Scientific Works. Issues of Foreign Art Development)*, 2018, issue 45, pp. 77–88. (in Russian)
- Subbotina O. V.* Between Manuscript and Printed Book: Problem of Figurative Sources in the French Books of Hours in the End of the 15th – First Third of the 16th Centuries. *Actual'nye problemy teorii i istorii iskusstva (Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles)*. Vol. 9. Saint Petersburg, NP-Print Publ., 2019, pp. 567–575. DOI : <http://dx.doi.org/10.18688/aa199-4-50> (in Russian)
- Winn M. B.* *Illustrations in Parisian Books of Hours. Borders and Repertoires. Incunabula and Their Readers: Printing, Selling and Using Books in the Fifteenth Century.* London, The British Library Publ., 2003, pp. 31–52.
- Winn M. B.* *La Destruction de Jérusalem, bis: a "bande dessinée" by Guillaume Godard. Bulletin du bibliophile,* 2008, no. 1, pp. 9–41.
- Winn M. B.* *La Destruction de Jérusalem, ter: another "bande dessinée" by Gillet Hardouyn. Bulletin du bibliophile,* 2011, no. 2, pp. 213–238.
- Wolf W.* *Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and its Applicability to the Visual Arts. Word & Image,* 2003, vol. 19, no. 3, pp. 180–197.

Фролова Ольга Эдуардовна, ведущий библиотекарь. Российская национальная библиотека, Россия, Санкт-Петербург, ул. Садовая, 18. 191069. olgairina@yandex.ru

Frolova, Olga Edouardovna, chief librarian. The National Library of Russia, Sadovaia ul., 18, 191069 Saint Petersburg, Russian Federation. olgairina@yandex.ru

КНИГА, ПРЕВРАЩЕННАЯ В РУКОПИСЬ: ОБ УНИКАЛЬНОМ ЭКЗЕМПЛЯРЕ «АНАБАСИСА» КСЕНОФОНТА (ПАРИЖ, 1529) НА ПЕРГАМЕНЕ С МИНИАТЮРАМИ ИЗ СОБРАНИЯ РОССИЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ

THE BOOK TURNED INTO THE MANUSCRIPT: ABOUT THE UNIQUE COPY OF XENOPHON'S "ANABASIS" (PARIS, 1529) ON VELLUM WITH MINIATURES FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL LIBRARY OF RUSSIA

Аннотация. В статье идёт речь об уникальном экземпляре Парижского издания «Анабасиса» Ксенофонта (Париж, 1529; перевод на французский Клода де Сейсселя). Этот экземпляр, хранящийся в иностранном книжном фонде Российской национальной библиотеки, был напечатан на пергамене, снабжён миниатюрами и инициалами, нарисованными поверх гравюр и гравированных инициалов, украшающих обычные экземпляры этого издания, напечатанные на бумаге. Таких обычных экземпляров в мире сохранилось весьма значительное количество. Однако на данный момент не удалось обнаружить ни одного учённого экземпляра на пергамене, аналогичного экземпляру РНБ, что позволяет сделать предварительный вывод о его уникальности. Наличие рисованного герба на титульном листе, а также миниатюры, изображающей сцену преподнесения книги неизвестным дарителем неизвестному лицу, и сравнение экземпляра с рукописями-дарами той же эпохи свидетельствуют о том, что книга, возможно, предназначалась в дар одному из представителей рода Бурбонов. Для этого специально была трансформирована в рукопись, что было весьма типично для той эпохи и неоднократно практиковалось парижскими печатниками и книгопродавцами. Особую важность представляет тот факт, что удалось выяснить, какая конкретно рукопись была взята за образец для украшения книги рисованными инициалами. Введение этого экземпляра в научный оборот позволит, на наш взгляд, внести свой вклад в изучение парижского книгопечатания первой половины XVI в., а также вписать новые интересные страницы в историю чтения и книгодарения во Франции в эпоху Ренессанса.

Ключевые слова: рукопись; орнаментированный инициал; пергамен; гравированный инициал; неизвестный даритель; античные мотивы; издательская марка; художник-миниатюрист.

Abstract. The author studied a unique copy of Xenophon's Anabasis Paris edition (1529; translated in French by Claude de Seyssel). Preserved in the Foreign stock of the National Library of Russia, this copy was printed on vellum. It contains miniatures and initials drawn above prints and engraved initials found in ordinary copies of this edition, printed on paper. There are quite a lot of such ordinary copies kept in different libraries of the world. However, no analogous copy has been found so far which allows us to suggest that NLR copy is unique. The presence of the drawn coat of arms on the title page as well as the miniature depicting the scene of presenting the book by an unknown gift maker to an unknown person, and the comparison of NLR copy with other books-gifts of the same epoch show that the NLR copy was possibly made as a gift to a representative of the Bourbon family. For this purpose, the book was transformed into the manuscript which was typical for that epoch and was often practiced by Paris printers and booksellers. It is very important that it has become possible to find out which manuscript served as a model for decorating the book with drawn initials. The introduction of this copy into the scientific field will make it possible to write a new page in the history of Paris printing in the first half of the 16th century. This publication can be useful for the study of the history of reading as well as the history of book giving in France during the late Middle Ages and early New Time.

Keywords: manuscript; ornamented initial; unknown gift maker; ancient motives; printer's mark; artist miniaturist.

Памяти А. А. Полякиной посвящается

Порой встречаются книги, а вернее книжные экземпляры, которые оставляют заметный след в памяти, и к которым возвращаешься снова и снова, каждый раз открывая для себя что-то новое. Такой книгой, без сомнения, является хранящийся в Иностранном книжном фонде Российской национальной библиотеки (далее РНБ) экземпляр «Путешествия Кира» Ксенофонта на французском языке, напечатанный в Париже в 1529 г. на пергамене. Много лет назад этот экземпляр автору этих строк, тогда недавней выпускнице истфака ЛГУ, показала Анна Александровна Полякина (1945–1993), библиотекарь Иностранного фонда РНБ (тогда ГПБ), знаток и исследователь западноевропейской книги, трагически и безвременно ушедшая из жизни. В этом году Анне Александровне исполнилось бы 75 лет. Её памяти я хотела бы посвятить эту статью.

Итак, экземпляр, о котором пойдёт речь, носит название «История путешествия, которое совершил Кир против царя Персии Артаксеркса, своего брата, мессиром Клодом де Сейсселем, некогда епископом Марсельским, переведённая с грече-

ского на простонародный. Тщательно проверена и исправлена по экземпляру Ксенофонта на греческом языке» (Histoire Du Voyage Que fist Cyrvs a lencontre du Roy de Perse Artaxerses son Frere, Par Messire Claude de Seyssel, iadis Euesque de Marseille Translate de Grec en Vulgaire. Diligemment reueu & corrige sur lexemplaire de [XENOPHON] Grec. Paris, par Pierre Vidoue pour Galliot du Pre, 1529. Сохранена орфография оригинала) (Илл. 1). За таким длинным и витиеватым названием скрывается знаменитое произведение древнегреческого историка V в. до н. э. Ксенофонта — «Анабасис», повествующее об отступлении десяти тысяч греческих наёмников из войска персидского полководца Кира Младшего, среди которых был и сам автор, после поражения в битве при Кунаксе в 401 г. до н. э.

Первые издания произведений Ксенофонта появились в Италии в конце XV в. Сначала это были переводы на латинский язык его отдельных сочинений, например, «Гиерон» в переводе Леонардо Бруни (Венеция, ок. 1471) [2, р. 81] и «Киропедия» в переводе Франческо Филельфо (Милан, ок. 1477) [2,



Илл. 1. Титульный лист «Анабасиса» Ксенофонта. Париж, 1529. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

р. 81]. Первое собрание сочинений Ксенофонта на латинском языке вышло в свет в Милане (ок. 1501–1502) в типографии Алессандро Минуциано [2, р. 81]. Первое издание на греческом языке — «Гиерон» под редакцией Яна Ласкариса — напечатал во Флоренции Лоренцо ди Алопа (1495–1496) [2, р. 81]. Первое собрание сочинений Ксенофонта на греческом языке выпустил в свет Филиппо Джунти во Флоренции в 1526 г. [2, р. 81].

Первые переводы из Ксенофонта на французский язык были осуществлены в XV в. при дворе бургундского герцога Карла Смелого [10, р. 163]. Что касается Франции, то активное изучение древнегреческого наследия там, как известно, началось в царствование Франциска I и было связано с основанием Королевского коллежа, где преподавали древние языки. Тогда же появилась новая должность королевского печатника книг на древнегреческом языке, которую занял знаменитый Робер Этьенн. Однако предпосылки для древнегреческих исследований были заложены ещё в предыдущее царствование, при Людовике XII. Так, в 1507 г. в Париже в типографии Жюль де Гурмона под редакцией французского гуманиста Франсуа Тиссара вышла первая книга на греческом языке во Франции. Она называлась «Liber gnomaugicus» и содержала отрывки из произведений гномических поэтов [6, р. 15].

Немного ранее, в 1504–1505 гг., осуществил свой первый перевод Клод де Сейссель (1458–1520), уроженец Савойи, юрист, политик и дипломат на службе у Людовика XII. За свою жизнь Сейссель сделал несколько переводов из античных авторов, а именно из Ксенофонта, Аппиана Александрийского, Плутарха, Марка

Юниана Юстина, Диодора Сицилийского, Евсевия и Фукидида [1, р. 565]. Все эти переводы были посвящены коронованным особам — французским королям Людовику XII и Франциску I, Анне Бретонской, Генриху VII Тюдору и др. Интересно, что при жизни Сейсселя переводы опубликованы не были и существовали только в виде прекрасно иллюстрированных рукописей. Следует обратить внимание и на тот факт, что Сейссель в большинстве своём выбирал для переводов труды древнегреческих авторов. По мнению известной исследовательницы жизни и творчества Клода де Сейсселя Ребекки Бун, было несколько причин для всего этого. Во-первых, «Сейссель, возможно, выбирал, в основном, греческие тексты просто потому, что они раньше не переводились на французский язык и их новизна делала их более популярными при дворе» [1, р. 566]. Во-вторых, «переводы Сейсселя были своего рода заменой средневековых романов, направленной на ту же самую аудиторию читателей: принцев и знать, которые в то время предпочитали слушать истории на своём родном языке» [1, р. 566]. Кроме того, «дарственные экземпляры трудов Сейсселя были изготовлены с большим количеством великолепных иллюстраций... они служили в качестве подарков <...> Такое использование объясняет <...>, почему Сейссель никогда не публиковал свои переводы. Их редкость и исключительность были частью их ценности» [1, р. 566]. И наконец, Бун предлагает и четвёртую причину. Она считает, что «Сейссель, переводя книги в основном про военные события, полагал, что такая информация должна быть доступна только узкому кругу высокопоставленных и знатных людей» [1, р. 567].

Итак, первым переводом был перевод «Анабасиса» Ксенофонта, осуществлённый Сейсселем в 1504–1505 гг. Следует отметить, что он не знал древнегреческого языка и поэтому переводил с латинского перевода, осуществлённого византийским учёным Яном Ласкарисом, также находившимся на службе у французского короля. Перевод Сейсселя в настоящее время существует в трёх рукописях. Две находятся в Национальной библиотеке в Париже, а одна в Британской библиотеке. В Париже хранится, во-первых, рукопись Français 702 (годы создания: 1504–1510, согласно современной датировке), преподнесённая в своё время автором перевода Людовику XII. Она подробно описана в книге французского учёного XIX в. Алексиса Поле-на Пари «Французские рукописи королевской библиотеки» [7, р. 406–407], где обозначена как экземпляр *ripense*, который был сделан для Людовика XII. На листе 12 этой рукописи находится миниатюра, изображающая сцену дарения рукописи Сейсселем королю. Король сидит на троне в окружении своих придворных и попирает ногами льва и дракона. Ниже надпись: «Et conculcabit leonem et draconem» («И истоптал льва и дракона»). Здесь виден намёк на победы Франции над миланцами и венецианцами. В рукописи всего девять миниатюр, орнаментированные инициалы и рамки работы так называемого мастера Филиппы Гельдернской, миниатюриста, работавшего в Париже в 1495–1510 гг.

Также в Национальной библиотеке Франции хранится вторая рукопись, содержащая этот перевод Сейсселя и сделанная для подношения герцогу Карлу II Доброму Савойскому (1481–1553). Она имеет шифр Français 701 (современная датировка относит время её создания к 1508–1509 гг.) Эта рукопись содержит в себе десять миниатюр [7, р. 382]. Одна из них находится на листе 10. На ней изображён процесс дарения книги переводчиком снова королю Людовику XII, но миниатюра уже другая, отличная от той, которая была в рукописи Français 702. На обороте листа 18 расположен нарисованный герб Савойи, а под ним следующее четверостишие (мы сохраняем орфографию оригинала):

A son seigneur et prince naturel
Charles second, noble duc de Savoye,
Ce petit don fait Claude de Seyssel
Son bon sujet, luy priant qu'il le voye.

Своему сеньору и принцу по рождению
Карлу второму, благородному герцогу Савойи,
Этот маленький дар делает Клод де Сейссель
Его верный подданный, его моля на него взглянуть.

На листе 19 находится миниатюра со сценой дарения рукописи уже Карлу Савойскому. Предположительно все миниатюры являются работой так называемого мастера Спенсера, миниатюриста, работавшего в Бурже в 1490–1510 гг.

Именно с этой второй рукописи было, очевидно, осуществлено в 1529 г. (через девять лет после смерти Сейсселя) первое печатное издание его перевода «Анабасиса». Выполнил эту публикацию крупный парижский издатель и книгопродавец Галльо дю Пре. А напечатал книгу также видный печатник того времени Пьер Видуэ. Всё это произошло в рамках проекта, инициированного в 1527 г. королём Франциском I, который поручил своему теще и секретарю королевской палаты Жаку Колену опубликовать переводы Сейсселя. Осуществление этого проекта растянулось на тридцать два года, но в конечном итоге все переводы были напечатаны. В их публикации, кроме Галльо дю Пре, принимали участие такие крупные издатели и печатники той эпохи, как Йоссе Бадиус, Жоффруа де Тори, Мишель Вакосзан и др. Интересно то, что рукописные переводы Сейсселя до 1527 г. хранились в составе личной библиотеки Франциска I [4, р. 252]. Причём в инвентаре королевской библиотеки в Блуа, составленном в 1518 г., указано, что именно переводы Сейсселя король постоянно держал при себе [5, р. 47]. Однако не удалось найти в этом инвентаре рукописей перевода «Анабасиса». Неизвестно, когда рукопись Français 702 вошла в состав королевской библиотеки, но она уже была в библиотеке в Фонтенбло и даже ранее, о чём говорят старые шифры [7, р. 406]. Что же касается рукописи Français 701, предназначенной для герцога Савойского, то нет сведений о том, была ли она в конечном итоге ему подарена. Однако благодаря старым шифрам очевидно, что она не только входила в состав библиотеки в Фонтенбло, но и ранее находилась в королевском собрании [7, р. 382]. Если всё же она была подарена герцогу, то значит вернулась обратно во Францию до 1529 г., так как именно она, как уже отмечалось, легла в основу публикации перевода. Доказательством этого является, на наш взгляд, тот факт, что и в рукописи Français 701, и в издании 1529 г. присутствуют приведённое выше четверостишие, а также предисловия, обращённые к Людовику XII и к Карлу Доброму, причём тексты и в рукописи, и в издании идентичны по содержанию.

Обычные экземпляры издания 1529 г., хранящиеся в нескольких библиотеках мира, представляют из себя небольшие фолианты, напечатанные антиквой на бумаге. Титульный лист набран чёрно-красным шрифтом и заключён в типичную для изданий Галльо дю Пре гравированную рамку с античными мотивами. В центре помещена знаменитая издательская марка дю Пре — корабль (galiote). Далее текст полностью соответствует рукописи Français 701. Перед предисловием, в котором переводчик обращается к Людовику XII, находится гравюра, изображающая Сейсселя за работой. Такая же гравюра была использована в 1510 г. Антуаном Вераром в своём издании сочинения Сейсселя «Победа короля над венецианцами» («La Victoire du Roy contre des Veniciens»). Несколько экземпляров этого издания на пергамене с миниатюризированными гравюрами хранятся в Национальной библиотеке в Париже (например, BnF, Rés. vélins 2776) [9, р. 110–111]. Обычные экземпляры «Анабасиса» также украшены орнаментированными чёрно-белыми инициалами. Такие экземпляры, имеющиеся, как уже указывалось, в нескольких библиотеках мира, являются несомненно ценными и достаточно редкими, но не уникальными. В Иностранном книжном фонде РНБ хранится экземпляр этого же издания, заметно отличающийся от других. Во-первых, он напечатан на пергамене. Во-вторых, поверх гравюры, изображающей пишущего Сейсселя, нарисована великолепная миниатюра (Илл. 2), на которой неизвестный даритель преподносит книгу некоему знатному вельможе (fol. a 1 r). Человек в чёрном одеянии, почтительно преклонивший колено перед своим патроном, не похож на имеющиеся изображения Сейсселя. К тому же на тот момент Сейссель уже девять лет как был мёртв. Не похож он и на имеющиеся изображения Галльо дю Пре, например, в издании сельскохозяйственного сочинения Пьетро Крещенци, итальянского юриста конца XIII – начала XIV вв. (Le Bon Mesnager. Au present volume Des prouffitz champrestres et ruralx...Paris, Nicolas Cousteau, Galliot du Pré,



Илл. 2. Миниатюра, изображающая процесс дарения книги. «Анабасис» Ксенофонта. Париж, 1529. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

François Regnault, 1532. 2°. Сохранена орфография оригинала), где дю Пре вручает книгу Франциску I [8, р. 152]. Таким образом, миниатюра в экземпляре РНБ требует дальнейшего изучения и атрибуции. На миниатюре даритель держит в руках книгу в красивом сине-голубом, возможно, бархатном переплётё, украшенном золотом. Однако неизвестно, какой переплёт был у экземпляра РНБ и был ли он вообще. Также неизвестно, была ли книга на самом деле кому-то подарена. В Императорскую Публичную библиотеку (ныне РНБ) она поступила в составе библиотеки Залуских. Был ли у неё тогда переплёт и в каком он был состоянии, неизвестно. Неизвестно также, как экземпляр попал к Залуским. Очевидно только то, что в XIX в. он был снабжён полукожаным переплётё с суперэкслибрисом Императорской Публичной библиотеки.

В-третьих, инициалы в экземпляре РНБ либо раскрашены, либо поверх чёрно-белых нарисованы другие, цветные. Последние служат прямым доказательством того, что художник работал непосредственно с рукописью Français 701. Инициалы в рукописи послужили образцом для нарисованных инициалов в книге. В-четвёртых, гравированная рамка титульного листа раскрашена яркими красками: синей, красной, зелёной, розовой и золотой. Поверх издательской марки Галльо дю Пре и внизу, в рамке, нарисован герб Бурбонов. Поэтому можно предположить, что книга предназначалась в дар кому-то из этого рода, возможно, Карлу IV де Бурбон, герцогу де Вандом (1584–1537), деду будущего короля Генриха IV. На данный момент не удалось обнаружить ни одного экземпляра этого

издания на пергамене среди учтённых в мире экземпляров. Не обнаружены и экземпляры, оформленные так же, как экземпляр РНБ. Поэтому можно сделать предварительный вывод, что этот экземпляр уникален.

Между тем следует отметить, что Галльо дю Пре, выпуская тираж какого-либо издания, нередко печатал один или несколько экземпляров на пергамене. Например, в тираже «Иудейских древностей» Иосифа Флавия (Josephus, Flavius. L'histoire. Paris, Nicolas Savetier pour Galliot du Pré et Poncet Le Preux vend Claude Chevallon, 1530. 2°) было два экземпляра на пергамене [8, p. 158]. Ранее в 1525 г. дю Пре издал «Анналы и хроники Франции» французского средневекового хрониста Николая Жилиа (Les très élégantes, très véridiques et copieuses annals des très pieux et très chrétiens modérateurs des belliqueses Gaules, compilées par maître Nicole Gilles. Paris, Ant. Cousteau, pour Gsalliot du Pré, 1525. 2 vols. 2°. Сохранена орфография оригинала). В тираже было несколько экземпляров на пергамене. Один из них был посвящён Карлу IV де Бурбон (тому самому, для кого предположительно предназначался и экземпляр РНБ). Титульные листы обоих томов в издании Жилиа заключены в рамки, в которых нарисован герб Карла. Текст украшен рисованными инициалами и миниатюрами [9, p. 96–97]. Английский исследователь Артур Тилли в своей большой работе о Галльо дю Пре писал, что «дю Пре имел многочисленных патронов среди принцев и знати» [8, p. 159]. Известно, что его издания предназначались, кроме Карла Бурбона, ещё и Франциску I, его сестре Маргарите Наваррской и их матери Луизе Савойской. Дарственные экземпляры

печатались на пергамене, украшались миниатюрами и рисованными инициалами. По-видимому, на дю Пре работало несколько художников миниатюристов, хотя на данный момент не нашлось подтверждения этому факту.

Таким образом, можно сделать предварительный вывод, что экземпляр «Анабасиса», хранящийся в РНБ, уникален и предназначался в дар герцогу Карлу IV де Бурбон. При этом, несомненно, были учтены вкусы герцога, который, очевидно, питал склонность к произведениям античных авторов. Известно, что в 1527 г. Йоссе Бадюс, выпуская в свет Фукидида в переводе де Сейсселя (L'histoire de Thucydide Athenien, de la guerre, que fut entre les Peloponnesiens et Atheniens, Translatee en langue Francoise par feu Messire Claude de Seyssel lors Euesque de Marseille et depuis Archeuesque de Turin. Paris, Josse Badius, 1527. 2°. Сохранена орфография оригинала), включил в тираж и экземпляр на пергамене, предназначенный для Карла IV. Его рисованный герб украшает титульный лист [3, p. 122].

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что введение экземпляра РНБ в научный оборот крайне важно, так как до настоящего времени факт его существования был неизвестен исследователям. Сюжет требует дальнейшего изучения как историками книги, так и историками книжной иллюстрации. Будучи связующим звеном между рукописной и печатной книгой, этот экземпляр «Анабасиса» Ксенофонта позволяет вписать несколько новых страниц в историю французского книгопечатания, книжного оформления и библиофильства в эпоху позднего Средневековья и раннего Нового времени.

Список литературы:

1. Boone R. Claude de Seyssel's Translations of Ancient Historians // Journal of the History of Ideas. 2000. Vol. 61, № 4 (October). P. 561–575.
2. Catalogus Translationum et Commentariorum: Medievaland Renaissance Latin Translations and Commentaries, Annotated Lists and Guides / V. Brown, P. O. Kristeller, F. E. Cranz (ed.). Vol. 7. Washington: The Catholic University of America Press, 1992. 356 p.
3. De Bure G. Catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. Le Duc de la Valiere. Pt. 1. T. 3. Paris, 1783. 388 p.
4. Gadoffre G. La révolution culturelle dans la France des humanists. Genève: Droz, 1997. 349 p.
5. Michelant Y. Catalogue de la Bibliothèque de François I^{er} a Blois en 1518. Paris, 1863. 48 p.
6. Omont H. Essai sur les débuts de la typographie grecque à Paris (1507–1516). Paris, 1892. 72p.
7. Paulin Paris A. Les manuscrits François de la Bibliothèque Du Roi, leur histoire et celle des texts Allemands, Anglois, Hollandois, Italiens, Espagnols de la même collection. T. V. Paris, 1842. 511 p.
8. Tilley A. A Paris Bookseller of the Sixteenth Century — Galliot Du Pré // The Library. New series. 1908. Vol. IX, № 34 (April). P. 36–65; 143–172.
9. Van Praet. Catalogue des livres imprimés sur vélin de la bibliothèque du roi. T. 5. Histoire. Paris, 1822. 380 p.
10. Vaughan R. Charles the Bold: the Last Valois Duke of Burgundy. Suffolk: The Boydell Press, 2002. 523 p.

References:

- Boone R. Claude de Seyssel's Translations of Ancient Historians. *Journal of the History of Ideas*, 2000, vol. 61, no. 4 (October), pp. 561–575.
- Brown W. et al. *Catalogus Translationum et Commentariorum: Medievaland Renaissance Latin Translations and Commentaries, Annotated Lists and Guides*. Vol. 7. Washington, The Catholic University of America Press Publ., 1992. 356 p.
- De Bure G. *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. Le Duc de la Valiere*. Part 1. Vol. 3. Paris, 1783. 388 p. (in French)
- Gadoffre G. *La révolution culturelle dans la France des humanists*. Genève, Droz Publ., 1997. 349 p. (in French)
- Michelang Y. *Catalogue de la Bibliothèque de François I^{er} a Blois en 1518*. Paris, 1863. 48 p. (in French)
- Omont H. *Essai sur les débuts de la typographie grecque à Paris (1507–1516)*. Paris, 1892. 72 p. (in French)
- Paulin Paris A. *Les manuscrits François de la Bibliothèque Du Roi, leur histoire et celle des texts Allemands, Anglois, Hollandois, Italiens, Espagnols de la même collection*. Vol. 5. Paris, 1842. 511 p. (in French)
- Tilley A. A Paris Bookseller of the Sixteenth Century — Galliot Du Pré. *The Library. New series*, 1908, vol. 9, no. 34 (April), pp. 36–65; 143–172.
- Van Praet. *Catalogue des livres imprimés sur vélin de la bibliothèque du roi*. Vol. 5. Histoire. Paris, 1822. 380 p. (in French)
- Vaughan R. *Charles the Bold: the Last Valois Duke of Burgundy*. Suffolk, The Boydell Press Publ., 2002. 523 p.

УДК 761.1(002.2)

DOI: 10.24411/2686-7443-2020-13007

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

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

ОСОБЕННОСТИ КСИЛОГРАФИЙ ЭРХАРДА АЛЬТДОРФЕРА В ШВЕДСКОЙ БИБЛИИ 1541 ГОДА

THE FEATURES OF ERHARD ALTDORFER'S WOODCUTS IN THE SWEDISH 1541 BIBLE

Аннотация. В статье осуществляется обзор ксилографий полной Лютеровской Библии, изданной Юргеном Рихолффом в Упсале на шведском языке в 1541 г. Особое внимание уделяется ксилографиям Эрхарда Альтдорфера, напечатанным впервые в 1534 г. в Любекской Библии ростокским печатником Людвигом Дитцем. Автором установлено, что гравюры Эрхарда Альтдорфера в Шведской Библии отличаются в худшую сторону от одноименных ксилографий Любекской Библии 1534 г. Особенно сильно заметны они в гравюрах «Борьба Самсона со львом», в которой деформирована ее левая часть; и «Св. Петр». В последней ксилографии оказалась нарушенным ее пространственное решение, исчезла присущая ей монументальность и пострадала семантика изображения. Поэтому в первой Полной лютеровской Библии, над оформлением которой работали в начале 30-х гг. XVI в. в Любеке, гравюры с этих клише печатать не стали. Но эти отбракованные доски каким-то образом оказались в руках Юргена Рихолффа и в 1541 г. пошли в дело. Отсюда следует, что шведский печатник испытывал острый недостаток иллюстративного материала. У него не было средств привлечь профессионала к иллюстрированию своего столь значимого издания. Поэтому он использовал те отбракованные клише, которые ему удалось получить. Очевидны не только его проблемы, но и творческие взаимосвязи между издателями, печатниками и художниками Европы в эпоху Реформации. В частности, интенсивный обмен ксилографическими клише, бордюрами рамками, шрифтами.

Ключевые слова: ксилография; Эрхард Альтдорфер; Георг Лембергер; Юрген Рихолфф; Людвиг Дитц; Любекская Библия 1534 г.; Шведская Библия 1541 г.

Abstract. The author reviewed woodcuts of the complete Lutheran Bible published by Jurgen Riholff in Uppsala in Swedish in 1541. Special attention is paid to the woodcuts of Erhard Altdorfer, printed for the first time in 1534 in the Lübeck Bible by the Rostock printer Ludwig Dietz. The author found that the engravings of Erhard Altdorfer in the Swedish Bible have differences for the worse from the woodcuts of the same name in the Lübeck Bible of 1534. They are especially noticeable in the engravings “Samson and the Lion”, in which its left part is deformed; and “St. Peter”. In the latter woodcut, the spatial solution was violated, its inherent monumentality disappeared, and the semantics of the image suffered. Therefore, in the first Complete Lutheran Bible, which was being prepared in the early 1530s for publication in Lübeck, engravings from these clichés were not printed. But these rejected boards somehow ended up in the hands of Jurgen Riholff, and in 1541 went into use. It follows that the Swedish printer had an acute lack of illustrative material. He did not have the means to engage a professional to illustrate such a significant publication. So he used the rejected clichés that he was able to get. These problems are obvious, as well as the creative relationships between publishers, printers, and artists in Europe during the reformation. In particular, there was an intense exchange of woodcut clichés, border frames, and fonts.

Keywords: woodcuts; Erhard Altdorfer; Georg Lemberger; Jurgen Riholff; Ludwig Dietz; Lübeck Bible 1534; Swedish Bible 1541.

В 1541 г. Юргеном Рихолффом (Jürgen Riholff) в Упсале была напечатана первая Полная лютеровская Библия на шведском языке. Ее титул следующий: *Biblia / Thet aer / All then Helgha Scrift / på Swensko* [8, с. 55; 11, S. 262]. Эта Библия отличается контрастным уровнем исполнения украшающих ее ксилографий. Наряду с отдельными высокохудожественными гравюрами, а также ксилографиями, выполненными на достойном среднем уровне, в Шведской Библии встречается немало примитивов. К таковым, например, относится ксилография «Разрушение стен Иерихона». В данном случае робкое и невыразительное контурное воплощение образного и яркого в вербальном отношении сюжета выглядит весьма странным на фоне существующих в то время качественных образцов, происходящих из Виттенберга и Любека. К примитивам относится и ряд гравюр к Откровению св. Иоанна Богослова, являющихся плохими копиями с гравюр Монограммиста МБ и Георга Лембергера, созданных ими в Виттенберге в 1522–1526 гг.

Итак, одним из источников происхождения иллюстраций Библии Юргена Рихолффа является Виттенберг. Это ксилографические клише, изготовленные в мастерской Лукаса Краха Старшего в 20-х гг. XVI столетия. Речь идет и о ксилографиях Монограммиста МБ и Георга Лембергера, а также о работах подчиненных Краху мастеров, имена которых неизвестны. Моно-

граммист МБ представлен гравюрами к Откровению св. Иоанна Богослова (впервые появились в 1522 г. в Сентябрьском Евангелии) и ксилографиями «Жертвоприношение Исаака» и «Лестница Иакова», которые впервые были напечатаны в Первой части Ветхого Завета, изданного Михаилом Лоттером в Виттенберге в 1523 г.

Большое место в Шведской Библии занимают ксилографии представителя Дунайской школы в Саксонии, талантливого живописца и графика, выдающегося мастера книжной иллюстрации Георга Лембергера (1490/95–1540), работавшего в первой половине 20-х гг. в Виттенберге по приглашению Краха [8, с. 40–61; 12, S. 113]. Его авторству принадлежат полноформатные ксилографии, изображающие Иисуса Навина и Иова. Лембергер стал и автором ксилографии титульного листа первой Шведской Библии. В этом произведении монументальное архитектурное арочное обрамление активно взаимодействует с выразительной и динамичной сюжетной составляющей [8, с. 28]. Однако данная титульная ксилография была сделана им не специально для Юргена Рихолффа. Она имела давнее происхождение: Лембергер вырезал ее в Лейпциге в 1521 г. для издателя Мельхиора Лоттера Старшего [8, с. 55]. Лоттер Старший впервые использовал ее для титульного листа Пражского Миссала (Лейпциг, 1522). А его сыновья, издатели



Илл. 1. Эрхард Альтдорфер. Борьба Самсона со львом. Шведская Библия 1541 г. Источник: <https://ru.scribd.com/document/140941035/Gustav-Vasa-BIBLE-1541>



Илл. 2. Эрхард Альтдорфер. Борьба Самсона со львом. Любекская Библия 1534 г. – *Jürgens W. Erhard Altdorfer. Seine Werke und seine Bedeutung für die Bibelillustration des 16 Jahrhunderts.* Lbeck: Otto Quitzow Verlag, 1931

Мельхиор и Михаил, — для титульных листов Первой части Ветхого Завета и его версии на нижненемецком языке (оба издания вышли в Виттенберге в 1523 г.). Наконец, он украсил Новый Завет, изданный ими же в Виттенберге в 1524 и 1526 гг. Из чьих рук Юргену Рихолдфу посчастливилось получить клише этой титульнойксилографии — Лукаса Кранаха, Георга Лембергера, изгнанного Кранахом из Виттенберга в 1527 г. [13, S. 26–27], или кого-то из братьев Лоттер — остается только предполагать.

Особое место в корпусе гравюр Шведской Библии занимает группа широкоформатныхксилографий с присущим им высоким единством стиля, которое свидетельствует о руке профессионала высокой пробы. Это иллюстрации, «освещающие» Ветхий Завет: «Борьба Самсона со львом», «Самсон разрушает дом филистимлян», «Иудеи избиваются филистимлянами», «Давид и Вирсавия», «Смерть Авессалом», «Трон Соломона». К этой же группе относится широкоформатнаяксилография из «Деяний

апостолов», изображающая проходящего под аркой св. Петра с раскрытой книгой в руке и огромным ключом на плече. Этиксилографии были созданы в 1529–1533 гг. в Нижней Германии, в городе Шверине. Они украсили изданную ростокским издателем Людвигом Дитцем Любекскую Библию, увидевшую свет в Столице Ганзы в апреле 1534 г. Их автором был Эрхард Альтдорфер (1490–1462) — придворный художник и архитектор герцога Генриха V Мекленбург-Шверинского. Эрхард Альтдорфер был младшим братом основателя Дунайской школы Альбрехта Альтдорфера. Отметим, что в мастерской Альбрехта Альтдорфера в Регенсбурге в 1513–1516 гг., то есть на протяжении трех лет, совершенствуя и оттачивая свое мастерство, работал выходец из варского Ландсхута Георг Лембергер [9, s. 47–48].

Исследование Любекской Библии как памятника книжной культуры, ее текста и всего собрания еексилографий предпринималось неоднократно [9; 10]. Свой вклад в это осуществил и автор данной статьи. [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7, 8]. Клише ее гравюр в 1548 г. были привезены их собственником, Людвигом Дитцем, в Копенгаген. В 1550 г. с них были напечатаны иллюстрации Полной лютеровской Библии, изданной Л. Дитцем на датском языке [1, с. 72]. Это легитимное тиражирование осуществилось через 10 лет после неожиданного появления указанных вышексилографий в первой Библии на шведском языке, увидевшей свет в Упсале. При этом гравюры Эрхарда Альтдорфера в Шведской Библии имеют большие или меньшие, но в худшую сторону отличия от его одноименныхксилографий Любекской Библии 1534 г.

Так,ксилография «Борьба Самсона со львом» (Илл. 1) «укорочена» слева. Здесь, в левой ее части, мы видим и другой контур горных вершин. То, что в гравюре Любекской Библии определенно воспринимается как склон примыкающей к левому краю графического листа скалы, в Шведской Библии — выглядит невнятно. Здесь намечен лишь контур этой скалы, по своему графическому решению выбивающийся из общего контекста линий. Можно предположить, что эта часть доски была испорчена: формшнейдер или сам Э. Альтдорфер «зарезал» линию. Затем из клише был удален испорченный фрагмент и сделана зачистка этого места для вклейки вставки, чтобы далее по ней работать ножом. Но это по какой-то причине сделано не было, доска была отставлена, а для печатания в Любекской Библии использовалась другое, уже безукоризненно вырезанное клише (Илл. 2). Это подтверждает и то, что в гравюре Шведской Библии рисунок поверхности земли (сцены, на которой происходит действие, изображению чего художниками той эпохи придавалось важное значение), выглядит более примитивным и невыразительным, чем вксилографии Любекской Библии. А изображение дерева справа, являющегося как бы кулисой, вырезано более толстыми линиями, дающими более насыщенный цвет и затемняющими этот фрагмент графического листа.

Широкоформатнаяксилография «Св. Петр» (Илл. 3) тоже сильно отличается от любекского оригинала. Она оказалась уменьшенной сверху, снизу, справа и слева. Тем самым нарушено ее пространственное решение, деформированы присущая ей монументальность и в конечном итоге — семантика изображения. Так арка, под которой проходит св. Петр, оказалась «придавленной», по сути утратившей значение арки. Штриховка стены арочного проема справа, по сравнению с любекским оригиналом, выглядит не столь четкой, если не сказать — беспомощной. Местами линии ее налезают друг на друга. По-видимому, в процессе изготовления этой гравюры по ее краям что-то не заладилось. Скорее всего, линия оказалась «зарезанной». Но, поскольку фигура св. Петра в арке вполне удалась, начались обычные в изготовленииксилографических клише попытки спасти сделанную работу. Неудавшиеся края были отпилены (следы ножовки можно проследить по правому краю, где линия распила пересекает штриховку стены арки); затем наращены, зачищены, и уже по приклеенным деревянным фрагментам была сделана новая рамка гравюры. Клише не было забылено окончательно, и в печку его не отправили. Но для Библии, готовящейся к изданию в Любеке, с этой доски печатать не стали. На илл. 4 читатель может увидеть копию любекского оригинала.

Осуществленные сравнения показывают, что для иллюстрирования Шведской Библии Эрхардом Альтдорфером были предоставлены сохранившиеся у него отбракованные им или



Илл. 3. Эрхард Альтдорфер. Св. Петр.
Шведская Библия 1541 г. – Biblia / Thet aer /
All then Helgha Scrifft / på Swensko



Илл. 4. Эрхард Альтдорфер. Св. Петр.
Любекская Библия 1534 г. – *Jürgens W.* Erhard Altldorfer.
Seine Werke und seine Bedeutung für die Bibelillustration
des 16 Jahrhunderts. Lbeck: Otto Quitzow Verlag, 1931

Людвигом Дитцем клише: пробы, попытки, первые, оставляющие желать лучшего варианты. Или же сохранившиеся в шведской мастерской дубли, по качеству более близкие к тому, что было напечатано в Любекской Библии. Это «Самсон разрушает дом филистимлян», «Иудеи избиваются филистимлянами», «Давид и Вирсавия», «Смерть Авессалома», «Трон Соломона». Возможно, так же поступил и Георг Лембергер, влияние стиля которого, как и присутствие его второстепенных исполнений в Шведской Библии, тоже очевидно. Если же исходить из наличия в Упсальской Библии (особенно в Откровении св. Иоанна Богослова) виттенбергских примитивов, по уровню «формшнейдерства» худших по сравнению с теми, чем украшались виттенбергские издания 1522–1527 гг., то можно сделать следующие выводы.

Во-первых, принимая во внимание отсутствие единого автора и сильные различия в художественном уровнексилографий Шведской Библии, можно говорить об остром недостатке иллюстративного материала, о дефицитексилографических клише; о значительных трудностях в их обретении, которые пришлось преодолевать печатнику Юргену Рихолффу. Ясно, что у него не было средств привлечь профессионала к иллюстрированию своего столь значимого и для себя, и для своей страны издания. Материал для иллюстрирования первой Полной лютеровской Библии на шведском языке собирался им буквально «с бору по сосенке». Отметим, что Столица Ганзы в этом отношении оказалась в 1530–1533 гг. более организованной: издание Любекской Библии поддерживали спонсоры — именитые граждане города на Траве. Их имена называет в своей монографии Вальтер Юргенс [1, с. 48; 9, S. 33].

Во-вторых, неизвестно, обращался ли Юрген Рихолфф к Людвигу Дитцу о предоставлении ему за плату альтдорферских клише. Они, в отличие от досок М. Шварценберга и П. Зальцбургера, с которых напряженно печатались иллюстрации многих изданий Библии в Виттенберге (в результате экземпляры Библии 1541 г. сошли с прессов с бледными, по сравнению с текстом, гравюрами) были в отличном состоянии. С них можно было делать качественные оттиски [1, с. 137, 140]. Но в 1540–1541 гг. они остались без применения, а Рихолфф ис-

пользовал те отбракованные клише, которые ему удалось получить. Возможно, учитывая их уровень, за очень небольшую компенсацию. Или даже на безвозмездной основе.

В-третьих, очевидны не только тернистые пути, которыми шел этот печатник, но и творческие взаимосвязи, плодотворные контакты между издателями, печатниками и художниками Европы в эпоху Реформации, в частности интенсивный обменксилографическими клише, бордюрными рамками, шрифтами. В данном случае срабатывало общее правило: используя полученные «от щедрот» материалы, начинающий печатник решал свои проблемы и заодно рекламировал имя и издательство того, кто ему их предоставил.

Остается открытым вопрос о том, кто изготовил для Шведской Библииксилографические инициалы. Некоторые из них по рисунку и выразительности очень похожи на изготовленные таким же архаическим способом инициалы Любекской Библии, вырезанные в 1529–1532 гг. Эрхардом Альтдорфером.

Кроме этого, опираясь (при отсутствии письменных источников) на метод формально-стилистического анализаксилографий, было бы интересным рассмотреть контакты, взаимовлияния и взаимозаимствования между двумя представителями Дунайской школы, выдающимися мастерами германской книжной графики — Георгом Лембергером и Эрхардом Альтдорфером — в период с 1520 по 1540 г. Эти баварские художники, вышедшие из одной мастерской (Альбрехта Альтдорфера) и поставившие себя на службу Реформации, не могли не встретиться в тесном пространстве приютивших их Саксонии и Нижней Германии. Так что есть все основания полагать, что и личные контакты, и взаимовлияния были. Пусть даже только через ознакомление с гравюрами, напечатанными в лютеровских Библиях, изданных в Виттенберге, Любеке, Магдебурге. Задача заключается в том, чтобы досконально разобраться, кто на кого оказывал воздействие, в какие годы, через какие произведения, и насколько масштабными и плодотворными были эти влияния и заимствования. При этом необходимо помнить, что они осуществлялись на широком фоне общекультурных контактов и художественных взаимосвязей Виттенберга с Лейпцигом, Магдебургом, Шверинем, Росток, Любеком.

Список литературы:

1. Багровников Н. А. Диалог традиций и новаторства в ксилографиях Любекской Библии. Монография. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1999. 247 с.
2. Багровников Н. А. Отражение учения Лютера в титульном листе Любекской Библии // Восток — Россия — Запад: мировые религии и искусство. Тезисы докладов международной научной конференции. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2001. С. 19–22.
3. Багровников Н. А. Любекская Библия как памятник книжного дела эпохи Реформации // Книга. Исследования и материалы. Сб. 78. М.: ТЕРРА-ТERRA, 2001. С. 193–210.
4. Багровников Н. А., Дахин А. В. Ветхозаветный миф о Самсоне в ксилографиях Любекской Библии // Миф в культуре Возрождения. М.: Наука, 2003. С. 210–220.
5. Багровников Н. А. Людвиг Дитц — издатель первой полной Лютеровской Библии // Мир библиографии. 2004. № 2. С. 32–35.
6. Багровников Н. А. Изучение читателя по подчеркнутым фрагментам текста Любекской Библии 1534 г. // Мир библиографии. 2006. № 1. С. 60–67.
7. Багровников Н. А. Памятники книжной культуры Нижней Германии Эпохи Возрождения и Реформации. Монография. Нижний Новгород: ФГБОУ ВПО «НГЛУ», 2013. 116 с.
8. Багровников Н. А. Ганс Лuffт и его время. Монография. Нижний Новгород: Гладкова О. В., 2015. 209 с.
9. Jürgens W. Erhard Altdorfer. Seine Werke und seine Bedeutung für die Bibelillustration des 16 Jahrhunderts. Lbeck: Otto Quitzow Verlag, 1931. 89 S.
10. Packpfeifer K. Studien zu Erhard Altdorfer. Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreich, 1978. 190 S.
11. Reindl I. C. Georg Lemberger — Ein Künstler der Reformationszeit. Leben und Werk. Inaugural-Dissertation in der Fakultät Geschichts- und Geowissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Bd. II. Katalog. Bamberg, 2006. 327 S.
12. Schmidt Ph. Die Illustration der Lutherbibel 1522–1700. Basel: Friedrich Reinhardt Verlag, 1962. 276 S.
13. Volz H. Hundert Jahre Wittenberger Bibeldruck 1522–1526. Göttingen: Hantzschel, 1954. 167 S.

References:

- Bagrovnikov N. A. *Dialog traditsii i novatorstva v ksilografiakh Liubekskoi Biblii (Dialogue of Tradition and Innovation in Woodcuts of the Lubeck Bible)*. Nizhny Novgorod, Nizhegorodsky Universitet Publ., 1999. 247 p. (in Russian)
- Bagrovnikov N. A. *Gans Lufft i ego vremia (Hans Lufft and His Time)*. Nizhny Novgorod, Gladkova O. V. Publ., 2015. 209 p. (in Russian)
- Bagrovnikov N. A. Ludwig Dietz — Publisher of the First Complete Luther Bible. *Mir bibliografii (World of Bibliography)*, 2004, no. 2, pp. 32–35. (in Russian)
- Bagrovnikov N. A. *Pamiatniki knizhnoi kul'tury Nizhnei Germanii Epokhi Vozrozhdeniia i Reformatsii (Monuments of the Book Culture of Lower Germany of the Renaissance and Reformation)*. Nizhny Novgorod, Nizhny Novgorod Dobrolyubov State Linguistic University Publ., 2013. 116 p. (in Russian)
- Bagrovnikov N. A. Reflection of Luther's Teachings in the Title page of the Lubeck Bible. *Vostok — Rossiia — Zapad: mirovye religii i iskusstvo (East — Russia — West: World Religions and Art)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2001, pp. 19–22. (in Russian)
- Bagrovnikov N. A. Study of the Reader from the Underlined Fragments of the Text of the 1534 Lubeck Bible. *Mir bibliografii (World of Bibliography)*, 2006, no. 1, pp. 60–67. (in Russian)
- Bagrovnikov N. A. The Lubeck Bible as a Monument to the Book Industry of the Reformation Era. *Kniga. Issledovaniia i materialy (Book Research and Materials)*. Collection 78. Moscow, TERRA Publ., 2001, pp. 193–210. (in Russian)
- Bagrovnikov N. A.; Dakhin A. V. Old Testament Myth of Samson in Woodcuts of the Lubeck Bible. *Mif v kul'ture Vozrozhdeniia (Myth in the Culture of the Renaissance)*. Moscow, Nauka Publ., 2003, pp. 210–220. (in Russian)
- Jürgens W. *Erhard Altdorfer. Seine Werke und seine Bedeutung für die Bibelillustration des 16 Jahrhunderts*. Lübeck, Otto Quitzow Verlag Publ., 1931. 89 p. (in German)
- Packpfeifer K. *Studien zu Erhard Altdorfer*. Wien, Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreich Publ., 1978. 190 p. (in German)
- Reindl I. C. *Georg Lemberger — Ein Künstler der Reformationszeit. Leben und Werk. Inaugural-Dissertation in der Fakultät Geschichts- und Geowissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg*. Bd. II. Katalog. Bamberg, 2006. 327 p. (in German)
- Schmidt Ph. *Die Illustration der Lutherbibel 1522–1700*. Basel, Friedrich Reinhardt Verlag Publ., 1962. 276 p. (in German)
- Volz H. *Hundert Jahre Wittenberger Bibeldruck 1522–1526*. Göttingen, Hantzschel, 1954. 167 p. (in German)

Ландер Инга Георгиевна, кандидат искусствоведения, независимый исследователь. Lander_Inga@mail.ru

Lander, Inga Georgievna, PhD in Art History, independent researcher. Lander_Inga@mail.ru

ИСКУССТВО НИДЕРЛАНДСКИХ БОТАНИЧЕСКИХ КНИГ XVI ВЕКА (СОБРАНИЕ РОССИЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ)

ART OF THE 16TH-CENTURY NETHERLANDISH BOTANICAL BOOKS (FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL LIBRARY OF RUSSIA)

Аннотация. Статья посвящена проблемам научного иллюстрирования печатных нидерландских книг XVI в. Расцвет нидерландской ботанической книги связан с именами известных учёных Ремберта Додунса (1517–1585), Карла Клузиуса (1526–1609), Маттиаса Лобелиуса (1538–1616) и издателя Кристофа Плантена (1520–1589). В начале издательской деятельности в 1550-х гг. Кристоф Плантен, любитель растений, обратился к выпуску ботанических книг. Книги Р. Додунса, К. Клузиуса и М. Лобелиуса носили просветительский и вполне практический характер. Они были адресованы ботаникам, садоводам, студентам, фермерам, любителям природы, библиофилам. Прославленные авторы-ботаники сами собирали гербарии, зарисовывали растения, участвовали в трудных экспедициях. Постепенно в издательстве Плантена сложилась очень удобная композиция книг, которой в дальнейшем следовали многие европейские типографии. *Officina Plantiniana* славилась искусством наборщиков, печатников, переплётчиков, художников и гравёров. Ботанические книги Плантена отличаются прекрасными пропорциями, элегантным зеркалом набора. Книжные развороты украшены гравированными на дереве инициалами, орнаментальными заставками и концовками. В издательстве использовали разные виды титульных листов: строгие наборные и цельногравированные для роскошных фолиантов. С издательством Плантена сотрудничал художник и гравёр Питер ван дер Борхт, создавший более 3180 ботанических листов. Эти рисунки воспроизводили в технике ксилографии Арнольд Николаи, Герард Янсен ван Кампен, Антон ван Лист. В предлагаемой статье исследованы иллюстрированные ботанические книги К. Плантена из фондов Российской национальной библиотеки. Эти книги происходят из собраний братьев Залуских, П. К. Сухтелена, Городской библиотеки Гданьска, библиотеки Новгородской духовной семинарии.

Ключевые слова: искусство печатной книги XVI в.; ботаническая иллюстрация XVI в.; нидерландская книжная гравюра XVI в.; Кристоф Плантен; Ремберт Додунс; Карл Клузиус; Маттиас Лобелиус.

Abstract. The article is about the problems of scientific illustration of printed 16th-century Dutch books. The heyday of the Dutch botanical book is associated with the names of famous scientists Rembert Dodoens (1517–1585), Karl Clusius (1526–1609), Matthaeus Lobelius (1538–1616), and book printer and publisher Christophe Plantin (1520–1589). Christophe Plantin, a plant lover, turned to the production of botanical books in the early years of his publishing career in the 1550s. The books of R. Dodoens, K. Clusius, and M. Lobelius were educational and quite practical. They were addressed to botanists, gardeners, students, farmers, nature lovers, and bibliophiles. The renowned botanists themselves collected herbariums, sketched plants, and participated in difficult expeditions. Gradually, the Plantin Publishing House developed a very convenient composition of books, which was subsequently followed by many European printing houses. *Officina Plantiniana* was renowned for the art of typesetters, printers, binders, drawers, and printmakers. Plantin's botanical books are distinguished by their excellent proportions. Books are decorated with wood-engraved initials and ornamentation. The publishing house used different types of title pages: a strict typesetting and an engraved one for luxurious folios. The artist and printmaker Peter van der Borcht collaborated with Plantin Publishing House, producing over 3,180 botanical sheets. These drawings were reproduced in the woodcut technique by Arnold Nicolai, Geeraard Jansen van Kampen, Antoine van Leest. All illustrated botanical books by K. Plantin mentioned in the article are from the funds of the National Library of Russia (Saint Petersburg). These books come from the collections of the Zahuski brothers, P. K. Suchtelen, the Municipal Library of Gdansk, and the library of the Novgorod Theological Seminary.

Keywords: art of 16th-century printed books; 16th-century botanical illustration; Netherlandish 16th-century book engravings; Christoph Plantine; Rembert Dodoens; Karl Clusius; Matthaeus Lobelius.

В настоящее время возрос интерес к ботанической иллюстрированной книге, ею увлекаются учёные, художники, коллекционеры, библиофилы. Создаются общества любителей ботанической иллюстрации, проходят выставки и конференции. Иностраный фонд Российской национальной библиотеки, наряду с другими книгохранилищами Петербурга (в первую очередь, Научной библиотекой БИН РАН), обладает значительной коллекцией ботанических иллюстрированных гравюрами изданий XVI–XIX вв.

Возрождение ботаники как науки приходится на рубеж XV–XVI вв. При крупнейших европейских университетах создают ботанические сады и кафедры ботаники. Эпоха Великих географических открытий дала возможность познакомиться европейцев с новыми культурами растений, которые было необходимо именовать и классифицировать. В этот период закладываются основы ботанической терминологии, достигает расцвета описательная морфология растений. В XVI в. в ботаническом саду Пизанского университета создают первые гербарные образцы, появляются специальные хранилища гербариев. Растения про-

должают быть источниками питания и лекарств, строительства и одежды. Их изучение в эпоху Возрождения повлияло на сельское хозяйство и садовое искусство. Развитие ботаники как науки совпало со становлением европейского книгопечатания, искусства гравирования, жанра натюрморта в живописи и графике.

Расцвет нидерландской иллюстрированной ботанической книги связан с именами «трёх рыцарей» ботаники: Ремберта Додунса, Карла Клузиуса, Маттиаса Лобелиуса — и издателя Кристофа Плантена. В РНБ хранится около 250 изданий Кристофа Плантена, из них — порядка 20 ботанических.

Около 1550 г. в Антверпен из Парижа перебрался Кристоф Плантен (Christophe Plantin, Christoffel Plantijn, Christophorus Plantinus, 1520–1589) — «человек, научивший мир читать» [9]. Известно, что в 1550 г. он вступил в Гильдию Святого Луки, в которую входили художники и типографы.

Антверпен периода расцвета — толерантная и веротерпимая столица самой густонаселенной страны Европы. Торговый Антверпен процветал пятьдесят лет (1517–1566), в городе были сосредоточены деньги купцов и крупнейших банкирских домов

Италии, Англии, Испании, Португалии, Германии. В городе несколько раз в год проводились ярмарки. В порту на Шельде одновременно швартовалось до 2500 судов. Сами нидерландцы снаряжали корабли, которые отправлялись в Китай, Индию, Америку. Антверпен середины XVI в. — центр нидерландского искусства, где на сто тысяч жителей приходилось 360 живописцев и скульпторов. Все сословия Нидерландов объединяли книги и гравюры, грамотность была очень велика.

В Нидерланды переезжают многие из гонимых французских протестантов, среди которых и Кристоф Плантен, официально именовавший себя католиком. Необходимо кратко сказать о политических обстоятельствах этого периода. В 1506 г. Карл V Габсбург унаследовал Нидерланды и Испанию, в 1530 г. он был коронован императором Священной Римской империи, став светским защитником всех католиков. В 1555 г. Карл отрекся от наследственных владений в пользу своего сына Филиппа II. Император умер в 1558 г., его сын организовал небывалую по пышности траурную церемонию, кульминацией которой стало погребальное шествие в Брюсселе. По воле Филиппа был выполнен репрезентативный альбом, гравюры для которого сделали мастера издательства Иеронима Кока, а текст был напечатан малоизвестным эмигрантом Кристофом Плантеном.

Деятельность Плантена началась в 1550-х гг. с выпуска скромных по оформлению малоформатных книг. За 34 года своей деятельности *Officina Plantiniana* превратилась в универсальное предприятие с торговыми филиалами в разных странах. В Антверпенской и Лейденской типографиях выходили как камерные, строгие университетские издания, так и роскошные иллюстрированные фолианты по всем отраслям тогдашних наук.

Плантен начал книгопечатание в доме «Золотой компас», на Камментсграат, так же он назвал и новый дом на Рыночной площади, который был превращён в настоящее предприятие — издательство, типографию, книжную лавку. Его издательской маркой стала рука с циркулем, а девизом «*Labore et Constantia*» («Трудом и постоянством»). Он сам пояснил, что держатель циркуля означает постоянство, а ножки инструмента — труд. В издательском доме Плантена было лучшее шрифтовое оснащение в Европе, восходящее к работам Клода Гарамона и Гийома ле Бе. Искусство наборщиков, печатников, переплётчиков, художников и гравёров создало славу издательству. Благодаря сохранившемуся архиву, можно судить и об искусстве менеджмента, которым владел Плантен.

В молодости Кристоф взял фамилию Плантен, созвучную названию «подорожник» (*plantain*). Он всегда интересовался растениями, был ботаником-самоучкой, экспериментировал в своем саду в Берхеме. В начале своей деятельности К. Плантен, формируя репертуар издательства, печатает ботанические книги.

Он обращается к трудам уже известного ботаника и медика Ремберта Додунса (*Rembert Dodoens, Rembertus Dodonaeus*, урожденный *Rembert Van Joenkema*, 1517–1585, Додунс — сын Додо, образовано от имени отца — Денис, или Доде). Ученый родился в Мехелине, близ Антверпена, изучал медицину в университете Лувена. Начинал как городской врач в Мехелине, затем стал придворным врачом в Вене Максимилиана II, затем его преемника австрийского императора Рудольфа II. В 1582 г. Додунс стал профессором медицины Лейденского университета.

В 1540-х гг. Додунс начал работать над описаниями растений в традициях средневековых травников, основанных на работах античных ботаников Теофраста и Диоскорида. Первая книга Додунса, вышедшая в антверпенском издательстве Яана ван дер Лое (*Jan Van Der Loe*, 1506 (?) – 1563) в 1553 г., близка трудам «отца» немецкой ботаники Леонарда Фука (*Leonhart Fuchs*, 1501–1566). Ботаника этого времени во многом строилась на народных знаниях и практике. Первые классификации растений были построены по утилитарному признаку — огородные, медицинские, пищевые, душистые растения; со времен Аристотеля существовало деление на деревья, кустарники, травы [1, с. 28–29]. В своих первых книгах Додунс описывал растения Северной Европы, сам делал их зарисовки. Иллюстрированная книга Додунса карманного формата «Комментарии к описанию достопамятных растений» (1553) повторяет структуру средневековых травников и работы Фука.

В 1563 г. Плантен выкупил у вдовы издателя ван дер Лое гравированные доски и сам начал печатать ботанические книги. В документах *Officina Plantiniana* есть сведения, что в 1565 г. ещё один уроженец Мехелена художник и гравёр Питер ван дер Борхт (*Pieter van der Borch*, 1503–1608) получил заказ на исполнение 60 рисунков для книги Р. Додунса «История зерновых ... растений» (*Fruentorum, leguminum, palustrium et aquatiliu herbarum historia*). С этого времени ван дер Борхт нарисовал для Плантена более 3180 ботанических листов, часть из которых была выполнена с натуры. Кроме того, гравёр использовал рисунки ботаников-профессионалов, гербарии, предшествующие издания. К сожалению, иллюстрации в плантеновских ботанических книгах не подписаны. Из документов известно, что рисунки воспроизводили в технике ксилографии мастера Арнольд Николаи (*Arnold Nicolai*, 1550–1596), Герард Янсен ван Кампен (*Geeraard Jansen van Kampen*, работал в 1564–1589), Антон ван Лист (*Antoine van Leest*, ок. 1545 – ок. 1592). Использование техники ксилографии восходит к искусству немецких раннепечатных научных книг. Гравюра на дереве позволяла печатать текст и иллюстрации в один прогон, что значительно удешевляло и убыстряло издание, давало возможность использовать одни и те же доски в разных комбинациях для нескольких книг. Также необходимо помнить, что доски копировали, так как техника ксилографии ограничивает тираж до 500 хороших оттисков.

В Иностранном фонде РНБ хранится восемь различных плантеновских изданий книг Р. Додунса. Остановимся на самых значительных.

Самым ранним является конволют «История некоторых цветущих и душистых растений» и «История зерновых, бобовых, болотных и водных растений» Додунса (*Dodoens R. Florum et coronarium ... herbarium historia*, 1568. *Dodoens R. Fruentorum, leguminum, palustrium et aquatiliu herbarum historia*, 1569). Том in octavo (8°; 17 × 11 см) заключён в издательский жёлтый кожаный переплёт без украшений, со следами от кожаных завязок. Экземпляр РНБ происходит из библиотеки города Гданьска, о чём свидетельствует гравированный на меди экслибрис («*Ex bibliotheca senates Gedanensis*»).

В этих книгах была заложена структура дальнейших плантеновских ботанических изданий. На странице приведено изображение растения и его словесное описание. Иллюстрации размером 13 × 7 см гравированы на дереве. Название растения приводится на латыни, греческом (со ссылками на Плиния, Диоскорида и Теофраста), затем следуют народные названия на немецком, французском и фламандском. В сопроводительном тексте приведено описание стебля, корневой системы, листьев, цветков и плодов, уточняется их цвет. Аллигат «История некоторых цветущих и душистых растений» является очень удобным определителем растений. В аллигате «История зерновых ... растений» даны сведения и изображения зерновых, злаковых, бобовых, кормовых, технических и лечебных культур (со ссылками на Авиценну и Гиппократ). Например, приведено изображение гладиолуса и дано описание его фармакологических свойств. В тексте говорится о пользе той или иной сельскохозяйственной культуры, способах их выращивания. Читателями этого достаточно дешевого конволюта могли быть и студенты, и крестьяне. Несмотря на сравнительную дешевизну этих книг, необходимо отметить их безукоризненную типографику: гармонию пропорций полосы набора и полей, безупречную печать. В издании использованы антиквенные шрифты разных кеглей, прямого и курсивного начертания. Книги Плантена имеют сложно организованные развороты, их динамика выражена в разнообразии расположения иллюстраций (внутри текста, на отдельной полосе и в распашную).

В 1570 г. Кристоф Плантен получил от Филиппа II звание королевского прототипографа, то есть главного печатника Нидерландов. Именно этому «испано-католическому правителю» Ремберт Додунс посвятил «Историю очистительных растительных средств» (*Dodoens R. Purgantium ... Antwerpen*, 1574). Элегантный том небольшого формата (18 × 11 см) переплетён в белую кожу с блинтовым тиснением с изображением сцены Грехопадения и Каина с Авелем, выполненных мастером НВ (Илл. 1). Экземпляр РНБ происходит из собрания Залуских [6],



Илл. 1. Мастер НВ. Переплёт книги Ремберта Додунса «История очистительных растительных средств». 1574. Кожа, дерево, тиснение. Иностраннный фонд Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург (из библиотеки Залуских)

на форзаце есть ещё один экслибрис предыдущих владельцев с девизом “Scire per pulchrum”. В том включено 221 ксилография работы Герарда ван Кампена по рисункам Питера ван дер Борхта. Р. Додунс впервые описал материал, разделив его на 4 части, согласно группам растений, — слабительные, с лекарственными корнями, вьющиеся и ядовитые; в конце прибавлены сведения о зонтичных.

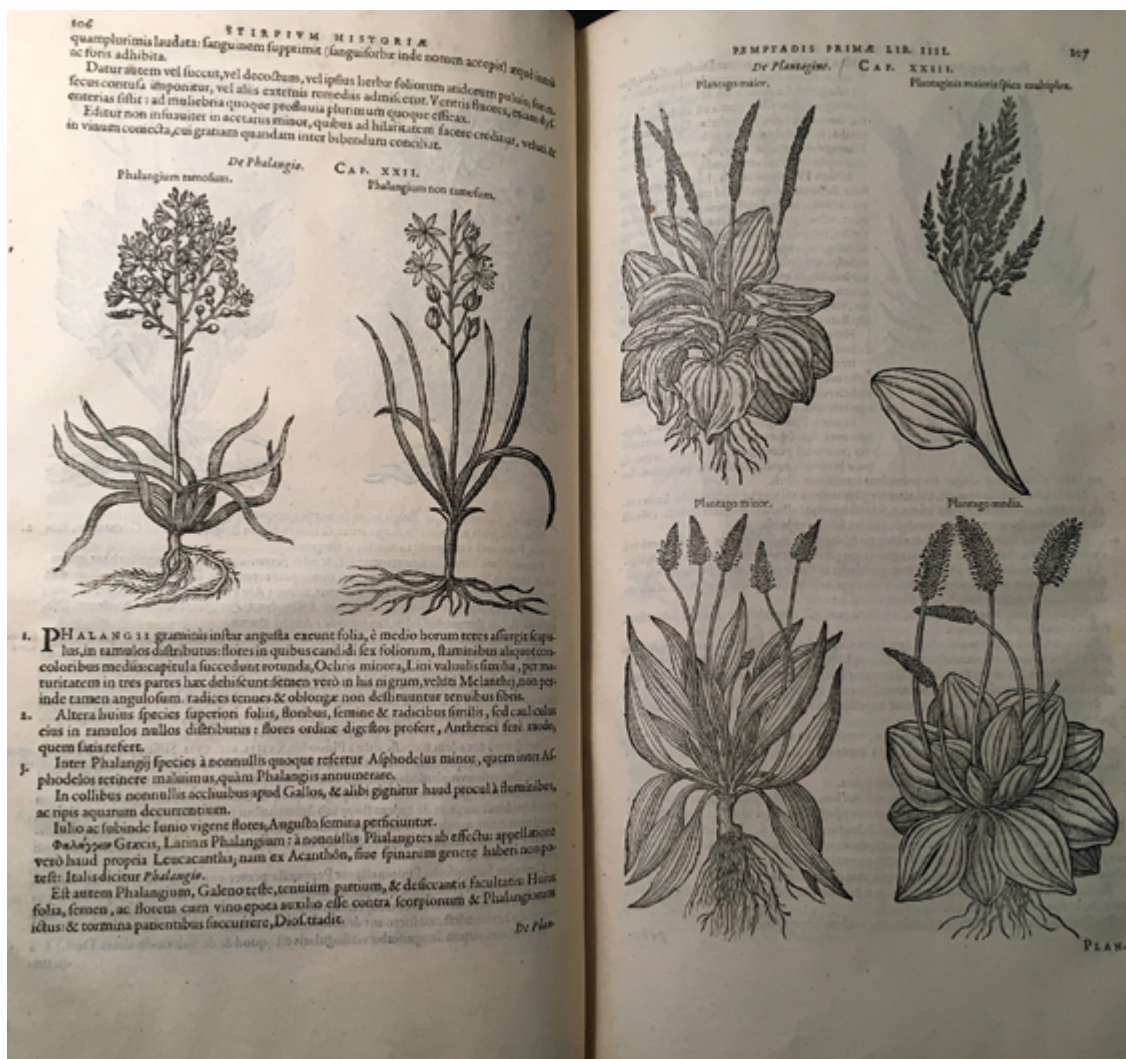
В 1583 г. Кристоф Плантен выпускает opus magna Додунса «История растений в шести частях или тридцати книгах» (*Dodoens R. Stirpium historiae pemptades sex, 1583*). Издание предваряют стихотворные обращения Йоханна Поста, Якобса Суфиуса, Эстаса Горкомини. Р. Додунс присваивает европейские названия экзотическим растениям, например подсолнечнику — «Перуанская хризантема», томатам — «Золотые щёки».

Экземпляр РНБ происходит из библиотеки Залуских, имеют пометки Яноцкого. Том переплётён в белую тисненую кожу (дерево), его относят к немецким монастырским переплёткам протестантских Регенсбурга или Витгенберга [19]. На среднике верхней крышки изображена Юстиция с мечом, а на нижней — Лукреция с кинжалом (протестанты считали, что еретики долж-

ны почувствовать меч справедливости на Страшном Суде, это — намёк на опасности, которые подстерегают тирана-императора). На верхней крышке — супер-экслибрис суперинтенданта Томаса Шаллера (“Thomas Schaller 1583”). В экземпляре РНБ приплетена тетрадь из 46 листов, один из которых заполнен рукописными сведениями об американском эфирноносном растении *Sassafras*.

Поражает масштаб этого тома — 1090 страниц текста с 1299 ксилографическими изображениями (Илл. 2). В «Историю растений» были включены ксилографии из предыдущих книг Додунса. Этот фолиант (37 × 23 см) отпечатан на бумаге хорошего качества. Как и все издания К. Плантена, его отличают безупречные пропорции разворота, безукоризненная печать.

В 1618 г. один из наследников Плантена, его зять Франс ван Равелинген (Frans van Ravelingen) в Лейдене переиздал травник 1554 года Р. Додунса (*Dodoens R. Cruydt Boeck, 1618*) с новым предисловием своего брата ботаника Йоста ван Равелингена (Joost van Ravelingen). Экземпляр РНБ происходит из собрания Петра Корниловича Сухтелена [7]. Большеформатный том (40,5 × 26 см) имеет два титульных листа: наборный и цельногравированный работы Виллема ван Сваненбурга



Илл. 2. Неизвестный гравёр по рисунку Питера ван дер Борхта. Развороты книги Ремберта Додунса «История растений...». 1583. Гравюра на дереве. Иностранный фонд Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург (из библиотеки Залуских)

(Willem Isaacs van Swanenburg, 1580–1612) (Илл. 3). В среднике аллегорической архитектурной рамки титульного листа изображен Лейденский ботанический сад, внизу, в овалах, — портреты Р. Додунса и К. Клузиуса. Вверху — садовые вазоны с кактусом и алоэ, по бокам — вазы с лилиями и бальзаминном. В этом томе 1495 нумерованных страниц, толщина блока — 10 см. Переплёт коричневой кожи, на досках. Особенностью является фламандский язык книги и бастарда (готический шрифт), которым набран текст. Издание было предназначено студентам Лейденского университета и жителям Нидерландов. Иллюстрации повторяют гравюры предыдущих изданий Додунса, часть из них раскрашена владельцем нашего экземпляра (Илл. 4).

Книги Р. Додунса стали известны в Европе благодаря их переводом на французский язык, сделанным в 1557 г. Карлом Клузиусом (лат. Carolus Clusius, нидерл. Karl Clusius, фр. Charles de l'Écluse, 1526–1609) [16]. Он знал восемь языков, изучал философию, историю, картографию, зоологию, минералогию, был страстным путешественником и исследователем растений [13].

В 1593 г. Карл Клузиус был назначен руководителем Ботанического сада Лейденского университета (Hortus Botanicus Leiden). Научные связи ботаника, его обращение к купцам Голландской Ост-Индской компании помогли собрать богатую коллекцию живых растений и гербариев.

Во время путешествия по Испании и Португалии Клузиус впервые описал 200 растений (*L'Écluse Ch. de Rariorum aliquot stirpium per Hispanias observatarum historia, 1576*), зарисовыва-

вая их углём и красным карандашом, сделал гербарий. Следующим стало большое исследование альпийской флоры, это произошло благодаря приглашению учёного в Вену императором Максимилианом II (*L'Écluse Ch. de Rariorum aliquot stirpium per Pannoniam, Austriam & vicinas provincias historia, 1583*).

У преемника Плантена Иоганна Моретю в Антверпене Клузиус печатает «Историю редких растений» (*L'Écluse Ch. Rariorum plantarum historiae. Antwerpen, 1601*). Книгу предваряет гравированный резцом титульный лист, на рамке которого изображены Адам и Соломон (то есть те, кто первыми дал имя растениям), а внизу помещены фигуры античных ботаников — Теофраста и Diosкорида, рядом с которыми — тюльпаны и астры и девиз Клузиуса «Сила и гений» (*“Virtute et Genio”*) (Илл. 5). В приложении к трактату Клузиус впервые приводит описание и изображение тюльпана, луковицы которого были получены через Ожье Гислена де Бусбека (Ogier Gisleen Busbeke, Ogier Ghiselin de Busbecq, 1522–1592), фламандского учёного и посла в Стамбуле. Это — издательский конволют (36 × 23 см) в жёлтой свиной коже с блинтовым тиснеными линейками и лилиями, тексты Клузиуса дополнены описанием грибов критского врача Белли Винцентини. В книге применена сложная система пагинации: колонтитул, арабские колонцифры с 1-й по 3-ю книгу, а с 4-й по 6-ю книгу — римские колонцифры; для украшения текста использованы гравированные инициалы с цветочными мотивами.

Клузиус становится профессором Лейденского университета, там же Франс ван Равелинген в 1605 г. издает «Десять книг,



Илл. 3. Гравёр Виллем Исаакс ван Сваненбург. Титульный лист книги Ремберта Додунса «Травник». 1618. Резцовая гравюра. Инострантный фонд Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург (из библиотеки П. К. Сухтелена)

в коих животные, растения, пряности и другие чужеземные плоды научно описаны» (*L'Écluse Ch. Exoticorum libri decem, 1605*) (Илл. 6). Первые шесть книг — это оригинальные работы К. Клузиуса, остальные — его переводы с испанского на латынь книг Гарсии де Орты, Христофора Акоста, Николауса Монарда. В издание включены не только ботанические сведения, но и описание животных, только что открытых европейцами. Американские растения (картофель, бразильская фасоль) были получены Клузиусом в Англии у Фрэнсиса Дрейка. «История специй» Гарсии де Орты впервые была проиллюстрирована изображениями и описаниями мирры, сандала, опиума, кокосовой пальмы и изделий из неё. В конце издания напечатано «очень важное добавление» об арабских растениях с названиями, набранными арабским шрифтом. Этот издательский конволют происходит из собрания Залуских, переплёт создан из имитирующей пергамен бумаги, наклеенной на картон.

Клузиус прославил нидерландскую ботаническую науку, благодаря его работам в Европе стали известны многие экзотические культуры из Америки и Индии, в садоводство введены пионы, гиацинты, тюльпаны. Книги были переведены на французский, английский, немецкий.

Нидерландский ботаник Матиас Лобелиус (Matthias de L'Obel, Lobel, Matthaeus Lobelius, 1538–1616) изучал медицину и естественные науки в университете Монпелье, у знаменитого врача, ботаника и зоолога Гийома Ронделе. Он совершенствовал свои знания в ботанике под руководством Ассатиуса (Жак

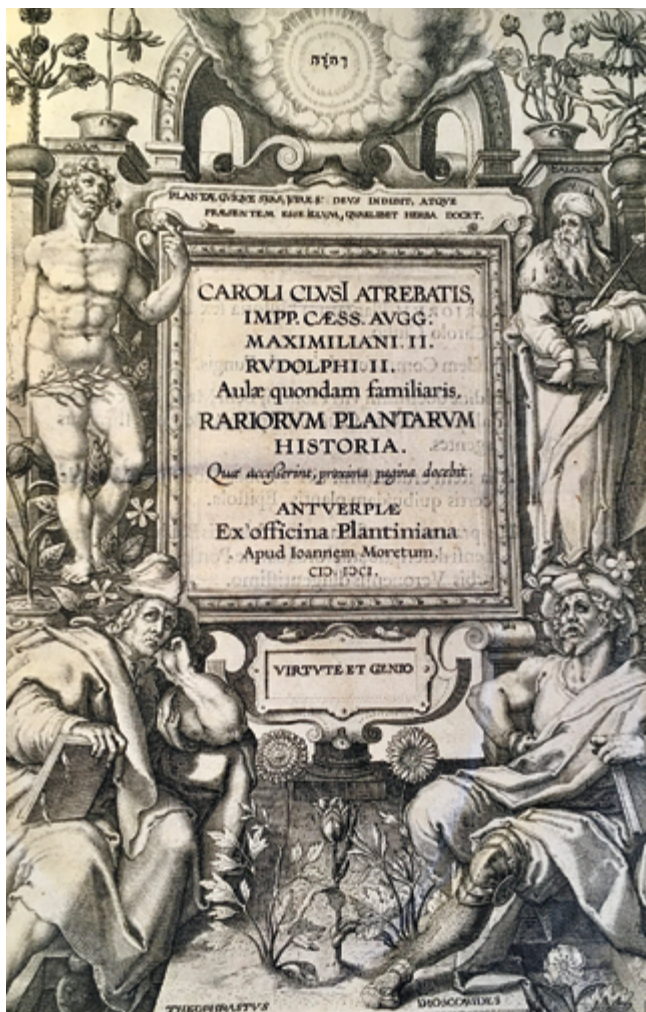


Илл. 4. Неизвестный гравёр по рисунку Питера ван дер Борхта. Иллюстрации к «Травнику» Ремберта Додунса. 1618. Гравюра на дереве, владельческая раскраска. Инострантный фонд Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург (из библиотеки П. К. Сухтелена)

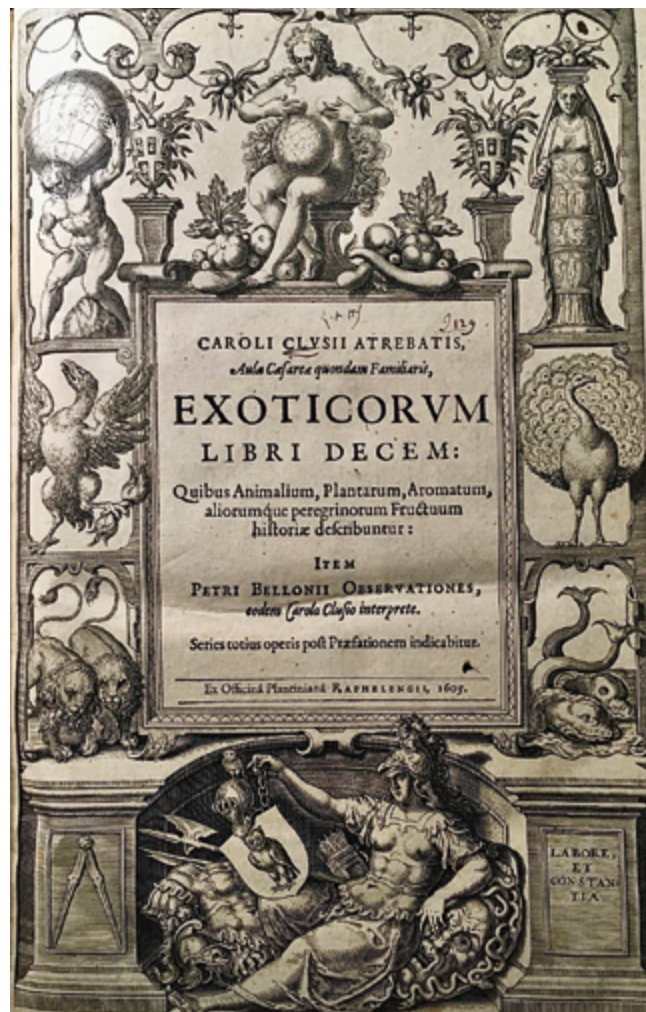
Саломон Дассас, Jacques Salomon d'Assas — зять Ронделе), совершал ботанические экспедиции по Лангедоку, затем по Англии вместе с Пьером Пена (Pierre Pena, 1535–1605), где он собрал основательную ботаническую коллекцию. С 1571 по 1584 гг. он жил в Нидерландах, занимался медициной в Антверпене, собирал и описывал растения, впервые систематизировал их по форме листьев, ввел понятия рода и семьи, которые потом использовал Линней. В 1584 г. он переехал в Англию, став врачом короля Иакова I.

В РНБ хранится издательский конволют Лобелиуса, изданный К. Плантенем «Плантарум, или История растений» и «Новые растения» (*L'Obel M. Plantarum, seu Stirpium historia, 1576; Nova stirpium adversaria perfacilis, 1576*). Том (29,5 × 20 см), переплетённый в белую кожу со следами кожаных завязок, происходит из собрания Залуских. Титульный лист первого аллигата представляет архитектурную рамку, за каннелированными колоннами видны растения. Во втором аллигате название книги впечатано в рамку с изображением герма — Вердумна и Помоны (гермы в XVI в. стали популярными садовыми скульптурами), сверху — изображения путти с рогами изобилия и гирляндами из растений и плодов, на антаблементах — сцены из античных сражений. Лобелиус описывает травы, злаки, садовые и полевые цветы, овощи, болотные травы, суккуленты.

Во вступлении к первому аллигату типограф использовал 7 антиквенных шрифтов разного кегля и гравированные на дереве инициалы. Интересно и разнообразие размещения грави-



Илл. 5. Неизвестный гравёр. Титульный лист книги Карла Клузиуса «История редких растений». 1601. Резцовая гравюра. Иностраннный фонд Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург



Илл. 6. Неизвестный гравёр. Титульный лист издания Карла Клузиуса «Десять книг, в коих животные, растения, пряности и другие чужеземные плоды научно описаны». 1605. Гравюра на дереве. Иностраннный фонд Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург (из библиотеки Залуских)

рованных на дереве иллюстраций — «в обorkу», вверху и внизу полосы, в распашную. Гравюры помещены по 2 или 4 на полосу, иллюстраций, по 6, 5, 3 — на развороте. Многие из изображений взяты из прежних плантеновских ботанических изданий, но есть и оригинальные добавления более тонкого графического исполнения. По «Истории растений» Лобелиуса можно проследить, что гравюры были исполнены несколькими мастерами, но все они восходят к немецкой школе ксилографии. Во втором аллигате «Новые растения» мало иллюстраций, но важным для истории ботанической науки является текст, в котором автор делит растения на 7 классов: 1) злаки, 2) орхидные, 3) огородные, 4) овощи, 5) деревья и кустарники, 6) пальмы и 7) мхи.

«Изображение деревьев и растений» М. Лобелиуса (*Icones stirpium, seu, Plantarum tam exoticarum, quam indigenarum, 1591*) имеет альбомный формат. Том издан Мартиной Плантен и её мужем Иоганном Моретю. Для издания, в котором помещено 2173 гравированных изображения экзотических растений, был выбран «альбомный» формат. Первый том отдан под изображение трав и злаковых культур, во втором томе описываются хвойные и лиственные деревья, во второй части описываются папоротники и верески, грибы и водоросли. Лобелиус писал на латыни, поэтому исследование было снабжено указателями на семи языках.

Необходимо отметить, что ботаники Додунс, Клузиус и Лобелиус были дружны. Они делились процессом и результатами

исследований, разрешали друг другу использовать полученные сведения. О значимости их работы свидетельствуют растения, названные в честь ученых — *пеларгония Додуна, тюльпан Клузиуса, лобелия*.

Своеобразный итог работам этих учёных подвёл Кристоф Плантен, собрав все ботанические иллюстрации своего издательства в альбом «Плантарум, или Изображения растений» (*Plantarum, seu Stirpium icons, 1581*). В предисловии Плантен говорит о том, что альбом основан на работах Лобелиуса, Додунса и Клузиуса. Растения систематизированы по Лобелиусу — первая часть охватывает травы и злаковые, лесные, луговые и садовые цветы, овощи, во второй части альбомы показаны деревья — лесные и садовые.

«Плантарум» — это альбом горизонтального формата, состоящий только из гравированных на дереве изображений растений с подписями. Гравюры унифицированы, преимущественно их размер 13 × 7 см, хотя на полосе встречаются и гравюры размером 5 × 3 см. Всего в издании 2176 гравюр на дереве. В первой части — 816 страниц с двумя изображениями на каждой, во второй части — 280 страниц. В каждой части — раздельная пагинация и сквозная буквенная нумерация тетрадей. Этот альбом имеет удобный, компактный формат. Жанр можно назвать определителем растений. Представляется, что читательское назначение альбома достаточно демократическое — для ботаников, любителей природы, студентов.

В настоящее время альбом Плантена — редкое и ценное издание. Оно стало популярным сразу после выхода. Известно, что несколько экземпляров было раскрашено в издательстве под наблюдением Лобелиуса, один из них был заказан прусским герцогом и стоил 105 флоринов (против 8 флоринов за черно-белый экземпляр) [18]. Дошедшие до нашего времени экземпляры несут следы чтения, они в плохом состоянии из-за частого использования, что также свидетельствует об их широком хождении.

Экземпляр РНБ хранится в Отделе редкой книги и имеет очень интересное происхождение, на его нахзаце написано: «Ex Bibliothecae Nougradenses Seminarii». Библиотека Новгородской Духовной семинарии, основанная в 1706 году, включала книжное собрание братьев Лихудов, митрополита Иова, Феофана Прокоповича [4, с. 16–19]. О популярности этого экземпляра альбома свидетельствуют следы чтения, пятна от восковых свечей и, конечно, подписи на русском языке почерком XVIII в.: «куколь, лебеда, ветреница, луговая кислица, лапушник, мать и мачеха, белена» и др. (Илл. 7).

В заключение хочется отметить, что ботанические издания Плантена отличаются прекрасными пропорциями, элегантным зеркалом набора. В издательстве были лучшие антиквенные гарнитуры своего времени, печатники следили за чёткостью и строгостью набора. Книжные развороты украшали гравированными на дереве инициалами, орнаментальными заставками и концовками. В издательстве использовали разные виды титульных листов: строгие наборные, окрашенные только типографской маркой (для дешёвых книг малого формата) и целногравированные для роскошных фолиантов. Особенностью ботанических книг, изданных Плантеном, была повторяемость иллюстраций, неоднократное использование гравированных деревянных досок в разных книгах. Размер иллюстраций, восходящих к ранним немецким травникам, был унифицирован. Формат травников начала XVI века был в $\frac{1}{8}$ листа, а иллюстрации в них — 13×7 см. Плантен же издавал как книги карманного формата, так и фолианты, в которых гравюры размещали по 3–4 на полосе. Известен высокий уровень редакторской работы Плантена и его преемников, они включают не только привычные списки замеченных ошибок, но и редактуру изображений — это издательские закладки.

Искусство ботанических книг К. Плантена оказало огромное влияние на подобные европейские иллюстрированные издания. Ученые и художники вплоть до середины XVII в. практически повторяли Плантена. *Officina Plantiniana* внесла исключительный вклад в формирование европейской научной иллюстрированной книги.



Илл. 7. Неизвестный гравёр по рисунку Питера ван дер Борхта. Альбом «Плантарум, или Изображения растений». 1581. Издатель Кристоф Плантен. Подпись: «Белена» (чернила, XVIII в.). Отдел редкой книги Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург (из библиотеки Новгородской Духовной семинарии)

Список литературы:

1. *Базилевская Н. А., Белоконь И. П., Щербакова А. А.* Краткая история ботаники. М.: Наука, 1968. 310 с.
2. *Байнум Х., Байнум У.* Выдающиеся растения, которые изменили нашу жизнь. М.: Колибри, 2020. 240 с.
3. *Головкин Б. Н.* Хроника науки о растениях : от Аристотеля до наших дней. М.: [Б. и.], 2007. 83 с.
4. *Григорьева И. Л., Садовников Н. В.* История библиотеки Новгородской духовной семинарии // Вестник Новгородского государственного университета. 2009. № 53. С. 16–19.
5. *Зверева В. В.* «Изобретение» естественной истории в интеллектуальных сообществах натуралистов XVI века // Диалог со временем. 2011. Вып. 36. С. 9–34.
6. *Моричева М. Д.* Библиотека Залуских и Российская национальная библиотека. СПб.: РНБ, 2001. 214 с.
7. Сухтеленские чтения = Suchtelen readings: Материалы Международной научной конф., посвященной 250-летию со дня рождения графа П. К. Сухтелена / Сост. А. И. Сапожников. СПб.: РНБ, 2002. 154 с.
8. *Феофраст.* Исследование о растениях / Пер. с древнегреч. и примеч. М. Е. Сергеевко. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1951. 591 с.
9. *Чепикова К.* Человек, научивший мир читать: история Великой информационной революции. М.: Язуз, 2020. 416 с.
10. *Arber A.* Herbs, Their Origin and Evolution: a Chapter in the History of Botany, 1470–1670. Cambridge: Cambridge University press, 1938. 350 p.
11. *Claire C.* Christopher Plantin. London: Cassell & Company, 1960. 302 p.
12. *Egmond F.* The World of Carolus Clusius : Natural History in the Making, 1550–1610. London: Routledge, 2010. 320 p.
13. The Exotic World of Carolus Clusius : Catalogue of an exhibition / K. van Ommen (ed.). Leiden: Leiden University Library, 2009. URL: <https://www.hortusleiden.nl/uploads/bestanden/exhubl002.pdf> (дата обращения: 01.09.2020).
14. *Netherlandish Books: Books Published in the Low Countries and Dutch Books Published Abroad before 1601 / A. Pettegree, M. Walsby (ed.).* Vols. 1–2. Leiden; Boston: Brill, 2011. Vol. 1: lxxx, 762 p.; Vol. 2: lviii, 689 p.
15. *Ramón-Laca Menéndez de Luarda L.* Las plantas vasculares de la Peninsula Ibérica en la obra de Clusio : Envios de semillas de sevilla a Leiden // Anales del Jardín Botánico de Madrid. 1997. № 55(2). P. 419–427.

16. Selosse Ph. The role of Carolus Clisius (1526–1609) as a Translator in the Emergence of a Taxonomic Terminology in Botany // *Translating Knowledge in the Early Modern Low Countries*. Münster: LIT Verlag, 2012. P. 349–369.
17. Tongiorgi Tomasi L., Willis T. *An Oak Spring Herbaria: Herbs and Herbals from the Fourteenth to the Nineteenth Centuries: a Selection of the Rare Books, Manuscripts, and Works of art in the Collection of Rachel Lambert Mellon*. Upperville (Virginia): Oak spring garden library, 2009. 452 p.
18. Voet L. *The Golden Compasses. The History of the House of Plantin-Moretus*. In 2 vols. Amsterdam : Vangendt & Co, London: Routledge & Kegan Paul, New York: Abner Schram, 1969–1972. URL: https://www.dbnl.org/tekst/voet004gold01_01/ (дата обращения: 01.09.2020).
19. Zapalac K. 'In His Image and Likeness': Political Iconography and Religious Change in Regensburg, 1500–1600. Ithaca: Cornell University Press, 1990. 279 p.

References:

- Arber A. *Herbals, Their Origin, and Evolution: a Chapter in the History of Botany, 1470–1670*. Cambridge, Cambridge University press Publ., 1938. 350 p.
- Bazilevskaia N. A.; Belokon' I. P.; Shherbakova A. A. *Kratkaia istoriia botaniki (A Brief History of Botany)*. Moscow, Nauka Publ., 1968. 310 p. (in Russian)
- Bynum H.; Bynum W. *Remarkable Plants that Shape our World*. London, Thames and Hudson Publ., 2014. 240 p.
- Chepikova K. *Chelovek, nauchiushii mir chitat': istoriia Velikoi informatsionnoi revoliutsii (The Man Who Taught the World to Read: The History of the Great Information Revolution)*. Moscow, Iauza Publ., 2020. 416 p. (in Russian)
- Claire C. *Christopher Plantin*. London, Cassell & Company Publ., 1960. 302 p.
- Egmond F. *The World of Carolus Clusius: Natural History in the Making. 1550–1610*. London, Routledge Publ., 2010. 320 p.
- Golovkin B. N. *Khronika nauki o rasteniakh: ot Aristotelia do nashikh dnei (Chronicle of Plant Science: from Aristotle to the Present Day)*. Moscow, 2007. 83 p. (in Russian)
- Grigor'eva I. L.; Sadovnikov N. V. History of the library of the Novgorod Theological Seminary. *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta (Bulletin of Novgorod State University)*, 2009, no. 53, pp. 16–19. (in Russian)
- Moricheva M. D. *Biblioteka Zaluskiikh i Rossiiskaia natsional'naia biblioteka (The Zaluski Library and the National Library of Russia)*. Saint Petersburg, The National Library of Russia Publ., 2001. 214 p. (in Russian)
- Ommen, van K. (ed.). *The Exotic World of Carolus Clusius*. Leiden, Leiden University Library Publ., 2009. Available at: <https://www.hortusleiden.nl/uploads/bestanden/exhulb002.pdf> (accessed: 01.09.2020)
- Pettegree A.; Walsby M. (ed.). *Netherlandish Books: Books Published in the Low Countries and Dutch Books Published Abroad before 1601*. Vols. 1–2. Leiden; Boston, Brill Publ., 2011. Vol. 1: lxxx, 762 p.; Vol. 2: lviii, 689 p.
- Ramón-Laca Menéndez de Lúcar L. Las plantas vasculares de la Peninsula Ibérica en la obra de Clusio : Envios de semillas de sevilla a Leiden. *Anales del Jardín Botánico de Madrid*, 1997, no. 55(2), pp. 419–427. (in Spanish)
- Sapozhnikov A. I. (comp.). *Sukhtelenovskie chteniia (Suchtelen Readings)*. Saint Petersburg, The National Library of Russia Publ., 2002. 154 p. (in Russian)
- Selosse Ph. The Role of Carolus Clisius (1526–1609) as a Translator in the Emergence of a Taxonomic Terminology in Botany. *Translating Knowledge in the Early Modern Low Countries*. Münster, LIT Verlag Publ., 2012, pp. 349–369.
- Tongiorgi Tomasi L.; Willis T. *An Oak Spring Herbaria: Herbs and Herbals from the Fourteenth to the Nineteenth Centuries : a Selection of the Rare Books, Manuscripts, and Works of Art in the Collection of Rachel Lambert Mellon*. Upperville (Virginia), Oak spring garden library Publ., 2009. 452 p.
- Voet L. *The Golden Compasses. The History of the House of Plantin-Moretus*. In 2 vols. Amsterdam, Vangendt & Co Publ.; London, Routledge & Kegan Paul Publ.; New York, Abner Schram Publ., 1969–1972. Available at: https://www.dbnl.org/tekst/voet004gold01_01/ (accessed: 01.09.2020)
- Zapalac K. 'In His Image and Likeness': Political Iconography and Religious Change in Regensburg, 1500–1600. Ithaca, Cornell University Press Publ., 1990. 279 p.
- Zvereva V. V. "Invention" of Natural History in the Intellectual Communities of Naturalists of the 16th Century. *Dialog so vremenem (Dialogue with Time)*, 2011, issue 36, pp. 9–34. (in Russian)

Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, профессор. СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина при Российской академии художеств, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. arutyunyanji@yandex.ru

Arutyunyan, Julia Ivanovna, PhD in Art History, professor. Saint Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaya nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. arutyunyanji@yandex.ru

ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА В АНГЛИЙСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ XVII ВЕКА

GOthic ARCHITECTURE IN THE 17TH-CENTURY ENGLISH BOOK GRAPHICS

Аннотация. Образы средневековой архитектуры приобретают в английской тиражной графике XVII в. особое значение, готика становится своеобразной отсылкой к традиции и прошлому, обладающей бесспорной положительной коннотацией. Историческое наследие свидетельствует о древности рода и силе власти. Хорографические трактаты, направленные на описание земель Британии, способствуют развитию антикварных пристрастий, формируют интерес к региональной истории, к культурной памяти. Сочинения, посвященные английским землям и местным достопримечательностям, снабжены визуальными рядами, отражающими приоритеты издателя и заказчика. Наиболее характерными типами иллюстраций становятся достоверные и тщательные изображения известных построек, панорамные виды имений, ведуты, воспроизводящие городскую среду. Доминирует техника офорта. Научная иллюстрация совмещает стремление к обстоятельному описанию конкретного сооружения и обобщенную трактовку пейзажа, где архитектурный мотив подчинён движению в пространстве. В гравюрах Венцеля Холлара к изданиям Уильяма Дагдейла «Древности Уорикшира», «Собор Святого Павла в Лондоне» и «Monasticon Anglicanum» внимание уделено готической архитектуре храмов. Тома Дэвида Логгана, посвященные Оксфорду и Кембриджу, совмещают карты, планы и чертежи с изображениями городских видов, архитектурных комплексов и отдельных сооружений. Панорамный пейзаж со стаффажными фигурами и изображениями узнаваемых силуэтов готических построек развивается в творчестве Иоганна Кипа и Леонарда Ниффа, виды средневековых руин появляются в графике Джона Слезера. Характерными приёмами изображения готической архитектуры в XVII в. становятся выработка устойчивого корпуса типов сооружений, подчинение средневековых памятников современным эстетическим представлениям, формирование системы узнаваемых мотивов, указывающих на принадлежность постройки эпохе Средневековья.

Ключевые слова: искусство XVII века; английская графика; тиражная графика; пейзаж в графике; научная иллюстрация; книжная графика; архитектурная графика; интерпретация готического стиля; творчество Венцеля Холлара.

Abstract. The images of medieval architecture acquired a special significance in the 17th-century English circulation graphics. Gothic style became a kind of reference to tradition and the past, which had an undeniably positive connotation. Historical heritage proved the antiquity of a noble family and its power. Chorographic treatises devoted to the description of the lands of Britain contributed to the development of antiquarian interests. They formed the taste in regional history and cultural memory. Works dedicated to English lands and local attractions featured visual series that reflected the priorities of the publisher and the customer. The most typical illustrations were reliable and thorough images of famous buildings, panoramic views of estates, and vedute, that represented the urban environment. The etching technique dominated. Scientific illustration combined the desire for a detailed description of a specific structure and a generalized interpretation of the landscape, where the architectural motif was subordinate to the movement in space. Wenzel Hollar's engravings of William Dugdale's "Antiquities of Warwickshire", "St Paul's Cathedral in London", and "Monasticon Anglicanum" focused on the Gothic architecture of churches. David Loggan's volumes on Oxford and Cambridge combined maps, plans, and drawings with images of city views, architectural complexes, and individual structures. In their works, Johann Kip and Leonard Knyff developed a panoramic landscape with staffage figures and images of recognizable silhouettes of Gothic buildings. Views of medieval ruins appeared in the graphics of John Slezer. In the 17th century, typical techniques for depicting Gothic architecture were the development of a stable corpus of types of structures, the subordination of medieval monuments to modern aesthetic concepts, and the formation of a system of recognizable motifs that indicated medieval buildings.

Keywords: 17th-century art; English graphics; circulation graphics; landscape graphics; scientific illustrations; book graphics; architectural graphics; interpretation of gothic style; creative work of Wenzel Hollar.

Готическое Возрождение — явление в английской культуре XVIII–XIX вв. (термин введен Кеннетом Кларком в 1928 г. [11]), которое характеризует специфическую систему восприятия, переработки и интерпретации прошлого, соединившую археологию, историю, современную политику [2], отношение к художественному наследию, архитектуру и искусство. Феномен новой волны «историзма», начало которому положено в 1720-е [10] или 1740-е гг. [22], воплотившийся в широком обращении к «готическим» мотивам в литературе, стрельчатым аркадам и остроконечным формам в зодчестве» [5], стал продолжением характерного для английской культуры отношения к Средневековью, сформированного XVII столетием. Амбивалентность концепции, противопоставляющей готику классическому наследию, античности и палладианству, выработанная на рубеже XVII–XVIII вв., соотносится с вектором стилистической эволюции художественных форм периода, отражая в равной мере мировоззренческие аспекты понимания Средневековья и эстетические рамки восприятия наследия ушедших эпох.

Английские традиции региональной истории [26] и увлечение хорографическими трудами, построенными по принципу «прогулки» с подробным описанием природы и достопримечательностей, сформировали характерный тип издания, повлияли на расцвет антикварных интересов, привели к возникновению и развитию иллюстрирования сочинений, визуальные ряды которых обязательно включают архитектурные мотивы. С 1570-х гг. и до конца XVIII столетия эволюция научной иллюстрации, обусловленная изменением отношения к подобным изображениям, с одной стороны, стилистическими трансформациями — с другой стороны [3], и, наконец, модификациями статуса публикаций от обнародования результатов исследования к познавательной литературе и занимательному чтению, привела к формированию устойчивых типов изображений — одиночное сооружение, комплекс построек в ландшафте, пейзаж с архитектурными мотивами, панорамный вид.

В XVIII в. происходит неуклонный процесс углубления и конкретизации интереса к национальному прошлому,

расширения сферы влияния исторических стилей на современное искусство и обращения к мотивам европейского Средневековья в архитектуре, увлечение готикой пересекает границы, становясь частью сложной многосоставной стилистической системы эпохи [1, с. 56]. Архитектурные трактаты этого периода разнообразно и обстоятельно описывают специфические принципы зодчества различных эпох и регионов — палладианство и классицистические тенденции, элементы рококо и средневековый вкус, «шинуазри» и «тюркез». Готические мотивы включаются в орнаментальную систему и архитектурный декор наряду с классицистическими и ориентальными, что составляет специфику архитектурного декора эпохи.

XVII столетие — переходный этап, время, когда готические элементы сохраняют свою актуальность в зодчестве, но отвергаются в теоретической мысли, именно в этот период средневековые мотивы воспринимаются как архаичные, лишённые эстетических составляющих высокого вкуса, «варварские», но при этом исполненные глубокого исторического смысла. Готика воспринимается как маркер прошлого, при этом негативная интерпретация стиля в теоретических трактатах по архитектуре соседствует с использованием узнаваемых мотивов средневекового зодчества как семантически значимого указания на исторические ценности: отношение к вере и власти. Формирование образа Средневековья в XVII в. порождает стереотипный характер трактовки готики как языка благочестия и знака законной преемственности правления. Кристофер Брукс призвал к расширению понятия Готическое Возрождение, утверждая, что именно в культуре XVII столетия средневековые мотивы начинают использоваться как своеобразные смыслообразующие акценты, прежде всего отсылающие к истории [9].

В Британии XVII столетия складывается концепция региональной истории, подготовившая основу деятельности «Обществ антиквариев», внимание к прошлому и изучение наследия отдельных земель повлияло на характер хорографических трудов, описывающих географические особенности и архитектурные достопримечательности английских графств. Английская традиция региональной истории сформировала тип сочинения-travelога, описывающего созерцательную прогулку, позволяющую осмотреть местность — её природу и архитектурные сооружения. Подобная литература хорографического толка должна была воспроизводить перед умственным взором читающего образы удалённых земель, с их историей, живописными видами, старинными постройками.

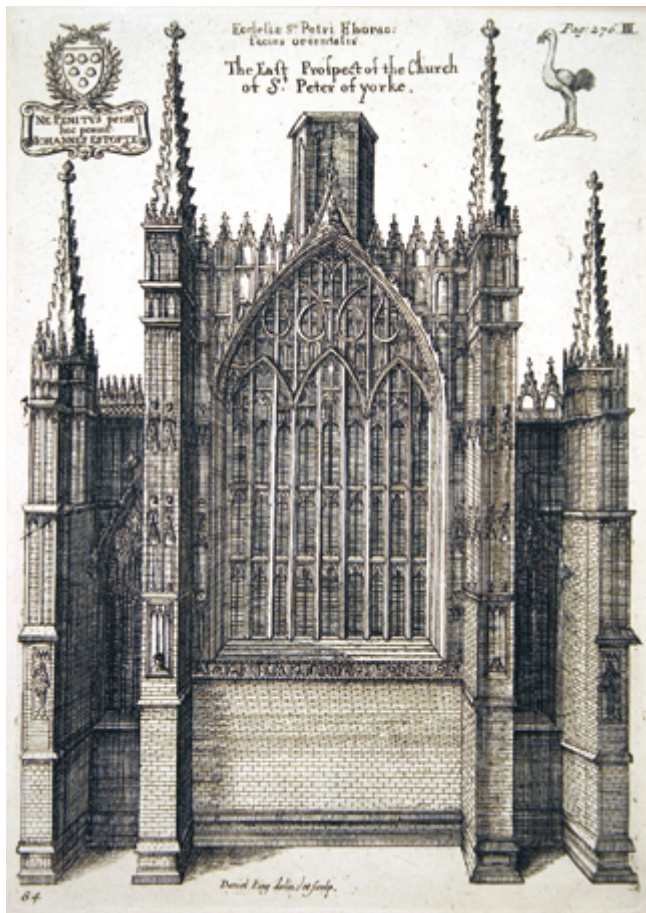
Интерпретации готических мотивов в архитектуре и архитектурной графике XVIII в. уделено немало внимания, в то время как об использовании элементов средневекового зодчества в искусстве XVII столетия упоминается лишь в нескольких трудах, посвящённых художественной традиции [4; 9] и картографии [17]. Среди мастеров графики, обращавшихся к изображению средневековой архитектуры в пейзажах, научной и топографической иллюстрации весьма подробно изучено наследие Венцеля Холлара [12; 18; 24; 28; 29], обзор творчества Леонарда Ниффа приведён в лаконичной статье [19]. Таким образом, трактовка средневековых мотивов в книжной графике XVII в. не получила отражения в литературе, она представляет бесспорный интерес для исследователя и как воплощение исторической концепции эпохи, и как документальное свидетельство об архитектуре прошлого, и как выразительное произведение изобразительного искусства. Вопрос графического воспроизведения готической архитектуры в английской книжной иллюстрации XVII в. актуален как вследствие малой его изученности, так и в силу значения проблемы восприятия средневекового зодчества для понимания принципов восприятия прошлого и отношения к истории в период раннего Нового времени. Научная новизна исследования состоит в попытке расширить хронологические границы термина Готическое Возрождение, включив в них и XVII в., в стремлении исследовать малоизученный материал, касающийся образов средневековой архитектуры в английской графике, в необходимости реконструкции исторической концепции прошлого, отражённой в топографической литературе и иллюстрации. Цель исследования — изучить особенности воспроизведения средневековой архитектуры в английской научной и топографической иллюстрации XVII в.

Во второй половине XVII в. возрастает количество трудов хорографического характера и изданий, отражающих интересы антикваров. Тип трактата, ставший популярным в конце XVI в., предполагал описание местности в формате «прогулки», иллюстративные ряды, весьма лаконичные в первых публикациях, становятся к концу XVII столетия богатыми и разнообразными. Нередко визуальная составляющая доминирует над вербальной, подчиняя структуру издания принципу развернутого изобразительного ряда, в который могут быть включены карты, схемы, чертежи, планы, аллегории, пейзажные виды, образы архитектуры, костюмные штудии и «типажи».

Новый формат изданий связан с деятельностью Уильяма Дагдейла, с именем которого ассоциируется формирование



Илл. 1. Венцель Холлар. Собор в Линкольне. Иллюстрация к изданию: Dugdale W. Monasticon Anglicanum or the History of the Ancient Abbies... In 3 vols. London: Sam Beble, 1655–1673. Источник: <https://archive.org/>



Илл. 2. Дэниел Кинг. Собор Святого Петра в Йорке. Иллюстрация к изданию: Dugdale W. *Monasticon Anglicanum or the History of the Ancient Abbies...* In 3 vols. London: Sam Beble, 1655–1673. Источник: <https://archive.org/>

традиций английских антиквариев, возникновение интереса к национальному прошлому, в том числе — к геральдике и средневековой архитектуре. «Древности Уорикшира» (1656) [14], «*Monasticon Anglicanum*» (1655–1673) [13], «Собор Святого Павла в Лондоне» (1658) [15] посвящены подробному и обстоятельному описанию английского архитектурного наследия, в особенности — готических сооружений и их убранства — в духе интересов антиквариев к национально-исторической старине. Текст сопровождается многочисленными изображениями средневековых построек, офорты выполнены Венцелем Холларом и Дэниелем Кингом. В интерпретации средневековых построек художником XVII столетия преобладает обстоятельное и многословное перечисление характерных черт сооружения: акцентируется вертикаль силуэта, особенности фасада, конструктивные элементы, ритмическая организация декора. Внимание уделяется внешнему описанию деталей убранства и общей структуры фасада, готические черты нивелируются, антураж и пейзажное окружение включается в изображение весьма лаконично, достоверность элементов архитектурного декора и специфических конструктивных приёмов подчёркивается, сохраняются традиционные для эпохи принципы интерпретации стилей прошлого в контексте современных воззрений на особенности зодчества. Техника офорта способствует тщательной и наглядной трактовке значимых элементов архитектуры и скульптурного убранства, мастера виртуозно сочетают обобщённый образ конкретного здания и разработку подробностей декора сооружения. Графические листы Венцеля Холлара (Илл. 1) отличаются определённой живописностью трактовки, стремлением к более детальной трактовке ландшафта и изображению стаффажных фигур, сложный рисунок и виртуозная работа штриха создают мягкие переходы объёмов, подчёркивая плавность форм. Офорты Дэниеля Кинга (Илл. 2) несколько суховаты, линейны и лаконичны, антураж сведен к минимуму, однако архитектурные детали обозначены тщательно и скрупулёзно. Сочетание текста и изображений, стремление к достоверности визуальной составляющей и некоторая дотошность в проработке деталей характеризует данные публикации как научные издания, а офорты — как примеры раннего типа научной архитектурной иллюстрации.

В изданиях Дэвида Логгана «*Oxonia Illustrata*» (1675) [20] (Илл. 3) и «*Cantabrigia Illustrata*» (1690) [21] (Илл. 4) изобразительная составляющая бесспорно доминирует, формат приближается к иллюстрированной публикации, где гравюры, исполненные в технике офорта с проработкой резцом, сопровождают



Илл. 3. Дэвид Логган. Интерьер школы богословия в Оксфорде. Иллюстрация к изданию: Loggan D. *Oxonia Illustrata...* Oxoniae [Oxford]: e. Theatro Sheldoniano, 1675. Источник: <https://archive.org/>

краткие комментарии. Визуальный ряд предполагает совмещение карт и планов, панорамных видов и образов отдельных архитектурных комплексов, зданий и прославленных готических интерьеров. Тома, описывающие известные старинные университетские города Британии с их готической архитектурой, построены по принципу путеводителя, карты и планы в них расположены в начале, далее следуют панорамы в духе пейзажных ландшафтов эпохи, изображения характерных одеяний (костюмная иллюстрация играет не последнюю роль в подобных изданиях) и зарисовки конкретных сооружений. Готические постройки отмечены характерными признаками стиля: стрельчатыми окнами, сложными сталактитовыми и звёздчатыми сводами, ажурными каркасными конструкциями с системой контрфорсов и аркбутанов, наличием башен со шпилями, остроконечными пинаклями и вимпергами. Складывается своеобразный «корпус маркеров» готического стиля в английской научной иллюстрации, вырабатывается принцип, в соответствии с которым преобладает не индивидуальная трактовка конкретного сооружения, а чётко выявленные закономерности архитектуры Средневековья. Внимание мастера направлено на

узнаваемые комплексы зданий, архитектура городской среды оживлена стаффажными фигурами и бытовыми подробностями, возникает интерес к изображению антуража.

В посвящённом архитектуре Шотландии издании “Theatrum Scotiæ” 1693 г. с гравюрами выходца из Голландии Джона Слезера [27] (Илл. 5) характерные панорамные виды и изображения известных построек перемежаются с образами руин, появившихся в искусстве рубежа столетий (Илл. 6). Мотив разрушенных средневековых зданий, популярность которого нарастает к эпохе сентиментализма и предромантизма, отражает новый взгляд на национальное прошлое, образы которого порождают переживания, связанные с осознанием ушедших далёких веков, сравнение далёких эпох и современности. Изменяется восприятие архитектуры прошлого, теряется понимание готики как знака власти и благочестия прошлого, национальная история обретает ценность, критерий смысловой программы уступает место понятию живописного.

В начале XVIII в. в изданиях нередко используются старинные изображения, например, в «Красотах Великобритании и Ирландии» (1707) Джеймса Биверелла [6] можно обнаружить



Илл. 4. Дэвид Логган.
Общий вид собора Девы Марии.
Иллюстрация к изданию: Loggan D.
Cantabrigia illustrate.... [Cambridge]:
Quam proprijs sumptibus typis mandavit &
impressit Cantabrigiae, 1690.
Источник: <https://archive.org/>



Илл. 5. Джон Слезер.
Вид на крепость Эдинбурга с северо-востока. Иллюстрация к изданию:
Slezer J., Sir Sibbald R., Sir Trenchard J.
Theatrum Scotiæ ... London: Printed
by John Leake for Abell Swalle, 1693.
Источник: <https://archive.org/>



Илл. 6. Джон Слезер. Руины собора Святого Андрея. Иллюстрация к изданию: Slezer J., Sir Sibbald R., Sir Trenchard J. *Theatrum Scotiæ ...* London: Printed by John Leake for Abell Swalle, 1693. Источник: <https://archive.org/>

восходящие к публикациям Уильяма Дагдейла изображения Кентерберийского собора и Собора Святого Павла в Лондоне (до 1666 г.), гравюры Дэвида Логгана и Леонарда Ниффа. Популярными на рубеже веков становятся панорамные виды, открывающиеся «с высоты птичьего полёта». Издание включает аллегорические и декоративные композиции, образы отдельных зданий различных эпох и ряд широких панорамных перспектив, включая вид на Морской госпиталь Гринвича, Виндзорский замок, комплекс Хэмптон-корт. Именно этот тип иллюстраций будет развиваться в первой четверти XVIII в. в издании Джона Харриса: широкие панорамные виды местности с высокой линией горизонта, динамичной перспективой, чётким ритмом чередующихся планов, обобщённой трактовкой окружения и стаффажных фигур, позволяющие представить масштабный ландшафт [16] (Илл. 7), становятся основными вариантами интерпретации трактовки архитектуры имений, трактовка построек ориентирована на обобщение, силуэтный подход, отказ от детализации, внимание к диалогу сооружений и природного окружения.

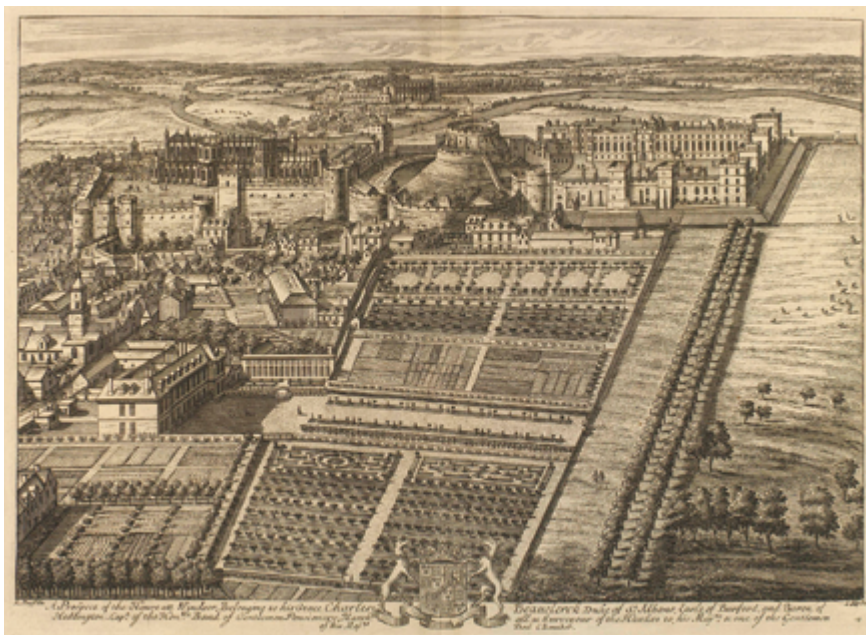
Значительным этапом развития принципов интерпретации средневекового зодчества в английской научной графике



Илл. 7. Томас Бэдслейд. Танбридж Уэллс. Иллюстрация к изданию: Harris J. *The History of Kent in Five Parts*. London: Printed and sold by D. Midwinter, 1719. Источник: <https://archive.org/>



Илл. 8. Иоганн Кип по рисункам Леонарда Ниффа. Вид Ноттингема с востока. Иллюстрация к изданию: *Nouveau théâtre de la Grande Bretagne...* Londres: David Mortier, 1715. Источник: <https://archive.org/>



Илл. 9. Иоганн Кип по рисункам Леонарда Ниффа. Виндзорский замок. Иллюстрация к изданию: *Nouveau théâtre de la Grande Bretagne...* Londres: David Mortier, 1708. Источник: <https://archive.org/>

становится эпоха выхода в свет крупноформатных и богато иллюстрированных изданий на рубеже XVII–XVIII вв. Голландский художник Леонард Нифф и гравёр Иоганн Кип создают масштабные циклы гравюр к томам in folio “*Nouveau théâtre de la Grande Bretagne*” (1708; 1715) [23; 24] и “*Britannia Illustrata*” (1709) [7; 8]. Топографические виды с изображением поместий и усадеб с высокой линией горизонта и широким охватом ландшафта сопоставляются с изображениями отдельных зданий, основное внимание уделяется пространственному построению, планировке регулярных парков, благоустроенных угодий и архитектурных ансамблей. Элементы средневекового зодчества, вписывающиеся в масштабные комплексы сооружений, погружаются в окружающий ландшафт, сооружения вступают в диалог с природой, господствует просвещенческая концепция рационально устроенного и вместе с тем естественного пространства (Илл. 8). Не архитектура, а целостное, продуманно организованное, соподчинённое иерархии дуализма разума и чувства пространство поглощает сооружения, включая их в единую устроенную по законам разума среду. Пространство становится средоточием организации композиции в подобных изображениях. Готические архитектурные мотивы, увиденные «с высоты птичьего полёта», трактуются обобщённо, однако сохраняется принцип акцентировки узнаваемых деталей: стрельчатых окон, щипцовых завершений, остроконечных шпилей, систем контрфорсов и аркбутанов, башен фасадов, декоративных фиалов, пинаклей и вимпергов (Илл. 9). При этом изображение отдельных знаковых сооружений сохраняет типичные для научной иллюстрации данного периода черты: стремление к детализации и достоверности, внимание к особенностям архитектуры, понимание специфики образного строя при некотором «приспособлении» стилей прошлого под современные эстетические требования (Илл. 10). Подобные публикации открывают путь типичным для графики XVIII столетия пейзажным изданиям, где архитектура выполняет роль доминанты в широком пространстве, культурное и рукотворное растворено в природном и естественном. В графике панорамных пейзажей XVII в. архитектура, напротив, задает ритм движения, ограничивает пространство, структурирует изобразительное поле, лишая его дикости необжитой местности.

Эволюция в трактовке готических мотивов в печатной графике XVII в. предполагает путь от достоверного изображения отдельного сооружения к выработке корпуса узнаваемых «маркеров стиля», считываемых зрителем готических архитектурных элементов: стрельчатых арок, крестовых сводов, каркасных конструкций, остроконечных завершений, вертикальных доминант. Стилистическая трансформация направлена на расширение пространственных структур, нарастание декоративности ритми-

ческого строя гравюр, усложнение композиций и к увеличению внимания к стаффажным фигурам и подробностям природного окружения. Графическая трактовка готических зданий подвергается стилизации в соответствии с эстетическими приоритетами эпохи. Визуальная риторика вкладывает в образ средневековой архитектуры идеи, связанные с древностью и значением власти — с одной стороны, и с благочестием и христианским наследием — с другой. Вырабатываются устойчивые типы изображений готических построек: отдельное сооружение («портрет здания»), изображенное весьма достоверно, группа сооружений, объединённых композиционно и ритмически, топографический пейзаж, панорамный вид. Формируются устойчивые типы изображений готических построек: храм, фортификационное сооружение, крепостная стена, башня (донжон), общественное здание (ратуша). Наконец, складывается и своеобразный набор «маркеров архитектурных деталей», позволяющих зрителю считать смысловые акценты изображения: стрельчатая арка, башня со шпилем, нервюрный свод, система контрфорсов и аркбутанов. Образ средневековой архитектуры в научной графике XVII в. предвещает пылливый и внимательный подход учёного, одухотворённый и эмоциональный взгляд поэта на готику, которые, развиваясь параллельно и независимо, станут типичными в XVIII столетии.



Илл. 10. Иоганн Кип. Собор Херефорда. Иллюстрация к книге: *Britannia Illustrata...* Vol. 3. London: D. Mortier, 1712. Источник: <https://archive.org/>

Список литературы:

1. Ландер И. Г. Английские архитектурные книги из собрания Г. А. Потемкина (к истории формирования ансамбля Таврического дворца) // Таврические чтения 2014. Актуальные проблемы парламентаризма: история и современность. СПб.: ЭлекСис, 2015. С. 53–63.
2. Михайлова Ю. Ю. Антикварианизм в контексте готического Возрождения в Англии XVIII века // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 4. С. 172–175.
3. Михайлова Ю. Ю. Проблема стилистической эволюции иллюстраций трактатов английских антиквариев // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 2. С. 157–160.
4. Муратова К. М. Мастера французской готики XII–XIII веков: Проблемы теории и практики художественного творчества. М.: Искусство, 1988. 349 с.
5. Aldrich M. *Gothic Revival*. London: Phaidon Press, 2005. 240 p.
6. Beeverell J. *Les delices de la Grand Bretagne, & de l'Irlande, ou sont exactement décrites les antiquitez, les provinces, les villes... les moers des habitans, leurs jeux leurs divertissement, & généralement tout ce qu'il y a de plus considerable à remarquer*. En 8 vols. Leide: Vander, 1707.
7. *Britannia Illustrata: Or Views of All the Cathedrals and Some of the Chappels of Great Britain. Curiously Engraven on 40 Copper Plates*. Vol. 3 / D. Mortier (publ.). London, 1712, 1724.
8. *Britannia Illustrata: Or Views of Several of the Queens Palaces, as Also of the Principal seats of the Nobility and Gentry of Great Britain, Curiously Engraven on 80 Copper Plates / D. Mortier (publ.)*. London, 1709.
9. Brooks C. *The Gothic Revival*. London: Phaidon, 1999. 448 p.
10. Charlesworth M. *The Gothic Revival, 1720–1870: Literary Sources & Documents*. Vol. 1. *Blood and Ghosts*. Vol. 2. *Living the Gothic Revival*. Vol. 3. *Gothic and National Architecture*. The Banks, Mountfield, East Sussex, U. K.: Helm Information, 2002.
11. Clark K. *The Gothic Revival: an Essay in the History of Taste*. London: Printed by John Murray Ltd Paperback, 1975. 236 p.
12. Denkstein V. Václav Hollar Kresby. Praha: ODEON, 1977. 220 s.
13. Dugdale W. *Monasticon Anglicanum or the History of the Ancient Abbies, and Other Monasteries, Hospitals, Cathedral and Collegiate Churches, in England and Wales. With Divers French, Irish, and Scotch Monasteries Formerly Relating to England with Engravings Mainly by Wenceslaus Hollar and Daniel King*. In 3 vols. London: Sam Beble, 1655–1673.
14. Dugdale W. *The Antiquities of Warwickshire Illustrated from Records, Leiger-books, Manuscripts, Charters, Evidences, Tombes, and Armes: Beautified with Maps, Prospects and Portraitsures*. London: Thomas Warren, 1656. 845 p.
15. Dugdale W. *The History of St. Pauls Cathedral in London, from Its Foundation untill these Times: Extracted out of Originall Charters, Records, Leiger Books, and Other Manuscripts. Beautified with Sundry Prospects of the Church, Figures of Tombes, and Monuments*. London: Thomas Warren, 1658. 352 p.
16. Harris J. *The History of Kent in Five Parts*. London: Printed and sold by D. Midwinter, 1719. [2], iii, [1], lv, ii, iv, 592, xl p, [4] plates, [24] fold plates, port, fol.
17. *The History of Topographical Maps: Symbols, Pictures and Surveys*. London: Thames and Hudson, 1980. 199 p.
18. Hollar Václav Výstava. Praha: Narodni Galerie Praze, 1977. 32 s.
19. Honour H. Leonard Knyff // *The Burlington Magazine*. 1954. № 11 (November). P. 337–338.
20. Loggan D. *Oxonia Illustrata sive omnium celeberrimae istius universitatis collegiorum, aularum, Bibliothecae Bodleianae, scholarum publicarum, Theatri Sheldoniani, nec non urbis totius, scenographia*. Oxoniae [Oxford]: e. Theatro Sheldoniano, 1675. 181 p.
21. Loggan D. *Cantabrigia illustrata, sive, Omnium celeberrimae istius universitatis collegiorum, aularum, bibliothecae academicae, scholarum publicarum, Sacelli Coll. Regalis, nec non totius oppidi ichnographia*. [Cambridge]: Quam proprijs sumptibus typis mandavit & impressit Cantabrigiae, 1690. 146 p.
22. Macaulay J. *The Gothic Revival 1745–1845*. Glasgow and London: Blackie, 1975. XX, 451 p.
23. *Nouveau théâtre de la Grande Bretagne ou description exacte des palaces du Roy, et des maisons les plus confiderales seigneures et des gentiles members de la Bretagne*. Londres: David Mortier, 1708.
24. *Nouveau théâtre de la Grande Bretagne ou description exacte des villages, eglises, cathedrales, hospiteaux, pors de mer*. Londres: David Mortier, 1715.
25. Pennington R. *A Descriptive Catalogue of the Etched Works of Wencelaus Hollar. 1607–1677*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 452 p.
26. Cox E. G. *A Reference Guide to the Literature of Travel, Including Tours, Descriptions, Towns, Histories and Antiquities, Surveys, Ancient and Present State, Gardening etc., Voyages, Geographical Descriptions, Adventures, Shipwrecks and Expeditions*. Seattle: University of Washington, 1935–1949. 732 p.
27. Slezer J., Sir Sibbald R., Sir Trenchard J. *Theatrum Scotiæ Containing the Prospects of Their Majesties Castles and Palaces: Together with Those of the Most Considerable Towns and Colleges, the Ruins of Many Ancient Abbeyes, Churches, Monasteries and Convents, Within the Said Kingdom : All Curiously Engraven on Copper Plates, with a Short Description of Each Place*. London: Printed by John Leake for Abell Swalle, 1693. [10], 65, [2] p., [114] p. of plates.
28. Volrábová A. *Wenceslaus Hollar (1607–1677): Drawings: a Catalogue Raisonné*. Prague: National Gallery, 2017. 452 p.
29. *Wenceslaus Hollar 1607–1677 and Europe between Life and Desolation : [National Gallery in Prague – Collection of Prints and Drawings, Collection of Old Masters : Kinsky Palace, October 12, 2007 – January 14, 2008] / A. Volrábová (ed.)*. Prague: National Gallery, 2007. 370 p.

References:

- Aldrich M. *Gothic Revival*. London, Phaidon Press Publ., 2005. 240 p.
- Beeverell J. *Les delices de la Grand Bretagne, & de l'Irlande, ou sont exactement décrites les antiquitez, les provinces, les villes... les moers des habitans, leurs jeux leurs divertissement, & généralement tout ce qu'il y a de plus considerable à remarquer*. In 8 vols. Leide, Vander Publ., 1707. (in French)
- Bending S.; Arnold D. (ed.). *Tracing Architecture: the Aesthetics of Antiquarianism*. Oxford, Blackwell Publ., 2003. 149 p.
- Bowes R. *A Catalogue of Books Printed at or Relating to the University, Town and County of Cambridge from 1521 to 1893*. In 2 vols. Cambridge, Macmillan & Bowes Publ., 1894.
- Brooks C. *The Gothic Revival*. London, Phaidon Publ., 1999. 448 p.
- Charlesworth M. *The Gothic Revival, 1720–1870: Literary Sources & Documents*. Vol. 1. *Blood and Ghosts*. Vol. 2. *Living the Gothic Revival*. Vol. 3. *Gothic and National Architecture*. The Banks, Mountfield, East Sussex, U. K., Helm Information Publ., 2002.
- Clark K. *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste*. London, Printed by John Murray Ltd Paperback, 1975. 236 p.

- Cordeaux E. H.; Merry D. H. *A Bibliography of Printed Works Relating to the City of Oxford*. Oxford, Clarendon Press for the Oxford Historical Society Publ., 1955. 411 p.
- Cox E. G. *A Reference Guide to the Literature of Travel, Including Tours, Descriptions, Towns, Histories and Antiquities, Surveys, Ancient and Present State, Gardening etc., Voyages, Geographical Descriptions, Adventures, Shipwrecks and Expeditions*. Seattle, University of Washington Publ., 1935–1949. 732 p.
- Denkstein V. Hollarovy rané kresby z let 1625–1630. *Umění (Praha)*, 1977, vol. 25, pp. 193–223. (in Czech)
- Denkstein V. *Václav Hollar Kresby*. Praha, ODEON Publ., 1977. 220 p. (in Czech)
- Dugdale W. *Monasticon Anglicanum or the History of the Ancient Abbies, and other Monasteries, Hospitals, Cathedral and Collegiate Churches, in England and Wales. With Divers French, Irish, and Scotch Monasteries Formerly Relating to England with Engravings Mainly by Wenceslaus Hollar and Daniel King*. In 3 vols. London, Sam Beble Publ., 1655–1673.
- Dugdale W. *The Antiquities of Warwickshire Illustrated from Records, Leiger-Books, Manuscripts, Charters, Evidences, Tombes, and Armes: Beautified with Maps, Prospects and Portraitsures*. London: Thomas Warren, 1656. 845 p.
- Dugdale W. *The History of St. Pauls Cathedral in London, from Its Foundation untill these Times: Extracted out of Originall Charters, Records, Leiger Books, and Other Manuscripts. Beautified with Sundry Prospects of The Church, Figures of Tombes, and Monuments*. London, Thomas Warren Publ., 1658. 352 p.
- Harris J. *A Catalogue of British Drawings for Architecture, Decoration, Sculpture and Landscape Gardening, 1550–1900, in American Collections*. New Jersey, Gregg Press Publ., 1971. 353 p.
- Harris J. *The History of Kent in Five Parts*. London, Printed and sold by D. Midwinter, 1719.
- Hollar *Václav Výstava*. Praha, Narodni Galerie Praze Publ., 1977. 32 p. (in Czech)
- Honour H. Leonard Knyff. *The Burlington Magazine*, 1954, no. 11 (November), pp. 337–338.
- Hyde R. *Panoromania: the Art and Entertainment of the 'All-Embracing' View*. London: Barbican Art Gallery Publ., 1988–1989. 214 p.
- Lander I. G. English Architectural Books from the Collection of G. A. Potemkin (to the History of the Hormation of the Ensemble of the Tauride Palace). *Tauricheskie chteniia 2014. Aktual'nye problemy parlamentarizma: istoriia i sovremenmost' (Tauride Readings 2014. Actual Problems of Parliamentarism: History and Modernity)*. Saint Petersburg, EliksSis Publ., 2015, pp. 53–63 (in Russian)
- Loggan D. *Cantabrigia illustrata, sive, Omnium celeberrimae istius universitatis collegiorum, aularum, bibliothecae academicae, scholarum publicarum, Sacelli Coll. Regalis, nec non totius oppidi ichnographia*. [Cambridge], Quam proprijs sumptibus typis mandavit & impressit Cantabrigiae Publ., 1690. 146 p. (in Latin)
- Loggan D. *Oxonia Illustrata sive omnium celeberrimae istius universitatis collegiorum, aularum, Bibliothecae Bodleianae, scholarum publicarum, Theatri Sheldoniani, nec non urbis totius, scenographia*. Oxoniae [Oxford], e. Theatro Sheldoniano Publ., 1675. 181 p. (in Latin)
- Macauley J. *The Gothic Revival 1745–1845*. Glasgow and London, Blackie Publ., 1975. 451 p.
- Mikhailova Yu. Yu. Antiquarianism in the context of the Gothic Revival in the 18th-century England. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv (Bulletin of Saint Petersburg State University of Culture and Arts)*, 2015, no. 4, pp. 172–175. (in Russian)
- Mikhailova Yu. Yu. The Problem of Stylistic Evolution of Illustrations of Treatises of English Antiquaries. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv (Bulletin of Saint Petersburg State University of Culture and Arts)*, 2016, no. 2, pp. 157–160. (in Russian)
- Mortier D. (publ.). *Britannia Illustrata: Or Views of All the Cathedrals and Some of the Chappels of Great Britain. Curiously Engraven on 40 Copper Plates*. Vol. 3. London, 1712, 1724.
- Mortier D. (publ.). *Britannia Illustrata: Or Views of Several of the Queens Palaces, as Also of the Principal Seats of the Nobility and Gentry of Great Britain, Curiously Engraven on 80 Copper Plates*. London, 1709.
- Mortier D. (publ.). *Nouveau théâtre de la Grande Bretagne ou description exacte des palaces du Roy, et des maisons les plus confiderales seigneures et des gentiles members de la Bretagne*. Londres, 1708.
- Mortier D. (publ.). *Nouveau théâtre de la Grande Bretagne ou description exacte des villages, eglises, cathedrales, hospiteaux, pors de mer*. Londres, 1715.
- Muratova K. M. *Mastera frantsuzskoi gotiki 12–13 vekov: Problemy teorii i praktiki khudozhestvennogo tvorchestva (Masters of 12th- and 13th-Century French Gothic: Problems of Theory and Practice of Art)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 349 p. (in Russian)
- Pennington R. *A Descriptive Catalogue of the Etched Works of Wencelaus Hollar. 1607–1677*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1982. 452 p.
- Samson Luborsky R.; Morley Ingram E. *A Guide to English Illustrated Books, 1536–1603*. In 2 vols. Tempe, AZ, Medieval & Renaissance Texts & Studies Publ., 1998.
- Savage N. et al. *Early Printed Books, 1478–1840*. In 5 vols. London, Bowker; Saur, Cop. Publ., 1994–2003.
- Slezer J.; Sir Sibbald R.; Sir Trenchard J. *Theatrum Scotiæ Containing the Prospects of Their Majesties Castles and Palaces: Together with Those of the Most Considerable Towns and Colleges, The Ruins of Many Ancient Abbeyes, Churches, Monasteries and Convents, within the Said Kingdom: All Curiously Engraven on Copper Plates, with a Short Description of Each Place*. London, Printed by John Leake for Abell Swalle, 1693.
- The History of Topographical Maps: Symbols, Pictures and Surveys*. London, Thames and Hudson Publ., 1980. 199 p.
- Turner S. Hollar in Holland: Drawings from the Artist's Visit to the Dutch Republic in 1634. *Master Drawings*, 2010, vol. 48, no. 1, pp. 73–104.
- Volrábová A. (ed.). *Wenceslaus Hollar 1607–1677 and Europe between Life and Desolation: [National Gallery in Prague – Collection of Prints and Drawings, Collection of Old Masters : Kinsky Palace, October 12, 2007 – January 14, 2008]*. Prague, National Gallery Publ., 2007. 370 p.
- Volrábová A. *Wenceslaus Hollar (1607–1677): Drawings : a Catalogue Raisonné*. Prague, National Gallery Publ., 2017. 452 p.

УДК 76.03/.09

DOI: 10.24411/2686-7443-2020-13010

Егорова, Ольга Николаевна, хранитель. Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Россия, Санкт-Петербург, Петропавловская крепость, 3. 197046. egorova_fgfm@spbmuseum.ru

Egorova, Olga Nikolaevna, curator. The State Museum of History of Saint Petersburg, Peter and Paul Fortress, 3, 197046 Saint Petersburg, Russian Federation. egorova_fgfm@spbmuseum.ru

ГРАВИРОВАННАЯ СЕРИЯ ГАБРИЭЛЯ И АДАМА ПЕРЕЛЕЙ «ВИДЫ САМЫХ КРАСИВЫХ ЗДАНИЙ ФРАНЦИИ» И ОБРАЗ ПАРИЖА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

THE ENGRAVED SERIES OF GABRIEL AND ADAM PERELLE “VUES DES PLUS BEAUX BÂTIMENTS DE FRANCE” AND THE IMAGE OF PARIS IN THE SECOND HALF OF THE 17TH CENTURY

Аннотация. В собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга хранится малоизученный альбом топографических гравюр “Vues des plus beaux bâtiments de France”. Офорты были исполнены Габриэлем Перелем (1603–1677), его сыном Адамом (1640–1695) и некоторыми другими мастерами, работавшими при дворе Людовика XIV. Увраж содержит около 300 изображений, основная масса которых посвящена загородным резиденциям французского монарха и его приближенных. Наиболее интересной представляется часть альбома с видами Парижа 1660–1680-х гг., анализу которых посвящена настоящая публикация. Исследуется выбор точек обзора, изображаемых архитектурных объектов, характер композиционных решений, порядок чередования видов — все, что раскрывает образ столицы Франции классической эпохи и одновременно поднимает проблему репрезентации города в печатной графике Западной Европы раннего Нового времени. Также освещается вопрос об авторстве гравюр и история их переизданий, что поможет в дальнейшем более точно датировать оттиски в различных собраниях. Из анализа гравюр видно, что перелевский Париж сконцентрирован в центре, вдоль берегов реки Сены и на границах города; средневековая застройка на изображениях практически отсутствует. Город начинается из центра, от реки — в чем можно усмотреть влияние голландской пейзажной школы. На гравюрах Перелей и его соавторов Париж предстает средоточием цивилизованного мира и главным городом современности. Это ощущение создается за счет выбора объектов, позволяющих визуальнo раздвинуть пространство города, демонстрации последних архитектурных достижений второй половины XVII в., внимания к уличной жизни парижан.

Ключевые слова: топографическая гравюра; ведута; городской пейзаж; Париж; французская графика; эстамп; Л. Краул; Г. Перель; А. Перель; редкая книга; искусство XVII века; музейные собрания.

Abstract. The collection of the State Museum of History of St. Petersburg contains a little researched album of topographic prints “Vues des plus beaux bâtiments de France”. Gabriel Perelle (1603–1677), his son Adam (1640–1695), and some other artists, who worked at the court of Louis XIV, executed the designs. The volume contains around 300 images, most of them depict country residences of the French monarch and his close associates. The most interesting is the part of the album with views of Paris in the 1660s and 1680s. This publication is devoted to its analysis. The author explored the choice of viewpoints, the architectural objects depicted, the nature of composition solutions, the order of the views — everything that reveals the image of the French capital in the classical era. At the same time, she raised the problem of representing the city in the graphics of Western Europe in the Early Modern period. The author also raised the issue of the authorship of the engravings and the history of their reprints, which will help to date the prints in various collections more accurately. The analysis of the engravings showed that Perelle’s Paris is concentrated in the centre, along the banks of the Seine River and at the city’s borders. There were practically no medieval buildings on the images. The city began in the center, from the river. Probably, this is the influence of the Dutch landscape school. The engravings of Perelle and its co-authors showed Paris as the centre of the civilised world and the principal city of the present day. This impression is due to the choice of objects that visually expanded the space of the city, the demonstration of the latest architectural achievements of the second half of the 17th century, and attention to the Parisians street life.

Keywords: topographical print; engraving; rare book; veduta; cityscape; Gabriel Perelle; Adam Perelle; Lievin Cruyl; Paris; French graphics; 17th century art; museum collections.

Альбом “Vues des plus beaux bâtiments de France” с топографическими видами Парижа, Версаля и других дворцово-парковых ансамблей второй половины XVII в. имеется в составе многих европейских собраний редкой книги или музейных графических кабинетов. Репродукции этих гравюр постоянно используются в качестве иллюстраций в трудах по истории французской архитектуры классицизма. Тем не менее до сих пор ни история создания, ни художественное содержание этого увража, за редким исключением [17], не становились предметом подробного научного изучения. В настоящей публикации мы попытаемся дать некоторое представление об этом любопытном издании, а также определить роль серии “Vues des plus beaux bâtiments...” в истории иконографии французской столицы, сосредоточив внимание на листах с видами Парижа, особенностях их композиций и расположении в альбоме.

До недавнего времени авторство основной массы гравюр, составляющих этот альбом, традиционно было принято связывать с именами рисовальщика и гравера Габриэля Переля (1603–1677) и его сыновей — Никола (1631–1695) и Адама

(1640–1695). Все они известны преимущественно своими работами в жанре пейзажного и топографического офорта. Уже П.-Ж. Мариэтт указывает, что манера гравирования у всех троих была почти неразличима [13, р. 101], и в 1977 г. это мнение было все еще широко распространено [17, р. 170]. Однако в 1967 г. М. Ротлишбергер выдвинул предположение [18, р. 283–285], что все члены семьи уделяли внимание гравюре в разной степени. Так, по мнению ученого, Никола Перель в основном занимался живописью, а его отец перестал заниматься гравюрой в 1665 г., после того как был назначен на должность смотрителя королевских карт. В настоящее время существует мнение [17, р. 171], что основная масса топографических видов конца 1660-х — начала 1690-х гг. с подписями “Perelle” или “fait par Perelle” была выполнена Адамом Перелем. Наиболее уверенно можно говорить об его авторстве в тех случаях, когда на гравюрах появляются изображения зданий, построенных после 1665 г.

Первое упоминание о коллекции топографических видов Перелей связано с именем парижского издателя Никола Ланглуа I (1640–1703). Его магазин находился в Латинском квартале



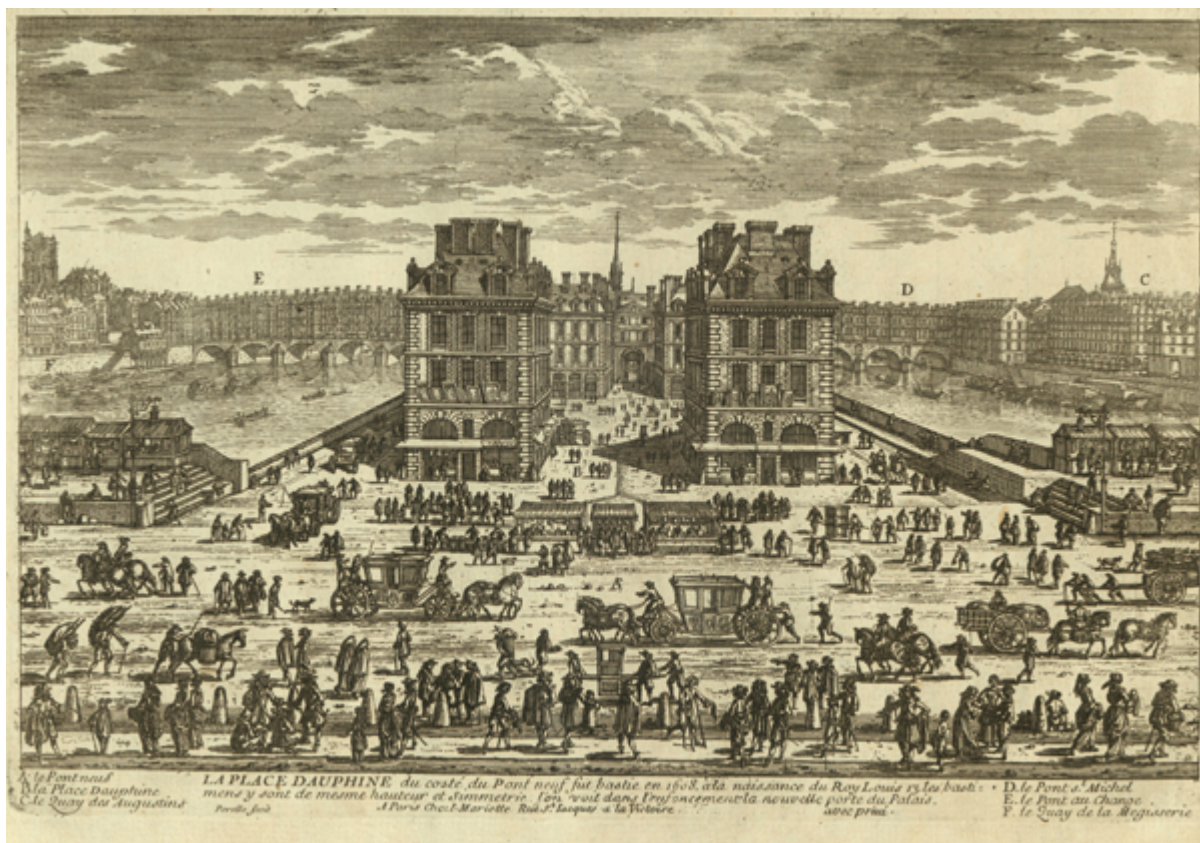
Илл. 1. Ливен Краул. Город Париж со стороны Королевского моста. 1689. Бумага, офорт, резец. Инв. № VIII-A-3825-г. © Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Санкт-Петербург

возле церкви Сен-Северен, на знаменитой улице Сен-Жак, где с давних времен селились печатники и книготорговцы и по которой проходил путь паломников и путешественников. Начиная с 1660-х гг., улица Сен-Жак снискала себе славу своеобразного «Голливуда XVII в.»: ее наполняли вывески многочисленных мастерских и лавок, где печатали и продавали разнообразную печатную продукцию. Мастерская Никола Ланглуа имела вывеску с изображением богини Победы, и поэтому все издаваемые им гравюры имели подписи «tue de Saint Jacques à la Victoire». Работать по этому адресу он начал в 1666 г. [4, p. 152], а в 1675 г. он получил привилегию на 20 лет, позволявшую ему издавать и продавать молитвословы, тексты Священного Писания, виды королевских замков, архитектуру и орнаменты [15, p. 195]. По-видимому, в это же время Ланглуа начал сотрудничать с Адамом Перелем. В 1694 г. издатель поместил объявление в королевском альманахе, анонсирующее публикацию «Видов...» [17, p. 167]. Что означает — к этому времени основной корпус гравюр был выполнен и предлагался публике как издание, переплетенное в один или несколько томов. Никола Ланглуа I печатал гравюры вплоть до своей смерти в 1703 г., когда магазин на улице Сен-Жак «у Победы» перешел к его сыну, Никола Ланглуа II (около 1670–1707). Он начал работать еще в 1696 г., открыв мастерскую и магазин в доме мужа своей сестры, бакалейщика Фуркруа, на улице ла Арп. Известно, что Ланглуа II также издавал гравюры Перелей. Так, например, некоторые виды имеют следы стертго адреса «Fourcrouy rue de la Harp», в последствии замененные на «St Jaques à la Victoire», что говорит о том, что многие листы были напечатаны Ланглуа II при жизни своего отца, и впоследствии, когда ему перешел магазин «у Победы» в 1703 г., он исправлял подписи, соответствующие его новому адресу. В дальнейшем Ланглуа II активно рекламировал и издавал собрание топографических видов Перелей, постепенно расширяя и дополняя его новыми листами¹. Так, по-видимому, в 1704 г. в издательскую подборку была включена первая часть серии Ж. Маро «Recueil des plus beaux édifices et frontispices des églises de Paris» [7, p. 84–89; 419–421]. После смерти Ланглуа II

магазин и все медные доски, которыми он владел, по завещанию достались его сводному брату Жану Мариетту, владельцу магазина «St Jacques à l'Esperance». В 1707–1708 гг. Мариетт владел двумя магазинами — «à l'Esperance» и «à la Victoire», о чем свидетельствуют подписи на нескольких гравюрах. В этот период он стирал имя своего предшественника с медных досок Перелей и всех остальных авторов, издаваемых Ланглуа II. По-видимому, Мариетт продолжал печатать эту серию до 1732 г., когда доски перешли к его сыну Пьеру-Жану — знаменитому знатоку и коллекционеру эстампов. Оттиски с адресом П.-Ж. Мариэтта не известны. В 1750 г. он продал медные доски Перелей известному издателю и книготорговцу Шарлю-Антуану Жомберу, который практически полностью переиздал всю серию в 1753 г. под названием «Les delices de Paris, et de ses environs, ou recueil de vues perspectives des plus beaux monumens de Paris, et des maisons de plaisance situées aux environs de cette ville, et en d'autres endroits de la France: le tout en 210 planches dessinées et gravées pour la plus grande partie par Perelle».

Каждый экземпляр «Самых красивых зданий...» представляет собой уникальную подборку изображений, так называемую «recueil factice»: помимо гравюр Перелей, напечатанных в разный период, в альбом обычно включены листы и других мастеров, которые сотрудничали с Ланглуа и Мариеттом, — Ливена Краула (1634 – около 1720), Пьера Лепотра (1660–1744), Жана Маро (1619–1679) и Израэля Сильвестра (1621–1691), причем каждый раз набор дополнительных авторов, количество работ и сюжетов достаточно произвольны, поэтому двух полностью идентичных экземпляров не существует [17, p. 163]².

В собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга хранится группа из 275 отдельных листов³ с сохранившейся рукописной альбомной нумерацией, что позволяет восстановить их первоначальную последовательность в переплете. На них помещено в общей сложности 307 видов с изображениями Парижа, Версаля, Сен-Клу, Шантильи, Марли-ле-Руа, Во-ле-Виконт, Сен-Жермен-де-Пре, Со, Фонтенбло и других французских дворцов, а также 19 видов Рима и его окрестностей. Все изоб-



Илл. 2. Адам Перель (?) Площадь Дофин. 1666–1695. Бумага, офорт, резец. Инв. № VIII–А–3835-г.
© Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Санкт-Петербург

ражения довольно условно сгруппированы по шести сериям, каждую предваряет титульный лист. По названию одной из серий — “Veues des Belles Maisons de France”⁴ — часто именуется весь увраж, однако жестко закрепленного названия у альбома нет, так как в большинстве собраний титульный лист отсутствует, поскольку в нем не было, вероятно, большой необходимости. Помимо самого раннего варианта названия в рекламном объявлении Ланглуа — “Recueil des Vûës et des Perspectives, des Palais, des Places, des Eglises et des plus beaux Bâtimens de Paris; et Châteaux de France”, встречаются также такие варианты, как “Recueil d’architecture. Vues et perspectives de châteaux, de palais, d’églises, de fontaines et de jardins de Paris, de France et d’Italie”⁵, “Veües des plus beaux lieux de France et d’Italie”⁶ и “Veues des plus beaux bâtimens de France”⁷. Последний вариант подписи помещен на титульном листе тех редких экземпляров, где этот лист все же имеется, поэтому мы предпочитаем использовать именно такое название.

72 вида Парижа под титулом “Les places, portes, fontaines, églises et maisons de Paris” помещены в начало альбома. Изображения по большей части скомпонованы по типологическим группам: набережные, дворцы, церкви, общественные сооружения и особняки знати. Общие виды города сконцентрированы вокруг острова Сите и собора Нотр-Дам. Изображаемые строения правого берега Сены находятся в пределах снесенных в 1670-х гг. крепостных стен Людовика XIII — будущих Больших бульваров. Границы города на левом берегу можно очертить условной линией, идущей от ансамбля Инвалидов через Обсерваторию к больнице Сальпетриер.

В отличие от городского плана, который можно читать в произвольном порядке, последовательность топографических видов альбома задает маршрут и соответствующую интерпретацию городского пространства. Благодаря этой «раскадровке» у города появляется точка входа, объединенные неким образом локация и точка финала. Если же взять какой-нибудь план Парижа середины XVII в. и спроецировать на него участки, включенные в серию Перелей, то будет видно не только то, что

изображают, но и то, о чем умалчивают, — что также помогает осмыслить получившийся в результате образ города.

Первый офорт, открывающий серию, — «Париж видимый со стороны Королевского моста» (Илл. 1) был выполнен фламандским священником и гравером-любителем Л. Краулом [12], одним из влиятельнейших ведутистов своего времени [19, р. 11–12]. По характеру композиции гравюра близка рисунку с видом Рима, который Краул сделал в 1664–1674 гг. [11], и воплощает черты, свойственные работам этого мастера, — телескопическое и одновременно широкоугольное видение [20, р. XXXI] и ясную атмосферу, в которой хорошо читаются детали дальнего плана.

Лист Краула с видом Парижа задает тон всем последующим видам Сены и является одной из лучших гравюр в альбоме. Далее до 5-го листа вместе с А. Перелем и его соавторами — Г. Перелем и П. Лепотром — зритель движется по реке от Тюильри к острову Сите и Новому мосту, каждый раз как бы бросая взгляд то вперед, то назад. После этого читатель еще раз чуть подробнее проходит дворцы и сады правого берега Сены — главные порталы Лувра, Тюильри и Пале-Рояль, иногда снова «выбегая» к Королевскому мосту. С 19-го листа начинается остров Сите, и нас опять возвращают к реке: зрителям предстает Новый мост с его роскошной панорамой, оживленная жизнь на площади Дофин (Илл. 2), эффектный памятник Генриху IV на мысе острова и застроенные домами мосты на рукавах Сены, которые разбавляют своим средневековым обликом регулярную застройку набережных (Илл. 3). Полюбовавшись собором Нотр-Дам со стороны апсиды, наблюдатель заканчивает движение по реке у Арсенала и острова Лувье с дровяными складами, дальше виднеются только холмы и поля.

Таким образом, видно, что перелевский Париж начинается не от предместья у городской стены, не с парадного въезда, как, например, у Дж. Б. Фалда (1643–1678) в серии “Il Nuovo Teatro [...] di Rome Moderna” 1665–1669 гг., а из самого центра — от реки возле Королевского моста и дворца. Город, который начинается с воды, — это то, что безусловно в это время выделяет Париж на фоне прочих и рождает ассоциации скорее с голландской



Илл. 4. Адам Перель. Ворота Сен-Бернар. 1674–1695. Бумага, офорт, резец. Инв. № VIII–А–3872-г.
© Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Санкт-Петербург



Илл. 5. Адам Перель (?). Вид и перспектива Коллежа четырех наций. 1666–1695. Бумага, офорт, резец. Инв. № VIII–А–3897-г.
© Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Санкт-Петербург



Илл. 6. Адам Перель (?). Королевская площадь. 1666–1695. Бумага, офорт, резец. Инв. № VIII–А–3861-г.
© Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Санкт-Петербург



Илл. 7. Адам Перель (?) по рисунку Габриэля Переля (?). Вид острова Нотр-Дам и дома господина Бретонвилье. 1660–1695.
Бумага, офорт, резец. Инв. № VIII–А–3833-г. © Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Санкт-Петербург



Илл. 8. Адам Перель. Мост Нотр-Дам и набережная Пеллетье. 1675–1695. Бумага, офорт, резец. Инв. № VIII-А-3831-г. © Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Санкт-Петербург

В наиболее удачных видах А. Переля — как правило, это изображения набережных или городских ворот (Илл. 7) — чувствуется влияние И. Сильвестра, который внес во французскую топографическую гравюру прежде ей не свойственное ощущение пейзажности. Однако большинство видов Переля уступают ему по художественному уровню исполнения. Текстура пространства, которое Перель создает в парижских vedutes, довольно плотная и однородная, целиком заполненная кропотливым и несколько монотонным штрихом. В том, что все — «и вода, и терраса, и небо, и здание» — как бы «вылеплено» из одного куска, выражается одна из особенностей манеры гравера, за которую его порицал его первый биограф, П.-Ж. Мариетт [13, р. 106]. Тем не менее за счет продуманного выбора сюжетов Перель создает вполне читаемый образ Парижа — образ делового центра, «мегаполиса» XVII в. Хотя в смысле планировки Париж представлял собой в то время довольно тесный средневековый город [6, р. 99] с замкнутыми в себе островками организованной застройки,

Перель и его соавторы упорно игнорируют это обстоятельство и выбирают объекты, позволяющие визуально расширить и условно «раздвинуть» пространство города, изображая площади, мосты, набережные и широкие улицы. Река Сена выглядит своего рода проспектом: на гравюрах подчеркнута ее роль главной транспортной артерии, заполненной лодками, плавучими причальными и гружеными барками возле многолюдных набережных и речных пристаней (Илл. 8). Многочисленный стаффаж с каретами и лавками на площадях создает впечатление кипучей деятельности. Это помогает авторам не только продемонстрировать все последние архитектурные достижения второй половины XVII в., но и показать Париж как место средоточия городской жизни и человеческой активности — как главный город современности [6, р. 3–20]. О том, что мастерам это вполне удалось, свидетельствуют многочисленные переиздания: виды Перелей входили в различные подборки видов Парижа, которые издавались до середины XVIII столетия [14, р. 42].

Примечания:

- ¹ «Месяе Ланглуа... только что выпустил в свет прекрасное издание “Recueil des vues et perspectives...” гравированное Перелями и другими превосходными мастерами. Оно содержит, включая многочисленные добавления, около 250 изображений» [8, р. 269]; «Увеличенное издание Recueil des vues... один том, в лист, горизонтального формата или три тома, в лист, вертикального формата» [3, р. 176]; «Любителям эстампов будет приятно узнать, что у Никола Ланглуа... продается коллекция видов дворцов, церквей, площадей, ворот, фонтанов и других прекрасных сооружений Парижа и других замков и красивых особняков Франции, а именно Версаля, Марли, Сен-Клу, Медона, Сен-Жермен, Фонтенбло, Шантильи и др., гравированных господами Перелями, Ле Потром и другими блестящими граверами, в одном томе, в лист, расширенная и исправленная» [10, р. 308] [перевод мой. — О. Е.].
- ² Количество листов в разных экземплярах колеблется примерно от 250 до 285.
- ³ ГМИ СПб Инв. №№ VIII-А-3824-г-3909-г, 3936-г-4075-г, 4078-4165-г. Помимо видов Франции и Рима, в альбом Перелей иногда включаются виды площади Сан-Марко в Венеции и дворца Эскориал в Испании (в ГМИ СПб отсутствуют).
- ⁴ Название экземпляра в Научно-исследовательском отделе редкой книги Библиотеки Российской академии наук в Санкт-Петербурге (НИОРК БАН; 6712f/38921 R) и в коллекции Милларда в Вашингтоне [21, р. 218].
- ⁵ Название экземпляра в Исторической библиотеке Парижа [5].
- ⁶ Название экземпляра в библиотеке Принстонского университета [16].
- ⁷ Название экземпляра в Научной библиотеке швейцарского Технологического университета в Цюрихе [9], в университетской библиотеке Гейдельберга [22] и отделе редкой книги Научной библиотеки Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге (ОРК НБ ГЭ; РК. 20.4.26).
- ⁸ ГМИ СПб Инв. № VIII-А-3831-г.

Список литературы:

1. *Каганов Г. З.* Санкт-Петербург: Образы пространства. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2004. 231 с.
2. *Alpers S.* The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago: University of Chicago Press, 1984. 302 p.
3. Augmentation par le sieur Nicolas Langlois, du Recueil des Vuës et des Perspectives des Palais, des Places, des Eglises et des plus beaux Bâtimens de Paris, et Chasteaux de France, etc. // *Le Mercure galant*. 1705. № 12. P. 176–182.
4. *Avel N.* Les Pérelle graveurs de paysage du XVIIe siècle // *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*. 1972. № 73. P. 145–153.
5. Bibliothèque historique de la ville de Paris inv. № 7642. URL: <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000960053> (дата обращения 18.02.2020)
6. *De Jean J.* How Paris Became Paris: The Invention of the Modern City. New York: Bloomsbury, 2015. 320 p.
7. *Deutsch K.* Jean Marot: un graveur d'architecture a l'époque de Louis XIV. Berlin: De Gruyter, 2015. 579 p.
8. Estampes anciennes et modernes qui se trouvent chez le sieur Nicolas Langlois, Livre de Sonnates, Les Pseaumes de David, et les Cantiques de l'ancien et du nouveau Testament mis en vers François sur les plus beaux airs des meilleurs Auteurs, tant anciens que modernes // *Le Mercure galant*. 1704. № 11. P. 269–275.
9. ETH-Bibliothek Zürich Rar 968 GF. URL: <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-9307> (дата обращения 18.02.2020).
10. Heures dédiées au Roy, et gravées au Burin // *Le Mercure galant*. 1706. № 11. P. 307–308.
11. Lieven Cruyl. View of Rome with the Ponte Sant' Angelo crossing the Tiber, the Basilica of Saint Peter's in the Distance and the Castel Sant' Angelo on the right. URL: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/lieven-cruyl-ghent-1640-before-1720-view-5698885-details.aspx> (дата обращения 18.02.2020).
12. *Mareuse E.* Trois vues de Paris de Lieven Cruyl // *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France*. 1919. P. 64–71.
13. *Mariette P.-J.* Abecedarario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Publié par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon. Vol. 4. Paris: J.-B. Dumoulin, 1857–1858. 424 p.
14. *Morgand D.* Catalogue de livres et estampes relatifs à l'histoire de la ville de Paris et de ses environs provenant de la bibliothèque de feu M. Hippolite Destailleur. Paris: BNF Hachette, 1894. 136 p.
15. *Préaud M., Grivel M., Casselle P., Bitouzé le C.* Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime. Paris: Promodis, Editions du Cercle de la Librairie, 1987. 335 p.
16. Princeton University Library. Department of Rare Books and Special Collections. NC1130.U35f. URL: <http://arks.princeton.edu/ark:/88435/tb09j694p> (дата обращения 18.02.2020).
17. *Roberts W.* Perelle's Topographical Albums: Problems and Solutions // *Relations and Relationships in Seventeenth-Century French Literature*. Tübingen: Gunter Narr, 2006. P. 163–176.
18. *Röthlisberger M.* The Pérelles // *Master Drawings*. 1967. Vol. 5. № 3. P. 283–285, 332–333.
19. *Silva E.* The Space of Representation and Falda's Images of Rome 2009. URL: <http://www.elisasilva.com/img/o2.pdf> (дата обращения 18.02.2020).
20. *Specchio di Roma barocca. Una guida inedita del XVII secolo a cura di Joseph Connors e Louise Rice.* Roma: Edizioni dell'Elefante, 1991. 256 p.
21. *The Mark J. Millard Architectural Collection. Vol. I. French Books Sixteenth through Nineteenth Centuries / Intr. and cat. D. Wiebenson, bibliogr. C. Baines.* Washington: National Gallery, 1993. 538 p.
22. Universitäts-Bibliothek Heidelberg. URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/perelle1680> (дата обращения 18.02.2020).

References:

- Alpers S.* *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, University of Chicago Press Publ., 1984. 302 p.
- Augmentation par le sieur Nicolas Langlois, du Recueil des Vuës et des Perspectives des Palais, des Places, des Eglises et des plus beaux Bâtimens de Paris, et Chasteaux de France, etc. *Le Mercure galant*, 1705, no. 12, pp. 176–182. (in French)
- Avel N.* Les Pérelle graveurs de paysage du XVIIe siècle. *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1972, no. 73, pp. 145–153. (in French)
- De Jean J.* *How Paris Became Paris: The Invention of the Modern City*. New York: Bloomsbury, 2015. 320 p.
- Deutsch K.* *Jean Marot: un graver d'architecture a l'époque de Louis XIV*. Berlin, De Gruyter Publ., 2015. 579 p. (in French)
- Estampes anciennes et modernes qui se trouvent chez le sieur Nicolas Langlois, Livre de Sonnates, Les Pseaumes de David, et les Cantiques de l'ancien et du nouveau Testament mis en vers François sur les plus beaux airs des meilleurs Auteurs, tant anciens que modernes. *Le Mercure gallant*, 1704, no. 11, pp. 269–275. (in French)
- Heures dédiées au Roy, et gravées au Burin. *Le Mercure galant*, 1706, no. 11, pp. 307–308. (in French)
- Kaganov G. Z.* *Sankt-Peterburg: Obrazy prostranstva (Saint Petersburg: Images of Space)*. Saint Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2004. 231 p. (in Russian)
- Mareuse E.* Trois vues de Paris de Lieven Cruyl. *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France*, 1919, pp. 64–71. (in French)
- Mariette P.-J.* *Abecedarario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Publié par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon*. Vol. 4. Paris, J.-B. Dumoulin Publ., 1857–1858. 424 p. (in French)
- Morgand D.* *Catalogue de livres et estampes relatifs à l'histoire de la ville de Paris et de ses environs provenant de la bibliothèque de feu M. Hippolite Destailleur*. Paris, BNF Hachette Publ., 1894. 136 p. (in French)
- Préaud M.; Grivel M.; Casselle P.; Bitouzé le C.* *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*. Paris: Promodis, Editions du Cercle de la Librairie Publ., 1987. 335 p. (in French)
- Roberts W.* Perelle's Topographical Albums: Problems and Solutions. *Relations and Relationships in Seventeenth-Century French Literature*. Tübingen, Gunter Narr Publ., 2006, pp.163–176.
- Röthlisberger M.* The Pérelles. *Master Drawings*, 1967, vol. 5, no. 3, pp. 283–285, 332–333.
- Silva E.* *The Space of Representation and Falda's Images of Rome 2009*. Available at: <http://www.elisasilva.com/img/o2.pdf> (accessed:18.02.2020)
- Specchio di Roma barocca. Una guida inedita del XVII secolo a cura di Joseph Connors e Louise Rice.* Roma, Edizioni dell'Elefante Publ., 1991. 256 p. (in Italian)
- Wiebenson D.; Baines C.* *The Mark J. Millard Architectural Collection. Vol. I. French Books Sixteenth through Nineteenth Centuries*. Washington, National Gallery Publ., 1993. 538 p.

УДК 75.033.2.94(47).043.246.3
DOI: 10.24411/2686-7443-2020-13011

Шалина Ирина Александровна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник. Государственный Русский музей, Инженерная ул., 4, Санкт-Петербург, Российская Федерация. 191186. shalina_irina@mail.ru

Shalina, Irina Aleksandrovna, PhD in Art History, leading researcher. The State Russian Museum, Inzhenernaia ul., 4, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. shalina_irina@mail.ru

ЖИВОПИСНЫЕ КРЫШКИ ПСКОВСКИХ НАПРЕСТОЛЬНЫХ ЕВАНГЕЛИЙ

ICON-PAINTING BOOK COVER OF THE PSKOV ALTAR GOSPELS

Аннотация. Ряд напрестольных Евангелий в отечественных собраниях объединяет редкая особенность их художественного убранства — иконописные крышки, исполненные в традиционной технике: темперой и золотом по коже, дереву или туго пролепкашенной паволоке, подобно двусторонним «таблеткам». Внешний вид их заметно отличался как от обиходных переплетов, так и от драгоценных окладов. Живописные сцены уподобляли иконному образу, чему способствовала и техника их исполнения, и размещение в углубленном ковчеге. При этом иконографический репертуар повторял чеканное убранство книг, здесь также чаще представлена сцена Распятия, в том числе обрамлённая образами четырёх евангелистов, но встречаются и другие редкие сюжеты. Подавляющее число выявленных памятников связано с искусством Пскова XV–XVII вв., что позволяет последовательно рассмотреть этапы становления здесь этого вида убранства. Изображения Распятия повторяли аналогичные псковские иконы, сохраняя устойчивость своих собственных изводов, заметно отличающихся от других центров. Они неизменно включали летящих ангелов и отличались готическим обликом изможденного тела Христа с провисшими руками. Широкое распространение здесь получила традиция обрамления иконописных крышек драгоценными полями, на которые крепились накладные дробницы и касты с камнями. Художественные особенности книжных крышек и изучение писцовых книг дают повод думать о псковском происхождении древней традиции и её широком здесь распространении. Многочисленные письменные источники называют такие напрестольные кодексы «Евангелиями в Страстях», при их описании подчеркивают технику исполнения верхних крышек: «писаны Страсти». Это подтверждает не только пристрастие псковичей к такому декору книг, но и сложение особой терминологии, отразившей индивидуальность их облика.

Ключевые слова: напрестольное Евангелие; история книжного переплёта; отделка и украшение книжных переплётов; живописный оклад; Псков; древнерусская иконопись XV–XVII вв.; иконография; страстная тема.

Abstract. A number of Altar Gospels in Russian collections are united by a rare feature of their artistic decoration — icon-painting covers made in the traditional technique: with tempera and gold on leather, wood, or tightly primed canvas like double-sided icons — “tablets”. Their appearance was noticeably different from both common bindings and precious icon covers. The picturesque scenes were similar to the icon image, which was facilitated by the technique of their execution and placement in the deepened center (“kovcheg”). At the same time, the iconographic repertoire repeated the metal decoration of the cover books. The scene of the Crucifixion is also more often presented here, including the images of the four evangelists, but there are also other rare subjects. The overwhelming majority of the identified monuments are associated with the 15th – 17th-century art of Pskov, which allows us to consider the stages of the formation of this type of decoration there. The images of the Crucifixion repeated similar Pskov icons, while maintaining the stability of their own patterns, which were noticeably different from other centers. They invariably included flying angels and were distinguished by the Gothic appearance of the emaciated body of Christ with sagging arms. The tradition of framing icon-painting covers with precious silver fields, on which cover plates depicting evangelists, with attached jewelry and stones, became widespread. The artistic features of the bindings of the book and the study of census books indicate the Pskov origin of the old tradition that was widespread there. Numerous written sources call such altar manuscripts “Gospels in the Passion”, while emphasizing the technique of making the top cover: “Passion is drawn”. This confirms not only the tendency of the Pskovites to such a decor of books but also the development of a special terminology that reflected the individuality of their appearance.

Keywords: Altar Gospels; history of the bookbinding; finishing and decoration of book bindings; Icon-painting book cover; Pskov; Old Russian painting of the 15th – 17th century; iconography; Passion.

Очевидно, что переплёт и особенности его крепления, материала, орнаментального декора и украшающих его изображений являются значимой составляющей древнерусской рукописной и старопечатной книги, знакомство с которой начинается с её внешнего вида и художественного убранства. Они являются визитной карточкой, своеобразной «иконой» содержания кодекса, его технического мастерства, социального статуса, времени и места создания.

Редкий тип украшения крышек напрестольных Евангелий, о котором здесь пойдет речь, занимает особое место между типичным древнерусским переплётом обиходного типа, состоящего из скреплённых с блоком деревянных крышек, обтянутых кожей или тканью; и драгоценным окладом, часто представляющим собой произведение ювелирного дела. Яркой приметой таких кодексов являются живописные крышки, исполненные в традиционной иконописной технике: темперой и золотом по коже, загрунтованному дереву и даже по туго пролепкашенной паволоке, наподобие двусторонних «таблеток» лицевых святцев. Облик их значительно отличается как от обиходных кожаных тиснёных переплётов, так и от дорогих парадных

окладов, — более всего напоминая иконный образ. Это впечатление усиливается благодаря тому, что священное изображение в среднике также заглублялось в ковчег и окружалось орнаментальными или серебряными полями. Тем самым при выносе книги из алтаря во время литургии и поднятия священником во время Малого Входа над головами прихожан, их взору открывалась главная икона сакрального действия — жертвоприношения Христа, а в самом действе воедино сливались евангельское повествование и его зримый образ.

Нельзя сказать, что к этому виду декора древнерусских рукописных книг не было проявлено исследовательского интереса, к отдельным памятникам обращались Л. И. Лифшиц [23], В. В. Игошев [10;11], И. С. Родникова [29], а также И. Д. Соловьева [36], отметившая существование самой традиции, по большей части известной по памятникам псковской земли. Однако в этих работах не был поставлен вопрос о её происхождении и ареале распространения. Лишь в кратких тезисах ещё одной работы В. В. Игошева [12] исследователь выделил и отметил сходные технические особенности нескольких окладов, исполненных псковичами.



Илл. 1. Распятие. Верхняя крышка переплета. 1420-е. Псков. Евангелие тетр. 1383/1393. Государственный исторический музей, Москва. Син. 742

Между тем столь редкие для убранства рукописи живописные пластины, составляющие одно целое с книгой, придавали её облику подчеркнутую индивидуальность, которая, в силу традиционности средневековой культуры, обычно свидетельствует о локальности самого явления. В целом иконографический репертуар таких крышек сходен с обычным чеканным или литым убранством Евангелий. Как и там, в центре чаще представлена сцена Распятия, в том числе обрамлённая образами четырёх евангелистов, но встречаются и уникальные сюжеты, неизвестные по другим видам окладов.

Наиболее ранним примером следует признать Евангелие тетр «афонской» редакции перевода, переписанного, как следует из записи писца, в Константинополе в 1383/1393 г. (ГИМ. Син. 742)¹ (Илл. 1). Однако характер переплёта, все части которого были исполнены одновременно, и особенно стиля изображения свидетельствуют о создании их на Руси [10]. Исследования, проведённые во время реставрации кодекса, показали, что живопись написана темперой по золоту, положенному прямо на кожу (без левкаса), натянутую на доску с ковчегом, то есть изначально уподобленную иконной основе, в то время как тиснённые по тонкому золотому листу поля апеллируют к традиционному декору обиходных переплётов.

Избранная краткая схема Распятия, где мёртвому телу Христа предостоят лишь близко придвинутые к нему Богородица и юный Иоанн, очень плотно вписана в границы небольшого средника (16 × 9) так, что ветви массивного креста едва не касаются лузги. Ощущению сжатого до предела пространства способствуют симметрично поставленные вытянутых пропорций фигуры предстоящих, наделённых почти одинаковыми жестами; а также уходящий на задний план непроницаемый золотой фон и высоко поднимающаяся за Голгофой изумрудно-зелёная Иерусалимская стена, воедино слитая с такого же цвета позёмом. При этом мастер вводит редкие даже для распостранённых сцен подробности — струи крови, истекающие

из прободенного ребра Иисуса и омывающие с двух сторон череп Адама в скалистой пещере.

Техника письма и колористические сочетания коричневого, оранжево-красного, насыщенного зелёного и тёмно-синего цветов, как и набор пигментов, не оставляют сомнений в работе над украшением крышки псковского мастера, причём яркие стилистические приметы позволяют датировать живопись 1420-ми гг. На это время приходится заметная трансформация художественного стиля живописи Пскова в сторону ещё большей внешней патетики и декоративизма, свойственных этому центру. Экспрессивность композиции с вытянутыми пропорциями фигур подчеркнута выразительными ракурсами неестественно скрестившей ноги Богородицы и словно идущего навстречу Иоанна Богослова. Мотив трагического напряжения и драматизма выражен диссонирующей цветовой гаммой, усиленной златолитием одежд, сплошь покрытых мелким ассистом. Новым является и характер эскизно написанного личного, в котором постепенная лепка объёма заменена точечными корпусными мазками белил, выявляющих наиболее выступающие части рельефа из общей тёмно-коричневой карнации.

Чрезвычайно близко рассмотренному памятнику изображение Положения во гроб на крышке пергаменного Евангелия апракос новгородского круга (?) первой половины XIV в. (РГБ. Ф. 256. Рум. 109²) (Илл. 2), судя по всему, выполненное тем же мастером и в близкое время. Первоначальные части переплёта не сохранились — корешок и застёжки утрачены, а крышки отделяются от блока, причём верхняя с дополнительной нижней надставкой, представляет собой доску с ковчегом, а нижняя обтянута частично дошедшей кожей без тиснения. Это свидетельствует о существенной переделке первоначального переплёта, вероятно, как и живопись, относящегося к рубежу первой и второй четверти XV в.

Представленная в заглублённом ковчеге сцена Положения во гроб — Оплакивания относится к числу уникальных для окладов напрестольных Евангелий, что вполне понятно исходя из того, что характер иллюстрируемого события, несмотря на упоминание его в канонических текстах (Мф. 27: 57–61; Мк. 15: 46–47; Лк. 23: 53; Ин. 19: 39–42), относится скорее к гимнографическим, основанным на песнопениях Страстной Пятницы. С XI в. в состав вечерни входили ещё и чтения Гомилии Григория Никомидийского на Распятие и Погребение, где в частности говорится о положении Христа на землю и упавшей над ним Богородице, омывавшей Сына «теплыми слезами» [47, р. 102].

Сильная потёртость живописи не позволяет полностью реконструировать изображение, но различимые очертания большого креста и фрагменты сопровождающей образ надписи: **СНД ЯТИЕ СЪ КРЕСТА ГДА НАШЕГО** свидетельствует, что в верхней части могла располагаться ещё и эта сцена, тем более что по сторонам центральной ветви прочитываются именуемые титула **ИС ХС**. Всю нижнюю часть средника занимает плотная группа оплакивающих, окружившая мёртвое тело Христа, возложенное на высокий камень или «мраморное» ложе с декоративно украшенной боковой стороной. Распростёртая над ним Богородица прильнула к щеке Сына, приподняв его голову; над ней в отчаянии воздевает руки Мария Магдалина, изображённая посреди ещё двух жён в тёмно-зелёном и красном мафориях. К ногам Учителя справа, в глубоком поклоне склонилась фигура юного Иоанна Богослова, за которым представлен автор апокрифического Евангелия Никодим, воспетый в каноне Великой Пятницы (8-я песнь), поскольку его руками снималось с креста тело Иисуса. Слева в углу за изголовьем размещена ещё одна жена, пребывающая в тихой грусти, скорбно подпирая рукой голову. Наконец перед ложем в широком красном одеянии изображён припавший к телу Христа старец, видимо, Иосиф Аримафейский, «испросивший» у Пилата тело Учителя и положивший его в своей новой гробнице недалеко от Голгофы (Ин 19: 38). Всю ближнюю к зрителю часть занимает изумрудно-зелёный позём с белильными лещадками. Таким образом, в миниатюрном среднике разместилась чрезвычайно подробная сцена Оплакивания, не характерная даже для крупных праздничных икон.

Общее построение и замысел композиции в точности вторит монументальной фреске, располагавшейся на северной стене церкви Спаса Преображения на Ковалёво в Новгороде (1380)

[9, с. 86–93]. Они настолько близки, что более сохранный монументальная сцена позволяет понять стёртые или плохо читаемые места живописи крышки и реконструировать все её части [6, цв. ил.20]. Их объединяет высокое ложе-плита: в росписи она розовая с красной мраморировкой, а в нашем случае — с золотым ассистом; поза Богородицы в тёмно-пурпурном мафории, распростёршейся над Сыном; коленопреклонённый Иосиф в центре, судя по фреске, целующий упавшую с плиты руку Христа, еле просматриваемую на иконном переплёте. Можно уточнить и жест Иоанна, видимо, также поддерживающего свешивающиеся ноги Спасителя. Стоящая в том же месте и воздевающая к небу руки Мария Магдалина облачена в сходные одежды двух цветов. Повторены и позы остальных жён — сидящей у ложа и представленной выше, раздирающей волосы в знак скорби. В росписи Ковалёва крупный крест аналогичным образом замыкает всю сцену, а за ним виднеется стена Иерусалима, видимо, первоначально изображённая и на крышке.

Повлиявшие на замысел композиции зримые образы богослужения объясняют характер передаваемого здесь действия, перерастающего из реальной драмы погребения в вечно длящееся оплакивание. Его художественное содержание навеяно словами канона Симеона Логофета «О распятии Господа и плаче Богородицы», который пелся на повечерии Великой Пятницы и следовал за выносом Плащаницы на середину церкви для поклонения и целования. Этот важный литургический момент и отражает композиция камерной иконы, причём поза Богородицы созвучна словам канона её надгробного плача: «Не оставлю Его единого, где же умру и спогребуса Ему».

Представленный иконографический тип Оплакивания — с большим количеством жён, активными жестами отчаяния и скорби, особенно Марии Магдалины с воздетыми к небу руками, — сложился в палеологовскую эпоху, причём к моменту использования его в ковалёвском храме 1380 г. был уже широко известным. Так поза склонившейся над лежащим Христом Богородицы, словно закрывающей его своим мафорием, встречается в росписи церкви Архангела Михаила в Лесново (1346) [42, с. 87, ил. 31]. Устойчивость именно этого варианта сцены, повторяющейся вплоть до отдельных деталей в монументальном искусстве, подтверждает целый ряд памятников, в том числе храмы Св. Андрея на Треске, 1389, Св. Стефана в монастыре Копорин, 1402 [44, с. 28], что может свидетельствовать в пользу его балканского происхождения [8, с. 287–288]. Возможно, откуда он пришёл и в псковское искусство. Очевидно, что обострённый интерес к сюжету в эту эпоху совпадает с усиленным звучанием страстной темы вообще, ставшей ведущей для многих росписей XIV в.³ Этот процесс затронул и Новгород, где выделялись целые обособленные циклы Страстей Христа, в том числе в алтарных частях храмов [22, с. 499; 36].

Примечательно, что иконография крышки Евангелия оказалась довольно востребованной у псковичей и впоследствии. Она воспроизведена на фреске в каплице Св. Креста в Вавельском замке в Кракове, расписанной ими в 1470 г. [49, р. 207, ил. 29], повторена на иконе раннего XVI в. из камерного праздничного чина (ГИМ) [31, ил. 64–66], в точности следуя к тому же схеме, известной по таблетке Софийской серии последней четверти — конца XV вв. [2, табл. XV]. Однако по сравнению с этим образом, а также клеймом храмовой Четырёхчастной иконы Московского Кремля (1547) [19, с. 61–64, табл. 178–186], рассмотренная миниатюра переплёта отличается гораздо большей подробностью, числом персонажей и драматизмом самой сцены.

Следующий по времени живописный оклад с изображением Распятия размещён на Евангелии, происходящем из Иоанно-Богословского Крыпецкого монастыря под Псковом (ПМЗ. Инв. № 245)⁴, в редких упоминаниях датируемом концом XV в. Считается, что эту книгу будущий основатель обители преподобный Савва принёс в Псков «из других стран». Чужеземное происхождение инока связывали то с Афоном, то с Литвой, то с Сербией. Так, Н. И. Сербрянский обратил внимание на указание автора проложного варианта жития, сохранившего отголосок более раннего предания: «Слышах от неких человек, в повестех обносимо бешше, о сем блаженней Саве ови глаголют, яко от Сербьския земли ему пришедшу или от Святыя горы, а инем глаголющим, яко литовская страна породи и въспита



Илл. 2. Оплакивание. Верхняя крышка переплета. 1420–1430-е. Псков. Евангелие апракос. Первая половина XIV в. Российская государственная библиотека, Москва. Ф. 256. Рум. 109.

того» [33, с. 162–167]. Однако сама рукопись свидетельствует о её древнерусском характере, а особенности стиля живописного оклада — о создании его в Пскове в третьей четверти XV столетия⁵.

Переплёт подвергался переделкам в позднее время — доски были обтянуты красным бархатом, укреплённым по лугзе тесьмой и удалённым во время реставрации. Однако верхняя крышка с остатками заходящего на поля кожного корешка и прошивки — первоначальные. Использовано дерево еловой породы (сосна?), причём волокна лежат поперек основы, а не вдоль, как это принято в иконописи. Возможно, в древности поля были обтянуты тиснёной кожей, но, судя по многочисленным следам от гвоздей вокруг и вдоль лугзи, на них был прибит кованый оклад, хорошо известный по аналогичным псковским памятникам XVI–XVII вв., о которых речь пойдет ниже.

Происхождение рукописи из Крыпецкого монастыря подтверждает наиболее ранняя писцовая книга, составленная Г. И. Мещаниновым-Морозовым и В. И. Дровниным (1584–1588) по случаю разорения псковских земель во время Ливонской войны, почему и включающая подробные описания имущества церквей и монастырей. Если на престоле главного храма Иоанна Богослова лежало «Евангелие апракос, обложено серебром», то в алтаре придела во имя Савы Сербского, освящённого в честь небесного патрона основателя обители, — «Евангелие тетр, на верхней цке писаны Страсти» (РГАДА. Ф. 1209. Кн. 830. Л. 434, 440 об.). Отчасти это известие подтверждает предание о принадлежности рукописи самому чудотворцу.

В заглублённом ковчеге верхней крышки на плотном золотом фоне изображена сцена Распятия — в наиболее подробном её варианте. Центральное место отведено значительно по размерам кресту с пригвождённым телом Иисуса, облачённого в набедренную повязку, и предстоящими по сторонам — слева Богородицей с двумя жёнами, справа Иоанном Богословом и воином-сотником Лонгином, указывающим на распятого. В верхних углах две фигуры летающих ангелов, внизу Голгофа с пещерой, в которой лежит череп Адама, позади креста высокая

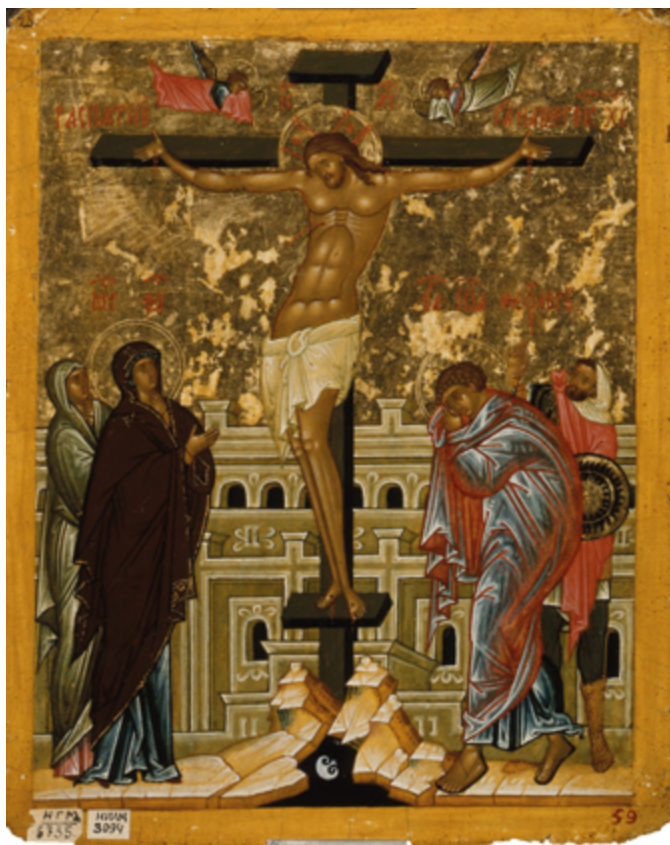


Илл. 3. Распятие с предстоящими и четырьмя евангелистами. Верхняя крышка переплета Евангелия. Последняя четверть XV в. Псков. Паволока, левкас, темпера, золочение. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

стена Иерусалима. Живопись сильно потёрта, видимо, в силу особой техники исполнения: плотным слоем темперной краски покрыто лишь тело Христа (а также все лики, почти полностью утраченные), написанное укрывисто и пастозно коричневым охрением по зеленоватому санкирю, с добавлением румян и белильных высветлений. Подчёркнуто объёмным передан рельеф мускулистого тела, с выписанными рёбрами и плечевыми суставами. Узнаваемо псковским выглядит личное письмо с треугольными подглазными впадинами, трагически сложенными бровями и характерным натёком на конце носа. Точные и редкие пробела лежат по форме и лишь в наиболее высветленных местах. Такое отношение к пластике лика характерно для целого ряда памятников, следующих «камерному» стилю мелётовских росписей 1465 г., подобно житийным образам в мц. Параскевы (ГИМ) и Трёх мучениц (НГМ) третьей четверти XV в. [27, ил. 39, 71]. Однако одежды всех остальных персонажей, крест, стена на заднем плане и позём написаны жидкой красно-коричневой или темно-зелёной краской прямо по золотому фону, напоминая технику письма цветными лаками. Также исполнены летящие ангелы с типично псковскими крыльями «на просвет». Эти части оказались сильно утраченными, повсеместно обнажив прорисовку чёрной краской силуэтов и складок, архитектурных членений. На «просвет» сделаны и все нимбы, очерченные двойными

контурами и «жемчужником». Пропорции вытянутых фигур, наделённых небольшими головами и хрупкими конечностями, также находят аналогии в псковской живописи 1460–1470-х гг., прежде всего, в образах избранных святых нижнего фриза на иконе Воскресения — Сошествия во ад (ГРМ) [38, с. 198–199, 203]. Объёмность рельефа в большей степени передают закрученные пышные складки, которым вторят трёхмерные очертания стены и горок, имеющих сложные формы лещадок с поддвеченными киноарными всполохами оснований. Аналогичный приём встречается в иконе Рождества Христова из Опочки 1450–1460-х гг. (ПМЗ) [15, кат. № 29, с. 116–117]. Однако следует сказать, что при многочисленных аллюзиях с произведениями местной живописи, близких аналогий этому образу нам неизвестно.

С псковским искусством последней четверти XV в. мы связываем образ Распятия с предстоящими и четырьмя евангелистами (ГРМ) (Илл. 3), написанный на туто пролевкашенной паволоке, на рубеже XIX–XX вв. снятой с крышки неизвестной нам рукописи; и утративший сведения о своём происхождении. В этом виде памятник оказался в собрании Н. П. Лихачёва, в составе которого поступил в 1913 г. в Русский музей⁶. В «Списке предметов», составленном при передаче туда коллекции, владелец разместил его в разделе «Иконы в деревянных киотах-ящиках» со следующим комментарием: «№ 42. Распятие Корсун-



Илл. 4. Распятие. Икона-таблетка. Последняя четверть — конец XV в. Паволока, левкас, темпера, золочение. Новгородский государственный объединённый музей-заповедник, Новгород



Илл. 5. Четыре евангелиста. Начало XV в. Москва. Миниатюра Евангелия апракос. Конец XIV в. Государственный исторический музей, Москва. Чуд. 2. Л. 1 об.

ское (с Евангелия). Уник. Чудесных писем (XV в.)» [14, с. 274]. С тех пор памятник ни разу не публиковался и не был предметом научного исследования. Живопись раскрывалась в антикварной среде до поступления в музей, при этом считалось, что авторский холст сняли с доски, служившей верхней крышкой Евангелия, и смонтировали на картонный планшет, обтянутый холстом. Однако, судя по характерному рисунку диагонального кракелюра, а также широкой киноварной рамке с белильной обводкой, первоначально это была пролевкашенная с двух сторон паволока, характерная для техники изготовления лицевых святцев-таблеток. Повторно памятник реставрировался уже в Русском музее Н. И. Брягиным (1913–1915) (Архив ОДРИ. Д. 2. С. 92–93; Д. 4. Л. 139–140. 1915 г.), когда живописная поверхность была промыта, но обширные загрязнения в трещинах кракелюра остались не выбранными, что несколько искажает облик крышки. Несмотря на мелкие утраты и потёртости авторской живописи, в целом она сохранилась хорошо и позволяет судить о времени и месте своего создания.

В отличие от предыдущих примеров, сцена Распятия Христа соединена здесь с изображениями четырёх пишущих евангелистов, размещённых в угловых клеймах, что придаёт центральному образу ещё и крестообразную форму, характерную для реликвариев и драгоценных окладов Евангелий. Столь разработанная иконография книжной крышки свидетельствует о существовании в Пскове во второй половине XV в. устойчивой традиции оформления переплётов живописными иконами. О таком происхождении памятника можно говорить без каких-либо сомнений, поскольку это подтверждает художественный стиль образа и приёмы письма. Для работы местных мастеров характерны объёмные лики с коричневой моделировкой, отмеченный светлыми выступающий рельеф скул, лбов, бровей; крупные руки и ступни, а также колорит с преобладанием густых красно-коричневых, изумрудно-зелёных, ярких синих и жёлтых пигментов. О работе псковича свидетельствует активное использование крупного золотого ассиста, активная

живопись горок с энергичными белильными лещадками и цветными разделками — мраморировкой уступов.

Иконография центральной схемы близка изображению Распятия в серии софийских лицевых святцев последней четверти — конца XV в. (НГМ) [2, табл. XVI] (Илл. 4). Их объединяют пропорции изогнутого влево тела провисшего на перекрестии Христа, разведённые в стороны ступни, рисунок анатомических подробностей, позы предстоящих по сторонам Богородицы и одной из жён, сближенных друг к другу, особенно ступающего вперёд Иоанна Богослова, поднявшего руки к лику, и одеяния сотника Лонгина. Отметим высокую в обоих случаях Иерусалимскую стену с несколькими рядами орнамента позади креста, слетающих к Спасителю плачущих ангелов, но особенно — идентичные по рисунку силуэты главы Адама, больше похожей на секиру с закругленными концами. Однако крышка Евангелия обладает специфически псковскими особенностями композиции. Перекрестия показаны довольно массивными, как это было принято в местной культуре на протяжении всего XV столетия, отсутствует характерная для новгородской таблетки элегантность вытянутой фигуры Христа, все силуэты даны более обобщённо, фигуры не стоят на позёме, а словно повисли на фоне стены, которая выглядит здесь чрезвычайно высокой, так что всё действие разворачивается на её фоне. Типичны для псковских памятников написанные «на просвет» контурные крылья ангелов и рисунок набедренной повязки с киноварными разделками складок на чреслах Христа, узнаваемым узким и длинным вытянутым концом слева: она повторена в центральном образе сени царских врат из собора Рождества Богородицы Снеогогорского монастыря, созданных в 1480–1490 гг. (ГИМ)⁷. Важно, что иконографическая схема Распятия на живописной крышке из собрания Н. П. Лихачёва будет принята псковским искусством XVI столетия [15, кат. №№ 91, 109].

Образы четырёх пишущих евангелистов заимствованы из входных миниатюр рукописей, но здесь они изображены особым образом — напротив друг друга и лицом к центральной



Илл. 6. Распятие. Евангелисты. Верхняя крышка переплета. Конец XV в. Псков. Четвероевангелие из собрания Н. П. Румянцева. Российская государственная библиотека, Москва. Ф. 256. № 119

сцене так, как обычно размещались в угловых дробницах и накладках драгоценных окладов напрестольных книг и в клеймах царских врат. «Зеркальное» обращение авторов текстов [35] (когда одна пара евангелистов изображается в традиционном повороте — вправо, а другая — в обратном) известно и по редким примерам миниатюр, где все четыре изображения представлены вместе на одном листе: например, в Галичском Евангелии 1357 г. (ГИМ. Син. 68) [32, кат. № 142, с. 264–266; 1, кат. № 96] и в московской рукописи апракоса конца XIV в. (ГИМ. Чуд. 2. Л. 10б.) (Илл. 5), где вставная миниатюра с четырьмя евангелистами относится, видимо, к началу XV в. [1, кат. № 51]. Примечательно, что первая из них следует древнему образцу, представ-

ляя Иоанна Богослова не в гористом пейзаже, а в окружении построек и предметов мебели, как и на псковской крышке. Следует отметить необычное следование на ней творцов текстов, не соответствующее ни традиционному порядку их сочинений в Синоптических кодексах, ни евангельским чтениям, изложенным в служебных книгах. Это отвечает уникальной традиции размещения евангелистов на псковских царских вратах, не имеющей аналогии в других центрах [39].

Фрагменты книжного убранства позднего XV в. — живописный киотец с изображением Распятия и наугольники с пишущими евангелистами уцелели на крышке Четвероевангелия из собрания Н. П. Румянцева (РГБ. Ф. 256. № 119) [4, № СХІХ,



Илл. 7. Уголино ди Нерио. Распятие с Девой Марией и Святым Иоанном Евангелистом. 1330–1335. Дерево, холст, темпера. 135 × 90 см. Музей Тиссен-Борнемиса, Мадрид



Илл. 8. Распятие. Фреска капеллы Св. Креста в королевском дворце на Вавеле в Кракове (Польша). 1470. Псков

с. 183–184] (Илл. 6), рукопись которого, по мнению А. Г. Сергеева, следует датировать 1420-ми гг.⁸ Книжный блок, видимо, переплетался в более позднее время и может иметь сборный характер, составленный из элементов убранства разных окладов, но следует учитывать одновременное исполнение живописи и накладок. Деревянные крышки обтянуты шитыми частями проклеенной крашенины, загнутой вовнутрь. В центре верхней вырезано заглабление, в которое вставлен киотец с килевидным верхом, имеющим ковчег с валиком, внутри которого темперой по левкасу написана сцена Распятия⁹. В углах набиты отгиснутые по меднолитым матрицам наугольники глаголеобразной формы с изображением сидящих евангелистов, обведённых рамкой (правый нижний утрачен). Аналогичные накладки известны по окладу Евангелия апракос второй половины XIV в. из библиотеки Софийского собора (РНБ. Соф. 4), атрибутированные работе новгородцев последней четверти XV — начала XVI вв. [7, № 55, с. 324], что не исключает сходное происхождение этих частей рассматриваемого памятника. Тем более что очень близкий декор сохранился на переплёте Евангелия апракос первой трети XV в. (РГАДА. Ф. 381. Оп. 1. № 9), по мнению А. А. Покровского поступившего на Печатный двор из Пскова в 1679 г., но принадлежавший ранее новгородскому Ситецкому монастырю [25, с. 36, 175].

Представленная в киотце сокращённая схема Распятия с предстоящими Богородицей и Иоанном Богословом повторяет изображение на крышке Евангелия 1420-х гг. (ГИМ. Син. 742), однако отличается целым рядом особенностей. Прежде всего, это касается позы мёртвого тела Христа, показанного в заметном развороте влево, сильно провисшем на руках так, что они оказались V-образно поднятыми вверх, а правая нога согнута, ступни разведены в стороны. Из стигматов на кистях и ступнях стекают потоки крови, омывающие череп Адама, — эта особенность в точности следует новгородской таблетке конца XV в. Развёрнутые к центру Богородица и апостол стоят на позёме, причём очертания Голгофы в виде высокой горы с двумя уступами скрывает их ноги. Композиция разворачивается на фоне высокой Иерусалимской стены с несколькими ярусами орнаменталь-

ных фризов, что было типичной чертой псковской культуры. Живописные особенности изображения, написанного на плотном золотом фоне, с характерными типами объёмных ликов и приёмов письма тёмными охрами с мелкими пятнами высветлений, плавными абрисами фигур, позволяют говорить о работе псковского мастера конца XV в. Узнаваема для этого центра приглушённая красочная палитра, построенная на сочетаниях розово-красного, зелёного и коричневого цветов, а также характер исполнения горок с яркими белильными всполохами «пяточек» и цветными притенениями.

Черты иконографии — провисшие на кресте поднятые вверх руки с кровавыми потоками и разворот тела в левую сторону — восходят к характерным особенностям готического искусства, итальянской и шире западной живописи XIV–XV вв., откуда, как нам кажется, они и проникли в Псков. Здесь можно вспомнить колоссальное число примеров от росписей Джотто в капелле дель Арена в Падуе (1305), алтарных образов Распятия Симоне Мартини до произведений Уголино ди Нерио: в том числе его полиптих со святым Франциском 1315–1320 гг. (Национальная Пинакотека в Сиене), где не только руки, но и поперечные рукава перекрестия опущены вниз остроугольной формой, а также наиболее близкое псковской иконе «Распятие с Богородицей и Иоанном евангелистом» (1330–1335) из музея Тиссен-Борнемисса в Мадриде (Инв. № 412/1968.3) (Илл. 7). Вполне определённо о синтезе византийских и готических форм можно говорить относительно фресок, исполненных в 1470 г. псковскими мастерами в королевской каплице Св. Креста в кафедральном соборе Кракова на Вавеле [30, с. 217–240], где они пытались примирить традиционную восточнохристианскую иконографию с западным заказом и готическими формами архитектуры. Такой опыт работы не мог пройти бесследно, и исполненный вскоре после этого киотец на крышке — одно из самых ранних тому свидетельств. Однако впоследствии именно этот тип иконографии найдёт в работах местных иконников широкое распространение. Примечательно, что западные позднеготические мотивы проникали, в первую очередь в изображения страстных сюжетов, прежде всего, в сцены Распятия,



Илл. 9. Распятие.
Икона из праздничного чина
иконостаса церкви Св. Николая
со Усохи во Пскове. 1535–1536

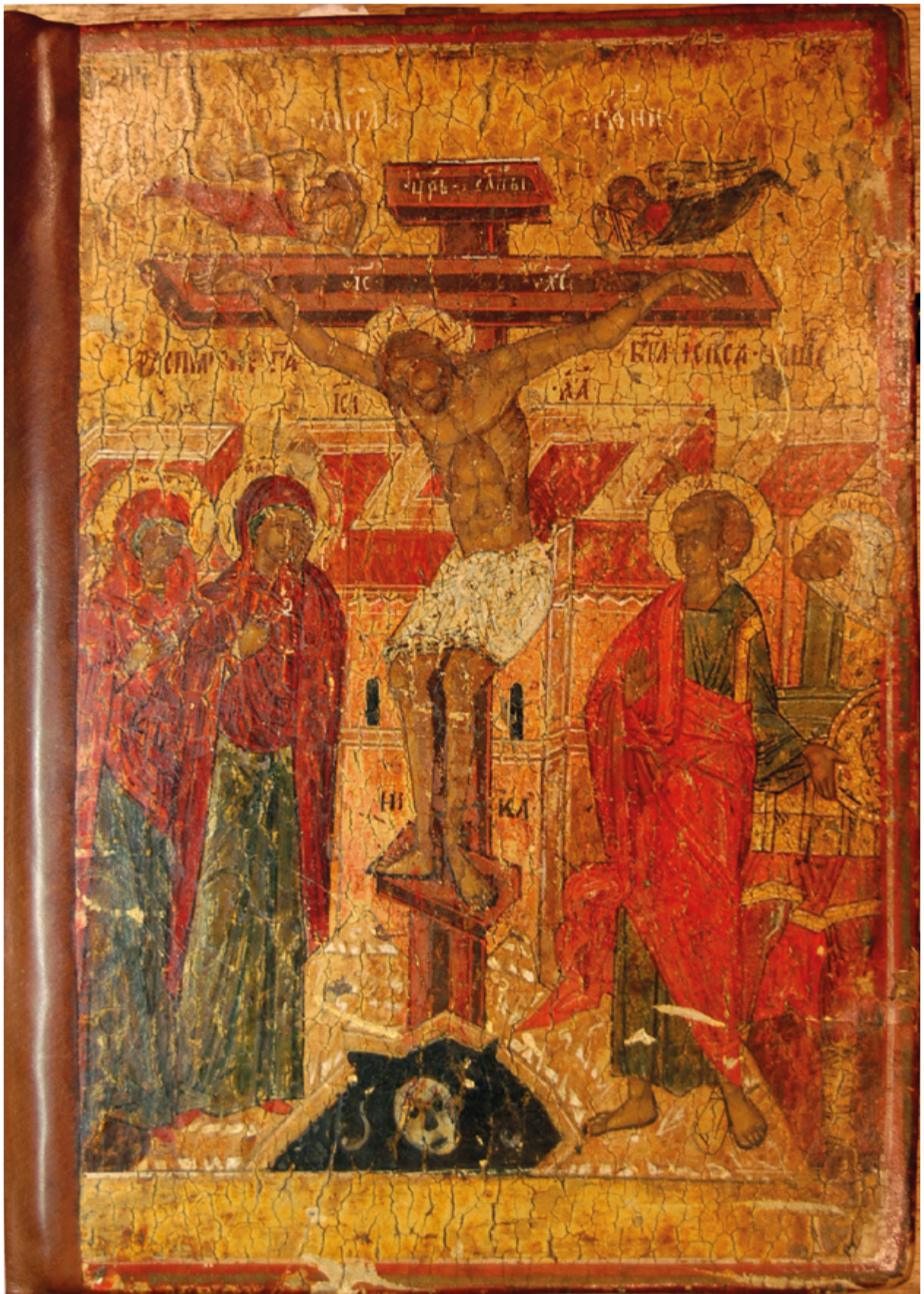
и это касается не только позы Христа, но и Богородицы, падающей на руки жён, известной уже по краковской фреске 1470 г. (Илл. 8) [49, tabl. 184], но и таких деталей, как выбившиеся пряди волос и экстаичные жесты оплакивающих, особенно архитектурные постройки, что хорошо видно по праздничной иконе из церкви Николая со Усохи во Пскове (1535–1536) [15, кат. № 51, с. 218–219] (Илл. 9). Готический тип сцены окажется очень живучим здесь и в следующем столетии, если судить по огромному Распятию на так называемом Ольгином кресте в кафедральном Троицком соборе 1623 г.

Те же черты характерны для книжных окладов, созданных местными мастерами в XVI столетии. Несколько примеров ярко иллюстрируют направление их поисков и устойчивость ряда полюбившихся здесь иконографических схем. Прежде всего, это живописная крышка печатного *Евангелия* 1560-х гг., судя по владельческой записи, принадлежавшего церкви Петра и Павла села Ветвеницкое на берегу Чудского озера в Гдовском уезде Псковской области (РНБ. XXII. 5.15)¹⁰ (Илл. 10). Надо сказать, это один из редких случаев, когда атрибуцию изображения можно подкрепить ещё и происхождением рукописи. Переплёт книги состоит из двух деревянных разновременных крышек, причём древняя верхняя сделана из тонкой доски, скреплённой сквозной вертикальной шпонкой, выступающей сверху и снизу, ещё более уподобляющей конструкцию иконе; основная нижняя

более толстая вместе с корешком расписана маслом — орнаментом по зелёному фону крупными цветами и листьями.

Иконография центрального изображения на окладе в точности повторяет фигуру Христа на рассмотренном выше киотце со всеми её характерными особенностями, причём мастер пошёл дальше по пути освоения западных элементов, показывая слева от склонённой головы Спасителя упавшую прядь волос, — эта деталь, как и поза в целом, представлены на упомянутой иконе из церкви Николая со Усохи (1535/36). Сама композиция более развитая, чем на Евангелии из собрания Н. П. Румянцева: с четырьмя предстоящими, слетающими к рукам креста скорбящими ангелами, которые закрывают покровенными руками лики. Необычно решена на дальнем плане типично высокая стена Иерусалима, но в данном случае её прясла показаны трёхмерными и изломанными, резко выступающими в виде пояса меандра. Это особенность, навеянная как крепостным видом псковского Кремля, так и желанием усложнить и углубить пространство (этому служат и перспективно переданные перекладины), и одновременно отделить его от внешнего мира, показать происходящее словно внутри защищённого Крома, станет в XVI столетии одной из примет местного искусства.

Художественные особенности оклада позволяют думать о более раннем времени его создания, чем печатная книга. Очевидно, что он был вторично приспособлен на Евангелие из



Илл. 10. Распятие. Верхняя крышка переплета. Вторая четверть XVI в. Псков. Евангелие. 1560-е.
Из церкви Петра и Павла села Ветвеницкое на берегу Чудского озера в Гдовском уезде Псковской области.
Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. XXII. 5.15



Илл. 11. Распятие.
Начало — первая четверть XVI в.
Псков. Верхняя крышка переплёта
Евангелия апракос. XIII в.
Российский государственный архив
древних актов, Москва. Син. Тип. № 7

Петропавловской церкви, поскольку под его размеры подогнана верхняя доска. Её обрезали по-разному с каждой стороны — изображения левого края частично утрачены, а киноварная рамка по правому полю, наведённая сначала рядом с фигурой святого воина, а потом повторённая в нижней части, вынужденно прерывается на уровне его плеч, не совпадая по всей длине. Часть первоначальных полей, которые по авторскому замыслу явно окружали средник со всех сторон, сохранились только внизу под изображением Голгофы. Пропорции, характер письма ликов, горок и колорит, ещё сохраняющий прозрачность, позволяют считать образ работой псковского мастера второй четверти XVI в.

Более ранним и традиционным является иконописное изображение Распятия с предстоящими, которое находится на верхней крышке переплёта *Евангелия апракос полный* XIII в. (РГАДА. Син. Тип. № 7) (Илл. 11)¹¹. А. А. Покровский считал рукопись псковской, основываясь на записи счётчика Печатного двора Ив. Хилова (на л. 1), который «считал» книги, поступившие на Печатный двор из Пскова, но полагал, что это произошло до их массового поступления оттуда 25 июля 1679 г. [25, с. 36–37, 51–52]. Это предположение можно подтвердить стилем живописи на переплёте, без сомнения, исполненной псковским мастером в начале — первой четверти XVI столетия.

Верхняя доска соединена с кожаным корешком и оклеена синим полотном, оставляющим открытым лишь средник, окружённый двойной бело-чёрной рамкой, внутри которой размещается страстная сцена, плотно заполнившая всё пространство. Об обращении иконописца к бытовавшему именно в псковском искусстве образцу говорят такие дела, как крупные фигуры летающих ангелов, позы изображённых и типично местная особенность извода — выделение на первом плане горы Голгофы, в то время как все предстоящие стоят позади неё не по зёме. Устойчивым приёмом архитектурной декорации здесь

был украшающий высокую стену Иерусалима фриз-поребрик из косых перекладин, — мотив, встречающийся почти на всех праздничных псковских иконах и в клеймах житийных образов. Характерный для центра колорит с оранжевым оттенком киновари и зелёно-коричневыми пигментами дополняет красно-коричневая горка с крупными белильными лещадками. Следует добавить, что начертание надписей на живописном окладе, по мнению А. А. Турилова, которого сердечно благодарю за помощь, отражает палеографические особенности письма конца XV — первой половины XVI в., что вполне согласуется с нашей датировкой живописи.

Ещё одна живописная крышка с изображением Распятия была вторично использована для переплёта печатного Евангелия 1633 г. (ГИМ) и не сохранила сведений о первоначальном назначении (Илл. 12)¹². Однако нет сомнений, что иконный оклад является ещё одним произведением псковских изографов, созданным около середины — в начале третьей четверти XVI в. Изображение заглублено в ковчег и окружено орнаментальными полями, напоминая небольшие аналойные образы. Избранный извод заслуживает особого внимания, поскольку наряду с предыдущим он также получил широкое распространение в праздничных иконах псковских иконостасов. Поза Христа в данном случае представлена более традиционно: изысканных пропорций измождённое тело вытянуто вдоль центрального перекрестия, а распостёртые руки — по линии его ветвей. Зелёного цвета Иерусалимская стена дробится многочисленными столпами-башнями, а прясла между ними образуют изломанную линию, симметрично спускающуюся к центру. Красноликие и краснокрылые ангелы — одна из древних псковских примет, известная уже по храмовым образам Страшного суда (ПМЗ) и близкого по времени Воскресения — Сошествия во ад (1466 ?) из церкви Варлаама Хутынского на Званице (?) в Пскове [14].



Илл. 12. Распятие. Верхняя крышка переплёта. Середина — третья четверть XVI в. Псков. Евангелие. 1633. Москва, Печатный двор. Из музея Покровского собора на Рву в Москве. Государственный исторический музей, Москва



Илл. 13. Распятие с четырьмя евангелистами. Верхняя крышка переплёта Евангелия тетр. Конец XVI — начало XVII вв. Псков (?). Государственный исторический музей, Москва. Муз. 4133

Особого внимания заслуживает орнаментальное украшение полей живописной крышки, органично вписывающееся в представление о творчестве псковских мастеров середины — третьей четверти XVI в. Сложные узоры характерны для оформления лузги крупных местных икон, а также полей и подзоров большинства царских врат [39]. Чаще они декорировались цветными лаками или золотом, серебром и чёрной краской, имитируя технику чернения драгоценных ювелирных изделий. При этом обычно прибегали к пластически сложному декору с закрученными волютами, гибкими растительными стволами, плодами и листьями, с позолоченными «личинами» и «маскаронами», органично вписанными в объёмную ткань орнамента, напоминающими резные рамы. Но широко встречаются и растительные узоры по золоту, повторявшие книжные заставки и рамки рукописей XVI в., как в рассматриваемом примере. Редкой особенностью убранства полей крышки являются «облачные» медальоны в углах с вписанными в них символами евангелистов, однако именно эта черта будет характерна для драгоценных накладных окладов местных книжных переплётов, окружающих центральный живописный образ Распятия.

Описанная нами традиция сохраняется в псковской культуре на протяжении всего XVI и XVII вв., как об этом свидетельствуют и письменные источники, и уцелевшие памятники. Так в верхнюю крышку переплёта пергаменного *Евангелия апракос* второй половины XIV в. из Петропавловского Серёдкина монастыря¹³, поступившего на московский Печатный двор из Пскова в 1679 г., [25, с. 36–37, 175] врезана икона, от которой сохранился маленький фрагмент живописи на левкасе с паволокой. Концом XVI или началом XVII столетия можно датировать ещё один живописный оклад Евангелия тетр (ГИМ. Муз. 4133)¹⁴ (Илл. 13), повторяющий композицию крышки из собрания Н. П. Лихачёва: здесь также в углах средника размещены четыре портрета пи-

шущих евангелистов, причём в наиболее развёрнутой схеме — с архитектурным фоном, свитками, столиками и предметами для письма. Сама сцена Распятия уменьшается и уподобляется по размерам и пропорциям этим угловым клеймам. Сведений о происхождении памятника не сохранилось, но художественные особенности скорописного письма и особенно колорит не исключают работу псковского мастера.

Вопрос о происхождении в местной художественной культуре столь редкого типа крышек напрестольных Евангелий — один из самых непростых и важных. Даже по перечисленным примерам, очевидно, что такой вид убранства оказался здесь весьма востребованным и получил равное, а подчас и преимущественное распространение наряду с обиходными и драгоценными окладами. Наиболее правдоподобным было бы предположение о проникновении этого вида убранства из западных земель, откуда Псков, граничивший с немецкой культурой Прибалтики, почерпнул немало иконографических особенностей. Широкие связи с Литвой, Польшей, Валахией способствовали обогащению искусства псковских мастеров иноземными чертами, которые проявляются уже в раннее время. На интуитивном уровне представляется, что отсюда рассмотренная традиция могла быть заимствована псковичами, однако это сложно доказать ввиду не дошедших до нас книжных живописных окладов Великого княжества Литовского, но сам принцип украшения верхней крышки Евангелий получил распространение, во всяком случае, с XVI в. на украинских землях, некогда входивших в состав этого государства¹⁵. Вместе с тем, подобный декор переплётов был весьма характерен для западного мира, в том числе Италии, Чехии и Германии (Илл. 14–15)¹⁶, что вполне позволяет думать о европейском происхождении псковской особенности. Во всяком случае, вряд ли стоит объяснять ее бедностью сельских и погостских храмов, прибегавших к живописному, а не драгоценно-



Илл. 14 а-б. Христос-судия. Ангелы, херувимы, символы евангелистов. Богоматерь с Младенцем, христианские добродетели и пророки. Живописный оклад. Бамбергская Псалтирь. 1220–1230. Регенсбург. Staatsbibliothek Bamberg. Msc. Bibl. 48. URL: http://digital.bib-bvb.de/view/bvbmets/viewer.0.6.4.jsp?folder_id=0&dvs=1601204685745~505&pid=2399159&locale=ru_RU&usePid1=true&usePid2=true



Илл. 15 а-б. Небесные символы евангелистов Матфея (446) и Иоанна (449). Живописные оклады томов сочинения Фомы Аквинского «Catena Aurea». Комментарии на евангелистов. Upper Austrian State Library, Linz. AT-OOeLB, Hs.-446–449. URL: <https://digi.landesbibliothek.at/viewer/overview/446/1/>



Илл. 16. Распятие, в окладе. Вторая половина (?) XVI – XVII вв. Псков. Верхняя крышка переплета. Евангелие тетр. Московская печать 1741 г. Псковский музей-заповедник, Псков

му убранству, поскольку таковые были и в других землях Руси, но аналогичный приём оформления Евангелий там не получил признания. Кроме того, как показывают источники, такие рукописи имелись во всех крупных и богатых псковских монастырях. Следует также иметь в виду, что именно Псков славился и числом, и высоким уровнем своих серебряников, а создание металлических накладных басменных или меднолитых деталей было отнюдь не дороже, чем миниатюрное иконное письмо, всегда особенно ценившееся в Средневековье.

Ещё одна особенность псковских окладов заставляет решительно отказаться от этой мысли — стремление местных мастеров украшать живописные крышки рукописей серебряными рамками с накладными дробницами, кастами, вставками из хрусталей и драгоценных камней, то есть обрамлять написанные изображения Страстей богатым окладом, ещё более уподоблявшим его иконе в драгоценной оправе. Традиция эта получила чрезвычайно широкое распространение в псковском искусстве XVI–XVII вв.

Именно так оформлено наиболее раннее Евангелие апракос 1532 г. из Елеазаровского Трёхсвятительского монастыря (?) близ Пскова, (ПМЗ)¹⁷. В центре его находится живописное Распятие XIX в., заменившее древний иконный образ, созданный одновременно с рукописью, а на полях сохранились серебряные пластины из плоской ажурной басмы сложного плетения на просечном фоне. В углах закреплены четыре круглых гнезда, предназначенных для драгоценных вставок, а по центру каждой стороны зубчатые касты с крупными хрустальными кабошонами (сохранился один), ставшие характерной приметой ювелирных изделий в Пскове. К первоначальной части переплёта, обтянутого поздним бархатом, относится нижняя доска с плоскими ножками.

Аналогичное построение имеет псковский оклад второй половины (?) XVI в., позднее вторично приспособленный в качестве верхней крышки Евангелия тетр московской печати 1741 г. (ПМЗ)¹⁸ (Илл. 16), тогда же переплёт был обтянут бархатом. Живописная композиция Распятия с пятью предстоящими — Богородицей с двумя женами, Иоанном и Лонгином



Илл. 17. Оклад от крышки Евангелия. Икона «Воскресение — Сошествие во ад». Конец XVI в., XIX в. Псков. Из собрания М. П. Боткина. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

сотником, дополненная летящими ангелами и изломанной формой стены града Иерусалима в точности повторяет рассмотренную сцену на окладе Евангелия из Покровского собора (ГИМ), подтверждая бытование у местных иконописцев одних образцов. В Псковском музее живопись, как и серебряный оклад, датируют последней четвертью — концом XVII в., но особенности изображения, пропорции фигур, драпировки одежд, особенно рисунок горок и орнаментики стены заставляют говорить даже не о последней четверти — с этим временем В. В. Игошев связывает появление серебряного обрамления на крышке [11, с. 174], — а о третьей четверти XVI в. Иконный средник явно прописывали при подгонке оклада к Евангелию 1741 г., переделав лики и прописав поверхность, что создаёт впечатление его позднего происхождения. Кроме того, фон закрывает серебряная пластина, покрытая типичной для псковских мастеров XVI в. выемчатой трёхцветной эмалью зелёного, тёмно-синего и голубого цветов. Поля закрывает рамка с чеканным растительным узором по канфаренному фону из сдвоенных спирально переплетающихся стеблей с трилистником на конце. Углы венчают круглые дробницы с резными изображениями символов евангелистов, а в центре всех полос касты для камней (сохранился один наверху). От первоначального замысла уцелели застёжки и нижняя доска со срединкой и наугольниками.

Облик книги с окружающим живописный средник окладом возник в Пскове не случайно, он ориентировался на композиционные особенности иконных образов, которые не позднее, чем с XV в. украшали как красочные, так и серебряные поля с угловыми медальонами или дробницами [38, с. 178, 184–185,

195–196]. Поэтому есть основания думать о псковском происхождении и этого типа драгоценного убранства, действительно, не встречающегося среди памятников других центров. Необычная конструкция драгоценной рамки появилась в связи с желанием украсить иконный средник, что подтверждает особое отношение местных мастеров к такому облику богослужебной книги.

Аналогичной крышке напрестольного Евангелия принадлежали серебряные поля, на рубеже XIX–XX вв. использованные для украшения псковской иконы Воскресения — Сошествия во ад из собрания М. П. Боткина [41] (Илл. 17). Вторичное использование их подтверждают следы укорачивания высоты боковых полос, в результате чего первоначально вытянутая по вертикали рамка превратилась в почти квадратную. Не типично для иконного убранства и наложение пластин лишь на лицевую поверхность доски, без загиба на торцы, а также накладные серебряные дробницы с изображениями пишущих евангелистов. Гораздо уместнее они выглядят для ювелирного декора напрестольных Евангелий, причём техника и художественные особенности позволяют связывать их с работой псковского серебряника последних десятилетий XVI в. Для этого времени характерен и рисунок ажурного сканого узора замысловатого рисунка, выступающего на канфаренном фоне и состоящего из вьющегося растительного орнамента — стеблей трав с листочками, завитками и отростками фигурной формы, и заполнение их типично псковской эмалью трёх цветов — тёмно-синей, голубой и зелёной (в следующем столетии её заменяли двухцветной). По центру каждой полосы, как это было принято в Пскове, размещены круглые розетки с драгоценными камнями — сапфирами в кастах (два утрачены).



Илл. 18. Распятие в окладе. Верхняя крышка переплёта. XVI–XVII вв. Псков. Евангелие тетр. Москва. 1701. Из собрания М. П. Боткина. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Принцип и техника декора этой рамки очень близки убранству полей Евангелия тетр из собрания М. П. Боткина, напечатанного в Москве в 1701 г. (ГРМ) (Илл. 18)¹⁹. Сборный и разновременный оклад был перенесён на книгу с двух неизвестных рукописей — середины XVI и второй половины XVII в. [11]. Живописная крышка с изображением Распятия заменила древнюю при переносе на Евангелие 1701 г. и вполне соответствует стилю этого времени. Однако её иконографические и художественные особенности позволяют говорить, что мастер повторял обветшавший к тому времени памятник середины XVI столетия. Об этом свидетельствует и узнаваемая поза провисшего на руках тела Христа, западный разворот фигуры, тип причёски, типичный для Пскова рисунок стены града Иерусалима, слетающие к кресту огнеликие ангелы. Композицию вынуждены были сохранять ради использования серебряных гравированных накладок XVI в. на фоне, в промежутки которых нужно было вписать всю верхнюю часть сцены. Поля Евангелия покрывает изящный ажурный сканый узор крупного рапорта из вьющихся стеблей и трав с листиками фигурной

формы, а также с каплевидными и сердцевидными отростками, залитыми или двцветной эмалью тёмно-синего и зелёного колера. Гладкий золочёный фон серебряного листа эффектно подчёркивает насыщенные цветовые сочетания. Они дополнены белыми дробницами трёхлопастной формы с гравированными «облачными» изображениями символов евангелистов, святых жён и Троицы Ветхозаветной.

Традиция размещения в углах медальонов с евангелистами или их символами и круглыми украшениями по центру каждого из четырёх полей сохраняется на драгоценных полях, украшающих ещё одну живописную крышку, венчающую печатное Евангелие 1677 г. (ПМЗ)²⁰. Исполненная темперой композиция находится под записью, но очевидно, что она повторяла сцену Распятия с пятью предстоящими. Чеканная рамка, исполненная псковским мастером в последней четверти XVII в., производит впечатление строго упорядоченного памятника. Боковые поля разделены шестью нарядными киотцами, обрамлёнными башнеобразными столбиками с килевидным навершием. В угловых помещены резные изображения символов

евангелистов, а в центральных композиции Рождества Богоматери и Успения. Участки полей между ними имеют в центре высокие зубчатые касты разных размеров со стёклами и подкрашенными хрусталами, от которых на канфаренном фоне «прорастают» спирально загнутые переплетающиеся стебли орнамента с цветами на концах.

К выявленным в библиотеках и музеях памятникам можно добавить многочисленные сведения письменных источников, судя по которым украшенные таким образом богослужебные кодексы были почти в каждой второй церкви Псковской земли, не уступая числу рукописей с простым обиходным или драгоценным окладом. Писцы обычно называют их «Евангелиями в Страстях», а сами изображения «Страстями» при этом неизменно подчёркивают иконную технику исполнения и фон — золотой или «на краске». Это подтверждает не только пристрастие псковичей к такому декору книг, но и сложение особой терминологии, включавшей остенсивные определения, отразившие индивидуальность облика, непохожего на традиционный.

В «Расходной книге» псковской церкви Успения «с Пароменья» 1531 г. отмечено: «Дали денеги Федору иконнику что Евангелие в Страстях построил» [28, с. 1]. Видимо, этот оклад с Распятием и четырьмя предстоящими был позднее использован для другой книги, поскольку составитель описи 1764 г., отметил: «третье Евангелие печатное обложено серебром резным бывало золочено; на нем писаны Страсти на красках (выд. здесь и далее мною — И. Ш.). На том Евангелии пять венчиков малинких, да на исподней дски пять жучков, две застешки все то серебряное» (РГАДА. Ф. 280. Оп. 2. Д. 456. Л. 13).

Примечательно, что живописные крышки с изображением Распятия встречаются среди имущества как крупных и богатых обитателей, так и небольших крепостных, погостских и даже сельских церквей. То есть заказчиком их выступали в равной степени и знатные ктиторы, и обычные прихожане. В книгохранилище наиболее значительного в Пскове особножительственного монастыря Рождества Богородицы на Снятной горе, где в счёт «вкупы» (личного взноса) постригались и жили выходцы из боярских семей и родовой знати [21], согласно переписной книге 1584–1586 гг., значатся несколько древних Евангелий: «харатые в десть апракосы» и «тетрово, в десть на бумаге», «толковое ж вседневное на харатъ в десть». Они имели обиходные и драгоценные оклады, обложенные серебряной басмой с камнями и чеканными серебряными изображениями Распятия и евангелистов на наугольниках; и живописные крышки, окружённые накладными басменными полями: «Евангелие тетр на бумаге в десть, евангелисты и заставицы на золоте, а верхние цки писаны Страсти Спасовы, венцы у Спаса, и у Пречистые, и у Ивана Богослова серебряны чеканные, золочены, а около Страстей обложено басмы серебряны золочены, а застешки и спни пробионцы серебряны, да на другой стороне пять жемчужин серебряных» (РГАДА. Ф. 1209. Кн. 830. Л. 388, 390)²¹. О древней живописной крышке XV в. в приделе Св. Саввы Иоанно-Богословского Крыпецкого монастыря упоминалось выше при описании самого памятника. На престолах третьей известной Трёхсвятительской Елизарьевой пустыни лежали три подобные рукописи, причём две из них на полях также были украшены драгоценной рамкой. Первое описание относится к сохранившемуся и рассмотренному выше памятнику — рукописи 1532 г.: «Евангелие апракос в десть на бумаге, обложено басмы серебряны золочены, вставки четыре хрустали, спни жемчуги, застешки серебряны, а на нем писаны Страсти». Второе «Евангелие апракос в десть на бумаге, оклад серебрян, цка чеканена, золочена, наугольники с винифтом и край резаны, евангелисты чеканены с финифтом, а Страсти писаны на красках; в венцах вставки: шесть жемчужков, да пять червцов, да две бирюски; да на полях в коробцах четыре вставки: один яхонт, да два цервца, да хрусталь; а задняя цка обложена цкою серебряною, а по углам в серетках пять плащей чеканены серебряны золочены; застешки серебряны золочены». В алтаре соборного придела лежал ещё один подобный «апракос, на нем писаны Страсти на золоте» (РГАДА. Ф. 1209. Кн. 830. Л. 405 об., 412 об.). Более того, такая же книга находилась в церкви Преполовения Пятидесятницы на подворье Великопустынской (потом Елеазаровской) обители в самом Пскове: «Евангелие на престольное

ветхое писменное в полдестъ, на верхней доске писано красками на золоте Распятие Христово с предстоящими» [29, с. 122]. В крупном Спасо-Преображенском Великопустыньском монастыре в Псковском уезде хранилось пять книг Нового Завета, из которых наиболее древняя имела аналогичный вид: «Евангелие в десть на харатъ с Страстями, застешки» (РГАДА. Ф. 1209. Кн. 827. Л. 1252 об.).

В описной книге Одигитриевской церкви на подворье Псково-Печерского Успенского монастыря в Пскове «на престоле Евангелие апракос, обложено бархатом зеленым, ветшано, а на нем Распятие Господне написано, а у Спаса и у Пречистые, и у Ивана Богослова венцы сканные позолочены, а по краем басмы серебряны золочены» (РНБ ОР. Собр. М. П. Погодина. № 1912. Л. 32. [5, с. 165]).

Достаточно зажиточный Петропавловский Верхнеостровский монастырь на Псковском озере также обладал двумя похожими кодексами: один из них лежал в алтаре: «Да на престоле Евангелие тетр в десть на бумаге, облачено отласом зеленым, а на верхней цке писаны Страсти на золоте, застешки и спени серебряны», другой находился среди прочих книг: «Евангелие в десть на бумаге, обложено камкою червчатой, на верхней цке писаны Страсти» (РГАДА. Ф. 1209. Кн. 830. Л. 419 об., 422). Два апракоса упомянуты и в переписной книге того же монастыря 1606 г.: «На престоле Евангелие апракос, на дске Страсти писаны на золоте. В церкви Успения <...> на престоле Евангелие апракос, на дске написаны Страсти на золоте» (РНБ ОР. Собр. Погодина, № 1912. Л. 151 об., 154).

К сожалению, в переписной книге Г. И. Мещанинова-Морозова и И. В. Дровнина 1584–1588 гг. отсутствуют описания городских храмов и монастырей самого Пскова, но в какой-то степени это досадное упущение помогают восполнить материалы так называемых «офицерских описей», составленных в 1764–1765 гг. при подготовке к реформе по секуляризации церковных земель. Например, на престоле собора Петра и Павла «с Бую» лежало «Евангелие печатное в десть писаны дски Распятие и евангелисты на красках застешки и наугольники медные» (РГАДА. Ф. 280. Оп. 3. Д. 454. Л. 45 об.).

Однако в документе 1584 г. имеется большое число переписей имущества погостов, где живописные крышки, подчас обрамлённые драгоценными рамками окладов, встречаются особенно часто. Такой богато украшенный кодекс принадлежал Никольской церкви, расположенной внутри крепости Изборск, — «на престоле Евангелие апракос в десть, обложено серебром. Страсти на золоте, по углом восемь камней хрустали» (РГАДА. Ф. 1209. Кн. 827. Л. 746 об. [5, с. 180–181]).

В деревянной церкви Введения Тойвицкого погоста, «что прежде был монастырь», «Евангелие на нем Страсти Христовы и евангелисты. Другое евангелие писменное в полдестъ на нем написаны на дски Страсти Христовы на красках ветхое» (РГАДА. Ф. 280. Оп. 3. Д. 455. Описи Троицкого собора г. Пскова. 1763 г. Л. 220). Особенно много таких памятников упомянуто в храмовых алтарях городища Выбор: в соборной церкви Успения «на престоле Евангелие тетр в десть на бумаге, обложено камкою одомашкою, а на верхней цке писаны Страсти на золоте» <...>, а в приделе «у Архангела Михаила <...> в олтаре на престоле Евангелие апракос в десть на харатъ, а на нем писаны Страсти на золоте» (РГАДА. Ф. 1209. Кн. 827. Л. 1155, 1156 [5, с. 187–188]). В деревянной церкви Козмы и Демьяна «Евангелие апракос в десть на бумаге, обложена камкою червчатой, а на нем писаны Страсти, а евангелисты, и застешки, и спни, и наугольники серебряны золочены. А заставицы прописаны золотом» (Там же. Л. 1158 [5, с. 189]). На посаде монастыря «церковь Варвары древяна клетки <...> а в олтаре на престоле Евангелие тетрово в полдестъ на бумаге апракос. Страсти на золоте» (Там же. Л. 1159 об. [5, с. 190]). На Козмодемьянском посаде «монастырь особой» «церковь Воздвиженья Честнаго Креста <...> да в олтаре. Евангелие апракос, покрыто бархатом, в десть на бумаге, а на нем писаны Страсти на золоте» (Там же. Л. 1160 об. [5, с. 191]).

Нередко на престольный кодекс и крест представляли собой единый живописный комплекс, например, в церкви Николая Чудотворца погоста Ремда Кобыльского уезда «в олтаре на престоле Евангелие апракос на харатъ, Страсти на золоте; крест воздвизалной древян на красках» (РГАДА. Ф. 1209,



Илл. 19. Распятие.
Верхняя крышка переплёта.
Евангелие. 1606.
Московский печатный двор.
Печать А. М. Радишевского.
Кирилло-Белозерский музей-заповедник,
Кириллов

Кн. 827. Л. 544 об.). Поскольку главной целью переписной книги 1584 г. была оценка храмового имущества, оставшегося после разорения Псковской земли во время Ливонской войны, писцы отмечали характер материала не только драгоценных окладов, но и живописных крышек: в церкви Вмч. Георгия в погосте Мда «на престоле Евангелие в десть на бумаге, *Страсти на красках*» (Там же. Л. 361), а в знаменитой церкви Успения в Мелетово: «Гевангелие апракос в десть на бумаге *Страсти на золоте*» (РГАДА. Ф. 1209. Кн. 830. Л. 193). Но бывали случаи, когда фон иконного образа не описывался, просто констатировалось: «Евангелие апракос в десть на бумаге, *на нем на верхней цке писаны Страсти*» (в Никольской церкви в Устье) (Там же. Л. 1146)²². Все же чаще в середине верхней доски размещалось Распятие на золотом фоне: так было в церкви Ильи Пророка в Выбутах («апракос хартейной, на нем *Страсти писаны на золоте*» (Там же. Л. 1142 об.)), в Георгиевской церкви в Кряковичах (Зряковичах) — «на престоле Евангелие тетр в полдесть на бумаге, *Страсти писаны на золоте* (Там же. Л. 193 об.–196), в Никольском храме погоста Котеленский («апракос на хартьге в десть, *Страсти на золоте*» (РГАДА. Ф. 1209. Кн. 827. Л. 1296).

Эти и многие другие примеры, которые сохранили письменные источники Псковской земли, не идут ни в какое сравнение с тем, что мы видим по описанию храмовых интерьеров

других центров, где такая традиция не прослеживается, а упоминания единичны. Один из таких памятников находился в новгородском Никольском храме Вяжицкого монастыря, куда в силу архиепископского статуса этой обители он мог попасть из подведомственного владыки Пскова: «Евангелие апракос, *на верхней цке Распятие Господне на золоте*» [24, с. 95]. Другой оклад с живописным образом сохранился на переплёте Евангелия, напечатанного на Московском дворе в 1606 г. А. М. Радишевским²³ (Илл. 19). Запись о принадлежности книги в начале XIX в. библиотеке новгородского Юрьева монастыря и печать этой обители подтверждается выявленными нами архивными сведениями. В описи 1765 г. среди десяти напрестольных Евангелий соборной церкви значится: «неновоысправное печатное в десть обложено отласом красным з золотыми травами на верхней дски Распятие и прочие стые изображены красками <...> шесть венчиков серебряных с финифты золочены» (РГАДА. Ф. 280. Оп. 3. Д. 741. Л. 83 об.). Переплёт современен печатной книге 1606 г., хотя хаотично положенные части басменного оклада свидетельствуют о переделках, а архаические особенности живописи более характерны для конца предыдущего столетия. Вместе с тем следует отметить более статичные формы и довольно жесткую графику драпировок, активный колорит, более согласующиеся с датой Евангелия²⁴. Если манера исполнения не выявляет



Илл. 20. Распятие. Фрагмент иконы «Распятие с евангельскими сценами». Третья четверть XVI в. Псков. Из церкви Успения с Пароменя в Пскове. 186 × 153 см. Новгородский государственный объединённый музей-заповедник, Новгород

ярких примет псковского иконописания, то иконографические особенности вполне созвучны бытовавшим там образцам. Так совсем не характерная для новгородских иконников объёмно написанная уступами стена Иерусалима, в плане образующая пояс меандра, в точности повторяет живописную крышку Евангелия 1560-х гг. из церкви Петра и Павла села Ветвеницкое на берегу Чудского озера (РНБ. XXII. 5.15). Поэтому, даже допуская работу над иконным образом местного художника, надо признать испытанное им влияние псковской традиции, не исключено, что он ориентировался на характерный для этого центра образец книжного переплёта.

Если не брать во внимание живописные оклады, известные по единичным московским памятникам XVII в., а также редкие примеры таких переплётов XVIII–XIX вв., которые вполне могли следовать как ранней псковской, так и западно-украинской традиции оформления книги, следует указать ещё на одну иконную крышку Евангелия тетр, написанного в первой четверти XVII в. писцом Василием Ивановым Поповым, священником каргопольской церкви Св. Троицы и пожертвованного им в городской Спасо-Преображенский монастырь в 1624 г.²⁵ Её композиция и даже пропорции доски в точности повторяют аналогичное произведение из собрания Н. П. Лихачёва последней четверти XV в. (ГРМ), однако художественные особенности позволяют вспомнить иконы местных художников и не имеют ничего общего с псковской живописью. Таким образом, можно думать, что в XVII столетии и в Новое время этот тип переплёта хотя и не был широко распространён, но всё же оказался известным в разной среде и ряде центров.

Наконец, следует особо отметить устойчивую терминологию, выработанную писцами относительно привычного для Пскова типа украшения напрестольных книг. В отличие от составителя новгородской описи, привычно называвшего сюжет

Распятием, здесь его предпочитали именовать «Страсти». Причём это касалось не только интересующего нас декора кодексов, но и композиций больших икон. Например, в нижнем ряду иконостаса церкви Успения с Пароменя рядом с храмовым образом находилось значительное по размерам изображение Распятия с двумя разбойниками в центре и клеймами с иллюстрацией событий последних дней жизни Спасителя (илл. 20): «образ местной на нем писаны Страсти Христовы в деянии на золоте» (РГАДА. Ф. 280. Оп. 2. Д. 456. Л. 20 об.). В притворе церкви Одигитрии на подворье Псково-Печерского монастыря во Пскове упоминались «две иконы локотницы Страсти Господни с чудесы на золоте» (РНБ. Собр. Погодина, № 1912. Л. 31 об. [5, с. 165]).

Позволим себе предположить, что сложение уникального типа псковских переплётов могло быть связано с другим местным обычаем — возлагать на престол аналойный иконный образ с изображением Распятия. Судя по письменным источникам, эти алтарные памятники были взаимозаменяемыми: если в храме имелся такой напрестольный кодекс, отдельно об иконе не упоминалось, но если книга Нового Завета не несла на себе иконного изображения, рядом мог лежать камерный образ Страстей. В деревянной церкви Сергия Радонежского в Изборске на алтаре помещалось «Евангелие тетрово в десть на бумаге, крест воздвизальной, Страсти на золоте» (РГАДА. Ф. 1209. Кн. 827. Л. 749об. [5, с. 180–181]). Очевидно, что речь шла не об изображениях на самом кресте, — подобных описаний нам не встречалось, но именно о лежащей рядом иконе с таким сюжетом. Там же в монастыре Рождества Богородицы «на престоле Евангелие на харатье, бархатом волочено. Крест воздвизальной, обложен медью <...> пятницкие казны Юрьева Ливонского, а дал тое казну к Рожеству дьяк Иван Андреев игуменье <...> два креста воздвизальных древяны, Страсти на золоте» (Там же. Л. 751). Аналогичная история наблюдается в псковском пригороде Вы-

бор, где на Козмодемьянском посаде на алтаре церкви Воздвижения Честного Креста лежали «крест воздвизальной древян. Страсти на золоте» (Там же. Л. 1160 об [5, с. 191]); и в погостской церкви Ильи Пророка в Кривовичах: «на престоле Евангелие апракос да крест воздвизальной [далее в ркп. смысловой пробел] Страсти золочены» (РГАДА. Ф. 1209. Кн. 830. Л. 427 об.). Не ис-

ключено, что именно этот обычай возлагать на алтарь пядницу с Распятием и стал началом формирования в Пскове уникальной, неизвестной нам по другим центрам традиции оформления напрестольных книг, существовавшей здесь, как показывают выявленные памятники XV–XVII вв. и многочисленные письменные источники, на протяжении нескольких столетий.

Примечания:

- ¹ 1° (20 × 14,5–15,2). I + 286 л. Пергамент, полуустав [32, кат. № 297, с. 441–444].
- ² Размеры 28,4–29,5 × 22,2–23. Пергамент. Устав в два столбца [32, кат. № 127, с. 248–249].
- ³ Один из наиболее характерных примеров — роспись Старо Нагоричино, где страданиям Господа посвящена 21 сцена [50, с. 60–63].
- ⁴ ПМЗ. Отдел редких и рукописных книг и документов (Древлехранилище). Фонд Крыпецкого монастыря. Инв. № 245. Евангелие апракос, полный. В 1°. 294 л. Бумага, полуустав. Конец XV в. [18, ч. I, № 4, с. 10; ч. II, с. 4. ил. до раскрытия]. Общий вид в процессе реставрации и два разворота опубликованы. [34, с. 5].
- ⁵ И. Д. Соловьева ошибочно считала оклад поздней работой XVII в. [36, с. 184].
- ⁶ Инв. ДРЖ 32. 31 × 20,5 × 1,2. Картон, пролевкашенная паволока, левкас, темпера, золочение. Прошла исследования в Отделе ТТИ ГРМ в 1992 г. Не опубликована.
- ⁷ Шалина И. А., Кызласова И. Л. Псковские царские врата из Снетогорского монастыря (в печати).
- ⁸ Приношу А. Г. Сергееву сердечную благодарность за консультацию по этому вопросу.
- ⁹ Живопись расчищена, но вдоль полей и местами в среднике сохранились фрагменты записи потемневшей олифы, поверхность имеет горизонтальные сколы до левкаса и многочисленные мелкие утраты.
- ¹⁰ Анонимная типография. 1°. 325 л. Бумага, печать, третий шрифт. Владельческая скрепа на л. 2–10. Переплет: дерево, темпера (верхняя) и масло (нижняя) крышки, с внутренней стороны оклеены холстом. Пост. до 1959 г., возможно, из ОЛДП [13, с. 92–93].
- ¹¹ РГАДА. Ф. 381. № 7. 1° (26 × 22–22,5). 176 л. Пергамент, устав в два столбца [17, с. 94–96, № 32].
- ¹² Инв. № ПС 11, в 1°. Москва, Печатный двор. Происхождение не установлено. Книга была приобретена для музея Покровского собора на Рву в Москве в 1920-е гг. от частного лица. Сердечно благодарю Е. И. Серебрякову, обратившую моё внимание на эту рукопись и предоставившую сведения о ней. Не опубликована.
- ¹³ РГАДА. Ф. 381 (Син. тип.). № 18. Евангелие апракос полный. Вторая половина XIV в. Пергамент, устав. 1° (29,5 × 22,0). 198 л. [32, № 156].
- ¹⁴ Датируется широко — XVI в. 4°. 384 л. Бумага, чернила; полуустав, заставки, инициалы, вязь.
- ¹⁵ Они обнаружены преимущественно на окладах кириллических рукописей, но встречаются и на печатных книгах XVI–XVIII вв. (около 30). В соответствии с видом переплёта, выделяется несколько групп памятников: наиболее многочисленная с цельным изображением на дощатой основе, меньшая с отдельными вставками живописи на корешках, обтянутых кожей. Сюжетный состав композиций более разнообразный, в том числе трехфигурный Деисус, святые, Спас Нерукотворный, но превалируют сцены Распятия с предстоящими [45]. Самой ранней считается крышка Евангелия тетр, написанного в 1571 г. иереем Игнатием Фединкой для церкви Св. Димитрия в с. Тиневичи, которую считают балканской по стилю и датируют XV в. [46], что мы не можем подтвердить, поскольку рукопись недоступна. Большая часть украинских памятников относится к XVII в., наиболее характерно живописное убранство Евангелия тетр из собрания Ю. А. Яворского, переписанного и, видимо, украшенного в 1631 г. Максимом Улицким (РНБ. Яворск. 30). 299 л. 1° (29,7 × 18,5). Изображение сцены Распятия и четырёх евангелистов сделано в смешанной технике и поверх толстого слоя грунта, что выдаёт особенности западно-русской работы, как и характер резной орнаментации по левкасу [36, с. 187]. Происхождение книги утрачено, но судя по особенностям живописного образа, он был создан близко к месту приобретения памятника в Перемышльской епархии.
- ¹⁶ Наиболее известными являются живописные оправы 135 книг (Tavoletta — 30 × 48) финансовых отчетов казначейств Сиены, созданные в 1268–1682 гг. итальянскими художниками по загрунтованному холсту деревянных досок. На них изображены казначеи за работой, гербы, а позже сцены из городской жизни (URL: <http://www.archiviodistato.siena.it/museo-delle-bicchierne>). Наибольшее число живописных переплётов (более 20) связано с немецкими и саксонскими землями, где сложился особый вид книжного убранства. Изображения написаны по золоту на пергаменте, покрытом предохраняющими темперный слой прозрачными роговыми пластинами, которые закреплялись металлическим каркасом из тонких рамок, вторящих композиционным особенностям сцен [43]. Наиболее ранняя из них романская Бамбергская Псалтирь, созданная в Регенсбурге (1220–1230) (Staatsbibliothek Bamberg. Msc. Bibl. 48 (Илл. 14). Обе крышки (25,5 × 17,8) имеют сходную схему: в центре верхней восседает Христос-Судия на радуге в мандорле, в окружении ангелов в рост и символов евангелистов в медальонах. На нижней — Богородица с Младенцем с образами христианских добродетелей в кругах и четырьмя полнофигурными пророками со своими пророческими символами. Типичные обтянутые кожей деревянные переплёты с живописным декором готического стиля известны по латинским манускриптам австрийского монастыря Гарштен, откуда происходят четыре тома 1320–1330 гг. комментариев Фомы Аквинского “Catena Aurea” (Glossa continua in Matthaem, Marcum, Lucam, Joannem): Linz, AT-OOeLB, Hs.-446–449, на обложках которых представлены соответствующие символы Матфея, Марка, Луки и Иоанна. Аналогичные памятники первой половины XIV в. известны на территории Чехии [48] (Илл. 15).
- ¹⁷ Фонд Спасо-Елеазарова монастыря. Инв. № 366. 1° (29 × 18). 408 л. Бумага, полуустав. Серебро, хрусталь, басма с просечным фоном. Дерево, масло. Пост. в музей из ризницы кафедрального Троицкого собора [26, с. 14–15, табл. IV; 18, ч. I, с. 10–11. № 6; ч. II, с. 6; 29, кат. № 28, с. 120–122].
- ¹⁸ Инв. № 612. Размер: 32 × 20. Бумага, печать; серебро, позолоченное, драгоценные камни (бирюза, гранаты, алмадины), жемчуг, чеканка, эмаль скань. Происходит из монастыря «на Кочкорье» (?), приписанного к Псковскому архиерейскому дому. [29, кат. № 47, с. 139–141].
- ¹⁹ Инв. № БК-3076. 1° (32,5 × 19,5). 457 л. Бумага, печать. Пост. из собрания М. П. Боткина в 1917 г. [20, кат. № 149, с. 104].
- ²⁰ Инв. № 624. Напечатана в Москве. 33 × 20. Серебро, медь, жемчуг, хрусталь, стекла, чеканка, резьба, эмаль, литьё. Происходит из довоенного собрания музея. [29, кат. № 48, с. 141–142; 11, с. 166–187; 183–184].
- ²¹ Сердечно благодарю Е. Б. Французову, предоставившую мне отдельные выписки из этого источника.
- ²² В церкви Преображения в погосте Колпино «на верхней цке писаны Страсти» (Л. 1154), в церкви Рождества Богородицы в Новой Уситве «Евангелие в дещь на бумаге, на нем писаны Страсти Господни» (Л. 1149 об.).
- ²³ КБМЗ. № КП 2030. 1°. Бумага, двухцветная печать, доски, левкас, темпера, серебро, басма. Дар Н. С. Михалкова (Москва) в 1997 г. [3, с. 11–12, 24–25].
- ²⁴ Благодарю А.С. Преображенского, поделившегося со мной своими наблюдениями.

²⁵ КГИАХМ. КП-12861. Инв. № 25 К. 32,8 × 20,8 см. 430 л. Бумага, рукопись; буквы с орнаментальными отрезками киноварью; четыре миниатюры пером, без использования краски; заставки пером и инициалы старопечатного стиля. Переплет: доски, левкас, темпера. [16, с. 194, 196–197].

Принятые сокращения:

ГИМ — Государственный исторический музей
 ГРМ — Государственный Русский музей
 КГИАХМ — Каргопольский государственный историко-архитектурный и художественный музей
 КБМЗ — Кирилло-Белозерский музей-заповедник
 НГОМЗ — Новгородский государственный объединённый музей-заповедник
 ПМЗ — Псковский музей-заповедник
 РГАДА — Российский государственный архив древних актов
 РГБ — Российская государственная библиотека
 РНБ — Российская национальная библиотека

Список литературы:

1. *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII–XV веков. М.: Искусство, 1980. 551 с.
2. *Вздорнов Г. И.* Иконы-таблетки Великого Новгорода. Софийские святцы. М: Гранд-Холдинг, 2007. 208 с.
3. *Вздорнов Г. И., Шаромазов М. Н.* Старопечатные кириллические книги в Музее фресок Дионисия. 1538–1918. Каталог-путеводитель. М.: Индрик, 2003. 272 с.
4. *Востоков А. Х.* Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музеума. СПб.: Тип. Имп. АН, 1842. 902 с.
5. Города России XVI века: Материалы писцовых описаний / Подг. *Е. Б. Францусовой*. М.: Древлехранилище, 2002. 526 с.
6. *Греков А. П.* Фрески церкви Спаса Преображения на Ковалеве. М.: Искусство, 1987. 96 с.
7. Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XVI–XVII веков / Редактор-составитель *И. А. Стерлигова*. М.: Северный паломник, 2008. 912 с.
8. *Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М.: Индрик, 2000. 592 с.
9. *Дмитриева С. О.* Фрески храма Спаса Преображения на Ковалеве в Новгороде 1380 года. М.: Галарт, 2011. 272 с.
10. *Игошев В. В.* Исследования и атрибуция орнаментального тиснения на кожаном переплете Евангелия ГИМ, Син. 742 // Хризограф. Вып. 2. М.: СканРус, 2005. С. 109–125.
11. *Игошев В. В.* Сборный серебряный оклад Евангелия XVI–XVII вв. из Государственного Русского музея: исследование и атрибуция // Вестник церковного искусства и археологии / Научный журнал Московской духовной академии. 2019. Т. 1. № 1. С. 166–187.
12. *Игошев В. В.* Псковские оклады Евангелий с иконописными изображениями на верхней крышке XIV–XVII вв.: типология, стилистические и технологические особенности // Manuscripta Medievalia: от истории бытования к современной реставрации. К 90-летию Г. З. Быковой (1928–2017). Тез. докл. конф. 9–10 июля 2018. Москва, ВХНРЦ им. Акад. И. Э. Грабаря. М.: ВХНРЦ, 2018. С. 19–21.
13. Издания кириллической печати XV–XVI вв. (1491–1600 г.): Каталог книг из собрания ГПБ / Сост. *Т. А. Афанасьева*; ред. *В. И. Лукьяненко*. СПб.: РНБ, 1993. 346 с.
14. Из коллекций Н. П. Лихачева. Каталог выставки. СПб.: Седа-С, 1993. 288 с.
15. Иконы Пскова / тексты *О. А. Васильевой*. В 2-х т. Т. 1. М.: Северный паломник, 2012. 488 с.
16. Каргопольское путешествие. Семь маршрутов по севернорусской земле с Каргопольским историко-архитектурным и художественным музеем / Гл. ред. *Л. Хафизова*. М.: Программа «Первая публикация» Некоммерческой благотворительной организации «Благотворительный фонд В. Потанина», 2014. 836 с.
17. Каталог славяно-русских рукописных книг XI–XIV вв., хранящихся в ЦГАДА СССР / Сост. *О. А. Князевская, Н. С. Коваль, О. Е. Копелева, Л. В. Мошкова*. Ч. 1. М.: ЦГАДА, 1988. 122 с.
18. Каталог славяно-русских рукописей Псковского музея заповедника (XIV– начало XX вв.) / Сост. *Н. П. Осипова*. В 2-х ч. Псков: Псковский музей-заповедник, 1991.
19. *Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А.* Благовещенский собор Московского Кремля. М.: Искусство, 1990. 388 с.
20. Коллекции Михаила и Сергея Боткиных. СПб.: Palace Edition, 2011. 216 с.
21. *Круглова Т. В.* Церковь и духовенство средневекового Пскова // Интернет-журнал «Махаон». 2001. № 13. URL: http://yakov.works/history/15/guncimen/krug_psk.html (дата обращения: 23.01.2019).
22. *Лифшиц Л. И.* Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. М.: Искусство, 1987. 528 с.
23. *Лифшиц Л. И.* Малоизвестный памятник русской живописи первой половины XV в. из собрания Государственного исторического музея // Хризограф. Вып. 2. М.: Сканрус, 2005. С. 94–108.
24. Опись Новгорода 1617 г. в 2-х ч. / Подг. *В. Л. Янин, М. Е. Бычкова*. М.: Наука, 1984. 174 с.
25. *Покровский А.* Древнее псковско-новгородское письменное наследие. Обзорение пергаменных рукописей Типографской и Патриаршей библиотек в связи с вопросом о времени образования этих хранилищ. М.: Синод. тип., 1916. 282 с.
26. *Покровский Н. В.* Заметки о памятниках псковской церковной старины. М.: Журн. «Светильник», 1914. 39 с.
27. Псковская икона XIII–XVI веков / Вст. статьи *М. В. Алтатова и И. С. Родниковой*; Сост. альбома и автор каталога *И. С. Родникова*. Л.: Аврора, 1990. 324 с.
28. Расходная книга Псковской Завеличской церкви Успения Пресвятыя Богородицы 1531 года / Публ. *И. П. Сахарова* // Записки от- деления русской и славянской археологии Императорского Археологического общества (ЗОРСА). Т. 1. Отд. III. СПб., 1851. С. 1–4.
29. *Родникова И. С.* Художественное серебро XVI — начала XIX века из собрания Псковского музея-заповедника. М.: БуксМарт, 2013. 592 с.
30. *Ружица-Брызек А.* Росписи капеллы Казимира Ягеллона на Вавеле // Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова. М.: Северный паломник, 2008. С. 217–240.
31. Русская икона XIV–XVI веков / Авт.-сост. *И. Л. Кызласова*. Л.: Аврора, 1988. 80 с.
32. Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в России, странах СНГ и Балтии. XIV век. Вып. 1. (Апокалипсис — Летопись Лаврентьевская) / Редкол. *О. А. Князевская, Н. А. Кобяк, А. Л. Лифшиц, Н. Б. Тихомиров, А. А. Турилов, Н. Б. Шеламанова*. М.: Индрик, 2002. 768 с.
33. *Серебрянский Н. И.* Очерки по истории монастырской жизни в Псковской земле с критико-библиографическим обзором литературы и источников по истории псковского монашества. М.: Синодальная Типография, 1908. 586 с.

34. Сказание о житии и чудесах преподобного Саввы Крыпецкого / Подг. А. Б. Постников // Псковский летописец. Краеведческий летописец. № 1 (5). Псков, 2011.
35. Смирнова Э. С. О «зеркальных» изображениях евангелистов в древнерусских рукописях // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 9. СПб.: НП-Принт, 2019. С. 439–445. DOI: <http://dx.doi.org/10.18688/aa199-3-38>
36. Соловьева И. Д. К истории живописного оклада русских напрестольных Евангелий // Остромирово Евангелие и современные исследования рукописной традиции новозаветных текстов. СПб.: РНБ, 2010. С. 181–190.
37. Царевская Т. Ю. Цикл Страстей Христовых в алтаре церкви Федора Стратилата в Новгороде // Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 300–312.
38. Шалина И. А. Псковские иконы XIV–XV веков из собрания Русского музея: вопросы стиля и времени создания // Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию основания города. М.: Северный паломник, 2008. С. 167–208.
39. Шалина И. А. Псковские царские врата середины – второй половины XVI века // Искусство Христианского мира. Вып. XII. М.: ПСТУ, 2013. С. 212–230.
40. Шалина И. А. Древнейшая псковская икона с изображением Страшного суда // «В созвездии Льва». Сборник статей по древнерусскому искусству в честь Льва Исааковича Лифшица. М.: Северный паломник, 2014. С. 538–579.
41. Шалина И. А. Икона Воскресения – Сошествия во ад из собрания М. П. Боткина – проблемы иконографии, датировки и атрибуции // Михаил Петрович Боткин и его коллекция. Сборник статей по материалам конференции. СПб.: Palace Edition, 2020. С. 129–162.
42. Габелић С. Манастир Лесново. Историја и сликарство. Београд: Стубови културе, 1998. 310 с.
43. Engelhart H. Bemalte Einbände an mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Handschriften // Einbandforschung / Informationsblatt des Arbeitskreises für die Erfassung und Erschließung Historischer Bucheinbände (AEB). 2010. Heft 26 (April). S. 9–23.
44. Бурић В. Ј. Радионица митрополита Јована Зографа // Зограф / Часопис за средњовековну уметност. 1969. Вып. 3. Београд: Институт за историју уметности Филозофски факултет Универзитета у Београду, 1969. С. 21–33.
45. Зінченко С. Малярська оправа: спроба класифікації // Рукописна та книжкова спадщина України. 2015. Вып. 19. С. 254–282.
46. Зінченко С. Роз'яття XV ст. на оправі Євангелія 1571 р. із с. Угорок (Унікальний вид інтролігаторства) // Сакральне мистецтво Бойківщини: Третій науковий читання пам'яті Михайла Драгана. Дрогобич: Відродження, 1998. С. 132–136.
47. Maguire H. Art and Eloquence in Byzantium. Princeton: Princeton University Press, 1981. XXIII + 148 p.
48. Oprawa malowana // Encyklopedia wiedzy o książce / red. A. Birkenmajer i In. Wrocław. Warszawa ; Kraków : Zakład Narodowy im Ossolińskich, 1971. S. 1706–1707.
49. Rožicka Bryzek A. Bizantijsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu (1470) // Studia do dziejów Wawelu. 1968. T. 3. S. 175–293.
50. Тодић Б. Старо Нагоричино. Београд: Просвета, 1993. 238 с.

References:

- Alpatov M. V.; Rodnikova I. S. *Pskovskaia ikona 13–16 vekov (Pskov Icon in the 13th – 16th Centuries)*. Leningrad, Avrora Publ., 1990. 324 p. (in Russian)
- Dmitrieva S. O. *Freski khrama Spasa Preobrazheniia na Kovaleve v Novgorode 1380 goda (Frescoes of the Church of the Transfiguration of the Savior on Kovalevo in Novgorod in 1380)*. Moscow, Galart Publ., 2011. 272 p. (in Russian)
- Đurić V. Workshop of Metropolitan Jovan Zograf. *Zograf / Filozofski fakultet - Institut za istoriju umetnosti*. Issue 3. Belgrade, Prosveta Publ., 1969, pp. 21–33. (in Serbian)
- Đurić V. *Vizantijske freske. Srednevekovnaia Serbiia, Dalmatsiia, slavianskaia Makedoniia (Byzantine Frescoes. Medieval Serbia, Dalmatia, Slavic Macedonia)*. Moscow, Indrik Publ., 2000. 592 p. (in Russian)
- Engelhart H. Bemalte Einbände an mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Handschriften. *Einbandforschung / Informationsblatt des Arbeitskreises für die Erfassung und Erschließung Historischer Bucheinbände (AEB)*, 2010, issue 26 (April), pp. 9–23. (in German)
- Frantsuzova E. B. (prep.). *Goroda Rossii 16 veka: Materialy pistorovnykh opisaniia (Cities of Russia in the 16th Century: Materials of Census Books Descriptions)*. Moscow, Drevlehraniishche Publ., 2002. 526 p. (in Russian)
- Grekov A. P. *Freski tserkvi Spasa Preobrazheniia na Kovaleve (Frescoes of the Church of the Transfiguration of the Savior on Kovalevo)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. 96 p. (in Russian)
- Gabelić S. *Lesnovo Monastery. History and Painting*. Belgrade, Stubovi culture Publ., 1998. 310 p. (in Serbian)
- Ianin V. L.; Bychkova M. E. *Opis' Novgoroda 1617 g. v 2-kh ch. (Inventory of Novgorod in 1617 in 2 parts)*. Moscow, Nauka Publ., 1984. 174 p. (in Russian)
- Igoshev V. V. Prefabricated Silver Cover of the Gospel of the 16th–17th Centuries from the State Russian Museum: Research and Attribution. *Vestnik tserkonnogo iskusstva i arkheologii / Nauchnyi zhurnal Moskovskoi dukhovnoi akademii (Bulletin of Church Art and Archeology / An Academic Journal of the Moscow Theological Academy)*, 2019, vol. 1, pp. 166–187. (in Russian)
- Igoshev V. V. Pskov Gospel Covers with Icon-Painting Images on the Top Cover of the 14th – 17th Centuries: Typology, Stylistic and Technological Features. *Manuscripta Medievalia: ot istorii bytovaniia k sovremennoi restavratsii (Manuscripta Medievalia: from the History of Existence to Modern Restoration)*. Moscow, All-Russian Art Scientific and Restoration Center named after academician I. E. Grabar Publ., 2018, pp. 19–21. (in Russian)
- Igoshev V. V. Research and Attribution of Decorative Stamping on Leather Binding of the Gospel State Historical Museum, Syn. 742. *Khrizograf (Chrysograph)*. Vol. 2. Moscow, SkanRus Publ., 2005, pp. 109–125. (in Russian)
- Iz kolleksii N. P. Likhacheva (From the Collection of N. P. Likhachev)*. Saint Petersburg, Seda-S Publ., 1993. 288 p. (in Russian)
- Kachalova I. Ia.; Miasova N. A.; Shchennikova L. A. *Blagoveshchenskii sobor Moskovskogo Kremliia (Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 388 p. (in Russian)
- Khafizova L. *Kargopol'skoe putesthestvie. Sem' marshrutov po severnorusskoi zemle s Kargopol'skim istoriko-arkhitekturnym ikhudozhestvennym muzeem (Kargopol Travel. Seven Routes through the Northern Russian Land with the Kargopol Historical, Architectural, and Art Museum)*. Moscow, Programma "Pervaia publikatsiia" Nekommercheskoi blagotvoritel'noi organizatsii "Blagotvoritel'nyi fond V. Potanina" Publ., 2014. 836 p. (in Russian)
- Kniazevskaia O. A. *Katalog slaviano-russkikh rukopisnykh knig 11–14 vv., khраниashchikhsia v TsGADA SSSR (Catalog of 11th – 14th Century Slavic-Russian Manuscript Books Stored in the Central State Archive of the USSR)*. Part 1. Moscow, the Central State Archive of the USSR Publ., 1988. 122 p. (in Russian)
- Kniazevskaia O. A. et al. *Svodnyi katalog slaviano-russkikh rukopisnykh knig, khраниashchikhsia v Rossii, stranakh SNG i Baltii. 14 vek. Vyp. 1. Apokalipsis – Letopis' Lavrent'evskaia (Consolidated Catalog of Slavic-Russian Manuscript Books Stored in Russia, the CIS and Baltic Countries. 14th Century. Issue 1. Apocalypse – Laurentian Chronicle)*. Moscow, Indrik Publ., 2002. 768 p. (in Russian)

- Kruglova T.V. The Church and the Clergy of Medieval Pskov. *Internet magazine "Makhaon"*, 2001, no. 13. Available at: http://yakov.works/history/15/runcimen/krug_pskv.html (accessed: 23.01.2019).
- Kyzlasova I. L. *Russkie ikony 14 – 16 veka (Russian icons of the 14th – 16th Century)*. Leningrad, Avrora Publ., 1988. 80 p. (in Russian)
- Lifshits L. I. Little-known Monument of Russian Painting of the First Half of the 15th Century from the Collection of the State Historical Museum. *Khrizograf (Chrysograph)*. Vol. 2. Moscow, SkanRus Publ., 2005, pp. 94–108. (in Russian)
- Lifshits L. I. *Monumental'naia zhivopis' Novgoroda 14–15 vekov (Monumental Painting of 14th–15th Century Novgorod)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. 528 p. (in Russian)
- Luk'ianenko V. I. *Izdaniia kirillicheskoj pečati 15–16 vv. (1491–1600 g.) (Editions of the Cyrillic Press in the 15th – 16th Centuries (1491–1600))*. Saint Petersburg, The National Library of Russia Publ., 1993. 346 p. (in Russian)
- Maguire H. *Art and Eloquence in Byzantium*. Princeton, Princeton University Press Publ., 1981. XXIII + 148 p.
- Osipova N. P. *Katalog slaviano-russkikh rukopisei Pskovskogo muzeia zapovednika (14 – nachalo 20 vv.) (Catalog of Slavic-Russian Manuscripts of the Pskov Museum of the Reserve (14th – early 20th Centuries))*. In 2 parts. Pskov, The Pskov Museum of the Reserve Publ., 1991. (in Russian)
- Petrova E. N. (coord.). *Kollektsii Mikhaila i Sergeia Botkinykh (Collections of Mikhail and Sergei Botkin)*. Saint Petersburg, Palace Edition Publ., 2011. 216 p. (in Russian)
- Pokrovskii A. *Drevnee pskovsko-novgorodskoe pis'mennoe nasledie. Obozrenie pergamennykh rukopisei Tipografskoi i Patriarshei bibliotek v sviazi s voprosom o vremeni obrazovaniia etikh khranilishch (Old Pskov-Novgorod written Heritage. Review of Parchment Manuscripts of the Printing and Patriarchal Libraries in Connection with the Question of the Time of Formation of these Repositories)*. Moscow, Sinodal'naia Tipografiia Publ., 1916. 282 p. (in Russian)
- Pokrovskii N. V. *Zametki o pamiatnikakh pskovskoi tserkovnoi stariny (Notes on the Monuments of the Pskov Church Antiquities)*. Moscow, Zhurnal "Svetil'nik" Publ., 1914. 39 p. (in Russian)
- Rodnikova I. S. *Khudozhestvennoe serebro 16 – nachala 19 veka iz sobraniia Pskovskogo muzeia-zapovednika (Silver Artwork in the 16th – early 19th Centuries from the Collection of the Pskov Museum-Reserve)*. Moscow, BuksMart Publ., 2013. 592 p. (in Russian)
- Rożicka Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu (1470). *Studia do dziejów Wawelu*, 1968, vol. 3, pp. 175–293. (in Polish)
- Ruzhitska-Bryzek A. Paintings of the Chapel of Casimir Jagiellon on the Wavel. *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaia zhizn' Pskova i iskusstvo pozdnevizantiiskoi epokhi. K 1100-letiiu Pskova (Old Russian Art. The Art Scene of Pskov and the Art of the Late Byzantine Era. To the 1100th anniversary of Pskov)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2008, pp. 217–240.
- Sakharov I. Account book of the Pskov Zavelichskaya Church of the Assumption of the Holy Theotokos in 1531. *Zapiski otdeleniia russkoi i slavianskoi arkheologii Imperatorskogo Arkheologicheskogo obshchestva (ZORSA). Notes of the Department of Russian and Slavic Archeology of the Imperial Archaeological Society (ZORSA)*. Vol. 1. Saint Petersburg, 1851, pp. 1–4. (in Russian)
- Serebrianskii N. I. *Ocherki po istorii monastyrskoi zhizni v Pskovskoi zemle s kritiko-bibliograficheskim obzorom literatury i istochnikov po istorii pskovskogo monashestva (Essays on the History of Monastic Life in the Pskov Land with a Critical-bibliographic Review of Literature and Sources on the History of Pskov Monasticism)*. Moscow, Sinodal'naia Tipografiia Publ., 1908. 586 p. (in Russian)
- Shalina I. A. Icon "Resurrection-Descent into Hell" from the Collection of M. P. Botkin – Problems of Iconography, Dating and Attribution. *Mikhail Petrovich Botkin i ego kollektsiia (Mikhail Petrovich Botkin and His Collection. Essays on the Materials of the Conference)*. Saint Petersburg, Palace Edition Publ., 2020, pp. 129–162. (in Russian)
- Shalina I. A. Pskov Icons of the 14th–15th Centuries from the Collection of the Russian Museum: Questions of Style and Time of Creation. *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaia zhizn' Pskova i iskusstvo pozdnevizantiiskoi epokhi. K 1100-letiiu osnovaniia goroda (Old Russian Art. Byzantium, Russia, Western Europe: Art and Culture)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2008, pp. 167–208. (in Russian)
- Shalina I. A. Pskov Royal Gates of the Middle – Second Half of the 16th Century. *Iskusstvo Khristianskogo mira (Art of the Christian World)*. Vol. XII. Moscow, Saint Tikhon's Orthodox University of the Humanities Publ., 2013, pp. 212–230. (in Russian)
- Shalina I. A. The Oldest Pskov Icon with the Last Judgment. "V sozvezdii L'va". *Sbornik statei po drevnerusskomu iskusstvu v chest' L'va Isaakovicha Lifshitsa (In the Constellation of Leo. Collection of Articles on Old Russian Art in Honor of Lev Isaakovich Lifshits)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2014, pp. 538–579. (in Russian)
- Smirnova E. S. On the Reversed Images of the Evangelists in Old Russian Manuscripts. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva (Actual Problems of Theory and History of Art)*. Vol. 9. Saint Petersburg, NP-Print Publ., 2019, pp. 439–445. DOI: <http://dx.doi.org/10.18688/aa199-3-38> (in Russian)
- Solov'eva I. D. K To the History of the Picturesque Cover of Russian Altar Gospels. *Ostromirovo Evangelie i sovremennye issledovaniia rukopisnoj traditsii novozavetnykh tekstov (Ostromir Gospel and Modern Studies of the Manuscript Tradition of the New Testament texts)*. Saint Petersburg, The National Library of Russia Publ., 2010, pp. 181–190. (in Russian)
- Sterligova I. A. (ed.). *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Velikogo Novgoroda. Khudozhestvennyi metall 16–17 vekov (Decorative and Applied Art of Great Novgorod. The 16th–17th Century Metal Artwork)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2008. 912 p. (in Russian)
- Todić B. *Staro Nagoričino*. Belgrade, Prosveta Publ., 1993. 238 p. (in Serbian)
- Tsarevskaia T. Iu. The cycle of the Passion of Christ in the altar of the Church of Theodore Stratilates in Novgorod. *Drevnerusskoe iskusstvo. Vizantiia, Rus', Zapadnaia Evropa: iskusstvo i kul'tura (Old Russian Art. Byzantium, Russia, Western Europe)*. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2002, pp. 300–312. (in Russian)
- Vasil'eva O. A. *Ikony Pskova (Icons of Pskov)*. In 2 vol. Vol. 1. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2012. 488 p. (in Russian)
- Vostokov A. Kh. *Opisanie russkikh i slovenskikh rukopisei Rumiantsevskogo muzeuma (Description of Russian and Slovenian Manuscripts of the Rumiantsev Museum)*. Saint Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1842. 902 p. (in Russian)
- Vzdornov G. I. *Ikony-tabletki Velikogo Novgoroda. Sofijskie sviatitsy (Tablet Icons of Great Novgorod. Sofia Saints)*. Moscow, Grand-Holding Publ., 2007. 208 p. (in Russian)
- Vzdornov G. I. *Iskusstvo knigi v Drevnei Rusi. Rukopisnaia kniga Severo-Vostochnoi Rusi 12–15 vekov (The Art of Books in Old Russia. A Handwritten Book of North-Eastern Russia in the 12th–15th Centuries)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. 551 p. (in Russian)
- Vzdornov G. I.; Sharomazov M. N. *Staropechatnye kirillicheskie knigi v Muzee fresok Dionisiia. 1538–1918 (Old Printed Cyrillic Books in the Museum of Dionysius Frescoes. 1538–1918). Catalog guide*. Moscow, Indrik Publ., 2003. 272 p. (in Russian)
- Zinchenko S. Pictorial Binding: Endeavor to Classify. *Rukopisna ta knižkova spadšina Ukraini (Manuscript and Book Heritage of Ukraine)*, 2015, issue 19, pp. 254–282. (in Ukrainian)
- Zinchenko S. The Crucifixion of the 15th Century. On the frame of the Gospel of 1571 from the village of Uhorok (Unique Type of Intro-ligatorism). *Sakral'ne mystectvo Bojkiushhyny: Treti naukovy chytannja pam'jati Myhajla Dragana (Sacred Art of Boykiushchyna: The Third Scientific Readings in Memory of Mykhailo Dragan)*. Drohobych, Vidrodzhennja Publ., 1998, pp. 132–136. (in Ukrainian)

Панченко Флорентина Викторовна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, Россия, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4. 199034. pflorentina@mail.ru

Panchenko, Florentina Viktorovna, PhD in Art History, senior researcher. Institute of Russian Literature (Pushkinsky Dom) of the Russian Academy of Sciences, Makarova nab., 4 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. pflorentina@mail.ru

К ПРОЧТЕНИЮ МИНИАТЮРЫ БИБЛЕЙСКОГО СБОРНИКА МАТФЕЯ ДЕСЯТОГО 1507 ГОДА

ABOUT READING THE MINIATURE OF THE BIBLE COMPILATION BY MATTHEW THE TENTH 1507

Аннотация. Статья посвящена малоизвестному и практически неизученному памятнику русского средневекового художественного творчества — миниатюре из Библейского сборника Матфея Десятого (БАН. Собр. И. И. Срезневского, II. № 75). Рукопись, созданная в начале XVI в. Матфеем Ивановичем Десятым, представляет собой уникальный для своего времени свод текстов Ветхого и Нового Заветов, существовавших в православной литургической практике в переводах на славянский язык. Выдающимся признано и выполненное мастером художественное оформление рукописи, включающее многочисленные орнаментальные формы и миниатюру. Миниатюра открывает книгу Псалтирь и в сложной многоярусной композиции синтезирует сюжеты, посвященные деяниям царя Давида-псалмопевца. Созданная русским мастером Матфеем Десятым оригинальная композиция обнаруживает множественные параллели с греческими, южнославянскими, русскими и западноевропейскими иллюминированными псалтирями и другими книжными памятниками. Эти параллели в разной степени выявляют механизмы взаимодействия культур, свойственные региону создания книги — Великое княжество Литовское (Вильна, Супрасльский монастырь), и времени — начало XVI в.

Ключевые слова: книжная миниатюра; псалтирь; Матфей Десятый; начало XVI в.; иконография; Супрасльский монастырь.

Abstract. The article is about a little-known and almost unexplored monument of Russian medieval art — a miniature from the Biblical Code of Matthew the Tenth (BAN. Collect. Sreznevsky, II. No. 75). Created at the beginning of the 16th century by Matthew Ivanovich the Tenth, the manuscript is unique for its time. It is a set of texts of the Old and New Testaments that existed in Orthodox liturgical practice in translations into the Slavic language. The decoration of the manuscript, including numerous ornamental forms and miniatures, is recognized as an outstanding work and executed by the master. The miniature opens the Book of Psalms and in a complex multi-tiered composition synthesizes plots dedicated to the deeds of King David the psalmist. The original composition created by the Russian master Matthew the Tenth reveals multiple parallels with Greek, South Slavic, Russian, and Western European illuminated psalters and other book monuments. These parallels, to varying degrees, reveal the mechanisms of cultural interaction that are characteristic of the region where the book was created — the Grand Duchy of Lithuania (Vilnius, Suprasl Monastery) — and time — the beginning of the 16th century.

Keywords: book miniature; psalter; Matthew the Tenth; early 16th century; iconography; Suprasl monastery.

Библейский сборник Матфея Десятого (БАН. Собр. И. И. Срезневского, II. № 75), созданный в Супрасльском монастыре в 1507 г., относится к той категории памятников, в которых нашел отражение комплекс важнейших культурных явлений целой эпохи на огромной территории восточно-христианского мира. Супрасльский кодекс поражает насыщенным содержанием, богатством и разнообразием декоративного оформления, уникальной миниатюрой, качествами, позволяющими безусловно отнести рукопись к шедеврам древнерусского книгописного искусства. В кодексе оказались сосредоточенными меты столь высокого профессионального мастерства, что сама рукопись может служить мерилем в оценке множества подобных артефактов. И при всем том Библейский сборник Матфея Десятого, и, в частности, его необыкновенный художественный декор, остается слабо изученным, несмотря на богатую предшественную историю исследований кодекса.

В поле зрения ученых рукопись появилась в середине XIX в. и сразу была высоко оценена как уникальный свод библейских текстов на славянском языке и как выдающийся памятник книжного искусства. Интерес к Библейскому сборнику в последние годы возобновился после долгого перерыва. Рукопись начинает раскрываться с разных сторон¹. Постепенно складывается образ создателя книги — Матфея Ивановича Десятого — как книжника исключительной эрудиции, текстолога и редактора, глубокого знатока богослужения, профессионального писца-каллиграфа, орнаментатора [8; 9] и миниатюриста. В пространной записи в кодексе Матфей Десятый сообщает сведения о месте своего рождения (г. Торопец), родителях, членах

семьи, профессиональном занятии, а также о своем замысле по созданию книги, времени и месте ее написания (начата в Вильне в 1502 г., окончена в Супрасльском монастыре в 1507 г.). Исследования последних лет приводят к выводу о том, что Матфей Десятый является единственным мастером, создавшим Библейского сборник.

Библейский сборник украшает одна полностраничная миниатюра, которая открывает Псалтирь и находится в середине кодекса (Л. 173об.). Впервые ее высоко оценил Д. В. Айналов: «Эти прекрасные изображения и по исполнению, очень живому и художественному, делают из миниатюры крайне важный памятник русской миниатюрной живописи» [4, с. 104]. По просьбе П. А. Лаврова Д. В. Айналов сделал аннотацию художественного оформления Супрасльского сборника в статье о Библейских книгах Матфея Десятого [4, с. 87–92], в которой точно и убедительно определил место миниатюры в греко-славянской книжности. Д. В. Айналов отнес миниатюру к новгородской школе XV в., отметив ряд стилистических приемов и характерных черт новгородского письма. Наиболее показательным в этом отношении стало его сопоставление трехъярусных композиций миниатюры и иконы XV в. «Битва новгородцев с суздальцами». Ученый первым обратил внимание на изображение персонафикации Софии — Премудрости Божией в Сборнике Матфея Десятого [4, с. 102–104] и увязал композицию с апокрифом «Слово о псалтыри, како написася Давидом царем» [13, с. 166]. Он также высказал предположение о существовании ее более древнего иконографического источника в греческих или южнославянских лицевых псалтирях и привел примеры аналогичных композиций



Илл. 1. Миниатюра Супрасльского сборника Матфея Десятого, фрагмент. 1507. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург. Собр. И. И. Срезневского, II, № 75. Л. 173об.

в миниатюрах Псалтири из библиотеки Амброзиана² и Мюнхенской псалтири³. Однако исследование миниатюры Супрасльского сборника дальнейшего развития не получило в работах ни самого Д. В. Айналова, ни других искусствоведов. Исключением стала обстоятельная статья А. А. Алексеева и О. П. Лихачевой, посвященная комплексному изучению Библейского сборника Матфея Десятого, в которой было описано содержание миниатюры [1, с. 58–59].

Заметный шаг в научном осмыслении миниатюры был сделан Н. В. Николаевым [7, с. 176–177], который обнаружил отдельные сюжеты, близкие по композиции, в миниатюрах Следованной псалтири конца XV в. из собрания Ф. И. Буслаева (ОР РНБ. ОСРК. Ф. I. 738)⁴. Современные исследования показали, что обе рукописи, Следованная псалтирь и Сборник Матфея Десятого, уже при архимандрите Ионе (1500–1532) находились в Супрасльском монастыре. Этот факт позволяет предполагать знакомство Матфея Десятого с рукописью Псалтири при его работе над миниатюрой.

В 1997 г. в 4-м томе серии «Русская библия» из Сборника Матфея Десятого была факсимильно воспроизведена Псалтирь с миниатюрой [2]. Само издание не предполагало научного комментария, но и после публикации миниатюра осталась вне исследовательского контекста. Свою задачу мы видим в описании иконографических и стилистических характеристик миниатюры, которые в будущем позволят составить целостное представление о памятнике.

Миниатюра в Сборнике Матфея Десятого выполняет функцию *выходной* миниатюры к книге Псалтирь и представляет собой сложную композицию, состоящую из трех регистров-ярусов, каждый из которых разделен на две части. В шести частях композиции находятся сцены с эпизодами из жизни царя Давида-псалмопевца. В верхнем ярусе представлены сцены помазания Давида на царство и вдохновения Премудростью Божией царя Давида написание псалмов. В среднем ярусе совмещены две сцены — псалмотворения Давида и псалмопения с игрой на музыкальных инструментах и танцами, которые представляют картину праздничного богослужения с участием царя Давида и его клира. В нижнем ярусе этот же сюжет продолжен и дополнен сценой обучения псалмопению.

Поиски протографа миниатюры среди сохранившихся и доступных для исследования рукописей как восточной, так и западно-христианской традиции не привели к результату. Можно предположить, что готовый образец все же существовал. Однако, опираясь на палеографические и кодикологические исследования всей рукописи, на выявленные исследователями принципы и методы работы Матфея Десятого с библейскими текстами и, наконец, зная приемы и манеру орнаментального убранства рукописи, мы склоняемся к мнению о том, что композиция миниатюры принадлежит авторству Матфея Десятого. Текстологический подход, который применял Матфей Десятый в работе с литературными текстами и с орнаментальными формами, на наш взгляд, был применен мастером и при создании миниатюры. Имея в своем распоряжении образцы иллюстрированного жизнеописания царя Давида, он их адаптировал и объединил в оригинальную композицию, богатую повествовательными мотивами и насыщенную религиозными символами. Миниатюра обладает всеми свойствами художественного текста, смысл которого раскрывается путем медленного, последовательного прочтения.

* * *

В данной статье мы подробнее остановимся на изучении верхнего яруса миниатюры, в котором изображены два события из жизни царя Давида, ставшие главными вехами на пути Давида к Божественному посвящению (Илл. 1). В первом клейме представлена сцена помазания Давида на царство, иллюстрирующая текст: «И прия Самуил рог со елеем и помаза его посреде братии его. И ношашеся Дух Господень над Давидом от того дне и потом» (2 Цар. 16:12–13). В сцене участвует четыре персонажа: пророк Самуил, Давид-юноша, архангел и Премудрость Божия. Над изображением вверху на золотом поле киноварью сделана надпись: «Помазание Давида пророка на царство рогом». Точного аналога композиции данной сцены ни в западной, ни в восточно-христианской художественной традиции обнаружить не удалось. Тем не менее выстраиваются множественные параллели как с предшествующими, так и с современными Супрасльскому сборнику изображениями.

В целом, композиция сцены помазания Давида на царство восходит к иконографии иллюминированных псалтирей эпохи «Македонского ренессанса», известной, в частности, по Парижской псалтири X в.⁵ (Илл. 2). На миниатюре Супрасльского сборника фигуры Самуила, Давида и Премудрости изображены относительно миниатюры Парижской псалтири зеркально, при этом расположение фигур, одежда, позы и жесты, по преимуществу, сохранены. Обращает на себя внимания фигура пророка Самуила, который изливает елей на голову Давида левой рукой! Подобные «казусы» случаются, как правило, при использовании прорисей, которые передают отпечатавшееся при их изготовлении обратное изображение образца. Матфей Десятый, вероятно, имел дело с таким образом, передающим «обратное» изображение, и некротично подошел при обработке изображения. Кроме того, он, очевидно, не понял рисунка правой руки Самуила, в результате вместо канонического жеста обращения у Самуила рука оказалась задрапирована гиматием. Для сравнения можно привести миниатюру с тем же сюжетом и близкой иконографией из греческой «Ватопедской» псалтири XI в. (1088) (Илл. 3). Здесь композиция также представлена зеркально относительно миниатюры Парижской псалтири, но правила «перевода» изображения соблюдены, и помазание елем пророк осуществляет правой рукой. Отметим, что в Ватопедской псалтири цвета облачения Самуила — синяя туника и светло-зеленый гиматий — совпадают с цветами одежды в миниатюре Сборника Матфея Десятого. Так же общими являются золотой фон миниатюры и позем, с тем отличием, что травы в Ватопедской псалтири переданы реалистично.

Подобная иконография сюжета характерна для целого ряда древнерусских лицевых рукописей XVI–XVII в.: Христианской топографии Космы Индикоплова, в частности: РНБ ОР. Ф. I. 220. Л. 189, первая четверть XVI в.; РНБ ОР. Ф. IV. 683. Л. 94, XVI в., Успенскому списку Великих Миней-Четьих (август) 1540-х – начала 1550-х гг. (Новгород, ГИМ. Син. 997. Л. 1248)⁶ и др. Миниатюры выполнены в графической манере очеркового рисунка. Иного извода сцена помазания Давида помещена в Следованной псалтири конца XV в. (РНБ. Ф. I. 738 на л. 50б.) (Илл. 4) Как и в Ватопедской рукописи, здесь отсутствуют Божественные силы в облике Премудрости или архангела, а помазание происходит в присутствии родителей и братьев Давида, которые расположены в другом порядке относительно фигуры пророка. Кроме того, Самуил представлен в древнем облачении иудейского первосвященника. В целом, данное изображение отвечает стилистике палеологовской эпохи византийского искусства, господствовавшей в Греции и на Балканском полуострове в XIV–XV вв. Миниатюру сопровождает надпись: «Самоил поставляет Давыда на царство»). Миниатюра Следованной псалтири РНБ — ранняя из известных в русской книжности композиций исторического (хронографического) типа, восходящих в искусству Македонского царства, что позволяет рассматривать ее, несмотря на видимые отличия, как одно из звеньев в цепи иконографических прототипов миниатюры Матфея Десятого.

В композиции миниатюры Сборника Матфея Десятого отсутствует изображение отца Давида Иессея с братьями. На их месте, отчасти повторяя очертания фигуры Иессея, находится фигура архангела, держащего над головой Давида царский венец. В византийской иконографии периода македонского ренессанса Давид в сцене коронования изображался обычно стоящим на щите, который держат воины (что отражало реалии древнего церемониала), а венец на голову Давида возлагает Божественная Премудрость. Образец подобной иконографии можно видеть, например, в Парижской псалтири (Илл. 5). Данная сцена иллюстрирует ветхозаветные строки: «И приидоша вси старейшины Израилевы к царю в Хеврон, и положи им царь Давыд завет в Хевроне пред Господем: и помазаша Давида на царство над всем Израилем» (2 Цар. 5: 3). В Ватопедской псалтири в подобной сцене вместо Святого Духа (Премудрости) изображена мужская фигура, олицетворяющая власть: в царских одеждах, в короне и с нимбом (Илл. 6). Сохранились также редкие миниатюры, на которых изображен ангел, возлагающий корону на голову Давида. Так, в Псалтири Барберини (XI в.) эта сцена приобрела отчетливую христианскую



Илл. 2. Помазание Давида на царство. Миниатюра из Парижской псалтири. X в. Национальная библиотека Франции, Париж. Gr. 139. Fol. 3v.



Илл. 3. Помазание Давида на царство. Миниатюра из Ватопедской псалтири. 1088. Византия. Афон. Cod. Vatop. 761. Fol.



Илл. 4. Помазание Давида на царство. Миниатюра из Следованной псалтири. Конец XV в. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Ф. I. 738. Л. 50б. Опубликовано в: Гордиенко Э. А., Семячко С. А., Шibaев С. А. Миниатюра и текст: К истории Следованной псалтири из собрания Российской национальной библиотеки Ф. I. 738. СПб.: Пушкинский Дом, 2011



Илл. 5. Коронация царя Давида в Израиле. Миниатюра из Парижской псалтири. X в. Национальная библиотека Франции, Париж. Gr. 139. Fol. 3v.



Илл. 6. Коронация царя Давида в Израиле. Миниатюра из Ватопедской Псалтири. 1088. Византия. Афон. Cod. Vatop. 761. Fol. 3v.



Илл. 7. Коронация царя Давида в Израиле. Псалтирь Барберини. IX в. Ватиканская апостольская библиотека, Ватикан. Vat. Barb. Gr. 372. Fol.

Илл. 8. Ангел коронует Давида. Миниатюра из Кентерберийской псалтири. 1176–1200. Национальная библиотека Франции, Париж. Mn. lat. 8846. Fol. 34v.

трактовку: главу Давида венчает спускающийся с неба ангел с золотым нимбом (Илл. 7).

В Кентерберийской псалтири конца XII в. (лат.) имеются две композиции на эту тему. В первой — ангел коронует Давида и передает ему свиток с Псалтирью (Илл. 8). Во второй композиции (как и в Супрасльском сборнике!) совмещены сцены помазания елеем и коронования. В этой композиции справа от сидящего на троне Давида, Святой Дух в образе юноши протягивает Давиду корону и царский жезл (или мерило?) (Илл. 9).

Как видно, в древности была воплощена идея объединения в одной композиции реального события — возведения на царство Давида и его богословского толкования. Образ Давида-царя был особенно важен в период становления царской власти в христианском обществе, и многозначность его толкований отразилась на иконографии сюжета, отличающейся большой вариативностью. Проследить всю его историю до начала XVI в. — времени создания миниатюры Супрасльского сборника Матфея Десятого — учитывая фрагментарность сохранившихся памятников, в настоящее время не представляется возможным. Тем не менее иконографический извод, подобный тому, который использовал в своей миниатюре Матфей Десятый, по всей видимости, существовал и мог послужить источником композиции.

В Супрасльском сборнике эта многозначная сцена представлена только главными персонажами действия: пророком Самуилом, Давидом, архангелом и Премудростью Божией, благодаря чему концентрируется внимание на символике темы царства. Изображение архангела в Сборнике вполне традиционно для славянской иконографии XV–XVI вв. Наиболее близкое к нему находится у Дионисия. Архангелы иконостаса Ферапонтова монастыря (около 1502) имеют общую с миниатюрой Супрасльского сборника иконографию, включающую позу, облачение с характерными драпировками. Одежды архангела Гавриила совпадают также и в цветовом решении: синий далматик с золотым оплечьем, зеленый гиматий, коричневые крылья и розовые подкрыльнички⁷.



Илл. 9. Помазание Давида. Миниатюра из Кентерберийской псалтири. 1176–1200. Национальная библиотека Франции, Париж. Mn. lat. 8846. Fol. 2v.



Илл. 10. Евангелист Лука. Миниатюра из Евангелия. Середина XVI в. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Ф. I. 35. Л. 165об. Опубликовано в: Библия Матфея Десятого 1507 года. Из собрания Библиотеки Российской академии наук. В 2 т. Т. 2: Исследования и материалы. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2020. С. 155

В верхнем ярусе миниатюры изображение Премудрости Божией помещено дважды. В первом клейме ее появление определяется словами Библии: «И ношашеся Дух Господень над Давидом от того дне и потом» (2 Цар. 16: 13). Во втором клейме Премудрость входит в композицию с царем Давидом, пишущим книгу Псалтирь по наущению Святого Духа. Премудрость изображена в виде бескрылого ангела с нимбом из двух сине-голубых пересекающихся ромбов. На ней светло-зеленая туника со спущенными короткими рукавами. Через плечо перекинут узкий плат в виде прихотливо развивающейся красной ленты. В облике Премудрости отчетливо проявляется стилистика палеологовского ренессанса, образцы которого можно видеть преимущественно во фресковой росписи храмов Греции, Константинополя, Сербии и Македонии⁸. Как пишет Э. С. Смирнова: «Распространение персонификаций в XIV–XV вв. отражает общую тенденцию палеологовского искусства к использованию образов эллинистической культуры с целью передать пронизывающее всю вселенную духовное начало» [15, с. 269].

Тема передачи Божественной мудрости раскрывается в композициях с изображениями Отцов Церкви — Иоанна Златоуста, Григория Богослова, Василия Великого, Афанасия Александрийского, Иоанна Дамаскина, Космы Маюмского, Иосифа, Феофила и др., которым Святой Дух в виде бескрылого ангела с нимбом передает слова Божественной Премудрости. Сюжет, получивший распространение во фресковой живописи на Балканах под названием «Учительство», был известен и на Руси⁹, однако образы Премудрости нашли отражение преимущественно в рукописной книге в миниатюрах с евангелистами¹⁰.

Поиски образцов в лицевых Евангелиях XV–XVI вв., имеющих изображения Премудрости, привели нас к неожиданной находке. В Евангелии середины XVI в. РНБ. Ф. I. 35 на трех разных миниатюрах помещены изображения Премудрости не только в виде бескрылого ангела, но и в облике архангела, которые совпадают с изображениями на миниатюре Матфея Десятого. Совпадения можно видеть в облике, в одеждах, позах, жестах. Имеются и некоторые отличия. В миниатюре с евангелистом Лукой Премудрость в облике архангела держит свиток в правой руке (Илл. 10). В миниатюре Матфея Десятого архангел держит царский венец над головой Давида, и положение руки здесь выглядит более естественно. Левая рука архангела на обеих миниатюрах опущена вниз, а кисть собрана в кулак с выпрямленным указательным пальцем. Если в миниатюре с Лукой этот жест можно условно считать указующим, то архангел на миниатюре Матфея Десятого придерживает пальцем мерило. Отчасти данная ситуация повторяется в миниатюре с евангелистом Матфеем (Илл. 11), где пальцы левой опущенной руки Премудрости сложены в двуперстии и как бы придерживают широкий плат (гиматий), в то время как в миниатюре Сборника Матфея Десятого Премудрость аналогично сложены пальцами держит мерило. На миниатюре с евангелистом Марком (Илл. 12) характерно положение Премудрости, стоящей над евангелистом, отчего правая рука, которая касается его шеи, выпрямлена. Кисть левой руки с двуперстным сложением видна из-под нимба святого¹¹.

Отличия между этими книжными миниатюрами проявляются в выписанных складках одежды: в миниатюрах с евангелистами они довольно бесформенны, с явными нарушениями художественных модулей; в развивающихся платах: тонких и легких в миниатюре Сборника Матфея Десятого и сохраняющих общий контур, но широких (они заполняют пространство между краем плата и фигурой) в миниатюрах Евангелия. Следует отметить и иное цветовое решение одежд и нимбов: у Матфея Десятого — сине-голубых, в Евангелии — розовато-сиреневых, с сохранением формы нимбов, состоящих из двух ромбов, но с добавлением характерных наверхши круглой и каплевидной формы. В целом фигуры Премудрости в Евангелии написаны в графической манере несколько небрежно, хотя и выявляют руку опытного мастера. Следует отметить, что в Евангелии все фигуры более плотные, скульптурные и значительно крупнее, поскольку входят в композицию полностраничной миниатюры листового формата.

Представляется важным проследить данные расхождения в трактовке общих образцов в двух рукописях. Как уже отмечалось, рукопись Евангелия написана на полвека позже Сборника Матфея Десятого и не могла являться прямым источником его миниатюры. Находясь в ризнице Супрасльского монастыря, рукопись Матфея Десятого была малодоступна и вряд ли могла быть знакомом миниатюристу Евангелия. Следовательно, существовал для них некий общий источник, и тогда возникает вопрос: какого рода памятник мог бы им быть — Евангелие или Псалтирь?

Композиции евангелистов с персонификацией Премудрости Божией получают достаточно развитую рукописную традицию в XIV–XVI вв. Для большинства композиций характерно близкое расположение Премудрости с фигурами евангелистов. Как правило, Премудрость изображается стоящей за спиной святого в довольно динамичной позе: склонившись над апостолом, она вдохновляет его Святым знанием. Ярким примером могут служить выполненные в эллинистической манере миниатюры Рогожского Евангелия (РГБ. Ф. 247. № 138) [15, с. 256–264]. К тому же типу можно отнести редкие миниатюры греческих и южнославянских псалтирей с выходными миниатюрами, на которых царь Давид изображен с Премудростью. Таковы Псалтирь XI в. (Милан, Библиотека Амброзиана. М. 54 sup. F. 2) и Мюнхенская псалтирь конца XIV в. (Мюнхен, Баварская государственная библиотека. Cod. slav. 4)¹². Миниатюры Супрасльского сборника и Евангелия РНБ. Ф. I. 35 не повторяют известные композиции. Премудрость возвышается над фигурой Давида (в Евангелии — над апостолом Марком) и лишь касается его плеча правой рукой. Подчеркнем, что данный извод композиции известен лишь в этих двух рукописях.



Илл. 11. Евангелист Матфей. Миниатюра из Евангелия. Середина XVI в. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Ф. I. 35. Л. 80б. Опубликовано в: Библия Матфея Десятого 1507 года. Из собрания Библиотеки Российской академии наук. В 2 т. Т. 2: Исследования и материалы. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2020. С. 156



Илл. 12. Евангелист Марк. Миниатюра из Евангелия. Середина XVI в. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Ф. I. 35. Л. 103об. Опубликовано в: Библия Матфея Десятого 1507 года. Из собрания Библиотеки Российской академии наук. В 2 т. Т. 2: Исследования и материалы. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2020. С. 156

Персонификация Премудрости в миниатюре с Матфеем в Евангелии РНБ. Ф. I. 35 обособлена от евангелиста: она стоит за преградой, отвернувшись от апостола, из-за чего складывается впечатление некоторой искусственности всей композиции. Напомню, что аналогичная фигура в миниатюре с Давидом относилась к другому сюжету (помазание Давида на царство) и была обусловлена еще эллинистической традицией. Помимо сюжета помазания на царство Давида, известного по миниатюре Парижской псалтири, изображение Премудрости в той же характерной позе помещено на миниатюрах «Царь Давид между Премудростью и Пророчеством» в Библии Христины шведской (ок. 940), в Ватиканской псалтири (ок. 1300) и Псалтири из РНБ (втор. пол. XIII в.). Таким образом, есть основания полагать, что первоначально этот тип изображения Премудрости был связан с иконографией Давида и далее на каком-то этапе вошел в композицию с евангелистом.

Третий общий для двух сопоставляемых рукописей вид Премудрости в облике архангела, как мы показали выше, также композиционно связан с ранними иконографическими типами «Помазание на царство». В русских памятниках сцена «собеседования» [10, кат. № 19, 20, с. 312–316], когда Премудрость показывает (или диктует) текст евангелия апостолу, держа в руке книгу с начальными словами Благовествования, известна в клеймах двух царских врат, относящихся к художественной культуре Твери XV в.: с изображением евангелиста Луки [15, с. 58] (створка царских врат, происходящих из Успенского Отроча монастыря Твери. Вторая половина XV в. Музей имени Андрея Рублева, Москва), и с изображением апостола Матфея (ГРМ, из коллекции В. А. Прохорова. Инв. ДРЖ 1418). Сцена

«собеседования» Премудрости и апостола Луки в Евангелии середины XVI в. РНБ. Ф. I. 35 перекликается с иконами из царских врат, однако облик Софии-Премудрости в виде архангела с крыльями, держащего в руках свиток, а не кодекс с текстом Евангелия, свидетельствует о существовании иной иконографической трактовки сюжета. В настоящее время рукопись этого Евангелия остается неизученным памятником. Имеется предположение о ее принадлежности культуре Великого княжества Литовского, нельзя исключить и ее новгородско-псковское происхождение. Так или иначе, существует определенная вероятность того, что данный извод был известен на Руси уже XIV–XV вв. и, таким образом, мог быть известен и Матфею Десятому по рукописным лицевым Евангелиям, иконам или фресковой росписи храмов.

При рассмотрении миниатюры из Сборника Матфея Десятого нельзя обойти вниманием изображение самого царя Давида. В верхнем ярусе композиции в сцене помазания Давид-отрок стоит на слегка согнутых ногах в позе принимающего благословение. Одна рука — в жесте прошения (моления), вторая задрاپирована гиматием. Облик Давида, несомненно, восходит к изображениям типа Парижской псалтири, с тем отличием, что царские одежды на нем — короткий красный далматик с золотым оплечьем и каймой на подоле, синий гиматий и высокие сапожки — изображены сообразно средневековой византийской традиции. В сцене с «научающей Премудростью» Давид изображен средовеком в царских одеждах, повторяющих цветовое решение предыдущей композиции.

Сцена Давида, пишущего Псалтирь, воспроизводит устойчивую композицию большинства выходных миниатюр



Илл. 13. Царь Давид. Миниатюра из Следованной псалтири. Конец XV в. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Ф. I. 738. Л. 38об. Опубликовано в: Гордиенко Э. А., Семячко С. А., Шibaев С. А. Миниатюра и текст: К истории Следованной псалтири из собрания Российской национальной библиотеки Ф. I. 738. СПб.: Пушкинский Дом, 2011

с изображением авторов. В контексте русской книгописной традиции подобное изображение Давида является одним из ранних. Лишь с конца XV в. в древнерусской книжности известны списки псалтирей с великолепно выполненными выходными миниатюрами, изображающими царя Давида, пишущего Псалтирь (РГБ. 304.1.314. Л. 32об. Конец XV в.; РГБ. 173.1.11. Л. 2об. Первая пол. XVI в.; РГБ. 304.1.315. Л. 426об. Начало XVI в. и др.). Во всех миниатюрах соблюден строгий византийский канон: Давид изображен в царских одеждах, сидящий на троне с книгой или свитком в руках. Все написано на золотом фоне, с синим и красным тонами в одежде и стаффаже, с зеленым — в поземе. В каждой миниатюре художники непременно использовали свои приемы, немного меняя наклон тела, положение ног, форму короны и цвет облачений, архитектурный фон, но ни на одной не встречается изображения Премудрости. В выходных миниатюрах с другими творцами — Козмой Индикопловым, Иоанном Дамаскиным, повторяющим общую композиционную схему, — образы Премудрости также отсутствуют. Исключение составляет миниатюра с изображением Григория Богослова из рукописи Слов Григория Богослова конца XV в. (ТСЛ. Ф. 304. I. 137), в которой стилистика изображения Премудрости оказывается близка Сборнику Матфея Десятого: тонкая фигура без крыльев, нимб из двух скрещенных сине-голубых ромбов, сине-зеленые одежды и развевающийся красный плат-лента.

Для осмысления иконографии миниатюры Сборника Матфея Десятого важна миниатюра из Следованной псалтири РНБ. ОСРК. Ф. I. 738. Л. 38об. (Илл. 13). Царь Давид здесь изображен в той же позе, в таком же облачении, с той же формулой расположения складок гиматия, что и на миниатюре Матфея Десятого. Имеются и существенные отличия, которые не позволяют воспринимать ее как прямой образец: на голове Давида царский венец в виде короны, в руках не кодекс, а свиток. В композиции отсутствует персонификация Премудрости, а источником мудрости выступает сам Господь, благословляющей Давида из облаков. Иначе решен архитектурный фон и предметы мебели, в частности, в миниатюре отсутствует стол с пюпитром и пр. Тем не менее нельзя исключать выходную миниатюру Псалтири РНБ из числа возможных источников иконографии миниатюры в Сборнике Матфея Десятого, поскольку она остается наиболее близким по иконографии памятником и имеет целый ряд пересечений в других сценах миниатюры.

Вернемся к композиции Давида, пишущего Псалтирь. Здесь внимание привлекают не только персонажи, несущие смысловую нагрузку сцены, но и отдельные элементы архитектуры, мебели и других предметов, которые имеют свои определенные типы изображений. В этой связи обратимся к такой детали миниатюры Сборника, как изображение пюпитра со свитками. Иконографический вариант свитков, лежащих на пюпитре в свернутом виде, в отличие от других вариантов с развернутым, ниспадающим свитком или с кодексом, встречается нечасто. Этот тип известен уже в ранних византийских миниатюрах, например, в Греческом Евангелии Екатерины Комнины 1063 г. (Константинополь. Вашингтон, коллекция Думбартон Оакс). В композиции с евангелистом Марком свиток, свернутый в два рулона, лежит на пюпитре с прямой витой ножкой (как и на миниатюре Матфея Десятого). Пюпитр с лежащими на нем двумя отдельными свитками находим также в изображениях евангелиста Матфея: на иконе Андрея Рублева (1427) из царских врат иконостаса Троице-Сергиевой лавры и на миниатюре Евангелия из Николо-Пешношского монастыря конца XV в. [11]. Этот тип можно видеть и в новгородских рукописях XV века. Так, в Рогожском Евангелии (РГБ. Ф. 247. № 138. 1420–1430-е) в миниатюре с апостолом Матфеем (Л. 110б.) на пюпитре с витой ножкой лежат два свитка, перевязанные шнуром, аналогично изображению в Супрасльском сборнике. На миниатюре с апостолом Лукой (Л. 144об.) на пюпитре один перевязанный свиток свернут, второй в развернутом виде перекинут через пюпитр¹³. Эти композиции повторены в Евангелии-апракос БАН. 13. 1. 26 (Л. 720б., 1950б.), причем сохранена не только графика изображения, но и сине-голубой цвет крышки пюпитра (как и на миниатюре Матфея Десятого), редко встречающийся в данном иконографическом контексте. Представляется, что подобные детали — синий пюпитр на винтовой ножке с лежащими на нем двумя свитками, перевитыми шнурами, — могут стать определенным маркером при установлении контекстных связей миниатюры Супрасльского сборника с другими памятниками¹⁴.

В пространствах верхнего яруса миниатюры Сборника Матфея Десятого немалую роль играет архитектурный стаффаж, который здесь хоть и лаконичен, но достаточно выразителен. Общая композиция справа и слева ограничена изображениями построек. В сцене с Давидом, пишущим Псалтирь, справа от пюпитра помещена серо-голубая палата простой формы с полукруглым навершием, покрытым ярко голубой черепицей. На фронте — орнамент, выполненный с применением белил, контур рисунка обведен темно-коричневой краской. Палата визуально объединена с пюпитром, стоящем на столе, который имеет довольно крупный масштаб относительно фигуры Давида. Изображения совмещены в пространстве миниатюры и объединены цветом. Характерная деталь — нанесенные на стену палаты двойные косые полосы — создает переключку с перевязью свитков и витой ножкой пюпитра.

Мягкой округлой форме и светлому колориту голубой палаты противопоставлен киворий, изображенный в левом клейме. Он имеет вид сени с шатровым навершием и двойным острокопечным навесом, опирающимся на три тонкие колонны. Жесткие ломаные линии сооружения в сочетании с насыщенными



Илл. 14. Икона «Благовещение». XV в. Новгород. Инв. № И VIII 5104. Государственный исторический музей, Москва

красной и синей красками создают важный художественный, а главное — смысловой акцент, подчеркивая сакральность происходящего. Архитектурным прообразом кивория, как известно, являлась сень над гробом Господним — Кувуклия, изображения которой в средневековой иконографии не всегда буквально повторяли историческую форму строения. Киворий с шатровым навершием и многощипцовым покрытием появляется в русской иконографии в XV в. и не имеет выявленных аналогов ни в восточной, ни в западной изобразительной традиции. Кивории аналогичной формы известны в целом ряде русских икон, фресок и миниатюр XV–XVI вв. московского и преимущественно новгородского происхождения. Среди них отметим произведения, связанные с творчеством Дионисия: фреска «Видение Евлогия» в Ферапонтове монастыре, иконы с житиями митрополитов Петра и Алексия, икона, атрибутируемая мастерской Дионисия, «Положение пояса и ризы Богородицы» из церкви с. Бородава (Ферапонтово), а так же иконы «Введение Богородицы» и «Преположение» (ок. 1497 г.) из праздничного чина иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Этот тип кивория является устойчивым в композиции Благовещения в группе типологически близких царских врат со святыми XV–XVII в., относящимися к художественной культуре Новгорода [17], в нескольких вариантах на новгородских табличках и др. произведениях (Илл. 14).

К этому же типу относится изображение кивория на житийных иконах Николая Чудотворца XV–XVI в.: «Николай Чудотворец с житием», клеймо «Поставление в диаконы», Новгород, XV в. (Палех. Инв. 289); «Николай Чудотворец с житием», клеймо «Крещение Св. Николая», Тверь, 1526 г. (Музей Андрея Рублева. Инв. КП 4371) — и целом ряде др. памятников.

На известном памятнике новгородского искусства середины XV в. «Битва новгородцев с суздальцами» мы видим схожее строение, которое интерпретируется как колокольня (Илл. 15).

В функции колокольни (звонницы) данная архитектурная конструкция нередко изображается на иконах XVI–XVII вв., например, на иконе конца XVI в. «Положение Ризы Богородицы», происходящей из Устюжны (Новгородский художественный музей), на которой скаты крыши колокольни окрашены в красный цвет, как и на миниатюре Сборника Матфея¹⁵.

Среди миниатюр русских рукописей, созданных до XVI в., остроконечный киворий удалось обнаружить в списке первой четверти XV в. Лествицы Иоанна Лествичника (РГБ. Ф. 439. Карт. 21. № 1. Л. 10б.) [15, с. 242]. Весьма близкое к миниатюре Матфея Десятого изображение кивория имеется в ранней русской лицевой Радзивилловской летописи (БАН. 34.5.30. Л. 19. 1490-е гг.) (Илл. 16).

И, наконец, этот же тип кивория изображен в Следованной псалтири РНБ. ОСПК. Ф. I.738. (Л. 50б.) в сцене, озаглавленной: «Давида посадиша на царство в Хевронъ старци и вси людие израильстии» (Илл. 17), которая помещена непосредственно под сценой «Помазание Давида на царство» (см. выше) и составляет с ней полностраничную миниатюру. Киворий графически близок изображению в Супрасльском сборнике и так же



Илл. 15. Икона «Битва новгородцев с суздальцами», фрагмент. Новгород. Середина XV в. (1460-е). Инв. № 1284. Новгородский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Новгород



Илл. 16. Беседа князя Олега с конюхом о своем любимом коне. Миниатюра из Радзивилловской летописи. 1490-е. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург. 34.5.30. Л. 19



Илл. 17. Поставление Давида на царство. Миниатюра из Следованной псалтири. Конец XV в. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Ф. I. 738. Л. 50б. Опубликовано в: Гордиенко Э. А., Семячко С. А., Шибаев С. А. Миниатюра и текст: К истории Следованной псалтири из собрания Российской национальной библиотеки Ф. I. 738. СПб.: Пушкинский Дом, 2011

расположен в левой части композиции. Примечательно и то, что в правой ее части находится палата с круглым куполом, создающая пару строений, аналогичную миниатюре Супрасльского сборника. Подобная переключка со Сборником Матфея Десятого вновь указывает на взаимосвязь памятников¹⁶.

Как видно, остроконечный киворий, по преимуществу, входит в композиции «церковного посвящения»: введение Богоматери в храм, Благословение как посвящение в Божественную тайну, пострижение и поставление в митрополиты Петра, крещение и поставление в дьяконы святителя Николая. К ним примыкает композиция Ризоположения со склоненными над престолом священниками (сцена поклонения святыни) и видение Евлогия, связанное с символической чина «Благословение хлебов». В этом же ряду стоят композиции с «посвящениями» царя Давида. Указанные сюжеты имеют древнее иконографическое воплощение, и не исключено, что подобный тип кивория связан с их иконографией. Общие приемы в изображении черепичного покрытия и цветовой обработке рисунка наводят на мысль о том, что данный тип покрытия восходит к древней византийской традиции,

не дошедшей до нас в ранних памятниках. В этой связи представляет интерес остроугольный арочный навес над портиком с двумя тонкими колоннами, изображенный на фреске монастыря в Грачанице (Сербия. XIV в.) (Илл. 18). Он представляет собой изобразительный модуль, который мог входить и в более сложную композицию на завершающий киворий.

Изображение островерхого многолопастного кивория, которое преобладало в новгородских памятниках, получило широкое распространение на всем Русском Севере и, возможно, являлось своего рода «приметой» новгородского искусства. И хотя изображение на иконе «Битва новгородцев с суздальцами» звонницы Спасо-Преображенского собора на Ильине не дает основания исследователям видеть в ней архитектурную реалию Новгорода XV в., все же определенные типы новгородских храмов XIV в. можно считать близкими этой архитектурной идее [3]. Церкви Спаса на Ильине и Федора Стратилата на Ручью, относящиеся к типу четырехстолпных однокупольных храмов, имеют щипцовую форму скатов покрытия, напоминающую скаты кивория, и эта «угловатость» придает особую



Илл. 18. Архитектурный стаффаж. Фреска. XIV в. (около 1320). Сербия, Грачаница

выразительность строениям. Тем не менее нельзя не учитывать одно существенное отличие новгородских храмов — это соединение многощипцовых покрытий с цилиндрическим барабаном, а не конусообразным верхом, как в кивории¹⁷. Форму кивории на миниатюре Супрасльского Сборника можно считать еще одной маркирующей деталью миниатюры.

Фрагмент миниатюры, рассмотренный нами по отдельным иконографическим элементам, представляет собой тщательно продуманную целостную композицию. В ее построении доминирует универсальный принцип симметрии, основанный на парности элементов, которую можно наблюдать на всех уровнях в сопряжении визуальных и семантических образов. Все элементы имеют соответствующие пары. Так, строения, символизирующие храм Божий, создают обрамление всей композиции. Ось симметрии проходит по центру композиции, и пару образуют две сакральные сцены: помазания на царство и псалмотворения Давида. Относительная замкнутость каждой из сцен возникает за счет поз и жестов персонажей, их разнонаправленных действий, а также концентрации внимания в каждой из компози-

ций на центральном элементе: в сцене помазания — на фигуре Давида, в сцене псалмотворения — на начальных словах Псалтири «Блажен муж», написанных в книге Давидом. Пророк Самуил, помазующий Давида рогом, и архангел, возлагающий на него венец, изображены в одинаковых позах с поднятой рукой, держащей священный атрибут. Важную объединяющую роль в облике Самуила и Архангела играет тип и цвет облачений: зеленый хитон и синий гиматий, перекинутый через плечо. Визуальная близость персонажей призвана подчеркнуть единство в богословском толковании двух этапов передачи Давиду царской власти. Парное изображение Давида объединено цветовым решением символических царских одежд, что так же подчеркивает взаимообусловленность двух ступеней Божественного посвящения Давида.

Симметричную пару создают изображения Премудрости в виде бескрылого ангела. Персонификация Премудрости обозначает присутствие Святого Духа во всех деяниях Давида-царя, иллюстрируя слова Библии: «И ношашеся Дух Господень над Давидом от того дне и потом» (2 Цар. 16: 13). Примечательно, что оба изображения приподняты над остальными фигурами, они парят в воздухе, а не стоят на земле, а легкие одежды и развивающиеся лентообразные платы придают ощущение воздушного пространства, в котором пребывает Святой Дух.

В миниатюре Матфея Десятого персонажи находятся в движении, в активном взаимодействии в момент наивысшего духовного напряжения. И симметрия, как главный организующий принцип, направляет возникающую энергию, гармонизирует ее и придает монументальный характер сакральному пространству миниатюры.

В иконографии миниатюры проявились множественные связи композиции с целым кругом разножанровых и разновременных памятников как в отдельных деталях и образах персонажей, так и в целых сценах. Эти связи позволяют увидеть в отдельных случаях возможные первоисточники изображений или общие архетипы, к которым восходят сравниваемые произведения. Ориентирами выступают древние греческие и латинские иллюминированные псалтири, южнославянские и русские лицевые псалтири и Евангелия, фрески храмов балканских стран и Древней Руси.

Примечания:

- ¹ В 2017 г. в Санкт-Петербурге была проведена международная научная конференция «Славянская Библия в эпоху раннего книгопечатания», посвященная 510-летию создания Библейского сборника Матфея Десятого. По материалам конференции был выпущен сборник статей, существенно расширивший научные представления о кодексе Матфея Десятого и его времени [14].
- ² Псалтирь. XI в. Милан, Библиотека Амброзиана. (М. 54 sup. F. 2r).
- ³ Мюнхенская псалтирь. Мюнхен, Баварская государственная библиотека (Cod. slav. 4). XIV в. (конец).
- ⁴ Исследование рукописи и публикацию миниатюр см. в кн.: [6].
- ⁵ Парижская национальная библиотека, gr. 139. Fol. 3v. Иконография этой псалтири аналогична иконографии Библии королевы Христины X в. (Библиотека Ватикана. Reg. gr. 1A Reg. gr. 2A).
- ⁶ Миниатюру из Минеи сопровождает близкая к Сборнику Матфея Десятого надпись: «Пророк Самоил помазует Давида на царство рогом».
- ⁷ При сопоставлении, безусловно, следует учитывать специфику жанра изображения (книжная миниатюра и ростовая икона), формат, технику и мастерство. Параллели с творчеством Дионисия, как нам представляется, не случайны, однако в данном случае речь может идти об общих истоках русской иконографии конца XV – начала XVI вв.
- ⁸ Например, хорошо известные фрески: «София — Премудрость Божия» (Грачаница Сербия, Косово. Около 1320 г.); «Учительство» (Лесново. Македония. XIV в.). Близки облику персонификации Премудрости изображения Мудрых Дев (Лесново. Македония. XIV в.) и др.
- ⁹ Сцены Учительства сохранились на фресках церкви Лесновского монастыря в Македонии, в церкви Успения на Волотовом поле, в Полоцке. Этот сюжет обстоятельно изучен в статье: [12].
- ¹⁰ Иконография Премудрости подробно рассмотрена в работах: [15; 5] и др. К сожалению, ни одна из работ не учитывает миниатюру Супрасльского сборника.
- ¹¹ Двуперстие видно не отчетливо и его можно принять за сжатый кулак с выставленным большим пальцем, что представляется неуместным.
- ¹² В Мюнхенской псалтири миниатюра снабжена подписью, раскрывающей аллегорический смысл сюжета: «Дух святыи учить Давыда царя писати псалтирь».
- ¹³ См., также: Евангелие 1480-х гг. – конца XV в. ГИМ. Муз. 328. Л. 100б. (Евангелист Матфей), л. 118об. (евангелист Марк).
- ¹⁴ Подробное рассмотрение вопроса изображения пишущих в связи с техникой письма древнерусских книг см. в кн.: [16, с. 66–76].
- ¹⁵ Отметим, что в несколько усеченном варианте – без шатра, но с красной кровлей изображена звонница на иконе Дионисия «Митрополит Алексий с житием».
- ¹⁶ В XVI в. данный тип кивория изредка встречается в миниатюрах Лицевого летописного свода.
- ¹⁷ Приношу глубокую благодарность О. М. Иоаннисяну за исчерпывающую консультацию по данному вопросу.

Список литературы:

1. Алексеев А. А., Лихачева О. П. Супрасльский сборник 1507 г. // Материалы и сообщения по фондам отдела рукописной и редкой книги. Л.: Наука, 1978. С. 54–88.
2. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. Псалтирь. М.: Новоспасский монастырь, 1997. 344 с.
3. Дмитриев Ю. Н. О формах покрытия в новгородском зодчестве XIV–XVI веков // Древнерусское искусство. М.: Наука, 1963. С. 196–207.
4. Лавров П. А. Библиейские книги 1507 года // *Slavia. Časopis pro slovanskou filologii*. Praha, 1933–1934. Roč. 12. S. 85–112.
5. Лифшиц Л. И. София Премудрость Божия в русской иконописи // София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России: каталог. М.: Радуница, 2000. С. 9–17.
6. Гордиенко Э. А., Семячко С. А., Шибаев С. А. Миниатюра и текст: К истории Следованной псалтири из собрания Российской национальной библиотеки F. I. 738. СПб.: Пушкинский Дом, 2011. 248 с.
7. Николаев М. Палата книгописная. Рукописная книга ў Беларусі ў X–XVIII стагоддзях. Мінск: Мастацкая літаратура, 1993. 239 с.
8. Панченко Ф. В. «Еже не скрыты таланта от Бога преданного ми» (Материалы к творческому портрету Матфея Десятого) // Круги времени. В память Е. К. Ромодановской. Исследования, посвящения и воспоминания. Т. 2. М.: Индрик, 2015. С. 171–208.
9. Панченко Ф. В. Концепт художественного оформления Библиейского сборника Матфея Десятого // Славянская Библия в эпоху раннего книгопечатания: К 510-летию создания Библиейского сборника Матфея Десятого. СПб.: Издательство Пушкинского дома, 2017. С. 126–136.
10. Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство Твери. XIV–XVI века. М.: Наука, 1979. 640 с.
11. Попов Г. В. Евангелие Николо-Песношского монастыря // Рукописная книга Москвы: миниатюра и орнамент второй половины XV–XVI столетия. М.: Индрик, 2009. С. 165–170.
12. Сарабянов В. Д. Тема передачи Божественной Премудрости в росписях Спасской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2011. Вып. 1 (4). С. 7–25.
13. Сказания о царе Давиде / Подготовка текста, перевод и комментарии М. Д. Каган-Тарковской и Р. Б. Тарковского // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 3. СПб.: Наука, 1999. С. 160–171.
14. Славянская Библия в эпоху раннего книгопечатания: К 510-летию создания Библиейского сборника Матфея Десятого / Отв. ред. А. А. Алексеев. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2017. 460 с.
15. Смирнова Э. С. Искусство книги в средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. М.: Северный паломник, 2011. 560 с.
16. Столярова Л. В., Каушанов С. М. Книга в Древней Руси (XI–XVI вв.). М.: Ун-т Дмитрия Пожарского, 2010. 429 с.
17. Шумилова Х. В. Новгородские царские врата XV–XVII вв. с изображением Благовещения и двух святителей // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014. Вып. 4 (16). С. 63–84. DOI: 10.15382/sturV201416.63-84

References:

- Alekseev A. A. (ed). *Slavianskaia Bibliia v epokhu rannego knigopchataniia: K 510-letiiu sozdaniia Bibleiskogo sbornika Matfeia Desiatogo (Slavic Bible in the Era of Early Printing: For the 510th Anniversary of the Creation of the Bible Compilation by Matthew the Tenth)*. Saint Petersburg, Izdatel'stvo Pushkinskogo Doma Publ., 2017. 460 p. (in Russian)
- Alekseev A. A.; Likhacheva O. P. *Suprasl collection of 1507. Materialy i soobshheniia po fondam otdela rukopisnoi i redkoi knigi (Materials and Messages on the Funds of the Department of Manuscript and Rare Book)*. Leningrad, Nauka Publ., 1978, pp. 54–88. (in Russian)
- Dmitriev Iu. N. On the Forms of Coating in Novgorod Architecture in the 14th – 16th Centuries). *Drevnerusskoe iskusstvo (Old Russian Art)*. Moscow, Nauka Publ., 1963, pp. 196–207. (in Russian)
- Lavrov P. A. Biblical books of 1507. *Slavia. Časopis pro slovanskou filologii*. Praha, 1933–1934, Roč. 12, pp. 85–112. (in Russian)
- Lifshic L. I. *Sofia the Wisdom of God in Russian Icon Painting. Sofia Premudrost' Bozhii. Vystavka russkoi ikonopisi 13–19 vekov iz sobranii muzeev Rossii (Sofia the Wisdom of God. Exhibition of Russian Icon Painting of the 13th – 19th Centuries from the Collections of Museums in Russia)* Moscow, Radunitsa Publ., 2000, pp. 9–17. (in Russian)
- Gordienko E. A.; Semiachko S. A.; Shibaev S. A. *Miniatiura i tekst: K istorii sledovannoi psal'tiri iz sobraniia Rossiiskoi natsional'noi biblioteki F. I. 738. (Miniature and Text: To the History of the Following Psalter from the Collection of the Russian National Library. F. I. 738)*. Saint Petersburg, Pushkinskii Dom Publ., 2011. 248 p. (in Russian)
- Nikolaew M. *Palata knigopisnaia. Rukapisnaia kniga v Belarusi ŭ 10–18 stagoddziakh (Bookstore Palace. Hand-written Book in Belarus in the 10th – 18th Stalwart)*. Minsk, Mastackaia litaratura Publ., 1993. 239 p. (in Belarusian)
- Panchenko F. V. "To not Hide Talent from God Given to Me" (Materials for the Creative Portrait of Matthew the Tenth). *Krugi vremeni. V pamiat' E. K. Romodanovskoi. Issledovaniia, posviashcheniia i vospominaniia (Circles of Time. In Memory of E. K. Romodanovskaia. Research, Dedication, and Memories)*. Vol. 2. Moscow, Indrik Publ., 2015, pp. 171–208. (in Russian)
- Panchenko F. V. The Concept of Decoration of the Bible Compilation by Matthew the Tenth. *Slavianskaia Bibliia v epokhu rannego knigopchataniia: K 510-letiiu sozdaniia Bibleiskogo sbornika Matfeia Desiatogo (Slavic Bible in the Era of Early Printing: For the 510th Anniversary of the Creation of the Bible Compilation by Matthew the Tenth)*. Saint Petersburg, Izdatel'stvo Pushkinskogo Doma Publ., 2017, pp. 126–136. (in Russian)
- Popov G. V.; Ryndina A. V. *Zhivopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri. 14–16 veka (Painting and Applied Art of Tver. The 14th – 16th Centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 1979. 640 p. (in Russian)
- Popov G. V. The Gospel of the Nikolo-Pesnoshsky Monastery. *Rukopisnaia kniga Moskvy: miniatiura i ornament vtoroi poloviny 15 – 16 stoletii (Manuscript Book of Moscow: Miniature and Ornament in the Second Half of the 15th – 16th Century)*. Moscow, Indrik Publ., 2009, pp. 165–170. (in Russian)
- Sarabianov V. D. The Transition of the Heavenly Wisdom in the Murals of the Transfiguration Church of the Euphrosiniev Monastery in Polotsk. *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Serii V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva (St. Tikhon's University Review. Series V: Problems of History and Theory of Christian Art)*, 2011, issue 1 (4), pp. 7–25. (in Russian)
- Smirnova Ie. S. *Iskusstvo knigi v srednevekovoi Rusi. Litsevye rukopisi Velikogo Novgoroda. 15 vek (The Art of Books in Medieval Russia. Face Manuscripts of Veliky Novgorod. The 15th Century)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2011. 560 pp. (in Russian)
- Stoliarova L.V.; Kashtanov S. M. *Kniga v Drevnei Rusi (11–16 vv.) (Book in Old Russia (11th – 16th Centuries))*. Moscow, Universitet Dmitriia Pozharskogo Publ., 2010. 429 p. (in Russian)
- Shumilova Kh. V. Novgorod Royal Gates of 15–17th Centuries with the Depictions of the Annunciation and Two Saint Bishops. *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Serii V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva (St. Tikhon's University Review. Series V: Problems of History and Theory of Christian Art)*, 2014, issue 4 (16), pp. 63–84. DOI: 10.15382/sturV201416.63-84. (in Russian)

УДК 75.056; 7.046

DOI: 10.24411/2686-7443-2020-13013

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

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

«ХРОНОГРАФИЧЕСКАЯ» ЧАСТЬ «СЛОВА НА ЗАЧАТИЕ СВ. ИОАННА ПРЕДТЕЧИ» ЛИЦЕВОГО СБОРНИКА ЧУДОВА МОНАСТЫРЯ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ ЭПОХИ ИВАНА ГРОЗНОГО

“CHRONOGRAPHIC” PART OF THE “WORD ON THE CONCEPTION OF THE ST. JOHN THE BAPTIST” IN THE ILLUSTRATED MANUSCRIPT FROM CHUDOV MONASTERY IN THE CONTEXT OF HISTORICAL CIRCUMSTANCES OF THE AGE OF IVAN THE TERRIBLE

Аннотация. Статья посвящена изучению иконографической программы миниатюр третьей части лицевого «Слова на Зачатие св. Иоанна Предтечи» в составе сборника Чудова монастыря третьей четверти XVI в. (РГБ. Ф. 98. Собр. Е. Е. Егорова. № 1844). В основу ее текста лег фрагмент о последних днях жизни святого из известного «Русского хронографа» 1512 г. Хотя данный текст вошел в те же годы в Лицевой летописный свод, его включение в житийный текст о святом Иоанне Предтече не вполне обычно. Его характерная особенность состоит в том, что в нем святой выступает в роли обличителя не одного, а трех злочестивых царей — Архелая, Ирода Филиппа и Ирода Антипы. Актуальность данного текста и его включение в «Слово на Зачатие», вероятнее всего, обусловил конфликт между царством и священством, обострившийся в эпоху опричнины и последующие за ней годы. Анализ состава и иконографии миниатюр в контексте исторических обстоятельств эпохи позволяет отнести создание третьей части «Слова» к несколько более позднему периоду — к 1572–1575 гг., и предположить, что участие в ее программе всероссийского митрополита Афанасия было гораздо более полным, нежели считалось ранее.

Ключевые слова: святой Иоанн Предтеча; Иван Грозный; всероссийский митрополит Афанасий; царь Ирод; древнерусская книжная миниатюра; искусство XVI в.; иконография; сборник Чудова монастыря; хронограф; лицевой летописный свод; иконы; опричнина; конфликт.

Abstract. The article is about the iconographic program of the third part of the illuminated “Word for the Conception of St. John the Baptist” in the manuscript from Chudov Monastery (Russian State Library. F. 98. Collection of E. E. Egorov. No 1844), dated the second half of the 16th century. The text about the last days of the Saint’s life is based on a fragment from a famous Russian Chronograph of 1512. Although this text was a part of the Illustrated Chronicle of Ivan the Terrible in the same years, its inclusion in the hagiographic text about the Saint John the Baptist was not quite usual. A characteristic feature of this text is that in it, John the Baptist acts as a denouncer of three evil kings — Archelaus, Herod Philip, and Herod Antipas. The relevance of this text and its inclusion in the “Word for Conception” may have caused the conflict between the Kingdom and the Priesthood, which worsened during the oprichnina era and the years following it. The analysis of the composition and iconography of miniatures in the context of historical circumstances of the era allowed us to attribute the creation of the third part of the “Word” to a somewhat later period than previously thought — to 1572–1575, and suggest that the participation of the all-Russian Metropolitan Archbishop Athanasius in its program was much fuller.

Keywords: Saint John the Baptist; Ivan the Terrible; all-Russian Metropolitan Archbishop Athanasius; King Herod; Old Russian book miniature; 16th-century art; iconography; compendium of the Chudov Monastery; chronograph; the Illustrated Chronicle of Ivan the Terrible; icons; oprichnina; conflict.

Исследователи лицевого «Слова похвального на Зачатие Иоанна Предтечи» в сборнике Чудова монастыря третьей четверти XVI в. из собрания РГБ (Ф. 98. Собр. Е. Е. Егорова. № 1844)¹ выделяют в его составе три крупных тематических раздела [25, с. 182–184]. Заключительный, третий раздел произведения повествует о последнем этапе жизни Предтечи и его гибели. В основе его повествования лежит так называемый «хронографический» фрагмент, восходящий, как показал О. В. Творогов [33, с. 421; 25, с. 184], к тексту знаменитого «Русского хронографа» 1512 г.² Именно эта, «хронографическая», часть «Слова» представляет большой интерес для исследования уникальным составом сцен, в котором прослеживается глубинная связь с историческими обстоятельствами эпохи ее создания. Анализ ее иконографической программы может помочь в уточнении датировки рукописи в целом.

В «Слове на Зачатие» «хронографическая» часть размещена на л. 176об.–185об. и проиллюстрирована пятнадцатью миниатюрами. Начальные эпизоды повествуют о судилище над Иоанном правителя Архелая и толковании Предтечей сна Ирода Филиппа. За ними следует история столкновения Крестителя и царя Ирода Антипы, которая заканчивается усекновением главы Иоанна и погребением его тела учениками. Главной темой «хронографической» части, таким образом, становятся взаимоотношения представителей земной власти со святым, приведшие к его трагической гибели.

История открывается на л. 176об., когда Иоанна, оторвав от его служения в пустыне, внезапно вызывает в синедрион Ирод Архелай — сын Ирода Великого, этнарх Самарии, Иудеи и Идумеи (4 г. до н. э. — 6 г. н. э.), унаследовавший после отца большую часть Иудейского царства. «И приведены ему бывшу



Илл. 1. Иоанн Предтеча и книжники.
Миниатюра «Слова на Зачатие св. Иоанна Предтечи»
лицевого сборника Чудова монастыря. 1560–1570-е.
Российская государственная библиотека, Москва.
Ф. 98. Собр. Е. Е. Егорова. № 1844. Л. 176об.

ко Архелаеви, и собравшимся закону мудрецем, вопросиша его, кто есть и где бысть доселе. Он же отвещав рече им: человек есмь, имже мя введе Дух Божии в пустыню, и питахся тростием и корением, и щепками деревянными. Онем же претящим ему мукою, аще не престанет тех глагол и дел. Он же рече: вам подобает престати от своих скверных дел и прилепитися Господу Богу своему». На миниатюре Иоанн представлен стоящим перед собранием иудейских книжников, толпящихся за круглым столом с разложенными на нем книгами. Ссылаясь на их тексты, один из книжников указывает на начертанные в них строки (Илл. 1). Продолжает повествование сцена «Укорение от Симона книжника»: стоящий слева книжник, который на предыдущей миниатюре указывал Иоанну на строки Писания, набрасывается на святого, словно собираясь ударить его по голове (Илл. 2). «И востав с яростию Симон книжник родом ессеянин, рече ему: мы по вся дни чтем Божественныя книги, а ты ныне вышед из дубравы, яко зверь, то смееши учити нас и народы прельщати непотребными глаголы своими. И устремился растерзати тело его». Иоанн изображен стоящим в той же позе, со свитком в левой руке; прислужники позади его удерживают его руку. «Он же укаяря их, рече: не откряю вам сущую въ вас таину, понеже не изволило того есте. Тем приидет на вас пагуба неизреченная». В левой части миниатюры Иоанн возвращается в пустыню. «И сия рек, отыде на ону страну Иердана, никому же смеющу возбранити ему. И тож творяше, якоже и прежде».

Эпизоды судилища у Архелая и угрозы Симона книжника отсутствуют в оригинальной «Истории» Иосифа Флавия, в славу же версию они были заимствованы из византийской Хроники Георгия Амартола IX в. [6; 20, с. 250–251, 257]³. Ска-



Илл. 2. Укорение от Симона книжника.
Миниатюра «Слова на Зачатие св. Иоанна Предтечи»
лицевого сборника Чудова монастыря. Л. 177

занное справедливо и по отношению к следующему эпизоду, в котором иллюстрируется очередная встреча Иоанна с земными правителями (Л. 177об.–178). Первый муж Иродиады Ирод Филипп увидел необычный сон, как слетевший с небес орел выклевал ему глаза. «Ирод Филипп во своеи власти сон виде, яко орел исторгну обе очи его. И созва вся мудреца своя, инем инако разсуждающим сон. Муж он, егоже преже писал, в зверьских власех ходяща и в иерданьских струях люди очищающе, прииде к нему внезапно не зван, и рече: слыши слово Господне. Сон, иже еси видел, орел есть твое лихоимание, яко бо та птица насила и восхитница есть. И тои грех изымет твои очи, яже есть власть твоя и жена твоя. И сии ему рекшу, до вечера умре Филипп, а власть его дасться Агрипе». На первой миниатюре на заднем плане изображен лежащий на ложе Филипп, над которым в проеме палаты парит орел в нимбе⁴. На переднем плане царь, сидя на престоле, совещается по поводу сна со своими мудрецами (Илл. 3). На второй миниатюре Филипп возлежит на смертном одре в окружении ухаживающих за ним слуг и придворных; слева перед ним стоит Иоанн Предтеча, объясняя значение сна, предрекавшего правителю потерю власти и жены (Илл. 4). Любопытно, что история с предсказанием скорой смерти Филиппа не согласуется с официальной версией Евангелия, по которой Ирод Антипа женился на Иродиаде при живом супруге, что умножало незаконность этого брака.

Таким образом, «Обличение Архелая» и «Обличение и смерть Филиппа» открывают в миниатюрах сборника Чудова монастыря своеобразный цикл, в котором Иоанн Предтеча выступает, как непримиримый антагонист злочестивых правителей. Включение данных сцен в житийный цикл Иоанна



Илл. 3. Сон Ирода Филиппа об орле. Миниатюра «Слова на Зачатие св. Иоанна Предтечи» лицевого сборника Чудова монастыря. Л. 177об.



Илл. 4. Иоанн Предтеча толкует сон Ирода Филиппа. Миниатюра «Слова на Зачатие св. Иоанна Предтечи» лицевого сборника Чудова монастыря. Л. 178

Предтечи абсолютно не характерно: обычно только одна сцена обличения Ирода открывает изобразительные циклы «страстей» Иоанна Крестителя. При этом данная сцена никогда не рассматривалась в качестве опорной; например, когда количество эпизодов цикла было ограничено, она могла опускаться в пользу таких значимых сцен, как «Пир Ирода» и «Усекновение главы Иоанна» [3; 11].

Данный «хронографический» фрагмент об Иоанне Предтече примерно в те же годы полностью вошел и в Лицевой летописный свод («Хронографический сборник», в разделе «О Крещении Господа нашего Иисус Христа и о Иоанне Предтечи». БАН. Л. 853об.–863об.), где также был тщательно проиллюстрирован⁵. Сопоставление этих миниатюр ярко демонстрирует, насколько по-разному, самостоятельно и независимо друг от друга интерпретировали миниатюристы Лицевого летописного свода и художники сборника Чудова монастыря один и тот же текст. Отличается количество сцен, сопровождающих фрагмент, разнятся композиции миниатюр, индивидуальны художественные приемы их исполнения. Например, в «Приведении к Архелаю» в Лицевом летописном своде (Л. 855) Предтеча предстает правителю в царском венце, сидящему за столом, а стоящий рядом с царем Симон книжник гораздо более сдержанно укоряет святого, указывая одной рукой на него, другой — на текст в книге. В композиции «Сон Ирода Филиппа» (Л. 856об.) орел не имеет нимба и действительно выклепывает глаза царю, приземлившись на изголовье его ложа (Илл. 5)⁶. В сцене толкования Предтечей сна Филиппа (Л. 857) святой рассказывает о его значении царю, сидящему на престоле в добром здравии в левой части миниатюры, а справа

его спеленатое тело уже лежит в гробу, как скорое исполнение пророчества Иоанна.

Нет ничего удивительного, что данный текст был включен в Лицевой летописный свод, составители которого опирались на предыдущие летописи, в том числе — на текст «Русского хронографа» 1512 г. Однако то, что этот фрагмент об Иоанне Крестителе предпочли многочисленным и более известным житийным текстам и составители программы «Слова на Зачатие», вызывает вопросы. Недостатка в житийных произведениях о гибели Предтечи не было — в августовский том Великих Миней Четрых их включено около десятка, тем более что в предыдущих частях «Слова» автор активно опирался именно на ВМЧ [25, с. 180, 200]. Но компилятор предпочел использовать малоизвестный текст «Хронографа». Более того, он даже поступил ради этой повести логикой повествования, пойдя на очевидный анахронизм: с ним Креститель оказывается дважды арестованным (на л. 173 и 181), и после первого ареста — снова на свободе.

Напомним, что в текст «Слова» носит ярко выраженный компилятивный характер, и для его создания было использовано более 60 фрагментов произведений различного происхождения: библейских, святоотеческих, апокрифических текстов, сочинений византийских и славянских авторов, почерпнутых из четых миней и летописных сборников [25, с. 177–179]. На всем протяжении повествования автору-компилятору удавалось столь удачно сочленить все использованные им составные части, что он ни разу не погрешил против хронологии жития. Описываемый случай грубого нарушения логики повествования привлекает к себе внимание, заставляя задуматься, с какой целью



Илл. 5. Сон Ирода Филиппа. Миниатюра Лицевого летописного свода. Хронографический сборник. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург. П I Б. №76. Л. 856об.

был включен в текст данный эпизод из «Русского хронографа»? Почему автор текста явственно педалирует роль Предтечи в качестве обличителя нечестивых царей? Не был ли связан выбор этого фрагмента с историческими обстоятельствами времени создания «Слова»?

«Слово на Зачатие Иоанна Предтечи» датируется в пределах 1562–1575 гг. по водяным знакам на бумаге [25, с. 6, 196], чему соответствуют и художественные особенности его миниатюры. Историческим фоном его создания могла быть, таким образом, эпоха опричнины (1565–1572) и годы, которые за ней последовали. Помимо раскола общества на два противостоящих лагеря, опричнина породила серьезное напряжение между Иваном Грозным и Русской Церковью. Московские предстатели в это время не только утратили право участвовать в политических делах, но даже «печаловаться» государю об опальных. Более того, царь, объявивший себя «игуменом» в своем опричном уделе, посягнул на духовный авторитет Церкви, фактически выстраивая параллельную иерархию. Имел он и имущественные притязания на церковное достояние⁷. Эти шаги, не говоря уже о многочисленных казнях, пошатнули в глазах общества и Церкви образ благочестивого государя, характерный для раннего периода правления Ивана IV. Не это ли актуализировало тему Иоанна Крестителя как грозного обличителя нечестивых царей, а в их лице — самого Грозного? Если царь не принимает вразумления от смертного человека, то, может быть, примет его от святого?.. Глубокая, хотя и очень свое-

образная религиозность Ивана Васильевича бесспорна [5], как и искреннее почитание им своего «ангела» [18, с. 194], а «Слово на Зачатие» — памятник «царского» уровня и, скорее всего, было изготовлено лично для Грозного государя, как личное житие его патронального святого. Не было ли оно задумано, как своеобразное послание, обращенное к царю, и кто, в таком случае, мог стоять за этим посланием?

Авторы исследовательской статьи к факсимильному изданию лицевого сборника Чудова монастыря И. В. Левочкин, М. С. Крутова и М. Л. Иванов выдвинули обоснованное предположение, что автором замысла «Слова на Зачатие» мог выступать всероссийский митрополит Афанасий [25, с. 214–215]. Это была весьма яркая личность грозненской эпохи — протопоп Успенского собора Московского Кремля, царский друг и духовник, преданный сподвижник митрополита Макария и его преемник, а кроме того — широко образованный книжник и иконописец, принимавший самое непосредственное участие в развернутой Грозным летописной деятельности в Кремле [16, с. 248–250]. Именно митрополиту Афанасию, автору «Степенной книги», руководившему работой над новым хронографом, был, безусловно, хорошо знаком состав «Русского хронографа» 1512 г., в том числе и этот малоизвестный текст об обличении Предтечей Архелая и сие Филиппа [16, с. 250–253]. Немаловажно, что с введением опричнины Афанасий стал в оппозицию к царю и вскоре оставил митрополичий престол, не желая принимать участие в его политике.

Прецедент «духовного указания» царю от его бывшего духовника, переданного на символическом языке изобразительного искусства, уже имелся. Так, наличие сходных тенденций Т. Е. Самойлова отмечает в программе росписи Архангельского собора Московского Кремля 1564–1565 гг., автором которой она считает того же митрополита Афанасия [29, с. 47]. Желанием митрополита поднять авторитет духовной власти перед лицом диктата власти светской исследовательница объясняет появление во фресках собора сцены «Покаяние Давида перед Нафаном»⁸. Следовательно, Афанасию не в первой было разговаривать с царем посредством художественных произведений, и он действительно мог задумать вразумить самодержца посредством жития его святого.

Данное предположение лишь подтверждает анализ второй части «хронографического» фрагмента «Слова на Зачатие», посвященной отношениям Иоанна Предтечи с иудейским царем Иродом Антипой, завершившимся трагической гибелью пророка (Л. 178об.–185).

Ирод Антипа (4 г. до н. э. – 39 г. н. э.) — тетрарх над Галилеей и Переей, доставшихся ему после раздела наследства его отца, Ирода Великого. Причины его конфликта с Иоанном Крестителем вскользь упомянуты в Евангелии (Мк. 6:17–18; Мф. 14:3–4, Лк. 3:19) и более подробно разъяснены Иосифом Флавием в «Иудейских древностях» [37, кн. XVIII, гл. 5]. Антипа, будучи женатым на дочери набатейского царя Арефы IV Филопатра, возжелал Иродиаду, жену своего сводного брата Ирода (Ирода Филиппа I). Иродиада согласилась выйти за Антипу, если тот разойдется с законной женой. Оскорбленная вероломством мужа, жена обратилась за помощью к отцу, который тут же отправил войска против Антипы, чтобы отомстить за нее. Иосиф Флавий сообщает, что войско Антипы было разбито, и только вмешательство Рима спасло его от окончательной расправы. Тем не менее брак Антипы и Иродиады все же состоялся. Таким образом, тетрарх был виновен в нарушении заповеди закона Моисеева и прелюбодеянии (Лев. 20:21). Согласно Евангелию, Предтеча был арестован из-за того, что обличал Антипу за незаконный брак с Иродиадой, и казнен по ее наущению. Впрочем, по мнению Флавия, причиной казни святого был не брак, а опасения Ирода Антипы за свою власть из-за огромного авторитета Иоанна Крестителя в народе (XVIII 5:1–2).

Открывает историю отношений Предтечи и Ирода в «Слово на Зачатие» серия из трех миниатюр на л. 178об.–179об., иллюстрирующих следующий текст: «Бе же во днех оных, царствуйа Июдею Антипа Ирод нечестивейшии. Услышано бысть о Иоанне по всей Галилеи и Иудеи. И посла пятьдесятника на Иердан, повеле привести Иоанна. Пятьдесятник же пришедше, видев славу, покрывающу лице его, не смея рещи ничесоже.

Господень же Предтеча разумев, чесо ради прииде, рече ему: иди, рцы царю Ироду, яко несть время ныне предстати ми пред тобою. Приидут же дние, егда сам себе представлю пред лицем твоим, и нечестие твое и преступление закону обличю. Яко не доволен еси таковыми злыми, но излися люте, на ложе брата твоего хочещи взыти, яко преступник Божии обрящещися. И шед пятьдесятник, сказа Ироду реченна. Слышав же Ирод, удивися и рек болшим своим: есть ли что могущее сокрытися от мужа сего пагубника? Яко воспоминание помысла моего обличи ми». На первой миниатюре сидящий на престоле царь Ирод посылает воина-пятидесятника к Предтече; на второй Иоанн, стоящий на Иордане с группой иудеев, дает ответ пятидесятнику, обличая преступный помысел Ирода; на третьей Ирод, выслушав отчет пятидесятника, обращается к придворным с недоуменной речью.

За ними следует «Свадебный пир Ирода и Иродиады» (Л. 180об.) (Илл. 6). На миниатюре представлены царь с царицей, сидящие с кубками в руках во главе большого овального стола, уставленного пиршественными сосудами и блюдами, его окружает плотная толпа пирующих гостей. По сторонам от новобрачных изображена группа людей, выходящих из палат на заднем плане, среди них выделяются стоящие рядом с матерью дочери Иродиады от ее законного брака («четырем детем⁹ от него родившимся»), старшая — в короне царевны. В нижней части слева изображен святой Иоанн Предтеча, со свитком в левой руке, обличающий незаконный брак царя и царицы¹⁰.

Итак, в миниатюрах сборника Чудова монастыря Иоанн Предтеча осуждает и обличает незаконный брак царя. Отметим, что в поздний период царствования Ивана Грозного тема браков (в том числе незаконных) также была весьма злободневной. В 1567 г. царь и вовсе был готов пуститься в брачную аферу при обстоятельствах, близких к истории легендарного брака Ирода Антипы. Шведский король Эрик XIV, добивавшийся заключения союзного договора с Россией, вознамерился выдать замуж за русского царя младшую дочь польского короля Катарину Ягеллонку. Эта идея воодушевила Грозного — он еще в 1561 г. сватался к Катарине, но получил отказ. Дело, однако, осложнялось тем, что к тому времени у Катарини уже был муж, герцог Юхан Финляндский (младший брат шведского короля, заточенный в замок Грипсхольм по подозрению в измене, с которым она разделяла заточение и родила троих детей), а у Грозного — законная жена Мария Темрюковна. Несмотря на это, царь стал настаивать на скорейшем осуществлении проекта и направил в Стокгольм посольство, которое должно было доставить герцогиню на Русь. Даже после переворота в Швеции в пользу Юхана Иван Грозный не отказался от своих притязаний: в июне 1570 г. он передал шведским послам требование, чтобы король Юхан III отдал царю «его невесту Екатерину». К тому времени Иван уже вновь был вдовцом и надеялся, что брак с сестрой бездетного короля Сигизмунда II подкрепит его претензии на польскую корону [30]. Однако и Катарина Ягеллонка, и польская корона так и остались для Грозного несбывшейся мечтой¹¹.

Согласно историческим источникам, царь, просивший в 1569 г. у Церкви разрешения на третий брак, получил его только в результате сильного давления на митрополита Кирилла¹². Но к концу 1571 г. Грозный вновь остался вдовцом — его супруга Марфа Собакина скончалась через две недели после свадьбы. В феврале 1572 г., воспользовавшись вдовством митрополитического престола, возникшим после кончины митрополита Кирилла, царь созвал в Москве собор, где добился благословения на запрещенный канонами четвертый брак, сылаясь на то, что предыдущий не был consummated. При этом на него была наложена епитимья¹³. В мае того же года в Александровской слободе царь сыграл свадьбу с Анной Колтовской, однако и этот союз оказался недолгим — уже в сентябре царица была пострижена в монашество [19]. Новых разрешений у Церкви для своих следующих браков, начиная с пятого, царь больше не просил. Между тем он был женат еще по крайней мере трижды¹⁴, из-за чего до самой смерти не имел возможности приступить к причастию¹⁵. Незаконность поздних браков Ивана IV не была тайной ни для него самого, ни для его окружения. После смерти Грозного его вдова Мария Нагая с сыном была спешно выслана в Углич, а царь Федор Иванович запретил духовенству помянуть



Илл. 6. Брачный пир Ирода Антипы. Миниатюра «Слова на Зачатие св. Иоанна Предтечи» лицевого сборника Чудова монастыря. Л. 180об.

своего сводного брата царевича Дмитрия при богослужениях на том основании, что он рожден в шестом браке и поэтому является незаконнорожденным [37, с. 138].

По замечанию Р. Г. Скрынникова, «высшее духовенство не одобряло незаконные браки государя, но обличать его не смело» [30]. Митрополит Антоний (1572–1581), наученный горьким опытом своих предшественников, не решился поднять голос против земных властей: так, он безропотно принял приговор Боярской думы и освященного Собора, запрещающий увеличивать земельные владения крупных монастырей за счет частных пожертвований (1572). Атмосферу морального террора, в котором пребывал в это тревожное время всероссийский предстоятель, ярко живописует факт, что во время возобновившихся осенью 1575 г. в Москве казней головы казненных бросали на двор митрополита [17]. В таких условиях кто мог осмелиться поднять голос против незаконных деяний царя, кроме его «ангела» — Предтечи (а под его личиной — пребывающего в покое митрополита Афанасия)? «Тои прииде к нему с яростию и рече: понеже еси братию жену поял беззаконниче безмилостивною смертию, тако и ты поят будещи серпом небесным. Не премолкнет бо Божиии промысл, но уморит тя печальми злыми во инех странах». Реакция царя на обличения могла быть ровно такой же, как в тексте «Слова на Зачатие»: «Ирод же сия слышав, разгневался зело, и повеле биюще изгнати его. Он же не преста, но идеже обретоша Ирода, ту обличаше и пред всеми, дондеже стужи вси. И повеле во оковех во вретци его в темницу». На миниатюре, иллюстрирующей этот текст (Л. 181), образ земного царя, восседающего на престоле в окружении верноподданных и воинов, противопоставлен нищему пророку во вретнице, загоняемому палками в темницу в башне и заточенного в ней.



Илл. 7. Пир Ирода Антипы с вельможами. Миниатюра «Слова на Зачатие св. Иоанна Предтечи» лицевого сборника Чудова монастыря. Л. 182об.

Отметим, что в «хронографическом» фрагменте в Лицевом летописном своде свадебный пир Ирода и Иродиады не представлен; на миниатюре, иллюстрирующей соответствующий фрагмент текста («По сих же Антипъ Иродъ поять жену брата своего...». Л. 859), Иоанн Предтеча укоряет Антипу, сидящего на престоле, рядом с которым на престоле пониже сидит Иродиада, в окружении приближенных¹⁶. В следующей сцене Креститель (Л. 859об.) указывает им на разверстую могилу с гробом, предрекая их будущую участь. На миниатюре «Обличение Ирода и заточение Иоанна в темницу» (Л. 860) мотив побивания Иоанна отсутствует, зато святой буквально преследует царя, настойчиво представляя перед ним, конным и пешим (Предтеча изображен на этой миниатюре четыре раза, «дондеже стужи вси»).

Последующие эпизоды, иллюстрирующие в «Слове на Зачатие» события, предшествующие казни Предтечи, следуют обычной логике составления его житийного цикла, отклоняясь от традиции в сторону большей подробности. Показаны «Прощание Иоанна с учениками», пришедшими к нему в темницу, и начало «Пира Ирода» с двадцатью двумя избранными вельможами по случаю дня его рождения (Л. 182об.): прямоугольный стол, уставленный яствами, окружают приближенные Ирода с кубками в руках, сам он восседает на троне во главе стола справа, рядом с ним прислужник, обмахивающий его солнечником (Илл. 7)¹⁷. Формы кувшинов и кухонной утвари, показанной на переднем плане, архитектурные формы зданий заимствованы миниатюристом здесь, как многократно на протяжении всей рукописи, из западноевропейских гравюр, как это было показано ранее Ю. А. Невольным¹⁸. Любопытный мотив изображен на фасаде палаты в центре миниатюры — врезанный в стену изразец с геральдическим двуглавым орлом. Данная деталь словно переносит действие из Палестины евангельских времен в современную автору Московию, где с конца XV в. двуглавый орел стал гербом Русского государства¹⁹. Впрочем, возможно, этот символ



Илл. 8. Иродиада режет язык Иоанна Крестителя. Миниатюра «Слова на Зачатие св. Иоанна Предтечи» лицевого сборника Чудова монастыря. Л. 184

ассоциировался с природой царской власти как таковой и в таком качестве был призван подчеркивать статус Ирода Антипы как царя. Любопытно, однако, что в других миниатюрах с его изображением этот геральдический знак отсутствует.

Следующая сцена — «Совет Иродиады» (Л. 183), где она, пируя за столом с приближенными дамами и дочерьми, злоумышляет против Крестителя, склоняя его вельмож поставить царю своеобразный «ультиматум»: «Иродиада же, призвавши вся вельможа тья, умолих увещавати Ирода о Иоанне Крестителе, да или престанет обличения, или да усекновен будет». Композиционно сцена перекликается с предыдущей. Кульминацию повествования о злополучном пире отражают две масштабные миниатюры на разворотах страниц. Первая (Л. 183об.–184) представляет разгар «Пира Ирода», где царь, сидя на престоле в центре миниатюры, с кубком в руках, и внимая играющим музыкантам, одновременно посылает к пророку прислужника — их диалог на фоне темницы Иоанна помещен в левом нижнем углу миниатюры. Сцена сопровождается текстом: «Ирод же, умолен ими, посла ко Иоанну, и обрете его обличающа паче». В правой части разворота представлено продолжение повествования: «И бывшу пиру, и егда упишася Ирод, пришедши же дщи тоя Иродьяды и плесавши, и угоди Иродови. И кляся ей: аще попросишь до полцарствия моего». «Танец Саломеи» изображен на переднем плане: девица в короне и алом плаще, с кубком в руках отплясывает перед царем под звуки волынки; позади нее стол с «женской половиной» пира, возглавляемой Иродиадой. Второй раз царевна изображена рядом с матерью, совещаюсь, о каком даре просить царя: «Она же изшедши рече матери своей: чесо прошу? Она же рече: главу Иоанна Крестителя».

Второй разворот показывает принесение на пир усекновенной главы Иоанна. Слева на переднем плане отсеченную голову в чаше воин вручает царевне, при этом глава оказывается на уровне стола с пирующим царем и его приближенными, а Ирод



Илл. 9. Усекновение главы св. Иоанна Предтечи. Вручение главы Ироду и передача ее Иродиаде. Миниатюра Лицевого летописного свода. Хронографический сборник. Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург. П I Б. №76. Л. 863

делает необычный жест, касаясь ее рукой, словно желая закрыть все еще смотрящие на него с укором глаза пророка²⁰. Передача главы Предтечи Иродиаде показана в правой части разворота: чаша с головой стоит на столе, как главное пиршественное блюдо, а Иродиада в порыве злости режет ножом язык Иоанна, столь много обличавший ее (Илл. 8).

Характерно, что миниатюра в данном случае иллюстрирует не тот краткий текст, который ее сопровождает («И абие послав царь спекулатора, повеле принести главу его на блюде. И царь взем и дасть ю девицы. И девица дасть ю матере своей»), а другое предание, которое восходит к блж. Иерониму Стридонскому. Оно гласит, что принесенная на пир глава Предтечи отверзла уста и прорекла в последний раз: «Не достоин тебе имети жены брата твоего». В отместку Иродиада исколола ненавистный язык иголками, чело пронзила ножом, а саму главу закопала в нечистом месте [40, р. 175; 28, с. 12]. Выразительные позы присутствующих при этом гостей свидетельствуют о смятении, которое возникло на пиру: они активно жестикулируют, обсуждая происходящее, юноша в порыве чувств падает на землю, закрывая лицо руками, женщина подносит к щеке руку в жесте скорби — и все это рядом с продолжающими невозмутимо играть музыкантами. Допущенная вольность по отношению к иллюстрируемому тексту в очередной раз свидетельствует об уникальной начитанности и творческой раскованности автора данного произведения, который велел изобразить яркий эпизод, оставшийся «за скобками» основного повествования, но ему самому хорошо известный²¹. Отметим, что в богатой иконографической традиции «Пира Ирода», восходящей к VI в.²², эпизод с изрезанием языка Предтечи ранее не изображался. Нет этого

мотива и в миниатюрах Лицевого летописного свода (Л. 861об.–863), где в целом этот отрывок решен гораздо более компактно и приближенно к иконным схемам (например, «Усекновение главы Иоанна» включено в последний эпизод «Пира Ирода», где показана казнь святого, вручение чаши с главой Ироду, который тут же передает ее Саломии, а та в отдельном компарimente отдает главу Иродиаде (Илл.9)). Так в миниатюре «Слова на Зачатие» воплощение замысла представить Предтечу в качестве непримиримого обличителя царского нечестия достигает своего апогея: пророка не останавливает даже казнь, «глас вопиющего в пустыне» не умолкает и после его смерти.

В свете сказанного несколько иначе могут восприниматься распространенные в русском искусстве в 1560–1570-е гг. иконы Иоанна Предтечи — Ангела пустыни с усекновенной главой святого в чаше, которую святой демонстрирует верующим. Этот образ был известен задолго до Ивана Грозного (и сохранил свою популярность и впоследствии), благодаря своей сложной поливалентной символике, в которой усекновенная глава Предтечи в сосуде — это и символ мученичества святого, и изображение его чтимой реликвии [2; 11]. Однако в контексте обрисованного конфликта царя и общества, от лица которого в эту эпоху говорила Церковь, данный элемент становится еще и символом обличения неправды, неумолкающего и по смерти. Эталонным образцом для икон этой группы считается монументальный образ Иоанна Предтечи — Ангела пустыни из Стефано-Махрицкого монастыря (ЦМиАР) (Илл. 10), сумрачный колорит и напряженный эмоциональный строй которого связала с эпохой



Илл. 10. Иоанн Предтеча — Ангел пустыни. Икона. 1560-е. Из Свято-Троицкого собора Стефано-Махрицкого монастыря, близ Александрова. Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, Москва

опричины еще М. Е. Даен [4, с. 216, 218]. Именно ее повторение исследователи считают икону 1570-х гг. из собора Усекновения главы Иоанна Предтечи монастыря под Бором в Москве [18, с. 208, илл. 12], к этому же кругу В. М. Сорокатый причислил также местный образ из Покровской церкви Александровой слободы и ряд других памятников [13, с. 230, 232, прим. 16, 17].

Разумеется, поиски исторических параллелей легендарному усекновению главы святого земным царем во времена Ивана Грозного были бы чересчур прямолинейными, учитывая, что казни в его правление были делом обыденным; однако если бы нужно было составить такую параллель, то первой кандидатурой стал бы преподобный Корнилий Печерский — монах, аскет и подвижник, настоятель Псково-Печерского монастыря, казненный в 1570 г., согласно преданию, самолично Иваном IV. После разгрома Новгорода в 1569 г. Грозный отправился в Псков, а оттуда — в Печерский монастырь. Корнилий вышел ему на встречу с крестом, но разгневанный царь отсек ему голову, в чем тут же раскаялся, поднял тело преподобного и на руках понес его к Успенскому собору (по другой версии, преподобный сам понес свою усекновенную голову в монастырь, где и упокоился). Эта дорога в монастыре называется «кровавый путь»²³. Уже в «Повести о Печерском монастыре» 80-х гг. XVI в. сообщается, что Корнилий «от тленного сего жития земным царем предпослан к Небесному Царю». Эта же надпись была и на древней раке преподобного Корнилия [26]. Отметим в скобках, что те же слова могли быть выбиты и на могиле Иоанна Крестителя, также «земным царем предпосланного к Царю Небесному». Преподобный Корнилий был монахом, Креститель почитается как отец монашества; оба были усечены царем, а легендарный эпизод с ношением головы и вовсе кажется отсылкой к известному иконографическому типу Предтечи с собственной усекновенной главой. Поэтому, если бы кто-то хотел намекнуть царю на неправедную казнь преподобного Корнилия, ему легко было бы это сделать через историю смерти Иоанна Крестителя. Известно, что Грозный раскаивался в смерти преподобного: в царском Синодике с имени Корнилия начинается перечень казненных им псковичей [31, с. 53, 79].

Последняя миниатюра «хронографической» части «Слова на Зачатие» на л. 185об. иллюстрирует текст: «И слышавше ученицы его, приидоша и взяша труп его во гробе и погребоша. Бе же тогда святыи Иоанн лет 31 и 2 месяца. Пострадав же августа 29 день». На переднем плане ученики Предтечи закрывают крышкой гроб с лежащим в нем обезглавленным телом святого. Выше показано «Усекновение главы Предтечи», вскользь упомянутое в тексте и ранее оставленное «за кадром» повествования: Иоанн склоняется над пустой чашей, окропляя ее иссопом (необычная деталь!). Слева от него изображен воин, заносащий меч. Тот же текст завершает повесть об Иоанне Предтече и в Лицевом летописном своде (Л. 863об.). Там ученики погребают тело Иоанна Предтечи целиком, с головой (впрочем, в иконописных памятниках второй половины XVI в. такая традиция также фиксируется)²⁴.

«Хронографический» фрагмент в «Слове на Зачатие» формально заканчивается на л. 185об., за ним следует ключевая молитва Иоанну Крестителю. И. В. Левочкин, М. С. Крутова и М. Л. Иванов показали в своем исследовании, что текст молитвы не имеет прямых аналогов в литургических текстах и молитвенных сборниках. В ней содержится прошение об авторе, составленное от первого лица: «И дрезнutoму мною, убогим, назнаменати деяния жития святого Твоего Предтеча Иоанна, не яко бо дар, но яко от раба долг, иже от любви тебе со страхом и желанием принесох, о Христе Иисусе, Господе нашем». По мнению упомянутых исследователей, авторство молитвы принадлежит непосредственно составителю текста «Слова», в котором они небезосновательно видят митрополита Афанасия. Характерно, что молитва при этом не поминает сугубо правящего русского самодержца, хотя в ее тексте и говорится вскользь о «благочестивых царех и христоролюбивом воинстве», словно ее автор не считает нынешнего монарха «благочестивым». Эта молитва обрамляет уникальную миниатюру (Л. 18б), впервые в древнерусском искусстве изображающую святого Иоанна Предтечу с евхаристической чашей с «Агнцем» — Младенцем Христом (Илл. 11). Анализу сложной символической

программы этой композиции, ее происхождению и значению была посвящена отдельная статья [36], в контексте данной работы необходимо отметить только явственный литургический смысл данной сцены. Немаловажно, что Предтеча выступает в ней как священник²⁵, и в этом качестве предлагает верующим приобщиться Святым Таин проповеданного им Агнца Божия — Христа («непорочного Агнеца проповедниче веры»). Однако приступить к Таинству дозволено только тем, кто принес «плоды достойны покаяния». Между тем, как было сказано выше, Грозный был отлучен от причастия по крайней мере с конца 1572 г., после совершения своего пятого «брака», а вероятно, он не имел возможности приступать к этому Таинству и ранее, учитывая длительную епитимию, наложенную на него собором в связи с женитьбой на Анне Колтовской²⁶. Послание царю от его бывшего духовника в этом изображении, таким образом, было абсолютно прозрачным: «Покайся (престань от злых дел твоих, изменись), и тогда ты сможешь приступить к евхаристической чаше в руках твоего “ангела”».

Итак, анализ иконографической программы «хронографической» части «Слова на Зачатие Иоанна Предтечи» показывает, что она отражает тенденцию стойкой духовной оппозиции ее автора к царю. Учитывая это обстоятельство, следует еще раз вернуться к вопросу о ее датировке. Сужая по косвенным данным датировку «Слова» 1563–1564 гг.²⁷, И. В. Левочкин, М. С. Крутова и М. Л. Иванов вынужденно приходят к предположению, что «если Афанасий действительно был задействован в работах над рукописью, то он, по-видимому, принимал активное участие лишь в создании начальных разделов “Слова” об Иоанне (л. 133–157). <...> Занятие в марте 1564 года митрополитской кафедры и появившиеся новые заботы в дальнейшем уже не позволяли ему уделять много времени для непосредственного участия в книжных работах» [25, с. 215].

Однако, в свете описанных тенденций, датировка третьей, «хронографической» части «Слова на Зачатие» гораздо больше согласуется с другим, более поздним периодом жизни митрополита Афанасия, который в 1566–1575 гг., после добровольного оставления московской кафедры из-за несогласия с опричной политикой государя, доживал на покое именно в кремлевском Чудовом монастыре, в скриптории которого и создавалась изучаемая рукопись. В эти годы он стал свидетелем того, как Грозный царь сначала расправился с претендентом на митрополитский престол свт. Германом Казанским (1567), а затем — с действующим главой русской церкви митрополитом Филиппом Кольчезым (1568), как он казнил преподобного Корнилия Печерского и многих других людей. Не тогда ли созрел его план укорить царя устами Иоанна Предтечи, пытаясь вразумить его примером нечестивых правителей, нарушавших заповеди Божии и покушавшихся на его святых?

Напомним, что «Слово на Зачатие» представляет из себя объемную рукопись, занимающую 53 страницы, иллюстрированные 88 миниатюрами. Если допустить предположение, что создание рукописи происходило не одновременно, а на протяжении значительного временного периода, что допускает датировка ее бумаги по водяным знакам, то разделы «Слова» будут соответствовать историческим обстоятельствам эпохи и жизни ее автора. Первая, «святоотеческая» часть (Л.133–157), могла быть создана в 1562–1564 гг., когда Афанасий, тогда еще старец Чудова монастыря и духовник царя, имел возможность уделять рукописи много сил и времени. Эта часть, с ее сложной богословской программой, наследует живые тенденции искусства эпохи митрополита Макария, о чем свидетельствует ее увлеченность дидактикой, обилие ветхозаветных аллюзий; недаром исследователи находят множество параллелей этой части рукописи с классическими образцами «макарьевской» эпохи, включая знаменитую «Четырехчастную» икону Московского Кремля [25, с. 189–192]. После сложной и насыщенной первой части вторая («киригматическая») контрастирует своим минимализмом и простотой как в отношении характера текста, составленного почти полностью из евангельских отрывков, так и композиций миниатюр, по лаконичности приближающихся к иконным схемам (Л. 157об.–175об.). Создание этой части может соответствовать периоду, когда Афанасий взшел на митрополитский престол, и дела по управлению Русской Церковью не позволяли ему



Илл. 11. Иоанн Предтеча с евхаристическим «Агнцем». Миниатюра «Слова на Зачатие св. Иоанна Предтечи» лицевого сборника Чудова монастыря. Л. 186

продолжать заниматься рукописью в том же объеме (1564–1566). Более того, не исключено, что «Слово» собирались завершить в конце второй части текстом торжественного свидетельства Христа об Иоанне Крестителе как о «втором Илие» — характер сопровождающей ее миниатюры на л. 175об. свидетельствует о том, что она могла быть задумана как концевая²⁸.

Оставление в 1566 г. Афанасием митрополичьей кафедры и удаление в Чудов монастырь позволило митрополиту на какое-то время вновь обратиться к житию царского святого. Оппозиционные царской политике черты программы его последней части заставляют предположить, что под воздействием изменения политической ситуации и собственной переоценки личности царя Афанасий задумал его посредством взвзвумить его. Тут-то и пригодилась знакомая ему по «Хронографу» история с тремя злочестивыми правителями, которых обличал Иоанн Предтеча. Ее присовокупили к почти готовой рукописи

и тщательно проиллюстрировали (отсюда и возникла хронологическая и логическая нестыковка второй и третьей частей, когда Предтеча оказывается в темнице дважды).

В то же время три части «Слова на Зачатие» как в зеркале повторяют кривую взаимоотношений митрополита Афанасия с Иваном Грозным. В первой части автор превозносит Предтечу, как царского «ангела», сопоставляя его личность с величайшими пророками Ветхого Завета и не находя среди них равного ему, а обстоятельства его зачатия и рождения сближает с таковыми событиями в жизни Богоматери и самого Христа. Возвеличивая Крестителя, первая часть рукописи словно превозносит в его образе другого Иоанна — самого царя²⁹, чем и объясняется ее приподнятый патетический настрой [25, с. 176]. Вторая часть, напротив, к святому вежливо нейтральна; стоящая прежде за рукописью яркая личность автора здесь нивелирована, словно это, прежде любимое, детище, действительно было отдано

на время в чужие руки. И наконец, третья часть соответствует тому историческому периоду, когда Афанасий уходит в стойкую оппозицию Ивану Грозному и хоть и не выступает с публичной критикой государя, но делает это опосредованно, через житийный текст и фрески Архангельского собора. Характерно, что в конфликте священства и царства Предтеча как бы переходит в «духовный» лагерь, и если в первой части «Слова» он исподволь ассоциировался с царем, то в последней он, напротив, от лица Церкви противопоставит ему³⁰.

Но если «Слово на Зачатие» действительно задумывалось митрополитом Афанасием как духовное увещание царю, то достигло ли оно своей цели? Увы, история об этом умалчивает. Б. М. Клосс первым предположил, что произведения Чудовского сборника могли создаваться в качестве церковного вклада, назвав его возможным местом назначения Успенский собор Александровской слободы (по совпадению посвящения его престолов с названиями произведений, вошедших в состав конволюта) [14, с. 250–251]. Позднее к этому мнению присоединилась И. А. Шалина [38]. Авторы исследовательской статьи о лицевого сборника Чудова монастыря выдвинули гипотезу, что «Слово на Зачатие» и «Деяния архангела Михаила» создавались с целью быть вложенными в Архангельский собор Московского Кремля, в диаконнике которого, по традиции посвященном Иоанну Предтече, была устроена усыпальница Ивана Грозного [25, с. 211–212]. С другой стороны, судя по надписям на страницах сборника, выполненным почерком второй половины XVI в., в это время он принадлежал кремлевскому Чудову монастырю и мог быть вложен в его соборный храм³¹. В версии заказа для храмового вклада, впрочем, не учитывается то обстоятельство, что такой бесценный дар стал бы красивым, но бесполезным жестом, так как в литургической практике церковного года не предусмотрено чтений из входящих в его состав произведений. Сам характер текста, в большинстве довольно сложного, свидетельствует о том, что он не предназначался для массовых чтений с амвона, а требовал вдумчивого прочтения, не говоря уже

о многочисленных прекрасных миниатюрах, которые в таком случае никто не смог бы увидеть.

Впрочем, гипотетическая цель создания — вклад в сбор — не противоречит для авторов исследовательской статьи убеждению, что «одним из читателей, и скорее всего первым в их ряду, был непосредственно царь Иван Грозный» [25, с. 209]. Действительно, место такой драгоценной книги, выполненной в единственном экземпляре, — в царской библиотеке, ее сложное содержание и прекрасное оформление по достоинству оценить мог государь, сам не чуждавшийся литературной деятельности; на ее миниатюрах могли познавать жития святых царевичи и царевны. Добавим, что сам замысел «Слова на Зачатие» — в начале лстящего царю, а в конце обличающего его, говорит об адресном составлении этого произведения. Царь действительно мог впоследствии передать фолиант в храм или монастырь «на помин души», но изготовление его именно для храма не соответствует ни характеру текстов, ни оформлению.

Таким образом, иконографическая программа «хронографической» части «Слова похвального на Зачатие Иоанна Предтечи» свидетельствует о том, что она едва ли могла появиться ранее эпохи опричнины, обнажившей раскол между священством и царством, а скорее всего, даже еще позднее, в последние годы жизни всероссийского митрополита Афанасия — в 1572–1575 гг. Датировка последней части рукописи 1570-ми гг. не противоречит ее стилистике; напротив, ближайший стилиевой аналог «Слова» — начальные миниатюры лицевого «Жития Николая Чудотворца» из собрания Т. Ф. Большакова, выполненные, вероятно, тем же мастером скриптория Чудова монастыря, убедительно датируются М. С. Кротовой около 1575 г. [15]³². Активность мастера в этот период свидетельствует, что в первой половине — середине 1570-х гг. он мог проиллюстрировать и третью часть «Слова на Зачатие Иоанна Предтечи». Участие же в создании «Слова» митрополита Афанасия в таком случае могло быть гораздо более полным, нежели считалось ранее.

Примечания:

- 1 Подробную историографию по этому памятнику см.: [25, с. 4–5].
- 2 В состав 111 главы «Русского хронографа» редакции 1512 г. вошли выдержки из славянской версии «Истории иудейской войны» Иосифа Флавия под заголовками «От списания Иосифа Евреина» и «Разрешает сон Господень Предтеча Иоанн Ироду Филиппу». Та же глава «Хронографа» далее цитирует фрагмент другого произведения — «Житие и Усекновение главы св. Иоанна Предтечи... Иоанна сиречь Марка» (под названием: «Сне от жития Предтечева»), со слов: «Бе же во днех оных, царствуя Июдеею Антипа Ирод нечестивейшии. Услышано бысть о Иоанне по всеи Галилеи и Иудеи. И посла пятьдесятника на Иердан, повеле привести Иоанна». Этот же фрагмент слово в слово продолжает и повествование в лицевом сборнике Чудова монастыря. Он цитируется на л. 176об.–185 включительно до слов: «И слышавше ученицы его, приидоша и взяша труп его во гробе и погребоша. Бе же тогда святый Иоанн лет 31 и 2 месяца. Пострадав же августа 29 день» [33, с. 419–421].
- 3 Славянская версия «Истории иудейской войны» Флавия достаточно сильно разнится со своим греческим оригиналом. Эпизоды, повествующие об Иоанне Предтече и Архелае, обличении Симона книжника, а также сне Филиппа, являются интерполяцией из Хроники Георгия Амартола, расширенной и дополненной автором славянской версии за счет собственной интерпретации евангельских текстов [6; 20, с. 250–251 и 257].
- 4 Образ орла в нимбе явно восходит к изображению одного из символов евангелистов (Марка или Иоанна), так одной деталью художник превращает образ хищной птицы в символ небесной кары.
- 5 Тот же фрагмент, но без дополнений из «Жития», еще раз повторяется в ЛЛС в тексте «Истории иудейской войны» Флавия (Хронографический сборник. БАН. Л. 10110б.–10120б. и 1025–1028) [25, с. 194–195]. В нем история Иоанна Предтечи изложена более кратко и проиллюстрирована меньшим числом миниатюр. Из интересующих нас сцен представлены «Предтеча перед Агриппой и обличение от Симона книжника», «Сон Филиппа», «Толкование сна Филиппа», «Смерть Филиппа», «Свадьба Ирода Антипы с Иродиадой», «Обличение Предтечей Ирода Антипы», «Усекновение главы Предтечи».
- 6 Наиболее выразительна миниатюра о сне Филиппа в «Истории иудейской» войны в составе ЛЛС: там сцена с орлом, выклевывающим глаза Филиппу, показана крупным планом (Хронографический сборник. БАН. Л. 1026).
- 7 В 1572 г. было запрещено делать земельные вклады в крупные монастыри, а в 1575 г. Грозный провел изъятие церковных ценностей из Троице-Сергиевой лавры на нужды войны. Часть монастырей он еще до этого переписал в свое опричное владение, собирая с них дань в обход епархий. Он же возобновил выдачу «несудимых грамот» церковным людям, переводя их из церковной юрисдикции в царскую.
- 8 «Знаменательно присутствие в росписи Архангельского собора и композиции «Покаяние Давидово», изображающей царя Давида кающимся в своих прегрешениях перед пророком Нафаном (т. е. властью духовной). В контексте опричной политики, проводимой царем с 1564 г., появление в росписи композиции подобного содержания выглядит несколько неожиданно. Однако оно вполне объяснимо, если признать, что разработка программы росписи принадлежит Афанасию, как известно, не раз ходатайствовавшему перед царем за опальных бояр. Посредством данного сюжета митрополит, вероятно, пытался провести в росписи назидательную идею о нравственном приоритете духовной власти, несмотря на основную официальную мысль программы, провозглашавшую главенство власти царя» [29, с. 47].

- ⁹ Слово «дети», «дети» в древнерусском языке этой эпохи обозначало потомков женского пола.
- ¹⁰ Миниатюра сопровождает текст: «По сих же Антипа Ирод поят жену Филиппа брата своего, и сего ради вси законницы гнушахуся его, не смеяху его обличити. Токмо сеи муж, егоже нарицаху дикаго, иже прилепив власы скотинныя к тему своему, на нем же месте не покрыто бе от влас его, а лицом бе, яко дикий. Бысть же нрав его чуден и житие нечеловеческо, якоже дух бесплотен, тако и сеипребываше. Уста его хлеба не познаша, ни на Пасху не вкуси опреснока, глаголя: яко на воспоминание Богу, избавльшему люди от работы, вдана суть сия ясти. Вина же и сикера ни приблизит к себе, даяше, и всяка животна гнушашеся. И на потребу ему быша древянныя щепки, сиречь вершия дубное. Тои прииде к нему с яростию и рече: понеже еси братию жену поял беззаконнице безмилостивною смертию, тако и ты поят будещи серпом небесным. Не премолкнет бо Божиии промысл, но уморит тя печальми злыми во инех странах. Понеже не семя воставляещи брату своему, но похоть плотскую исполняещи и прелюбы сотворяещи, четверем детем от него родившимся» (Л. 180–180об.).
- ¹¹ Находившиеся в то время в Москве польские послы официально заявили, что польский Сенат рассматривает вопрос об избрании царя или его сына на польский трон. Грозный не ошибался в своем предвидении политических последствий такого брака: польский престол впоследствии действительно занял сын Катарини Ягеллонки, но от Юхана — Сигизмунд III (1592–1599).
- ¹² Согласно 50-му правилу Василия Великого, третий брак является нарушением канонов и может быть разрешен только как снисхождение к немощи: «на троебрачие нет закона; посему третий брак не составляется по закону. На таковые дела взираем как на нечистоты в Церкви, но всенародному осуждению оных не подвергаем, как лучшие нежели распутное любодеяние» [12].
- ¹³ ААЭ. Т. 1. С. 329–332 [соборное определение о 4-м браке царя Иоанна IV]; ПСРЛ. Т. 31. С. 160.
- ¹⁴ Источники называют Марию Долгорукову (брак заключен в 1573 году), Анну Васильчикову (с 1575 по 1577 год), Василису Мелентьеву (до 1579) и Марию Нагую, мать царевича Дмитрия (1580–1584).
- ¹⁵ По сведениям Антонио Поссевино, «этот князь, после того как первая жена Анастасия (а сейчас ее уже нет в живых), родила ему двух сыновей, которые живы до сих пор, брал в жены (хотя это можно назвать и другим словом) девиц еще шесть раз. Кое-кого из них по разным причинам он заточил в монастыри, и, хотя, говорят, некоторые из них живы до сих пор, при нем находится та, которую зовут Марией, дочь Федора Нагого (с ней в прошлом году он соединился неким подобием брака) [1].
- ¹⁶ Однако «Свадьба Антипы и Иродиады» изображена в разделе «Истории иудейской войны» (Хронографический сборник. БАН. Л. 1026об.).
- ¹⁷ Миниатюра иллюстрирует текст: «Наутрие же, егда Ирод рождеству своему вечерю творяше, сиречь дню тому, воньже родися, и призва вся вельможя своя 22».
- ¹⁸ Для серии миниатюр «Пир Ирода» на л. 182об., 183, 184об., 185 использованы фрагменты гравюры «Пир у Ирода» из Хроники Шеделя (Л. 94об.) [24, с. 69; 23, с. 84 прим. 3].
- ¹⁹ Двуглавый орел Палеологов стал гербом Русского государства со времен Ивана III, женатого на Софии Палеолог, см.: О. Г. Ульянов. От Нового Рима к Третьему Риму: к вопросу о translatio герба с двуглавым орлом [34].
- ²⁰ «И вшедше абие со тщианем к царю, проси, глаголющи: хошу, да ми даси от него на блюде главу Иоанна Крестителя. И прискорбен бысть царь. Клятвы же ради за возлежащих с ним не восхоте отрещися. И абие послав царь спекулятора, повеле принести главу его на блюде. И царь взем и дасть ю девицы. И девица дасть ю матере своеи».
- ²¹ Эпизод обличения Ирода Крестителем и по смерти нашел отражение в богослужебных текстах праздника Усекновения главы святого (29 августа): «не преста таинник Христова пришествия, богомерзкое смещение их и по кончине обличати, но обличая вопияше: не подобает ти, глаголя, прелюбодействовати брата твоего Филиппа жену» (на литии стихира 3, глас 1, Германа патриарха), «Рождение неподобно, и пир безстуднейший Ирод совершил есть: любодейством бо женским услаждаемь, и нечестивым женоненствованием подстрекаемь, отсече главу Предтечеву: но не отсеке языка пророческа, обличающаго безумие его» (там же, глас 4), «днесь от беззаконна царя во главу усекновения бысть, и безчестно плясавшую отроковицу, ясно и прежде усекновения и по усекновении обличив, посрами греха полк» (на стиховне стихира самогласна, глас 2) [21].
- ²² Имеется в виду фрагмент Евангелия из Синопа VI в. с изображением «Пира Ирода» и «Усекновения главы Иоанна Предтечи» (Paris. Suppl. gr. 1286. Fol. 10v [11, ил. 96 (б/н)]).
- ²³ Предание вошло в житие св. Корнилия [27, с. 31–32; 22, с. 641], известен также другой вариант этого предания, в котором Корнилий идет за царем, держа в руках отрубленную голову, и умирает только после раскаяния Грозного [32, с. 18].
- ²⁴ См., например, житийную икону Иоанна Предтечи — Ангела пустыни середины XVI в. из собрания ЯМЗ из ярославского храма Николы Надеина [10, кат. 26, с. 70–72], икону с аналогичным сюжетом Нижегородского музея из Борисоглебской церкви Балахны [8, кат. 69] и ряд других памятников.
- ²⁵ Как известно, Иоанн Предтеча был сыном ветхозаветного священника Захарии, сына Варахиина, и по рождению принадлежал потомственному священству Храма Соломона. Подробнее об этом: [36, с. 37].
- ²⁶ По воспоминаниям Антонио Поссевино, «у государя есть собственный священник — духовник, который следует за ним, куда бы тот ни отправился из Москвы. Хотя государь каждый год исповедуется ему в грехах, однако не принимает больше причастия, так как по их законам не позволено вкушать тела Христова тому, кто был женат более трех раз» [1].
- ²⁷ Аргументами для сужения датировки служит для авторов, во-первых, наличие текстологических параллелей между «Словом на Зачатие» и «Степенной книгой царского родословия», созданной к концу 1562 г., а во-вторых, изображение на миниатюре «Рождество Христово» сцены избияния младенцев, в которой, по их мнению, масштабно акцентирован образ сидящего на престоле царя Ирода. Авторы считают причиной его появления в композиции реакцию Ивана Грозного на побег Курбского в апреле 1564 г. в Литву. В письме, посланном царем Курбскому, Грозный сравнил перешедшего на сторону врага князя с царем Иродом, избившим вифлеемских младенцев. «Миниатюрист вольно или невольно использовал в работе над рисунком его мотивы, изобразив обличаемого князя в виде Ирода, которому демонстрируют убиенных младенцев <...> Но царское послание, датированное 5 июля, было злободневным весьма короткий срок: с отъездом 3 декабря Ивана Грозного в Александровскую слободу и начавшейся вскоре опричниной оно значительно утратило свою актуальность. Исходя из вышесказанного, работу над миниатюрой следовало бы отбросить к периоду с середины лета до конца 1564 года» [25, с. 209]. Однако совпадения с текстом «Степенной книги» могут быть обусловлены не близостью времени создания, а тем, что у нее и «Слова на Зачатие» был один и тот же автор — митрополит Афанасий. Что касается предполагаемого изображения князя Курбского в облике царя Ирода, то для такой ассоциации в миниатюре нет никаких оснований; изображение Ирода, которому демонстрируют избивенных по его приказу младенцев, является обычным в развитой иконографии Рождества Христова, известной с конца XI века по византийской иконе, хранящейся в монастыре св. Екатерины на Синае [40, cat. 14, p. 154–155]. Такой извод был распространен в древнерусском искусстве грозненской эпохи вне связи с Курбским — см., например, икону «Рождество Христово» второй половины XVI в. из Архангельского музея изобразительных искусств, Инв. 819-држ [9, кат. № 77, с. 370–374].

- ²⁸ На миниатюре представлено два регистра. Верхний показывает Царство Небесное — на белом «райском» фоне с зелеными деревцами стоит этимасия с большим Голгофским крестом и Евангелием, по сторонам которой на облаках ей предстоят ветхозаветные святые, первый слева — пророк Илия, справа — Давид с кифарой. В нижнем регистре под этимасией стоит Иоанн Креститель со свитком в руке, одесную от него — группа святых в нимбах, ошуюю — группа не принявших его проповедь иудеев без нимбов. Миниатюра иллюстрирует текст: «От дний же Иоанна Крестителя Царствие Небесное нудится и нуждници восхищаютъ е. Вси бо пророцы закон до Иоанна прорекоса. И аще хочете прияти, той есть Илия хотяй приити. Имеай уши слышати да слышитъ».
- ²⁹ «Прославлением своего патрона (Иоанна Предтечи — Ю. У.) Иван Грозный в какой-то степени (возможно, большей частью) позиционировал самого себя, царский статус, с которым соотносил себя целиком и полностью. Свое положение и предназначение он расценивал равнозначным святости» [18, с. 194].
- ³⁰ Ср. с мнением авторов исследовательской статьи: «От остальных изображений лицо Иоанна на этой миниатюре отличается тщательной прорисовкой деталей; на наш взгляд художник постарался придать Иоанну черты царя» [25, с. 209].
- ³¹ По нижним полям подлинных листов имеются фрагменты рассредоточенной надписи скорописью, выполненной светло-коричневыми чернилами, вероятно, во второй половине XVI в.: «Книга Чудова монастыря казенная». О принадлежности сборника Чудову монастырю свидетельствует и другая надпись. На л. 186 об. скорописью XVI в. написано: «Книга Чудова монастыря» [25, с. 5].
- ³² Авторы исследовательской статьи о сборнике Чудова монастыря считают, что «Слово» и «Житие Николы» разделяет порядка 10 лет [25, с. 201–202], хотя при этом, по их мнению, «художник (“Жития Николы” — Ю. У.) опирался на свои прежние работы, представленные в Чудовском сборнике. Особенно показательна в этом отношении миниатюра на л. 2 об, изображающая рождество и наречение имени святого. В ее основу художник положил свою собственную иллюстрацию, посвященную рождеству и обрезанию Иоанна Предтечи (Л. 155об. Чудовского сборника) <...> Эти и другие нюансы указывают на то, что, создавая иллюстрацию, художник имел перед глазами непосредственно миниатюру “Слова”» [25, с. 202]. Однако возникает вопрос, почему рукопись «Слова на Зачатие», якобы законченная к 1564 г., более 10 лет хранилась в скриптории, где с ней мог работать художник? Логичнее предположить, что художник приступил к «Житию Николы» в то время, когда его работа над «Словом на Зачатие» заканчивалась или была недавно закончена, что вновь отодвигает дату создания последней части «Слова» к 1572–1575 гг.

Список литературы:

1. *Антонио Поссевино*. Московия. Книга I: О делах московских, относящихся к религии. URL: <http://www.vostlit.info/Texts/rus5/Possevino/fragametext11.htm> (дата обращения: 30.06.2020).
2. *Бродовая Ю. В.* «Усекновение главы св. Иоанна Крестителя» в древнерусском искусстве XV – первой половины XVII в. // Искусство христианского мира. Сб. статей. Вып. 8. М.: Изд-во ПСТБИ, 2004. С. 162–177.
3. *Бродовая Ю. В.* Цикл жития св. Иоанна Крестителя в древнерусском искусстве XVI – первой половины XVII вв. // Аспирантский сборник. Вып. 2. М.: ГИИ, 2004. С. 3–30.
4. *Даен М. Е.* Новоткрытый памятник станковой живописи эпохи Ивана Грозного (икона Иоанна Предтечи из Махрищского монастыря) // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV–XVI веков. М.: Наука, 1970. С. 207–225.
5. *Дворкин А. Л.* Иван Грозный как религиозный тип. Статьи и материалы. Нижний Новгород: Христианская библиотека, 2009. 341 с.
6. *Деревенский Б. Г.* Иисус Христос в документах истории. Глава 5. Славянская версия «Иудейской войны». URL: <http://litra.pro/iisus-hristos-v-dokumentah-istorii/derevenskij-boris-georgievich/read/50> (дата обращения 30.06.2020).
7. *Ерусалимский К. Ю., Липаков Е. В.* Герман // Православная Энциклопедия. Т. 11. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2006. С. 209–213.
8. Икона Древней Руси 11–16 вв. / Авт. С. С. *Аверинцев, Л. Успенский*. СПб.: Художник России, 1993. 255 с.
9. Иконы Русского Севера: Шедевры древнерусской живописи Архангельского музея изобразительных искусств. В 2 т. / Авт.-сост. *О. Н. Вешнякова* (при участии *Т. М. Кольцовой, Л. В. Нерсисяна и А. С. Преображенского*). Т. 1. М.: Северный паломник, 2007. 504 с.
10. Иконы Ярославля 13–16 вв. / Авт. *В. Горшкова, О. Кузнецова, Е. Макарова, Л. Полушкина, А. Федорчук, И. Харламова*. М.: Северный паломник, 2002. 223 с.
11. Иоанн Предтеча // Православная энциклопедия. Т. 24. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2010. С. 528–577.
12. Каноны Православной Церкви. Правила святого Василия Великого. URL: http://soluschristus.ru/biblioteka/mezhcerkovnye_otnosheniya/kanony_pravoslavnoj_cerkvi/pravila_svyatogo_vasiliya_velikogo (дата обращения 30.09.2020).
13. Каталог собрания [ЦМиАР]. Вып. II: Иконы Москвы XIV–XVI вв. М.: Индрик, 2006. 512 с.
14. *Клосс Б. М.* Никоновский свод и русские летописи XVI–XVII веков. М.: Наука, 1980. 312 с.
15. *Крутова М. С.* Святитель Николай в древнерусской письменности. М.: Мартис, 1997. 233 с.
16. *Макарий (Веретенников), архим.* Всероссийский митрополит Афанасий // Богословские труды. Сб. 25. М.: Издание Московской Патриархии, 1984. С. 247–257.
17. *Макарий (Веретенников), архим.* Антоний, митрополит Московский и всея Руси // Православная энциклопедия. Т. 2. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2001. С. 614–615.
18. *Маханько М. А.* Икона «Иоанн Предтеча Ангел пустыни» конца XIV в. из Коломны (ГТГ) и образ царского ангела в грозненском искусстве // Коломна и Коломенская земля: история и культура. Коломна: Лига, 2009. С. 190–229.
19. *Маштафаров А. В.* Дария (Колтовская Анна Алексеевна) // Православная энциклопедия. Т. 14. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2006. С. 199–201.
20. *Мещерский Н. А.* История иудейской войны Иосифа Флавия в древнерусском переводе. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1958. 578 с.
21. МИНЕИ БОГОСЛУЖЕБНЫЯ (СЕНТЯБРЬ-АВГУСТЪ). Мѣсяца Августа въ 29-й дѣнь. Усѣкновеніе честнѣя главы честнаго славнаго Пророка, Предтечи и Крестителя Иоанна. URL: http://osanna.russportal.ru/index.php?id=liturg_book.menaion_sept_aug.august_m2901 (дата обращения 16.07.2020).
22. Минея (МП). Февраль. Б/м, 1981. 771 с.
23. *Неволин Ю. А.* Влияние идеи «Москва — Третий Рим» на традиции древнерусского изобразительного искусства // Искусство христианского мира. Вып. 1. М.: Изд-во ПСТГУ, 1996. С. 71–84.

24. Неволин Ю. А. Новое о кремлевских миниатюристах XVI века и о составе библиотеки Ивана Грозного // Советские архивы. 1982. № 1. С. 68–70.
25. О «Слове Похвальном на Зачатие Иоанна Предтечи» лицевого сборника Чудова монастыря / И. В. Левочкин, М. С. Крутова, М. Л. Иванов // Научное факсимильное издание «Лицевой сборник Чудова монастыря». М.: Актеон, 2008. С. 3–9; 150–237.
26. Охотникова В. И. Корнилий // Православная энциклопедия. Т. 38. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2015. С. 110–119.
27. Преподобный Корнилий Печерский. М.: Типография Вильде, Малая Кисловка, собственный дом, 1909. 32 с.
28. Савватеева И. В. Образ Саломеи в изобразительном искусстве: дис...канд. иск.17.00.04. Москва, 1996. 220 с.
29. Самойлова Т. Е. Митрополит Афанасий как один из авторов программы росписи Архангельского собора Московского Кремля // История и культура Ростовской земли, 1996. Ростов: Музей, 1997. С. 45–48.
30. Скрынников Р. Г. Иван Грозный. Семейная жизнь Грозного. URL: https://royallib.com/read/skrinnikov_ruslan/ivan_grozniy.html#1538150 (дата обращения: 30.06.2020).
31. Скрынников Р. Г. Синодик опальных царя Ивана Грозного как исторический источник // Вопросы истории СССР XVI–XVIII вв. Л.: [б. и.], 1965. С. 22–86.
32. Соколова В. К. Русские исторические песни XVI в. // Славянский фольклор: Материалы и исследования по истории народной поэзии славян. М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 8–91.
33. Творогов О. В. Сказания об Иоанне Предтече // Словарь книжников и книжности Древней Руси. XIV–XVI в. Ч. 2. Л.: Наука, 1989. С. 418–421.
34. Ульянов О. Г. От Нового Рима к Третьему Риму: к вопросу о translatio герба с двуглавым орлом. URL: <http://www.dirittoestoria.it/15/memorie/Ulyanov-Nuova-Roma-Terza-Roma-translatio-stemma-aquila-bicipite-ru.htm> (дата обращения: 30.06.2020).
35. Устинова Ю. В. «Зачатьевский цикл» в составе жития св. Иоанна Крестителя в древнерусском искусстве XVI – первой половины XVII вв. // Искусство христианского мира. Вып. 9. М.: Изд-во ПСТБИ, 2005. С. 197–212.
36. Устинова Ю. В. «Се Агнец Божий, вземляй грехи мира»: к вопросу о генезисе одного иконографического извода святого Иоанна Предтечи в древнерусском искусстве // Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Т. XVII. Сборник научных статей. М.: Музей им. Андрея Рублева, 2020. С. 26–40.
37. Флетчер Дж. О государстве Русском // Проезжая по Московии: Россия XVI–XVII вв. глазами дипломатов. М.: Международные отношения, 1991. С. 25–138.
38. Шалина И. А. Икона «Иоанн Предтеча в пустыне» из собрания А. Д. Липницкого и нижегородская иконопись XVII века // Памятники христианской культуры Нижегородского края: Материалы научной конференции 29–30 марта 2001 года. Нижний Новгород: Комитет по делам архивов администрации Губернатора Нижегородской обл., 2001. С. 48–58.
39. Hausamann T. Die tanzende Salome in der Kunst von der christlichen Frühzeit bis um 1500: Ikonographische Studien. Zürich: Juris Verl., 1980. 515 S.
40. Holy image, Hallowed Ground: Icons from Sinai. Los Angeles: Getty Publications, 2006. 304 p.

References:

- Antonio Possevino. *Moskoviia. Kniga I: O delakh moskovskikh, otnosiaschchikhsia k religii (Muscovy. Book I: on Moscow's Religious Affairs)*. Available at: <http://www.vostlit.info/Texts/rus5/Possevino/frameset11.htm> (accessed: 30.06.2020) (in Russian)
- Averintsev S. S.; Uspenskii L. *Ikona Drevnei Rusi 11–16 vv. (The Icon in Old Russia, 11th–16th Centuries)*. Saint Petersburg, Khudozhnik Rossi Publ., 1993. 255 p. (in Russian)
- Brodovaia Iu. V. “The Beheading of St. John the Baptist” in the Old Russian Art in the 15th – the First Half of the 17th Century. *Iskusstvo Khristianskogo Mira (Art of the Christian World)*. Issue 8. Moscow, St. Tikhon's University Publ., 2004, pp. 162–177. (in Russian)
- Brodovaia Iu. V. Life of St. John the Baptist in the Old Russian Art in the 16th – the First Half of the 17th Centuries. *Aspirantskii sbornik (Post-Graduate Collection)*. Issue 2. Moscow, State Institute for Art Studies Publ., 2004, pp. 3–30. (in Russian)
- Daen M. E. The Newly Discovered Monument of Easel Painting of the Epoch of Ivan the Terrible (Icon of John the Baptist from the Mahrishch Monastery). *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaia kul'tura Moskvyy i prilozhashchikh k nei kniazhestvu 14–16 vekov (Old Russian Art. Art Culture of Moscow and its Neighboring Principalities in the 14th – the 16th Centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 1970, pp. 207–225. (in Russian)
- Derevenskii B. G. *Iisus Khristos v dokumentakh istorii. Glava 5. Slavianskaia versiiia “Iudeiskoi voiny” (Jesus Christ in the Documents of History. Chapter 5. Slavic Version of the “Jewish war”)*. Available at: <http://litra.pro/iisus-hristos-v-dokumentah-istorii/derevenskij-boris-georgievich/read/50> (accessed: 30.06.2020) (in Russian)
- Dvorkin A. L. *Ivan Groznyi kak religioznyi tip. Stat'i i materialy (Ivan the Terrible as a Religious Type. Articles and Materials)*. Nizhnii Novgorod, Khristianskaia biblioteka Publ., 2009. 341 p. (in Russian)
- Fletcher J. O. Of the Russe Common Wealth. *Proezhaia po Moskovii: Rossiia 16–17 vv. glazami diplomatov (Travelling through Moscow: Russia in the 16th – 17th Centuries in the Eyes of Diplomats)*. Moscow, Mezhdunarodnye otnoshenia Publ., 1991, pp. 25–138. (in Russian)
- Gorshkova V.; Kuznetsova O.; Makarova E. et al. *Ikony Iaroslavl'ia 13–16 vv. (The Yaroslavl Icons in the 13th – 16th centuries)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2002. 223 p. (in Russian)
- Hausamann T. *Die tanzende Salome in der Kunst von der christlichen Frühzeit bis um 1500: Ikonographische Studien*. Zürich, Juris Verl. Publ., 1980. 515 p. (in German)
- Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*. Los Angeles, Getty Publ., 2006. 304 p.
- Katalog sobraniia [TsMiAR]. Vyp. 2: Ikony Moskvyy 14–16 vv. (Catalog of the Collection [The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture]. Issue 2: Icons of Moscow in the 14th–16th Centuries)*. Moscow, Indrik Publ., 2006, 512 p. (in Russian)
- Kloss B. M. *Nikonovskii svod i russkie letopisi 16–17 vekov (Nikonovsky Svod and Russian Chronicles in the 16th – 17th Centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 1980. 312 p. (in Russian)
- Krutova M. S. *Sviatitel' Nikolai v drevnerusskoi pis'mennosti (Saint Nicholas in the Old Russian Script)*. Moscow, Martis Publ., 1997. 233 p. (in Russian)
- Levочкин И. В.; Крутова М. С.; Иванов М. Л. About the “Word of Praise for the Conception of John the Baptist” in the Illustrated Manuscript from Chudov Monastery. *Litsevoi sbornik Chudova monastyria (Illustrated Manuscript from Chudov Monastery)*. Moscow, Akteon Publ., 2008, pp. 150–237. (in Russian)
- Makar'ii (Veretennikov). All-Russian Metropolitan Archbishop Athanasius. *Bogoslovskie Trudy (Theological Works)*. Vol. 25. Moscow, Edition of the Moscow Patriarchate Publ., 1984, pp. 247–257. (in Russian)

Makhan'ko M. A. Icon "John the Forerunner the Angel of the Desert" of the End of the 14th Century from Kolomna (State Tretyakov Gallery) and the Image of the Royal Angel in Art of Ivan the Terrible Era. *Kolomna i Kolomenskaia zemlia: istoriia i kul'tura (Kolomna and Kolomna Land: History and Culture)*. Kolomna, Liga Publ., 2009, pp. 190–229. (in Russian)

Meshcherskii N. A. *Istoriia iudeiskoi voiny Iosifa Flaviia v drevnerusskom perevode (A History of Judean War by Joseph Flavius in Old Russian Translation)*. Moscow; Leningrad, Akademia nauk SSSR Publ., 1958. 578 p. (in Russian)

Nevolin Iu. A. Influence of the idea "Moscow-the Third Rome" on the Traditions of Old Russian Fine Art. *Iskusstvo Khristianskogo Mira (Art of The Christian World)*. Issue 1. Moscow, St. Tikhon's University Publ., 1996, pp. 71–84. (in Russian)

Nevolin Iu. A. Novoe o kremlevskikh miniaturistakh 16 veka i o sostave biblioteki Ivana Groznogo (Something New about the 16th-Century Kremlin Miniaturists and the Composition of the Ivan the Terrible Library). *Sovetskie arkhivy (Soviet Archives)*, 1982, no. 1, pp. 68–70. (in Russian)

Samoilova T. E. Metropolitan Archbishop Athanasius as One of the Authors of the Program for Painting the Cathedral of the Archangel of the Moscow Kremlin. *Istoriia i kul'tura Rostovskoi zemli, 1996 (History and Culture of Rostov Land, 1996)*. Rostov, Muzei Publ., 1997, pp. 45–48. (in Russian)

Savvateeva I. V. *Obraz Salomei v izobrazitel'nom iskusstve (The Image of Salome in the Visual Arts)*: PhD Thesis. Moscow, 1996. 220 p. (in Russian)

Shalina I. A. The Icon "John the Baptist in the Desert" from the Collection of A. D. Lipnitsky and Nizhny Novgorod Icon Painting of the 17th Century. *Pamiatniki khristianskoi kul'tury Nizhegorodskogo kraia (Monuments of Christian culture of the Nizhny Novgorod region)*. Nizhny Novgorod, Committee for Archives of the Administration of the Governor of the Nizhny Novgorod Region Publ., 2001. pp. 48–58 (in Russian)

Skrynnikov R. G. *Ivan Groznyi. Semeinaia zhizn' Groznogo (Ivan the Terrible. Family Life)*. Available at: https://royallib.com/read/skrinnikov_ruslan/ivan_grozniy.html#1538150 (accessed: 30.06.2020) (in Russian)

Skrynnikov R. G. Necrology of the Disgraced Tsar Ivan the Terrible as a Historical Source. *Voprosy istorii SSSR 16–18 vv. (Issues of the History of the USSR in the 16th – 18th Centuries)*, Leningrad, 1965, pp. 22–86. (in Russian)

Sokolova V. K. Russian Historical Songs of the 16th Century. *Slavianskii fol'klor: Materialy i issledovaniia po istorii narodnoi poezii slavian (Slavic Folklore: Materials and Research on the History of Folk Poetry of the Slavs)*. Moscow, Akademia nauk SSSR Publ., 1951, pp. 8–91. (in Russian)

Tvorogov O. V. Tales of John the Baptist. *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi. 14–16 v. (Dictionary of Scribes and Bookishness in Old Russia. The 16th – 18th Century)*. Part 2. Leningrad, Nauka Publ., 1989, pp. 418–421. (in Russian)

Ul'ianov O. G. *Ot Novogo Rima k Tre'temu Rimu: k voprosu o translatio gerba s dvuglavym orlom (From the New Rome to the Third Rome: on the Translatio of the Coat of Arms with a Double-headed Eagle)*. Available at: <http://www.dirittoestoria.it/15/memorie/Ulyanov-Nuova-Roma-Terza-Roma-translatio-stemma-aquila-bicipite-ru.htm> (accessed: 30.06.2020) (in Russian)

Ustinova Iu. V. "The Conception Cycle" as Part of the Life of St. John the Baptist in the Old Russian Art in the 16th – First half of the 17th Centuries). *Iskusstvo khristianskogo mira (Art of the Christian World)*. Issue 9. Moscow, St. Tikhon's University Publ., 2005, pp. 197–212. (in Russian)

Ustinova Iu. V. "Here is the Lamb of God, Take away the Sins of the World": On the Question of the Genesis of an Iconographic Excerpt of Saint John the Baptist in Old Russian Art. *Trudy Tsentral'nogo muzeia drevnerusskoi kul'tury i iskusstva imeni Andreia Rubleva (Proceedings of the Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture)*. Vol. 17. Moscow, The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture Publ., 2020, pp. 26–40. (in Russian)

Veshniakova O. N.; Kol'tsova T. M.; Nersesian L. V.; Preobrazhenskii A. S. *Ikony Russkogo Severa: Shedevry drevnerusskoi zhivopisi Arkhangel'skogo muzeia izobrazitel'nykh iskusstv (Icons of the Russian North: Masterpieces of Old Russian painting from the Arkhangelsk Museum of Fine Arts)*. In 2 vol. Vol. 1. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2007. 504 p. (in Russian)

Захарина Нина Борисовна, доктор искусствоведения, доцент. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Россия, Санкт-Петербург, Театральная пл., 3 лит. А, 190068. zakharina@rambler.ru

Zakharina, Nina Borisovna, Full Doctor in Art History, associate professor. Saint Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, Teatralnaia pl., 3A, 190068 Saint Petersburg, Russian Federation. zakharina@rambler.ru

ПЕРСОНАЖИ ФИЗИОЛОГА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ДРЕВНЕРУССКИХ ПЕВЧЕСКИХ КНИГ¹

CHARACTERS OF PHYSIOLOGUS AND DECORATION OF OLD RUSSIAN CHANT BOOKS

Аннотация. Среди множества древнерусских певческих рукописей, украшенных изображениями трав и животных, выделяются три кодекса, содержащие рисунки с персонажами Физиолога. Созданные в Москве (вероятно на Печатном дворе), эти рукописи служили образцами для создания певческих книг в конце XVI – начале XVII вв. Они содержат Стихирарь «дьячее око» (энциклопедию церковного певца) – важнейшую певческую книгу этого времени. В этих рукописях встречаются изображения персонажей Физиолога: лев и другие животные расположены в нижней части рисунка, различные птицы – в верхней; вся композиция организована древом старопечатного стиля. Последний элемент встречается в «книгописном подлиннике», изображения животных характерны именно для этих рукописей. Это аллегория тварного мира: земля в нижней части и небо в верхней. Аллегорическое значение миниатюр в этих рукописях перекликается с композиторской техникой, использующей элементы музыкального языка, попевок, в экзегетической функции. Изобретенная в самом конце XV в., эта техника в XVI столетии активно применялась в песнопениях в честь вновь канонизированных русских святых. Стихирари «дьячее око» содержат наиболее полный для своего времени свод таких песнопений. И рисунки, и техника композиции отражают общеевропейский взгляд на музыкальное искусство, его язык и символику. Изображение льва напоминает геральдические символы, долго хранившиеся в культуре и после того времени, когда они были актуальны. Попевка соответствует современному музыкально-риторическому понятию фигуры. Миниатюры данных рукописей повлияли на книжный декор, особенно на оформление певческих книг.

Ключевые слова: древнерусские певческие книги; книжная миниатюра; аллегория; Физиолог; попевка.

Abstract. Among numerous Ancient Russian chant codes decorated with images of herbs and beasts, three ones are of special significance. These manuscripts of Moscow origin (probably from the Moscow Print Yard) were models for chant manuscripts in the late 16th – early 17th c. They contain Sticherarion “diachee oko” (encyclopedia of a church singer), the most important chant book of that time. In the manuscripts, there are pictures of Physiologus characters: lion and other animals are situated in a lower part of the picture, various birds are in a higher part; the full composition is organised by a tree drawn in old-print style. This is an allegory of the created world: earth in a lower part and heaven in a higher one. Allegoric meaning of these illustrations concurs with the composer technique that uses units of musical language – popevka – in an interpretative role. This music technique was invented at the very end of 15th c., and in the late 16th c. was used for hymns in honour of Russian saints. Sticherarion “diachee oko” contains the most complete collection of such hymns. Both a picture and music reflect the European point of view on music, its language, and symbolism. Images of lion resemble heraldic symbols that existed in culture longer, than their practical use. The meaning of popevka corresponds with the contemporary Western-European concept of a figure in musical rhetorics. Miniatures of these manuscripts influenced book decoration, especially in chant books.

Keywords: Old Russian chant books; book miniature; allegories; Physiologus; popevka.

Древнерусские певческие книги принадлежат к общей системе русской богослужебной книжности и оформляются в соответствии с отечественными традициями книжного декора. Такие элементы, как инициалы, орнаментальные заставки, являются общими для всей книжности. То же относится к рисункам на полях, которые никак не соотносятся с содержанием рукописной книги. Однако надо сделать исключение для фронтисписа, в свернутом виде декларирующего авторство, содержание или предназначение книги. Если декор певческих книг имеет специфические черты, то их надо искать именно здесь.

На оформление певческих книг обратил внимание Н. Н. Розов. Основная идея его статьи [21] заключается в том, что в оформлении книги сказывается исполнительский (или слушательский) опыт писца, который и диктует взаиморасположение значимых элементов оформления.

В оформлении певческих рукописей выделяются своими фронтисписами кодексы БАН Строг. 44 и ГРМ Др. гр. 19, составляющие двухтомный комплект, и РНБ Кир.-Бел. 586/843. Рукописи хорошо изучены и подробно описаны Г. В. Маркеловым, Ф. В. Панченко, Н. В. Рамазановой. Несколько уступает им по изученности кодекс Русского музея, но и он хорошо известен исследователям, два из его фронтисписов опубликованы [22, с. 274; 16, с. 83]. Эти рукописи принадлежат к числу образцо-

вых певческих кодексов и созданы в Москве, возможно, на Печатном дворе [19, с. 236]. Их отличительной чертой является Стихирарь «дьячее око». По месяцеслову и жанровому составу Стихирари этих рукописей отличаются от более ранних и поздних книг данного типа, объединяясь в «классическую» группу [4]. На фронтисписах этих рукописей изображено декоративное древо старопечатного стиля, в некоторых случаях окруженное зверями и птицами.

Певческие рукописи тесно связаны с так называемым книгописным подлинником (термин Н. П. Парфентьева), хранящимся в архиве СПб ИИ РАН (Ф. 115. № 160). Большая часть книгописного подлинника принадлежит руке Федора Басова. Н. П. Парфентьев прямо атрибутирует ему украшения из певческих рукописей. Г. В. Маркелов более осторожно полагает, что изображения Подлинника восходят к певческим рукописям конца XVI в. [13]. С ним не согласна Т. В. Анисимова, ее аргументом является то, что та же орнаментика наличествует в более ранних рукописях братьев Басовых, отнюдь не певческих [2, с. 605]. Вопрос о создателе украшений певческих рукописей пока открыт.

В кирилло-белозерской рукописи всего одна миниатюра, а в двухтомнике БАН–ГРМ фронтисписами предваряются разделы певческого кодекса. В Строг. 44 находится 9 орнаментальных



Илл. 1. Фрагменты миниатюр ГРМ Др. гр. 19.: лев (Л. 2 об.), леопард (?) (Л. 73 об.), дракон (Л. 2 об.). Нач. XVII в. Бумага, перо, чернила. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

древ. Ни один из рисунков не повторяется, стилистически они едины с заставками старопечатного стиля и так же, как заставки, выполнены пером без предварительных оттисков или рисунков [15, с. 216–217]. Ф. В. Панченко описала процесс работы над книгой: «Во всех тетрадах каждого месяца в части Стихираря, написанной первым писцом, первый лист оставался чистым. На нем, по-видимому, предполагалось разместить какие-то изображения. Однако позднее эти первые листы были обрезаны, а к узкому краю подклеены готовые листы с фронтисписами. <...> При написании следующих месяцев четвертым писцом свободные первые листы не предусматривались, поэтому все сохранившиеся фронтисписы (март-июль) были поклеены к последнему листу с текстом дополнений к предыдущему месяцу. Фронтисписы были выполнены не ранее начала XVII в., о чем свидетельствует одна из филиграней на бумаге, использованной для фронтисписов — кувшинчик с “1600” годом на тулове» [15, с. 217].

В рукописи ГРМ несколько другая ситуация. Миниатюры находятся на л. 2 об., 73 об., 142 об., 334 об., 363 об., 381 об., 435 об., 754. Большинство из них представляют собой варианты дерева, на л. 2 об., 73 об. и 435 об. дерево дополнено изображениями животных и птиц. Листы с миниатюрами принадлежат блоку рукописи, нет следов обрезки и вклейки листов. Этот факт дает нам новые подробности создания двухтомника. Очевидно, сначала был написан том БАН, содержащий Стихирарь «дьячее око», где предусматривались украшения; возможно, они были даже выполнены. Затем был написан второй том и снабжен композициями, основанными на изображениях дерева. А затем подобные композиции были включены и в Стихирарь.

Сравнение украшений, представленных в книгописном подлиннике, с миниатюрами певческих кодексов показывает, что дерево является декоративным элементом, «общим местом», пригодным для украшения рукописи произвольного содержания. Изображения персонажей Физиолога, напротив, в Подлиннике не встречаются (хотя дерево дано там в нескольких вариантах) и, очевидно, несут индивидуальные черты.

Задача настоящего исследования — понять, какое значение имеют данные изображения в контексте певческой рукописи.

Минимальная задача певческого кодекса — обеспечить репертуар для богослужбной практики, максимальная — собрать всесторонние сведения о церковной музыке, служить своеобразной музыкальной энциклопедией. В последнем случае содержание кодекса не ограничивается песнопениями. В него могут включаться также материалы по теории (реже по истории) музыки, жития св. Романа Сладкопевца или Иоанна Дамаскина. В таких кодексах расширенного содержания встречаются и фронтисписы, в обобщенном виде передающие основную идею певческого кодекса. Примером может служить миниатюра Троицкого Кондакаря, где изображена сцена из жития Романа Сладкопевца.

В других случаях акцент делается на богослужбное содержание певческих книг, и тогда миниатюры певческих рукописей отражают идеи служб. Например, Стихирарь месячный (РГБ. Ф. 304. № 411) открывается миниатюрой «Проповедь Христа в синагоге» [20, с. 273–274; 1, с. 143–145], поскольку на службе 1 сентября, открывающей Стихирарь, читается Евангельское зачало о проповеди Христа.

Такие миниатюры немногочисленны, но известны на всем протяжении истории русской церковной музыки. Так, в певческом кодексе РНБ. Q.I.85 (Обиход, Праздники, 80-е гг. XVII в.) начало всенощного бдения проиллюстрировано миниатюрой

с изображением св. Саввы Освященного, литургия — св. Иоанна Златоуста, а каждая службой двенадцатых праздников — миниатюрой по сюжету праздника. Задостойник «О тебе радуется» предваряется иконной композицией на это песнопение. Старобрядческая книга Демественник, традиционно приписываемая св. Роману, может быть украшена миниатюрой или даже серией миниатюр, иллюстрирующих его житие (ГПНТБ СО РАН. Забайкальское собр. F.III.13. Л. 2–7).

Миниатюры, не связанные с предназначением рукописи, появляются только в XVI в. Так, в рукописи РГБ. Ф. 304. № 444 перед песнопениями 5-го гласа Октоиха помещена миниатюра вместо заставки: белый конь, привязанный к столбу, на котором сидит птица. Сюжет неясен, возможно, имеет аллегорическое толкование.

Наконец, в уже упоминавшихся певческих рукописях изображен целый ряд животных. Учитывая положение миниатюр на фронтисписах рукописей, перед нами — аллегория музыки: тварный мир, поющий Господу. Н. В. Рамазанова расшифровывает эту аллегорию строкой из ирмоса «Тебе приносит песни вся тварь, яко содетелью всех векови». Она тщательно проанализировала миниатюру кирилло-белозерской рукописи, отметила, что композиция делится по вертикали на две части. В нижней части динамично изображены сцены борьбы животных, обозначающие грехи, верхняя часть символизирует небесную твердь. В центре композиции находится филин, истолкованный как образ Христа. Н. В. Рамазанова назвала и возможные источники изображений: Физиолог, книга, относящаяся к «популярно-теологическим сочинениям... в которой нравы и особенности животных, птиц, камней получают истолкование в форме христианской библейской экзегезы» [19, с. 5]. Могли быть использованы его поздняя переработка, сделанная Дамаскиным Студитом (связанная с певческим кодексом через имя Дамаскин), и «Стефанит и Инхилат» — сборник басен, переосмысленный в славянском переводе как сборник притч.

Миниатюры рукописи Русского музея не так насыщены персонажами, как в кирилло-белозерской рукописи, но в определенном смысле даже интереснее: их несколько, их можно сравнить, и они ярко показывают функции персонажей. Здесь нет фигуры филина, однако двухъярусная композиция прочитывается очень четко: нижний ярус — у ствола дерева, верхний — у его кроны. Миниатюры, безусловно, не иллюстрация к Физиологу. Перед нами живущие в языке европейской культуры персонажи условного царства животных, где царит лев.

В миниатюрах Др. гр. 19 и Кир.-Бел. 586/843 предстает целый парад львов. Лев одиночно сидит под деревом или сражается со своим антагонистом. В правой части всегда изображен лев: и тело, и голова в профиль. В левой части рисунка изображен его противник: лежащий лев с головой, повернутой в три четверти, или дракон (Илл. 1). Еще на одном рисунке противником льва является неизвестная зверь — явно не лев, поскольку лишен когтей (Илл. 2).

Первая глава Физиолога называется «О лве...», и лев наделяется качествами, создающими христологический образ: левенок рождается мертвым и оживает на 3-й день (символ трехдневного воскресения Христа), лев спит с открытыми глазами: «Аз сплю, а очи мои бдита» (Песнь песней. 5: 2) — и замечает свои следы хвостом, как Христос в своей земной жизни скрывал свою божественную сущность. Традиция изображать льва с широко открытыми глазами отсылает к библейской цитате, которая была чрезвычайно востребована в европейской теории



Илл. 2. Миниатюра
ГРМ Др. гр. 19. Л. 435 об.

фигур. В музыкально-теоретических трактатах XVII столетия она иллюстрировала фигуру *antitheton*, выражающую противоположные чувства. Интересно, что музыка могла не приводиться, хотя примеры озвучивания цитаты встречаются у композиторов Л. Леони (ок. 1550–1627) и Шютца [6, с. 37–38].

Однако Физиолог не объясняет ситуацию, когда два льва противопоставляются друг другу. А между тем образ льва изначально двойственен. В слове Ипполита, папы римского, «О скончании мира» Христос, которому подобает царская почесть, уподоблен льву («Господу убо и Спасу нашему Сыну Божию ради царского и славнаго льву пропо-ведану»), антихриста же уподобляют льву, подчеркивая его разрушительную силу («тем же образом и сопротивника подобна льву пронарекоша писания, мучительное его и нужное являюще») [5, с. 135].

М. Пастуро в книге «Символическая история Средневековья» целую главу посвятил этому персонажу и назвал ее «коронавание льва». Он показывает, как лев, популярность которого изначально была не выше, чем у других животных, становится самым распространенным геральдическим символом.

Хринологическое значение этого символа заставляет сделать из плохого льва отдельное животное — леопарда (пардуса), зверя-бастарда, плод совокупления львицы с самцом пантеры. В одном из списков «Книги естествословной» он описывается так: «Леопард подобие лвов с главы, протчее же пардусовы, жесток и свиреп» [3, с. 163]. «С XII века он часто встречается в литературных текстах и недавно возникшей геральдике, где предстает в качестве свергнутого льва, полульва и даже противника льва. В последней роли леопард предстает животным, родственным дракону, или союзником одного. <...> Формально геральдический леопард — это всего-навсего лев, изображенный в определенной позе: голова всегда анфас, тело в профиль, чаще всего в горизонтальном расположении; в то время как у льва, напротив, голова и тело всегда изображены в профиль» [17, с. 58]. Но, поскольку леопард красовался на гербе Плантагенетов, то он в XIV в. тоже превратился во льва («львы шагающие стерегущие»).

Конечно, рисунки сделаны не в Западной Европе XII в., а на Руси в XVII столетии, и не может идти речи о том, что авторы рисунков прямо ориентировались на западноевропейские

образцы. Однако следы геральдических условностей живут в культуре, когда их происхождение давно забыто.

Все эти изображения будут суммированы в фронтисписе кирилло-белозерской рукописи, а к ним добавлены сцены борьбы других животных, в подробностях истолкованные Н. В. Рамазановой. Динамичные сцены борьбы всегда располагаются в нижней части миниатюр.

Верхняя часть населена птицами. В миниатюрах рукописи Русского музея узнаются ястреб-перепелятник, утка (гусь), глухари, тетеревы, клест, возможно, дрозд². В кирилло-белозерской рукописи птичий мир богаче: филин, ястреб, возможно, скопа, голубь, утка, кедровка, глухарка, клесты. Некоторые птицы не определяются однозначно, соотношение каждого из персонажей с их аллегорическими значениями не дает связной картины. Птичий мир воспринимается в совокупности. К птицам в кирилло-белозерской рукописи прибавляется еще несколько змей — полозов. Возможно, перед нами аллегория рая.

Птицы в толкованиях Физиолога не связаны с пением. Даже соловей, со времен античности считавшийся прежде всего великопленным певцом, приобретает иную функцию — родителя, заботливо обучающего птенцов [19, с. 147], а предмет науки — пение — отходит в толковании на второй план.

Любопытно отметить текст, связанный с профессиональным певческим искусством, где персонаж Физиолога появляется в совершенно неожиданном контексте. Это трактат Иоаннкия Коренева «О пении божественном», написанный в последней трети XVII в. Корнев был противником демественного пения, считая его недостатками вставные слоги в тексте, а диссонирющие созвучия — следствием малограмотности его создателей. Он цитирует Физиолога [3, с. 199]: «О паве поведует, яко взирая на перие ошибка своего красное, начнет надыматися и гордо ходити, — но скоро возрит на черныя ноги своя, абие умилно возопиет и перие опускает, аки бы познал свою скудность и немощение, и не согласование ног с перием. Такожде и демественное пение честию похвал человеколюбящих е сплетено, яко перием пестрым украшено; поющие же начинают напыщатися и превозноситися, инья осуждающе, аки бы во всем были совершены. Егда же некогда придут в чюство и себе познают, и свое оскудение и злобу уразумеют в том пении...» — и далее ясно, что они устыдятся [14, с. 117–118]. В словаре Даля приводится поговорка: «Павлин бы и красив, да ногами несчастлив» [5].

Изменения в оформлении рукописей, появление в них сложных аллегорических изображений происходят параллельно с изменениями в музыкальном тексте, который в это время обретает экзегетическую функцию.

Если в XI–XV вв. в композиции песнопений важнейшую роль играли фиты — именно они маркировали разделы формы и важнейшие слова текста, то в XVI в. роль основного носителя музыкального смысла переходит к попевке. Фите свойственна, если можно так сказать, уникальность, фита в силу своего длительного распева, особых интонаций, противопоставлена рядовому изложению; возможно, фита меняла темп и манеру исполнения. Это противопоставление позволяет ярко выделить отдельные, самые важные в смысловом отношении слова или обозначить границы формы. Самое главное качество фиты — это ее местоположение в песнопении.

Главное формообразующее свойство попевок — повторность. Попевка является как раз частью рядового изложения, на фоне которого сияют фиты. Взятая отдельно, она не придает значимости распеваемому слову. Лишь повторяясь, она может создать форму или связать между собой музыкальные «аркой» разные, зачастую удаленные друг от друга слова.

Поясню сказанное на примере стихир на Успение Богородицы «На безсмертное Твое успение». Стихира поется на «слава и ныне», на «хвалите» на утрени 15 августа (по старому стилю). В ней описывается собрание апостолов, чудесным образом перенесенных к телу Богородицы. В центре стихир находится перифраз евангельской цитаты — благоговествования архангела Гавриила. Возможно, она появилась здесь под влиянием предания, согласно которому архангел Гавриил явился Богородице перед смертью, назвал точный день кончины и вручил райскую финиковую ветвь, обратившись к Марии с теми же словами, что и во время Благовещения (Лк. 1: 28). [8, с. 921]. За словами

архангела Гавриила следует обращение молящихся к Богородице с просьбой о заступничестве.

В древнерусском списке XII в. [28, f. 187v–188r]³ песнопение имеет структуру, унаследованную от палеовизантийского образца⁴. Фиты играют композиционную роль: первая фита предуготовляет прямую речь архангела, вторая выделяет первое слово прямой речи архангела «радуйся», третья на словах «с ними же» меняет точку зрения, вводя в это семантическое поле пришедших в храм на праздник. Формулы рядового изложения, увы, пока недоступны для прямого прочтения. Графика позволяет предполагать, что происходит постоянное обновление интонационного материала. Обнаруживается повтор фрагмента на словах «и по миру расеяныя» и «пречистому ти телу». Не исключено, что создатель мелодии хотел подчеркнуть факт чудесного сбора апостолов у одра Богородицы.

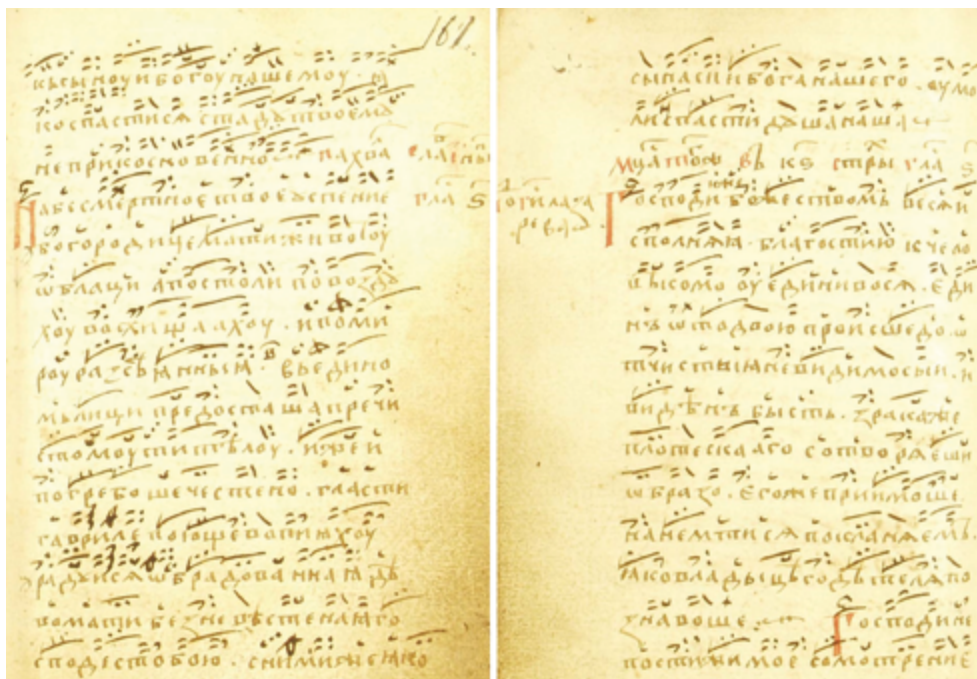
Впрочем, повтор это не буквальный: одинаковый подвод попевки сопровождается разными окончаниями. Такой прием можно увидеть и в других успенских песнопениях: каноне «Украшена» и аутомелоне «О дивное чудо» [7]. Учитывая популярность аутомелона, такую неточную повторность можно считать широко распространенной.

Композиция, созданная при помощи фит, просуществовала до конца XV в. В рукописи выдающегося книжника инок Ефросина РНБ Кир.-Бел. 9/1086 на л. 251 (данная тетрадь написана, видимо, в 70-е гг. XV в. [9, с. 106]) записана стихира «На безсмертное твое успение» с фитомелодией — способом записи, когда из всего мелодического рисунка обозначается только местоположение фит.

В рукописи 80–90-х гг. XV в. РГБ. Ф. 304. № 409 на л. 161 и об. (Илл. 3) зафиксирована уже новая редакция песнопения. Фиты сохраняют свое положение, есть и некоторые совпадения знаковых комплексов внутри строк. Но большинство попевок теперь выглядит совершенно иначе. Новая редакция основана на повторяющихся попевках (единожды встретились только лицо «площадка» и модификация попевки «храбрица»), и эти повторы несут разные функции. Повтор «кулизмы», «скачка», «кавычки» выстраивает композицию песнопения. «Кулизма» встречается четырежды⁵, она и начинается, и заканчивает песнопение. Заключительный раздел, таким образом, озвучен фитой и двумя «кулизмами». Надо сказать, повтор, скорее всего, чисто графический, поскольку «кулизма срединная» и «конечная» имеют разные распевы; однако судить об этом можно только по поздним спискам, возможно, в конце XV в. распев был еще одинаковым. «Скачок» повторен трижды, озвучивая сюжет об апостолах: попевка звучит на слове «апостоли», сразу на следующем слове «по воздуху» и, завершая сюжет о собрании апостолов на словах «ти телу». Попевка «кавычки» предвдвывает и заканчивает евангельскую цитату, появляясь на словах «вопияху», вводящую речь архангела Гавриила, и «Господь с тобою».

Попевки «мережа» и «труба» озвучивают противоположные по смыслу слова, обостряя восприятие разобщенности и соединения, жизни и смерти. Мережа связывает синтагмы «мати животу» и «погребше честено», сближая слова о жизни и о погребении. Интересно, что единственный повтор, отразившийся в графике древнейшей редакции, сохранен. Однако теперь повторяется другой знаковый комплекс — «труба», и его повтор расположен немного на других словах. Таким образом, он обрел смысловую значимость, подчеркивая противопоставление: удаленность апостолов друг от друга и их единение у гроба Богородицы. Наконец, «подъем» связывает слова «обрадованная» и «сына», как бы намекая на продолжение евангельского текста «благословен плод чрева твоего».

Загадочен Э-образный знак, поставленный перед словом «радуйся». Этот знак пока не имеет достоверного прочтения, порождая различные гипотезы. Они суммированы Л. В. Кондрашковой, ею же предложена трактовка знака как исполнителского, предназначенного головному хору [10, с. 14–16]. В рукописи № 409 Б. А. Успенский находит два вида буквы Э, он определяет их как глоссолалическое и семиографическое. По перечисленным им признакам: язычок устремлен вниз, буква не повторяется, над буквой отсутствует знак нотации — данное начертание определяется как семиографическое и должно относиться к музыкальному стилю исполнения [24, с. 80].



Илл. 3. Стихиря «На безсмертное Твое усупение». Бумага, чернила. Российская государственная библиотека, Москва. Ф. 304. № 409. Л. 161 и об.

Созданная в конце XV в. редакция песнопения попадает в Стихирари «дьячее око», претерпевая при этом некоторые, очень небольшие, изменения. Уходят обозначение смены гласа и знак Э; их надо счесть особенностями именно списка ТСЛ. 409. Кроме того, списки песнопения из образцовых Стихирарей обнаруживают варианты повторов попевок. Например, в рукописи середины XVI в. РГБ. Ф. 304. № 414. Л. 576 об. «кулизма» в первой строке заменена на «скачок», который теперь не ограничивается повествованием об апостолах, но насыщает собой все повествование о событии праздника. А в четырехтомном Стихираре из собрания Разумовского (стихиря записана в 4-м томе РГБ. Ф. 379. № 66. Л. 562 об.–563) повтор «кулизма» сохранен, но подчеркнута графическая природа этого повтора: не только попевки в предпоследней и последней строке имеют разный роспев, но и в первой строке применена «кулизма большая», начертание которой незначительно отличается от рядовой попевки и безошибочно распознается как «кулизма», а роспев представляет собой сложный мелизматический оборот.

Примечательно, что составители рукописей работают именно над системой повторности, снимая лишние по их мнению повторы попевок или, напротив, добавляя их. В то же время фиты, унаследованные еще от византийского прототипа, остаются на неизменных местах в песнопении. Таким образом, толкование текста при помощи попевок, найденное в конце XV в., не только перешло в образцовые Стихирари «дьячее око», но и применялось творчески, с постоянным поиском новых нюансов смысла.

Ко второй половине XVI в. найденный в конце XV столетия способ взаимоотношения текста и напева стал творческим методом и применялся при создании песнопений в честь святых, канонизированных на Макарьевских соборах; существует обширная литература, посвященная анализу этих песнопений: труды А. Н. Кручининой, Н. В. Рамазановой, Ф. В. Панченко, например [18; 19; 23], и другие публикации. В XVI столетии термин «попевка» появляется в музыкальной теории [11, с. 46–47], а в самом начале XVII в. создаются первые кокизники. Кокизник-перечисление (по аналогии с перечислением знамен, содержащий невменную строку и названия попевок) принадлежит XVII столетию: возникнув в его начале, являясь преобладающим в течение века, он исчез в его конце, тогда как другие типы кокизников продолжали существовать [11, с. 47].

Кокизник-перечисление является музыкально-лексикографическим трудом, в котором музыкальные обороты снабжены специальными терминами. Это стремление пересчитать, упорядочить, поименовать элементы музыкального языка лежит в русле общеевропейской музыкально-теоретической традиции, возникнув одновременно с западно-европейской теорией фигур. Ранние музыкально-лексикографические труды, принадлежащие перу инок Христофора [26] и И. Бурмейстера [27], были созданы практически одновременно: соответственно в 1604 и 1606 гг.

Однако функция попевки и фигуры весьма отличается. Фигура имеет конкретное аллегорическое значение, что позволяет использовать ее в инструментальной музыке, насыщая музыкальную трань вербальными смыслами. Попевка же живет в культуре, где в сакральном пространстве (и в профессиональном композиторском творчестве) инструменты не употреблялись, а все композиции были словесно-музыкальными. Поэтому попевка не связана с определенным словесным текстом, ее употребление всегда контекстно. Она служит инструментом, помогающим воспринимать, прочитывать и толковать словесный текст. Песнопения насыщены попевками, для чего текст дробится на очень краткие синтагмы; попевки повторяются или обновляются, сплетая сложную музыкальную ткань, не повторяющую структуру текста, но и неотделимую от него.

Певческие кодексы, созданные на Печатном дворе, показывают становление нового понимания церковного пения. На смену иллюстративной или эмоциональной роли музыки приходит сложная экзегеза, и это отражается в аллегорических изображениях на фронтисписах певческих рукописей.

Образцовые певческие кодексы (напомню, что они писались на список и служили протографами для многих певческих рукописей) могли повлиять не только на музыкальный текст, но и на традиции оформления певческих рукописей. Правда, столь сложных символических изображений в позднейших рукописях нет. Нет и представителей животного мира, возглавляемых львом, — возможно, как и предполагает Н. В. Рамазанова, такие изображения могли служить символами царской власти и были неактуальны для рукописей, созданных для местных нужд. Зато птицы разлетятся по страницам певческих рукописей со второй половины XVII в., став обычным украшением певческого кодекса.

Примечания

- ¹ Исследование проведено при поддержке фонда РФФИ, проект № 17-34-00023-ОГН ОГН-МОЛ-А1 Монодические песнопения богородичных двенадцатых праздников XI–XVII вв.: греко-славянские параллели.
- ² Благодарю за консультации орнитологов У. А. Бирину, М. Ю. Дорофееву, Е. В. Михалёву, М. М. Копешянски, И. И. Дедкову.
- ³ Утраченный в этом списке фрагмент крюковой строки был восполнен по списку того же времени РНБ Соф. 384.
- ⁴ LC Sinai 1219 Стихирарь Минейный X – начала XI вв., нотация шартрская. URL: <https://www.loc.gov/collections/manuscripts-in-st-catherines-monastery-mount-sinai/>; РНБ Греч. 789. Стихирарь Минейный и Триодный 1106 г., нотация куаленовская. Благодарю Н. А. Щепкину за консультации по греческим рукописям.
- ⁵ В древней редакции начертание «кулизмы» тоже присутствовало, но единожды на других словах.

Принятые сокращения:

БАН — Библиотека Российской академии наук
 ГПНТБ СО РАН — Государственная публичная научно-техническая библиотека Сибирского отделения Российской академии наук
 ГРМ — Государственный Русский музей
 СПб ИИ РАН — Санкт-Петербургский институт истории Российской академии наук
 РГБ — Российская государственная библиотека
 РНБ — Российская национальная библиотека
 ТОДРЛ — Труды отдела древнерусской литературы института русской литературы Российской академии наук
 ММВ — Monumenta musicae byzantinae

Список литературы

1. Александрова А. В. Певческие рукописные книги XV–XIX вв. из библиотеки Троице-Сергиевой лавры: Историко-лингвистический анализ: дис. ... канд. истор. наук. Т. 2. Москва, 2014. 468 с.
2. Анисимова Т. В. Рукописи московских писцов братьев Басовых (80-е годы XVI – начало XVII в.) // От Средневековья к Новому времени: сб. ст. в честь О. А. Белобровой. М.: Индрик, 2006. С. 587–608.
3. Белова О. В. Славянский bestiary: Словарь названий и символики. М.: Индрик, 2001. 318 с.
4. Василек (Хоценко) М. В. Стихирарь «Дьячее око»: Особенности месяцеслова и жанрового состава // Музыкальное наследие России: Истоки и традиции: сб. ст. молодых музыковедов кафедры Музыкальной этнографии и Древнерусского певческого искусства. СПб.: Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2001. С. 55–79.
5. Даль В. Н. Толковый словарь живого великорусского языка. URL https://librebook.me/tolkovi_slovar_jivogo_velikorusskogo_iazyka/vol1/16 (дата обращения 20.07.2020).
6. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М: Музыка, 1983. 77 с.
7. Захарьина Н. Б. О музыкальной композиции канона Успению Богородицы «Преукрашенная Божественною славою» // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. 5. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2019. № 38. С. 9–22. DOI: 10.15382/sturV202038.9-22
8. Ильина книга: Древнейший славянский богослужебный сборник / Подгот. Е. М. Верещагин. М.: Индрик, 2006. 975 с.
9. Казан М. Д., Поньрко Н. В., Рождественская М. В. Описание рукописей XV в. книгописца Ефросина // Труды отдела древнерусской литературы института русской литературы Российской академии наук. Т. 35. Л.: Наука, 1980. С. 3–300.
10. Кондрашкова Л. В. Трострочие как феномен русского многоголосия конца XVI – первой половины XVIII века: дис. ... канд. иск. Москва, 2018. 277 с.
11. Кручинина А. Н. Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории XVII века // Певческое наследие Древней Руси (История, теория, эстетика). СПб.: Ut, 2002. С. 46–150.
12. Лихачева О. П. Лев — лютый зверь // Труды отдела древнерусской литературы института русской литературы Российской академии наук. СПб.: Дмитрий Буланин, 1993. С. 129–137.
13. Маркелов Г. В. Книгописный подлинник Строгановых 1604 г. // Труды отдела древнерусской литературы института русской литературы Российской академии наук. Т. 54. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 684–699.
14. Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / Сост. текстов, пер. и общ. вступит. ст. А. И. Рогова. М.: Музыка, 1973. 245 с.
15. Панченко Ф. В. Стихирарь конца XVI в. из собрания С. Г. Строганова // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописей БАН. СПб.: БАН, 2006. С. 206–305.
16. Парфентьев Н. П., Шерстобитова Е. С. Авторское искусство книжной орнаментики художника-знаменщика Федора Басова (последняя четверть XVI – первая треть XVII вв.) // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2018. Т. 18. № 4. С. 80–89.
17. Пастуро М. Символическая история европейского Средневековья. СПб.: Alexandria, 2017. 448 с.
18. Преподобный Димитрий Прилуцкий. Житие и службы / Изд. подгот. С. А. Семячко и Ф. В. Панченко. Вологда: Спасо-Прилуцкий Димитриев монастырь, 2018. 384 с.
19. Рамазанова Н. В. Московское царство в церковно-певческом искусстве XVI–XVII веков. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 468 с.
20. Розанова Н. В. Памятники миниатюры Московского круга первой половины XVI века // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV–XVI вв. М.: Наука, 1970. С. 258–274.
21. Розов Н. Н. Об особенностях художественного оформления литургических и певческих рукописных книг // Труды отдела древнерусской литературы института русской литературы Российской академии наук. Т. 38. Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. Л.: Наука, 1985. С. 424–433.
22. Свирин А. Н. Искусство книги Древней Руси. М.: Искусство, 1964. 300 с.
23. Служба на перенесение мощей преподобного Сергия Радонежского. Исследование, текст и распев / М. С. Егорова, А. Н. Кручинина, Т. В. Швец. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2014. 160 с.
24. Успенский Б. А. Буква Э в древнерусских певческих текстах и в списках библейской книги Исход // Вопросы языкознания. 2013. № 6. С. 79–114.
25. Физиолог / Изд. подгот. Е. И. Ванеева. СПб.: Наука, 2002. 167 с.
26. Христофор. Ключ знаменной, 1604 / Публ. и пер. М. В. Бражникова и Г. А. Никишова; предисл., коммент., исслед. Г. А. Никишова. М.: Музыка, 1983. 293 с.
27. Burmeister J. Musica poetica. Rostochii: S. Myliander, 1606. URL: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN660778130&PHYSID=PHYS_0007&DMDID=DMDLOG_0001 (дата обращения 20.07.2020).

28. *Sticherarium palaeoslavicum petropolitanum / Edendum curavit Nicolas Schidlovsky: Codex Palaeoslavicus № 34.7.6. Bibliothecae Academiae Scientiarum Rossicae phototypice depictus*. Haunia: Reitzel, 2000. (MMB; T. 12). Pars principalis. IX, [407, 5] p.: il

References:

- Aleksandrina A.V. *Pevcheskie rukopisnye knigi 15–19 vv. iz biblioteki Troitse-Sergievoi lavry: Istoriko-knigovedcheskii analiz (Chant Hand-written Books in 15th–19th cc. from the Trinity Lavra of St. Sergius Library)*. PhD Thesis. Vol. 2. Moscow, 2014. 468 p. (in Russian)
- Anisimova T. V. Manuscripts of Moscow Scribes Basov Brothers (80s of 16th – early 17th c.). *Ot Srednevekov'ia k Novomu vremeni (From Middle Ages to New Time)*. Moscow, Indrik Publ., 2006, pp. 587–608. (in Russian)
- Belova O. V. *Slavianskii bestiarii: Slovar' nazvanii i simboliki (The Slavic Bestiary. Dictionary of Titles and Symbolism)*. Moscow, Indrik Publ., 2001. 318 p. (in Russian)
- Burmeister J. *Musica poetica*. Rostochii, S. Myliander Publ., 1606. Available at: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PN=PPN660778130&PHYSID=PHYS_0007&DMDID=DMDLOG_0001 (accessed: 20.07.2020).
- Egorova M. S.; Kruchinina A. N.; Shvets T. V. *Sluzhba na perenesenie moshchei prepodobnogo Sergiia Radonezhskogo: Issledovanie, tekst i rospev (Service to the Moving of St. Sergius of Radonezh Hallows: Research, Text, and Chant)*. Moscow, Saint Petersburg, Al'ians-Arkheo Publ., 2014. (in Russian)
- Kagan M. D.; Ponyrko N. V.; Rozhdestvenskaia M. V. Description of Manuscripts of Monk Eufrosin. *Trudy otdela drevnerusskoi literatury instituta russkoi literatury Rossiiskoi akademii nauk (Proceedings of the Department of Old Russian Literature of Russian Literature Institute (Pushkin House) in the USSR Academy of Science)*. Vol. 35. Leningrad, Nauka Publ., 1980, pp. 3–300. (in Russian)
- Khrstofor. *Kliuch znamennoi, 1604 (Key of Neumes, 1604)*. Moscow, Muzyka Publ., 1983, 293 p. (in Russian)
- Kondrashkova L. V. *Troestrochie kak fenomen russkogo mnogogolosia kontsa 16 – pervoi poloviny 18 veka (Three-Part Poliphony as Phenomenon of Russian Multipart Music in the Late 16th – First Half of 18th Century)*. PhD Thesis. Moscow, 2018. 277 p. (in Russian)
- Kruchinina A. N. Popevka of Znameny Chant in Russian Music Theory of 17th Century. *Pevcheskoe nasledie Drevnei Rusi: Istoriia, teoriia, estetika (Chant Heritage of Old Russia: History, Theory, Esthetics)*. Saint Petersburg, Ut Publ., 2002, pp. 46–150. (in Russian)
- Likhacheva O. P. Lion – Fierce Beast. *Trudy otdela drevnerusskoi literatury instituta russkoi literatury Rossiiskoi akademii nauk (Proceedings of the Department of Old Russian Literature of Russian Literature Institute (Pushkin House) in the Russian Academy of Sciences)*. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1993, pp. 129–137. (in Russian)
- Markelov G. V. Stroganov's Book Podlinnik 1604. *Trudy otdela drevnerusskoi literatury instituta russkoi literatury Rossiiskoi akademii nauk (Proceedings of the Department of Old Russian Literature of Russian Literature Institute (Pushkin House) in the Russian Academy of Sciences)*. Vol. 54. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2003, pp. 684–699. (in Russian)
- Panchenko F. V. The Late 16th c. Sticherarion from S. G. Sroganov's collection. *Materialy i soobshcheniia po fondam Otdela rukopisei BAN (Materials and Messages for the Funds of the Department of Manuscripts of Library of the Russian Academy of Sciences)*. Saint Petersburg, Library of the Russian Academy of Sciences Publ., 2006, pp. 206–305. (in Russian)
- Parfent'ev N. P.; Sherstobitova E. S. Autor's Art of Book Ornament of Znamenshchik Fedor Basov (Last Quarter of 16th – First Half of 17th cc.). *Vestnik Uzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Serii: Sotsial'no-gumanitarnye nauki (Bulletin of the South Ural State University. Series: Social Sciences and the Humanities)*, 2018, vol. 18, no. 4, pp. 80–89. (in Russian)
- Pastoureaux M. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Le Seuil Publ., 2004. 240 p. (in French)
- Ramazanova N. V. *Moskovskoe tsarstvo v tserkovno-pevcheskom iskusstve 16–17 vekov (Moscow Kingdom in Church Chant Art in the 16th–17th centuries)*. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2004. 468 p. (in Russian)
- Rogov A. I. *Muzykal'naia estetika Rossii 11–18 vekov (Musical Esthetics of Russia in the 11th–18th Centuries)*. Moscow, Muzyka Publ., 1973. 245 p. (in Russian)
- Rožanova N. V. Monuments of Miniatures of Moscow Circle in the First Half of the 16th Century. *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaia kul'tura Moskvy i prilozhashchikh k nei kniazhestvu 14–16 vv. (Old Russian Art. Art Culture of Moscow and Neighbouring Realms in 14th–16th cc.)*. Moscow, Nauka Publ., 1970, pp. 258–274. (in Russian)
- Rozov N. N. On Peculiarities of Book Décor of Liturgical and Chant Hand-written Books. *Trudy otdela drevnerusskoi literatury instituta russkoi literatury Rossiiskoi akademii nauk (Proceedings of the Department of Ancient Russian Literature of Russian Literature Institute (Pushkin House) in the USSR Academy of Sciences)*. Vol. 38. Leningrad, Nauka Publ., 1985, pp. 424–433. (in Russian)
- Schidlovsky N. (ed.). *Sticherarium palaeoslavicum petropolitanum: Codex Palaeoslavicus № 34.7.6. Bibliothecae Academiae Scientiarum Rossicae phototypice depictus*. Haunia, Reitzel Publ., 2000, Pars principalis. IX, [407, 5] p. (in Latin)
- Semiachko S. A.; Panchenko F. V. *Prepodobnyi Dimitrii Prilutskii: Zhitie i sluzhby (St. Dimitry of Prilutsk: Life and Services)*. Vologda, Spaso-Prilutskii Dimitriev Monastery Publ., 2018. 384 p. (in Russian)
- Svirin A. N. *Iskusstvo knigi Drevnei Rusi (Ancient Russian Book Art)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 300 p. (in Russian)
- Uspenskii B. A. Letter “Э” in Old Russian Chant Texts and in Copies of Biblical Book Exodus. *Voprosy iazykoznanii (Questions of Philology)*, 2013, no. 6, pp. 79–114. (in Russian)
- Vaneeva E. I. *Fiziolog (Physiologist)*. Saint Petersburg, Nauka Publ., 2002. 167 p. (in Russian)
- Vaneeva E. I. (ed.).
- Vasilik (Khoshchenko) M. V. Sticherarion “d'iachee oko”: Peculiarities of Calendar and Genres. *Muzykal'noe nasledie Rossii: Istoki i traditsii (Musical Heritage of Russia: Sources and Traditions)*. Saint Petersburg, Saint Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov Publ., 2001, pp. 55–79. (in Russian)
- Vereshchagin E. M. (ed.). *Il'ina kniga: Drevneishii slavianskii bogosluzhebnyi sbornik (Ili'a's Book: Ancient Slavonic Liturgical Collection)*. Moscow, Indrik Publ., 2006. 975 p. (in Russian)
- Zakhar'ina N. B. On the Musical Composition of the Canon to the Dormition of Theotokos the One Adorned by Divine Glory. *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Serii V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva (St. Tikhon's University Review. Series V: Problems of History and Theory of Christian Art)*, 2019, no. 38, pp. 9–22. DOI: 10.15382/sturV202038.9-22 (in Russian)
- Zakharova O. *Ritorika i zapadnoevropeiskaia muzyka 17 – pervoi poloviny 18 veka: printsipy, priemy (Rhetorics and Western-European Music in 17th – First Half of 18th Century: Principle, Techniques)*. Moscow, Muzyka Publ., 1983. 77 p. (in Russian)

Ходько Юлия Михайловна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник. Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4. 191186. yhodko@yandex.ru

Khodko, Julia Mikhailovna, PhD in Art History, leading researcher. The State Russian Museum, Inzhenernaia ul., 4, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. yhodko@yandex.ru

ГРАВЮРЫ НЕИЗВЕСТНОГО МОСКОВСКОГО ИЗДАНИЯ НОВОГО ЗАВЕТА 1712 ГОДА В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ОФОРМЛЕНИЯ КИРИЛЛИЧЕСКОЙ КНИГИ 1710–1730-Х ГОДОВ

PRINTS OF AN UNKNOWN MOSCOW EDITION OF THE NEW TESTAMENT (1712) IN THE CONTEXT OF THE HISTORY OF CYRILLIC BOOK DESIGN IN THE 1710–1730S

Аннотация. Статья посвящена комплексу идентично оформленных московских кириллических изданий 1711–1713 гг., в том числе неизвестному малоформатному изданию Нового Завета. Период конца 1700-х — первой половины 1710-х гг. стал поворотным в истории отечественного книгопечатания в целом и в частности в истории книжной гравюры. Традиционная для отечественного книгопечатания страничная ксилография последовательно заменялась гравюрой на меди. Этот процесс в полной мере затронул кириллическую книгу. Углубленная гравюра постепенно охватывала различные типы кириллических изданий — от крупноформатных богослужебных до малоформатных, предназначенных для личного пользования и походных нужд. В этом сказалась тенденция к европеизации оформления всех печатных изданий, в том числе и наиболее консервативной их части (каковой обычно представляются кириллические книги), оставшаяся неизменной на протяжении последующих десятилетий. Судьба вновь атрибутированных гравюр на меди для неизвестного издания Нового Завета 1712 г. лежит вполне в русле этого процесса.

Ключевые слова: московская кириллическая книга петровского времени; книжная гравюра на меди; Питер Пикарт; Иван Зубов; Михаил Карновский.

Abstract. The article is about the 1711–1713 set of identically designed Moscow Cyrillic books, including an unknown edition of the New Testament. The period of the late 1700s – the first half of the 1710s was a turning point in the history of Russian printing in general, and in the history of book prints in particular. Copper engravings consistently replaced traditional woodcuts. This process fully affected the Cyrillic book. The copper engraving gradually covered various types of Cyrillic books — from large-format liturgical books to small ones intended for personal use. This was due to the tendency to Europeanize the design of all printed books, including the most conservative Cyrillic books, which remained unchanged over the following decades. The fate of the newly attributed copper engravings for the unknown 1712 edition of the New Testament is quite in line with this process.

Keywords: Moscow Cyrillic books of the Petrine era; book copper prints; Peter Picart; Ivan Zubov; Mikhail Karnovsky.

Реформирование книгопечатания в конце 1700-х — начале 1710-х гг., в том числе введение гражданского шрифта и расширение репертуара печатных изданий, оказало опосредованное влияние на облик кириллической книги. Существенные изменения коснулись книжной гравюры. Традиционная для московской кириллической книги страничная ксилография уступила место гравюре на меди. В 1700–1708 гг. гравюра на металле появлялась в московских изданиях лишь эпизодически. Ее включение в печатную книгу, по-видимому, было своеобразным экспериментом, предпринятым по личной инициативе руководителя Московского Печатного двора Ф. П. Поликарпова и знаменщика и гравера Михаила Дмитриевича Карновского (? – 1709)¹. Гравированные на металле фронтисписы использовали, в основном, в малоформатных изданиях, предназначенных для частного чтения или для богослужения в походных условиях². Положение изменилось в связи с разработкой и введением гражданского алфавита. Для того чтобы иллюстрировать новые научные издания гражданского шрифта, требовалось расширить штат граверов Московской типографии. 27 октября 1708 г., по распоряжению Петра I, из Оружейной палаты на Печатный двор были переведены гравер Питер Пикарт (1668 или 1669 – 1737) с двумя учениками Иваном Федоровичем Зубовым (1677–1743) и Петром Леонтьевичем Буниным [1, с. 70]. В их прямые обязанности входила работа над многочисленными иллюстрациями только гражданского изданий, за это они получали определенное по штату жалованье. В том случае, если гравюра на меди требовалась для кириллической книги, гравер получал оплату сверх оклада³. После перевода Пикарта и учеников на Печатный двор было выпущено лишь одно кириллическое издание с гравюрами на меди — «Беседы Иоанна Златоуста на четырнадцать посланий апостола Павла» в двух томах (М., 1709. 2° [5, с.

126–127, № 396]). Для него И. Зубов исполнил две гравюры — рамку титульного листа, композиция которой восходит к рамкам титульных листов киевских изданий, прежде всего, к гравюре Льва Тарасевича для Нового Завета 1703 г. в восьмую долю листа [6, с. 18–19, № 787, воспр. с. 28], и фронтиспис с образом Иоанна Златоуста. Фронтиспис с детальной точностью копирует гравюру Леонара Готье 1613 г.⁴ За «ознаменку и резь», а также за печать оттисков в сентябре 1709 г. Зубову выплатили тринадцать рублей с полтиною сверх жалованья (РГАДА. Ф. 1182. Оп. 2. Д. 48а. Л. 90).

В марте 1710 г. состоялся второй перевод граверов из Оружейной палаты на Печатный двор. Теперь в типографии числились два мастера — Питер Пикарт и Генрик Девиц (1661–1716); и при них подмастерья и ученики — Иван Зубов, Василий Ильич Томилов, Петр Бунин, Егор Воробьев, Дмитрий Иванович Шульцов, Степан Федорович Матвеев, Григорий Полозов и Михаил Леонтьев [1, с. 73]. Такой расширенный состав уже позволял иллюстрировать не только гражданские, но и кириллические издания. Да и выпуск книг гражданского шрифта в Москве резко сократился в связи с учреждением в 1711 г. Санкт-Петербургской типографии, к которой с 1712 г. перешла большая часть задач по печати гражданских изданий. Этот период, вплоть до 1714 г., когда Пикарт с пятью учениками был переведен в Петербург [1, с. 93]⁵, стал определяющим для дальнейшей истории оформления кириллической книги. Работа над кириллическими изданиями теперь входила в прямые обязанности московских граверов, ее уже оплачивали не сверхурочно, а в рамках положенного оклада. Гравюра на меди охватила почти все выходившие в это время значимые кириллические издания, как крупноформатные, так и напечатанные мелким шрифтом для личного пользования и для походных нужд в условиях Северной войны. Гра-



Илл. 1. Питер Пикарт (?) Евангелист Лука. 1711. Офорт, резец. Фронтиспис Евангелия (М., 1711. 2°). Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург



Илл. 2. Иван Зубов. Евангелист Иоанн Богослов. 1711. Офорт, резец. Фронтиспис Евангелия (М., 1711. 2°). Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

вюры для большеформатных и малоформатных изданий, текстовый состав которых был идентичен, делали с одних и тех же оригиналов. Использование опробованных композиционных решений существенно ускорило работу гравюров. Вместе с тем оно уподобляло «карманное», «походное» издание привычному крупноформатному — служба в походной полковой церкви отправлялась по таким же книгам, что и в обычном храме, чтобы «живущи вси, и в мирском житии будучи, не далеко от Царствия Божия были» [13, с. 33]. Так получались комплексы идентично оформленных изданий. Один из них — две Цветные Триоди (М., 1712. 8° и М., 1714. 2°) [5, с. 436, № 1644; с. 437–438, № 1648]. Второму комплексу книг — Евангелию (М., 1711. 2°) [5, с. 89, № 262], Апостолу (М., 1713. 2°) [5, с. 28–29, № 51] и неизвестному изданию Нового Завета (8°) — посвящена эта статья.

Евангелие 1711 г. является первым в истории отечественного книгопечатания большеформатным богослужебным изданием с гравюрами на меди. Фронтисписные гравюры, по-видимому, делали два (возможно, три) мастера. Вероятно, одному из двух иностранных гравюров Московского Печатного двора принадлежит фронтиспис с образом евангелиста Луки (Илл. 1). В пользу «европейского» автора может свидетельствовать разнообразная форма, неожиданная свобода и даже неаккуратность штриховки. Яснее всего она видна в моделировке тканей — в драпировке слева и в складках хитона. Подобного рода свободу давали, скорее всего, долгий опыт копирования западных образцов и, вероятно, определенный навык натурного рисунка, которых категорически не хватало русским граверам. Лик евангелиста Луки — суженный овал, большие глаза со слегка оттянутым нижним веком и крупным «слезящимся» зрачком, маленькая приплюснутая нижняя губа — возможно, напоминает пикартовский типаж. Видимо, композиции всех фронтисписов Евангелия

1711 г. были скопированы с западных гравюр и русских иконных прорисей. Скорее всего, оригинальные рисунки создавал один мастер, иначе сложно было бы объяснить сходство физиономических черт, роднящее лики, по крайней мере, трех евангелистов — Луки, Марка и Иоанна. Не исключено, что рисунки делал Пикарт. Он же мог исполнить гравюру с евангелистом Лукой. Авторство трех остальных гравюр принадлежит, по-видимому, кому-то из русских — наиболее вероятно, что Ивану Зубову (Илл. 2). Штриховка здесь гораздо более педантична, в основном, она состоит из тугих параллельных штрихов и прямой или диагональной сетки. Этим усвоенным за годы ученичества и в дальнейшем успешно эксплуатируемым приемам моделировки И. Зубов оставался верен в течение всего своего творческого пути. Кроме штриховки, характерный зубовский почерк угадывается в тех чертах личного, которые дополняют пикартовский типаж, — одутловатых щеках ангела во фронтисписе с евангелистом Матфеем и св. Прохора в евангелисте Иоанне.

Следом за Евангелием, в 1713 г., на Московском Печатном дворе была издана вторая по значимости крупноформатная богослужебная книга — Апостол с гравюрами на меди. В нее входит семь гравированных фронтисписов. Сразу после наборного титульного листа вpletен фронтиспис с Распятием в среднике и страданием двенадцати апостолов в клеймах. Авторство гравюры устанавливается по документам. 23 марта 1712 г. «отпущено И. Зубову для рисования проповеди апостольской немецкой бумаги 4 листа» (РГАДА. Ф. 1182. Оп. 2. Д. 63. Л. 1170б.). «Апостольской проповедью» называли образы на тему апостольских страданий, появившиеся в русской иконописи в XVII в. под влиянием западноевропейской традиции [7]. Перед Деяниями помещена знакомая нам гравюра с образом евангелиста Луки из Евангелия 1711 г. Однако с тех пор она претерпела изменения.



Илл. 3. Питер Пикарт. Евангелист Матфей. 1712, оттиск 1740. Офорт, резец, поновление офортом. Фронтиспис Нового Завета (СПб., 1740. 8°). Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург



Илл. 4. Питер Пикарт. Евангелист Марк. 1712, оттиск 1740. Офорт, резец, поновление офортом. Фронтиспис Нового Завета (СПб., 1740. 8°). Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

В 1712 г. доску поновили для печати в книгу «Толкования на Деяния святых апостолов» Иоанна Златоуста (М., 1712. 2°) [5, с. 133, № 416]. Тогда была заново вырезана надпись в книге, которую держит Лука — начало евангельского текста (Лк. 1:1) было заменено на начальные слова Деяний (Деян. 1:1), а под изображением награвированы стихи, в которых упоминалось толкование Иоанна Златоуста. Хотя из-за этого упоминания надпись не очень подходила для книги Апостол, ее не убрали. Далее следуют пять фронтисписов. «Иаков», «Петр», «Иуда» и «Павел» подписаны Иваном Zubовым. На гравюре, изображающей Иоанна Богослова, подписи нет, но и в ней, кажется, отличим характерный зубовский почерк.

Гравюры Евангелия 1711 г. и Апостола 1713 г. имели меньших по размеру двойников. Эти маленькие гравюры, сделанные с тех же оригиналов, известны теперь лишь по позднему изданию Нового Завета с Псалтирью (СПб., 1740. 8°), напечатанному в «библейной» типографии в Александро-Невском монастыре [5, с. 264–265, № 931]⁶. В этой книге семь фронтисписов: четыре образа евангелистов, повторяющие те же образцы, что и фронтисписы Евангелия 1711 г.; апостолы Петр и Павел, идентичные гравюрам Апостола 1713 г., и образ царя Давида — вольная копия с гравюры Карновского из Псалтири с воследованием (М., 1704. 8°) [5, с. 339, № 1271]. В альбоме отпечатков с досок Московской типографии, присланных в 1740-е гг. в Академию наук, есть оттиск еще одной маленькой досочки с образом евангелиста Матфея (ПФАРАН XII. 2. 11. Л. 39), не известной по экземплярам Нового Завета 1740 г., но в точности повторяющей тот же образец, что и гравюра из этого издания. Доски-двойники использовались для ускорения процесса печати. Пока поновлялась спечатанная после части тиража форма, оттиски делали с другой.

Размеры досочек стандартны для книг в восьмую долю листа — около 13,5 x 9 см. На первом фронтисписе с образом евангелиста Матфея из Нового Завета есть подпись «Picard» (Илл. 3). Однако гравюры не могли быть исполнены Пикартом в 1740 г., так как он умер в 1737-м, а работать из-за болезни перестал после 1723-го [14, стб. 771; 9, с. 114; 1, с. 158]. Значит, в издании 1740 г. использовали оттиски со старых досок. Как и откуда они появились в издании «библейной» типографии Александро-Невского монастыря?⁸ Прежде чем ответить на этот вопрос, необходимо в двух словах напомнить историю самой типографии, а также объяснить происхождение гравюр в других ее книгах.

Исправление славянской Библии, начатое по царскому указу в 1712 г. и приостановленное после смерти Петра, предполагало в конечном итоге издание полного текста Ветхого и Нового Заветов в Московской типографии. Но в истории печатания Библии был недолгий петербургский период. Выслушав в 1735 г. доклад архиепископа Новгородского Феофана Прокоповича, Синод рассудил, «что Библию печатать в Московской типографии заочно от Святейшего Синода опасно, а надлежит печатать в Петербурге... в доме преосвященного Феофана на Васильевском острове», и для этого «взять из Московской типографии два стана... и двух справщиков...» [4, с. 175–176]. 19 февраля 1736 г. станы с инструментами, справщики и другие служители прибыли из Московской типографии в Петербург на Новгородское подворье, а после смерти Феофана — в октябре 1736-го — их перевели в Александро-Невский монастырь под смотрение архимандрита Стефана (Калиновского).

Сверка славянского текста с греческим шла чрезвычайно медленно. Чтобы в типографии не было простоя, Синод повелел напечатать в свободное время несколько кириллических изда-

ний. Три из них — два Нового Завета форматом в средний лист 1736 г. (выпущен в свет в 1752 г.) [5, с. 263–264, № 929] и 1739 г. (выпущен в свет в 1745 г.) [5, с. 264, № 930] и Новый Завет с Псалтирью 1740 г. в восьмую долю листа — имеют гравюры на меди. Вопрос о том, где были отпечатаны оттиски, несколько раз поднимался в литературе⁹. Согласно документам архива Синода, все гравюры на меди для книг «библейной» типографии печатали в Москве [16]. Ведь в Петербурге, где должна была издаваться Библия, — ни на архиерейском подворье, ни в Александро-Невском монастыре — никогда не было фигурного стана для печатания гравюр, а в штате не состояли гравер и печатники (РГИА. Ф.796. Оп. 4. Д. 38. Ч. 1. Л. 461об.). Краткая история появления в Петербурге оттисков с московских досок такова. В июле 1736 г. по прошению справщиков, находившихся «у библейного дела», Синод заказал пять гравюр для Нового Завета в лист в Академии наук. Образы евангелистов следовало, «нарисовав новою инвенциею», отослать для апробации в Синод и лишь «по рассмотру для грыдорования отправить» обратно (РГИА. Ф. 796. Оп. 4. Д. 38. Ч. 1. Л. 141, 147). Однако прошел целый год, а рисунки все еще не были получены¹⁰. Тогда в июле 1737 г. Синод распорядился отпечатать гравюры в Московской типографии имеющимися там фряжскими досками (РГИА. Ф.796. Оп. 4. Д. 38. Ч. 1. Л. 290)¹¹. Но в Москве хранилось несколько комплектов досок для Евангелия в лист. В январе 1738 г. Московская типография прислала два пробных оттиска с так называемых большой и средней досок из двух разных комплектов (из Евангелий 1717 [5, с. 89–90, № 264] и 1722 гг. [5, с. 90, № 265]) и запросила решения, каким комплектом досок печатать¹². Автором обеих предоставленных Московской типографией гравюр был И. Zubov¹³. Рассмотрев оттиски, Синод пришел к неожиданному заключению: «призвав от Академии наук рисовального и грыдорванного дела мастеров, ... востребовать, дабы они для лучшего того евангелистов напечатания» нарисовали образцы (РГИА. Ф. 796. Оп. 4. Д. 38. Ч. 1. Л. 298), что было исполнено к марту 1739 г. По неизвестным причинам листы, предоставленные Академией наук, остались нерассмотренными¹⁴. Синод снова возвратился к своему прежнему постановлению. Указом от 29 мая 1739 г. Московской типографии было предписано отпечатать необходимые гравюры и привезти в Петербург. Спустя почти год оттиски так называемых больших досок пришли в Александро-Невский монастырь¹⁵. В издании Нового Завета в лист 1739 г. использовали те же гравюры. Это четыре образа евангелистов, исполненные И. Zubovым в 1717 г. Их печатали в московских Евангелиях 1717, 1735 [5, с. 91–92, № 270] и 1744 гг. [5, с. 92–93, № 272], и образ апостола Луки в Деяниях — гравюра И. Zubova¹⁶ из московского Апостола 1719 г. [5, с. 29, № 52], использовавшаяся в изданиях Апостола 1726 [5, с. 29–30, № 53] и 1733 гг. [5, с. 30, № 54]¹⁷.

По-видимому, неудачный опыт заказа гравюр в Академии наук побудил справщиков Андрея Иванова и Илью Васильева, находившихся у «библейного дела», просить оттиски для только что отпечатанного к марту 1740 г. малоформатного Нового Завета с Псалтирью в Московской типографии. Об этом они писали своем доношении Синоду: «... в тот Новый Завет надо напечатать четырех Евангелистов и в Деяние посланий апостольских колико имеется в наличии в Московской типографии каковы печатались в оной типографии Новые Заветы в четверть (имеется в виду «четверть десть», выделено мною. — Ю. Х.) также и во Псалтирь пророка Давида царя целый завод (1200 экземпляров. — Ю. Х.) в четверть» (РГИА. Ф.796. Оп. 4. Д. 38. Ч. 1. Л. 569). Запрос о гравюрах отправили в Москву в июле 1740 г. (РГИА. Ф. 796. Оп. 20. Д. 62. Л. 17). Минул год, а листы в Александро-Невском монастыре все еще не получили. Тираж Нового Завета с Псалтирью, лишенный гравюр, не был выпущен в продажу. Неожиданно 2 августа 1741 г. в Синодальную канцелярию «явился московский купец второй гильдии Иван Никитин сын Букатин и объявил обвязанный в рогоже веревками небольшой короб без надписи, на котором печатать Московской типографии, а в нем листы печатные в Новый Завет» (Там же. Л. 40). Оказалось, оттиски были получены на портовой таможене еще 4 апреля 1741 г. и благополучно забыты. При вскрытии ящика обнаружили шесть гравюр, отпечатанных по 1200 экземпляров каждая, и гравюра с образом евангелиста Луки — 2400 экземпляров (для Евангелия и Деяний).



Илл. 5. Питер Пикарт. Евангелист Лука. 1712, оттиск 1740. Офорт, резец, поновление офортом. Фронтиспис Нового Завета (СПб., 1740. 8^о). Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

Но что же это за московский «Новый Завет в четверть десть», по образцу которого, если верить синодальным документам, было оформлено гравюрами петербургское издание 1740 г.? О его существовании знали справщики, до переезда в Петербург служившие в Московской типографии¹⁸ и поэтому хорошо ориентировавшиеся в ее изданиях. Сегодня известно только одно издание Нового Завета в восьмую долю листа с гравюрами на меди. Оно было выпущено в 1702 г. [5, с. 256–257, № 911] в двух вариантах: продажном, с девятьюксилографиями работы Матвея Павловича Пневского (? – 1718) по ознаменкам Карновского, и подносном — с четырьмя гравюрами на меди с образами евангелистов работы Карновского (на листе с евангелистом Матфеем стоит его монограмма «МК»)¹⁹ и тремяксилографиями. Новый Завет 1702 г. был первым изданием Московского Печатного двора с гравюрами на меди после поступления туда на службу Карновского и третьим в истории типографии в целом. Но вовсе не на эту книгу ссылались справщики «библейной» типографии, когда запрашивали гравюры из Москвы. Ведь в ответ на их запрос прислали оттиски с совсем других досок, на одной из которых, с образом евангелиста Матфея, сохранилась подпись Пикарта. Следы этой книги обнаруживаются в архиве Московского Печатного двора. Согласно записи от 3 сентября 1712 г., печатнику фигурного стана Варфоломею Терехову было выдано «на тисканье четырех евангелистов в книги Нового Завета пяти листов бумаги в 1200 книг во всякой книге по 4 лица итого 600 листов да на подстилку приправочной бумаги немецкой да чернил немецких 2 фунта» (РГАДА. Ф. 1182. Оп. 2. Д. 63. Л. 90). Зная тираж и количество листов бумаги, выданных для печати четырех гравюр, нетрудно определить формат издания — восьмая доля листа. 20 сентября 1712 г. была зафиксирована



Илл. 6. Питер Пикарт. Евангелист Иоанн. 1712, оттиск 1740. Офорт, резец, поновление офортном. Фронтиспис Нового Завета (СПб., 1740. 8°). Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

еще одна выдача Варфоломею Терехову «на тисканье трех лиц сиречь на три доски на Распятие Господне, на Воскресение Господне и Иоанна Дамаскина (? – в документе неразборчиво. — Ю. Х.) в книги Нового Завета пяти листов бумаги в 1200 книг 4 стопы 50 листов и на постилку» (РГАДА. Ф. 1182. Оп. 2. Д. 63. Л. 90–90об.). Гравюра «Распятие», соответствующая формату книги «в четверть десть» (13,7 × 8,7 см), известна по альбому отпечатков досок Московской типографии, присланных в 1740-е гг. в Академию наук (ПФАРАН XII. 2. 11. Л. 39). Судя по особенностям рисунка, техники травления, начертанию букв, она близка семи фронтисписам малой Цветной Триоды 1712 г. (8°) [5, с. 436, № 1644], исполненным Василием Томиловым²⁰. «Воскресение Господне» — это, скорее всего, фронтиспис той же Цветной Триоды 1712 г., награвированный Василием Томиловым. Образ Иоанна Дамаскина (если только в документе имеется в виду он) печатали в Октоихе (М., 1712. 8°) [5, с. 267, № 939], а потом — в Шестодневе (М., 1713. 8°) [5, с. 491, № 1920]. Бумаги, которую выдали для печати трех досок, должно было хватить на 1936 оттисков, приблизительно по 645 — с каждой доски. Значит, лишь половина книг была снабжена этими гравюрами. Фронтисписы с образами евангелистов, напротив, влетали во все экземпляры.

Скорее всего, это те самые гравюры, которые в поздних оттисках появились в Новом Завете 1740 г. На фронтисписе с образом евангелиста Матфея, как уже было сказано, стоит подпись Пикарта. Он работал на Московском Печатном дворе с 1708 по 1714 г. и, значит, мог делать гравюры для издания 1712 г. Основываясь на подписи Пикарта на первой гравюре, А. С. Зернова и Т. Н. Каменева приписали его резцу все фронтисписы [15, с. 489, № 1392]. Однако даже беглый взгляд улавливает

существенные различия в рисунке, травлении и состоянии досок. С подписным пикартовским «Матфеем» сходны четыре остальных евангелиста — Марк, Лука и Иоанн (Илл. 4–6). Хотя оттиски 1740 г. сделаны с очень спечатанных и грубо поновленных досок, в их основе все-таки угадывается рука Пикарта. Все тот же типаж — удлинённый овал ликов, большие глаза, крошечный рот — и, по-видимому, довольно свободная разнобразная штриховка напоминают гравюру с образом св. Луки из московского Евангелия 1711 г. Понизу гравюр идут стихотворные надписи²¹, позже они будут повторены на фронтисписах московского Евангелия 1716 г. [5, с. 89, № 263]²².

Еще одна гравюра из Нового Завета 1740 г. — образ царя Давида (Илл. 7) — тоже не находит аналогов в более ранних изданиях. Возможно, она была исполнена тогда же, когда образы евангелистов, в 1712 г. В документах Печатного двора за 1712 г. упоминается фронтиспис для Псалтири учебной «в четверть десть», которую печатали в два завода (2400 экземпляров). 26 октября печатник фигурного стана Варфоломей Терехов получил чернила, олифу и 300 листов бумаги «для тисканья лиц царя Давида» (РГАДА. Ф. 1182. Оп. 2. Д. 63. Л. 101) — ровно для 2400 оттисков²³. Экземпляры этого издания, по-видимому, не сохранились²⁴. Оттиск 1740 г. сделан с очень спечатанной и поновленной доски, которая до того выдержала значительный тираж. Судя по особенностям типажу и технике, гравюру с образом царя Давида можно уверенно атрибутировать И. Зубову.

Гравюры с образами евангелистов и царя Давида, отпечатанные с сильно изношенных, бывших в употреблении досок,



Илл. 7. Иван Зубов. Пророк и царь Давид. 1712 (?), оттиск 1740. Офорт, резец. Фронтиспис Нового Завета (СПб., 1740. 8°). Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург



Илл. 8. Неизвестный гравер (Мартын Нехорошевский?). Апостол Петр. 1730-е – 1740 (?). Офорт, резец. Фронтиспис Нового Завета (СПб., 1740. 8°).
Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург



Илл. 9. Неизвестный гравер (Мартын Нехорошевский?). Апостол Павел. 1730-е – 1740 (?). Офорт, резец. Фронтиспис Нового Завета (СПб., 1740. 8°).
Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

контрастируют со свежими яркими оттисками фронтисписов с образами апостолов Петра и Павла (Илл. 8–9). Возможно, эти две последние доски были вырезаны позже, и до 1740 г. их не печатали. По технике, рисунку, а также шрифту они близки немногочисленным московским книжным гравюрам 1730-х гг., в частности, четырем фронтисписам Нового Завета (М., 1732. 4°) [5, с. 259–260, № 917], исполненным Мартыном Нехорошевцем Нехорошевским (около 1700 – 1758) [2, с. 452]²⁵. Кажется, они также обнаруживают определенное сходство в рисунке, технике и шрифте с картинками, которые Нехорошевский гравировал на продажу. Очень грубое равномерное травление в одну стадию, делающее изображение предельно плоским, использование толстых офортных игл, скорее всего, свидетельствует о том, что автор привык работать на массовый рынок, выжимая из каждой печатной формы максимальный тираж. Под изображениями помещены стихи, известные нам по гравюрам И. Зубова из Апостола 1713 г.

Доски, использовавшиеся в Новом Завете 1740 г., хранились в Московской Синодальной типографии. Часть из них отмечена в первой описи досок 1729 г.: «пять досок изображений Евангелистов длиной по 3 вершка с лишком ширина по 2 вершка (около 13,35 x 8,9 см. — Ю. Х.). Весу в них 1 фунт 12 золотников (около 400 г. — Ю. Х.)» (РГИА. Ф. 796. Оп. 10. Д. 282. Л. 22). Доски с образами Петра и Павла появляются в описях значительно позже. Например, их наличие фиксирует список 1750 г.: «Апостолов Петра и Павла в малой Новый Завет 2 доски», их размеры те же — три вершка в высоту и два в ширину (РГИА. Ф. 796. Оп. 10. Д. 282. Л. 219об.), что соответствует стандартным размерам досок, которые печатали в изданиях в восьмую долю листа. Более позднее появление досок с изображениями

апостолов, возможно, подтверждает предположение о том, что они были исполнены позднее, чем доски евангелистов, вероятно, в 1730–1740-х гг.²⁶

Итак, благодаря Новому Завету, напечатанному в Александро-Невском монастыре в 1740 г., до наших дней дошли пять гравюр из двух неизвестных московских книг — Нового Завета и Псалтири 1712 г. в восьмую долю листа и две гравюры, первоначальную принадлежность которых какому-либо изданию выяснить не удалось. Лишний раз свидетельствуя о том, как неполно сохранились малоформатные издания петровского времени, предназначавшиеся для личного пользования и для походных нужд, эти гравюры позволяют расширить наши представления о репертуаре кириллических книг первой половины 1710-х гг. Охватывая почти весь репертуар московских изданий, гравюра на меди сближала продукцию гражданского и кириллического шрифтов. Гравированные на меди фронтисписы, эпизодически появлявшиеся в качестве эксперимента в малоформатной кириллической книге 1700-х гг., в 1710-е гг. стали неременным атрибутом почти всех, как крупноформатных, так и «карманных», изданий. В достаточно традиционной по форме кириллической книге, где набор и орнаментальная ксилография обеспечивали узнаваемость облика, визуальную подтверждая конфессиональную идентичность, гравированный на меди фронтиспис, напротив, должен был казаться своего рода окном в иное, европейское пространство. Гравюры голландца Пикарта и его учеников примиряли кириллическую книгу со стремительным процессом европеизации отечественной культуры.

К 1730-м гг. гравюра петровского времени была прочно усвоена отечественным книгопечатанием. Теперь она сама представляла собою традицию и, вероятно, даже могла казаться

устаревшей. Новое отношение к петровской гравюре обуславливалось не только изменениями эстетических взглядов²⁷, но и состоянием отживавших свой срок печатных форм первой четверти XVIII в. Старые доски, сильно изношенные и неоднократно поновленные, давали либо очень бледные, либо (после недавних поновлений) чересчур яркие оттиски, на которых изображение плохо читалось и выглядело предельно плоским. Эта плоскостность роднила петровскую гравюру с искусством предшествующего периода, а небрежность и неаккуратность оттисков, на которых белые спечатанные места контрастировали

с темными, сильно протравленными участками поновлений, — с продукцией московских лубочных мастерских, ориентированных на массовое производство. С конца 1720-х гг. центр гравирования нового европейского образца переместился в Академию наук. Настойчиво повторяя попытки заказать гравюры для «библейных» изданий академическим мастерам, Синод демонстрировал все ту же ориентацию на европейские образцы. Однако образцы теперь были уже другими, хотя само намерение «европеизировать» кириллическую книгу, несмотря на эволюцию эстетических пристрастий, осталось неизменным.

Примечания:

- До 1708 г. в штате Печатного двора не было должности гравера, числились только резчик, исполнявший ксилографии, и знаменщик, делавший для них рисунки. С 1700 по 1709 г. должность знаменщика исправлял гравер М. Карновский [1, с. 64–67]. Его руке принадлежат немногочисленные гравюры на меди в изданиях Московской типографии до 1708 г.
- О малоформатных книгах «не только ради соборного, елико ради келейного управления, паче же ради путного шествия» было объявлено в 1706 г. в «Извещении», помещенном в мелкопечатной Минее праздничной (М., 1706. 8°. «Извещение» в конце книги, страницы без пагинации). Там перечислялся целый ряд подобных изданий, либо уже выпущенных Московским Печатным двором, либо только запланированных к выходу. Эти книги выходили с гравюрами на меди, которые делал Карновский. Помимо самой Минее праздничной [5, с. 179, № 638] с гравюрами на металле вышли: Новый Завет (М., 1702. 8° [5, с. 256–257, № 911]. Единственный известный экземпляр с гравюрами на меди хранится в ГРМ [1, с. 66]); Псалтирь с воследованием (М., 1704. 8°. [5, с. 339, № 1271], та же гравюра печаталась в издании Псалтири 1705 г. [5, с. 320, № 1164], затем доску периодически использовали вплоть до конца 1760-х гг.); Триодь постная (М., 1707. 4°. Единственный известный экземпляр с гравюрой на меди хранится в Кирилло-Белозерском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике [5, с. 428, № 1622]). Гравированный на меди фронтиспис был подготовлен Карновским для малоформатного Служебника (РГАДА. Ф. 1182. Оп. 2. Д. 37. Л. 390б.–42). Вероятно, это было издание в восьмую долю листа 1707 г. [5, с. 395, № 1500]. Экземпляры книги с гравюрой на меди неизвестны, однако в позднем оттиске сохранилась сама гравюра (ПФАРАН. XII.2.11. Л. 42). Карновский резал фронтиспис для второго издания «Службы и жития Иоанна Воина» Кариона Истомина (М., I. 1707. 4° [5, с. 149, № 502]), которое, возможно, задумывалось как подносное, а также для полемиического сочинения Стефана Яворского «Знамение пришествия антихристово» (М., 1703. 8° [5, с. 407, № 1541]). Единственное крупноформатное издание с гравюрами на меди, выпущенное в этот период — «Арифметика» Л. Магницкого (М., 1703. 2° [5, с. 157, № 535]).
- Точно так же до этого оплачивали работу знаменщика Карновского, когда он резал книжные гравюры на меди.
- Léonard Gaultier. Saint John Chrysostomos. 1613. Гравюра на меди. 26,7 x 20,5 см. Единственный известный мне экземпляр хранится в Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki (шифр: ВХЕI 093). Возможно, гравюра была каким-либо образом связана с изданием: Ioannis Chrysostomi. “Opera graece” (Tou en hagiosis patros hemon Ioannou Archiepiskopou Konstantinoupoleos tou Chrysostomou ton heuriskomenon). Eton: John Norton, 1613 [18]. Для него Леонард Готье сделал раму титульного листа (экземпляр Британского музея: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1875-0814-743 (дата обращения: 25. 08. 2020)). Размер гравюры с образом Иоанна Златоуста соответствует формату книги in folio. Год выхода книги, обозначенный на титульном листе, и год создания гравюры с образом Иоанна Златоуста совпадают. И. Зубов, по-видимому, скопировал оригинал с полным сохранением размеров и деталей. Текст на свитке является переводом греческого текста на гравюре Готье. Источник текста, помещенного под изображением, требует выяснения. Однако не исключено, что на гравюре Готье понизу шла греческая надпись. Есть вероятность того, что лист из собрания Музея Византийской культуры в Салониках был обрезан по изображению (об этом могут свидетельствовать слишком узкие поля), и надпись на нем оказалась утраченной (кажется, что на нижнем поле виднеется след обрезанной литеры).
- Пикарт с пятью учениками отправился в Петербург летом 1714 г. После их отъезда в Московской типографии остался Иван Зубов.
- В Александро-Невском монастыре в разное время было две типографии. Первая просуществовала с 1720 по 1726 г. Вторая, никак не связанная с первой — с 1736 по 1741 г. По сути, вторая типография в Александро-Невском монастыре являлась филиалом Московской Синодальной типографии. Оттуда были привезены оборудование и служащие. Целью работы новой типографии было издание исправленного текста славянской Библии, который, однако, в этот период так и не вышел. В отношении этой второй типографии будет употребляться условное название «библейная», фигурирующее в документах архива Синода (РГИА. Ф. 796. Оп. 4. Д. 38. Ч. 1–3).
- Судя по особенностям рисунка и травления, фронтисписы Нового Завета принадлежат не одному, а трем разным мастерам. Об авторстве гравюр речь пойдет ниже.
- Краткую историю заказа и печати гравюр для Нового Завета см. [16]; Указание на место печати гравюр см. [5, с. 264, № 931].
- В «Описании документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего Правительствующего Синода» сказано, что гравюры для Нового Завета 1736 г. были заказаны и исполнены в Академии наук [10, стб. 48]. Эти сведения повторила А. А. Гусева [5, с. 263, № 929]. А. С. Зернова и Т. Н. Каменева считали, что доски гравюр Нового Завета 1736 г. являются копиями фронтисписов московского Евангелия 1735 г., а в дальнейшем их печатали для московского же издания Евангелия 1744 г. [15, с. 486–487, № 1387]. На этом основании авторы «Сводного каталога русской книги кирилловской печати» предполагали возможность обмена досками между типографиями Москвы и Петербурга [15, с. VI]. О гравюрах Нового Завета с Псалтирью 1740 г. в «Описании документов и дел...» сообщалось, что их печатали в Московской типографии [12, стб. 118–119. № 62/1]. Ту же информацию дает А. А. Гусева [5, с. 264–265, № 931].
- На самом деле рисунок исполнили в Академии наук и отослали преосвященному Феофану Прокоповичу в июле 1736 г. Но они потерялись после смерти архиепископа, преставившегося 8 сентября 1736 г., и так и не попали для апробации в Синод (РГИА. Ф. 796. Оп. 4. Д. 38. Ч. 1. Л. 340, 365об.).
- В доношении справщиков, находившихся при печатании Библии, приведена следующая причина изменения предшествующего решения Синода: «...ежели оные евангелисты в Академии наук печатанием произвезть, то против Московской типографии работы книга... будет в продажу употребляться излишнею ценою» (РГИА. Ф. 796. Оп. 4. Д. 38. Ч. 1. Л. 253об.).
- Были присланы два образа Иоанна Богослова (РГИА. Ф. 796. Оп. 4. Д. 38. Ч. 1. Л. 295, 296об. – 297).
- Авторство устанавливается не только по сходству рисунка и техники с подписными произведениями И. Зубова, но и на основании того, что с 1714 по 1728 г. И. Зубов был единственным штатным гравером Печатного двора.

- ¹⁴ В январе 1740 г. рисунки были возвращены в Академию наук (РГИА. Ф. 796. Оп. 4. Д. 38. Ч. 1. Л. 426).
- ¹⁵ По ведомости о расходах, присланной из Московской типографии вместе с оттисками, гравюры печатал фигурного стана Матвей Познанский (РГИА. Ф. 796. Оп. 4. Д. 38. Ч. 1. Л. 581).
- ¹⁶ Основания для атрибуции гравюры И. Зубову те же, что для гравюр Евангелий 1717 и 1722 гг. (см. прим. 13). Атрибуция была сделана М. А. Алексеевой.
- ¹⁷ Сравнение экземпляров Новых Заветов 1736 и 1739 гг., а также московского Евангелия 1744 г. позволило представить следующую картину использования досок. Самое раннее состояние гравюр обнаружено в Новом Завете 1739 г. (состояние гравюр в издании 1739 г. соответствует состоянию пробного оттиска, присланного из Московской типографии в Синод в 1738 г.). Вероятно, сюда были вплетены оттиски, отпечатанные для Нового Завета 1736 г. Объясняется данное обстоятельство тем, что, по Синодальному указу, Новый Завет 1739 г. был предназначен для отдельной продажи (РГИА. Ф. 796. Оп. 4. Д. 38. Ч. 3. Л. 49), а тираж 1736 г. предназначался для вплетения в еще не напечатанную Библию, поэтому оставался «без заглавий» и в таком виде к продаже был негоден. Окончательный выход издания в свет задержался на целых шестнадцать лет. Оно вышло только в 1752 г. С переездом «библейной» типографии из Петербурга в Москву в 1741 г. все экземпляры напечатанных в Александро-Невском монастыре книг были перевезены в Московскую типографию. Там и сделали оттиски для Нового Завета 1736 г. с уже совершенно изношенных и растрескавшихся досок. Чуть раньше с тех же досок отпечатали тираж для московского Евангелия 1744 г.
- ¹⁸ Справщик «библейной» типографии Андрей Иванов в 1732–1734 гг. даже исправлял должность директора Московской Синодальной типографии [11, стб. 510, № 266].
- ¹⁹ Гравюры на меди есть только в одном экземпляре Нового Завета 1702 г. (ГРМ Гр. 36683-36686. Опул. [1, с. 66]). Три из четырех гравюр («Матфей», «Лука» и «Иоанн») хранятся в отдельных оттисках в Государственном музее Палехского искусства (ДК 519-521 Г).
- ²⁰ В Цветной Триоди 1712 г. десять фронтисписов, исполненных, судя по рисунку и технике, двумя мастерами. Три фронтисписа с уверенностью можно приписать Ивану Зубову. Остальные семь — «Воскресение», «Уверение Фомы», «Исцеление расслабленного», «Исцеление слепого», «Вознесение», «Пятидесятница» и «Собор всех святых» должен был делать Василий Томилов. Именно ему выдавали бумагу на рисование оригиналов для гравюр (РГАДА. Ф. 1182. Оп. 2. Д. 63. Л. 52). Подробнее о гравюрах Цветной Триоди см. [17].
- ²¹ Единственная доска, которая не имеет стихотворного текста, — образ евангелиста Матфея — известная ныне по альбому оттисков с московских досок, присланных в Академию наук в 1740-х гг. (ПФРАН. XII.2.11. Л. 39)
- ²² В этом издании использовали три доски из Евангелия 1711 г. (с образами Марка, Луки и Иоанна), на которых дополнительно были награвированы стихи; а также вновь сделанные в 1716 г. копии со всех четырех гравюр Евангелия 1711 г. тоже со стихами. Гравюры из этих двух разных комплектов попеременно вплетали в экземпляры издания 1716 г. Автором копий был И. Зубов. Основания для атрибуции гравюр И. Зубову см. прим. 13.
- ²³ Помимо доски, известной по Новому Завету 1740 г., существовало, по крайней мере, еще две досочки с изображением царя Давида для Псалтирей «в четверть десь»». Это гравюра Карновского, впервые отпечатанная в московской Псалтири с воследованием в 1704 г. [5, с. 339, № 1271], и гравюра И. Зубова для московской Следованной Псалтири 1725 г. [5, с. 339–340, № 1272].
- ²⁴ В литературе есть упоминания о Псалтири с воследованием в восьмую долю листа, изданной в 1712 г., экземпляры этого издания сейчас неизвестны [5, с. 339, без номера].
- ²⁵ Судя по документам, Нехорошевский награвировал пять изображений для Нового Завета: «4 января 1733 грыдорванных дел ученику Мартыну Нестерову за дело четырех евангелистов да пятого апостола итого пяти Новый Завет за медь его и за резьбу по договору 6 рублей» (РГИА. Ф. 796. Оп. 14. Д. 37. Л. 4). На одной доске были награвированы Марк, евангелист Лука (для Евангелия), Иоанн Богослов и апостол Лука (для Деяний). Евангелист Матфей, по-видимому, был вырезан на отдельной доске. Возможно, она быстро треснула при печати или потерялась, во всяком случае, в просмотренных мною экземплярах Нового Завета 1732, 1738 [5, с. 260, № 918], 1751 гг. [5, с. 260–261, № 920], куда влетались фронтисписы Нехорошевского, этой гравюры нет. Образ евангелиста Матфея печатали либо с одной из двух досок И. Зубова 1725 г. (Новый Завет 1732: РГБ МК 6687; Новый Завет 1738: РГБ МК 4100; Новый Завет 1751: БАН НИОРК 4409; 2947), либо с доски, награвированной рисовального дела мастером Штофного двора Иваном Наживинным в 1738 г. (Новый Завет 1738: РНБ ОРК XXI.5.56), по-видимому, специально для замены вышедшей из употребления доски Нехорошевского (авторство Наживина устанавливается по документам: РГИА. Ф. 796. Оп. 19. Д. 590. Л. 15).
- ²⁶ Однако это не может служить неопровержимым аргументом в пользу поздней датировки гравюр, так как в списках нередко случались ошибки — одни доски в процессе описи теряли, а другие внезапно находили.
- ²⁷ Хорошо известно, как относились к петровским граверам представители ведущей в 1730–1740-е гг. школы гравирования Академии наук [3, с. 8–9, 39–40]. В качестве примера можно привести цитату из «Истории Академии наук» Г.-Ф. Миллера (1744) в переводе М. А. Алексеевой: «...Адриан Шонбек...работал... плохо, а оставшийся после него ученик Алексей Зубов... и того хуже. В виньетке нет ничего художественного, и тем не менее она достаточно хороша, чтобы я мог приписать ее Зубову...» [3, с. 72] А. И. Богданов, до 1727 г. служивший в Петербургской типографии, писал, что «грыдорванное» художество первой четверти XVIII в. представляло собою только начальный подготовительный этап, предшествовавший расцвету гравюры в творчестве мастеров Академии наук. Искусство же последних имеет «такую превосходную силу и славу», что «с протчими лутчими в Европе грыдорвальщики равняться может» [Цит. по: 8, с. 175].

Список литературы:

1. Алексеева М. А. Гравюра петровского времени. Л.: Искусство, 1990. 206 с.
2. Алексеева М. А. Материалы для биографий мастеров народной гравюры XVIII века // Из истории русской гравюры XVII — начала XIX в. / М. А. Алексеева; [подгот. : Е. А. Мишина, Ю. М. Ходько, Н. Ю. Алексеева]. М.: [б. и.]; СПб.: Альянс-Архео, 2013. С. 451–463.
3. Алексеева М. А., Виноградов Ю. А., Пятницкий Ю. А. Гравировальная палата Академии наук XVIII века. Сборник документов. Л.: Наука, 1985. 282 с.
4. Гаврилов А. В. Очерк истории С.-Петербургской Синодальной типографии. Вып. 1. СПб.: Синодальная типография, 1911. 401 с.
5. Гусева А. А. Свод русских книг кирилловской печати XVIII века типографий Москвы и Санкт-Петербурга и универсальная методика их идентификации. М.: Индрик, 2010. 1251 с.
6. Запаско Я. П., Исаевич Я. Д. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків виданих на Україні. Львів: Виша школа, 1984. Кн. 2. Ч. 1: (1701–1764). 132 с.
7. Квиллидзе Н. В. Апостолы. Иконография // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/75732.html> (дата обращения: 01.09.2020).
8. Кобленц И. Н. Андрей Иванович Богданов, 1692–1766: из прошлого русской исторической науки и книговедения. М.: Издательство Академии наук, 1958. 214 с.
9. Макаров В. К. Русская светская гравюра первой четверти XVIII века. Аннотированный сводный каталог. Л.: Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, 1973. 367 с.
10. Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего Правительствующего Синода. Т. 3. СПб.: Синодальная типография,

1878. 1130 стб.

11. Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего Правительствующего Синода. Т. 12. СПб.: Синодальная типография, 1902. 1116 стб.
12. Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего Правительствующего Синода. Т. 19. СПб.: Синодальная типография, 1913. 996 стб.
13. *Посошков И. Т.* Книга о скудости и богатстве и другие сочинения. М.: Издательство Академии наук СССР, 1951. 412 с.
14. *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских граверов. Т. 2. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1895. 1248 стб.
15. Сводный каталог русской книги кирилловской печати XVIII века / Сост. А. С. Зернова, Т. Н. Каменева. М.: Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, 1968. 568 с.
16. *Ходько Ю. М.* Гравюры на меди, присланные из Москвы, в изданиях Александро-Невского монастыря 1736–1740 годов // Петербургские чтения 97. Материалы Энциклопедической библиотеки «Санкт-Петербург-2003». СПб.: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1997. С. 69–72.
17. *Ходько Ю. М.* О «рисовании лиц в Триоди Цветные» (Как граверы Печатного двора первой четверти XVIII в. копировали европейские образцы) // Сборник по материалам научной конференции «Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев». М.: Издательство Государственной Третьяковской Галереи (в печати).
18. *Chrysostomi I.* “Opera graece” (Tou en hagiois patros hemon Ioannou Archiepiskopou Konstantinoupoleos tou Chrysostomou ton heuriskomenon). Eton: John Norton, 1613. 8 vols. URL: https://archive.org/details/bub_gb_Duiw2_oMQxgC/mode/2up (accessed: 25. 08. 2020).

References:

- Alekseeva M. A. *Graviura petrovskogo vremeni (Petrine Era Prints)*. Leningrad, Iskustvo Publ., 1990. 206 p. (in Russian)
- Alekseeva M. A. *Iz istorii russkoi graviury 17 – nachala 19 v (From the History of Russian 17th – Early 19th-Century Prints)*. Moscow, Saint Petersburg, Al'ians-Arkheo Publ., 2013. 586 p. (in Russian)
- Alekseeva M. A.; Vinogradov Iu. A.; Piatnitskii Iu. A. *Graviroval'naia palata Akademii nauk 18 veka. Sbornik dokumentov (Prints Chamber of the Academy of Sciences in the 18th Century. Collection of Documents)*. Leningrad, Nauka Publ., 1985. 282 p. (in Russian)
- Chrysostomi I. “Opera graece” (Tou en hagiois patros hemon Ioannou Archiepiskopou Konstantinoupoleos tou Chrysostomou ton heuriskomenon). In 8 vols. Eton, John Norton Publ., 1613. URL: https://archive.org/details/bub_gb_Duiw2_oMQxgC/mode/2up (accessed: 25. 08. 2020) (in Greek)
- Gavrilov A. V. *Ocherk istorii S.-Peterburgskoi Sinodal'noi tipografii (Essay on the History of the Saint Petersburg Synodal Printing House)*. Saint Petersburg, Sinodal'naia tipografiia Publ., 1911. 401 p. (in Russian)
- Guseva A. A. *Svod russkikh knig kirillovskoi pechati 18 veka tipografii Moskvy i Sankt-Peterburga i universal'naia metodika ikh identifikatsii (A Set of Russian Cyrillic Books of Moscow and Saint Petersburg 18th-Century Printing Houses and a Universal Method for Their Identification)*. Moscow, Indrik Publ., 2010. 1251 p. (in Russian)
- Khod'ko Ju. M. Copper Prints Sent from Moscow in the 1736–1740 Editions of the Alexander Nevsky Monastery. *Peterburgskie chteniia 97 (Petersburg Readings 97)*. Saint Petersburg, Russko-Baltiiskii informatsionnyi tsentr BLIT's Publ., 1997, pp. 69–72 (in Russian)
- Khod'ko Ju. M. About “Drawing Images for Pentecostarion” (How the Engravers of the Moscow Printing House Copied European Prints in the First Quarter of the 18th Century). *Sbornik po materialam nauchnoi konferentsii “Bibliia Piskatora — nastol'naia kniga russkikh ikonopistsev” (Collection Based on the Materials of the Scientific Conference “The Bible of the Piscator — the Handbook of Russian Icon Painters”)*. Moscow, The State Tretyakov Gallery Publ. (in publishing) (in Russian)
- Koblents I. N. *Andrei Ivanovich Bogdanov, 1692–1766: iz proshlogo russkoi istoricheskoi nauki i knigovedeniia (Andrey Ivanovich Bogdanov, 1692–1766: from the Past of Russian Historical Science and Bibliology)*. Moscow, Akademii nauk Publ., 1958. 214 p. (in Russian)
- Makarov V. K. *Russkaia svetskaiia graviura pervoi chetverti 18 veka. Annotirovannyi svodnyi katalog (Russian Secular Prints in the First Quarter of the 18th Century. Annotated Union Catalogue)*. Leningrad, Gosudarstvennaia publichnaia biblioteka im. M. E. Saltykova-Shchedrina Publ., 1973. 367 p. (in Russian)
- Pososhkov I. T. *Kniga o skudosti i bogatstve i drugie sochineniia (Book about Poverty and Wealth and Other Works)*. Moscow, Izdatelstvo Akademii nauk SSSR Publ., 1951. 412 p. (in Russian)
- Rovinskii D. A. *Podrobnyi slovar' russkikh graverov (A Detailed Dictionary of Russian Engravers)*. Vol. 2. Saint Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1895. 1248 columns. (in Russian)
- Zapasko Ia. P.; Isaevich Ia. D. *Pam'iatki knizhkovogo mistetstva. Katalog starodrukiv vidanikh na Ukraini (Works of Book Art. Catalogue of Old Printed Books Published in Ukraine)*. Book 2. Part 1: (1701–1764). L'viv, Visha shkola Publ., 1984. 132 p. (in Ukrainian)
- Zernova A. S.; Kameneva T. N. (comp.). *Svodnyi katalog russkoi knigi kirillovskoi pechati 18 veka (Union Catalogue of the 18th-Century Russian Cyrillic Books)*. Moscow, Gosudarstvennaia biblioheka SSSR im. V. I. Lenina Publ., 1968. 568 p. (in Russian)