

УДК 76
ББК 85.103(2)
DOI: 10.51678/2073-316X-2024-1-124-153

Полина Западалова

Фряжская гравюра и художественный язык русского искусства середины XVII — начала XVIII века

В статье предпринята попытка выстроить хронологию рецепции образов из западных Библий «в лицах» в русском искусстве середины XVII — начала XVIII века. Гравюра рассматривается как иконографический и стилеобразующий фактор культуры, а механизмы заимствования объясняются исходя как из сугубо иконописных, так и из всеобщих приемов художественного творчества. Голландские Библии Пискатора и Борхта — Пискатора нашли наиболее богатое иконографическое продолжение именно в русской живописи переходного периода, что было обусловлено правилом множественного воспроизведения, заложенным в искусстве иконописи.

Ключевые слова:

гравюра, икона, иконография,
образец, рольверк,
Гурий Никитин, Кирилл Уланов,
Библия Пискатора,
Евангелие Наталиса.

Исследуя проблему «правого» и «левого» в картине и ее знаточеских описаниях, где эти категории подчас становятся стержнем текста, Зигрид Вайгель подчеркнула важность фактора развития репродуцирования картин посредством литографирования для истории искусства, уже в XIX веке отчасти отказавшейся от тяжеловесных протоискусствоведческих опусов [44]. Поток доступного изобразительного материала, если говорить о нем с позиций современной ситуации, должен бы был отменить не только описания, но и сравнительный иконографический/стилистический анализ, ибо легкость получения непосредственного впечатления от изображений и их рядов ставит под сомнение необходимость в посредничестве текста для формирования знания о визуальных искусствах. Эта преамбула имеет двоякое значение для разговора о гравированных образцах и русском искусстве середины XVII — начала XVIII века. Ее можно отнести не только на счет вопроса о целесообразности продолжения тройственной сущностной для искусствоведения медиации между визуальным, ментальным и словесным, но и на счет исследуемого предмета. Распространение гравюры изменило привычный ход творческого процесса в мастерских ремесленников и живописцев [41, S. 5; 40; 35]. В этот интернациональный процесс уже в XV столетии была включена Русь, где влиянию печатной графики подверглась книжная орнаментика [28; 36, с. 25–26]. Отдельной глобальной темой является проблема западного гравированного образца в эпоху Ивана Грозного, когда, очевидно, и открылись широкие пути для проникновения западноевропейских изобразительных форм различного плана — фигур, пейзажа, архитектуры — в русское искусство, о чем свидетельствуют и иконопись, гравюра и миниатюра этого времени [24; 29].

Отдельной вехой в европейской истории рецепции гравированных образцов стали и события художественной жизни Московского царства середины — второй половины XVII века. Проблема «своего» и «чужого», используя оппозицию И. Л. Бусевой-Давыдовой, включающая дискурс

о фряжских листах [8, с. 65–134], — одна из ключевых в исследованиях русского искусства этого времени. Проявляя умеренный интерес к мифологическим, аллегорическим, жанровым сюжетам, богато представленным гравюрой XVI–XVII веков¹, иконописцы возвели в новое качество воспроизведение библейских фряжских листов: два голландских сборника оттисков — Библия Пискатора и Библия Борхта — Пискатора, а с конца XVII века — и Евангелие Наталиса стали в один ряд с решающими факторами развития стиля. Этот тезис не противоречит, впрочем, указанию М. К. Каргера на сохранение стилистического примата, сокрушить который не могли никакие влияния: «Русская копия имеет ярко выраженный свой “иконописный” стиль, стиль русского искусства XVII в.» [21, с. 67]. Выбор образцов из огромного объема произведений западной графики диктовало своеобразие местного искусства. Ведущие стилистические течения живописи переходного времени, формировавшиеся в том числе под влиянием стиля фряжских листов, оставались тождественными сами себе. Критические наблюдения И. Л. Бусевой-Давыдовой о стиле русского искусства второй половины XVII века [9], под которым подразумевается некий сверхстиль, доминантный вектор общей эволюции, требуют комментария в виде рассмотрения художественных частных, в перспективе — каждого индивидуального авторского стиля, стилистического течения, региональной «школы» и т. д. Настоящая статья посвящена истории рецепции фряжской (преимущественно библейской) гравюры в искусстве переходного времени в связи с передовыми явлениями стиля и творческими методами построения художественной композиции. В рассуждениях о методах мы продолжаем дискурс, обозначенный И. Л. Бусевой-Давыдовой, составившей классификацию «изменений, вносимых при копировании отечественными мастерами» [8, с. 113–115]. Разговор о копировании, точнее — интерпретации, имеет общетеоретический план, он должен вестись в широком контексте истории искусства. О необходимости такого подхода говорит тот факт, что приемы работы иконописцев

1 Гравюры светского содержания вошли в придворный обиход XVII в., из западноевропейского быта был заимствован и принцип их демонстрации — в рамках на стенах. Гравюры и картины на светские сюжеты служили источником вдохновения для художников. Упомянем здесь исполненные по заказу царя Петра Алексеевича в 1694–1697 годах картины «морского ходу, воинских людей», созданные Григорием Одольским и другими художниками, «применяясь к заморским немецким картинам или ко фряжским листам» [6, с. 30].

с гравюрами подчас находят аналогии в западноевропейской художественной практике XV–XVII столетий.

1650-е годы разделяют и век, и эпохи в развитии культуры Московского царства. Воздействие печатных листов религиозной тематики на русское искусство прослеживается с XVI века [22; 24; 29], в середине XVII столетия оно обретает мощь, превращаясь в экспансию [4, с. 15]². Ее первый этап — 1650–1660-е годы — совпал с началом других ключевых процессов идейно-художественной жизни государства: зарождением живоподобия в иконописи, проведением книжной sprawy и богослужебной реформы. Симптоматично, что мы имеем дело с феноменами, направленными на упорядочение и регламентацию, однако нужно учесть нюансы. Живоподобие прививало среди прочего определенные приемы письма и, подобно справе, насаждалось сверху, став едва ли не первым придворным стилем русской живописи³. Партитура западных гравюр изначально не была тесно связана с категорией стиля и посредничеством царских мастерских или патриаршей власти. Она значительно упрощала труд знаменщиков, и во многом сами художники инициировали торжество фряжских лицевых Библий, наступившее в 1670-х годах.

С середины XVII века возрастает давление на фундаментальные основы иконописи, они подвергаются разрушительным процессам. Живоподобие поменяло взгляд на центральный объект иконы — изображение обожествленного лика. Кризис средневекового мировоззрения, сопряженный с отказом от аскетического идеала и главенства монастырской культуры, привел к возникновению рационального понимания искусства, альтернативы по отношению к некогда единому в своей сакральной сущности, стройному в своей иерархии зданию образотворчества. Западноевропейские Библии «в лицах» стали алфавитом, по которому изографы учились видеть мир как живописцы

2 «В середине XVII в. набор западноевропейских иконографических источников практически полностью обновился: на смену немецким книгам и гравированным листам пришли голландские иллюстрированные издания альбомного типа» [7, с. 61].

3 «... Для средневекового художника не существовало понятия стиля <...>. Если эти различия замечали, то не придавали им существенного значения. Понятие стиля или “манеры” появилось тогда, когда возникла оппозиция стилю византийско-русской живописи в виде “фряжской манеры”» [23, с. 69].

нового времени. Освоение этого алфавита было сопряжено с другими деструктивными явлениями.

В истории экспансии гравированных Библий центральное место заняли издания Николауса Иоаннеса Пискатора (Фишера) [4, с. 18–22 (с библи.)], Первая мощная волна влияния Библии Пискатора (*Theatrum Biblicum hoc est historiae sacræ...*) и Библии Борхта — Пискатора (*Biblia hoc est vetus et novum Testamentum...*) пришлась на 1650–1660-е годы. Их воздействие отразилось в ряде произведений этого времени. Среди них фрески паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (1650) и росписи церкви Святой Троицы в Никитниках (1653), икона «Рождество Христово» (середина XVII в., ЯХМ) [39, кат. № 41 (с библи.)], икона «Святая Троица в деяниях» Федора Зубова (1659 (?), ВУМЗ) [19], «Апостольские деяния» Федора Зубова (?; 1660, ЯМЗ), фрески в Троицком соборе Данилова монастыря Переславля-Залеского (1662, 1668), иконы, написанные для церкви Святителя Григория Неокесарийского: «Сказание о Римской иконе Богоматери, Сошествие во ад, с клеймами. Житие святой Фотинии. Евангельские сюжеты» (1668–1669, ГТГ) [4, кат. № 60 (Г. Н. Чинякова)], «Отче наш» (ГРМ), образы страстного чина (ГТГ). В недавнее время было подтверждено «весьма правдоподобное», согласно определению О. А. Белобровой [2, с. 309], но не подкреплявшееся прежде достаточными аргументами предположение об обращении создателей икон церкви Святителя Григория Неокесарийского (1668–1669) к гравюрам Библии Пискатора [16; 4, кат. № 81–84].

Перечисленные выше произведения неоднородны по стилю, но все они принадлежат передовым стилистическим явлениям своей эпохи. Фрески паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, росписи церкви Святой Троицы в Никитниках, икона «Рождество Христово» (ЯХМ), «Апокалипсис» в стенописях Троицкого собора Данилова монастыря и образ «Отче наш» (ГРМ) относятся к памятникам последнего в древнерусском искусстве динамичного стиля [17]. Это стилистическое течение связано с монументальной живописью, с искусством Севастьяна Дмитриева и ранним творчеством Гурия Никитина, задававшим тон в развитии храмовых росписей второй половины XVII века. Мастера этого стиля, любясь антиклизированной патетикой Библий Пискатора и Борхта — Пискатора, стремились форсировать драматизм действия, энергию движений фигур. Наиболее яркие произведения динамичного стиля свободны от элементов живоподобия, редкий пример их соединения можно встретить в творческом наследии Федора Зубова.

Искусство Федора Зубова подпитывалось западной гравюрой. Его авторский стиль конца 1650-х — начала 1660-х годов глубоко индивидуален и вместе с тем — что очень показательно для эпохи — крайне эклектичен. Стиль Федора Зубова этого краткого периода ввиду его всеохватности — самое важное явление русской живописи середины XVII века. Живоподобие, элементы роскошного [19] и динамичного стилей, заимствования из лицевых Библий — все это сочеталось в художественном мире икон, созданных в 1659–1660 годах под руководством Федора Зубова для церкви Пророка Ильи в Ярославле (ЯМЗ).

Иконы церкви Святителя Григория Неокесарийского, создававшиеся с привлечением западных образцов, неоднородны по стилю; над ними трудились ведущие мастера Оружейной палаты, «исповедовавшие» живоподобие, в частности Симон Ушаков, и поволжские знаменщики, в том числе, вероятно, и Гурий Никитин (являвшийся в 1660-е годы проводником динамичного стиля), славившиеся умением в сжатые сроки создавать образа для иконостасов и ансамбли фресок, но на тот момент не интересовавшиеся глубоко ушаковскими новшествами.

Первый этап экспансии Библий «в лицах» стал прочным фундаментом для всего последующего процесса. Он охватил иконопись, декоративно-прикладное искусство [5, кат. № 15, с. 138] и монументальную живопись, в него были вовлечены ведущие художественные силы, значителен был его географический охват (монастыри Северной Фиваиды, Москва, Ярославль, Переславль-Залесский). В освоении образов из лицевых Библий утвердилась ведущая роль монументалистов: в 1650-е годы и позднее они обладали наиболее богатым опытом интерпретации гравюр, которые во множестве привлекались знаменщиками при создании храмовых росписей.

Надо сказать, что до сих пор хронологическая граница «до и после Пискатора» не определена с достаточной отчетливостью. По мнению А. В. Гамлицкого, гравюры Библии Пискатора использовались уже в 1650 году Севастьяном Дмитриевым и в 1650–1652 годах Василием Запокровским (?) при работе над фресками на сюжеты из Апокалипсиса соответственно в папертях Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря и церкви Воскресения на Дебре в Костроме [13, с. 296–298]. Т. Е. Казакевич полагала, что знаменщики фресок 1650 года в паперти Успенского собора обращались к «Апокалипсису» по рисункам Петера ван дер Борхта, а также к изданным во Франкфурте-на-Майне «Библейским фигурам» Виргила Солиса [20, с. 100–102].

Вероятнее всего, образы из Библий Пискатора и Борхта — Пискатора вошли в арсенал иконописцев почти одновременно. При этом год, когда были исполнены росписи церкви Святой Троицы в Никитниках, следует вывести из числа дискуссионных дат: на 1653 год обе Библии, Борхта — Пискатора и Пискатора, использовались русскими знаменщиками. Напомним здесь эпизоды, связанные с полемикой вокруг этой даты. Исследователь росписей церкви Святой Троицы в Никитниках Е. С. Овчинникова писала о привлечении к их созданию гравюр Библии Пискатора [26, с. 128–129; о датировке фресок: с. 132–133], с чем не согласилась И. Л. Бусева-Давыдова: «Предположение Е. С. Овчинниковой о привозе Библии Пискатора в Москву в 1652 г. в связи с росписью церкви Троицы в Никитниках оказалось безосновательным, т. к. в этой росписи использовался другой источник — Библия Борхта» [8, с. 101]. Ко мнению И. Л. Бусевой-Давыдовой присоединилась и О. А. Белоброва [2, с. 309–310]. В действительности, знаменщики знали напрямую или благодаря образцам-посредникам *оба издания*. Безусловно Библия Борхта — Пискатора превалировала, что было продемонстрировано в исследовании И. Л. Бусевой-Давыдовой, однако отдельные сюжеты христологического и апостольского циклов разрабатывались на основе Библии Пискатора.

Приведем доказательства этого факта. На западной стене церкви Троицы в Никитниках во втором ярусе представлено «Исцеление больного у Овчей купели» (Ин. V, 2–9). Это самый ранний пример обращения русских художников к гравюре Библии Пискатора *Qui Siloes me immittat aquis...* [позднейший вариант: 4, кат. № 53 (Г. П. Чинякова, Е. В. Буренкова)]. (Ил. 1–2.) Он имеет исключительное значение, как и многие другие образцы переосмысления гравюры-первоисточника в росписях Троицкого храма. Следует отметить, что эта гравюра использовалась в увражах еще до Библии Пискатора, она входит, в частности, в *Thesaurus sacrarum historiarum veteris et novi testamenti* (Антверпен, 1585)⁴. На этом примере видно, что иконописцы проявляли живой интерес к необычным пространственным построениям, с которыми они могли знакомиться по Библии Пискатора. Не потерял своей конфигура-

4 В издании Герарда де Йоде композиция «Исцеление больного у Овчей купели» имеет другую подпись: *Et iam ter denis piscinae commodis annis...* В пользу использования Библии Пискатора, а не *Thesaurus sacrarum* в росписях церкви Троицы в Никитниках говорит отсутствие в нем цикла гравюр с апостольскими деяниями и страстями, представленного в Библии Пискатора и ставшего основой некоторых фресок Троицкого храма.



1. Исцеление расслабленного (*Qui Siloes me immittat aquis...*). Гравюра Библии Пискатора. 1674
Воспр. по экземпляру из собрания Российской государственной библиотеки. Ф. 304/II № 370.2 (<https://lib-fond.ru/lib-rgb/304-ii/f-304ii-370-2/#image-40>)



2. Исцеление расслабленного у Овчей купели
Фреска церкви Святой Троицы в Никитниках. 1653 [26, ил. на с. 51]

ции прямоугольный водоем, показанный на гравюре в перспективном сокращении, — знаменщик принял блестящее решение вписать его изображение в трапециевидный нижний откос окна. Это позволило ему сохранить в своем произведении и положение фигуры, на гравюре примостившейся у левого края купели, — на фреске она оказалась на левом боковом откосе окна. Художник близко к образцу воспроизвел одну из двух обнаженных фигур, показанных в воде. Некоторых персонажей он переставлял местами, словно в игре, и даже зеркально развернул отдельные (*sic!*) фигуры.

Начальная эпоха экспансии Библий Фишера на русское искусство заслуживает отдельного исследования. Ясно, что в 1650–1660-х годах уже использовались образцы из Библий Пискатора, Борхта — Пискатора и, по крайней мере, с 1668 года — из Библии Мериана. В эти годы были известны и некоторые другие библейские серии. Так, например, гравюры из книги *David hoc est virtutis exercitissimæ probatum Deo spectaculum*, изданной в Антверпене в 1575 году, как было установлено И. А. Бобровницкой, были использованы для создания костяных пластин царского трона (1654–1667, ММК) [5, кат. № 30, с. 219]. Закрепилась

традиция обращения к нескольким изданиям одновременно, которую иллюстрирует, кроме фресок церкви Святой Троицы в Никитниках, икона «Богородица Римская, в клеймах» (1668, ГТГ), в клеймах которой, по наблюдениям Г. П. Чиняковой, прослеживается влияние трех Библий — Пискатора, Борхта — Пискатора и Мериана [4, с. 150; 37].

В фокусе внимания изографов были фигуры из Библий «в лицах». Пространство, как правило, оставалось прежним, иконописным: горки с лекадами взмывают вверх, привычно выглядит и соотношение палат (также традиционного вида) с персонажами⁵, здания лишь ненамного превышают высоту фигур. Повсеместно иконописцы отказываются от интерьеров, представленных на гравюрах, превращая их в фантастические здания непременно с видимой зрителю кровлей. В произведениях 1650–1660-х годов сильна тенденция к преодолению фрагментарности: иконописец нередко восстанавливает в полновесном бытии формы, показанные на гравюре-образце в сильном ракурсе или перекрытые другими элементами композиции [об этом приеме: 8, с. 106–107]. Однако уже тогда в русскую иконографию стали перемещаться и предметы из Библии Борхта — Пискатора (на фреске «Крещение евнуха апостолом Филиппом» церкви Троицы в Никитниках узнается повозка, в сцене «Брак в Кане Галилейской» — кувшины из соответствующих гравюр) и из Библии Пискатора (в клейме «Брак в Кане Галилейской» на иконе «Богородица Римская, в клеймах», 1668, иконописец постарался близко к гравюре-оригиналу воспроизвести некоторые предметы на столе [37, с. 168–169]). Предпринимаются попытки использовать гравюры как образец для архитектурных и пространственных построений (ср. фреску «Воскрешение юноши Евтихия апостолом Павлом» во фресках Троицкого храма и гравюру на этот сюжет из Библии Борхта — Пискатора).

В 1650–1660-х годах иконография произведений, созданных на основе библейских фряжских листов, охватывала широкий круг тем: «Апокалипсис», ветхозаветные⁶ и евангельские сюжеты, «Деяния апостолов», молитва «Отче наш». Гравюры в значительной степени определяли облик отдельных фресок, икон, памятников прикладного искусства,

5 «Вся наша древняя живопись... характеризуется полной раздельностью "палатного письма" от фигур, помещением его всецело позади них и абсолютной его плоскостностью» [25, с. 28].

6 Гравюры, иллюстрирующие дни творения, из Библии Пискатора были использованы для создания композиции одной из заповедей на царских бармах 1660–1662 годов [5, с. 138].

но также и программу храмовых росписей. Это хорошо видно на примере сюжетов из жизни апостолов. В древнерусских фресках они были известны и до середины XVII века [38, с. 93–106; 33; 30]⁷, и очевидно, уже на рубеже XVI–XVII веков эта иконография испытала влияние западной гравюры [10, с. 306], благодаря чему циклы апостольских деяний, проповедей и страстей, опирающиеся на соответствующие серии из увражей, приобрели стройный вид, закрепившись в монументальной живописи. Подобные циклы, восходящие к гравированным сериям, могли располагаться на стенах наоса (Богоявленская церковь в Ярославле, 1693, откосы окон), в паперти (церковь Иоанна Богослова в Ростове Великом, 1683), на подпружных арках (Введенский собор Толгского монастыря, 1690–1691) или столпах храма (церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи в Толчкове, 1694–1695).

Вероятно, впервые Библии Пискатора и Борхта — Пискатора стали источником апостольских циклов во фресках церкви Святой Троицы в Никитниках [26, с. 70–82]. При разработке композиций из «Апостольских деяний» на северной стене храма была использована Библия Борхта — Пискатора [8, с. 107–108]. Образы из Библии Пискатора оказали воздействие и на фрески Никитского придела этого храма: фреска «Распятие апостола Петра» на его западной стене восходит к гравюре *Petrus apostolici cetus antistes et urbis...*

Иконография апостольских деяний и страстей, основанная на изданиях Николауса Иоаннеса Фишера, закрепляется в русском искусстве в 1650–1660-х годах. Еще один памятник, в котором прослеживается это воздействие, — икона Федора Зубова (?) 1660 года «Апостольская проповедь» из церкви Пророка Ильи в Ярославле (ЯМЗ). Заглавные композиции апостольского цикла — сцены казней святых Петра и Павла — находят соответствие в гравюрах Библии Пискатора *Petrus apostolici...* и *Plenus verbigenae Paulus...* В целом же иконография апостольского цикла этой иконы, как отмечалось исследователями, говорит о том, что иконописцу кроме названных гравюр по рисункам Мартена де Воса была известна какая-то не определенная на настоящий момент серия гравюр,

7 Е. М. Саенкова отмечает обострение интереса к апостольской теме в эпоху Позднего Средневековья, связывая его с популярностью идеологии «Москва — Третий Рим»: «Московское царство в числе основных государственных задач декларировало сохранение чистоты православия, неприкосновенности и неизменности основ вероучения, начиная от апостольских времен» [30, с. 187].

влияние которой хорошо прослеживается в искусстве Ярославля конца XVII — начала XVIII столетия: в росписях Введенского собора Толгского монастыря [36, с. 98], клеймах иконы 1713 года «Праздники со страстями и мучениями апостолов» (ГТГ) [4, кат. № 101].

Библейские серии сказались и на судьбе других сюжетов храмовых росписей. Даже более того, можно утверждать, что они преобразили их иконографическую программу. Так, во второй половине XVII века, питаясь иконографическими токами из фряжских источников, устойчиво развивались иллюстрации к «Символу веры», появившись в монументальной живописи «до Пискатора» лишь однажды, в Архангельском соборе Московского Кремля (середина XVI в.) [17]. В росписях Введенского собора Толгского монастыря вероучительные циклы «Символ веры», «Отче наш» и «Заповеди блаженств», разработанные на основе гравюр, занимают весь 4-й регистр фресок наоса [38, с. 151–190]. В Благовещенской церкви Ярославля, в росписях 1710-х годов (?), «Символ веры» приобрел значение доминанты фрескового убранства, заняв весь ее свод.

Примеры и варианты интерпретации образов из фряжских листов в монументальной и станковой живописи середины XVII — первой трети XVIII века трудно обозримы. Многие из наблюдаемых в этот период механизмов заимствования и развития заимствуемых форм не были обусловлены ни гравюрной природой оригинала, ни спецификой местного искусства: они применялись в иконописи и мировой художественной практике на протяжении веков. Это касается обратных переводов⁸, определявших процессы эволюции богородичной иконографии, где были возможны левосторонние и правосторонние изводы одного образа, что видно из истории Иерусалимской (Корсунской), Владимирской⁹ и Киккской икон Богородицы [32, кат. № 17 (Е. М. Саенкова)]. Показателен и пример иконографии «Рождества Христова», развивавшейся в том числе посредством зеркальных воспроизведений фигур и их групп¹⁰. Имманентны творческому процессу и интернациональны, кроме зеркального отображения, и принципы перестановки, дополнения и устранения частей. В иконописи эти методы, как правило,

8 Зеркальные и прямые отображения исходных гравюр соседствуют в росписях церкви Троицы в Никитниках [8, с. 106–108], церкви Пророка Ильи в Ярославле (1680) и др.

9 Укажем здесь в качестве примера средник складня с Богородицею Владимирской Прокопия Чирина (?) конца XVI — начала XVII века (ГРМ, инв. држ-2559).

были нацелены на достижение максимальной выразительности линейной композиции. Добиваясь ее, иконописцы разворачивали зеркально по отношению к образцу не только всю композицию, но также нередко — отдельные фигуры в составе сцен, в целом ориентированных на прямое воспроизведение гравюры-оригинала. Такие фигуры присутствуют на иконе «Отче наш» из церкви Святителя Григория Неокесарийского (1668–1669, ГРМ) и на иконе «Преображение Господне» из Похвальского придела Успенского собора (1698–1699, ММК). Частным случаем такого процесса являются интереснейшие примеры, когда в композиции-реципиенте заимствуемый образ дублируется: воспроизводится дважды, и зеркально, и «прямо» (!)¹¹.

1670–1680-е годы — эпоха торжества и утверждения иконографического мира фряжских листов в русском искусстве. Из второстепенного источника западная гравюра становится основой для росписей стен наоса и папертей храма, широкое распространение получают ветхозаветные циклы, трактованные в согласии с Библией Пискатора¹². Укрепление позиций западной графики в русском искусстве шло параллельно с дальнейшим утверждением живоподобия. С этого времени жалованный мастер Оружейной палаты — это художник, практикующий приемы живоподобной стилистики. Под воздействием искусства Симона Ушакова меняется и стиль Гурия Никитина: в созданных им образах проявляется несвойственное произведениям этого мастера прежде обоюдное усиление объемно-пространственных характеристик формы, та самая «толстота плотская», против которой выступал протопоп Аввакум. Отсутствие владения языком западной гравюры, так же как и (очевидно, даже в большей степени) незнание принципов живоподобия исключало мастера из числа представителей столичной художественной элиты. Вне зависимости от степени

10 Зеркально отображались (то справа налево, то слева направо) на разных иконах «Рождества Христова» образы Богородицы, Иосифа, Саломии с Младенцем, купелью и служанкой и др. Метод зеркального отображения частей «протографа» использовали и западноевропейские мастера, сочиняя новую композицию [35, ил. 20, 21].

11 Такой пример можно найти на фреске, изображающей умершего в поле отрока (4Цар. IV, 20) в церкви Пророка Ильи в Ярославле (1680); в ее основе — гравюра по рисунку Мартена де Воса Библии Пискатора. (Ил. 3–4.)

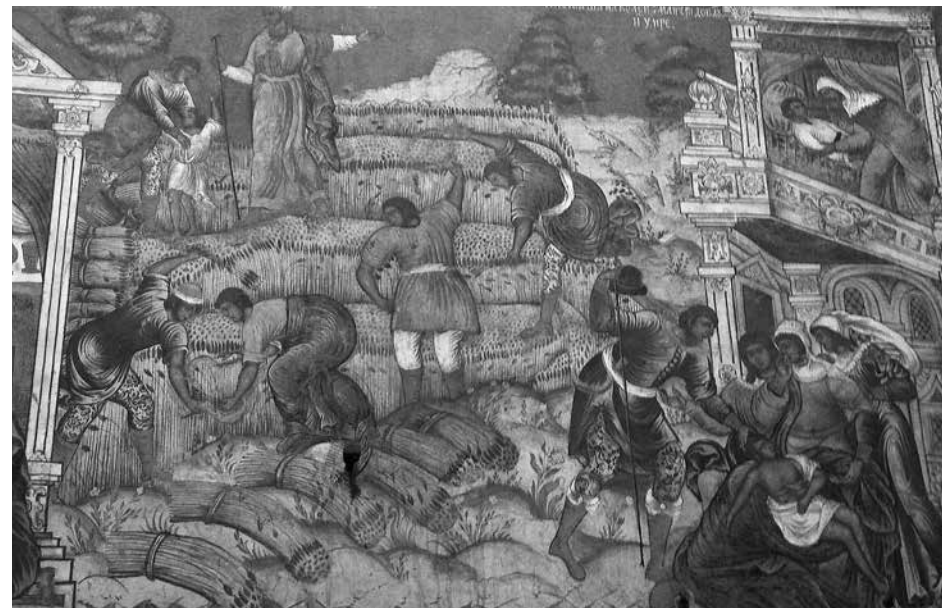
12 Фрескисты, работавшие под началом Гурия Никитина, обращались к Библии Пискатора при разработке циклов о пророках Илие и Елисе в церкви Пророка Ильи в Ярославле (1680). С привлечением гравюр Библии Пискатора были разработаны ветхозаветные циклы в папертях церковью Воскресения в Ростове (около 1670) и Николы Мокрого в Ярославле (1673–1674).



3. По рисунку Мартена де Воса. *Сцена из жизни пророка Елисея*. Гравюра Библии Пискатора. 1674. Воспр. по экземпляру из собрания Российской государственной библиотеки. Ф. 304//II № 370.1 (<https://lib-fond.ru/lib-rgb/304-ii/f-304ii-370-1/#image-258>)

усвоения ушаковской манеры, все ведущие мастера этого времени: Гурий Никитин, Семен Холмогорец, Федор Зубов и др. — каждый по-своему обогащали свои художественные высказывания заимствованиями «из фряжского».

Интенсивное преобразование форм, восходящих к гравированным листам, было укоренено в «иконном» искусстве композиции — в так называемом изографном воображении, в то же время искажения при переносе были неизбежны ввиду отсутствия навыка аутентичного восприятия художественного языка иноземных лицевых Библий. Бесчисленное множество подобных ситуаций возникает при всяком «переносе» в разных видах искусств, касается ли он заимствования сюжета или подражания стилю. Здесь можно вспомнить и исследования о рецепции пьес Шекспира в немецком театре рубежа XVI–XVII веков



4. Артель под руководством Гурия Никитина. *Смерть отрока во время жатвы*. 1680. Фреска церкви Пророка Ильи Ярославль. Фото автора

Ф. Гундольфа, писавшего, что «немецкий язык того времени был просто не в состоянии отразить и передать поэтическую и эмоциональную сторону даже наименее значительных из английских драм» [12, с. 54].

Арсенал тех механизмов изменений, что базировались на несхождении визуальных миров иконы и западной гравюры, не был стабильным, во второй половине XVII века наблюдается его постепенное истощение, связанное с развитием стиля, который теперь позволял более точно следовать фряжским образцам, преодолевая искажения. К концу XVII столетия развитие получают механизмы, в основе которых лежало мастерство нового типа. Для иконы привычным был умозрительный фон, то «раскрывающийся» на зрителя, то обретающий незначительное заглупление, с горками и палатами, но постепенно, насматривая гравюры, изографы осваивают иные правила построения пространства.

К началу XVIII века в иконописи так и не появились (или не выявлены) живописные воспроизведения гравюр «в меру и подобие», допустимые в западноевропейской практике. Произведение художника школы Адама Эльсхаймера (после 1597, ГЭ) повторяет в деталях композицию и даже размер гравюры А. Дюрера «Ведьма» (около 1500). Тем не менее на рубеже XVII–XVIII веков иконописцы стали не только ставить, но и решать задачу максимально полного отображения общей пространственной композиции гравюры-оригинала, не соблюдая тождество размера. Западные живописцы легко справлялись с такими задачами и в XVI столетии, о чем свидетельствует скрупулезная тщательность, с которой Корнелис ван Далем перенес в свою картину второй половины 1550-х годов (ГЭ) композицию гравюры Дюрера «Рождество Христово» (1504)¹³. Пример удавшегося более или менее полноценного воспроизведения на русской почве дает нам икона «Поклонение пастухов» 1704 года праздничного ряда Троицкого собора во Пскове, согласно наблюдениям А. В. Гамлицкого, восходящая к гравюре Антона Вирикса по рисунку Мартена де Воса [10, ил. на с. 571].

В 1670–1680-х годах продолжили свое существование типы интерпретации гравюр-образцов, известные и прежде: восполнение форм¹⁴, упрощение ракурсов¹⁵, преобразование чистых интерьеров в самостоятельные палаты, попеременное использование в зависимости от художественной целесообразности прямого и зеркального отображения оригинала. На этом этапе в границах одного изобразительного цикла знаменщики могли обращаться сразу и к Библии Борхта — Пискатора, и к Библии Пискатора¹⁶. Активнее становится использование внесюжетного заимствования, которое указывает на прагматичный подход к образцам: перенимая детали композиции, мастер подчас учитывал лишь формальное сходство — сюжеты композиции-реципиента и оригинала

13 Атрибуция картины Корнелису ван Далему принадлежит А. О. Ларионову (ГЭ). Приношу свою признательность В. М. Успенскому за эти сведения.

14 Ср. изображение фонтана на листе *Hic Ierichuntiacus monstrat lepida...* по рисунку Питера де Йоде Библии Пискатора и на фреске «Пророк Елисей очищает Иерихонский источник» 1680 года в церкви Пророка Ильи.

15 Ср. фреску в церкви Пророка Ильи и гравюру Библии Пискатора «Рождение сына у сонамитянки».

16 Это видно по композициям цикла «Апостольских деяний» церкви Пророка Ильи (1680): в основе фресок «Филипп крестит евнуха» и «Обращение Савла» лежат соответствующие листы Библии Борхта — Пискатора, а композиции «Апостол Петр исцеляет хромого в Листре», «Апостолы Павел и Сила бегут из темницы» трактованы «по Пискатору».

могли различаться. Так, фреска «Исцеление военачальника Неемана» из цикла «Житие пророка Елисея» в церкви Пророка Ильи в Ярославле (1680) восходит к гравюре Библии Пискатора «Крещение евнуха апостолом Филиппом» по рисунку Мартена ван Хемскерка. На этом этапе прослеживается более внимательное отношение к формам, окружающим фигуры. Мастера стремятся к отображению антуража, в том числе архитектуры и пейзажного фона. Эти тенденции заметны, например, при сравнении гравюры «Апостол Павел перед архиереем» Библии Пискатора с одноименной фреской церкви Пророка Ильи. В правой части фрески художник попытался передать сложную форму изогнутой скамьи, на которой сидят советники архиерея, и изображение колоннады на дальнем плане. Вместе с тем фрескисты придали архитектурному фону большую нарядность, украсили здания балюстрадами, рустом и другим узорочьем.

Гравюра стала важнейшей, хотя и не единственной движущей силой в сложении особой картины природы в искусстве второй половины XVII века [о развитии пейзажа в переходную эпоху: 27]. Постепенно в иконописи и на фресках появляются изображения деревьев с объемными кронами, выстроенными ярусами. Образцы живоподобного пейзажного фона можно найти во фресках церкви Пророка Ильи в Ярославле, и среди них — знаменитая фреска «Смерть отрока во время жатвы» (4Цар. IV, 20), разработанная на основе гравюры по рисунку Мартена де Воса на этот сюжет. (Ил. 3–4.)

В 1670–1680-е годы иконописцы, вслед за миниатюристами, мастерами печатной книги, декоративно-прикладного и ювелирного искусства, все чаще используют и орнаментуку из фряжских листов. Возможности для освоения западного узорочья были очень широки. Его можно было черпать из книг образцов для ремесленников и архитекторов, которыми пользовались белорусские резчики, с 1660-х годов активно трудившиеся в Москве¹⁷. Иконописцы осваивали новое узорочье, работая с резчиками над столичными иконостасами [34, с. 97–100]. Богатый декор содержали некоторые известные на Руси лицевые Библии: гравюры из *Biblische Figuren deß Alten Testaments* Виргила Солиса (Франкфурт-на-Майне,

17 «Вдобавок стали резать резьбу по печатным немецким мастерским лицевым книгам, т. е. по рисункам. Две такие книги в 1667 году взяты были во дворец из Воскресенского монастыря, патриарха Никона келейные, по которым он украшал храмы этого монастыря» [15, с. 132].

1562) [2, с. 306] заключены в причудливые картуши-рольверки. *Rollwerk* (нем. «свиткообразный орнамент»), как и изобразительный мир Библии Пискатора, — наследие европейского искусства XVI века. Его зачатки исследователи находят в живописи Микеланджело, а своей популярностью, начавшейся около 1530 года, он обязан школе Фонтенбло. Наряду с «ушной раковиной» и гротеском, рольверк получил распространение в североевропейском маньеризме XVI века. Введение свиткообразных картушей в иконопись произошло в живоподобной иконе. Такой картуш окаймляет надписи на иконе «Спас Нерукотворный» Симона Ушакова (1677, СПМЗ) [32, кат. № 42 (Л. В. Нерсесян, С. В. Свердлова)]. На появление подобных живописных рамок влиял облик флемских иконостасов, в которых иконы оказывались в рамках, приобретая вид живописных полотен. Заметно, что иконописцы, в отличие от резчиков и ювелиров, в особенности выделяли картуши-рольверки в качестве декора. Создание наиболее ярких памятников иконописи с рольверковыми картушами относится к периоду, пришедшему на 1690–1700-е годы. В первую очередь здесь следует выделить раму со «Сказанием о Спасе Нерукотворном» и икону «Успение Богоматери, в 12 клеймах» Кирилла Уланова из церкви Покрова в Филях (1694–1695, ЦМиАР). Все их клейма окаймлены пышными картушами-рольверками, разработанными на основе фряжских гравюр.

В 1690–1700-х годах в русскую иконографию активно внедряются образы из Евангелия Наталиса, а также цикла гравюр *Creatio mundi* Николаса де Брейна [3], известные, впрочем, и до 1690 года [31]. Ранее мы обратили внимание на сходство отдельных фигур на некоторых гравюрах Евангелия Наталиса и в клеймах иконы «Символ веры» из церкви святителя Григория Неокесарийского (1668–1669, ГРМ) [18], однако степень сходства дает основание лишь поставить вопрос о вероятности обращения к *Evangelicæ historiae*. Более уверенно о факте использования этого увража можно говорить применительно к иконографии образа кисти Федора Козлова «Вход Господень в Иерусалим» (1673, ГТГ) [4, кат. № 61].

Евангелие Наталиса служило подспорьем прежде всего в иллюстрировании евангельских сюжетов и успенского цикла и нашло в конце XVII — начале XVIII века преимущественное применение в разработке иконографии Успения Богоматери и праздничного ряда иконостаса [1; 8, с. 102–103]. «Сотворение мира» Николаса де Брейна пополнило число источников для композиций, иллюстрирующих начало истории, и оказалось наиболее востребованным в росписях папертей. Его влия-

ние ощутимо во фресках галерей ярославских храмов Пророка Ильи (1716–1717) и Усекновения главы Иоанна Предтечи в Толчке (1704).

Исследование заимствований из западной библейской гравюры применительно к искусству конца XVII — начала XVIII века осложнено не только из-за увеличившегося объема источников (в данной статье мы говорим лишь о наиболее значимых из них)¹⁸, но и в связи с частым обращением мастеров этой эпохи к скрытому цитированию. Шире, чем прежде, в конце XVII — начале XVIII столетия практиковался метод внесюжетного заимствования, характеризующийся частичным или полным несовпадением между сюжетом гравюры и сюжетом создаваемого с ее использованием произведения. Странствующие формы, словно странствующие (или бродячие) темы в литературе, оставаясь узнаваемыми, облекались в новые одежды, закономерным образом обретая не только новый стилевой, но и обновленный сюжетный антураж. Внесюжетные или скрытые заимствования наиболее часто затрагивали второстепенные элементы композиции. Детали фона, предметы интерьера, деревья, корабли, архитектурные построения — все формы, которые иконописец видел на гравюрах, — произвольно ставились в нужную позицию на иконах и фресках, иконописец использовал их свободно, не смущаясь несовпадением темы гравюры с сюжетом композиции, над которой он трудился. Аналогичным образом поступали с элементами фона, которые они наблюдали в гравюрах, западноевропейские живописцы, например Рафаэль, рассматривавший печатные листы Дюрера [42, S. 193]¹⁹. Свободное обращение с «фоновой декорацией» фряжских листов было обретено изографами только в конце XVII века, хотя в целом использование схожих фоновых построений в композициях на разные сюжеты не было чем-то исключительным в традиционной практике иконописания. Нетрудно заметить, например, что иконография отдельных форм, относящихся к так называемому палатному письму (кивории, храмы, портики и проч.), в средневековой иконописи живет подчас как бы самостоятельной жизнью, выступая в качестве сопровождения различных композиций. Затруднения, возникавшие

18 Недавние исследования говорят, в частности, об обращении иконописцев к серии гравюр «Христос, апостол Павел и 12 апостолов» (по рисункам Амброзиуса Франкена и Мартена де Воса), впервые изданной в 1585 году в составе *Thesaurus* [10, с. 307].

19 Как отмечал Г. Пассаван, Рафаэль нередко копировал и варьировал не основные мотивы, а второстепенные детали, подробности пейзажа или стаффажа [42, S. 198].

у иконописцев при заимствованиях из западных гравюр, были связаны с необходимостью преодоления существенной разницы в понимании пространства. Примеров использования элементов фона, ведущих свое происхождение от голландских и немецких Библий в лицах, можно привести множество, они были известны уже в грозненскую эпоху [24]. Здесь нас интересуют в первую очередь случаи заимствований, характеризующие восприятие таких элементов мастерами «переходного» времени. Остановимся на некоторых из них.

На иконе Кирилла Уланова «Святитель Иоанн Милостивый» (1705, ЦМиАР) на дальнем плане показан величественный храм. Его основная часть увенчана пятью куполами с крестами, притвор связывает ее с колокольной, в пролетах которой висят золотые колокола. Трудно допустить, что облик этой церкви обусловлен влиянием иноземной графики. Тем не менее это так. Изображение храма восходит к архитектурному фону гравюры Библии Пискатора, на которой представлен святой Петр, оказывающий милость нищим и больным. Речь идет о гравюре *Sanctam ecclesiam* по рисунку Мартена де Воса из серии *Credo*. (Ил. 5–6.) Известно, что Кирилл Уланов мастерски использовал архитектурные фоны западных гравюр, не обращая внимания на отсутствие сюжетного тождества, и в других произведениях, например в иконе «Успение Богоматери, в 12 клеймах» и раме со «Сказанием о Спасе Нерукотворном» из церкви Покрова в Филях (ЦМиАР)²⁰.

Он не был одинок, прибегая к этому методу. На иконе Алексея Квашнина «Богоматерь всех скорбящих Радосте» (1707, ГТГ) разворачивается монументальная панорама, включающая горний мир с бесчисленным ангельским воинством и землю с обездоленными людьми, которым помогают спустившиеся с небес ангелы. В центре этой грандиозной картины представлен храм с тремя главами. В его облике хорошо узнается изображение церкви из композиции Мартена де Воса *Tobias plus timens...* Библии Пискатора из цикла, в котором прославляются семь добрых дел, совершая которые человек может быть принят в Царствие Божие. (Ил. 7–8.) На этой гравюре представлен Товит, который «бояся Бога паче нежели царя» и тайно погребал тех, кто был убит по приказу царя Сеннахирима (Тов. I, 18).

²⁰ При создании этих произведений Кирилл Уланов использовал гравюры Евангелия Наталиса.



5. По рисунку Мартена де Воса *Sanctam ecclesiam...* Гравюра из цикла *Credo* Библии Пискатора. 1674
Воспр. по экземпляру из собрания Российской государственной библиотеки. Ф. 304/II № 370.2 (<https://lib-fond.ru/lib-rgb/304-ii/f-304ii-370-2#image-190>)



6. Кирилл Уланов. Святитель Иоанн Милостивый. 1705 ЦМиАР. Фото автора

Несмотря на то что сюжеты в обоих случаях совершенно изменены в сравнении с образцами, из которых были заимствованы элементы архитектурного фона, и Кирилл Уланов, и Алексей Квашнин с вниманием отнеслись к пространственным соотношениям, которые им диктовали гравюры-оригиналы: они сохранили светотеневые моделировки на фасадах «перемещенных» построек, а также передали ощущение их заглупленности по отношению к первому плану. В то же время в обеих этих иконах ощутима инерция средневековой традиции: на соответствующих гравюрах постройки, заинтересовавшие изографов, являются лишь частью более обширного архитектурного фона, а на иконах «Всех

скорбящих Радосте» и «Святитель Иоанн Милостивый» изображения храмов самоценны, их роль приподнята, благодаря чему обе композиции напоминают традиционные иконографические формы, такие как «Покров Богоматери» и «О тебе радуется».

Благодаря методу внесюжетного заимствования библейские образцы часто использовались для разработки отнюдь не библейской иконографии. Они подпитывали художественный мир новых богородичных изводов, например «Богоматерь Живоносный Источник» и «Всех скорбящих Радосте» [4, кат. № 53]. Влияние гравюр Библии Борхта — Пискатора Е. В. Воронова обнаружила в клеймах иконы «Святитель Василий Великий с житием, в 42 клеймах» кисти Семена Холмогорца (1674, ЯХМ)²¹. Вместе с тем Семен Холмогорец не был первым, кто использовал западную гравюру, разрабатывая житийный цикл святого. Подобные случаи были выявлены и в искусстве второй половины XVI века; так, в частности, работая над миниатюрами лицевого «Жития святителя Николая» (1560–1570-е, РГБ. Ф. 37. № 15), русские художники обращались к нюрнбергской «Хронике» Г. Шедела 1493 года [24, с. 68 (с библи.)].

Несовпадение между сюжетами гравюры и произведения, в которое заимствовались определенные формы из этой гравюры, могло иметь разную степень, его градаций, очевидно, достаточно много, среди них — контекстное, частичное или полное несовпадение. Показательна в этом плане судьба иконографии «Символ веры», на примере которой можно проиллюстрировать случаи контекстного несовпадения. Библия Пискатора содержит цикл *Credo*, иллюстрирующий фразы молитвы. Шесть из двенадцати оттисков серии отражают евангельскую тематику: «Преображение Господне» служит иллюстрацией к словам молитвы *Et in Iesum Christum...*, «Благовещение» (с «Рождеством» на дальнем плане) — *Qui conceptus est de spiritu sancto...*, «Распятие» (с «Положением во гроб» на дальнем плане) — *Passus sub Pontio Pilato...*, «Сшествие во ад» — *Descendit ad inferna...*, «Вознесение» — *Ascendit ad coelos...*, «Сшествие Святого Духа» — *Credo in spiritum sanctum...* Все эти композиции, созданные по рисункам Мартена де Воса, отличались лаконичностью и выразительностью, имели удобный для адаптации

21 «Методы работы иконописца Семена Спиридонова Холмогорца с западноевропейским образцом на примере икон этого мастера в собрании Ярославского художественного музея» (доклад 3 октября 2019, международная конференция «Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев», ГТГ, Москва).



7. По рисунку Мартена де Воса. *Седьмое благое дело. Погребение мертвых* Гравюра Библии Пискатора. 1674 Воспр. по экземпляру из собрания Российской государственной библиотеки. Ф. 304/II № 370.2 (<https://lib-fond.ru/lib-rgb/304-ii/f-304ii-370-2/#image-123>)



8. Алексей Квашнин. *Богоматерь Всех Скорбящих Радосте*. 1707 Фрагмент. ГТГ, инв. 14496 [1, ил. 134]

в иконописи вертикальный формат. Поэтому изографы конца XVII — начала XVIII века постоянно использовали их для икон праздничного ряда иконостасов, не глядя на специфическое назначение гравюр — служить иллюстрациями определенным фразам «Символа веры». Согласно наблюдениям А. В. Гамлицкого, они нашли отражение в иконографии праздничного ряда иконостаса Троицкого собора во Пскове, Большого собора Донского монастыря (1692–1698), конца XVII — начала XVIII века церкви Воскресения Словущего в Барашах [10, с. 295]. В свою очередь, в живописных иллюстрациях «Символа веры» могли использоваться гравюры на сюжеты из книги Бытия. Так, оттиск *Formavit Dominus Deus hominem de limo terrae...* («Шестой день творения») из серии Николаса де Брейна нашел отражение в композиции «Верую во Единого Бога... Творца видимым же всем и невидимым» во фресках цикла «Символ веры» в соборе Феодоровской Богоматери в Ярославле (1715–1716).

Использование сразу нескольких сборников библейских гравюр при создании храмовых росписей и иконостасов прочно закрепилось в практике изографов. Искусство рубежа XVII–XVIII веков богато такими примерами. В композициях праздничного ряда иконостаса

Похвальского придела Успенского собора (1698–1699, ММК) распознаются образцы, восходящие к Библии Пискатора, Евангелию Наталиса и Библии Борхта — Пискатора, в образах иконостаса Троицкого собора во Пскове 1704 года — композиции из гравюр Евангелия Наталиса, Библии Пискатора и др. [10], во фресках «Создание мира» в паперти церкви Усекновения главы Иоанна Предтечи в Толчкове — гравюры из Библии Пискатора, Евангелия Наталиса и из цикла *Creatio mundi* Николаса де Брейна и т. д. В случае с объемными по иконографическому содержанию иконостасами, некоторыми циклами храмовых росписей обращение к двум-трем лицевым Библиям выглядит естественным, однако известно также немало примеров, когда иконописец использовал сразу несколько фряжских листов при работе над конкретной композицией, и их число могло доходить до пяти (!) и более. Показательна в этом отношении композиция уже упоминавшейся иконы «Святитель Иоанн Милостивый» Кирилла Уланова. Кроме гравюры *Sanctam ecclesiam* из серии *Credo*, мастер использовал для ее создания листы Библии Пискатора *Ipse Lycaonios postquam peregraverat...* («Исцеление хромого в Листре апостолом Павлом»), *Detentos morbis egros...* («Апостол Петр исцеляет больных»), *Claudus erat misere natus...* («Апостолы Петр и Иоанн исцеляют больных») и *Remissionem peccatorum*. Принципы искусства композиции, которые продемонстрировал Кирилл Уланов, заставляют вспомнить некоторые примеры эпохи Возрождения. Так, работая над картиной «Архангел Михаил» (Лувр), Рафаэль использовал детали из нескольких ксилографий Дюрера на тему Апокалипсиса [42, S. 200].

В конце XVII — начале XVIII века в произведениях русских иконописцев возникают примеры исключительно внимательного отношения к западным гравюрам-образцам, более того — бережного отношения к их целостному (!) художественному миру. Такого близкого воспроизведения деталей исходных гравюр и даже всей композиции не знали художники, трудившиеся до 1680-х годов. Иконописцы осваивают новые пространственные построения. Линия горизонта уходит вглубь, фигуры дальнего плана изображаются крошечными, кровли домов высоко возвышаются над головами персонажей, появляются сугубо интерьерные решения — действие на иконах с конца XVII века могло разворачиваться не на фоне палат, а в замкнутом помещении, ограниченном стенами, полом и потолком [25]. Иконописец интересовался мельчайшими подробностями гравюры-образца и переносил их в свое произведение. Так, мастер иконы «Успение Богоматери» псковского Троицкого собора



9. Благовещение, Рождество Христово и др. сцены из начальной евангельской истории
Гравюра Библии Борхта — Пискатора
1662 [38, б/№]

(1703–1704) [10 (с библи.)], обращаясь к Евангелию Наталиса, заимствовал из него даже пояснения к отдельным сценам. В Евангелии Наталиса на гравюрах присутствуют заглавные буквы, продублированные внизу краткими пояснениями²². Иконописец использует этот принцип, располагая в нижнем левом (от зрителя) углу пояснения к буквенным обозначениям.

Из истории фряжских Библий на русской почве известно, что их популярность и сама возможность их внедрения в местный художественный процесс были обусловлены востребованностью образцов для сюжетов библейского цикла. Хотя с 1670–1680-х годов прослеживается все более активное обращение русских мастеров, преимущественно в связи с храмовыми росписями, к ветхозаветным циклам, первенство даже в конце XVII — начале XVIII века оставалось за евангельскими сюжетами. Это видно по обширным христологическим циклам храмовых росписей, а также по иконостасам, праздничные и страстные ряды

22 Как на это указал А. В. Гамлицкий, существовали издания Евангелия Наталиса «в виде альбома гравюр без текста», напечатанные в 1594, 1607 и 1707 годах [11, с. 364; 14].



10. *Рождество Христово*
Середина XVII в.
Ярославский художественный
музей [39, кат. № 41]



11. *Рождество Христово*
Конец XVII в.
Государственная Третьяковская
галерея [43, Taf. 49]

которых создавались с использованием Библий в лицах. Наблюдения над иконографией праздничных и страстных рядов конца XVII — начала XVIII века заставляют вновь поднять вопрос о методах работы иконописцев с гравюрами-источниками. А. В. Гамлицкий обратил внимание на иконографическое сходство (преемственность (?)) ориентированных на одни и те же гравюры-образцы иконографических программ иконостасов [10, с. 295]. Развивая эту мысль, следует подчеркнуть, что определенная интерпретация конкретной гравюры могла закрепляться в качестве образцовой и наделяться значением извода, повторявшегося знаменщиками. Весьма вероятно, что в случаях воспроизведения извода, сложившегося на основе гравюры, знаменщику не требовалось утруждать себя поиском первоисточника. Об этом нас заставляют задуматься некоторые примеры, в частности, две схожие между собой иконы «Благовещения», в основе которых лежит весьма специфическая интерпретация фрагмента (!) гравюры «История Марии и Елизаветы» из Библии Борхта — Пискатора, — икона из праздничного ряда По-

хвальского придела кремлевского Успенского собора (1698–1699, ММК) и икона конца XVII — начала XVIII века из церкви Похвалы Богоматери в Башмакове (ГТГ) [4, кат. № 39]. Очевидно, что иконы связаны между собой больше, чем каждая из них — с гравюрой.

Другой пример из этой же Библии дает нам сцена «Избиения младенцев» на гравюре с начальными сценами евангельской истории: известны повторения возникшей на ее основе специфической композиции, наиболее ранняя из которых представлена соответствующей сценой на иконе «Рождество Христово» середины XVII века (ЯХМ) [39, кат. № 41]. В нижней части иконы хорошо распознаются навеянные образцом герои в замысловатых ракурсах и стремительном движении: матери, пытающиеся спасти детей, воины, разящие своих жертв, бездыханные тела на земле. Художник переставил персонажей, внес дополнительные образы, возвел новую композиционную конструкцию. В последующее время, изображая Рождество Христово, некоторые мастера будут ориентироваться не непосредственно на гравюру, а на эту построенную композиционную структуру, о чем свидетельствует художественное решение сцены «Избиения младенцев» на иконе «Рождество Христово» конца XVII века [43, Taf. 49; 1, кат. № 999, с. 474–475]. (Ил. 9–11.)

В русском искусстве середины XVII века началась новая эпоха освоения художественного языка западной гравюры. Каждый этап этого процесса имел специфику, которая отражалась в передовых художественных явлениях. Фряжские листы стали одним из важнейших факторов развития стиля и иконографии, оказав влияние на самые крупные иконографические системы переходного времени — иконостас и храмовую роспись, а также став подспорьем в освоении художественного мировоззрения Нового времени.

Библиография

1. Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации. Т. 2. XVI — начало XVIII века. М.: Искусство, 1963.
2. Белоброва О. А. О Библиях с гравюрами в русских библиотеках второй половины XVII — начала XVIII в. // Книжные центры Древней Руси. Севернорусские монастыри / Ред. С. А. Семячко. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 306–322.
3. Белоброва О. А. Об источниках миниатюр к сочинениям Николая Спафария 1670-х гг. // Белоброва О. А. Очерки художественной культуры XVI–XX веков. М.: Индрик, 2005. С. 190–199.
4. Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев / Сост. Е. В. Буренкова, Г. В. Сидоренко. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2019.
5. Бобровницкая И. А., Мартынова М. В. Регалии российских государей и другие атрибуты великокняжеского и царского сана XIV–XVII веков. М.: Музеи Московского Кремля, 2018.
6. Борзин Б. Ф. Росписи петровского времени. Л.: Художник РСФСР, 1986.
7. Бусева-Давыдова И. Л. К проблеме использования западноевропейских образцов в русской иконописи // Церковная археология. Вып. 4. Материалы Второй Всероссийской церковно-археологической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Н. В. Покровского. СПб.: ИИМК, 1998. С. 61–63.
8. Бусева-Давыдова И. Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М.: Индрик, 2008.
9. Бусева-Давыдова И. Л. О концепциях стиля русского искусства XVII века в отечественном искусствознании // ГММК. Материалы и исследования. Вып. VII. Проблемы русской средневековой художественной культуры. М.: Искусство, 1990. С. 107–117.
10. Гамлицкий А. В. Западные европейские источники икон 1704 года Троицкого собора во Пскове // Труды ЦМиАР. Т. XVII. Сборник научных статей / Сост. Н. И. Комашко. М.: Музей им. А. Рублева, 2020. С. 274–308.
11. Гамлицкий А. В. Памятник мировых художественных связей XVII столетия в собрании музея имени Андрея Рублева: «Евангелие Иеронима Наталиса» (1593, 1595) // Труды ЦМиАР. Т. XIV. М.: Музей им. А. Рублева, 2017. С. 362–371.

12. Гамлицкий А. В. Храмы, замки, сады земные и образ Небесного Иерусалима в западноевропейской и русской апокалиптической иллюстрации // Чинякова Г. П. Древняя Русь и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI–XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись. М.: БуксМАрт, 2018. С. 258–322.
13. Гундольф Ф. Шекспир и немецкий дух / Пер. с немецкого И. П. Стребловой. СПб.: Владимир Даль, 2015.
14. Евангелие Иеронима Наталиса. Первое издание. Каталог выставки / Сост. Л. И. Алехина, А. В. Гамлицкий. М.: Музей им. А. Рублева, 2019.
15. Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. Ч. I. 3-е изд. М.: Товарищество типографии А. И. Мамонтова, 1895.
16. Западалова П. В. Икона «Отче наш» из церкви Святителя Григория Неокесарийского: вопросы иконографии (предварительные замечания) // XXI Научные чтения памяти И. П. Болотцевой. Ярославль: Ярославский художественный музей, 2017. С. 139–150.
17. Западалова П. В. Иконы «Отче наш» и «Символ веры» (ГРМ) из церкви Святителя Григория Неокесарийского и одно из стилистических течений в древнерусской живописи 50–60-х гг. XVII в. // Страницы истории отечественного искусства. К 100-летию В. А. Пушкирева. Вып. XXVII. СПб.: Palace Editions, 2016. С. 29–40.
18. Западалова П. В. Иконография и идейный замысел образа «Символ веры» из церкви Святителя Григория Неокесарийского (предварительные наблюдения) // Страницы истории отечественного искусства. Вып. XXVI. СПб.: Palace Editions, 2015. С. 14–29.
19. Западалова П. В. Икона «Святая Троица со сценами Бытия» из Троице-Гледенского монастыря // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2017. Т. 7. Вып. 2. С. 168–202.
20. Казакевич Т. Е. Стенопись Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. VII. М.: Индрик, 2006. С. 79–115.
21. Каргер М. К. Из истории западных влияний в древнерусской живописи // Материалы по русскому искусству. Т. I. Л.: Academia, 1928. С. 66–77.
22. Квливидзе Н. В. Западные европейские источники иконографии «Четырехчастной» иконы из Благовещенского собора // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции. М.: Изд-во МГУ, 2008. С. 175–190.

23. Кочетков И. А. Копия и образец в иконописании XV–XVI веков // Проблема копирования в европейском искусстве. Материалы научной конференции. 8–10 декабря 1997 г. М.: Российская академия художеств, 1998. С. 68–77.

24. Неволлин Ю. А. Новое о кремлевских художниках-миниатюристах XVI в. и составе библиотеки Ивана Грозного // Советские архивы. 1982. Вып. 1. С. 68–70.

25. Нечаев В. Н. Нутровые палаты в русской живописи XVII в. // Русское искусство XVII века. Сб. статей. Л.: Academia, 1929. С. 27–62.

26. Овчинникова Е. С. Церковь Троицы в Никитниках. Памятник живописи и зодчества XVII века. М.: Искусство, 1970.

27. Павленко А. А. Иконописец Сергей Рожков и некоторые особенности развития пейзажной линии в творчестве царских изографов XVII в. // ГММК. Материалы и исследования. Вып. VIII. Русская художественная культура XVII века. М., 1991. С. 111–126.

28. Попов Г. В. О декорации московских рукописей конца XV в. Предварительные замечания // Попов Г. В. Рукописная книга Москвы. Миниатюра и орнамент второй половины XV — XVI столетия. М.: Индрик, 2009. С. 9–26.

29. Пуцко В. Г. «Четырехчастная» икона Благовещенского собора и «латинские мудрования» в русской живописи XVI века // Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М.: Государственный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. С. 218–235.

30. Саенкова Е. М. Новые сюжеты апостольской иконографии в русском искусстве XVI–XVII веков // ИХМ. Сб. статей. Вып. XII. М.: Изд-во ПСТГУ, 2012. С. 187–195.

31. Салтыкова В. А. Лицевое Евангелие 1684 года из Архангельского собора Московского Кремля. К вопросу об источниках иконографии // Российский журнал истории церкви. 2020. Т. 1. № 3. С. 46–66.

32. Симон Ушаков — царский изограф. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015.

33. Слуцкая И. А. Цикл «Деяния апостолов» в росписи Знаменского собора в Новгороде // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2011. № 130. С. 237–243.

34. Тарасов О. Ю. Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. М.: Прогресс-Традиция, 2007.

35. Успенский В. М. Линия Рафаэля. 1520–2020. СПб., М.: Арт Волхонка, Эрмитаж, 2020.

36. Чинякова Г. П. Древняя Русь и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI–XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись. М.: БуксМАрт, 2018.

37. Чинякова Г. П. «Римская» икона Пресвятой Богородицы из храма во имя Григория Неокесарийского, что на Большой Полянке. М.: Северный Паломник, 2009.

38. Шумилина Е. Л. Свято-Введенский Толгский монастырь. Библейские циклы нидерландских художников в росписи Введенского собора 1690-х годов. М.: А2-А4, 2010.

39. Ярославский художественный музей. Каталог собрания икон. Т. II. Иконы XVII — начала XVIII веков. Ч. 1/Авт.-сост. О. Б. Кузнецова, науч. ред. И. Л. Бусева-Давыдова. Ярославль: Издательское бюро «ВНД», 2012.

40. Lehrs M. Italienische Kopien nach deutschen Kupferstichen // Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen. 1891. Bd. 12. H. 3. S. 125–136.

41. Jessen P. Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter. Berlin: Verlag für Kunstwissenschaft, 1920.

42. Passavant G. Reflexe nordischer Graphik bei Raffael, Leonardo, Giulio Romano und Michelangelo // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 1983. Bd. 27. H. 2. S. 193–222.

43. Stichel R. Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1990.

44. Weigel S. Die Richtung des Bildes. Zum Links-Rechts von Bilderzählungen und Bildbeschreibungen in kultur- und mediengeschichtlicher Perspektive // Zeitschrift für Kunstwissenschaft. 2001. Bd. 64. H. 4. S. 449–474.