



УДК 76.03/09

DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-245-272

EDN: NCCEWF

<https://elibrary.ru/nccewf>

К ПРОБЛЕМЕ ВЛИЯНИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЭМБЛЕМАТИКИ НА РУССКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII — НАЧАЛА XVIII ВЕКА

Андрей В. Гамлицкий

*Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, Москва, Россия, avgamlet@gmail.com**Аннотация*

В статье рассматривается специфика взаимодействия отечественного искусства последнего периода русского Средневековья с западноевропейской эмблематической культурой: как заимствование отдельных элементов (символов), так и обращение к методу символично-аллегорического мышления в целом. На избранных примерах исследуется уровень проникновения западной эмблематики в разные виды русского искусства второй половины XVII – начала XVIII века (иконопись, стенопись, гравюра, резьба иконостасов), а также степень самостоятельности русских мастеров в интерпретации инославных символических образов.

Ключевые слова: аллегория, символ, эмблема, иконография, Симон Ушаков, икона, фреска, гравюра, «флемская» резьба

Для цитирования: Гамлицкий А.В. К проблеме влияния западноевропейской эмблематики на русское искусство второй половины XVII – начала XVIII века // Academia. 2026. №2. С. 245–272. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-245-272

ON THE INFLUENCE OF WESTERN EUROPEAN EMBLEMS ON RUSSIAN ART OF THE SECOND HALF OF THE 17TH – EARLY 18TH CENTURIES

Andrey V. Gamlitsky

*Research Institute for the Theory and History of Fine Arts, Russian
Academy of Arts, Moscow, Russia, avgamlet@gmail.com**Abstract*

The paper addresses the specific ways in which Russian art of the late medieval period interacted with Western European emblematic culture, encompassing both the borrowing of individual elements (symbols) and the general embrace of symbolic-allegorical thinking. On the basis of selected examples, the author investigates the degree of penetration of Western emblematics into various types of Russian art of the second half of the 17th – early 18th centuries (icon painting, murals, engraving, iconostasis carving), as well as the degree of independence with which Russian artists interpreted foreign and heterodox symbolic subtext.

Keywords: Allegory, symbol, emblem, iconography, Simon Ushakov, icon, fresco, engraving, “Flemish” carving

For citation: Gamlitsky, A.V. (2026), “On the influence of Western European emblems on Russian Art of the second half of the 17th – early 18th centuries”, *Academia*, 2026, no 2, pp. 245–272. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-245-272

Принимая во внимание общеизвестность темы, полагаем излишне много говорить о своеобразии не только содержания конкретных символов, но и самой методологии символических систем на православном Востоке и католическом Западе Европы. В целом, восточная и западная стороны были согласны с Блаженным Августином, что Священное Писание и Священные изображения включают в себя четыре основных уровня толкования: буквальный, аллегорический, тропологический (моральный) и анагогический (мистический) [Эко 2004, с. 127]. Однако в православном искусстве символ имеет лишь вспомогательное значение по отношению к главной задаче — явить Образ Христа. И значение любого символа (цвета, предмета, жеста) имеет лишь одно-единственное и понятное значение, почерпнутое из Священного Писания или святоотеческой литературы, а также прямо вытекающее из художественного контекста.

В отличие от целостного метафорического восприятия первообраза, демонстрируемого византийской иконографической традицией, в западноевропейском искусстве формируется изощренная эмблематическая культура, основанная на многозначности предмета или явления, когда изображенное могло иметь несколько совершенно противоположных смыслов. Людям во всем окружающем виделись своего рода знаки. Через них Творец являет человеку свои деяния изначальные и вечные, сообщая об устройстве мира, обозначая путь в земной жизни, как дорогу к жизни небесной. «Нет ничего видимого и телесного, чтобы, как мне представляется, не означало бы бестелесного и непостижимого» — объяснял суть средневекового метафизического символизма Иоанн Скот Эриугена [Эко 2004, с. 122].

Задолго до него святитель Амвросий Медиоланский сформулировал: «Аллегория это когда совершается одно, а представляется другое» [Махов 2014 с. 49].



Ил. 1. Неизвестный мастер. Германия. Святой Христофор. 1423. Ксилография. Библиотека Джона Райландса, Манчестер.

То есть аллегорией может быть не только словесный, вербальный образ, но и событие, действие.

В западноевропейском искусстве складывается несколько типов реализации символично-аллегорического метода в художественном произведении. Основными можно назвать два:

1. «Сочиненная» аллегория, где некая идея (например, прославление государя или государства) выражена посредством одного или нескольких общепринятых символов (фигур-персонификаций, снабженных стандартными атрибутами или совершающими определенные эмблематическим этикетом действия, а также животных и предметов).

2. Произведение на любой сюжет (включая пейзаж, натюрморт, бытовую сцену), где скрытый символический смысл имеют одну или несколько деталей изображения. Совокупность этих смыслов и образует аллегорический подтекст произведения. Расшифровка символов осуществляется зрителем, опирающимся на собственный багаж знаний. Также ключом к дешифровке могут быть надписи, сопровождающие изображение и/или специальные эмблематические справочники (см. о них ниже).

Яркий пример «скрытого» смысла в обыденных, привычных вещах — всемирно известная ксилография-индугенция «Святой Христофор», долгое время считавшаяся одной из самых первых гравюр в Германии и датированной 1423 годом (ил. 1). Рисунок, рассчитанный на самого широкого, невзыскательного зрителя ограничен четкими линиями контуров, пейзаж, окружающий фигуру святого лишь намечен очертаниями скал, деревьев и построек. Столь же понятен для современников был визуальный строй гравюры, содержащий традиционные иконографические атрибуты. Младенец Христос на плечах, финиковая пальма, чудесно проросшая из посоха, отшельник со светильником, наставивший св. Христофора переносить путников через реку, являлись важнейшими моментами жития святого и позволяли любому легко узнать его. Они изложены в «Золотой легенде» Иакова Ворагинского (*«Legenda aurea sive Historia Lombardica»*, около 1260 года), но в народе получили известность благодаря особому месту св. Христофора в средневековом христианском пантеоне. Он входил в избранное число святых мучеников (от пяти до четырнадцати), которым, по народным верованиям, Христос даровал особые права спасать от внезапной опасности. Существовало даже поверье, что тот, кто изо дня в день взирает на писанный или скульптурный образ св. Христофора, тем самым предохраняет себя от рокового конца. Это поверье ярко отображает одну из причин возникновения гравюры: «...» люди новой эпохи стремятся иметь изображения местных и личных святых, которые не только украшают стены в их жилищах, но и могут сопровождать их в путешествиях, в деловых поездках» [Левитин 1987, с. 6].

Поэтому неслучайно, что для этой индугенции был избран именно святой Христофор (в переводе с греческого — Христоносец). На его плечах — Младенец Христос, несущий все грехи мира. Таким образом, святой выступал в качестве посредника перед Господом в просьбе о прощении от владельца индугенции. Совершенно понятно, что отношения надписи и изображения в ксилографии-индугенции чисто служебные, с подчинением первой второму. Ведь купивший индугенцию мог быть неграмотным, и на изображение возлагалась значительная часть информационных функций, наглядно подтверждавших владельцу подлинность отпущения грехов.

Скрытыми смыслами пронизан сам пейзаж и окружающие святого Христофора второстепенные персонажи. Если рыба у ног святого служит древнейшим христианским символом, то фланкирующие скалы олицетворяют Христа, Церковь и непоколебимость в вере. С верой ассоциируется и светильник в руках отшельника. Пугливый и похотливый заяц (или кролик) изображает грехи: трусость и разврат. Одновременно образ укрывающегося в норе «серенького» соотносился с библейским изречением «каменные утесы — убежище зайцам» (Псалтирь, 103:18) и толковался как олицетворение рода людского, укрывающегося

верой от сил зла [Соколов 1995, с. 24–25]. Столь же многозначно и изображение водяной мельницы. Ее колесо наводило на мысль о непредсказуемом колесе Фортуны, которое в христианском мировоззрении воплощало изменчивость и непостоянство человеческой жизни перед вечными, установленными Всевышним законами мироздания. С начала XV века мельница начинает олицетворять умеренность и добродетель. Фигуры возле мельницы человека с ослом и мешком зерна, а также путника, уносящего на спине куль муки, находят прямые аналогии в немецком фольклоре: «Каждый должен идти на мельницу со своим мешком». М.Н. Соколов отмечает три основных семантических аспекта, сосуществующих в средневековой христианской традиции:

1. Церковь, противопоставляемую синагоге (именно так толковались евангельские строки: «Две будут молотить вместе: одна возьмется, а другая оставится» Лк. 17:35);

2. Новый завет, противопоставляемый Ветхому (два завета — два жернова);

3. Сюжет «мистической мельницы» символизировал таинство Евхаристического пресуществления в рамках концепции так называемой «мельницы гостей» (Hostienmühle), что соответствует библейскому уподоблению Христа пшеничному зерну (Ин. 12:24) [Соколов 1978, с. 132–156].

Надо полагать, образ «евхаристической мельницы», раскрывающий смысл таинства причастия, особенно актуален в произведении, назначенном к отпущению грехов человеческих. То есть ксилография-индугенция «Святой Христофор» в зримых, понятных людям того времени образах воплощает темы слабостей человека, его склонности к греху, преодолеваемой посредством веры, добродетели, а также церковных таинств, что неудивительно в контексте назначения листа. Изображение действительно принимает на себя функцию текста, «пересказывая» его содержание.

Нетрудно заметить, что все названные предметы и животные, сохранив и даже обогатив свой символический подтекст, перешли из средневекового искусства в произведения Дюрера и Питера Брейгеля Старшего (Мужицкого), а от них — в творчество художников XVII столетия. Традиция видеть в обыденных вещах и явлениях «колеблющееся» отражение потустороннего, высшего мира была свойственна и новой эпохе [Соколов 1994; Садков 2004].

Гуманист Эразм Роттердамский рассуждал по этому поводу так: «Прежде всего не подлежит сомнению, что любая вещь имеет два лица... и лица эти отнюдь не схожи одно с другим. Снаружи как будто смерть, а посмотри внутрь, — увидишь жизнь, и, наоборот, под жизнью скрывается смерть, под красотой — безобразие, под изобилием — жалкая бедность, под позором — слава, под ученостью — невежество, под мощью — убожество, под благородством — низость, под весельем — печаль, под преуспеванием — неудача, под дружбой — вражда, под пользой — вред» [Роттердамский 1960, с. 35].

Объем накопившейся информации об аллегорическом подтексте библейских и исторических событий, людей, животных и предметов оказался настолько велик, что потребовал кодификации в виде специальных эмблематических сборников, без которых тогда не обходился ни один образованный человек.

Если в Средневековье символические программы бытовали в рукописной традиции, то уже с XVI века их сменили печатные эмблематические сборники с гравированными иллюстрациями, получившие массовое распространение на рубеже XVI — XVII столетий. Первым и одним из наиболее влиятельных трудов такого рода стал трактат итальянского гуманиста Чезаре Рипы из Перуджи «Иконология, или Описание универсальных образов, извлечённых из древности и других мест». «Работа не менее полезная, чем это необходимо для поэтов, художников и скульпторов, для представления добродетелей, пороков, чувств и человеческих страстей» (*Iconologia, overo Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile,*

che necessaria a Poeti, Pittori, et Scultori, per rappresentare le virtù, vitii, affetti, et passioni umane»), впервые изданная в 1593 году.

В состав «Иконологии» включены важнейшие аллегории — Жизнь Деятельная и Созерцательная. Разрабатывая их визуальные программы, Рипа вдохновлялся статуями Микеланджело из гробницы папы Юлия II, изображавшими ветхозаветных персонажей Лиу и Рахиль, которые персонифицировали именно эти образы.

Второе издание 1603 года Рипа дополнил более чем четырьмястами новыми статьями-аллегориями, а также 151 гравюрой на дереве, исполненной преимущественно по рисункам Джованни Гуэрры из Модены. В позднейших прижизненных изданиях Рипа увеличил число изображенных аллегорий до 1261. Важно отметить, что сами по себе сборники эмблем возникли в условиях Контрреформации, как попытка унифицировать, структурировать смысл каждого символа. Скоро и в протестантских странах эмблематическая культура получит бурное развитие.

Одним из ярких представителей этой традиции был голландский писатель и поэт Якоб Катс. Кредо своего творчества он определял как стремление сочетать «любопытное чтение с полезным поучением». Ему принадлежит чеканная формулировка: «Эмблема — это немая картина, способная говорить» [Садков 2004, с. XV].

Составленные Катсом эмблематы наглядно воплощают структуру подобных сборников, сложившуюся и закрепившуюся в Западной Европе. В верхней части страницы находился краткий девиз или заглавие (*inscriptio, motto, lemma*); в центре — изображение (*imago, icon, symbolum, pictura*), а внизу — стихотворный комментарий (*subscriptio, explicatio*), подробно объясняющий смысл всего комплекса. В последних всегда присутствуют вышеупомянутые уровни раскрытия содержания: буквальный, моральный, раскрываемый цитатой из античных или современных поэтов, философов, анагогический (мистически-сакральный), поясняемый цитированием Священного Писания или кого-либо из церковных авторитетов. За первым листом эмблемы следуют еще три страницы с разнообразными цитатами, расширяющими ее интерпретацию.

Приведенные примеры ярко раскрывают выше высказанный тезис о различии методов символического мышления и места аллегории в визуальной культуре христианского Востока и Запада Европы. Эта дистанция ощущалась современниками уже интроспективно. Ярче всего острые противоречия в восприятии новых путей богопознания, их визуальной интерпретации, которыми отмечена середина XVI столетия в России, проявились в так называемом «деле дьяка Висковатого», когда иконы стали обвиняемыми на судебном процессе. В 1553 году государев дьяк И.М. Висковатый выразил митрополиту Макарию свои «сомнения» по поводу икон, выполненных тремя годами ранее для Благовещенского собора Московского Кремля. По мнению дотошного дьяка, иконы были трудны для понимания, перенасыщены сюжетами, а главное, нарушали постановления Вселенских церковных соборов, запрещавших изображать Христа в аллегорико-символическом облике (рыбы и проч.). Висковатый усмотрел на обвиняемых им иконах именно такие образы и, что симптоматично, назвал их «мудрованием латинским», то есть имеющими не православное, а западно-католическое происхождение [Бодянский 1858, с. 1–42].

Из икон, фигурировавших в «деле», сохранилась только так называемая «Четырехчастная» икона Благовещенского собора Московского Кремля (Инв. Ж-1321; 3059 соб.), написанная в 1547–1551 годах артелью псковских и новгородских мастеров: «Останя да Яков, да Михайло, да Якушко, да Симеон Высокий Глаголь со товарищи»¹ (ил. 2). Заказчиком, по-видимому, выступил настоятель собора Сильвестр, но фактически инициатором написания иконы стали митрополит Московский Макарий и царь Иван Васильевич.

¹ Подробную библиографию см.: [Маркина 1993, с. 36–58].

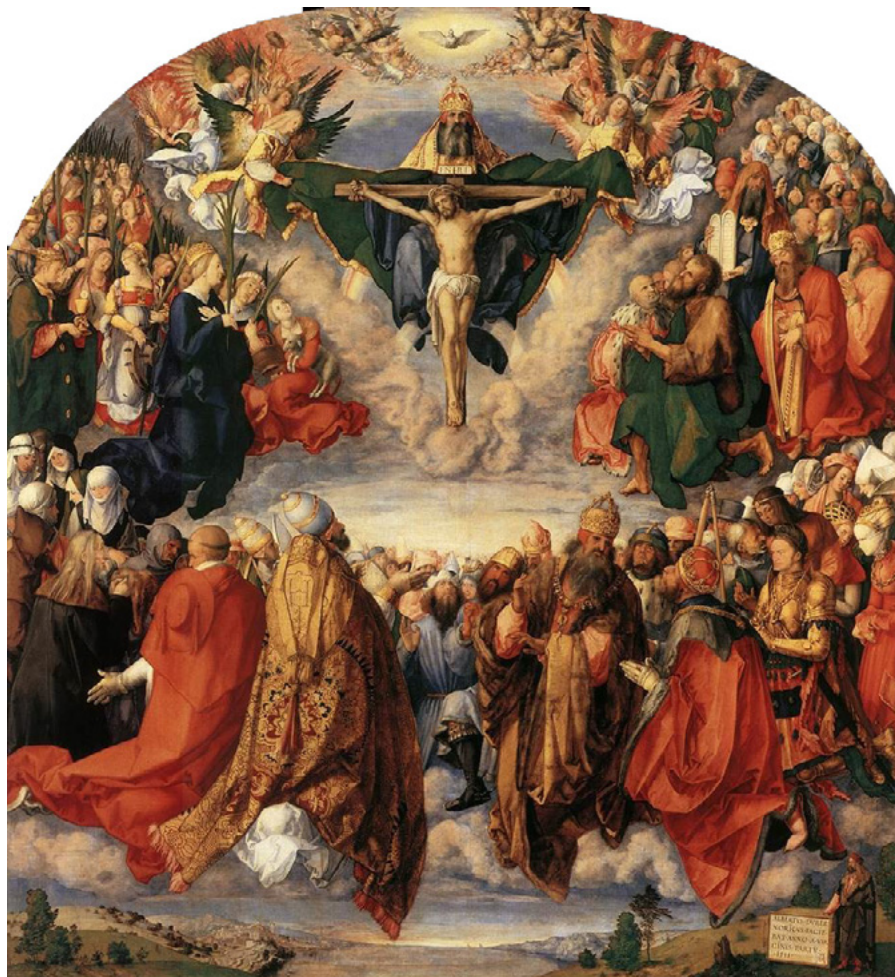


Ил. 2. Останя да Яков, да Михайло, да Якушко, да Симеон Высокий Глаголь со товарищи. Четырехчастная икона. 1547–1551. Дерево, темпера. Музеи Московского Кремля.

«Четырехчастной» и «делу Висковатого» посвящена обширная литература, не оставляющая сомнения в том, что речь идет о действительно выдающемся, судьбоносном произведении. Оно открыло в русском иконописании новую систему иконографического мышления, плоды которого Ф.И. Буслаев впоследствии называл «богословскими, дидактическими поэмами» [Буслаев 1908, с. 14].

Следует признать и правоту дьяка Висковатого. На церковном соборе 1553–1654 года все его обвинения были отвергнуты, а иконы признаны каноничными и основанными на «древних греческих» образцах, однако время доказало историческую точность его оценок. «Четырехчастная» икона содержит уникальные для русской традиции того времени образы Христа: в виде крылатого Ангела Великого Совета, воина в доспехах, а также распятым на лоне Бога-Отца. Действительно, подобные иконографии мы находим именно в западноевропейском, а отнюдь не в византийском искусстве (см. алтарь Ландауэра Альбрехта Дюрера, выполненный в 1511 году) (ил. 3).

Вопрос о конкретных источниках, которыми могли пользоваться псковские мастера, трудившиеся под руководством митрополита Макария, остается открытым. Несомненно одно: изображения Христа и некоторые другие детали «Четырехчастной» являются именно аллегориями, которые прочитываются, как западная эмблема — визуальный образ, скрывающий некий смысл, постижение которого происходит в сознании зрителя и зависит от его образования



Ил. 3. Альбрехт Дюрер. Алтарь Ландауэра. 1511. Дерево, масло. Художественно-исторический музей, Вена.

и интеллектуального уровня. То есть разум и плоды его деятельности признаются равноценным участником процесса богопознания и спасения. Важно отметить, что возвышение роли человеческого разума присуща не только западноевропейской схоластике, но и исканиям византийских «гуманистов» XIV столетия [Маркина 1993, с. 38].

Сложнейшая программа и художественный язык «Четырехчастной» иконы оставили ее уникальным произведением в истории русского искусства. Однако, символично-аллегорическая система, построенная на переводе визуальных образов-метафор в образ вербальный на основе гимнографических текстов присуща целой группе Богородичных сюжетов, распространившихся в России в XV — XVI веке, и имеющих вполне православное происхождение. Имеются в виду Богородичные иконографии, рожденные византийской иконографической мыслью («Нерушимая стена», «Живоносный источник»), но в первую очередь, творение русских иконографов XIV — XV столетий «О Тебе радуется». Мы не имеем здесь возможности подробно раскрыть все многочисленные смысловые и художественные грани этого популярнейшего сюжета, получившие достаточно полное освещение в научной литературе [Тарасенко 1995]. В том числе, и его эсхатологический аспект [Нерсисян 1999, с. 380–398]. Применительно к данному сюжету уже можно говорить о сложении устойчивой иконографической схемы, составленной из зрительных метафор.

Кульминацией композиции является символический образ Небесного Иерусалима: гора, пятиглавый храм в центре, изображаемый с выраженным акцентом на национальную типологию церковного зодчества, окружающий храм райский сад, в некоторых иконах появляется и городская стена. В византийской богословии и гимнографии («О тебе радуется» преподобного Иоанна Дамаскина,

Литургии святителя Василия Великого) прямое сопоставление Пресвятой Богородицы с градом, храмом и раем («освященный», «одушевленный храм», «рай словесный») настолько широко известно, что не нуждается в дополнительных разъяснениях. Славящие Богоматерь святые, расположенные «по чинам», участвуют в литургии праведников, поют богородичные гимны, словесные образы которых и рожают неразрывную связь Пресвятой Богородицы с Небесным Иерусалимом. Развитие иконографии «О Тебе радуется» в середине XVI века и усложнение ее семантической структуры, свидетельствуют о важных процессах в отечественном искусстве. Трансформация его образного (никак не изобразительного) языка намечала точки соприкосновения с общеевропейскими тенденциями к аллегоризму.

Без этого сближения был бы невозможен тот бурный всплеск западных влияний, который с середины XVII века отмечен во многих сферах жизни России (военное дело, производство, торговля), в том числе, во всех видах искусства. Здесь нельзя не сказать, что этот контакт стал возможным не только благодаря изменениям политической и экономической ситуации, но и масштабной эволюции сознания русских людей. По мнению И.Л. Бусевой-Давыдовой, генезис общественного и личного в России, в целом, был аналогичным тому, который происходил в Западной Европе несколько ранее — на рубеже XIV — XV столетий [Бусева-Давыдова 2008, с. 18]. Заметим, что именно в период «осени Средневековья» на Западе пышно расцветает культура аллегорий и эмблематики.

Исследователями отмечено активное проникновение в древнерусское искусство сюжетов и иконографий искусства западноевропейского, главным образом, в виде гравюр, привезенных в Московское государство и используемых русскими мастерами в качестве образцов. Как показали недавние исследования, количество западных увражей и эстампов, бытовавших в России и использовавшихся в качестве образцов было гораздо более значительным, нежели считалось ранее. Только знаменитой Библии Пискаatora сохранилось более 50 экземпляров [Карпова Т 2020, с. 488–498]².

Также при царском дворе формируется круг писателей и поэтов во главе с Симеоном Полоцким, получивших превосходное европейское образование, включая эмблематику. В архиве Синодальной Типографии (ныне в РГАДА) сохранилось несколько европейских старопечатных изданий — иллюстрированных Библий, а также экземпляр «Символов и эмблемат Иоахима Камерария», изданных в Нюрнберге в 1597 году. Об этом сообщал еще И.Э. Грабарь в начале XX века [Грабарь 1913, с. 515, прим. 1]. Однако точных сведений о том, что в России второй половины XVII века наблюдалось изобилие западной эмблематической литературы, на сегодня не имеется.

Практически во всех видах отечественного изобразительного искусства второй половины XVII века отмечаются произведения, в которых опознаются композиции или их детали с символическим подтекстом, явно почерпнутые из западных гравированных источников. Здесь наиболее известны факты использования композиций западных альбомов гравюр (Библии Борхта, Пискаatora и других), серий эстампов и отдельных листов в русской монументальной живописи и графике 1650-х — 1700-х годов.

Яркую аллегорическую составляющую находим уже в самом раннем известном на сегодняшний день памятнике, частично восходящем к гравюрам Библии Пискаatora — росписи на сюжеты Апокалипсиса северной паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря [Никитина 2005, с. 195–201]. Росписи были выполнены в 1649–1650 годах ярославскими мастерами во главе с Иваном Тимофеевым и Севастьяном Дмитриевым. В этой же артели работал Осип (Иосиф) Владимиров, крупный мастер живоподобного письма и автор «Послания некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему иконописцу Симону Федоровичу» (Ушакову — А. Г.) [Кочетков 2003, с. 125–127]. К сожалению, цикл

² Здесь указано 50 экземпляров. Недавно автором был обнаружен еще один неполный экземпляр, разделенный между тремя частыми собраниями. За информацию об этом экземпляре благодарю В.Г. Эридану.



Ил. 4. Иван Тимофеев, Севастьян Дмитриев со товарищи. Видение Небесного Иерусалима. Роспись паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1651.

сохранился не полностью. При перестройке галереи утрачены его начальные сцены, располагавшиеся в северо-западной ее части.

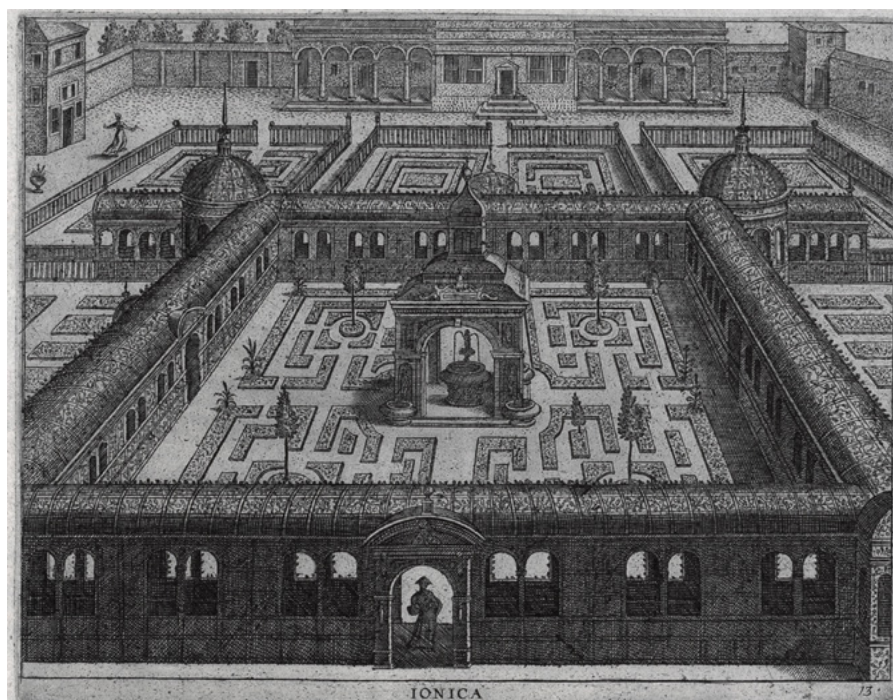
Привлекает внимание композиция «Видение Небесного Иерусалима», написанная у входа в собор, поскольку ничего подобного до этого в русской стенописи не создавалось (ил. 4). На иконах или миниатюрах лицевых Апокалипсисов чаще всего изображался город прямоугольной или неправильной формы в центре которого восседает Богородица с Младенцем (или Христос Эммануил, или Спас Нерукотворный над Ней). Вокруг Богородицы за столами располагаются праведники «по чинам». То есть традиционная русская иконография свободна от прямого иллюстрирования текста «Откровения апостола Иоанна Богослова» при удивительно точном умозрительном соответствии духу православного истолкования образа и смысла святого града. Ибо изображено единство Церкви Земной и Небесной, город-храм, сошедший с небес на землю, осененный присутствием Христа, возвращенный Эдем, где человек вновь соединился с Богом.

На фреске Успенского собора Новый Иерусалим представлен квадратным, с боковыми стенами, сходящимися в правильной, прямой перспективе. В стенах по трое ворот, охраняемых ангелами. Именно таким — четырехугольным, равным в плане с 12-ю воротами, в каждом из которых стоит ангел, и описывает свое видение Небесного Иерусалима апостол Иоанн. От центральных ворот идут прямые дороги, делящие городское пространство на четыре равные части. В каждом квартале расположено здание, окруженное деревьями и прочей растительностью. Над городом парит Дух Святой в Образе голубя, еще выше — Христос.

В одной из своих работ мы доказали, что гравюра Библии Пискаatora из серии Апокалипсис с некоторыми изменениями, внесенными в мастерской Класа Висхера (Николауса Пискаatora), повторяет офорт Петера ван дер Борхта (ок. 1593) из так называемой Библии Борхта-Пискаatora (ил. 5). Перспектива равно-великого в плане Небесного Иерусалима принадлежат к устойчивой западно-европейской иконографической традиции, восходящей к горизонтальной ксилографии из Библии Лютера «Полное Священное Писание на немецком», изданной в Виттенберге в 1534 году. Гравюры на дереве выполнены в мастерской Лукаса Кранаха Старшего Петером Зальцбургером по рисункам Мельхиора Шварценберга. Непосредственно на решение гравюры «Видение Небесного Иерусалима» в Библии Пискаatora оказал рисунок Ханса Бола «Христос Добрый Пастырь с Видением Небесного Иерусалима» (1575, Институт Курто, Лондон), гравированный Питером ван дер Хейденом. Здесь же нами было сделано предположение, что гармоничная архитектура Небесного Иерусалима возникла как отражение



Ил. 5. Клас Висхер по оригиналу Петера ван дер Борхта. Видение Небесного Иерусалима. Гравюра резцом. Библия Пискатора. 1650.



Ил. 6. Иоаннес и Лукас ван Дойтекум по оригиналу Ханса Вредемана де Вриса. «Сад дорического ордера». Офорт. 1583.

смены урбанистического идеала — от запутанных улиц средневекового города к гармонично спланированному городу архитекторов эпохи Возрождения. Также квадрантная в плане ограда, прямые улицы и правильные кварталы Небесного Иерусалима на гравюрах Борхта и Хейдена имеют явное сходство с садово-парковыми ансамблями того времени, запечатленными на гравюрах («Весна» 1566 г. П. ван дер Хейден по рис. П. Брейгеля Старшего), а также иллюстрациях руководств по ландшафтному дизайну, (например, Ханса Вредемана де Вриса 1583 г.) [Гамлицкий 2018, с. 297–311] (ил. 6).



Ил. 7. Саделер Йоханн I по рисунку Криспейна ван ден Брука. Грехопадение. 1575. Гравюра резцом Библии Пискатора. Поздний отпечаток 1650. Рейксмюсеум, Амстердам.

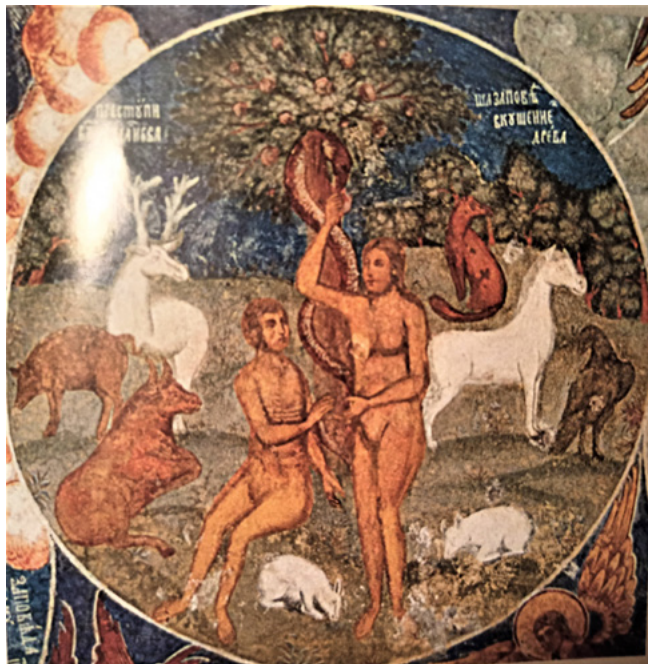
Этот облик Небесного Иерусалима наводил зрителя на мысль об Эдемском саде, который всегда считался прекрасным, ухоженным местом, обнесенным стеной. Эта ассоциация порождала дальнейшую цепочку аллюзий, например, с «Заключенным вертоградом» (запертым садом) из Песни Песней царя Соломона, олицетворявшем непорочное зачатие Девы Марии.

Русские стенописцы отказались от национальной традиции изображения Небесного Иерусалима в пользу западной. При этом миниатюры русских лицевых Апокалипсисов были им прекрасно известны, поскольку только несколько сюжетов Апокалиптического цикла на паперти Успенского собора следуют гравюрам Библии Пискатора. Остальные, скорее всего, восходят именно к русским иллюстрированным рукописям на сюжеты Откровения.

Осмелимся предположить, что выбор символического образа Небесного Иерусалима был продиктован его новой, «дикийной» формой. Вряд ли русские фрескисты имели возможность видеть регулярную планировку европейских городов, садов и оценить сложный аллегорический подтекст западной гравюры. Поэтому невиданный, небывалый облик Святого Града так им приглянулся, показался чудесным, воплощающим его Божественное, подлинно Небесное происхождение.

В пользу этого предположения свидетельствует тот факт, что на фреске отсутствуют собственно кварталы города, показавшиеся непонятными русским изографам. Они изобразили сказочные цветные домики, утопающие в пышной растительности и две пересекающиеся дороги, ведущие от одних врат к другим. Таким образом, в русской фреске в новой интерпретации и с новой силой зазвучала символика Небесного Града, как Райского сада, возвращенного Эдема. Небесный Иерусалим на русских иконах и миниатюрах XVI века нередко изображался как пышный сад с цветами и деревьями, среди которых восседают Христос, Богородица и праведники.

Продолжая тему Библии Пискатора, как источника западноевропейских аллегорических сюжетов и символов для русского искусства, следует заметить, что тема эта весьма значительна. Инвенторами (авторами рисунков) для гравюр были нидерландские маньеристы XVI века, признанные мастера аллегорической живописи и знатоки эмблематики: Мартен ван Хемскерк, Мартен де



Ил. 8. Неизвестный ярославский (?) мастер. Грехопадение. Фреска северной галереи церкви Ильи Пророка, Ярославль. Начало XVIII века.

Вос, Криспейн ван дер Брук и другие известные в те времена мастера³. Теория и практика маньеризма требовала от художника эрудиции в области символики не меньше, чем владения анатомией и перспективой.

Поэтому немало гравюр Библии Пискатора являются сочиненными аллегориями, еще больше ее иллюстраций насыщены деталями с двойным, а то и тройным символическим подтекстом. Здесь мы вынуждены ограничиться лишь двумя примерами, отражающими разную степень точности следования русских мастеров оригиналу, а следовательно — их вовлеченности в мир европейской аллегории.

Одними из самых любимых русскими стенописцами образцов являлись начальные гравюры Библии Пискатора, изображающие Сотворение мира, человека и Грехопадение Прародителей. Гравюра на последний сюжет исполнена Саделером по рисунку Криспейна ван дер Брука еще в 1575 году (ил. 7). Привлекают внимание звери и птицы, окружающие Прародителей. Здесь К. ван дер Брук следовал давней иконографической традиции, имеющей глубокий символический смысл. Животные в сцене Грехопадения в западной традиции символизируют темпераменты, а также людские грехи и добродетели, что акцентирует внимание на двойственности и слабости человеческой природы [Садков 1996, с. 88–97]. Состав зверей и птиц в сцене Грехопадения позволял художнику акцентировать те или иные сильные и слабые стороны человеческой природы. К. ван дер Брук изобразил орла, лошадь, зайца, овец и верблюда. Русские мастера, расписывающие паперть ярославской церкви Ильи Пророка, существенно дополнили «райский зоопарк», добавив тельца, свинью, оленя и лисицу, убрав верблюда (ил. 8).

В этой статье нет возможности подробно рассматривать символическое значение каждого животного этого бестиария. Все они были постоянными героями эмблематов, имели как положительное, так и отрицательное толкование (о подтексте изображения зайца говорилось выше). Русские стенописцы сознательно обогатили животный мир, сделав его более насыщенным, изобразив Рай, не только цветущим садом, но и местом, густонаселенным тварями земными и небесными. Вопрос: сделано ли это было из чисто художественных или же символических соображений?

³ Напомним, что Николаус Иоаннис Пискатор приобретал у других издателей старые гравированные доски, выполненные еще в середине — второй половине XVI века [Карпова 2020].



Ил. 9. Мастерская Класа Висхера. Копия гравюры Йохануа Саделера I по оригиналу Мартена де Воса 1590-х годы. Христос и Невеста Церкви. Гравюра резцом Библии Пискатора. Поздний отпечаток 1650. Рейксмюсеум, Амстердам.

С одной стороны, нет оснований предполагать у авторов фрески глубокие знания европейской символики. С другой стороны, олени, пьющих воду из источника, можно видеть на ранних византийских мозаиках, где они олицетворяли благородную духовную жажду. Орел и телец — общеизвестные символы евангелистов Иоанна и Луки, а христологическая символика агнца очевидна.



Ил. 10. Дмитрий Григорьев со товарищи. Христос и Невеста Церкви. Роспись церкви св. Иоанна Предтечи в Толчкове. Ярославль. 1694–1695. Фото А. В. Гамлицкого.



Ил. 11. Симон Ушаков. Похвала иконе «Богоматерь Владимирская» (Древо Государства Московского). 1663. Дерево, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Поэтому ярославские мастера могли ориентироваться отнюдь не на западные эмблемы, а на традиционные для себя русские источники.

Также очень популярным сюжетом русской монументальной живописи и иконописи второй половины XVII — XVIII веков являлся цикл Библии Пискатора, иллюстрирующий «Песнь Песней царя Соломона» (ил. 9). Серия из шести гравюр интерпретирует текст Ветхого Завета в аллегорическом духе, с традиционной и для католиков, и для протестантов текстуальной опорой на св. апостола Павла. Во 2-м Послании к Коринфянам он утверждает, что отдал эту Церковь Христу, как непорочную невесту — мужу (2 Кор. 11:2–3); в Послании к Ефессянам пишет о браке Христа и Церкви (Еф. 5:32). Поскольку многие метафоры Песни песней («Запечатленный Источник», «Заключенный Вертоград», «порока нет в Тебе» и др.), используются в богородичных песнопениях, то невеста считается также прообразом Пресвятой Богородицы [Троицкий 1914, с. 13–34].

Русские мастера, одним из которых был Дмитрий Григорьев (роспись церкви Иоанна Предтечи в Толчке) (ил. 10), достаточно близко повторяли динамичные, пышные, насыщенные многочисленными дополнительными символами анималистического и флорального характера композиции крупнейшего антверпенского живописца и рисовальщика Мартена де Воса. Их не смущали ни аллегоризм изображения, ни инославное толкование сюжета, ни католические облачения невесты, ни даже откровенно эротическая окраска



Ил. 12. Неизвестный мастер. Богородица «Всех скорбящих радость». Оружейная палата. 1680-е годы. Дерево, темпера. Государственный исторический музей, Москва.

сцены с полуобнаженным Христом. Позднеманьеристический язык оригинала, предвосхищающий искусство барокко, оказался созвучным эволюции русской живописи, в которой нарастали тенденции к живоподобию и движению.

Говоря об искусстве XVII века, невозможно пройти мимо творчества Симона Федоровича Ушакова — первооткрывателя живоподобного письма. Также его следует считать и одним из основателей жанра сочиненной аллегории в русском искусстве⁴. Имеется в виду икона Симона Ушакова «Похвала иконе “Богородица Владимирская”» (Древо Государства Московского), 1663 (ГТГ) [Карпова 2015, Кат. №13, с. 110–117] (ил. 11). Икона подписная, выполнена для московской церкви Троицы в Никитниках.

Опираясь на сугубо национальные иконографические источники (см. ниже), образный строй и символический подтекст иконы, тем не менее, демонстрируют западный, аллегорический метод. Задача отобразить Божественный первообраз отступает перед выражением земной политической концепции величия Московского государства (Москва — Третий Рим), представленной в виде понятной цепочки визуальных образов, несущих конкретную смысловую программу.

⁴ Ранее утвержденная исследователями в роли «первой русской аллегории» икона «Благословенно воинство Царя Небесного» (ГТГ) недавно была лишена этого статуса. Сразу двое авторитетных специалистов отнесли икону не ко времени Ивана Грозного, середине XVI века, а к эпохе Василия III, 1520-м — 1530-м годам. То есть, икона никак не может быть аллегорией взятия Казани с изображением на ней Ивана IV и его приближенных [Самойлова 2020; Шалина 2021, с. 175–194].



Ил. 13. Алексей Иванов Квашнин. Богородица «Всех скорбящих радость». Ок. 1707 года. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Художественный образ рожден умозрительной идеей, и именно так «прочитывается» зрителем: Христос, передающий ангелам венец и багряницу, Образ Владимирской иконы — палладиума Земли Русской, стены Московского Кремля, святитель митрополит Московский Петр и князь Иван Калита, взращивающие Древо Государства, стоящие далее царь Алексей Михайлович и царица Мария Ильинична и т.д. Икона широко известна, не будем описывать ее изображение и содержание. Но нельзя не отметить и ряд «визуально-семантических» эсхатологических моментов, явно связанных с ожиданиями конца света в 1666 году — образ Кремля имеет каннотации с Небесным Иерусалимом (четыреугольная форма, древо жизни, изображены 24 святых), почерпнутых в тексте Откровения.

Источниками этой иконы послужили традиционные для России иконографии «Похвала Пресвятой Богородицы» и «Древо Иессеево». Однако было замечено несомненное влияние на икону Ушакова ксилографий киевского мастера Илии 1650х годов и фронтисписа Киево-Печерского Патерики (1661) [Чубинская 1985, с. 290–308]. В Москве работы украинских мастеров стали особенно популярны после воссоединения Украины с Россией в 1654 году, но представителям столичной культурной элиты были известны и ранее. Симон Ушаков остался полностью самостоятельным в разработке темы и реализации замысла. Его икона построена как аллегория, и в этом контексте может быть соотнесена с европейскими визуальными панегириками монархам и монархиям. Однако, царский изограф только опирается на русские, украинские, западные источники, создав свою, оригинальную версию, прославляющую правящую династию. Впоследствии, икона Ушакова стала одним из образцов для вполне светской иконографии «Древо Государей Российских» (фрески папертей Спасо-Преображенского собора Новоспасского монастыря в Москве, 1689; церкви Ильи Пророка в Ярославле, 1716). Здесь нельзя не отметить очевидный факт, что западный



Ил. 14. Неизвестный нидерландский гравер по оригиналу Мартена де Воса. Товит погребает мертвых. Серия «Семь благих дел». Отпечаток 1585 года. Рейксмузеум, Амстердам.

метод аллегии как нельзя лучше соответствовал актуальнейшей национально-патриотической задаче эпохи — прославление, утверждение авторитета молодой династии Романовых.

Продолжая тему иконописания в России рубежа XVII — XVIII веков и западной аллегорической традиции, нельзя не указать на икону «Богоматерь “Всех скорбящих радость”», написанную неизвестным мастером Оружейной палаты в 1680–е годы (ГИМ) [Лифшиц, Сидоренко 2000, Кат. №80, с. 232–233] (ил. 12). Несколько позже, ок. 1707 года очень близкое, различное в деталях повторение этой необычной иконы написал Алексей Иванов Квашнин (ныне в ГТГ) [Комашко, Каткова 2004, Кат. №149, с. 556; Комашко 2004, №1–2 (14), с. 31] (ил. 13). Сразу привлекает необычная иконография, сохранившая от более привычной, с крупной фигурой Богоматери в центре, только изображения страждущих в нижней части.

Вверху, над небесными сферами, в молении перед Христом, облаченным в царские одежды, держащим скипетр в руке и восседающим на херувимском престоле, стоит Богоматерь в короне с развернутым свитком. Из уст Христа исходит надпись (она представлена зеркально): «Яко сын матери, вся ти дарую». Композиция заключена в овал, образованный двумя рядами огненных и синих серафимов и херувимов, по сторонам от которого в три ряда стоят ангелы. Эта зона иконы названа: «Небо Эмпирийское Престолу Божию», т.е. Царство Божие, или рай.

Ниже, в виде большой дуги, расположены одиннадцать небесных сфер. Четыре из них имеют надписи: «Небо перводвижимое», «Небо превесное [привешенное] от севера к югу и вопреки [обратно]», «Небо превесное от востока на запад и вопреки», «Небо звездное». На последней сфере изображены шесть знаков зодиака весенне-летнего периода (Овен, Телец, Близнецы, Рак, Лев, Дева), а ниже семь светил, среди них: Солнце, Афродита, Вамий (Гермес), Луна. У трех планет названия не сохранились, вероятно, это Арес (Марс), Зевс (Юпитер), Кронос (Сатурн).

Не вызывает сомнений аллегорический характер изображения, а также его западные источники. О первом свидетельствуют сложная программа, требующая расшифровки, и обилие сопроводительных текстов, присущих аллегорическим композициям. О втором свидетельствуют композиция, рисунок фигур, знаки Зодиака и планеты в небе (с античными названиями), архитектура здания и многое другое. Недавно было установлено, что здание в центре нижней части иконы А. Квашнина повторяет строение с гравюры Библии Пискаatora [Запададова 2024, с. 143–144, ил. 7–8] (ил. 14).

Было доказано, что икона представляет своеобразный «зеркальный» вариант сцен Страшного суда. В отличие от них, ее темой является оправдание и спасение тех, кто, кротко терпя страдания, не утратил веры, надежды и любви. Они первыми попадают в Царство Небесное. Программа иконы включает возвышенное, в буквальном смысле, место Пресвятой Богородицы, предстоящей Христу, как главная заступница всех страждущих.

Аллегорическое содержание памятников этой иконографии, наряду с традиционным панегириком Богоматери, отражает качественно новую для своего времени научную концепцию мироустройства. Здесь обнаруживается не только шарообразная модель Земли, но и отображение сложного комплекса противоречивых научно-теологических идей, проникших в русскую культуру через украинско-белорусскую барочную традицию и интеллектуальное наследие Симеона Полоцкого, перенявшего их у иностранных педагогов Киево-Могилянской коллегии. Именно такую космографию преподавал Полоцкому профессор Иннокентий Гизель, учившийся в Англии. Свои воззрения на устройство мироздания Полоцкий изложил в сочинении «Венец веры Кафолическия» (1670), и они буквально повторены на иконах. Земля имеет форму шара, но не подвижна и является центром мироздания, над ней расположены сферы небес, самое высшее — эмпирейское и т.д. Очевидно, что поэт придерживался весьма устаревших взглядов на мироустройство, но все-таки более прогрессивных, принимавших шарообразность земли, в сравнении со средневековой космографией Космы Индикоплова [Звонарева 1988, с. 228–245].

Полоцкий знал об учении Коперника, о котором, как об одной из новых гипотез мироустройства, рассказывал ему в Киеве Гизель. Видимо, гелиоцентрическая теория была поэтом отвергнута. Возникает предположение: не является ли одним из скрытых смыслов икон «Всем скорбящим радость» с «бегами небесными» (кстати, любимой темой росписей потолков в покоях царских дворцов) своего рода инвективой против системы Коперника? Именно такую «антигелиоцентрическую» концепцию А.Г. Сакович видела в космографии гравюр Библии Василия Кореня [Сакович 1983, с. 28–29]. Если это предположение верно в отношении «народной Библии», то почему оно не может относиться к памятнику круга Оружейной палаты — памятнику, созданному в элитарных слоях, к которым принадлежал и Симеон Полоцкий?

При обзоре аллегорических сюжетов в русском искусстве «Осени Средневековья» нельзя обойти вниманием совершенно новый жанр — портрет, где заимствования из арсенала европейской иконографии и эмблематики особенно очевидны и последовательны. Таков известный «Портрет самодержицы Софьи Алексеевны» «в орлах» в трех живописных вариантах маслом на холсте. Самая полная версия происходит из Романовской галереи Зимнего дворца и ныне хранится в ГРМ (Ж-5942) с датировкой «1700» [Гордеева 2004, с. 166–167, №61]⁵ (ил. 15). Также известны гравюры работы голландца Абрахама Блотелинга (1686–1687), украинца Александра Тарасевича (1689). Последняя сохранилась только в поздней копии А. Афанасьева. Достаточно сложная история о последовательности возникновения, различиях и зависимости друг от друга гравированных

⁵ Виртуальный Русский Музей. Официальный сайт. URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/17_19/neizvestniy_hudozhnik_portret_samoderzhici_sofi_alekseevni_zh_5942/index.php (дата обращения: 15.06.2026).



Ил. 15. Неизвестный художник (мастерская Оружейной палаты). Портрет самодержицы Софьи Алексеевны. Конец XVII века. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

и живописных изображений, трагической роли этих портретов в судьбе поэта Сильвестра Медведева неоднократно была предметом исследования [Алексеева 1976, с. 240–249; Вознесенская 2018, с. 63–70; Успенский 2021, с. 113–156]. Для нас важно, что появление изображений царевны Софьи «в орлах» было связано с подготовкой ее коронации в 1689 году, пресеченной сторонниками Петра I.

О коронационном назначении свидетельствует надпись на живописном портрете из ГРМ надпись в овальном картуше, окружающем изображение царевны гласит: «Пресвѣтлейшая и державнѣйшая Б[о]жїю м[и]л[о]стїю великая Г[осу]д[ар]ыня бл[а]говѣрная Ц[ар]е[в]на и великая княжна Софія Алексѣевна, всея великія и малыя и бѣлыя Россїи». Самодержица». Софья изображена в короне, со скипетром и державой, хотя она не была коронована как царица. Новой деталью является изображение двуглавого орла, на крыльях которого расположены шесть медальонов с аллегорическими фигурами слева: «Благочестия», «Девства», «Милости», справа «Правосудия», «Крепости» и «Кротости». На гравюре Афанасьева, воспроизводящей утраченный оригинал Тарасевича, представлены другие добродетели. Слева: Благочестие, Щедрость, Великодушие. Справа: Целомудрие, Правда, Надежда Божественная.

Гравюры Блотелинга, Тарасевича, живописные изображения Софьи Алексеевны из ГИМ можно уже смело назвать полностью европейским аллегорическим портретом Нового времени. Это панегирик, представляющий несравненные достоинства изображенной царственной особы через набор традиционных фигур-персонификаций, значение которых было закреплено в эмблематических справочниках. Аллегорические фигуры добродетелей, несомненно, ведут



Ил. 16. Неизвестный московский гравер XVII века. «Конклюзия Кариона Истомина с портретами царей Иоанна и Петра Алексеевичей, царевича Алексея Петровича, патриарха Адриана и Киевского митрополита Варлаама Ясинского». 1693. Гравюра резцом. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург.

происхождение от «Иконологии» Чезаре Рипы и находят множество аналогов в европейской аллегорической живописи.

Подтверждением сказанного стало обнаружение иконографического и аллегорического источника всей группы портретов царевны «в орлах» — портрет императора Священной Римской империи Леопольда I, гравированный Паулем Фюрстом. Император изображен здесь на фоне двуглавого орла, на крыльях которого расположены медальоны с портретами семи курфюрстов [Вознесенская 2018, с. 65]. По мнению Б.А. Успенского, поскольку двуглавый орел являлся государственной эмблемой как Священной Римской империи, так и Московского царства, то и портрет императора Леопольда, и использование его «орлиной» символики в портрете русской царевны читалось особым образом и эта двусмысленность специально обыгрывалась [Успенский 2021, с. 126].

Еще один аллегорический портрет царевны Софьи в виде ангела находим в гравюре работы Ивана Щирского. Это произведение с полным правом принадлежит к жанру сочиненной аллегории, в абсолютно новом европейском духе. Оно примыкает к группе произведений особого жанра — Конклюзия. *Conclusio* (заключение, вывод) — в риторике последняя часть в речи, обыкновенно

с патетическим обращением к слушателям. В изобразительном искусстве конклюдия — особый, синтетический жанр эпохи барокко, пришедший из Европы через украинское посредничество. Прямыми предшественниками конклюдий были иконы с клеймами и икона с композицией типа «древо» (вспомним икону С. Ушакова). Этот своеобразный жанр соединяет литературу и изобразительное искусство, сочетает аллегорическую композицию с текстами панегирического или философского содержания, комментирующими изображение. Тексты располагались везде, где только можно: на лентах, в картушах, выходили из уст героев, в нижней части листа или подобно иконам, рядом с изображаемыми персонажами и периферийными сюжетами. Конклюдия к жанру «курьёзных виршей», характеристикой которых было наличие «курьёза», т.е. забавной замысловатой загадки. Как правило, в создании конклюдии принимали участие автор текста и художник (например, конклюдия Кариона Истомина, работы неизвестного мастера, где мы снова видим изображение двуглавого орла) (ил. 16). Существовали разные типы конклюдий: подносные листы-панегирики к юбилею, победе и другим важным случаям, эпитафии, программы диспутов. Более известны гравированные конклюдии, но существовали и писанные красками [Алексеева 1977, с. 7–29].

Вернемся к гравюре — относительно новому для России виду искусства. Еще со времен Возрождения именно гравюра на металле была в Европе одним из главных проводников новых художественных идей: она сочетала живописность, убедительность и возможность тиражирования. Россия не стала исключением, хотя по количеству работ русская гравюра второй половины XVII века и уступала европейской.

Именно гравюра на металле, бывшая в то время наиболее живописной, убедительной и тиражной, являлась в Европе одним из главных носителей новых художественных идей еще со времен Возрождения. Россия также не стала исключением, хотя количественно русская гравюра второй половины XVII века и уступает европейской.

В России гравюра сыграла важнейшую роль в усвоении и распространении европейского стиля и европейского эмблематического языка, в чем мы могли убедиться на примере конклюдий. Нельзя не упомянуть знаменитый эстамп Симона Ушакова 1665 года «Семь смертных грехов» (офорт, резец, сухая игла) (ил. 17). Являясь достаточно вольной переработкой западного оригинала (гравюры фламандца Карела Колларта конца XVI века) [Карпова 2015, с. 404–405, Кат. №104; Мишина 2020, с. 94–97; с. 422, Кат. №290], она сыграла важную роль в распространении западного аллегорического художественного стандарта. Е.А. Мишина пишет о значении этого произведения: «Благодаря своей, излюбленной у русского народа, теме гравюра Симона Ушакова «Семь смертных грехов» на долгое время стала самым популярным произведением этого художника» [Мишина 2020, с. 96]. Гравированную доску Ушакова пускали в дело и правили много раз; кроме того, известно не менее шести ее повторений разными резчиками. Это служит наглядным примером весомой роли, которую искусство XVII века и его аллегорическое наследие сыграли в культуре Нового времени.

Следует обратить внимание на другую важную роль гравюры — приспособление под русские нужды традиций западноевропейской орнаментики. Где, в свою очередь, необыкновенное развитие получило именно эмблематическое наполнение декоративных мотивов. Широко известны многочисленные и глубокие скрытые смыслы в изображении растений, животных и птиц, которые играли заметную роль в европейской орнаментике.

Русское искусство имело и свою мощную орнаментальную традицию, уходящую как в славянскую древность, так и в Византию. Тем не менее, в русской гравюре XVII века заимствование и переработка мотивов и элементов западных орнаментов становится формообразующим для возникновения целого орнаментального стиля — «фряжского» или старопечатного [Сидоров 1951, с. 80–84].



Ил. 17. Симон Ушаков. Семь смертных грехов. 1665. Офорт, резец, сухая игла.

По мнению О.Р. Хромова, много лет изучавшего русский гравированный орнамент XVII века, наши граверы тщательно отбирали в западных орнаментах тот растительный и особенно животный мир, которым населяли свои книжные украшения. Выбор был связан с символическими толкованиями животных в соответствии со святоотеческой традицией. Кроме того, само орнаментальное пространство в книге, в декоративных обрамлениях ее листов олицетворяло Вселенную, а в определенных книгах и композициях представляло исключительно образ Рая, среди обитателей которого отсутствовали, например, гады, как нечистые звери, изгнанные из Эдема. Именно поэтому ряд «сомнительных» обитателей животного мира европейской орнаментики оказался за пределами русского орнаментального пространства: улитки, жабы, змеи. Бабочки, например, появляются лишь в XVIII веке. Зато в изобилии водятся на русских орнаментах птицы — попугаи, совы, горлицы. Значительное место заняли в нем и фантастические существа с орлиными головами — грифоны. Среди животных мы видим зайцев, лис, белок, собак, львов, оленей, дельфинов. Все эти существа хорошо известны в святоотеческой традиции, которая соотносит их соответственно характерам и повадкам с человеческими грехами и добродетелями, прежде всего в сочинениях свт. Иоанна Златоуста. Эта традиция определила место их размещения в орнаментальных композициях, придала им назидательный смысл [Хромов 2019, с. 109–122].

Пышная орнаментика гравюр Леонтия Бунина, других гравюров-серебряников, восходящая к западным оригиналам, заставляет вспомнить «флемскую» резьбу русских иконостасов второй половины XVII столетия. Именно здесь

заимствования из арсенала западной орнаментики (соответственно, и эмблематики) чрезвычайно многочисленны. Наряду с традиционной виноградной лозой и гроздьями русские иконостасы украшают плоды граната (символ страстей Христовых), яблоки, груши, колосья и многие другие распространенные и экзотические фрукты и растения, изображения и толкования которых встречаем в эмблематических сборниках [Звездина 2000, с. 651–669].

Это обусловлено важной ролью в приобщении России к искусству «флемской» резьбы мастеров из Украины и Белоруссии, которые в массовом порядке переселялись в Россию после присоединения этих земель. Также нельзя сбрасывать со счетов широкое распространение в репертуаре печатной продукции европейских издателей иллюстрированных руководств и просто сборников гравюр, специально предназначенных для архитекторов и мастеров декоративно-прикладного искусства (Корнелиса Флориса, Ханса Вредемана де Вриса и др.).

Как известно, даже многие термины в области иконостасного строительства и декорации имеют польские корни, будучи принесенными через украинское посредничество [Бусева-Давыдова 2000, с. 621–650]. Однако весьма смелым было бы достоверно утверждать, что мастера иконостасной резьбы сознательно учитывали эмблематическое значение того или иного плода, многие из которых в России не произрастали. Даже весьма поверхностный обзор аллегорий и символических мотивов в русском искусстве второй половины XVI — начала XVIII века показывает, что в Новое время Россия вступила уже знакомой с западноевропейской эмблематической традицией. Причем русские с самого начала наполняли образы животных, растений, иных заимствованных символических объектов более привычным содержанием, уже разработанным в Византии или на родине. Некоторые русские сочиненные аллегории носили совершенно самостоятельный характер по отношению к западным источникам. Повторяя композиции западных источников, русские мастера не были обычными подражателями. Западные источники почти никогда не копировались буквально. Очевидно, что камерный гравированный лист, предназначенный для близкого рассматривания, при переводе в монументальную икону или фреску всегда перерабатывался с учетом его расположения в храме. Композиция увеличивалась, приближаясь к зрителю, или, наоборот уменьшалась за счет добавления фонов. Убирались или добавлялись детали и даже фигуры. Не говоря уже о том, что черно-белая гравюра требовала от изографа полной самостоятельности в колористическом решении.

Использование русскими мастерами западных оригиналов, в том числе, аллегорического содержания, представляло закономерный процесс обогащения национальной художественной культуры новым для нее иконографическим материалом, композиционными, пластическими приемами. Аналогичный период прошли в свое время практически все европейские школы, когда привозные произведения печатной графики выполняли функцию посредника в переходе национальной культуры от Средневековья к Новому времени. В одной из наших работ, мы доказали, что, во-первых, даже самые выдающиеся мастера (Рубенс, Веласкес, Пуссен и др.), обращались к гравюрам тех же самых изданий, что стали образцами для произведений русского искусства XVII столетия. А во-вторых, гравюры Библии Пискатора (или предшествующих ей изданий), Евангелия Наталиса активно использовались как иконографический источник в Англии, Северных и Южных Нидерландах, Франции, Италии, а также в Китае и странах Латинской Америки с середины XVI до XVIII столетия [Гамлицкий 2025, с. 7–28]. То есть эти издания можно назвать «профессиональными посредниками», помощниками в развитии других национальных школ.

Подводя итоги необходимо подчеркнуть, что художественные достижения второй половины XVII века продолжали жить и сохранять значение еще долго после того, как в России завершилась осень Средневековья и наступила весна Нового времени. Традиции искусства Оружейной палаты продолжали питать

последующие поколения, успешно сосуществуя с академическим искусством. Это касается не только иконографии или стиля, но и той своеобразной системы аллегорий и символов, которая сложилась в русском искусстве к концу XVII века. Она сохранила многое из старого национального наследия, включила в себя отобранные в процессе заимствования новые элементы изощренной эмблематической культуры Западной Европы. Но эти привнесенные элементы не остались чуждыми, обрели собственный скрытый смысл, не всегда совпадающий с прототипом. В относительно неизменном виде аллегорические приемы и устойчивые символические образы искусства второй половины XVII века продолжали использоваться народными мастерами в иконописи, гравюре, иконостасной резьбе на протяжении XVIII — XIX столетий. Эта традиция дошла до наших дней, найдя свое продолжение в работах современных церковных художников.

Литература

1. Алексеева 1976 — Алексеева М. А. Портрет царевны Софьи гравера Тарасевича // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1975. М.: Наука, 1976. С. 240–249.
2. Алексеева 1977 — Алексеева М. А. Жанр конклюдии в русском искусстве конца XVII — начала XVIII в. // Русское искусство барокко: Материалы и исследования. М.: Наука, 1977. С. 7–29.
3. Бодянский 1858 — Розыск о богохульных строках и о сомнениях святых честных икон дьяка Ивана Михайловича Висковатого / Предисл. О. Бодянского // Чтения в Обществе истории и древностей Российских. М.: Университетская тип., 1858. Кн. 2. Отд. 3. С. 1–43.
4. Бусева-Давыдова 2000 — Бусева-Давыдова И. Л. Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика. Ред. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 621–650.
5. Бусева-Давыдова 2008 — Бусева-Давыдова И. Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М.: Индрик, 2008.
6. Буслаев 1908 — Соч. Ф. И. Буслаева: сочинения по археологии и истории искусства. СПб.: изд. Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук, 1908. Т. 1.
7. Вознесенская 2018 — Вознесенская И. А. Еще раз о гравированном портрете Софьи Алексеевны // Петербургская библиотечная школа. 2018. № 1 (68). С. 63–70.
8. Гамлицкий 2018 — 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.
9. Гамлицкий 2025 — Гамлицкий А. В. Феномен общих гравированных оригиналов искусства Востока и Запада Европы XVII века // Academia. 2025. № 1. С. 7–28. URL: <https://academiarah.ru/magazines/2025/1/fenomen-obshchikh-gravirovannykh-originalov-iskusstva-vostoka-i-zapada-evropy-xvii-veka> (дата обращения: 04.05.2026).
10. Гордеева 2004 — Русский исторический портрет. Эпоха парсуны. Изд. к выст. Государственного Исторического музея, 26 декабря 2003 г. — 31 мая 2004 г.: Альбом-кат. Отв. ред. Гордеева О. Г. и др. М.: Художник и книга, 2004.
11. Грабарь 1913 — Грабарь И. Е. История русского искусства. Т. 6: Живопись. М.: Изд-во Кнебель, [1913].
12. Западалова 2024 — Западалова П. Ф. Фряжская гравюра и художественный язык русского искусства середины XVII — начала XVIII в. // Искусствознание. 2024. № 1. С. 124–153.
13. Звездина 2000 — Звездина Ю. Н. Растительный декор поздних русских иконостасов. О западных источниках символики // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика. Ред. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 651–669.
14. Звонарева 1988 — Звонарева Л. У. Натурфилософские взгляды Симеона Полоцкого // Естественно-научные представления Древней Руси. М.: Наука, 1988. С. 228–245.
15. Карпова 2015 — Симон Ушаков — царский изограф: кат. выст. Отв. ред. Карпова Т. В. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015.
16. Карпова 2020 — Theatrum biblicum. Библия Пискатора 1643 года из собрания Государственной Третьяковской галереи: кат. / Ред. Карпова Т. Л. М., 2020.
17. Кочетков 2003 — Владимиров Иосиф (Володимиров) // Словарь русских иконописцев

- XI — XVII веков / Ред.-сост. И. А. Кочетков. М.: Индрик, 2003. С. 125–127.
18. Комашко, Каткова 2004 — Костромская икона XIII — XIX веков. Авт.-сост. Н. И. Комашко и С. С. Каткова. М.: Гранд-Холдинг, 2004.
19. Комашко 2004 — Комашко Н. И. Богоматерь «Всех скорбящих Радость» // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2004. №1–2 (14). С. 22–34.
20. Левитин 1987 — Левитин Е. С. Очерки по истории и техники гравюры. Тетрадь 1. М.: Изобразительное искусство, 1987.
21. Лифшиц, Сидоренко 2000 — София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII — XIX веков из собраний музеев России: [кат.]. Отв. ред. Лифшиц Л. И., Сидоренко Г. В. М.: Радуница, 2000.
22. Маркина 1993 — Маркина Н. Ю. Художественный образ «Четырехчастной» иконы из Благовещенского собора Московского Кремля // Русское искусство позднего средневековья. Образ и смысл. М.: Российская Академия художеств, 1993. С. 36–58.
23. Махов 2014 — Махов А. Е. Эмблематика. Макрокосм. М.: Intrada, 2014.
24. Мишина 2020 — Мишина Е. А. Русская гравюра XVII — начала XVIII века. СПб.: Арт, 2020.
25. Нерсисян 1999 — Нерсисян Л. В. К вопросу о происхождении и символическом содержании «О Тебе радуется» // Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабаря (1896–1990). СПб., 1999. С. 380–398.
26. Никитина 2005 — Никитина Т. Л. «Апокалипсис» в росписи северной паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Кириллов: Краеведческий альманах. Вологда, 2005. Вып. 6. С. 195–201.
27. Роттердамский 1960 — Эразм Роттердамский. Похвала глупости. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960.
28. Садков 1996 — Садков В. А. Анималистическая символика в изображении сцены Грехопадения (Неизвестный рисунок Геррита Питерса в собрании ГМИИ) // Библия в культуре и искусстве. Материалы научн. конф. «Випперовские чтения — 1995». ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 1996. Вып. 28. С. 88–97.
29. Садков 2004 — Зримый образ и скрытый смысл. Аллегии и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии второй половины XVI — XVII веков: кат. выст. ГМИИ им. А. С. Пушкина / Ред. Садкова В. А. М.: Альфа-Принт, 2004.
30. Сакович 1983 — Сакович А. Г. Народная гравированная книга Василия Кореня. 1692–1695. М.: Изобразительное искусство, 1983.
31. Самойлова 2020 — Самойлова Т. Е. «Благословенно воинство Небесного Царя». М.: Прогресс-Традиция, 2020.
32. Соколов 1978 — Соколов М. Н. Христос у мельницы-Фортуны. К интерпретации одного пейзажно-жанрового мотива Питера Брейгеля Старшего // Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978. С. 132–156.
33. Соколов 1994 — Соколов М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. М.: Изобразительное искусство, 1994.
34. Соколов 1995 — Соколов М. Н. Сокровенный человек // Юный художник. 1995. №11–12. С. 24–25.
35. Сидоров 1951 — Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М.: Издательство Академии наук СССР, 1951.
36. Тарасенко 1995 — О Тебе радуется: Русские иконы Богоматери XVI — начала XX века: кат. выст. из фондов Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. 1995. Сост. Л. П. Тарасенко. М.: Авангард, 1995.
37. Троицкий 1914 — Троицкий Н. И. Песнь Песней во фресках Тульского Успенского собора // Светильник. 1914. №8. С. 13–34.
38. Успенский 2021 — Успенский Б. А. От герба к парсуне (Портрет царевны Софьи Алексеевны «в орле») // Slověne. 2021. V. 10. №1. С. 113–156.
39. Чубинская 1985 — Чубинская В. Г. Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская», «Древо Московского государства», «Похвала Богоматери Владимирской». (Опыт историко-культурной интерпретации) // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 38: Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. Л.: Наука, 1985. С. 290–308.
40. Шалина 2021 — Шалина И. А. Икона «Благословенно воинство Небесного Царя» из Успенского собора Московского Кремля — программный памятник эпохи Василия III // Искусство Христианского мира М.: Изд-во ПСТГУ, 2021. Вып. 15. С. 175–194.
41. Хромов 2019 — Хромов О. Р. Русская орнаментальная гравюра второй половины XVII века и западноевропейская орнаментика // Симон Ушаков и мастера Оружейной палаты: сб. ст. М.: ГТГ, 2019. С. 109–122.
42. Эко 2004 — Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб.: Азбука-классика, 2004.

References

1. Alekseeva, M. A. (1975), "Portret tsarevny Sofyi gravera Tarasevicha" [Portrait of Princess Sophia by engraver Tarasevich], *Pamyatniki kultury: Novye otkrytiya. Pismennost. Iskusstvo. Arkheologiya*, Nauka, Moscow, USSR, pp. 240–249.
2. Alekseeva, M. A. (1977) "Zhanr konklyuzii v russkom iskusstve kontsa XVII — nachala XVIII v." [The genre of conclusion in Russian art of the late 17th and early 18th centuries], *Russkoe iskusstvo barokko: Materialy i issledovaniya*, Nauka, Moscow, USSR, pp. 7–29.
3. Bodyansky, O. (1858), "Rozysk o bogokhulnykh strokakh i o somneniyakh svyatykh chestnykh ikon dyaka Ivana Mikhailovicha Viskovatogo" [Investigation of blasphemous lines and doubts about the holy honest icons of the deacon Ivan Mikhailovich Viskovaty], Preface by O. Bodyansky, *Chteniya v Obshchestve istorii i drevnostei Rossiiskikh*, Book 2, Ch. 3, Universitetskaya tip., Moscow, Russia, pp. 1–43.
4. Buseva-Davydova, I. L. (2000), "Russky ikonostas XVII veka: genezis tipa i itogi evolyutsii" [Russian iconostasis of the 17th century: genesis of the type and results of evolution], *Ikonostas. Proiskhozhdenie — Razvitie — Simvolika*, A. M. Lidov (Ed.), Moscow, Progress-Traditsiya, pp. 621–650, Russia.
5. Buseva-Davydova, I. L. (2008), *Kultura i iskusstvo v epokhu peremen. Rossiya semnadsatogo stoletiya* [Culture and Art in the Age of Changes. Russia in the Seventeenth Century], Indrik, Moscow, Russia.
6. Buslaev, F. I. (1908), *Sochineniya F. I. Buslaeva: sochineniya po arkheologii i istorii iskusstva* [Works by F. I. Buslaev: works on archeology and art history], Otdelenie russkogo yazyka i slovesnosti Imperatorskoi Akademii nauk, St Petersburg, Russia, V. 1.
7. Voznesenskaya, I. A. (2018), "Eshche raz o gravirovannom portrete Sofyi Alekseevny" [Once again about the engraved portrait of Sofya Alekseevna], *Peterburgskaya bibliotchnaya shkola*, no 1 (68), pp. 63–70.
8. Gamlitsky, A. V. (2018), "Khramy, zamki, sady zemnye i obraz Nebesnogo Ierusalima v zapadnoevropeiskoi i russkoi apokalipticheskoi illyustratsii" [Temples, castles, earthly gardens, and the image of the Heavenly Jerusalem in Western European and Russian apocalyptic illustrations], *Chinyakova, G. P., Drevnyaya Rus i Zapad. Russky litsevoi Apokalipsis XVI — XVII vekov. Miniatura, gravyura, ikona, stenopis*, BuksMArt, Moscow, Russia, pp. 258–322.
9. Gamlitsky, A. V. (2025), "Fenomen obshchikh gravirovannykh originalov iskusstva Vostoka i Zapada Evropy XVII veka" [Phenomenon of Common Engraved Originals in East and West of Europe Art in 17th century], *Academia*, no 1, pp. 7–28. URL: <https://academiarah.ru/magazines/2025/1/fenomen-obshchikh-gravirovannykh-originalov-iskusstva-vostoka-i-zapada-evropy-xvii-veka> (accessed 21 June 2026).
10. Gordeeva, O. G. (2004), *Russky istorichesky portret. Epokha parsuny* [Russian Historical Portrait. The Age of the Parsuna]: Publication for the exhibition of the State Historical Museum, December 26, 2003 — May 31, 2004, Album-catalogue, Khudozhnik i kniga, Moscow, Russia.
11. Grabar, I. E. (1913), *Istoriya russkogo iskusstva* [The History of Russian Art], Izd-vo I. Knebel, Moscow, Russia, V. 6.
12. Zapadalova, P. F. (2024), "Fryazhsкая gravityura i khudozhestvennyy yazyk russkogo iskusstva serediny XVII — nachala XVIII v." [Flemish engraving and the artistic language of Russian art of the mid-17th — early 18th centuries], *Iskusstvoznanie*, no 1, pp. 124–153.
13. Zvezdina, Yu. N. (2000), "Rastitelny dekor pozdnykh russkikh ikonostasov. O zapadnykh istochnikakh simvoliki" [Plant Decor of Late Russian Iconostases. On Western Sources of Symbolism], *Ikonostas. Proiskhozhdenie — Razvitie — Simvolika*, A. M. Lidov (Ed.), Moscow: Progress-Traditsiya, pp. 651–669, Russia.
14. Zvonareva, L. U. (1988), "Natufilosofskie vzglyady Simeona Polotskogo" [Natural-philosophical views of Symeon of Polotsk], *Estestvenno-nauchnye predstavleniya Drevnei Rusi*, Nauka, Moscow, Russia, pp. 228–245.
15. Karpova, T. V. (ed.) (2015), *Simon Ushakov — tsarsky izograf* [Simon Ushakov — Tsarist Icon Painter]: Exhibition Catalogue, Moscow, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya, Russia.
16. Karpova, T. V. (ed.) (2020), *Theatrum biblicum. Bibliya Piskatora 1643 goda iz sobraniya Gosudarstvennoi Tretyakovskoi galerei* [Theatrum biblicum. The Piscator Bible of 1643 at a meeting of the State Tretyakov Gallery]: Catalog, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya, Moscow, Russia.
17. Kochetkov, I. A. (ed.) (2003), "Vladimirov Iosif (Volodimerov)" [Vladimirov Joseph (Volodimerov)], *Slovar russkikh ikonopistsev XI — XVII vekov*, Moscow, Russia, pp. 125–127.
18. Komashko, N. I., Katkova, S. S. (eds.) (2004), *Kostromskaya ikona XIII — XIX vekov* [Kostroma Icon of the 13th — 19th Centuries], Grand-Holding, Moscow, Russia.

19. Komashko, N.I. (2004), "Bogomater Vsekh skorbyashchikh Radost" [Our Lady "Joy of All Who Sorrow"], *Antikvariat. Predmety iskusstva i kolektsionirovaniya*, no 1–2 (14), pp. 22–34.
20. Levitin, E. S. (1987), *Ocherki po istorii i tekhnike gravyury. Tetrad I* [Essays on the History and Technique of Engraving. Copy-book], Izobrazitel'noe iskusstvo, Moscow, USSR.
21. Lifshits, L.I., Sidorenko, G. V. (eds.) (2000), *Sofiya Premudrost Bozhiya. Vystavka russkoi ikonopisi XIII – XIX vekov iz sobraniy muzeev Rossii* [Sophia, the Wisdom of God. Exhibition of Russian icon painting of the 13th – 19th centuries from the collections of Russian museums]: Catalog, Radunitsa, Moscow, Russia, 2000.
22. Markina, N.Yu. (1993), "Khudozhestvenny obraz Chetyrekhchastnoi ikony iz Blagoveshchenskogo sobora Moskovskogo Kremlya" [Artistic image of the four-part icon from the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin], *Russkoe iskusstvo pozdnego srednevekoviya. Obraz i smysl*, Rossiiskaya Akademiya khudozhestv, Moscow, pp. 36–58.
23. Makhov, A. E. (2014), *Emblematika. Makrokosm* [Emblematics. Macrocosm], Intrada, Moscow, Russia.
24. Mishina, E. A. (2020), *Russkaya gravyura XVII – nachala XVIII veka* [Russian engraving of the 17th – early 18th centuries], Ars, St Petersburg, Russia.
25. Nersesyan, L. V. (1999), "K voprosu o proiskhozhdenii i simbolicheskom soderzhanii 'O Tebe raduetsya'" [On the Origin and Symbolic Content of "He Rejoices in Thee"], *Drevnerusskoe iskusstvo: Vizantiya i Drevnyaya Rus. K 100-letiyu Andrey Nikolaevicha Grabarya (1896–1990)*, St Petersburg, pp. 380–398.
26. Nikitina, T. L. (2005), "Apokalipsis v rospisi severnoi paperti Uspenskogo sobora Kirillo-Belozerskogo monastyrya" [Apocalypse in the painting of the northern porch of the Assumption Cathedral of the Kirillo-Belozersky Monastery], *Kirillov: Kraevedchesky almanakh*, Vologda, Is. 6, pp. 195–201.
27. Rotterdamsky, E. (1960), *Pokhvala gluposti* [In Praise of Folly] Moscow, Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoi literatury, Russia.
28. Sadkov, V. A. (1996), "Animalisticheskaya simbolika v izobrazhenii sceny Grekhopadeniya (Neizvestnyj risunok Gerrita Pitersa v sobranii GMI)" [Animalistic symbolism in the depiction of the scene of the Fall (Unknown drawing by Gerrit Pietersz in the collection of the Pushkin Museum of Fine Arts)], *Proceedings of the Bibliya v kulture i iskusstve. Vipperovskie chteniya – 1995, GMI* im. A. S. Pushkina, Moscow, Issue 28, pp. 88–97.
29. Sadkov, V. A. (ed.) (2004), *Zrimy obraz i skryty smysl. Allegorii i emblematika v zhivopisi Flandrii i Gollandii vtoroi poloviny XVI – XVII vekov* [Visible image and hidden meaning. Allegories and emblems in Flemish and Dutch painting of the second half of the 16th – 17th centuries]: exhibition catalogue. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Alfa-Print, Moscow, Russia.
30. Sakovich, A. G. (1983), *Narodnaya gravirovannaya kniga Vasiliya Korenya. 1692–1695* [Folk engraved book of Vasily Koren. 1692–1695], Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, USSR.
31. Samoilova, T. E. (2020), "Blagoslovenno voinstvo Nebesnogo Tsarya" ["Blessed is the Army of the Heavenly King"], Moscow, Progress-Traditsiya, Russia.
32. Sokolov, M. N. (1978), "Christos u melnitsy Fortuny. K interpretatsii odnogo peizazhno-zharovogo motiva Pitera Breigelya Starshego" [Christ at the Mill-Fortuna. On the interpretation of one landscape-genre motif by Pieter Bruegel the Elder], *Iskusstvo Zapadnoi Evropy i Vizantii*, Moscow, pp. 132–156.
33. Sokolov, M. N. (1994), "Bytovye obrazy v zapadnoevropeiskoi zhivopisi XV – XVII vekov", [Everyday images in Western European painting of the 15th – 17th centuries], Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, Russia.
34. Sokolov, M. N. (1995), "Sokrovenny chelovechek" [The Secret Little Man], *Yuny khudozhnik*, no 11–12, pp. 24–25.
35. Sidorov, A. A. (1951), *Drevnerusskaya knizhnaya gravyura* [Old Russian book engraving], Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR, Moscow, USSR.
36. Tarasenko, L. P. (ed.) (1995), *O Tebe raduetsya: Russkie ikony Bogomateri XVI – nachala XX vekov* [Rejoices in You: Russian Icons of the Mother of God from the 16th to the Early 20th Centuries: Catalogue of an Exhibition from the Collections of the Andrei Rublev Museum, 1995], Avangard, Moscow, Russia.
37. Troitsky, N. I. (1914), "Pesn Pesnei vo freskakh Tuskogo Uspenskogo sobora" [Song of Songs in the Frescoes of the Tula Assumption Cathedral], *Svetilnik*, no 8, pp. 13–34.
38. Uspensky, B. A. (2021), "Ot gerba k parsune (Portret tsarevny Sofyi Alekseevny v orle)" [From the Coat of Arms to the Parsuna (Portrait of Tsarevna Sophia Alekseevna "in an Eagle")], *Slověne*, V. 10, no 1, pp. 113–156.
39. Chubinskaya, V. G. (1985), "Ikona Simona Ushakova Bogomater Vladimirskaya, Drevo Moskovskogo gosudarstva, Pokhvala Bogomateri Vladimirskoi (Opyt istoriko-kulturnoi interpretatsii)" [Simon Ushakov's Icon "Our Lady of Vladimir", "The Tree of the Moscow State", "Praise to Our Lady of

Vladimir" (An Attempt at Historical and Cultural Interpretation)], *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury. V. 38: Vzaimodeistvie drevnerusskoi literatury i izobrazitel'nogo iskusstva*, Nauka, Leningrad, Russia, pp. 290–308.

40. Shalina, I.A. (2021), "Ikona 'Blagoslovenno voinstvo Nebesnogo Tsarya' iz Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya – programmny pamyatnik epokhi Vasiliya III [The Icon "Blessed is the Army of the Heavenly King" from the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin – a programmatic monument of the era of Vasily III], *Iskusstvo khristianskogo mira*, Moscow, Russia, Is. 15, pp. 175–194.

41. Khromov, O.R. (2019), "Russkaya ornamentalnaya gravюра vtoroi poloviny XVII veka i zapadnoevropeiskaya ornamentika" [Russian ornamental engraving of the second half of the 17th century and Western European ornamentation], *Simon Ushakov i mastera Oruzheinoi palaty: collection of papers*, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya, Moscow, Russia, pp. 109–122.

42. Eko, U. (2004), *Evoliutsiya srednevekovoi estetiki* [Evolution of Medieval Esthetics], St Petersburg, Azbuka-klassika, Russia.

Информация об авторе

Андрей В. Гамлицкий, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия Москва, ул. Пречистенка, д. 21, avgamlet@gmail.com

Author Info

Andrey V. Gamlitsky, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; avgamlet@gmail.com