

## СЮЖЕТНАЯ ГРАВЮРА В ВИЛЕНСКИХ ИЗДАНИЯХ ПЕТРА ТИМОФЕЕВА МСТИСЛАВЦА

*Пуцко Василий Григорьевич, заместитель директора по научной работе Калужского областного художественного музея, член Союза художников РФ, заслуженный работник культуры РФ (Калуга, Россия)*

**К**азалось бы, ничего нет проще, чем говорить о произведениях, которые давно и хорошо известны в истории книжного искусства и не раз служили предметом дискуссии относительно возможных авторов. Но в действительности это совсем не так, потому что исследователи могут смотреть на вещь с различных позиций и соответственно видеть ее при этом неодинаково. Стремление поставить произведение в один ряд с ему подобными, относящимися к одному художественному кругу, далеко не всегда может быть реализовано, как по причине их отсутствия, так и незнания этих аналогий. Признаваться в собственном невежестве не принято, не делать это все же предпочтительнее, чем всячески обходить назревшие вопросы. Повод для таких размышлений дают именно рассматриваемые здесь гравюры, очень привлекательные и вместе с тем довольно непонятные в существующем контексте.

Ни одна из существующих работ о виленских изданиях XVI в. не исчерпывает всех вопросов, касающихся творческой личности Петра Тимофеева Мстиславца. Не служит исключением и весьма основательная статья А. С. Зерновой [1]. Именно там высказано предположение о том, что большие гравюры Евангелия 1575 г., Псалтири 1576 г. и острожского издания Книги о постничестве Василия Великого 1594 г. вырезаны Мстиславцем [2]. Оригинальное оформление этих композиций действительно позволяет выделить их в отдельную группу, но их происхождение все же выглядит проблематичным. И это практически замечали все исследователи.

В. В. Стасов писал: “Это было соединение типа византийско-русского (для главного представляемого лица) с подробностями в стиле Возрождения (для архитектуры, украшений и рамки, украшающих те лица)”, в сущности, правильно определяя стилистическую двойственность данных изображений [3]. Он весьма точно характеризует книжную иллюстрацию кириллической старопечатной книги в целом, за исключением разве изданий Франциска Скорины.

Наиболее обстоятельно анализирует интересующие нас гравюры А. А. Сидоров [4]. В частности, он пишет: «Первая группа – гравюры

в Евангелии и Псалтыри 1575–1576 гг.: крупные и импозантные листы совершенно непривычного для нас типа и вида. Здесь видели “схему 1564 г.,” “черты Ренессанса и готики”, “подобие барочного стила, которое появится в Москве к концу XVII века”. Проще и точнее обозначить их стиль как “маньеристический”. Все пять гравюр (четыре евангелиста и Давид) сделаны, без сомнения, одним автором. Рисунок очень условен. Ни формы фигур, ни орнамента не убедительны. Все типичные черты послеклассического маньеризма здесь утрированы. Тела изгибаются и вытягиваются. На тонких шеях – маленькие головы, глаза болезненно вытаращены. Архитектоническое обрамление никак не похоже на рамку 1564 г. Фигуры окружены великим множеством расположенных в разных планах колонок, перспективно сокращающихся арок, ниш, подобием пластической резьбы; в центре симметрия нарушается – все большие и малые формы изгибаются и как бы живут тревожной и нервной жизнью. В гравюре с изображением Иоанна в верхней части находятся два декоративных, совершенно геральдических льва; символы евангелистов трактовали традиционно, за исключением очень небрежно нарисованного ангела на гравюре с изображением Матфея. Но это взбудораженное, странное, мало приятное искусство весьма декоративно; к тому же все изображения мастерски выполнены в гравюре на дереве. Кажется, что художнику резца не доставляет никаких трудностей вырезать все, что угодно. Ни в одной из пяти гравюр нет ни сплошных черных мест – таких, которых резец не касался, ни очень заметных белых пустот. Все заполнено игрой линий, узорно перекликающихся. Столбы на гравюре с Матфеем покрыты, как и на гравюре с Лукой, чешуей; на гравюрах с Марком и Иоанном преобладают фантастические листья трав, потерявшие всякое сходство с заставками Ивана Федорова. Все это вырезано на дереве с очень большим разнообразием штриха. Линии текут то горизонтально, то наклонно – справа или слева, прерываются или сплошь заштриховывают какое-нибудь поле. Очень много пересечений, густых или просторных, в некоторых случаях даже не очень нужных. Мастер гравюры выступает как виртуоз резца. Нимбы над головами своих героев он усеивает мельчайшими точками, вводит точки и штришки в обрамляющую “Давида” арку, описывает ими объемы и выявляет затемнения» [4]. Приведенная блестящая характеристика, кажется, ничего не оставляет не замеченным, не оцененным, не выделенным. Все это дает основания исследователю заключить: “Все это – типичнейшие черты европейской гравюры на дереве именно тех лет, когда печатал свои первые виленские издания Петр Мстиславец. Он украсил свои книги по последнему слову современного ему искусства. Но нет сомнения, что в результате первоклассная техника гравюры не спасает более чем условного рисунка. Так утрировано, как здесь, в Москве, во всем круге нашей культуры, в то время не рисовали. Вся архитектура, с другой стороны, выполнена с такой уверенностью, с такой изобретательностью

фантазии, что мы не можем предположить в пяти данных гравюрах произведение какого-либо дилетанта. Перед нами редкое, еще не известное истории искусства, стилистическое явление, характерное для литовско-виленской школ. Гравюра, ее техническое выполнение, принадлежит, возможно, какому-то приезжему мастеру” [5].

Исходя из приведенного столь проникновенного разбора, действительно трудно отрешиться от представления о том, что это европейская версия определенной серии миниатюр, по своему общему характеру напоминавшие украшающие Волынское Евангелие середины XVI в., оказавшееся в Новгороде [6]. Как выясняется, подобные орнаментальные мотивы проникают и в декор греческой рукописной книги той же эпохи [7]. Но все это лишь частные сопоставления, свидетельствующие, прежде всего, о принадлежности к культурному течению, причудливо сочетавшему византийское наследие с маньеристическим контекстом. Обсуждаемые гравюры, украшающие Евангелие виленской печати 1575 г., воспринимаются в качестве весьма оригинального художественного истолкования византизирующего образца, воспринятого гравером или же автором использованных им рисунков с позиций ренессансного искусства [8]. Этот художник, блестяще владевший резцом, однако довольно отстраненно воспринимал нормы византийской иконографии и поэтому радикально их интерпретировал, по существу, создавая новую, западную в своей основе версию. Не это ли послужило причиной столь бросающейся в глаза оригинальности?

Предположение А. С. Зерновой относительно авторства данных гравюр было принято в литературе как вполне реальное. В частности, Л. И. Владимиров пишет: “Петр Мстиславец показал себя в своих вильнюсских изданиях большим мастером оформления книги... Заставки Мстиславца во многих отношениях повторяют московские и заблудовские, но одновременно мы различаем и элементы нового стиля. Это особенно заметно в четырех внушительных гравюрах апостолов. По сравнению со скупым линейным рисунком московского Апостола, а также гравюр заблудовских изданий, гравюры апостолов в вильнюсском Евангелии кажутся перегруженными декоративными деталями... Эта новая манера больше соответствовала местному восприятию искусства, где влияние Запада было гораздо сильнее, чем в Москве. О западном влиянии свидетельствуют и геральдические звери в гравюрах – элемент, совершенно чуждый для православной графики. Особенно поражает мастерское владение резцом и разнообразие в деталях штриха. Штрих такой тонкий, и достигаются такие нюансы теней, что гравюра кажется выполненной не на дереве, а на меди” [9]. С приведенной характеристикой нельзя не согласиться, но она никак не объясняет мнимую метаморфозу стиля мастера, кроме как воздействием новой культурной среды. Между тем копии этих гравюр в виленском издании Евангелия 1600 г. как бы возвращают в привычное русло, нивелируя отмеченные особенности, приближаясь скорее к характеру иконописных образцов [10].

Изображения евангелистов и их символов на гравюрах Евангелия 1575 г. мастерски вписаны в обрамления с мотивом архитектурной арки, причем особенно в первых двух случаях: с Матфеем и Марком. Что касается двух иных композиций, с Лукой и Иоанном Богословом, то они выдаются менее плотной компоновкой и более легким штрихом, скорее всего обнаруживающим руку иного гравера с его индивидуальной манерой исполнения. И если дело обстоит именно так, то уверенность А. А. Сидорова в причастности одного автора не может быть разделена как несомненная. Различие сказывается в самых неожиданных деталях, от рисунков фигур евангелистов до трактовки обрамления и его элементов. Впрочем, это наблюдение не исключает принципиальную принадлежность рисунка-образца одному художнику. Мы не настолько хорошо знаем состав тогдашних виленских граверов, чтобы конкретизировать выводы. Но к утверждению об общем авторстве Петра Тимофеева Мстиславца как гравера все же приходится отнестись с большой осторожностью. Невозможно доказать и идентичность манере, характеризующей выполнение столь пристально изученной гравюры фронтисписа московского издания Апостола 1564 г. Различными оказываются как иконографические образы, так и технические приемы. В последнем случае это даже не продукция одной мастерской.

Первые две гравюры Евангелия 1575 г. более сочного штриха, при этом более артистичного, особенно проявляющегося при воспроизведении архитектурных форм и различных арабесок. На другой паре гравюр все прорисовано аккуратно, но более робким движением руки, обнаруживающим явную неуверенность. Это трудно не заметить. Типология нимбов типично западная, с тем лишь отличием, что многочисленные лучи излучает не сама голова евангелиста, а едва не покрывающий целиком голову диск. У символов евангелистов нимбы различных вариантов. Такой гибридный характер стиля обычно проявляется у западных мастеров, привлеченных к выполнению не совсем понятных для них иконописных изображений. Вряд ли такую характеристику, думается, можно распространить на Петра Мстиславца, до того работавшего в Москве и Заблудове.

Евангелисты представлены со следующими своими символами: Матфей с ангелом, Марк с орлом, Лука с тельцом и Иоанн Богослов со львом, то есть согласно толкованию Ириния Лионского, нашедшему отражение в византийской иконографии XII–XIV вв. [11]. Правда, там инспирирующие фигуры большей частью оказываются в некотором отдалении от автора, иногда даже выведенными за пределы композиции. В данном случае явно сказалась реалистическая тенденция ренессансного искусства. Попутно надо отметить геральдическую позу льва.

При всех отличиях индивидуальной манеры первой и второй пар гравюр Евангелия 1575 г. они, несомненно, образуют единую группу, хотя их архитектурные обрамления варьируются, впрочем,

в пределах общей схемы. Более того, в эту же группу (но не цикл) входят еще гравюры фронтисписов Псалтыри виленского издания Петра Мстиславца 1576 г. и Книги о постничестве Василия Великого острожской печати 1594 г. Что касается первой композиции с изображением царя Давида, украшающей Псалтрь, то она выполнена даже более изощренно, чем все фронтисписы Евангелия, причем явно первым мастером [12]. Резцу того же самого гравера принадлежит изображение апостола Петра со следами позднейшего приспособления к авторскому портрету книги Василия Великого, напечатанной в Остроге. Думается, что первоначально она было предназначена для предполагавшегося виленского издания Апостола, которое Петру Мстиславцу не суждено было осуществить [13]. Если уже шла работа над новой серией изображений, то могли быть выполнены тогда же, в середине 1570-х гг., и иные доски. Впрочем, для двух (Луки и Иоанна Богослова) могли быть использованы и из существующей серии евангелистов. Как бы то ни было, но перед нами лишь часть более обширного замысла, осуществление которого было поручено в Вильне квалифицированным европейским мастерам. Признавая авторство Петра Мстиславца в отношении фигуры Луки московского Апостола 1564 г., вряд ли есть основания включить его в число этих граверов, не оставивших свои инициалы.

Признавая оригинальный характер рассматриваемых шести гравюр, все же трудно представить их в качестве совершенно изолированного явления в истории европейского искусства. Конечно, совсем не стоит надеяться обнаружить близкие их прототипы, поскольку даже в пределах небольшой серии заметна композиционная вариативность. Мотив арочного обрамления с колоннами в немецкой гравюре получил известность уже в начале XVI в., о чем, в частности, свидетельствует датированная 1518 г. композиция, представляющая св. Зебальда с моделью своей церкви в Нюрнберге, работы Ханса Шпрингинкле, нюрнбергского мастера, который прошел обучение у А. Дюрера [14]. Перспективный портал иногда является также принадлежностью гравюры, украшающей титульный лист европейских палеотипов. Здесь примером может служить краковское издание польского перевода сельскохозяйственного трактата Пьеро де Кросченцы (1230–1320) [15]. Вероятно, могут быть со временем обнаружены и более близкие параллели типологического характера, соотнесенные с тематикой и функциональным назначением гравюры.

Не исключено, что обращение к художественному оформлению виленских изданий XVI в. латинского шрифта позволит сузить круг гравюров, к которому могли принадлежать мастера рассматриваемых гравюр. По крайней мере, в первую очередь среди них Петр Тимофеев Мстиславец мог отыскивать исполнителей своего заказа. Предполагать же его личное авторство здесь явно нелогично по уже названным причинам.

Примечания

1. Зернова А.С. Первопечатник Петр Тимофеев Мстиславец / А.С. Зернова // Книга. Исслед. и материалы. – М., 1964. – Сб. 9. – С. 77–111.
2. Там же. С. 109.
3. Стасов В.В. Разбор рукописного сочинения Ровинского “Русские граверы и их произведения с 1564 года до основания Академии художеств” / В.В. Стасов // Стасов В.В. Собрание сочинений. – СПб., 1894. – Т. 2. – С. 170.
4. Сидоров А.А. Древнерусская книжная гравюра / А.А. Сидоров. – М., 1951. – С. 118, 120.
5. Там же. С. 120.
6. См.: Дмитриев Ю.Н. Одна из лицевых рукописей Новгорода / Ю.Н. Дмитриев // Из истории русского и западноевропейского искусства : материалы и исследования. – М., 1960.
7. Gratzou O. Die dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaïos von Myra (1596–1624) : Untersuchungen zur griechischen Buchmalerei um 1600. – Athen, 1982. – S. 28–29. Abb. 29–32, 35–38.
8. Подробное описание самого издания см.: Книга Беларуси, 1517–1917 : зв. каталог. – Мн., 1986. – С. 59, № 8. Репр.: Сидоров А.А. Древнерусская книжная миниатюра. Ил. 33–36.
9. Владимиров Л.И. Всеобщая история книги. Древний мир. Средневековье. Возрождение. XVII век / Л.И. Владимиров. – М., 1988. – С. 257.
10. Ср.: Каталог видань кирилличного друку в установах Волині (1600–1825). – Луцьк, 2001. – С. 26–33, № 1.
11. Подробнее см.: Galavaris G. The illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels // Byzantina Vindobonensia. Bd. XI. Wien, 1979; Nelson R.S. The Iconography of Preface and Miniature in the Bizantine Gospel Book. New York, 1980.
12. Описание издания см.: Книга Беларуси, 1517–1917 : зв. каталог. С. 59–60, № 9. Репр.: Сидоров А.А. Древнерусская книжная миниатюра. Ил. 37.
13. Пуцко В. До іконографії фронтисписа Острозького видання 1594 р. / В. Пуцко // Волинська книга: історія, дослідження, колекціонування : науковий збірник. – Острог, 2005. – Вип. 1. – С. 116–129.
14. Stara nemačka grafika iz kolekcije Grafičkog kabineta u Drezdenu : katalog. – Beograd, 1967. – S. 51, II, 88.
15. Каталог палеотипов из фондов Львовской научной библиотеки им. В. Стефаника АН УССР / сост. Р.С. Харабадот, Р.М. Биганский. – Киев, 1986. – С. 51, № 215.