

УДК 7.034:75.057
ББК 71.143+76.100.5(0)51

САХНО И.М.

«UT PICTURA POESIS»: ПОЭТИЧЕСКАЯ И ЖИВОПИСНАЯ ЭМБЛЕМА БАРОККО¹

В статье рассматривается параллелизм двух видов искусств — поэзии и живописи — в эмблематических книгах эпохи барокко. В художественной культуре барокко эмблема как визуальная метафора сформировала стилевое своеобразие культуры XVI—XVII веков. Эмблема воплощала принцип симультанности — одновременно сосуществовали изображение, сопровождаемое кратким девизом, и текст дидактического или спиритуалистического характера. Эмблема являлась не только орнаментальной «вставкой», предметом инкрустированной графики, но и отражала барочный принцип остроумной игры. Готовые эмблемы могли обретать не только чисто пиктографическое значение, но и обладать символическими смыслами. В «Книге эмблем» Андреа Альциати (1531) можно найти словесные картины, иллюстрирующие абстрактные понятия. Синтез изображения и слова как аллегорический способ толкования мира и экзегетики библейских текстов открывал широкие возможности для эмблематической сигнификации. Барочная книга жанра *Picta Poesis* Бартеlemi Анео «Графическая поэзия. Алхимия» (1552) содержала алхимическую символику, что отражало характер мировоззрения человека эпохи барокко. Тему брэнности и суетности всего сущего развивают голландские художники XVII в. в эмблематическом натюрморте.

Ключевые слова: *Picta Poesis*, живописная эмблема, барочная книга, визуальная метафора, нарративная изобразительность, визуальный словарь, эмблематический натюрморт.

¹ Статья написана при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 15-04-00005 а).



VII

ORBIS
LITTERARUM

Параллелизм двух видов искусств — поэзии и живописи — замечен был античными поэтами. Квинт Гораций Флакк (лат. *Quintus Horatius Flaccus*) писал:

«Ut pictúra poésis: erít, quae, sí propiús stes,
Té caríat magis, ét quaedám, sí lóngius ábstes
(“Стихотворение подобно картине: чем ближе к иной ты,
Тем она нравится больше; другая же издали лучше”)» [1].

Метафора «Ut pictura poesis» закрепила в истории поэтики и эстетике факт аналогии поэзии и живописи². Поэзия как живопись и живопись как поэзия для античных поэтов — факт, не требующий доказательств. Поэзия — искусство образов, живописание словом, словесно-временная форма организации материала. Живопись как пластически-пространственный вид искусства апеллирует к визуальному языку, формирование которого достигается при помощи таких зрительно-пластических элементов, как пространство, объем, цвет, ритм и т. д. Вместе с тем пластические искусства используют не только нарративность, аллегорию и устойчивые литературные мифологемы, что проявлено на содержательном уровне, но и обращаются к самому материалу языка — слову, букве (леттрический коллаж), эмблеме и литературному тексту (плакат и карикатура). Художники артикулируют поэтическую образность как таковую, создавая новые синтетические жанры искусства. Симонид Кеосский (др. греч. Σιμωνίδης), один из значительных греческих поэтов, заметил, что поэзия — живопись в слове, которая «говорит»: «Блестящей антитезы греческого Вольтера, что живопись — немая поэзия, а поэзия — говорящая живопись, не было, конечно, ни в одном учебнике, — комментирует эту формулу Г.Э. Лессинг. — Это была просто неожиданная догадка, каких мы много встречаем у Симонида, и справедливость которых так поражает, что обыкновенно упускается из виду все то неопределенное и ложное, что в них заключается. Однако древние не упускали этого из виду и, ограничивая применение мысли Симонида лишь областью сходного воздействия на человека обоих искусств, они не забывали отметить, что оба искусства в то же время весьма различны как по предметам, так и по роду их подражания» [3, с. 385].

При всех отличиях живописи от поэзии образительность слова и словесная выразительность изображения всегда выступали в качестве синтетического единства на протяжении всей истории мировой культуры. Древние манускрипты можно с уверенностью рассматривать как словесную живопись, направленную на толкование скрытого символизма религиозно-догматического содержания. Живопись являлась комментарием к литературному тексту. Сцены из Ветхого и Нового Заветов, жития святых, христианская символика и другие способы вербальной образительности нашли отражение в памятниках христианского искусства. Исторически складывалось так, что сюжеты и иконография образительного искусства опирались на литературные аллегории. Формы визуализации

слова находили свое выражение в сюжете фресок, иконах с клеймами, в миниатюрах, иллюстрировавших жития святых, хронологических паляях, исторических повестях и сказаниях. Объектом визуальной репрезентации становились акафисты, псалмы и другие сочинения богословского содержания. Схоластическая средневековая экзегеза также опиралась на образительность слова, сам акт толкования обнажал не только предметный смысл слова, но и систему символических эмблем и аллегорий библейского текста.

Синтез изображения и слова определил специфику эмблематической поэзии и живописи барокко. В художественной культуре барокко эмблема как визуальная метафора сформировала стилевое своеобразие культуры XVI—XVII веков. Эмблема воплощала принцип simultaneity — одновременно сосуществовали изображение, сопровождаемое кратким девизом, и текст дидактического или спиритуалистического характера. «Метафоризированный “умственный образ”» [8, с. 184] при помощи эмблематики обретал зримость и наглядность, абстрактная формула являла конкретное выражение, доступное для большинства. К тому же эмблема обретала статус религиозно-морального кодекса, воплощая догматические правила и религиозные истины в графической экспликации аллегорического текста. Эмблема являлась не только «орнаментальной “вставкой”» [11, с. 121], которая становилась предметом украшения текста и инкрустированной графики, но и отражала барочный принцип остроумной игры. Этот живописный или поэтический ребус с многозначной символикой и аллегорической образностью, «сокрывая» тайный смысл³, одновременно раскрывал дидактическую составляющую эмблемы. Так эмблема становилась частью интеллектуальной игры. Разгадать заложенные в эмблеме коннотации, снять семантические замки и выйти из сложных лабиринтов загадок — задача, которая мотивировала духовные поиски живописцев и поэтов культуры барокко.

В 1531 г. в Аугсбурге издается знаменитая книга Андреа Альциати (лат. *Andreas Alciatus*)⁴ «Emblemata» («Книга эмблем»), которая впоследствии неоднократно переиздавалась в Европе и пользовалась невероятной популярностью [26] (см. рис. 1). В первое издание были включены 104 эмблемы, а в издании 1621 г. их было уже 212. Сами гравюры исполнены в технике ксилографии. А. Альциати предложил строгую организационную структуру эмблем, и этот стандарт впоследствии соблюдался всеми без исключения создателями жанра *Picta Poesis*⁵. Трехчастная структура эмблемы выглядела так: девиз, или надпись — *inscriptio* (*titulus, motto, lemma*), рисунок — *pictura* (*icon, imago*) и *подпись* (*subscriptio*). Как правило,

² Подробнее об этом см.: [19; 21; 24; 25; 27; 28].

³ Здесь скрытая цитация Климента Александрийского: «сокрывая раскрывать».

⁴ Андреа Альциати — итальянец по происхождению, его имя Джованни Андреа Альчато — Альчиато, Альциати (*Giovanni Andrea Alciato, Alciati*).

⁵ Подробнее об этом см.: [16; 18; 20; 22; 23; 29].



Рис. 1.

Alciati A. Omnia Andreae Alciati V.C. Emblemata :
Cum commentariis Parisiis : Apud Hieronymum de Marnef,
& Viduam Gulielmi Cauellat, 1583

подпись представляла собой стих, написанный на латинском языке. У Альциати, например, встречаем перевод Овидия «Метаморфозы» или развернутый стихотворный троп, своеобразный комментарий к тексту аллегорического содержания. Гармоническое равновесие всех трех частей было обязательным требованием.

Итальянский ученый-гуманист Паоло Джовио (*Paolo Gioiio*) в «Диалоге о девизах военных и любовных» (Рим, 1555) изложил пять обязательных требований к девизам в эмблематическом жанре:

- «1. Подобающее соотношение между “телом” (рисунок) и “душой” (текст).
2. Девиз должен быть не настолько темен, чтобы для его разгадки требовалась сивилла, но и не настолько ясен, чтобы любая чернь могла его разгадать.
3. Девиз должен быть приятен для глаза.
4. В рисунке недопустимо использование человеческой фигуры.
5. Надпись должна быть начертана на неродном для владельца девиза языке» [5].

Неотделимость девиза, рисунка и текста-комментария очевидна. Слово как «кумозрение в красках»⁶ воспринималось в контексте визуальной синестезии как эмблематический знак. Нравоучительные цитаты и аллегорическая живопись, предметный и ясный характер девиза — все эти атрибуты *Picta Poesis* означивали целый мир и репрезентировали «немые знаки»: «Мальчишки развлекаются орехами, — комментировал А. Альциати свой сборник эмблем, — юноши коротают время за игральными костями, мужи проводят досуг за картами. Мы же в часы нашей праздности составляем эти эмблематические знаки, гравированные затем рукою мастера. Как можно пришить отделку к платью, прикрепить значок к шляпе, так каждый из нас может и писать немymi знаками» [16, р. 19]. Очевиден тот факт, что эмблема являлась инструментом герменевтического толкования книги жизни, целью которой являлось извлечение коннотаций и скрытых смыслов. Базовая дихотомия античной риторики *вещь* (*res*) // *слово* (*verbum*), когда «вещь отождествляется с означаемым, а слово с означающим», по мысли А. Махова, хорошо была известна Альциати [6, с. 3]. В трактате «О значении слова» (1530) он воспроизводит тезис Квинтилиана: «*Verba significant, res significantur* (“Слова означают, вещи означаются”)» [6, с. 4]. Эмблема трактует вещь (*res*) как конкретный знак экономии, отсылающий к означаемому, подвергнутому верификации. Слово как иконографический знак в эмблематическом жанре ориентировано на предшествующий корпус культуры. Слово является медиатором, связывающим структуру эмблемы с культурно-историческим контекстом. Адресат, таким образом, включен в универсум книги, в этом смысле эмблема — алгоритм не только концептуального понятия и универсального кода культуры, но и язык означивания реального и предметного мира и производства новых культурных смыслов.

Можно сказать, что «Книга эмблем» выступала как визуальный словарь обозначенных вещей. Готовые эмблемы (дерево, например) могли обретать не только чисто пиктографическое значение, но и обладать символическими смыслами. В «Книге эмблем» Альциати можно найти словесные картины, иллюстрирующие абстрактные понятия. Сама аллегория с условным характером иносказания в эмблематическом жанре обретает иной семиотический статус. Барочная эмблематика эволюционирует от конкретной вещи к абстрактной номинативности. С одной стороны, зритель и слушатель должны пережить конкретное бытование предмета аллегорически-символического означивания, с другой — средства риторического воздействия таковы, что барочная наглядность достигается посредством абстрактных семантических фигур, нуждающихся в дешифровке смысла. В этом и состоит смысл абстрактной герменевтики книжной барочной культуры. А. Михайлов в качестве примера приводит комментарий трудно разгадываемой эмблемы Альциати известного немецко-

⁶ Метафора Е. Трубецкого (см.: [13]).

го исследователя Августа Бука (см. рис. 2): «Надпись к рисунку, изображающему на вершине дерева ласточку, которая несет цикаду своему птенцу, гласит: “Ученым не должно оговаривать ученых” (Doctos doctis obloqui nefas esse). <...> Разгадка вытекает лишь из подписи, где разъясняется, что один птенец вредит другому и губит его. Образец барочного пронзительного остроумия (грасиановская *agudeza*) соответствует, согласно Буку, двум отличительным чертам литературного барокко — метафорике и концептизму» [7, с. 387].

Quid rapis heu progne uocalem saeua cicadam,
Pignoribusque tuis fercula dira paras?
Ac stridula stridulam, uernam uerna hospita laedis,
Hospitam, & aligeram penniger ales auem?
Ergo abijce hanc praedam, nam musica pectora summum est,
Alterum ab alterius dente perire nefas [15, Emblem 180].

Синтез изображения и слова как аллегорический способ толкования мира и экзегетики библейских текстов открывал широкие возможности для эмблематической сигнификации. Слово, запечатленное в видимом изображении в тексте, упорядочивало метафорический способ толкования поэтического текста и обретало оптическую выразительность. Живописная артикуляция поэтической образности становилась атрибутом аллегорической фигуры и параболического поучения. Трансформируя привычную материю поэтического языка, эмблематист, забавляясь энигматической игрой, продуцировал магически-сакральный смысл условного и отвлеченного понятия с помощью изображения-гравюры аллегорического содержания. Эта бифокальность эмблемы — наличие двух уровней перцепции — обуславливает характер рецепции и декодирования. Визуальный и вербальный код направлены на узнавание реального предметного мира и способствуют упорядочиванию информации об определенном образе-знаке. Эмблема выполняла не только роль развлекательной забавы, но и являлась интеллектуальной загадкой, требовавшей умственного напряжения для ее разгадывания. Она артикулировала особое параллаксное видение, смену ракурсов, новое перспективное решение и расширение художественного зрения. И в этом таилась парадоксальность эмблемы. Застывший, неподвижный характер эмблемы и многоуровневый семантический план текста и рисунка свидетельствуют об особом характере иносказательного образа. Не случайно эмблему называют символической параболой, что подразумевает особый характер притчи с многоплановым подтекстом.

Многие барочные книги жанра *Picta Poesis* содержали алхимическую символику, что отражало характер мировоззрения человека эпохи барокко. Искусство мыслить с помощью одному ему понятных знаков и символов — это искусство нахождения ключа к сокровенному смыслу вещи. Хорошо известна книга литературных эмблем середины XVI в. «Графическая поэзия. Алхимия» Бартеlemi Анео (Barthélemy Aneau's), изданная в 1552 г. в Лионе [17]. Алхимия как «метафора человеческого



Рис. 2.

Alciati A. Omnia Andreae Alciati V. C. Emblemata.
Ad illustriss. Doctos doctis obloqui nefas esse.
Emblema CLXXIX

существования» [9, с. 14], символ духовных поисков и тайного знания стремилась к познанию первовещества и к обретению в символе Философского камня подлинной свободы существования. В основе алхимического герметизма лежала идея андрогина как способа слияния двух полов: «Алхимическая операция — творение любви, в ней участвуют двое, — комментирует этот алхимический символ А. Натаф. — Во время “творения красного” происходит циркуляция организма. Сквозь обнявшихся возлюбленных проходит поток и открывает для них Вселенную. Коронованный андрогин символизирует оргазм, как королевское дитя вновь обретает детство, то есть поэтический дар. <...> С этой точки зрения андрогин символизирует двуполость осознанную, утонченную и гармонически целостную» [9, с. 16, 21]. В стихокартине «Матримониальный союз» и в гравюре, выполненной на дереве, Б. Анео воплощает идею двуполости, соединения мужчины и женщины в одном теле, поцелуй которых является символом любви (см. рис. 3). Алхимический андрогин выступает здесь как двухголовое гермафродит-



Рис. 3.
Aneau's B. Matrimonii typus: 14 // Picta poesis.
Lugduni : Apud Mathiam Bonhomme, 1552



Рис. 4.
Aneau's B. Ex Maximo Minimum: 55 // Picta poesis.
Lugduni : Apud Mathiam Bonhomme, Lyons, 1552. P. 55

ное существо — тератоморфа — двойная форма в одном теле. Вместе с тем алхимический смысл андрогина ясен: он отражает идею достижения внутренней гармонии, целостности, единства противоположностей и постижение закона метаморфоз и космической природы человека.

Еще более выразителен в графической поэзии Б. Анео алхимический символ Черепа. Формула «Ex Maximo Minimo» («От максимума к минимуму») как девиз к рисунку черепа знаменовала алхимический процесс распада, мертвую форму, лишенную всякого смысла (см. рис. 4). Это остатки храма, в котором жил Бог, символ бренности и суетности человеческой жизни, что аналогично римскому философскому девизу «Memento Mori» («Помни о смерти»). Автор поэтического текста сожалеет о том, что храм Божий разрушен, жизненная сила ушла и остался ужасающий образ — голова без мозга: «At nunc horribilis figura Mortis. / Ventosum caput, haud habens cerebrum»⁷. Череп становится символом конечности земного бытия, тщетности мирских желаний и утраты витальности как таковой. Так, с помощью литературной и живописной эмблемы устанавливается невидимый, энигматический смысл эмблемы.

Тему бренности и суетности всего сущего развивают голландские художники XVII века в эмблематическом на-

тюрморте. В самом термине Vanitas содержится аллюзия на библейский стих из Екклесиаста: «Суета сует, сказал Екклесиаст, суета сует, — все суета!»⁸. Художники в натюрмортной живописи не только обыгрывают канонические эмблемы, но и используют текст дидактического содержания, поэтому картина прочитывается не только как текст. Важен подтекст, который обнажает глубину эмблемы, используя при этом приемы живописного натюрморта. Приведем в качестве примера хорошо известный натюрморт с черепом Питера Клааса (*Pieter Claesz*) (см. рис. 5). Мы видим хорошо знакомый предметный мир: книгу с тетрадью и возлежащий на них череп, гусиное перо, опрокинутый стакан, карманные часы, пустой светильник. На краю каменной столешницы вырезана стихотворная строка: «Het glas is legh. De tyd is om. De keers is uyt. Den Mensch is stom ("Стакан опустел. Время прошло. Свеча сгорела. Человек онемел")» [4]. Натюрморт, таким образом, повествует не только о бренности жизни, но и ложности тщеславия и славы, богатства и власти, ибо спасение души человека — жизнь во Христе.

XVI—XVII вв. были одержимы идеей Времени не только как могущественной космической силы. Разрушительная работа времени и наводящая ужас фигура Сатурна, по мысли Э. Панофского, придали «Старику

⁷ «Но теперь эта смерть страшна, / Ветренная голова совсем не является мозгом» (пер. автора. — И.С.) [17, p. 55].

⁸ Vanitas vanitatum et omnia vanitas (Еккл. 1:2).

Хроносу» множество разных смыслов: «Только ниспровергая ложные ценности, время может выполнять функцию обличающей Истины. Только в качестве принципа перемены оно может проявить свою вселенскую власть» [10, с. 148]. Время, как мимолетная возможность существования, скоротечно, и все земные привилегии человека — тщетные усилия. Отсюда обилие в голландском натюрморте аллегорических образов, иллюстрирующих категорию Времени: песочные часы или весы с двумя чашами, змея или дракон, кусающий свой хвост, сгоревшая свеча, перевернутый сосуд, цветы с каплями росы, которые становятся символом увядания и быстротечности жизни. Часто художники изображают головные уборы, свидетельствующие о социальном статусе его хозяина. В композиции Юриана ван Стрека «Vanitas vanitatis (Суета сует)» (1670) мы видим шлем с эффектным плюмажем, рукоять сабли говорит нам о былой воинской славе и доблести, но все это тоже забирает смерть.

Синтез словесного и изобразительного начала в пространстве одного произведения, показательный для эпохи барокко, репрезентировал новые возможности художественной выразительности языка поэтической и живописной культуры. Поэзия предстает как «зрелище» [14], становится знаком-картиной, все компоненты которой от почерка до графической эмблематики и внетекстовых конструкций становятся зримыми формулами пластической изобразительности. Ее можно рассматривать, подбирать ключ к энигматическому коду, рефлексировать над дидактическими посланиями. Так возникает интерактивная форма коммуникации, когда адресат и адресант вступают в молчаливый диалог и принимают правила игры. Изовербальный текст, в свою очередь, формулирует свои правила символической нотации, когда живописный натюрморт прочитывается как нарративный текст. Эти структуры микроуниверсумов создают исключительно наглядный и изысканный жанр вербальной и визуальной эмблемы, который возможно осмыслить только в контексте синтетического мышления эпохи барокко. Культура эмблематики была призвана, сокрывая тайный смысл, раскрывать невидимое через усложненный тезаурус графюры. Визуальная нарративность эмблемы актуализировала полисемантические скрепы и скрытый символизм. Эмблема приглашала читателя к интерактивному диалогу, предлагала зрителю сложную интеллектуальную игру, в которой невидимые вещи обретали сакральный смысл. Важную роль играло толкование текста. Хорошо известен тот факт, что некоторые издатели в книгах оставляли специальные рамки, и сам читатель мог предложить поэтическое стихотворение или прозаический комментарий в качестве *subscriptio*. Общая риторическая направленность эмблематического жанра мотивировала создание порой пространственных научных комментариев к текстам,

что демонстрировало мощь интеллекта и свободу мысли человека Нового времени.

Если сфера символа — область соответствий и аналогий, то в эмблеме важнейшим свойством становится визуальная риторика, соразмерность визуального и словесного, причем вербальное всегда имеет приоритет перед визуальным: «Об этом, конечно, говорили и раньше, — комментирует этот тезис Д.А. Зеленин, — например, Марио Эквикола в трактате “Речь об изображении” (1541) (“Поэзия превосходит живопись <...> в такой же степени, как и душа превосходит тело”) и Бенедетто Варки в “Книге о красоте и грации” (“Поэты подражают тому, что находится внутри, а именно идеям и движениям души, художники же по большей части подражают внешним характеристикам, то есть один — сущности, другой — чертам вещей”), но только Джовио выдвинул тезис о “должной соразмерности” между “телом” и “душой”. <...> Визуальное, по сравнению со словесным, было низведено, и многие трактаты, в отличие от сборников “*imprese illustri*”, обыкновенно не иллюстрировались, за рядом исключений (Баргальи, Капаччио)» [2, с. 11].

Эммануэле Тезауро (*Emanuele Tesauro*), итальянский писатель и философ, в классическом теоретическом трактате «Подзорная труба Аристотеля (*Il cannocchiale aristotelico*)» (1654) размышляет о «словесной живописи» как о постижении символической Метафоры, последней целью которой является Остроумие и другие риторические фигуры Комического. В его рефлексивном опыте находит отражение идея об основном назначении ме-



Рис. 5.

Клаас П. Натюрморт с черепом. 1630—1640-е гг. Гаага, Королевская художественная галерея

тафоры — «обозначить вещь посредством иной вещи» [12, с. 333]. Сравнивая герб и эмблему в главе «Трактат об эмблемах», автор рассуждает о сходстве, подобии и отличии двух символических метафор. Сходство их, по мысли Тезауро, в том, что они составлены из тела и души:

«Тело их се видимая фигура с ее материальной душой, иначе девизом, а Душа их духовная и почитай разумная се обозначенный Концепт. <...> Девиз эмблемы обязан подробнее изъяснить показанную в ее теле вещь и обнажать нравственное назидание» [12, с. 338—339]. И в этом различие герба и эмблемы: герб может обойтись без девиза, в то время как для эмблемы риторически убедительным должен быть нравственный концепт.

Важной составляющей эмблемы является рисунок. Не случайно Тезауро называет ее «инкрустацией» [12, с. 14], намекая на орнаментально-декоративную функцию. Размышляя о соотношении словесного и изобразительного в эмблеме, автор еще раз подчеркивает необходимость «нравственного нарицания» и символизма заложенных в ней смыслов, когда «дано только Означающее без указания Означаемого» [12, с. 373], и читатель должен самостоятельно дешифровать символические подтексты. Назидательный контекст эмблемы облечен, как правило, в выразительную репрезентативную графическую форму, и в этом смысле рисунок выполняет важную иллюстративную функцию. Синтетизм вербального и визуального является обязательным качеством барочной эмблемы. Соединение в одном книжном пространстве риторически убедительного текста и его живописного эквивалента, что соответствовало принципу трехчастной структуры эмблемы, устанавливало взаимосвязь между Художником и Поэтом, иконографией и иконологией, образом и новой живописностью слова. Барокко репрезентировало искусство новых семиотических знаков, когда визуальная форма соотносилась с иконографией слова, с закодированным в нем смыслом, который постигался только при последовательной герменевтической дешифровке и экзегезе: «Эпоха барокко, — замечает А.В. Михайлов, — упорядочивает средневековый аллегорический способ толкования на основе сопряженности слова и образа, при этом открывая широкий простор для комбинирования смыслов. Мы можем предположить, что под влиянием происходящего сближения слова и образа-изображения все слова в тексте, разумеется, прежде всего особо значимые и выделяемые, раскрываются в направлении своей зрительности, своего наглядного вида, что они — в отличие от обычаев иначе устроенной культуры, склонной к книжно-абстрактному чтению текстов, — значительно более интенсивно “усматриваются” и зримо “видятся”» [7, с. 387]. Этот союз между живописью и словом, визуальной нарративностью и словесной выразительностью изображения определил специфику эмблематического лексикона культуры эпохи барокко.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Гораций*. О поэтическом искусстве [Электронный ресурс] / пер. А.А. Фета. — URL: http://www.lib.ru/POEEAST/GORACIJ/hor3_1.txt (дата обращения: 06.09.2015).
2. *Зеленин Д.А.* «QUID SIT EMBLEMA?» : «философия изображений» XVII в. (от теоретической рефлексии Э. Тезауро до иезуитской практики) // Новый филологический вестник. — 2014. — № 4(31). — С. 10—21.

3. *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г.Э. Лессинг ; пер. Е. Эдельсона ; под ред. Н.Н. Кузнецовой // *Лессинг Г.Э.* Избранные произведения. — М. : Худож. лит., 1953. — 639 с.
4. *Маркина Н.* Сквозь призму иносказаний [Электронный ресурс] // Искусство. — 2006. — № 16. — URL: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200601604> (дата обращения: 06.09.2015).
5. *Махов А.Е.* «Печать недвижных дум» : Изначальная двойственность: эмблема в жизни и в книге [Электронный ресурс] // Intrada. Читальный зал. — URL: <http://www.intrada-books.ru/mahov/emblem.html> (дата обращения: 06.09.2015).
6. *Махов А.Е.* «Язык вещей»: от средневековой герменевтики к ренессансной эмблематике [Электронный ресурс] // Культурологический журнал. — 2013. — № 4. — URL: http://www.cr-journal.ru/files/file/04_2014_18_24_29_1397485469.pdf (дата обращения: 06.09.2015).
7. *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания : сб. статей / под ред. П.А. Гринцер. — М. : Наследие, 1994. — С. 326—392.
8. *Морозов А.А.* Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII в. — Л. : Наука, 1974. — С. 184—226.
9. *Натаф А.* Мэтры оккультизма / А. Натаф. — СПб. : Академический проект, 2002. — 352 с.
10. *Пановский Э.* Этюды по иконологии : Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Э. Пановский. — СПб. : Азбука-Классика, 2009. — 432 с.
11. *Соколов М.Н.* Вечный Ренессанс : Лекции о морфологии культуры Возрождения / М.Н. Соколов. — М. : Прогресс-Традиция, 1999. — 424 с.
12. *Тезауро Э.* Подзорная труба Аристотеля / Э. Тезауро ; пер. Е. Костюкович. — СПб. : Алетейя, 2002. — 384 с.
13. *Трубецкой Е.Н.* Умозрение в красках / Е.Н. Трубецкой. — М. : Тип. товарищества И.Д. Сытина, 1916. — 44 с.
14. *Сазонова Л.И.* Литературная культура России : Раннее новое время. — М. : Языки славянских культур, 2006. — 904 с.
15. *Alciato A.* Emblemata / A. Alciato. — Augsburg, 1531. — 736 p.
16. *Andrea Alciato and the emblem tradition : Essays in honour of Virginia Woods Collanon* / ed. by P. Daly. — New York : AMS Press, 1989. — 292 p.
17. *Aneau's B.* Picta poesis / B. Aneau's. — Lugduni : Apud Mathiam Bonhomme, 1552. — 118 p.
18. *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory, 1500—1700* / ed. by P.M. Daly, J. Manning. — New York, 1999. — 283 p.
19. *Clements R.J.* Picta Poesis : Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books / R.J. Clements. — Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 1960. — 246 p.
20. *Daly P.M.* Andrea Alciato in England : Aspects of the Reception of Alciato's Emblems in England / P.M. Daly. — New York : AMS Press, 2013. — 263 p.
21. *Daly P.M.* Emblem Theory and Literature in the Light of the Emblem : Structural Parallels Between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries / P.M. Daly. — Toronto ; Buffalo : University of Toronto Press, 1979. — 245 p.
22. *Deviceful Settings. The English Renaissance Emblem and Its Contexts : Selected Papers from the Third International*

- Emblem Conference / ed. by M. Bath, D. Russell. — Pittsburgh, 1993. — 256 p.
23. *Heckscher W.S.* Emblematic Variants. Literary Echoes of Alciati's Term Emblema : A Vocabulary Drawn from the Title Pages of Emblem Books / W.S. Heckscher, A.B. Sherman. — New York, 1995. — 437 p.
24. *Ledda G.* Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna, 1549—1613 / G. Ledda. — Pisa : Università de Pisa, 1970. — 220 p.
25. *Lloyd-Bostock P.* A Study of Emblematic Theory and Practice in Spain between 1580 and 1680 : Dissertation / P. Lloyd-Bostock. — Oxford : University of Oxford, 1979. — 541 p.
26. *Omnia Andreae Alciati V.C. emblemata cum commentariis, quibus emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, & obscura omnia dubiaque illustrantur : per Claudium Minoem Diuionensem / Alciati A.* — Antverpiae : Ex officina Christophori Plantini, 1577. — 732 p.
27. *Rensselaer W.L.* Ut Pictura Poesis : The Humanistic Theory of Painting / W.L. Rensselaer. — New York : Norton, 1967. — 244 p.
28. *Sánchez Pérez A.* La literatura emblemática Española : siglos XVI—XVII / A. Sánchez Pérez. — Madrid : Sociedad General Española de Librería, 1977. — 201 p.
29. *The Art of the Emblem : Essays in Honor of Karl Josef Höltgen / ed. by M. Bath, J. Manning, A.R. Young.* — New York, 1993. — 272 p.

[...рецензия]...

УДК 094:271.2(049.32)
ББК 76.103(2)45,215.9

«НЕВОЗМОЖНО ЕСТЬ УПОДОБИТИ СОЛОВЕЦКАГО ОСТРОВА АФОНСКОЙ ГОРЕ...»

Рецензия на книгу «Краткое повествование, чем разнствует Святая Гора Афон от нашего Соловецкого монастыря, и чем разнствуют монастыри Святой Горы от обители Соловецкой» — памятник рукописной книжности XVII в. с описанием Афона. Издание, посвященное 1000-летию древнерусского монашества на Афоне, подготовлено при поддержке Российского гуманитарного научного фонда и снабжено научным комментарием доктора филологических наук Т.А. Исаченко.

Ключевые слова: Дамаскин, памятник рукописной книжности, монастыри, Афон, Соловецкие острова.

В 2015 г. под названием «Краткое повествование, чем разнствует Святая Гора Афон от нашего Соловецкого монастыря, и чем разнствуют монастыри Святой Горы от обители Соловецкой» издан забытый труд русского паломника второй половины XVII в., иеродиакона Чудова монастыря Дамаскина, описывающего путешествие к святыням Святой Горы Афон и на Соловки.

Опубликованный текст является редким памятником отечественной рукописной книжности XVII века. В основу публикации положен текст сборника первой трети XVIII в., составленного монахом Троице-Сергиевой Лавры Антонином Шешковым (в миру Анфимом). Датированный 1733—1735 гг. сборник хранится в сокровищнице Румянцевского музея (отдел рукописей РГБ, Музейное собр., № 3058). Публикация редкого текста приурочена к серии юбилейных мероприятий 2016 г., связанных с первыми упоминаниями о присутствии русских на Афоне.

Издание подготовлено сотрудником Центра по исследованию проблем развития библиотек в информационном обществе Российской государственной библиотеки (ЦИПР РГБ), доктором филологических наук Т.А. Исаченко, снабжено ее научным комментарием, который проясняет «темные» места текста, связанные с неверным прочтением отдельных слов переписчиком, расшифровкой забытых средиземноморских наименований флоры и фауны. Представлены иллюстрации рукописей, в которых неизвестные списки «сказания» присутствуют в собраниях Вильнюса, Киева, Санкт-Петербурга, Ярославля. Текстовые разночтения с выявлением неточностей воспроизведения оригинала выполнены по всем существующим рукописям (сегодня известны семь списков), включая наиболее раннюю рукопись Ярославля (80—90-е гг. XVII века). Автором публикации высказано предположение о появлении серии «афонских» статей иеродиакона Дамаскина в 1680—1690-х гг. и о вклю-