

# КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Ева Веруцка

## МОТИВ ХЕРУВИМА В УКРАИНСКИХ ИЗДАНИЯХ ИВАНА ФЕДОРОВА. ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

*Статья представляет опыт анализа одного из элементов оформления книги, т. наз. украинского херувима, который И. Федоров запроектировал для своих последних, украинских изданий. Исходную точку составляют библейские описания херувимов. Затем представлена трансформация мотива в западноевропейской иконографии. Особое внимание уделено схеме мотива головка + крылья, которую первопечатник использовал в виде, не имеющем прецедента ни в его художественной практике, ни в иконографии Запада.*

*Ключевые слова: история книгопечатания, Иван Федоров, херувим, Библия, иконография.*

Ewa Wierucka

## THE CHERUB THEME IN UKRAINIAN EDITIONS OF WORKS BY IVAN FIODOROV. AN INTERPRETATION ATTEMPT

*The paper presents an interpretation proposal for one of the elements of ornamentation, i. e. the Ukrainian Cherub, that Ivan Fiodorov designed for his last Ukrainian prints. The author refers to the biblical descriptions of the Cherubim (The Book of Ezekiel, The Revelation of St. John the Divine). Then the author presents the most representative realizations of the cherub theme in the Western iconography of angels. Special attention is devoted to the head + wings scheme, employed by Ivan Fiodorov in a form that has no precedent either in his artistic practice or in the iconography of the West.*

*Key words: history of printing, Ivan Fiodorov, cherub, Bible, iconography.*

Начало русского и украинского книгопечатания связано, как известно, с именем Ивана Федорова (?–1583), который оказался предвестником и новатором в многих областях этого вида искусства. Важным этапом в его жизни оказалась украинская земля, на которой возникло 6 из 13 известных сегодня федоровских изданий. В 4-х из них, т. е. в *Азбуке*, *Острожской Библии*, в *Новом Завете с Псалтырью*, а также в *Хронологии Андрея Рымши* впервые были введены наборные украшения. (Раньше они оттискались из отдельных досок). Надо подчеркнуть, что наборные украшения в Москве появились лишь только в 1636 г. [12, с. 70]. Среди украшений, введенных Федоровым, были: элемент, Киселевым названный крестом (четырёхконечный, «с трехпластными концами и белым кружком с точкою посередине») [12, 70], а Запаско — розеткой [36, с. 59], прямоугольная рамка (помещенная на титульном листе указателя к *Новому Завету* [12, с. 70]), ее элементы были употреблены также в комбинированной форме с другими украшениями; растительный листок с острием, изогнутым влево и голова херувима (ее называли также украинским херувимом или херувимом-запорожцем). Все эти металлические наборные украшения употреблялись в разных комбинациях и композиционных вариантах. Среди них особо выделяется мотив херувима, многими учеными обходимый молчанием, другими (Киселев [12, с. 70], Запаско [36, с. 59], Исаевич [10, с. 90]) затронутый весьма лаконично и поверхностно. Ввиду своей оригинальности и эстетического отличия от других украшений в изданиях первопечатника этот мотив заслуживает особого внимания.

Припомним, что херувимы (*cheruby*) (акад. *karabu* — благословил) — это библейское название одного из духовных существ, пребывающих в ближайшем окружении Бога — ан-

гелов [5, с. 140]. Источником знаний о херувимах является Священное Писание, которое содержит 307 текстов о них [32 с. 23]. Слово «ангел» происходит от лат. *angelus*, др.-евр. *mal'ak*, греч. *angelos* и обозначает божьего посланца [22, с. 52; 14, с. 42]. Согласно учению Псевдо-Дионисия Ареопагита, ангел создан наподобие самого Бога, являясь таким образом Его изображением, «проявлением скрытого сияния, чистым зеркалом, наиболее прозрачным, нерушимым, без порока и пятна, в котором отражается (...) вся божественная красота, оттиснутая в добре. (...) Таким образом нет зла в ангелах» [23, с. 100–101].

Ангелы образуют интеллектуальный мир, познаваемый исключительно с помощью разума (интеллекта), без участия в процессе познания чувственных органов. Ангелы — это форма чистого интеллекта, существа нематериальные, лишённые земных ограничений. Благодаря этому, утверждает Псевдо-Дионисий Ареопагит, «они в состоянии достигать совершенного единства с Богом посредством единства с его провидением», понимаемым здесь как «образец и первооснова», «свет, проникающий быт», «источник любви и красоты», «притягивающий к Богу все быты, познающие с помощью интеллекта, призывающий к возвращению к Нему путем созерцания»; «милость и внутренний свет, который изменяет природу, обожествляя ее» [24, с. 18–19].

Мир ангелов имеет нерушимо иерархическую структуру и состоит из девяти хоров, подразделенных на три сонмы/триады. Первая из них — это серафимы, херувимы и троны. Вторую создают господа, силы и власти. Третья — это начала, архангелы и ангелы [24, с. 32; 31, с. 212–213]. Количество ангелов неисчислимо, все они сосуществуют в совершенной, ничем не нарушенной иерархии и гармонии. Согласно утверждению Дионисия Ареопагита, Бог посылает к людям только ангелов самой низкой, девятой иерархии.

Херувимы, занимая второе (после серафимов) место в ближайшем окружении Господа, не предназначены для контактов с человеком. Поскольку серафимы — это те, которые «пылают огнем», «пылают любовью к Богу» [24, с. 71], постольку херувимы «исполнены знания», они те, которые «разливают божью мудрость» [24, 72–87]. Лишь они способны узнавать и воспринимать Бога, его свет и красоту. Наполняясь божьей мудростью, они в состоянии передавать ее более низким иерархиям.

Функция херувимов — охранять сакральную сферу, стоять на страже рая и господнего престола. У них по шесть крыльев и множество глаз. Они в беспрестанном движении и неустанно восхваляют Господа. Они символически изображают служение Богу всей природы и духовных существ. Иногда они изображаются в виде человека, однако видно только лицо, окруженное шестью крыльями, голубыми или зелеными. Другие изображения представляют их с лицом человека и звериным телом [31, с. 212–213].

Согласно учению Ареопагита, человек, по своей структуре и форме существо телесное (материальное), не в состоянии понять то, что «бестелесное, неуловимое, лишённое формы», что является «первоосновой, существом безгранично высшим, необъятным, невысказанным ни на одном языке» [14, с. 148]. Доступные человеку знания о божьем мире находятся в Священном Писании и передаются людям с помощью символов и пророческих видений. Бог воспользовался видимыми знаками, чтобы открыться людям, ограниченным в познании чувствами восприятия [23, с. 14–15]. О херувимах читаем в книгах Исхода, Чисел, Псалмов, Давида, Рода. И хотя они называются свыше 100 раз, разве только в двух случаях имеется их описание. В видении Иезекииля Херувимы тянут божий престол:

«(...) бурный ветер шел от севера, великое облако и клубящийся огонь, и сияние вокруг него, а из середины его как бы свет пламени из середины огня; а из середины его видно было подобие четырех животных, — и таков был вид их: облик их был как у человека: и у каждого четыре лица, и у каждого из них четыре крыла: а ноги их — ноги прямые, а ступни ног их — как ступни ноги у тельца, и сверкали, как блестящая медь, [и крылья их легкие]. И руки человеческие были под крыльями их, на четырех сторонах их; и лица у них и крылья у них — у всех четырех; крылья их соприкасались одно к другому; во время шествия своего они не оборачивались, а шли каждое по направлению лица своего.

Подобие лиц их — лицо человека и лицо льва с правой стороны у всех их четырех; а с левой стороны лицо тельца у всех четырех и лицо орла у всех четырех; и лица их и крылья их сверху были разделены, но у каждого два крала соприкасались одно к другому, а два покрывали тела их. И шли они каждое в свою сторону, которая пред лицом его; куда дух хотели идти, туда и шли; во время шествия своего не оборачивались. (...) И когда они шли, я слышал шум крыльев их, как бы шум многих вод, как бы глас Всемогущего, сильный шум, как бы шум в воинском стане; а когда они останавливались, тогда опускали крылья свои. (...) И все тело их, и спина их, и руки их, и крылья их, и колеса кругом были полны очей» [Иезекиль, 1. 5–25; 10.12].

Еще выразительнее описание, содержащееся в Откровении:

«(...) престол стоял на небе, а на престоле был Сидящий; и Сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису; и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду. (...) И от престола исходили молнии и громы и гласы, и семь светильников огненных горели перед престолом, которые суть семь духов Божьих, и перед престолом — море стеклянное, подобное кристаллу; и посреди престола и вокруг престола — четыре животных, исполненных очей спереди и сзади.

И первое животное было подобно льву, и второе животное подобно тельцу, и третье животное имело лицо, как человек, и четвертое животное подобно орлу летящему. И каждое из четырех животных имело по шести крыл вокруг, и внутри они исполнены очей, и ни днем, ни ночью не имеют покоя, взывая: свят, свят, свят Господь Бог Вседержитель, Который был, есть и грядет» (Откровение, 4.2–8).

Оба видения используют одни и те же символы крыльев, очей, лица тельца, льва, орла и человека. Однако эти существа с изменчивой формой, шестью крыльями и множеством глаз кажутся слишком ужасающими, чтобы могли притягивать в костелы и церкви толпы верующих. Поэтому костел, используя содержащуюся в Священном Писании символику, создавал изображения Создателя, ангелов и небесного пространства, опираясь на то, что было доступно человеческому восприятию, так как было известно по ограниченному земному опыту. Создавал изображение божьего мира наподобие мира земного, человеческого, материального.

Кажется, наиболее верными библейскому свидетельству являются изображения херувимов на своде часовни люблинского замка [28, с. 30], Кремля, в Стамбуле и, как можно полагать, также во многих других местах мира. Однако, эти конкретные изображения представляют собой исключение в иконографии херувимов. Те, которые представлены на фресках люблинского замка, выполнены в традиции византийско-русской школы иконописи начала XV века и выглядят следующим образом: человеческая голова в ореоле окружена 6 крыльями. Верхние и нижние скрещены, серединные расположены горизонтально. У одного из люблинских херувимов видны стопы в византийских туфлях. Неизвестно почему, только каждый второй херувим из люблинской часовни покрыт множеством глаз, рассеянных на всей фигуре. Припомним, что именно многоглазие приписано в Библии херувимам [24, с. 32], так как именно они участвуют в божьей мудрости, они одни среди других ангелов способны воспринять эту мудрость; они наполнены знанием, безграничной мудростью, равной божьей. Поэтому у них по 4 лица и глаза, рассеянные на поверхности четырех или шести крыльев. Благодаря этому лишь они, кроме Создателя, способны обнять вселенную своим видением и знанием.

Неслучайно это глаза (кроме крыльев) представляют собой самую главную отличительную черту херувимов. Припомним, что глаз обладает богатой символикой, также христианской. Око в треугольнике — это христианский и масонский символ, обозначающий Троицу, всевидящий глаз Бога [15, с. 274; 7, с. 347–348]. Глаз — это окно души. Сквозь глаза в душу человека проникает божий свет [2, с. 125]. Таким образом, сквозь глаза входит мудрость.

Также неслучайно ангелам первой триады приписывали большее количество крыльев. Согласно библейским указаниям, серафимы имели по 3 пары крыльев, а херувимы — по 2. Верхние крылья серафимов заслоняли их лица, у херувимов же лица были открыты, а верхушки (кончики) верхних крыльев скрещены. С течением времени эти различия в иконографии теряли свою важность, иконописцы не дифференцировали изображений ангелов одной и той же триады.

Крылья являются самым существенным, самым главным атрибутом ангела. Наличие крыльев свидетельствует о принадлежности изображаемого лица к миру *sacrum*. Крылья символизируют «посланца богов, душу и тело, Святого Духа, одухотворенность (...), вездесущность (...), подъём (...), возвышенность. (...) Крылья в христианской религии — это свет, просвещение, (...), атрибут ангела, архангела, херувима, серафима. Крылья — вездесущность» [15, с. 383, 385]. Псевдо-Дионисий Ареопагит подчёркивал, что «крылья обозначают готовность ангелов возноситься вверх, их восхищение небом, а также стремление уклоняться от всего того, что имеет связь с землей, что мешало бы их беспрестанному стремлению к возвышенному. Легкость их крыльев свидетельствует о том, что нет у них никаких земных склонностей, но они возносятся вверх совершенно чистым (...) образом» [23, с. 107–108]. Платон сказал: «ни у одного тела (материального) нет столько божьего начала, что у крыльев» [21, с. 72]. По Башлярю, крыло — это «основной атрибут, связанный со способностью летать, у всех существ это признак совершенства». Окрыление является синонимом чистоты, так как «чистота, свет и великолепие неба создают чистые и окрыленные существа. (...) Всякая динамическая лазурь, лазурь мчащаяся — это крыло» [1, с. 192].

Таким образом, суть ангела заключается в наличии двух главных атрибутов: глаз и крыльев. Оба они, согласно библейским свидетельствам, выступают в увеличенном количестве, что должно подчеркнуть их особенную чистоту, лёгкость, близость к Богу, их всезнание и всевидение, равное божьему.

Изображения ангелов в искусстве, также херувимов, на протяжении веков изменялись. Большую последовательность и неизменность наблюдаем в византийском искусстве, которое не создало своего типа изображения ангела, а лишь только придало ему черты собственного стиля: неестественно большие темные глаза, закрытые уста, вид мистического воодушевления [5, с. 611]. Фигура одета в длинный наряд, большие крылья опущены вдоль тела или легко отклонены. Немногочисленные изображения византийских ангелов, без обозначения черт, указывающих на их место в ангельской иерархии, чаще представляют собой симметрический элемент орнамента в верхнем углу иконы, чем становятся ее центральной фигурой [16, с. 290].

Зато огромное богатство реализаций и вариантов мотива херувима можно найти в западноевропейском искусстве. Подробный анализ данной проблемы не является здесь нашей целью, в свет вышло уже большое количество книг на эту тему [34; 32; 28]. Наиболее кратко можно сказать, что образовались два типа представления ангела, оба проявляющие последовательное стремление к унификации, т. е. уход от библейского свидетельства в сторону изображения просто ангела, ангела универсального. В результате различия между ангелами отдельных иерархий были утрачены, термины херувим, ангел, ангелочек, амур (купидон) стали употребляться синонимично.

Эти два типа, которые сформировались в западноевропейском искусстве, это ангел в виде, так сказать, «взрослом», и ангел-ребенок. Определение «взрослый» употребляется здесь в переносном значении, так как в преобладающем большинстве реализаций ангелы — это существа настолько молодые, что трудно определить их пол. Их тела еще не назначены ни женскостью, ни мужскостью. Благодаря этому они сияют детской чистотой, невинностью, безгрешностью, беспорочностью. Тип юного ангела был особенно популярным в XIV в., его замечательные реализации можно увидеть на картинах Фра Анджелико, Боттичелли, Гирландайо [32, с. 129–143].

Самую большую популярность снискало однако изображение ангела-ребенка. Эти изображения завладели костелы и религиозное искусство. Фигурки нагих, толстощеких детей,

с пухлыми ручками и ножками, с маленькими расположенными птичье-мотыльковыми крылышками, словно шарики возносятся в небесном пространстве храмов, украшают массивные колонны и богатые рамы великих сакральных полотен, прикрывающих стены храмов. Кроме полных фигур, появлялись также изображения детской головки в окружении крыльев.

Мотив ангела-ребенка получил название путто (putto — ребенок) [32, с. 136] и особенную популярность получил в западноевропейском сакральном искусстве XIV в.

Одна из самых прекрасных реализаций этого мотива — это картина Рафаэля Санти *Сикстинская мадонна* (1515-1516) [25, с. 31]. Центральную часть картины занимают 3 фигуры: Божья Мать с ребенком, перед ней по обе стороны стоят на коленях св. Сикстус и св. Варвара. Фон создают легкие перистые облака. Сверху и снизу композицию замыкает задрапированная зеленая ткань. Нижнюю часть замыкает ровная темная поверхность, на нее опираются два ангелочка. Нежный ветер развивает их ясные волосы. Ангелочки смотрят вверх, опираясь на локти. Из за их маленьких пухлых плеч видны, похожие птичьим, крылышки. Их тела (и одно крылышко) скрывают облака. (Эту картину знает весь мир). Именно эти легкие перистые облака придают представленному пространству и фигурам Марии, Сикстуса и Варвары сакральный характер — фигуры не имеют ореола. Здесь, среди туч, проходит граница между действительностью земной и небесной, между миром *sacrum* и миром *profanum*.

Припомним, что также облака обладают богатой религиозной символикой. По Ареопагиту, Библия описывает «святые интеллекты [ангелов] также в виде туч (Иез. 1,4; 10,3; Ап. 10,1) для того, что показать, что святые интеллекты сверхъестественным образом наполняются скрытым светом, что с покорностью, первыми, воспринимают первичное излияние святости и со щедростью передают ее существам более низкого разряда в ее второстепенном сиянии, согласно с их возможностями. Они, наконец, в своей плодородности дают жизнь и рост, и совершенную глубину, опуская интеллектуальную влагу, плодородными водами орошая лоно, которое их принимает, призывая это лоно к животворной плодovitости» [24, с. 110]. «Туча символизирует (божье) провидение, теофанию, святость, тайну, небо. (...) Облако — слава господня (...), место епифании и апофеоза. (...) День облака и тучи (Иез. 34,12) — день Господа, день божьего суда» [15, с. 43]. Тучи сопровождают явление людям Бога (Книга Исхода), заслоняют воскресшего Христа, возносящегося в небо. В сцене божьего суда Создатель сидит на тучах, как на престоле. Бог пребывает среди облаков, рука, являющаяся из облака, это знак божьего вмешательства в дела жителей земли. «Облака ассоциируются с небесными водами и, соответственно, с плодородием. В раннем христианстве облако стало синонимом пророка, поскольку пророк — это сеятель божественной истины» [31, с. 127].

Картина *Вознесение пресвятой девы Марии* (1506) Петра Перуджино представляет Марию, которую несут на туче херувимы, смотрящие на стоящих внизу апостолов. Мария показана в ореоле, на ее указывают два ангела в золотом наряде [34, с. 156]. Херувимы, несущие Марию, изображены в виде трех детских головок, почти младенческих, их маленькие лица окружают, словно лепестки цветов, маленькие крылышки.

Иная картина того же мастера представляет Христа в ореоле, возносящегося в небо. Ореол создает 13 херувимов — детские головки окружают, как и выше, маленькие крылышки. Взрослые ангелы стоят на тучах, играют на музыкальных инструментах [34, с. 157].

В 1520 г. Джованни Баптиста Росса, именуемый также Россо Флорентино (1540–1590) написал картину, которая сегодня находится в галерее Уфиччи во Флоренции. Она изображает прекрасного херувима с головой в золотых кудрях и с восхитительными радужными крыльями [34, с. 217].

Окрыленные младенческие головки херувимов видны также на картине Россо *Благовещение* (1489), где в верхней части представлен сам Бог в виде старца с длинной взвихренной бородой в окружении 8 младенческих головок херувимов с разноцветными крылышками. Картина *Божья Мать справедливая* (1501) представляет Мадонну с ребенком в окружении окрыленных головок херувимов, по обе стороны ее стоят взрослые ангелы с молитвенно сложенными руками и наклоненными вниз головами [35, с. 12].

Не странно ли, однако, что именно мотив путта пользовался такой популярностью в представлении херувимов? Даже на картине, отсылающей к видению Иезекииля, плеча Бога поддерживают фигурки нагих детей с белыми крылышками [34, с. 66], что прямо указывает на их принадлежность к роду херувимов. Согласно библейским рассказам, это их, херувимов, роль нести трон Бога, служить его престолом, беречь ковчег — место пребывания Создателя. Всё-таки, эти детские изображения, несмотря на их сладость и покоряющую красоту, абсолютно несходны с самой сутью херувимов — приписываемой им в Библии полнотой знания, божественной мудростью, чистым интеллектом. Символы всезнания, всевидения херувимов (многоглазие), были заменены символами, обозначающими те ценности, которые присущи ребенку — чистота, невинность, безгрешность. В Евангелии св. Матфея читаем:

«В то время ученики приступили к Иисусу и сказали: кто больше в Царствие Небесном?

Иисус, призвав дитя, поставил его посреди них и сказал: истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царствие Небесное; итак, кто умалится, как это дитя, тот и больше в Царствие Небесном; и кто примет одно такое дитя во имя Мое, тот Меня принимает» [Ев. от Матвея, 18 : 1–6].

Вернемся, однако, к интересующему нас мотиву херувима, а точнее — его схеме, основанной на двух главных элементах: головка и крылья, как видно, очень популярной в западноевропейском искусстве и почти отсутствующей в византийско-русском искусстве (связанном с православием). Приведённые выше примеры реализации этого мотива возникли, что очень важно, до половины XVI в. И вот к концу этого столетия этот мотив появляется в последних изданиях Ивана Федорова, возникших на украинской земле. Однако появляется в виде совершенно непохожем на западноевропейские образцы.

Присмотримся этому изображению.

Лицо овальное, почти совершенно круглое, посередине лба небрежными штрихами нарисован пучок черных волос, наподобие чуба. Толстой чертой обозначены брови, почти сливаются с ними точки маленьких глаз. От широкого носа отходят узкие длинные, нарисованные одной линией усы, отходящие по обе стороны лица. Усы и губы нарисованы одной черной чертой. По обе стороны носа находятся тени? пятна? Наконец, вместо ушей из головы выходят крылья, чутко поднятые вверх. Небрежными штрихами обозначены отдельные перья.

Если бы соединить прямой линией макушку, кончики крыльев, кончик бороды и концы крыльев — получился бы идеальный прямоугольник. Что делает из описываемого изображения элемент повторяемый, легко слагающийся в орнамент, а также более сложные декоративные структуры.

Некрасивая картинка вызывает впечатление небрежного наброска или карикатуры. Суровое, злое лицо, как пишет Киселев, саркастическое, вызывает ужас, страх. Даже крылья, важный атрибут ангела, здесь скорее похожи на ослиные уши, чем на птичьи или мотыльковые крылышка западноевропейских херувимов. Впрочем, крылья украинского херувима, нарисованные не очень старательно, с «пропусками» кое-где, также не вызывают впечатления ангельских, приводят на мысль скорее бывшие военные? драчливые? приключения. Неприятный эффект усиливает черно-белая колоритность.

Что наклонило Федорова сделать проект этого изображения и поместить его не более и не менее, как в Острожской Библии?

По Киселёву, эта окрыленная головка «столь мало походит на традиционные изображения херувимов, столь необычна по своей внешности, что ставит изучающего в тупик относительно намерений печатника. (...) Ничего подобного этой голове не встречается в современных западных изображениях». По мнению этого ученого, «херувимы, созданные Иваном Федоровым, кажутся уродливостью, насмешкой над установившимся художественным и каноническим образом. Но, следует учитывать, что в XVI веке, как и ранее, восприятие уродливого и неприличного было совсем иное, чем у нас. Об этом свидетельствуют неоднократные

повторения этих голов различными печатниками, очевидно, не усматривающими в них ничего шокирующего» [12, с. 73] (?).

Также Я. Запаско подчеркивает отсутствие аналогичных реализаций данного мотива в западноевропейском искусстве, а явление его в украинских изданиях Ивана Федорова объясняет сходством изображенного херувима с внешним видом жителей Острога (?!). Зато по Исаевичу, Федоров мог почерпнуть замысел своего херувима из прототипа, находящегося в одном из изданий анонимной типографии [10, с. 90]. Однако украинский ученый не приводит никаких источников для подтверждения своего тезиса. В своем комментарии к одному из украинских изданий первопечатника (*Новый Завет с Псалтырью*, 1580) этот ученый писал, что для титульного листа Федоров использовал ксилографическую рамку, законченную фронтоном, прототип которой был создан одним из художников круга Луиса Кранаха для виттембергских старопечатных изданий 1533 и 1534 гг. В оригинальной рамке на колоннах были фигурки ангелочков-путт. Острожский печатник заменил их простыми и изысканными рисунками ваз. Это свидетельствует о том, что Федоров хорошо знал тип изображения херувима в виде окрыленной головки, однако заменил его более нейтральным (эстетически и семантически) изображением вазы.

Изумляет эта сдержанность и лаконичность комментариев русских и украинских ученых относительно «украинского херувима». Изумляет, так как уже с первого взгляда в глаза бросается внутреннее противоречие этого изображения. Верности схеме (головка и крылья) не соответствует злое, грозное лицо, отнюдь не детское. Сфера *sacrum* (ангельские крылья) сочетается в этом изображении со сферой *profanum* (чуб, усы, лицо взрослого, абсолютно не симпатичного человека). Лицо этого украинского херувима выявляет, скорее всего, родство с популярным для данного района изображением запорожского казака. Что, правда, не ускользнуло от внимания русских и украинских ученых, однако не получило должного объяснения. Почему Федоров, как редко кто, знающий Священное Писание [13, с. 225–254], а во время многих путешествий [18, 184; 3, с. 82–98], имеющий также много возможностей увидеть разные объекты иконографии ангелов, предпринял такую трансформацию, можно даже сказать — деформацию мотива?

Припомним, что казаками еще в XVI в., т. е. в эпоху Федорова, называли всех тех, кто не имея места жительства, скитался по пограничным землям, живя тем, что удалось украсть [30, с. 43]. С течением времени они стали образовывать своеобразные военные формации, т. наз. Сичь. С другой стороны, власти Речи Посполитой стали организовать т. наз. реестры (реестровых казаков под начальством гетманов), которые входили в состав регулярной польской армии [33, с. 20].

Казаки представляли собой довольно характерную группу, также с точки зрения внешнего вида. Кажется, Федоров, создавая свое изображение херувима, сознательно использовал некоторые элементы стереотипа казака, такие как: высоко подбритая голова с оставленной на макушке или сбоку длинной прядью волос, сплетенных в вид косы (т. наз. оселедец), называемой также чубом, и длинные, повисшие вдоль усы. Что касается стереотипа казацкой души, то для своего рисунка Федоров подобрал лишь ее негативные черты, такие как: дикость, жестокость, суровость, ярость, несдержанность, грубость, мрачность [33, с. 107–112]. (С другой стороны, казакам приписывали также положительные черты, такие как: красота, дородность, крепость, ловкость, отвага, энергия, гордость, чувство достоинства, героизм, храбрость, верность, мужество и т. п. [33, с. 94–107]).

Как-то трудно вообразить себе, что своим рисунком Федоров хотел оказать свою симпатию казакам, на это время оцениваемым в сплошных мрачных красках. Также трудно принять, что таким образом печатник хотел запечатлеть какой-то характерный элемент локального колорита. И при чем здесь крылья? Почему Федоров не использовал изображения всадника, какой поместил в геральдических композициях своих заблудовских (герб Ходкевича) и острожских (герб Острожского) изданий? По каким-то причинам художник запрокинул изображение — прецедент не только в его собственной деятельности, но также в

иконографии Востока и Запада. Неужели казацкий вид этого херувима представляет собой своеобразный камуфляж, маскировку истинных намерений мастера? Быть может, не здесь надо искать источника инспирации.

Припомним, что в 1575 г., после того, как обанкротилась его львовская типография [18, с. 137–156], печатник вступил на службу у князя Острожского, великого воеводы Киева, называющегося защитником православия, старающегося издать славянскую Библию. С этой целью князь пригласил группу ученых и литераторов, которые должны были приготовить текст Священного Писания к печати. Также для этой цели принял на работу Федорова, первого и самого лучшего печатника русской земли. Но Федоров был из простого народа, не был дворянином, его знания, компетенции, искусство не имели большего значения. В глазах князя был только ремесленником, чью работу можно купить за небольшие деньги. Пока продолжались работы над приготовлением текста будущей Библии, князь поручил печатнику должность управляющего имения в Дермани. Федоров был вынужден представлять князя в его бесчисленных спорах, конфликтах, распрях с местными помещиками. Сохранившиеся документы эпохи наглядно показывают ситуацию, в какой нашелся первопечатник. Можно себе представить, что переживал Федоров каждый раз, когда вынужден был представлять князя в судебных спорах о меже, корове или лошади, организовать вооруженные нападения на жителей соседних местностей и забирать у них имущество [18, с. 160–169; 17, 192–195]. Все это для человека божьей миссии, одухотворенного художника, было предельно невыносимо, чуждо и унижительно.

По некоторым источникам, уже в 1576 г. Федоров приехал в Острог, чтобы там организовать типографию, а пока текст Библии не был приготовлен, печатал другие острожские издания. Однако, хранившиеся в Отделе Рукописей Львовской государственной библиотеки документы свидетельствуют о том, что, как управляющий имением Острожских в Дермани, он вынужден был заниматься княжескими делами вплоть до 1580 г. [17, с. 195]. Также среди сохранившихся судебных актов находятся документы разных финансовых обязательств печатника, в которых он назывался «жителем Острога», «типографом милостивого государя Константина Константиновича князя Острожского» [18, с. 189–190].

После выхода в свет Острожской Библии типография прекратила свою деятельность. Федоров ушел со службы у князя [8, ч. 3–4, с. 439] и уехал во Львов, чтобы очередной раз основать собственную типографию. Кажется, князь Острожский не принял к сведению ухода Федорова и еще в 1583 г. поручил ему ехать в Рим [18, с. 193–194]. Однако печатник в Рим не доехал, остановился в Вене, чтобы представить императору Рудольфу II свои военные изобретения: складную пушку и ручную бомбарду, в четыре раза сильнее бомбард, употребляемых в то время, надеясь, в случае успеха, на обретение финансовой независимости от князя Острожского [18, с. 199–207].

Таким образом, можно полагать, что острожский период жизни печатника оказался наиболее драматичным, самым трудным и мрачным этапом его скитальческой жизни. Виновником же был князь Острожский и его святая миссия подарить православному миру славянскую Библию. Оказывается, что князь — это лицо весьма противоречивое, неоднозначное. С одной стороны — это политический и культурный деятель, защитник православия, многими величаемый «стовпом православ'я», «філером і оздобою правосавної церкви», «начальником православ'я», «великим заступником і потіхою всього народу руського» (?!). Сам князь на документах и письмах подписывался: «З Божої ласки князь на Волині» [29, с. 134–135].

Другой облик князя узнал типограф. Он лишний раз мог убедиться, что под маской патриота и заступника религии, общественного и культурного деятеля скрывается жестокий помещик, силой и оружием решающий неисчислимые конфликты с жителями соседних имений. Также часть современных обвиняет Острожского в чреватых последствиями политических ошибках, в инертности и недостатке участия в историко-политическом процессе эпохи, в слабости характера, индифферентности и неустойчивости в симпатиях (оказываемых то иезуитам, то протестантам). Согласно с этой оценкой, князь — это лицо отнюдь не «святое»;



это скорее всего хитрый и предусмотрительный помещик, целеустремленный лишь на собственные корысти [29, с. 135].

На сохранившихся портретах князь Острожский — то человек с крепкой фигурой. Его лицо круглое, голова высоко побритая (или лысая). Лоб прикрывает высокая меховая шапка. Нижнюю часть лица скрывает раскидистая борода. Темные плоскости шапки и бороды изменяют пропорции княжеского лица, делая его почти совершенно круглым. Несмотря на плохое качество изображения, на поверхности бороды отчетливо видны два узких пучка длинных усов. Таким образом, оба представления — украинского херувима и великого киевского воеводы — характеризуют общие черты: овальное, почти круглое лицо, высоко подбритая голова, спускающиеся вдоль усы. Можно ли затем рискнуть предположение, что именно это лицо, лицо князя дало первопечатнику импульс создать столь неоднозначное «украшение», а «казацкие» черты лица херувима должны были послужить своеобразным камуфляжом, маскировкой истинных замыслов художника? Почему эта деталь появилась лишь в острожских изданиях Федорова? Почему печатник поместил ее в Острожской Библии, в этом долго и старательно приготавливаемом «детище» князя? И почему это украшение появилось в церковной книге, в Священном Писании? Неужели это была сладкая, изошренная месть художника на человеке, который под видом святой миссии скрывал небывалое высокомерие, манию величия, жажду бессмертной славы? Кто сегодня помнил бы его имя, если бы не Острожская Библия, которую можно найти в наиболее отдаленных закоулках земли?

Наконец, почему Федоров уехал из Острога, вывозя 400 экземпляров Библии, в том 200 неоконченных? Неужели это была форма расчета печатника с князем за неоплаченный труд? А если на самом деле эти книги были предназначены для продажи, почему не мог окончить их печатание в острожской типографии? Почему после его смерти князь наложил «арест» на его имущество (книги, типографское оборудование)?

Вопросы множатся, но ни на одно из них историография не дает однозначного ответа. Вокруг лица первого русского печатника возникают очередные, осторожные и сдержанные гипотезы. Настоящая статья представляет собой одну из них. Кажется, ее подтверждают, во-первых, приведенные выше факты и обстоятельства острожского этапа жизни печатника; во-вторых, то, что украинский херувим появился лишь только в острожских изданиях, в то время как никогда раньше типограф не использовал в оформлении своих книг элементов тела человека, зверя или птицы (за исключением геральдических композиций и фронтисписов); в-третьих, эстетическая несхожесть этой детали с употребляемыми им раньше элементами *decorum* книги, которые отличаются исключительно благородной, бессмертной красотой рисунка. Случайное, ничем необоснованное появление украинского херувима в изданиях острожского периода кажется мало убедительным.

Несмотря на свою уродливость, «херувимы-украинцы не остались без потомства, а потомство их было многочисленно». Еще на протяжении двух столетий эти уродливые крылатые головки переливали и копировали в типографиях Западной и Восточной Украины. «Если Иван Федоров помещал херувимов по одному или по два-три, то позднее они появляются густыми крылатыми стаями». Последователи великого московского первопечатника создавали из них орнамент или сложные композиции, а даже создавали из них разнообразные декоративные структуры [12, с. 74–76].

### Литература

1. Bachelard G. Wyobrażenia poetycka. Wybór pism / wyboru dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarakiewicz, przedm. J. Błońskiego. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.
2. Baldock J. Symbolika chrześcijańska / tł. J. Moderski. Poznań: Rebis, 1994.
3. Drukarze dawnej Polski. T. 6. Małopolska i ziemie ruskie / oprac. A. Kawecka-Gryczowa, K. Korotajowa i W. Krajewski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960. С. 82–98.
4. Encyklopedia Katolicka. T. 1 / pod red. F. Gryglewicza, R. Łukaszyka, Z. Sułowskiego, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1985.
5. Encyklopedia Katolicka. T. 3 / pod red. R. Łukaszyka, L. Bieńkowskiego, F. Gryglewicza, Lublin:

- Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1985.
6. Филатов В. В. Краткий иконописный иллюстрированный словарь. М.: «Просвещение», 1996.
  7. D. Forstner. Świat symboliki chrześcijańskiej. Warszawa: Pax, 1999.
  8. Gębarowicz M. Iwan Fiodorow i jego działalność w latach 1569–1583 na tle epoki. Cz. 1. Poprzednicy. Cz. 2. Opiekunowie i współpracownicy // «Roczniki biblioteczne», R. XIII, z. 1–4. С. 5–95, 393–481.
  9. Guardini R. Aniołowie. Rozważania teologiczne. Kraków: Salwator, 2003.
  10. Исаевич Я. Д. Последние годы деятельности Ивана Федорова: (К 400-летию книгопечатания на Украине // Книга: Исследования и материалы. Сб. XXIX. М. Издательство «Книга», 1974. С. 79–97.
  11. Jaskóła P. Stwórcze dzieło Boga. Opole: Redakcja Wydawnictw WT UO, 2002.
  12. Киселев Н. П. Наборные украшения в изданиях Ивана Федорова // Книга: Исследования и материалы. Сб. IX. М.: Издательство «Книга», 1964. С. 69–76.
  13. Коляда Г. И. Работа Ивана Федорова над текстами Апостола и Часовника и вопрос о его уходе в Литву // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XVII. М.: Академия наук СССР, 1961. С. 225–254.
  14. Kopaliński W. Słownik mitów i tradycji kultury. Warszawa: PIW, 1987.
  15. Kopaliński W. Słownik symboli. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1990.
  16. *L'art byzantin dans les musees de l'Union Sovietique*, Leningrad: Aurora, 1977.
  17. Мыцько І. З. Новые документы о пребывании Ивана Федорова на Волыни // Белорусский просветитель Франциск Скорина и начало книгопечатания в Белоруссии и Литве / ред. кол. Е. С. Лихтенштейн (и др.). М.: Издательство «Наука», 1979.
  18. Немировский Е. Л. Иван Федоров: около 1510-1583. М.: Издательство «Наука», 1985.
  19. Panteghini G. Aniołowie i demony: Powrót do tego, co niewidzialne, / z jęz. włos. tłum. B. A. Gancarz. Kraków: Wydawnictwo «Bratni Zew», 2001.
  20. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Wyd. 3 popr. Poznań; Warszawa: Wydawnictwo Pallottinum, 1980.
  21. Platon. Pajdros / przeł. W. Witwicki. Warszawa: PWN, 1958.
  22. Podręczna encyklopedia biblijna. Poznań; Warszawa; Lublin: Księgarnia św. Wojciecha, 1959.
  23. Pseudo-Dionizy Areopagita. Pisma teologiczne. Imiona Boskie. Teologia mistyczna. Listy / tł. z jęz. gr. M. Zielska, przedm. T. Stępień. Kraków: Znak, 1997.
  24. Pseudo-Dionizy Areopagita. Pisma teologiczne. II. Hierarchia niebiańska. Hierarchia kościelna / tł. z jęz. gr. M. Zielska, przedm. T. Stępień. Kraków: Znak, 1999.
  25. Rafael / oprac. J. A. Chrościcki. Warszawa: Arkady, 1972.
  26. Roderyk A. SJ. Stojać cali w świetle: Rzecz o aniołach. Kraków: Wydawnictwo Księży Sercanów, 1999.
  27. Rojek M. Angelologia i demonologia: Skrypt dla studentów teologii. Przemyśl: Wydawnictwo Archidiecezji Przemyskiej, 1999.
  28. Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983.
  29. Саух П. Ю. Князь Василь Костянтин Острозький. Рівне: Волинські обереги, 2002.
  30. Serczyk W. A. Historia Ukrainy. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979.
  31. Словарь символов и знаков / авт.-сост. В. В. Адамчик. М.: АСТ; Минск: Харвест, 2006.
  32. Stanek B. Wizerunek anioła-dziecka w sztuce zachodnioeuropejskiej // Anioły i diabły wobec dzieci / pod red. J. Stanka, A. Kurzei. Kraków: Oficyna Wydawnicza «Impuls», 2007. С. 129–143.
  33. Strycharska-Brzezina M. Kozak ukraiński: Studium językowe. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2005.
  34. Ward L., Steeds W. Anioły: Wizerunki istot niebiańskich w sztuce / tł. Ewa Romkowska, Warszawa: Arkady, 2005
  35. Pietro Perugini // Wielcy Malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło. No 45. Kraków: Eaglemoss Polska, 1999.
  36. Запаско Я. П. Мистецька спадщина Івана Федорова. Львів: Видавниче Об'єднання «Вища школа», 1974.