УДК 80 ББК 63.3(2)43, 63.3(0)51 DOI 10.25986/IRI.2020.79.1.009

И. В. Лемешкин
Карлов университет, Пражский лингвистический кружок, Прага, Чехия;
Институт литовского языка, Вильнюс, Литва. ilja.lemeskin@ff.cuni.cz

ЗДЕСЬ СИДЕЛА (1517), ДА УЛЕТЕЛА (1518): MUSCA DEPICTA НА ПОРТРЕТАХ ФРАНЦИСКА СКО́РИНА[1]

К 550-летию со дня рождения Ф. Скорины

В статье рассматривается общеизвестный портрет Франциска Скорина 1517 г., в рамках семиологического анализа исследуются его сопроводительные текстовые элементы и *musca depicta*. О портрете книгоиздателя существует богатая литература, однако он до сих пор не изучался в наиболее очевидной и обязательной жанровой парадигме — в ключе европейской и, в частности, чешской портретной живописи первой четверти XVI в. Портрет книгоиздателя является вторым точно датированным чешским портретом эпохи Возрождения и первым портретным изображением представителя мещанского сословия.
Ключевые слова: Франциск Скорин, портрет 1517 г., trompe-l'œil, musca depicta, библейская иллюстрация, Мастер Литомержицкого алтаря

Предлагаемая вниманию работа взаимосвязана со статьей «1470 — год рождения Ф. Ско́рина» [Лемешкин, 2019], в которой портрет издателя был впервые рассмотрен в ряду иных портретов первой половины XVI в. Изучение хрестоматийно известной ксилографии в контексте чешской портретной живописи и более широких рамках портретного изобразительного канона Северного Возрождения дало несколько неожиданных результатов. Портрет издателя, вольно перефразируя «мастерскую гравюру» Альбрехта Дюрера 1514 г. «Св. Иероним в кабинете» (*Der heilige Hieronymus im Gehäus*), характеризуется рядом весомых художественно-изобразительных особенностей. Изобретательный способ работы с графическим источником свидетельствует о мастерстве художника, причем пражского портретиста в рамках указанного изобразительного жанра правомерно отождествлять с Мастером Литомержицкого алтаря (Mistr litoměřickeho oltaře) [Лемешкин, 2019, с. 26–34, 45, 74]. Незаурядный художественный потенциал выдает, помимо ранее выявленных характеристик, еще одна важная деталь — муха, изображенная в (на) правом нижнем углу композиции (листа) (Рис. 1).

Невзрачное, на первый взгляд, насекомое заслуживает специального и самого пристального внимания, так как в действительности перед нами сидит очень благородное, с точки зрения художественной эстетики XV–XVI в., существо из семейства *musca depicta*. Несмотря

[1] Ценной источниковедческой информацией и качественными копиями скориниан поделились А. В. Вознесенский (РНБ), А. А. Романова (БАН) и Г. В. Киреева (Национальная библиотека Беларуси). За это автор статьи выражает им искреннюю признательность. На портрете издателя 1517 г. приведена форма **скѡрин**. Данная форма антропонима, являющаяся производящей основой для вторичного **скорина**, фигурирует и в чешском королевском делопроизводстве, в указе Фердинанда I от 29 января 1552 г. — *skorýn* (Národní archiv. Ф. 182: Registra, Praha. T. 51). Восстанавливать окончание *-а*, как это традиционно делается, нет ни малейшего художественно-ремесленного и палеографического основания, но, прежде всего, нет такой нужды, ибо словоформа **скѡрин** (adj. **скоꙗ-инъ** ‘шкурин, изготовленный из кожи, кожаный; связанный с кожей, мехом, шкурой; связанный с изготовлением кожи’, производное от др.-рус. **скоꙗ** ‘шкура, кожа, мех’), будучи словообразующей основой, является прогнозируемой и ожидаемой. Производная форма nom. **скорина**, в серийном издании библейский книг использованная всего один раз, отражает стадию, когда на базе мотивированного прозвища (по сфере профессиональной деятельности предка) постепенно появляется демотивированная фамилия. Антропоним потенциально возможно изменять по падежам как принадлежащий к I типу склонения: *Ско́рин*, *Ско́рина*, *Ско́рину*, *Ско́рина*, *Ско́рином*, *Ско́рине*. Данную альтернативную форму, соблюдая верность оригиналу, используем и в этой статье. Подробнее об антропониме см.: [Лемешкин, 2018, с. 16–17; Лемешкин, 2019, прил. 1–2].

на свой более чем скромный размер, муха стала предметом огромного количества исследований, посвященных живописи эпохи Ренессанса (см., например: [Chastel; Arasse, 2000; Arasse, 2013; Арасс; Pigler; Ronen; Kemp; Eorsi] и др.).

«Траекторию» ее полета, то есть предназначение «нарисованной мухи» и общий механизм функционирования, лаконично передает анекдотическая ситуация, в которую в свое время попал Даниэль Арасс [Arasse, 2000, p. 47–48]. Оказавшись в Нью-Йорке, прославленный французский историк и теоретик искусства бродил по анфиладам Метрополитен-музея. Войдя в зал «Рождение итальянской живописи», ученый оторопел от неожиданного зрелища: *на* картине Карло Кривелли он увидел большую жирную муху. Данное обстоятельство показалось скандальным, так как ничего подобного в американском музее ученый увидеть не ожидал. Первоначальное возмущение, сопряженное с естественным порывом руки и возгласом «Va-t'en!» («Кыш!»), вскоре сменило облегчающее осознание того, что муха, сидящая на доске, *нарисована* (Рис. 2).

«Я чувствовал себя немного глупо, — признавался позднее исследователь. — Я должен был помнить, что Кривелли любил рисовать мух на своих картинах»[2] [Arasse, 2013, p. 29]. Дабы иные ценители эпохи Возрождения не попадали в подобное щекотливое положение, Д. Арасс в монографии «Деталь в живописи» (оригинальное название книги: «Le détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture» [Arasse, 1996]) навязчивому насекомому посвятил отдельную главу [Арасс, с. 114–121]. Решая далеко не мелкий, как оказалось, «мушиный вопрос», исследователь сравнил и предметно проанализировал три картины К. Кривелли, написанные им буквально «*под* мухой»: вышеупомянутую «Мадонну с Младенцем» (ок. 1480), «Мадонну с Младенцем и гвоздикой» (ок. 1480)[3] и «Св. Екатерину Александрийскую» (ок. 1491–1494)[4].

На примере перечисленных картин, на которых художник экспериментировал с мухой, искусствовед проиллюстрировал характерную для Ренессанса «двойную систему изображения», где две самостоятельные, но взаимосвязанные плоскости имеют тенденцию перекрещиваться. Благодаря сосуществованию, взаимопроникновению и слиянию двойной системы изображения появляется «иллюзия в иллюзии или даже иллюзия на иллюзию» [Land, p. 14]. Данное качество особенно отчетливо прослеживается на примере «Мадонны с Младенцем» из Метрополитен-музея (Рис. 2). Муха слишком велика, чтобы быть интегральной составной частью композиции, однако при этом на нее, как ни странно, трогательно реагирует Младенец: «Иисус смотрит на муху неприязненно и несколько испуганно, защищая щегла, которого держит в руках» [Арасс, с. 117]. Тонкая игра, отражающая высокий профессионализм художника, заставляет зрителя подойти к картине поближе, присмотреться и, подумав, решить, изображена ли муха *в* композиции картины или же *на* поверхности доски.

Полностью идентичный механизм [Konečný] прослеживался на прославленной картине Альбрехта Дюрера 1506 г. «Праздник венков из роз» (чеш. *Růžencová slavnost*, нем. *Rosenkranzfest*)[5], пример которой был заразителен для немецких художников первой половины XVI в. Тот же самый механизм был задействован и на страницах «Бивлии руской». Чтобы понять замысел и конкретные интенции художника, рассмотрим пражский палеотип, само насекомое, возлюбившее издание 1517 г., и способ интерпретации мухи в скориноведении.

[2] Перевод с английского, французского и белорусского языков здесь и далее автора статьи.

[3] Карло Кривелли. Мадонна с Младенцем на парапете и гвоздикой. Ок. 1480 г. Темпера, доска (48,5 × 33,6 см). Victoria and Albert Museum (London). Museum number: 492-1882. См.: http://collections.vam.ac.uk/item/O14935/virgin-and-child-oil-painting-crivelli-carlo/.

[4] Карло Кривелли. Св. Екатерина Александрийская. Ок. 1491–1494 г. Темпера, доска (38 × 19 см). The National Gallery (London). Inventory numer: NG907.1. См.: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/carlo-crivelli-saint-catherine-of-alexandria-1.

[5] Ср. копию картины (с мухой) начала XVII в. в венском Музее истории искусств — Kunsthistorisches Museum Wien. Inv. Nr.: Gemäldegalerie, 1900. См.: https://www.khm.at/objektdb/detail/626/.

I

Портрет книгоиздателя, до наших дней дошедший лишь в единичных экземплярах «Бивлии руской», представлен в двух видах: в варианте «с мухой» в «Книге премудрости Иисуса, сына Сирахова» (5.XI.1517. F. 82r) и в варианте «без мухи» в «Четырех книгах Царств» (10.VIII.1518. F. 242r). Помимо мухи варианты друг от друга отличаются наличием/отсутствием буквенно-числовой комбинации мѯ (= 47), которая в 1517 г. обозначила возраст портретируемого лица [Лемешкин, 2019].

В настоящее время известно о трех экземплярах «Книги премудрости Иисуса, сына Сирахова» с изображением мухи:

1.1. БАН. Научно-исследовательский отдел редкой книги. № 994 СП;

1.2. РНБ. 1.5.4 а/3;

1.3. ГИМ. Собр. книг старой печати И. Н. Царского. № 9.

Повторная печать с той же самой ксилографической доски, с которой заблаговременно были срезаны муха и буквенное числительное мѯ, была осуществлена спустя девять месяцев в «Четырех книгах Царств»:

2.1. The British Library. C36F4;

2.2. Oberlausitzische Bibliothek der Wissenschaften. A II 4° 26;

3.3. РГБ. № 5165.

Отдельного рассмотрения заслуживает портрет, некогда находившийся в Государственной публичной библиотеке, но, к великому сожалению, утраченный в 70-х годах прошлого века. В конце XIX в. лист с портретом был изъят из конволюта Санкт-Петербургской Духовной академии и помещен в подборку пражских скориниан (вложен между л. 1 и 2 книги «Бытие»), составленную в Императорской Публичной библиотеке (ныне: РНБ. 1.5.4 а/1) [Лукьяненко, с. 46]. Исходный конволют подробно описал А. С. Родосский, который отметил, что «девять книг Скориновской Библии переплетены в один крепкий переплет с досками обтянутыми прочною старинною кожею» [Родосский, с. 19]. «Между книгою Иис. Сираха и книгою Иова» автор каталога указал на гравюру с изображением доктора Ско́рина, которую посчитал нужным сопроводить пометкой «вне счета». «В счет листов» портрет не включил и И. П. Каратаев [Каратаев, с. 36].

Можно предположить, что И. П. Каратаев и А. С. Родосский работали с экземпляром, в котором гравюрный портрет в состав книжного блока был введен дополнительно (и/или выпал из переплета). Впечатление «чужеродности» могло усиливать иное качество бумаги, о котором упоминает Е. Л. Немировский [Немировский, с. 383]. Наличие гравюры, напечатанной на другой бумаге, нас не должно сильно удивлять. Нужно учитывать, что гравюрные портреты нередко вырезали и, поместив в рамку, вешали на стену, дарили и т. д. Некоторое количество портретов могли отпечатать в лично-репрезентативных целях, то есть безотносительно к «Бивлии руской», и на бумаге лучшего качества. Одним из них могли доукомплектовать экземпляр «Книги премудрости Иисуса, сына Сирахова».

Портрет издателя, изъятый из конволюта Санкт-Петербургской Духовной академии, до наших дней не дошел, однако, к счастью, мы располагаем неплохой его копией [Ровинский, с. 3, ил. 90]. В 1888 г. данным снимком в качестве фронтисписа к своей монографии воспользовался и П. В. Владимиров [Владимиров]. От всех других оттисков портрет отличался одной мелкой, но значительной подробностью. Забегая вперед, отметим, что ксилография представляла первоначальный вариант изображения, то есть вариант портрета с шестиногою мухою.

II

Полагаем, что в составе «Бивлии руской» варианты интересующей нас ксилографии — с мухой и без нее — были размещены осмысленно. Более того, их местоположение и печатная последовательность (в рамках серийного издания), на наш взгляд, предопределили появление вышеуказанных визуальных разночтений.

В 1517 г. портрет издателя, по мнению Е. Л. Немировского, был воспроизведен «совершенно неожиданно для читателя» [Немировский, с. 314–315]. Позволим с этим не согласиться. Начнем хотя бы с того, что появление портрета (на f. 82r) подготавливает колофон (на f. 81r), содержащий стандартный набор сведений об издателе: повѣлениемъ працею и выкладомъ избраннаго мѹжа в лѣкарскыхъ наѹкахъ доктора франциска скоринина сына сполоцка · в славном старомъ месте празскомъ · лета... Кроме того, незамеченной осталась тесная функционально-содержательная и художественно-(ком)позиционная взаимосвязь.

«Книга премудрости Иисуса, сына Сирахова» отличается тем, что содержит сразу два предисловия: Иисуса, сына Сирахова, и следующую за ним «предъмолъву» самого Ф. Скóрина, в которой полочанин объясняет причину, побудившую его предшественника взяться за перо. По мнению рутенского издателя, Сирахов сын руководствовался желанием остаться в памяти потомков: и ѹзрелъ е҃с тамо множество книгъ различныхъ и межи ими видел писмо и книгы деда своего исѹса еседехова · и возревновал е҃с томѹ дабы оставилъ теже и пособѣ память, ꙗко и предковѣ его оставили сѹть, дабы память его не загинѹла вовѣки · ꙗко самъ о том кратце пишеть во предословии свое҃м и сего ради преложилъ есть книгѹ сию из еврейскаго ꙗзыка на греческый · Размышление Е. Л. Немировского о том, что Ф. Скóрин переводческие заслуги Иисуса, сына Сирахова, проецирует и на себя [Немировский, с. 334], нам представляется более чем уместным. «Выкладывая» и издавая Библию, полочанин гарантированно себя обеспечивал памятью будущих поколений, с которой (памятью), в свою очередь, тесно взаимосвязана и публикация портрета.

В XV–XVI в. портрет функционировал совершенно иным образом, нежели сейчас. Теоретики искусства и сами художники акцентировали его особую роль как средства, которое позволяет «сохранить подобие людей после смерти» (Альбрехт Дюрер). Изображение долженствовало увековечить память о человеке, то есть продлить его жизнь после смерти. Главенствующая функция *memoria* накладывала сильный отпечаток на выбор людей, которые тогда заслуживали памяти потомков, а значит, и художественной визуализации своего образа [Kubíková, s. 22–23, 49]. Заказывая, а тем более печатая свой портрет, издатель был прекрасно осведомлен о собственных незаурядных заслугах и о своем эксклюзивном праве остаться в памяти потомков.

В предисловии издатель не забывает особо подчеркнуть, что данную книгу перевел лично он: протожъ и ꙗ дла похвалы божией и дла посполитого доброго и розмножениꙗ мѹдрости : ѹмениꙗ, опатрености, разѹмѹ, и наѹки · приложилъ есмъ працѹ выложити книгѹ сию на рѹскый ꙗзыкъ. Таким образом, проецируя на себя ту же самую переводческую заслугу, Ф. Скóрин — дабы память его не загинѹла вовѣки — в данной книге закономерно печатает и свой личный портрет. Но и это еще не все.

В книге мы видим два «авторских» предисловия и, соответственно, два изображения людей, пожелавших навеки остаться в истории. В конце книги рядом с колофоном помещается портрет Скоринова сына (Рис. 1), на титульном же листе — гравюра с изображением сына Сирахова за той же «працею» (Рис. 3). Перед нами кольцевая композиция, причем взаимосвязь между гравюрами подчеркивается (ком)позиционными средствами. В центре внимания — фигура ученого, сидящего и сосредоточенно работающего за пюпитром. Во всем иллюстративном аппарате «Бивлии руской» подобных гравюр лишь две, и совсем неслучайно, что обе напечатаны в той же самой книге, в ее начале и конце.

Название «Диспут», искусственно и поспешно данное титульной гравюре [Владимиров, с. 78], не имеет под собой ни малейшего основания. Кто, с кем и как здесь диспутирует? Неужели это та двоица робких и скромно между собой жестикулирующих статистов, которых главный персонаж даже не удостаивает взглядом? Настоящая «диспутация по случаю публичной защиты диссертации» [Конан, Шматаў] была бы изображена совершенно иначе, с ясно обозначенной фигурой испытуемого кандидата, экзаменаторов-магистров, председательствующего и т. п. При сопоставлении с другими гравюрами того же иконографического типа можно заметить, что ксилография в динамической последовательности изображает сразу два рода деятельности: процесс работы над ветхозаветной книгой и процесс «размножения мудрости». По этой причине переводчик изображен сидящим/работающим за пюпитром, с головой, устремленной в книгу, а его рабочий стол при этом выполняет функцию возвышенной кафедры-амвона.

В подтверждение своих слов приведем гравюрную миниатюру Венецианской библии (1506), где двоякая деятельность Сирахова сына сегментирована на две процессуально взаимосвязанные составные части (Рис. 4). Заметим, что иконографический тип, использованный в соответствии с традицией в «Бивлии руской», бытовал вплоть до XIX в. В качестве примера приведем гравюру Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда «Хвала мудрости и страха божьего», изображающую того же самого ветхозаветного Иисуса (Рис. 5). Таким образом, в издании 1517 г. печатается не один, а сразу два типологически близких портрета: Сирахова сына и Ф. Ско́рина.

Наконец, нужно отдавать отчет, что, будучи доктором медицины, Ф. Ско́рин к данной ветхозаветной книге должен был питать совершенно особое пристрастие в силу высказанных в ней мыслей. Имеем в виду не абстрактно-назидательный характер всей книги в целом, который, по мнению исследователей, должен был идеально соответствовать пресловутой «педагогической программе» и «кодексу морально-этических норм» издателя (см., например: [Немировский, с. 315]), но вполне конкретный пассаж из 38-й главы данного сочинения. Ограничимся его началом: честѹи лекаръ, дла потребы ѹбо и его сотворилъ є҃ наивышший · ѿ бога ѹбо є҃ каждое лекарство, и ѿ царѧ возметь дары · ѹмєннє лекарево превозносить главу его, и пред лицем вельможъ похваленъ будеть · превышний сътворилъ есть ѿ земли лекарство, и мужъ мѹдрый не погордить имъ и т. д. Лестные высказывания по отношению к докторам (Сир 38: 1—15) позднее привели к предположению (Hugo Grotius), что ветхозаветный автор сам практиковал лекарские науки. Настоящий гимн медицине и докторам, уникальный в контексте ветхозаветных книг, должен был в значительной мере мотивировать, а быть может, и прямо предопределить публикацию портрета — доктора медицины! — именно в этой части Ветхого Завета.

Итак, портрет, печатаемый в «Книге премудрости Иисуса, сына Сирахова», назвать неожиданным никак нельзя. Совсем иначе дело обстоит с четырьмя историческими «Книгами Царств», где в основном тексте мы не видим ничего «личного», то есть такого, что побудило бы издателя напечатать там свой портрет. Причина, вероятно, здесь кроется в другом. «До сих пор Скорина писал только отдельные предисловия на каждую книгу, не касаясь ни общего состава библии, ни взаимного отношения отдельных книг. Издавая четыре книги Царств вместе, он в первый раз в предисловии коснулся общего состава библии и представил деление всей библии на четыре части…» [Владимиров, с. 109]. Можно согласиться с верным наблюдением того же П. В. Владимирова, что «это деление (библейских книг. — *И. Л.*), как и некоторые другие замечания, в рассматриваемом предисловии Скорины имеют непосредственное отношение к большому предисловию Иеронима в книги Царств» [Владимиров, с. 109, примеч. 3]. По сути, недостойный последовникъ, как сам себя Ф. Ско́рин именует в «Книге Даниила», лишь перенимает и, в значительной степени перефразируя, обновляет общеизвестный пролог св. Иеронима. По этой причине было бы вполне уместным здесь изобразить прославленного автора Вульгаты.

По всей видимости, так и происходит. Нужно иметь в виду, что художник, создавая портрет Ф. Ско́рина, исходил из всем хорошо известного графического источника 1514 г. — гравюры «Св. Иероним в кабинете». Портретируемый дѡктор франциск скѡрин, «положивший на русский язык» Библию, занимает место, позу, окружает себя теми же предметами, среди которых был изображен и дюреровский Иероним [Лемешкин, 2019, с. 59—67]. Неудивительно, ведь переводчик-издатель сознательно и откровенно сопоставляет себя с Иеронимом. Особенно явно это наблюдается в «Книге Есфири» (1519). На титульном листе издатель не забывает снова подчеркнуть, что текст библейской книги перевел именно он (зѹполъне выложены на рѹсъкий ꙗзыкъ доктором францискомъ скориною); далее указывает на свою собственную «предъмолъву» к «Книге премудрости Иисуса, сына Сирахова», тем самым лишний раз показывая (припоминая), что и он, так же как Иероним, является автором оригинальных предисловий к библейским книгам (ꙗко о томъ болеє дотъкнулъ єсмъ въ предъмолве своєй на ісуса сирахова). Наконец, Ф. Ско́рин прямым текстом говорит о том, что идет по стопам св. Иеронима: светый пакъ єронимъ или єрасимъ презъвитеръ онъ же былъ єстъ по воплощениі слова божиꙗ лѣтъ четыреста выложилъ на латинъский ꙗзыкъ · с халъдейскаго єврейскаго и греческаго зуполне, чего во єврейскихъ книгахъ не пишеть положилъ кѹ конъцу не рѹшаючи и особнѣ, и на главы розделилъ · азъ теже наследуꙗ мужа светого · напредъ богу въ троици єдиному ко чъти · и своєму прироженому рускому ꙗзыку к наѹце всего доброго. Отождествление с Иеронимом и соответствующий художественный прием, благодаря которому издатель на гравюре предстал в привлекательном образе авторитетного учителя церкви, возымел обратный положительный эффект — то же самое изображение оказалось возможным использовать применительно к творцу Вульгаты.

Повторное использование ксилографии в иной сюжетной ситуации и с другим текстовым сопровождением — для того времени совершенно естественное явление. Издатели и печатники XVI в. в своей практике руководствовались многофункциональностью печатного материала как на уровне отдельно взятых литер, так и на уровне иллюстративного аппарата. Из-за дороговизны изготовления та же самая доска в одном и том же издании использовалась повторно, а иногда (если позволял контекст) и многократно. Относительно редкие иллюстрации того времени должны были будоражить фантазию, поэтому на «шероховатости», то есть на некоторое несовпадение изобразительной схемы и чужеродные детали, тогда не обращали особого внимания. За примером далеко ходить не надо. Рассмотренная ранее ксилография (Рис. 4), изображающая Сирахова сына, в той же самой Венецианской библии первоначально изображала Соломона (в ранее набранной и напечатанной «Книге Притчей Соломоновых»). Такая неточность, как царская корона на голове, не мешала.

Таким образом, распределение в составе «Бивлии руской» ксилографии, точнее, ее вариантов подтверждает ранее высказанное предположение [Лемешкин, 2019, с. 74—75] о двойственном характере восприятия и функционирования данного графического произведения. В зависимости от конфессиональной принадлежности (почитатель Вульгаты — православный) и языковых компетенций (владение/невладение кириллическим письмом и вязью) ксилография могла при желании рассматриваться и как библейская гравюра, изображающая прославленного доктора церкви[6], и как вполне стандартный портрет 47-летнего доктора медицины. Данная особенность функционирования была, конечно же, предопределена тем, что художник, создавая портрет, изначально исходил из гравюры Альбрехта Дюрера 1514 г.

[6] Как библейскую гравюру, выполненную по мотивам дюреровского «Иеронима», портрет издателя могли воспринимать в Праге в период печатания «Бивлии руской»; именно так данную гравюру должен был воспринимать и западноевропейский коллекционер Священного Писания, для которого кириллические сопроводительные тексты оставались загадкой.

Итак, в «Книге премудрости Иисуса, сына Сирахова» 1517 г. перед нами стилизованный (под образ Иеронима) личный портрет частной персоны, поэтому его сопровождает вполне стандартный в таких случаях набор сведений: в 1517 г. в возрасте 47 лет доктор Франциск Скорин (этому соответствует латинская портретная флоскула: ANNO … ÆTATIS SUÆ …). В «Книгах Царств» 1518 г. та же гравюра функционирует в ином жанровом ключе, то есть обозначает скорее мѹжа свѣтого, с которого портрет в 1517 г. композиционно списали. По этой причине в более позднем варианте ксилографии нивелируются некоторые характерные признаки портрета: редуцируется сопроводительный текст (мз = 47 лет) и исчезает муха. Последняя, так же как и возрастная характеристика, пропадает по вполне понятным причинам. Благодаря севшей на лист мухе, образ Ф. Ско́рина секуляризировался, что было особенно важно при печатании портрета частной персоны в Библии. При помощи бытового насекомого художник говорил: это достойный человеческой памяти персонаж, но никак не святой. Сам издатель, в свою очередь, снимал с себя подозрения в святотатстве. В случае с Иеронимом нужды в этом, понятное дело, не было.

Полагаем, что использование графического произведения одновременно как портрета и как библейской гравюры — не случайная импровизация, возникшая из-за элементарной нехватки иллюстративного материала. Есть основание думать, что данная потенция изначально закладывалась в изображение. Дело в том, что для портрета XVI в. совсем не свойственно осложнять восприятие сопроводительных текстовых элементов, которые емко и *понятно* должны были информировать о том, кто, когда и в каком возрасте был портретирован. Зачем же тогда понадобилось: 1) сведения о портретируемом лице вписывать затейливой вязью, которая далеко не всеми читалась (и которая до сих пор расшифровывается с разночтениями), и 2) числительное мз стилизовать под дюреровскую монограмму AD [Лемешкин, 2019, с. 73–74]? Кажется, что здесь (на том же самом уровне: мз + вязь) мы сталкиваемся с установкой графически, стилистически осложнить восприятие сопроводительного текста. Но зачем? Нелогичную в рамках портретной живописи особенность легко понять, исходя из посылки, что гравюра предназначалась и для изображения святого. В последнем случае некоторые тексты, сопровождающие портрет, должны были быть нечитаемы или хотя бы менее явными, завуалированными.

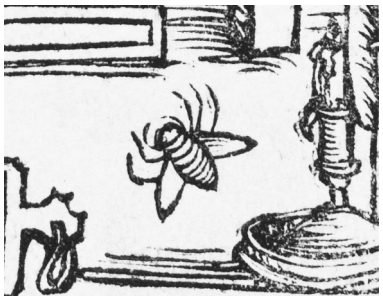
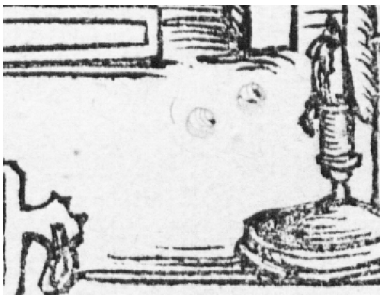
Целостный структурно-функциональный (семиологический) подход, применяемый к изучению иллюстративного аппарата «Бивлии руской», объясняет обстоятельства и причины, по которым портрет 1517 г. спустя год был видоизменен. Графическая мутация, объединяющая оба видоизмененных компонента, объясняется в широкой системе взаимосвязей: жанровых, художественно-функциональных, позиционных и проч. Параллельно заметим, что атомистическое изучение приводит к хаотическим, неубедительным и часто алогичным толкованиям.

Отсутствие «пчелы» в свое время пытался объяснить Е. Л. Немировский: «Дело заключается в том, что доска была старой, уже выдержавшей тираж книги Иисуса Сирахова. В процессе печатания тиража книг Царств она могла получить дальнейшие повреждения. На ленинградском оттиске ясно видна трещина, идущая вниз от левого крыла пчелы. При косметическом ремонте гравированной доски могли срезать отдельные ее части. Аналогичное произошло с доской, с которой в книгах Исход и Левит печаталась гравюра с изображением первосвященника Аарона, гравюра эта претерпела существенные изменения» [Немировский, с. 383–384]. Те же аргументы позднее слепо повторил В. Ф. Шматов [Шматаў, 2000, с. 28]. На поверку они не выдерживают критики.

Во-первых, в дошедших экземплярах БАН и РНБ мы никакой трещины, «идущей от левого крыла пчелы», не наблюдаем. Никаких ее признаков, тем более «ясных», нет и на других местах оттисков. Исследователей ввела в глубокое заблуждение репродукция портрета, напечатанная

Д. А. Ровинским в «Материалах для русской иконографии» [Ровинский, ил. 90], где у левого крыла действительно видна черточка, напоминающая недостающую (шестую) ножку насекомого. Репродукция была скопирована с рассмотренного выше экземпляра из Санкт-Петербургской Духовной академии.

Д. А. Ровинский к делу копирования относился скрупулезно, поэтому нет ни малейшего повода думать, что в «снимок» вкралась какая-то неточность. По толщине и по своему оттенку линия соответствует другим штрихам, обозначающим ножки насекомого, поэтому позволительно думать, что в конволюте Санкт-Петербургской Духовной академии присутствовал один из первых оттисков с данной ксилографической доски, где муха еще стояла на всех своих шести ногах. Вполне вероятно, что это был пробный оттиск гравюры. «Вывихнутую», то есть внизу несколько асимметрично изображенную, и слишком длинную конечность в дальнейшем срезали. Используя таким образом отредактированную ксилографию (с пятиногой мухой), напечатали основной тираж «Книги премудрости Иисуса, сына Сирахова». В «Книгах Царств», соответственно, срезали уже всю муху целиком. Таким образом, правомерно реконструировать третий и первый по времени печати вариант ксилографии, который далее будем обозначать как **1517a*. Оговоренные разночтения представим в сводной таблице:

вариант *1517a: шестиногая муха	вариант 1517b: пятиногая муха	вариант 1518: без мухи
		
[Ровинский, ил. 90]	БАН. НИОРК. 994 СП	Oberlausitzische Bibliothek der Wissenschaften. A II 4° 26

Срезанную мушиную ножку Е. Л. Немировский по какой-то непостижимой причине принял за трещину, хотя такого в принципе не могло быть. Трещина, будь она действительно на этом месте, никогда бы не оставила такой отпечаток. Наоборот, разлом ксилографической доски у обрезной гравюры мы определяем не по оттиску, а по пунктирно идущим пробелам, то есть по тем местам печатного штриха, куда из-за трещины перестала попадать краска. Таковых признаков на портретах нет. Кроме того, почему-то не показалось удивительным, что так называемая «трещина» по своему местоположению и кривизне поразительно соответствует недостающей ноге насекомого, которую из-за симметрии изображения (на голове мухи усики, по сторонам корпуса — три пары ног) можно было бы ожидать именно в этом месте.

Во-вторых, треснувшую доску мало кому пришло бы в голову «косметически ремонтировать» способом, о котором рассуждает московский ученый-книговед. Зачем лишний раз утомлять материал? Срезая на месте трещины поврежденные элементы, ксилографическую доску можно было испортить безвозвратно.

В-третьих, ни о какой аналогии с особенностями изображения первосвященника Аарона не может быть и речи. Причина видоизменения гравюры, печатаемой в книгах «Исход»

и «Левит», совершенно иная. Убирая излишнюю фоновую штриховку, гравер лишь облегчал и просветлял изображение, то есть, руководствуясь чисто художественными соображениями, делал его более контрастным и легким для восприятия. Никаких трещин, как и в случае с мухой, здесь не было и в помине.

Но допустим на мгновение, что в правом углу доски все-таки была невидимая для нашего ока трещина, то есть некая объективная техническая причина, побудившая устранить «пчелу». Но зачем же тогда понадобилось срезать предположительную монограмму мʒ, находившуюся с противоположной стороны? Указанные элементы с гравюрной доски были удалены одновременно, поэтому и причина, побудившая к этому, должна быть, по всей видимости, общей. Гипотетически можно предположить, что «пчела» и «монограмма» составляли сигнет художника и поэтому они были удалены вместе. Но почему? Традиционно считалось, что мʒ — это монограмма художника или гравера, вот только никто не задавался простым вопросом: если это и правда монограмма, то зачем вообще по прошествии каких-то 9 месяцев ее понадобилось удалять?

Трудно предположить, что данное решение исходило от предполагаемого носителя «монограммы». Еще более нереалистическим выглядит гипотетический сценарий, что данную инновацию, нивелирующую заслугу мастера, произвели без его ведома. Представим, что бы почувствовал, например, Якоб Зайзенеггер (Jakob Seisenegger, 1505–1567), если бы кто-нибудь с еще «свежей» его картины вывел контур маленькой совы и монограмму *IS*. А работы того же художника и того же гравера выходят в «Бивлии руской» и в 1518, и в 1519, и, вероятно, в 1520 г.! Было бы не лишено смысла также поинтересоваться, а известны ли вообще прецеденты, когда при повторной печати, осуществленной вскоре после появления оригинала (даже необязательно в той же типографии), срезали монограммы *M + S*, *AD*, *HH* и т. д.

Таким образом, манипуляцию с ксилографической доской следует рассматривать в более широкой системе взаимосвязей. Списывать «пчелу» за счет никогда не существовавшей технической неисправности не представляется возможным. Удаленные графические детали следует рассматривать и по отношению друг к другу, и по отношению к более широкому контексту, прежде всего жанровому и структурно-функциональному. На портрете в рамках изобразительного канона Северного Возрождения ожидали увидеть стандартный набор сведений о том, кто изображен, когда и в каком возрасте. Буквенная комбинация мʒ — в контексте остальных совершенно очевидных вспомогательных текстов — должна была восприниматься как элементарное числительное, обозначающее возраст портретируемого лица на момент портретирования. С другой стороны, на портретах эпохи Возрождения муха присутствует часто, чего нельзя сказать о пчеле.

III

Вопрос биологического вида насекомого побуждает хотя бы вкратце обратиться к предыдущему опыту скориноведения. К сожалению, нужно сразу отметить, что исследователи, в разное время касавшиеся данного вопроса, ограничивались голословными утверждениями. Морфологические особенности телосложения, а тем более специфика изображения насекомых в изобразительном искусстве XVI в. во внимание не принимались.

Первое подробное (известное нам) описание портрета, в котором фигурирует пчела, принадлежит И. С. Снегиреву: «Доктор изображен пожилых лет, без бороды с усами, в шапке, пишущий за налоем, который покрыт ковром с изображением на оном солнца и включенного в него полумесяца; сей знак (гербовой или алхимический?) включен во все заставки и даже в некоторые рисунки гравированные сей книги; по обе стороны Скорины гербы Пражские, два льва на двух столбах, держащие в лапах гербовые щиты. Скорина окружен книгами, над которыми висит глобус, песочными часами и другими принадлежностями учености; при подножии его на полу стоит подсвечник с умбракулом, к коему летит пчела, знамение трудолюбия. Над окном,

у коего сидит Скорина, между цветочными перевязами изображен на дощечке ҂а҃ ·ф҃· ѕ҃і· 1517 год, а внизу монограмматически начертано: Докторъ Франциско Скорина» [Снегирев, с. 309].

Однажды промелькнув, пчела с завидным упорством кружила в работах скориноведов на протяжении XIX–XX в. Ее семантическая трактовка оставалась при этом практически неизменной: «Трудолюбивая пчела, которая выгравирована в правом нижнем углу портрета, напоминает о прилежании, работоспособности» [Шматаў, 1988, с. 310].

Значительно позднее у пчелы появился менее симпатичный двукрылый конкурент. Так по прошествии ста лет портрет издателя описал М. Щекотихин: «На гравюре мы видим Скорину в его комнате, на низком кресле за пюпитром, с пером в правой руке над открытой книгой; другая книга находится вправо от него на подставке. Он одет в докторскую мантию и берет, из-под которого выступают долгие волосы. Пюпитр покрыт узкой скатертью с бахромой, орнаментами и великим “гербом”. На спинке кресла с обоих сторон — геральдические львы, держащие щиты со знаками ⚻ и ♁. На заднем плане архитектурные мотивы с колоннами и карнизом, увитым растительной гирляндой. Вокруг фигуры Скорины размещены разные предметы: *sphaera mundi*, песочные часы, книги, лавка с подушками, свеча в подсвечнике с рефлектором, два лукошка, кувшин, на полу — большая муха. На самом верху гравюры, на особой табличке, которую держат две фантастические рыбы, помещена дата: *АФЗІ* (1517 г.). На аналогичной таблице, только немного больших размеров, внизу находится надпись вязью *Доктор Францискъ Скорина*. Слева, возле лукошек — монограмма гравера, состоящая из букв *М* и *З*» [Шчакаціхін, с. 194–195].

Емкое и предметное описание портрета, предложенное белорусским искусствоведом, до сих пор не потеряло своей актуальности. Описание лишено фантазий, которые нередко сопровождают творческое воображение некоторых авторов [Pichura, p. 163; Паўловіч, с. 154]. При этом ученый, детально описав то, что видит, не утруждал себя обоснованием вещей, которые ему казались очевидными. К их числу принадлежит и муха, которая в ряду иных изображенных предметов упоминается, но при этом никак не анализируется и не мотивируется.

Будучи далекими родственницами, муха и пчела характеризуются целым рядом дифференциальных признаков, о многих из которых на основании схематичного гравюрного изображения не представляется возможным судить, однако главные из них — это крылья и общая морфология тела. Муха принадлежит к отряду двукрылых (*Diptera*), в то время как пчела — к отряду перепончатокрылых (*Hymenoptera*) с двумя парами крыльев. В сложенном состоянии пчелиные крылья к длинному туловищу прилегают теснее чем у мух. Разительно отличается и контур крыла. В сложенном состоянии передние и задние крылья пчелы оказываются одно под другим и напоминают растянутый эллипсис. В свою очередь, контур мушиного крыла, которое намного короче, по форме больше напоминает прямоугольный треугольник. Тело пчелы состоит из отчетливо различимых частей: головы, груди и брюшка. В месте соединения груди и брюшка корпус сужается и приобретает вид тонкой перемычки, в то время как у мухи соответствующие части тела сливаются воедино. Конечно же, пчела характеризуется и значительной удлиненностью своего трехчастного корпуса.

Перечисленные признаки *однозначно* говорят в пользу мухи. Наличие поперечных полос по всему телу (за исключением головы) может свидетельствовать о том, что изображенное насекомое принадлежит к широко распространенному семейству падальных мух (*Calliphoridae*). Муху здесь должен был видеть даже человек, не сильно разбиравшийся в насекомых, что однако трудно представить в контексте XVI в. Издатель изображен не где-то на фоне природы (не перед открытым окном с идиллическим заальпийским пейзажем, как это часто бывает на портретах эпохи Ренессанса), но в замкнутом пространстве рабочего кабинета и, судя

по рядом расположенному колофону (ѯ҃ славномъ старомъ месте пражскомъ), в урбанистической среде Старого города Пражского, поэтому муха напрашивалась и по этой причине. С другой стороны, «Бивлию рускую» читали не где-то на пасеке, а в той же самой среде, которая вполне логично вызывала естественную ассоциацию с бытовым назойливым существом.

В связи с вышесказанным закономерен вопрос: если идентификация мухи на основании морфологических особенностей строения тела является настолько очевидной, то почему тогда лидирующее место всегда занимала пчела? Полагаем, что подавляющее большинство исследователей XIX—XX в. в своих трактовках руководствовались не зрительным опытом, а негласным принципом, который блестяще выражает русская пословица: «Всякая муха жужжит, да не пчеле чета». Вокруг одного насекомого цветение и благоухание, вокруг другого — нечистоты и зловоние. Полезная пчела дает мед и олицетворяет трудолюбие; надоедливая и нечистая муха приносит возбудителей самых различных заболеваний. Муха, особенно падальная, которая со времен Гомера ассоциируется с трупоразложением и гниением, казалась неподобающей и просто-напросто несовместимой с портретом досточтимого доктора медицины. Совершенно неучтенным, к сожалению, оказался художественно-изобразительный опыт XV—XVI в. Никто не обратил внимания на то, что муха суверенно летает, сидит и назойливо жужжит в (на) многих выдающихся творениях живописи эпохи Возрождения.

Ренессансные мухи отличались большим разнообразием, предопределенным их предназначением и функцией *в* или *на* картине. В «Бивлии руской» мы имеем дело с *trompe-l' œil*, а именно с *musca depicta*, сидящей *на* картине (в качестве примера для сравнения см. рис. 6—7; особенно показательно второе произведение, где изображены сразу две мухи, сидящие *на* и *в* картине). Идентификация именно этого вида мухи трудностей не вызывает.

Во-первых, начнем с огромного размера. В интерьерной композиции муха — это единственный *чудовищно* непропорциональный объект. Несоответствие масштаба заметно при сопоставлении с рядом расположенными предметами: подсвечником и огарком свечи. Если бы такая громко жужжащая муха — размером в целую ладонь — действительно влетела в пражский кабинет, на лице книгоиздателя появился бы панический ужас, намного превосходящий страх Иисуса на картине К. Кривели «Мадонна и Младенец».

Во-вторых, *musca depicta* изображена не на предмете интерьера. Все было бы немного сложнее, изобрази ее художник в той же позе, но, например, на изображенной выше подушке. Тогда мы должны были бы решать, что это за муха и на чем она сидит: на листе бумаги или же на подушке. Художник ее помещает на белый, пустой фон, и это вносит стопроцентную ясность: муха изображена «как бы» в воздухе, то есть вроде бы в полете, но при этом она не летит! Она именно *сидит* на листе, так как ножки растопырены во все стороны. Еще сильнее данное качество было выражено на **1517a*.

В-третьих, муха изображена параллельно с плоскостью гравюры. Она развернута влево, а ее ножки симметрично расставлены в разные стороны. Это говорит о несовместимости с перспективой портрета, с иллюзорно окружающими предметами и с фиктивным пространством интерьерного изображения.

В-четвертых, допустим, что муха была неудачно, то есть в грубом противоречии с перспективой, изображена все же сидящей на полу. Тогда она, как и окружающие предметы, должна была бросать тень влево. Такой тени мы не наблюдаем. Наоборот, мы видим слабое изображение тени (в виде миниатюрной штриховки) по правую сторону крошечного тельца мухи (на правом крыле и вдоль ножек), то есть тень, наблюдаемую на краю л. 82 *recto* с перспективы читателя (Рис. 8).

Наконец, в-пятых, с точки зрения ксилографического оттиска, с которым читатель знакомился *de visu* (в отличие от подавляющего большинства современных исследователей[7]), у мухи совершенно реальный размер: длина 7–8 мм, «размах» крыльев — около 1 см. Перед нами вполне зрелая особь, которая села и прогуливается по самому вкусному месту бумажного листа, то есть по жирному углу *recto*.

* * *

Таким образом, благодаря *musca depicta*, пражское серийное издание стоит в ряду уникальных памятников не только кириллического книгопечатания, но и искусства эпохи Ренессанса, так как изысканное художественное средство, подчеркивающее высокий профессионализм художника, посредством палеотипа проникает в печатную продукцию, искусство Чехии и Великого княжества Литовского. Смотря на гравюрный портрет, читатель/зритель должен (был) решить: «сидит» ли муха в пражском кабинете издателя 1517 г., или же она в процессе чтения Библии «села» на лист 82 *recto*, на его нижний угол, загрязненный многочисленными пальцами читателей. По сравнению с единичным творением художника-живописца ксилографическая техника изготовления оттиска предоставляла одно весомое преимущество: толстая муха на печатный лист не только садилась (1517), но и элегантно улетала (1518). Естественно, ведь сидеть «живую» муху на том же самом месте (на f. 242r в «Книгах Царств» и на f. 82r в «Книге премудрости Иисуса, сына Сирахова») не заставишь. Возможно, что впервые в простейшей форме здесь был реализован принцип (зоо)кинеографа, создающего оптическую иллюзию движения на бумаге.

В глазах просвещенного реципиента XVI в. такая муха выполняла и иное важное предназначение — она секуляризировала изображение, что было особенно важно при печатании портрета частной персоны в Библии. С ее помощью художник говорил: это не св. Иероним, как вы подумали, и не культовый предмет для поклонения, а всего лишь художественная условность, изобразительное произведение, по поверхности которого своими грязными лапками топчется обыкновенная мясная муха. Таким образом издатель снимал с себя подозрения и потенциально возможные обвинения в святотатстве.

[7] Механизм идентификации *musca depicta* как в книге, так и в живописи предполагает, что зритель/исследователь с ней знакомится *de visu*. Положительное значение могут иметь факсимиле, которыми в случае скориниан мы, к сожалению, не располагаем. Так называемые «факсимильные издания», то есть многочисленные публикации, где не соблюдаются пропорции и другие качества оригинала, вводят в заблуждение и, как правило, не могут послужить цели идентификации «нарисованной мухи».

Рис. 1. Портрет Ф. Скорина 1517 г. в «Книге премудрости Иисуса, сына Сирахова» (5.XI.1517) (БАН. НИОРК. 994 СП. F. 82r)

Рис. 2. Карло Кривелли. Мадонна с Младенцем. Ок. 1480 г. Темпера, дерево (37,8 × 25,4 см). Metropolitan Museum of Art (New York). Accession Number: 49.7.5.

Рис. 3. Гравюра «Иисус, Сирахов сын, размножает мудрость» в «Книге премудрости Иисуса, сына Сирахова» (5.XI.1517) (РГБ. № 1439. F. 1r)

Рис. 4. Миниатюра «Иисус, Сирахов сын, размножает мудрость» (60 × 76 см) в Венецианской библии (Biblij Czeska w Benatkach tissťena. Venecija: Petr Liechtenstein, 5.XII.1506) (Strahovská knihovna. BB IV 5)

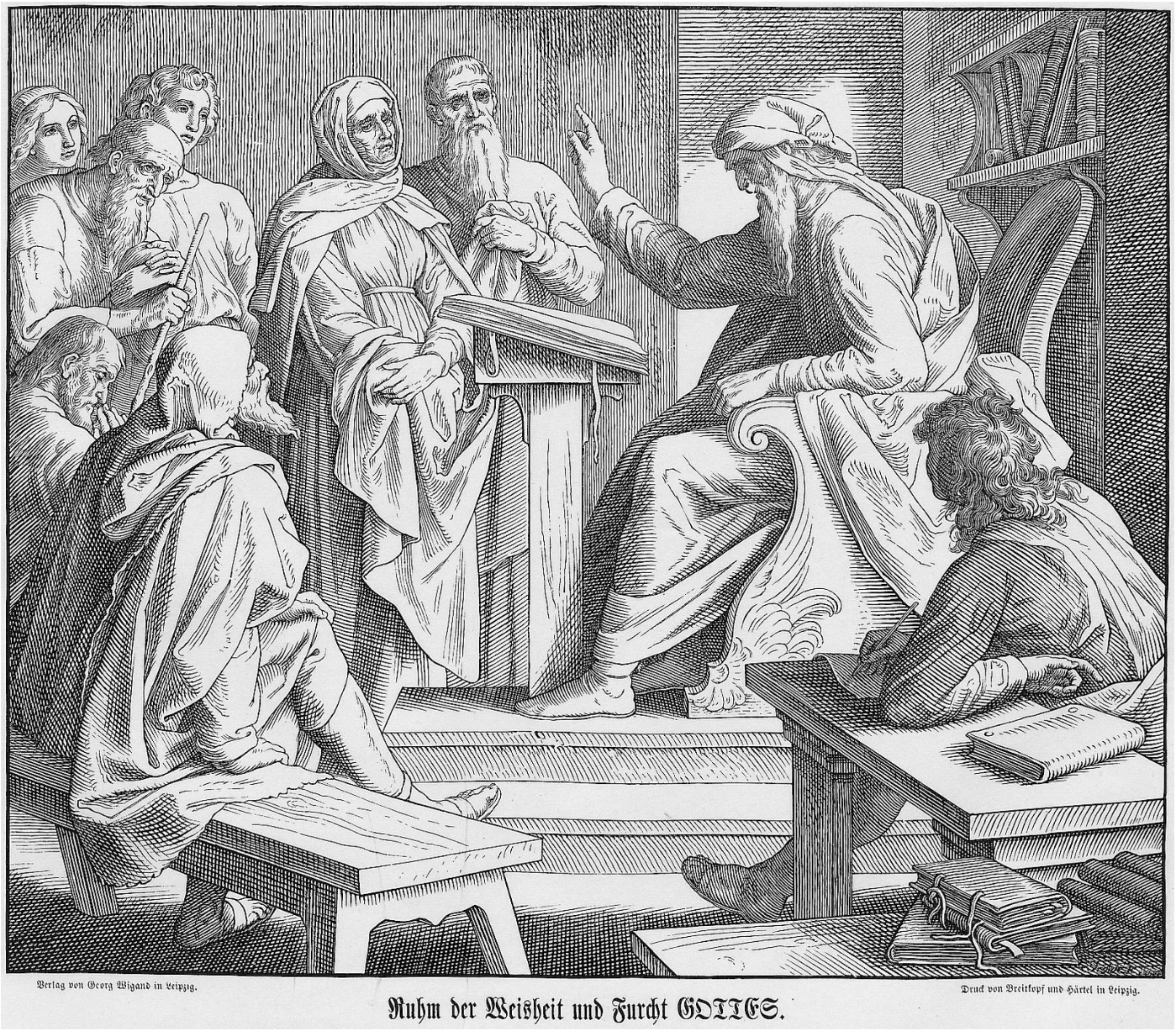


Рис. 5. «Ruhm der Weisheit und Furcht GOTTES» (Buch Jesus Sirach. Cap. 1. v. 1–4). По изд.: Schnorr von Carolsfeld, J. Die Bibel in Bildern, Bd. I [Altes Testament]. Leipzig: Wigand, 1860. S. 148.

Рис. 6. Петрус Кристус. Портрет картузианца. 1446 г. Темпера, дерево (29,2 × 21,6 см). Metropolitan Museum of Art (New York). Accession Number: 49.7.19.

Рис. 7. Мастер из Франкфурта. Автопортрет с женой. 1496 г. Масло, дерево (47,2 × 31,1 см). Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Antwerpen). Inventory number: 5096.

Рис. 8. Musca depicta на портрете Ф. Скорина 1517 г. в «Книге премудрости Иисуса, сына Сирахова» (5.XI.1517) (увеличенный фрагмент с тонкой штриховкой тени) (БАН. НИОРК. 994 СП. F. 82г)

Литература

Арасс Д. Деталь в живописи. СПб., 2010. 462 с.

Владимиров П. В. Доктор Франциск Скорина. Его переводы, печатные издания и язык. СПб., 1888. XXVI, 351 с.

Каратаев И. П. Описание славяно-русских книг, напечатанных кирилловскими буквами. СПб., 1883. Т. 1. VI, 554 с.

Конан У. М., Шматаў В. Ф. «Дыспут» // Францыск Скарына і яго час. Энцыклапедычны даведнік. Мінск, 1988. С. 328.

Лемешкин И. Симеон Рус и Франциск Скорина // Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka, [t.] 2013–2014. Vilnius, 2018. P. 10–33.

Лемешкин И. 1470 – год рождения Ф. Ско́рина // Францыск Скарына: новыя даследаванні. Мінск, 2019. С. 23–85.

Лукьяненко В. И. Издания кириллической печати XV–XVI вв. (1491–1600 гг.): каталог книг из собрания ГПБ/РНБ. СПб., 1993. 346 с.

Немировский Е. Л. Франциск Скорина: Жизнь и деятельность белорусского просветителя. Минск, 1990. 596 с.

Паўловіч У. С. Чароўнае святло гравюраў Скарыны // Беларуская думка. 2000. № 2. С. 146–155.

Ровинский Д. А. Материалы для русской иконографии. СПб., 1884. Вып. 3. 9 с.

Родосский А. С. Описание старопечатных и церковно-славянских книг, хранящихся в библиотеке Санкт-Петербургской Духовной академии. СПб., 1891. Вып. 1. 448 с.

Снегирев И. М. Дополнение к статье IX // Труды и летописи Общества истории и древностей российских. М., 1830. Ч. V. Кн. I. С. 306–309.

Шматаў В. Ф. Гравюрны партрэт Ф. Скарыны // Францыск Скарына і яго час. Энцыклапедычны даведнік. Мінск, 1988. С. 309–310.

Шматаў В. Мастацтва беларускіх старадрукаў (XVI–XVIII стст.). Мінск, 2000. 129 с.

Шчакаціхін М. Гравюры і кніжныя аздобы ў выданьнях Францішка Скарыны // Чатырохсотлецьце беларускага друку: 1525–1925. Менск, 1526. С. 180–227.

Arasse D. Le détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris, 1996. 459 p.

Arasse D. On n'y voit rien: Descriptions. Paris, 2000. 189 p.

Arasse D. Take a closer look. Princeton; Oxford, 2013. 176 p.

Chastel A. Musca depicta. Milano, 1984. 154 p.

Eorsi A. Puer, abige muscas! Remarks on Renaissance Flyology // Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae. 2001. Vol. 42. P. 7–22.

Kemp C. Fliege // Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Lieferung 106. Munich, 1997. Cols. 1196–1221.

Konečný L. Chytání zmizelé mouchy // Albrecht Dürer. Růžencová slavnost. 1506–2006. Praha, 2006. S. 41–52.

Kubíková B. Portrét v renesančním malířství v českých zemích – jeho ikonografie a funkce ve šlechtické reprezentaci. Praha, 2016. 288 s.

Land N. Giotto's Fly, Cimabue's Gesture, and a Madonna and Child by Carlo Crivelli // Source: Notes in the History of Art. 1996. Vol. 15 (№ 4). P. 11–15.

Pichura G. The Engravings of Francis Skaryna in the Biblia Ruska (1517–1519) // The Journal of Byelorussian Studies. 1967. Vol. 1. № 3. Year III. P. 147–167.

Pigler A. La mouche peinte: un talisman // Bulletin du Musee Hongrois des Beaux-Arts. 1964. № 24. P. 47–64.

Ronen A. La mosca di Giotto e la testa di Fauno di Michelangelo: Due illustrazioni del pensiero storico del Vasari // Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze N. S. 51. 1989 [1991]. P. 105–122.

References

Arasse, D. Le détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris, 1996. 459 p.
Arasse, D. On n'y voit rien: Descriptions. Paris, 2000. 189 p.
Arasse, D. Detal' v zhivopisi [Detail in Painting]. SPb., 2010. 462 p.
Arasse, D. Take a closer look. Princeton; Oxford, 2013. 176 p.
Chastel, A. Musca depicta. Milano, 1984. 154 p.
Eorsi, A. Puer, abige muscas! Remarks on Renaissance Flyology. In *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*. 2001. Vol. 42. P. 7–22.
Karataev, I. P. Opisanie slavyano-russkikh knig, napechatannykh kirillovskimi bukvami [Description of Slavonic-Russian Books Printed in Cyrillic Letters]. SPb., 1883. T. 1. VI, 554 p.
Kemp, C. Fliege. In *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Lieferung 106*. Munich, 1997. Cols. 1196–1221.
Konan, U. M., Shmatav, V. F. "Dysput" ["Dispute"]. In *Frantsysk Skaryna i yago chas. Entsyklapedychny davednik*. Minsk, 1988. P. 328.
Konečný, L. Chytání zmizelé mouchy. In *Albrecht Dürer. Růžencová slavnost*. 1506–2006. Praha, 2006. P. 41–52.
Kubíková, B. Portrét v renesančním malířství v českých zemích – jeho ikonografie a funkce ve šlechtické reprezentaci. Praha, 2016. 288 p.
Land, N. Giotto's Fly, Cimabue's Gesture, and a Madonna and Child by Carlo Crivelli. In *Source: Notes in the History of Art*. 1996. Vol. 15 (№ 4). P. 11–15.
Lemeshkin, I. Simeon Rus i Frantsisk Skorina [Simeon Rus and Francisk Skorina]. In *Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka, [t.] 2013–2014*. Vilnius, 2018. P. 10–33.
Lemeshkin, I. 1470 – god rozhdeniya F. Skórina [1470 – the Year of the Birth of F. Scorina]. In *Frantsysk Skaryna: novyya dasledavanni*. Minsk, 2019. P. 23–85.
Luk'yanenko, V. I. Izdaniya kirillicheskoi pechati XV–XVI vv. (1491–1600 gg.): katalog knig iz sobraniya GPB/RNB [Editions of the Cyrillic Print of the 15th – 16th Centuries (1491–1600): katalog knig iz sobraniya Gosudarstvennoi publichnoi biblioteki / Rossiiskoi natsional'noi biblioteki]. SPb., 1993. 346 p.
Nemirovskii, E. L. Frantsisk Skorina: Zhizn' i deyatel'nost' belorusskogo prosvetitelya [Francisk Skorina: Life and Work of the Belarusian Educator]. Minsk, 1990. 596 p.
Pavlovich, U. S. Charovnae svyatlo gravyurav Skaryny [The Magic Light of Skoryna's Engravings]. In *Belaruskaya dumka*. 2000. № 2. P. 146–155.
Pichura, G. The Engravings of Francis Skaryna in the Biblia Ruska (1517–1519). In *The Journal of Byelorussian Studies*. 1967. Vol. 1. № 3. Year III. P. 147–167.
Pigler, A. La mouche peinte: un talisman. In *Bulletin du Musee Hongrois des Beaux-Arts*. 1964. № 24. P. 47–64.
Rodosskii, A. S. Opisanie staropechatnykh i tserkovno-slavyanskikh knig, khranyashchikhsya v biblioteke Sankt-Peterburgskoi Dukhovnoi akademii [Description of Old Printed and Church Slavonic Books Stored in the Library of the St. Petersburg Theological Academy]. SPb., 1891. Vyp. 1. 448 p.
Ronen, A. La mosca di Giotto e la testa di Fauno di Michelangelo: Due illustrazioni del pensiero storico del Vasari. In *Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze N. S. 51*. 1989 [1991]. P. 105–122.
Rovinskii, D. A. Materialy dlya russkoi ikonografii [Materials for Russian Iconography]. SPb., 1884. Vyp. 3. 9 p.
Shchakatsikhin, M. Gravyury i knizhnyya azdoby v vydan'nyakh Frantsishka Skaryny [Engravings and Book Decorations in the Editions of Francisk Skorina]. In *Chatyrokhsotlets'tse belaruskaga druku: 1525–1925*. Mensk, 1526. S. 180–227.
Shmatav, V. F. Gravyurny partret F. Skaryny [Engraving Portrait of F. Skorina]. In *Frantsysk Skaryna i yago chas. Entsyklapedychny davednik*. Minsk, 1988. P. 309–310.
Shmatav, V. Mastatstva belaruskikh staradrukav (XVI–XVIII stst.) [The Art of Belarusian Old Print Editions (16th – 18th Centuries)]. Minsk, 2000. 129 s.
Snegirev, I. M. Dopolnenie k stat'e IX [Supplement to the Article IX]. In *Trudy i letopisi Obshchestva istorii i drevnostei rossiiskikh*. M., 1830. Ch. V. Kn. I. P. 306–309.

Vladimirov, P. V. Doktor Frantsisk Skorina. Ego perevody, pechatnye izdaniya i yazyk [Dr. Francisk Skorina. His Translations, Publications, and Language]. SPb., 1888. XXVI, 351 p.

Ilya V. Lemeshkin
Charles University, The Prague Linguistic Circle, Prague, Czech Republic;
Institute of Lithuanian Language, Vilnius, Lithuania

IT WAS SITTING (1517) HERE BUT FLEW AWAY (1518). MUSCA DEPICTA ON THE PORTRAITS OF F. SKORINA

In the article the known portrait of Francisk Skorina from 1517 and the included text elements (parenthesis) and *musca depicta* is examined primarily with help of semiological analysis. Although there is a large amount of literature about the publisher's portrait, it has not been studied within the most obvious and obligatory genre paradigm – the European and in particular Czech Portrait paintings of the first quarter of the 16th century. The Skoryna's portrait is the second precisely dated Czech portrait in the Renaissance period and the first portrait of a bourgeoisie representative.
Keywords: Francisk Skorina, 1517 portrait, trompe-l'œil, musca depicta, biblical illustration, Master of the Litoměřice Altarpiece