

На правах рукописи

САВЕЛЬЕВА Мария Юрьевна

Позднегоготические фигурные алфавиты.

Иконография, семантика, дидактика.

Специальность 17.00.04. –

изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва 2007

Работа выполнена на кафедре всеобщей истории искусства Исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

Научный руководитель: кандидат искусствоведения,
А.Л. Расторгуев

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения
Е.Ю. Золотова

кандидат исторических наук
О.С. Воскобойников

Ведущая организация: Всероссийский
научно-исследовательский
институт реставрации

Защита диссертации состоится «___» _____ 2007 г. в 15 ч. 20 мин. На заседании Диссертационного совета (Д.501.001.81) при Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова.

Адрес: Москва, ГСП-2, Ленинские горы, 1-й корпус гуманитарных факультетов, аудитория 550.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Научной библиотеки 1-го корпуса гуманитарных факультетов МГУ имени М.В. Ломоносова.

Автореферат разослан «___» _____ 2007 г.

Ученый секретарь
Специализированного совета,
Кандидат искусствоведения

С.С. Ванеян

Предмет исследования.

Диссертация посвящена довольно маргинальной теме – **фигурным** (то есть составленным из фигурок) **алфавитам позднего Западного Средневековья - XIV – XV веков**, - ибо именно этим временем датируются соответствующие дошедшие до нас памятники. Можно сказать, что фигурные алфавиты являются частью жанра украшенных алфавитов (наряду с орнаментальными и каллиграфическими алфавитами), которые в свою очередь входят в более обширную историю украшенных инициалов. Последние, как известно, появились в раннехристианский период (считается, что самые ранние известные нам украшенные буквы содержатся в рукописи Вергилия из Немецкой государственной библиотеки в Берлине – так называемый *Vergilius Augusteus* – не раньше IV в.) и произошло это прежде всего благодаря двум факторам. Во-первых, на переходе от античности к Средневековью менялось отношение к письменному слову, во многом обусловленное христианским культом книги и письма, сложившимся под влиянием традиций ближневосточных культур: написанное слово приобретало сакральный ореол, прочтение текста теперь предусматривало его вдумчивое созерцание, слова и их образное воплощение становились объектами медитации. Во-вторых, утвердился новый, более высокий, статус профессии писца, письмо стало искусством.

По сравнению с украшенными инициалами, украшенные латинские алфавиты возникли позже – на рубеже XII – XIII в.в., совпав по времени с распространением книг образцов (самые ранние такие книги датируются X в.), в которых они по преимуществу и обнаруживаются, что изначально связывает их с практикой тиражирования образов. Поначалу это главным образом орнаментальные совокупности букв - алфавиты из Кембриджа (около 1175 г., Тоскана; Cambridge, Fitzwilliam Museum. MS. 83-1972) и Вены (начало XIII в., Австрия; Vienna, Österreichische Nationalbibliothek. Cod. Vind. 507). Собственно же фигурные алфавиты, очевидно, появились еще позже: так, самый ранний из известных нам - погибший во время Второй Мировой войны алфавит из Берлинского гравюрного кабинета - датируется второй четвертью XIV в. Полных

фигурных алфавитов от XIV – XV в.в. дошло немного – всего шесть, не считая более или менее точных копий. В диссертации тщательнейшим образом разбираются только четыре из них, представляющиеся наиболее интересными и насыщенными смыслом, два других также описываются и анализируются, но менее подробно. Итак, отдельные главы посвящены следующим памятникам:

I) вторая четверть XIV в.в., Германия (?) – утрачен во время Второй Мировой войны, раньше – Berlin, Kupferstichkabinett – полный маюскульный алфавит, составленный из фигурок людей и животных, - рисунок пером с отмывкой тушью на четырех пергаментных листах.

II) посл. четв. XIV в., Ломбардия (по-видимому, скопирован с богемского оригинала) - Bergamo, Biblioteca Civica «Angelo Mai», Cassaf. 1.21 (раньше: VII, 14) – полный готический минускульный алфавит, составленный из фигурок людей и животных, из альбома набросков Джованнино де Грасси и мастерской – рисунок пером на пергаменте, с подцветкой или полихромной раскраской акварелью.

III) середина 1460-х г.г., Верхний Рейн – полный готический минускульный алфавит Мастера E. S., составленный из фигурок людей и животных, - резцовая гравюра на меди, каждая буква выгравирована на отдельной пластинке.

IV) около 1480 г., Фландрия – Louvre, département des Arts graphiques, Collection E. de Rothschild, Inv. 134-158 D.R. (Ms. 2) – полный маюскульный алфавит, возможно, выполненный по заказу Марии Бургундской и состоящий из каделлор, украшенных растительными побегами, населенных человеческими и животными персонажами и сопровождаемых кусочками текстов, - рисунок пером коричневыми чернилами на бумаге.

Выбор в качестве предмета исследования именно фигурных алфавитов объясняется иконологическими задачами работы: ни чисто каллиграфические, ни орнаментальные алфавиты не дают тех возможностей иконологических изысканий, которые скрыты в алфавитах, буквы которых состоят из фигурок.

Актуальность темы.

Объяснить смысл образов фигурных алфавитов западного Средневековья ни зарубежное ни отечественное искусствознание почти не пыталось. Если относительно их стиля существует достаточная ясность, то детальное рассмотрение большинства букв пока не предпринималось. Иконологическое исследование данного материала призвано восполнить этот пробел, при этом не только объяснить содержание и предназначение вышеозначенных памятников во всей их неповторимой индивидуальности, но и, шире, углубить наши познания в сфере смыслов готической маргинальной образности, одной из наиболее загадочных и недостаточно изученных областей искусства позднего Средневековья, включающей не только изображения на полях рукописей, но и так называемые маргиналии соборов (второстепенные части скульптурного убранства западных фасадов, капители, мизерикордии), и справедливо считающейся основным источником образности фигурных алфавитов.

Цель работы заключается прежде всего в распознавании смысла изображений фигурных алфавитов – как отдельных наполняющих буквы фигурок, так и каждого алфавита как целого, сплоченного общей идеей. Важным представляется и введение памятников в контекст эпохи: их обусловленность местом и временем создания, социальной ориентированностью и соответствующими идеями.

В случае фигурно-каллиграфического алфавита Марии Бургундской дополнительной задачей стало установление источников сопровождающих буквы текстов и их переводы на русский язык, оформленные в приложения к диссертации.

Еще одна важная проблема, тесно связанная с осмыслением алфавитной образности и требующая разрешения, касается предназначения фигурных алфавитов. Гипотезы по этому поводу высказываются в нескольких разделах диссертации – по мере освоения материала.

Как обычно, косвенной целью работы является привлечение исследовательского внимания к исследуемому предмету.

Степень научной разработанности темы.

Книг и статей, целенаправленно посвященных средневековым фигурным алфавитам, очень немного и, как правило, они ограничиваются одним или несколькими памятниками: таковы статьи Л. Кеммерера (1897), Я. Шпрингера (1897), М. Лерса (1899), К. Доджсона (1899), Б. Курт (1912), М. Хирш (1933), В. Бюлера (1933, 1934), Х. Муспера (1938) и А. Блума (1938)¹. За пределы формально-стилистического анализа, проблем локализации и датировок из вышеупомянутых авторов вышел только Бюлер, чьи попытки вычитать ту или иную букву фигурного алфавита из названий составляющих ее персонажей и таким образом объяснить подборку изображений, к сожалению, кажутся надуманными.

Более капитально была задумана большая статья Д. Дебеса «Фигурный алфавит» с обширным предваряющим экскурсом в историю украшенных инициалов². Стремясь выйти за рамки проблем датировок и локализации, которыми обычно ограничивались исследователи алфавитов, он анализирует структуру фигурных букв, обращается к проблеме заимствований и старается доискаться до смыслов отдельных образов, но дальше опознания очевидных сюжетов не идет, так что содержание позднеготических алфавитов в результате предстает все-таки довольно поверхностным и случайным. В плане предназначения он видит в них лишь образцы для художников и граверов.

¹ Kaemmerer L. Ein Spätgotisches Figurenalphabet im Berliner Kupferstichkabinett // Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. Bd. XVIII, 1897. - S. 216-222.

Springer J. Gotische Alphabete // Internationale Chalkographische Gesellschaft. - 1897.

Lehrs M. Über gotische Alphabete // Repertorium für Kunstwissenschaft. T. 22, 1899. – S. 371-378.

Dodgson C. Grottesque Alphabet of 1464. Facsimile of the Original Woodcuts in the British Museum. – London, 1899.

Kurth B. Ein gotisches Figurenalphabet des 14. Jhrs. und Meister E.S. // Die Graphischen Künste. № XXXV, 1912. - S. 45-60.

Hirsch M. Das Figurenalphabet des Meisters E.S. // Kunstwissenschaftliche Forschungen. II. 1933. – S. 101-112.

Bühler W. Aus der ABC-Stube der Kultur. Holzschnitt von 1464. Sprechendes Alphabet. – Strassburg, 1933.

Bühler W. Kurfürstlichalphabet des Meister E.S. // Studien zur deutschen Kunstgeschichte (Heft 301). - Strassburg, 1934. - S. 1-27.

Musper H.Th. Das Original des gotischen Figurenalphabets von 1464 // Die Graphischen Künste. Neue Folge. Bd. 3, 1938. – P. 98-101.

Blum A. L'Alphabet Gothique de Marie de Bourgogne // Gazette des Beaux-Arts, 24^e annee, 6^e periode, XX, juillet-aout, 1938. – P. 103-110.

² Debes D. Das Figurenalphabet. // Beiträge zur Geschichte des Buchwesens. Bd. III. - Leipzig, 1968.

Нередко рассуждения относительно интересующих нас памятников входят частью в более обширные или более специальные темы, напрямую с фигурными алфавитами не связанные: либо это исследования по каллиграфии, либо работы, посвященные украшенным инициалам, либо исследования книг образцов или набросков, либо, еще шире, общие работы по позднесредневековому искусству. В любом случае комплексный анализ того или иного алфавита в таком контексте не может быть предусмотрен.

Отдельно хочется упомянуть диссертацию А.В. Степанова по светским темам в немецкой гравюре (1990)³, где семантике алфавита Мастера Е.С. отведена целая глава. Книга Дж. Друкер «Алфавитный лабиринт. Буквы в истории и воображении» (1999)⁴ посвящена общей истории алфавитов – от истоков до современности, и, конечно, украшенным инициалам и алфавитам отведена в ней часть средневекового раздела, но рассматриваются они опять же преимущественно в каллиграфо-стилистическом аспекте.

Интересно, что ценные мысли о предназначении фигурных алфавитов обнаруживаются в исследованиях по средневековой педагогике, подтверждающих их возможное азбучное применение: в статье Б. Вольпе (1965) и, особенно, в работах Д. Александр-Бидон (1986, 1990), а также в исследованиях мнемотехнических методик, тесно связанных с педагогикой (труды Ф. Йейта (1966) и М. Карратерс (1993)).⁵

Подводя итоги, повторим, что историография позднеготических фигурных алфавитов скупа, преимущественно сосредоточена на проблемах стиля и таким

³ Степанов А.В. Светская тематика в немецкой резцовой гравюре середины XV столетия (дисс.). - Л., 1990.

⁴ Drucker J. The Alphabetic Labyrinth. The Letters in History and Imagination. – London, 1999.

⁵ Wolpe B. Florilegium Alphabeticum: Alphabets in Medieval Manuscripts // Calligraphy and Paleography. Essays presented to Alfred Fairbank on his 70th birthday. Edited by A.S. Osley. – London, 1965. – P. 69-74, pl. 18-28.

Alexandre-Bidon D. Abécédaires et alphabets éducatifs du XIIIe à la fin du Xve siècle // Nouvelles de l'estampe. №90, decembre, 1986. – P. 6-10.

Alexandre-Bidon D. A tavola! Les rudiments de l'éducation des enfants italiens à la fin du Moyen Age et au XVIe siècle // Chronique italienne, numéro 22/23 (2/3), 1990.

Carruthers M. The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture. – Cambridge, 1993.

Yates F. The Art of Memory. – Chicago, 1966.

образом дополнительно актуализирует иконологическую направленность диссертационного исследования.

Методология исследования.

Для иконографа, занимающегося Западным Средневековьем и Возрождением, классической схемой работы со смыслами произведений искусства является трехступенчатый иконографо-иконологический метод Э. Панофского, который он изложил в программном предисловии к своей книге «Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения» (1939).

Столь всеохватный метод осмысления памятника для исследователя, сосредоточенного на постижении смыслов, представляется хотя и исчерпывающей, но при этом слишком общей схемой, применительно к конкретным жанрам нуждающейся в корректировании и даже сужении, расстановке акцентов - в зависимости от исследуемого материала. При исследовании фигурных алфавитов с их преимущественно маргинальной и низовой образностью соблюдаются следующие поправки к системе Панофского.

Так, методологически обусловлен подзаголовок диссертации – иконография, семантика, дидактика. Иконография употреблена в своем простейшем значении как дисциплина, прежде всего описывающая образы и осуществляющая первичное опознание сюжетов⁶. Семантика предполагает отдавание должного архетипам и топосам. По сути речь на этом этапе идет о бескачественной (вне конкретного хронотопа) семантике, обсуждение которой требует определенной беспристрастности, отвлечения от конкретного времени ради распознавания корней. Противоположное действие осуществляется на заключительном этапе: происходит «одевание» сюжета в «одежды» конкретного места и времени. Здесь очень важно соблюсти меру – не переархаизировать и не перемодернизировать произведение, максимально чутко вписать его в исторический контекст, почувствовать отличающие его от других смысловые нюансы. Важным

⁶ Отдавая себе отчет в том, насколько этот термин содержательно разросся в современном искусствознании, наделенный новыми интерпретационными глубинами и по сути приравненный к иконологии, здесь мы все же подразумеваем наиболее простой вариант – описание сюжета и попытки его идентификации на основе знания характерных для эпохи традиций.

уточнением к схеме Панофского, на наш взгляд, представляется отдельное проговаривание этического момента, правильное распознавание содержащегося в произведении назидания.

Оценочный подход к миру в Средние века главенствовал, причем основной оценкой была – нравственная. Конечно, язык символов и их этическое осмысление не являются отличительными признаками средневекового мышления, новизна в другом – в вездесущности, почти тотальности этой этики. Неэтический взгляд сохранялся лишь в глубинах народной культуры, где приметы времени менее заметны. Но, как правило, мораль присутствует и определение нравственного вектора является обязательным условием правильного понимания смысла произведения искусства.

Таким образом, схема Панофского дополняется двумя очень существенными акцентами – выявлением и объяснением архетипических образов и нравственной оценкой изображенного. При интерпретации сюжетов маргинального толка они помогают соблюсти баланс: с одной стороны, не дают забыть о бескачественных семантических константах, столь важных для низовой образности, с другой – напоминают о вездесущней средневековой этике, не позволяя оторваться от духа времени, увлекшись объяснением «общих мест».

Научная новизна.

В диссертации впервые подробно и тщательно изучается смысл образов основных фигурных алфавитов позднего западного Средневековья. В результате выявляется не только продуманность и неслучайность большинства буквенных композиций, но и довольно высокая смысловая целостность заявленных памятников, каждый из которых предстает законченной универсальной системой. Благодаря экскурсам вводных и заключительной глав алфавиты вписываются не только в историю украшенных инициалов Средневековья, но и в общекультурный средневековый контекст.

Анализируется предназначение фигурных алфавитов, причем особое внимание уделяется нежалуемой исследователями педагогической функции, актуальность которой получает новые доказательства.

Определяются источники текстов, сопровождающих буквы алфавита Марии Бургундской, и осуществляется их перевод на русский язык.

Практическая значимость работы состоит в возможности использования ее материалов и выводов историками искусства и культуры при изучении готической маргинальной образности, иконографии искусства позднего Средневековья, а также методов средневекового обучения и педагогики. Отдельные положения диссертации могут быть востребованы при чтении лекционных курсов по истории средневекового искусства Запада и по истории каллиграфии.

Апробация работы.

Ключевые положения диссертации и смежных с ее темой исследований получили отражение в ряде публикаций, а также в двух рукописях, депонированных в ИНИОН РАН. Диссертация обсуждена и одобрена на заседании кафедры всеобщей истории искусства Исторического факультета МГУ.

Структура диссертации.

Работа состоит из четырех разделов - вводного, двух основных (один из которых включает четыре главы, в которых последовательно рассматриваются четыре основных памятника) и заключительного, а также из библиографии и приложений (в двух частях). Последние содержат переводы на русский язык текстов двух фигурно-каллиграфических алфавитов – так называемого Марии Бургундской из Лувра и продолжающего его принципы алфавита из библиотеки Арсенала в Париже. В случае стихотворных отрывков приводится схема рифмовки и помимо подстрочного перевода дается стихотворный.

Содержание работы.

Во **Введении (раздел I)** не только охарактеризован предмет исследования, указаны хронологические и географические рамки изучаемого материала, дан обзор научной литературы, определены цели и методы исследования, но и отмечены важные для нашей темы особенности средневековой культуры, помогающие ввести рассматриваемые памятники в контекст эпохи. Их две. Это,

во-первых, созвучное смысловому единству каждого из заявленных алфавитов средневековое стремление мыслить целостностями, привычка к упорядочению и систематизации, рассмотрение частных всегда в контексте некоего единства - универсума (к таким системам можно отнести, на разных тематических уровнях, схоластику, куртуазию, геральдику, алхимию, астрологию, структуру готического собора, различные многоуровневые изобразительные серии и наборы (карты), сюда же хорошо вписываются и алфавиты). Самодостаточность и универсальность алфавитной системы, посредством которой можно составить любое слово и передать любую мысль, хорошо ощущали и в древности и в Средние века, так что помещенные в пределы алфавита образы, вероятно, получали новый статус – становились частью некоего смыслового целого, в контексте которого должны были осмысляться.

Во-вторых, разрастание маргинальной образности в эпоху готики и ее связь с народной культурой (как на полях манускриптов, так и в соборах – на западном фасаде и под сиденьями хора), ибо маргиналии существенны для данной темы как важнейший источник образов фигурных алфавитов, помогающий понять их стилистику и смысловое наполнение букв.

Раздел II. Формы и функции алфавитов в Средние века.

В этой части собраны все необходимые подготовительные экскурсы, предваряющие подробное рассмотрение конкретных памятников. Сначала называются причины появления украшенных инициалов на переходе от поздней античности к раннему Средневековью. С одной стороны, дальнейшее, по сравнению с античностью, повышение значимости письменного слова и утверждение культа Книги (Библии); с другой, превращение прагматично ориентированного античного переписчика в монаха, труженика более заинтересованного, вдумчивого и настроенного на постижение фиксируемого текста, переписывавшего книги прежде всего для себя и себе подобных (в сущности здесь в одном лице объединяются владелец книги (ибо книгами владели монастырские библиотеки), ее читатель и ее создатель). Украшение рукописей и постижение их текстов были взаимосвязаны.

Далее - беглый обзор типов украшенных инициалов по периодам в качестве фона для истории украшенных алфавитов, основные вехи которой следующие. Как уже говорилось, алфавиты возникают в конце XII в., в это время они еще совсем простые – орнаментальные и обнаруживаются в книгах образцов; по-видимому, их единственное предназначение на этом этапе - служить образцами. Более сложные - собственно фигурные – алфавиты, насколько об этом позволяют судить сохранившиеся памятники, появляются лишь в начале XIV в. На XV в. приходится их расцвет, а для XVI в. уже можно говорить об упадке.

Наконец, для полноты картины приводится общий перечень сохранившихся украшенных алфавитов из 13 позиций. Алфавиты подразделяются на орнаментальные (или полуорнаментальные, с включениями одушевленных персонажей), фигурные, каллиграфические и архитектурные.

Завершается раздел обсуждением предназначения фигурных алфавитов. Первая и наиболее часто отмечаемая исследователями функция - служить образцами для миниатюристов и граверов, так как известно немало примеров копирования букв того или иного фигурного алфавита в рукописях и инкунабулах, не говоря уже об их нахождении в книгах набросков. Вторая, обычно недооцениваемая функция, - азбучная, в пользу которой говорит необычность и занимательность и одновременно назидательность букв фигурных алфавитов, а также известные примеры игр с буквами из детских молитвенников, которые для детей Средневековья служили букварями. Наконец, третья функция – мнемотехническая (в соответствии с которой причудливые буквы использовались как запоминательные зацепки) – тесно связана со второй, ибо мнемотехника в сущности является средством обучения, и важна для данной темы лишь косвенно.

Раздел III. Позднеготические фигурные алфавиты. Рассмотрение памятников.

Основной и самый крупный раздел диссертации посвящен подробному разбору образов четырех алфавитов. Каждый памятник рассматривается по следующей схеме: сначала приводятся мнения предшествующих исследователей;

затем - датировка и локализация, принятые на сегодняшний день; далее - отдание должного каллиграфической компоненте памятников – т. е. палеографический комментарий; и, наконец, - основное - содержание образов, наполняющих алфавит.

III. 1. Фигурный алфавит из Берлинского гравюрного кабинета.

Состоящий из заглавных букв (маюскулов), заполненных преимущественно сценами битв людей с разнообразным стилизованным зверьем, Берлинский алфавит является самым ранним из известных фигурных алфавитов (вторая четверть XIV в., не до конца проясненная локализация – Германия? южная Фландрия?), наиболее продуманным и наиболее серьезным, обязательность осмысленности его композиций представляется самой высокой по сравнению с другими. С достаточно большой долей вероятности его можно представить себе и запасником инициалов для иллюминирования рукописей, и азбукой. Его образность восходит к старой традиции иллюстрирования псалтирей и связана с типичными для романики инициалами с аспидами (Пс. 57, 5-6). Не вдаваясь в детали, исследователи обычно упоминают лишь змея-аспида и извечную тему борьбы добра со злом. Однако погружение в бестиарный материал помогло объяснить многие подробности этих букв. Помимо аспида, отыскивались стилизованные образы других животных – василиска, дракона, крокодила, стало понятным присутствие голубей, коровы, сатира с флейтой, оленя, пантеры, слона, обезьяны, возможно, гиены (в рамках бестиария истории многих из них оказались так или иначе связаны с историями о змеях). Получила объяснение затененность ряда букв, прояснилось место действия в них - вблизи побегов с терновыми листьями, то есть рядом с деревом, образ которого восходит к древнейшему архетипу: это и библейское древо познания добра и зла со змеем искушителем, и древо перидексий из «Физиолога», рядом с которым живет дракон, охотящийся на обитающих в его ветвях голубей, но при этом не выносящий древесной тени. Стали понятны подробности, непродиктованные формой букв (это прежде всего персонажи затененных участков, скорее вписанные в поле буквы, чем непосредственно образующие ее – корова и голуби из **Q**, скрывающиеся в

спасительной тени от змея, а также обезьяна из **V** - символ греха и похоти). Монах с кинжалом и сатиropодобный персонаж с флейтой из **M** были истолкованы как враги змея, причем флейтист, по-видимому, связан с уже достаточно поздней подробностью бестиарной истории аспида, рассказывающей о его усыплении с помощью музыки. Аллюзию на грехопадение содержит **O** с ее флиртующими персонажами.

Помимо терниев с их негативной символикой, в Берлинском алфавите имеются и такие добрые растения, как дуб, плющ и земляника, «произрастающие» в наиболее оптимистичных буквах (**D, S, P**)

Все буквы этого алфавита оказались взаимосвязанными – единым местом действия, прямой или косвенной связью с образом змея как символа греха. Алфавит предстал своеобразным универсумом – цельным, насыщенным христианской проблематикой. Продуманное сюжетное разнообразие берлинского алфавита кажется последовательно подчиненным основной идее - грехоборческой. При этом мораль смягчается шуточной стилистикой многих букв, наводя на мысль о детской азбуке. Труднораспознаваемость многих животных, возможно, провоцировала их разгадывание, превращая обучение в познавательную игру, а связанное с бестиарными историями нравоучительное содержание параллельно помогало нравственному воспитанию. Ожидаемая от алфавита содержательная целостность подтвердилась и помогла понять смысл ряда образов, вряд ли уловимый, если бы буквы были вырваны из контекста данного алфавита.

После обсуждения берлинского алфавита рассматривается продолжение традиции маюскульных фигурных инициалов в XV в. – на примере четырех маюскулов из книги набросков из Уффици (перв. четв. XV в., северная Италия; Firenze, Uffizi, Gabinetto delle Stampe, Inv. 2268 Fr), фигурного алфавита из книги образцов Британской библиотеки (около 1400 г., Англия; London, British Library. MS. Sloane 1448A) и гравированного на дереве алфавита 1464 г. (одна версия в Британском музее, другая – в Художественном музее Базеля). В случае последних двух памятников продолжается тема изобличения порока, но теперь

речь идет о все большем разрастании и разнообразии и одновременно каком-то обытовлении и несерьезности, местами почти орнаментализации греховной составляющей. Порок показывается не столько побеждаемым или побеждающим, сколько пассивно пребывающим, порой словно балансирующим на грани забавной картинке. Ощущение подлинности и серьезности главной мысли, пусть даже сопровождаемой шутивными отступлениями, безвозвратно уходит.

Зато формальные задачи теперь решаются с большей легкостью. Фигуры легче вписываются в формы букв, но одновременно словно ослабевают воля к преодолению трудностей: продумывание смыслового единства, попытки вкомпоновать в букву связный многосоставный сюжет отходят на второй план (так, образующие **O**, **Q** и **S** из алфавита 1464 г. аморфные монстры почти могут быть приравнены к орнаментальному заполнению). Новаторство заключено в другом: на уровне формы иным оказывается отношение к объему буквы. Автор алфавита 1464 г. попытался преодолеть плоскостность фигур не только с помощью штриховки по форме, но и поместив каждую букву в своего рода неглубокий перспективный ящик (создающийся благодаря заштрихованности двух откосов обрамляющей рамы), отчего оказавшиеся внутри фигуры приобрели легкую рельефность.

Таким образом, для маюскульных фигурных алфавитов XV в. основные тенденции заключаются в ослаблении их смысловой целостности, приоритете формальных задач и менее вдумчивом отношении к деталям.

III.2. Фигурный алфавит из альбома набросков Джованнино де Грасси.

Следующий по времени фигурный алфавит – из хранящегося в городской библиотеке Бергамо альбома, частично атрибутируемого де Грасси (последняя четверть XV в.) – минускульный: его буквы соответствуют формам книжного готического письма и кажутся возникшими в результате собирания в буквы маргинальных образов, которые приведены здесь в некую новую систему, построенную по законам готического письма.

Он создан по иным принципам, чем предыдущий: это уже не вариации на одну и ту же тему грехоборства, но иерархическое построение: ибо в алфавите

выделен сакральный центр (буква «**m**» со сценой Благовещения), главенство и возвышенная неотмирность которого подчеркивается сниженной образностью остальных букв, населенных людьми, вовлеченными в разного рода порочные действия (флирт, распри, убийства, даже музицирование, считавшееся в Средние века праздным греховным занятием), животными, дикими людьми, монстрами. Об этом контрасте внутри алфавита уже писал петербургский исследователь А.В. Степанов⁷, в диссертации его идея получила дальнейшее развитие: обсуждено, почему **M** связана именно с мариологическим сюжетом и именно с Благовещением (противопоставление непорочного зачатия Девы Марии низменным плотским влечениям людей и животных), отмечено демоническое окончание алфавита (обезьяна из **Y**, странное демоническое существо без головы, но с пугающим лицом на груди из **Z** – максимум бесовщины таким образом приходится на самый край алфавита, наиболее удаленный от возвышенной середины).

Последняя фигура алфавита, образуемая изогнутым зеленым драконом, напоминающим ящерицу, идентифицирована как знак параграфа, а не "z", как считают авторы каталога иллюстрированных рукописей из Городской библиотеки в Бергамо⁸.

Высказаны предположения относительно смысла многих других персонажей, находящихся в дольней, греховной, части алфавита. Из-за преобладания здесь мотивов, которые, очевидно, следует отнести к эротическим, в диссертацию введено небольшое отступление о позднеготической эротической символике. Прежде всего, в буквах часто встречаются такие традиционные для искусства позднего Средневековья соучастники любовных интриг, как собачки и ловчие птицы, которые, как правило, не только свидетельствуют о наличии амурных отношений, но и передают своим поведением нюансы этих взаимоотношений.

Если в литературе острой необходимости в животных метафорах и метонимиях не было, то в изобразительном искусстве – в частности для

⁷ Степанов. *Op. cit.*, с. 110-119.

⁸ *Codici e incunaboli miniati della Biblioteca Civica di Bergamo. Direzione scientifica Maria Luisa Gatti Perer. (Biblioteca Civica «Angelo Mai» (Bergamo, Italie)). – Bergamo, 1989. – P. 84.*

эротических иносказаний - звери и птицы были незаменимы. Их нестыдливость приходила на выручку, когда надо было прояснить ситуацию, в людском исполнении слишком статичную и непонятную или же просто неприличную и потому неизобразимую. Подчас они очень самостоятельны и не только поясняют сюжет, но даже влияют на развитие действия, выступая не символами, а почти кровными двойниками героев. Что касается собачки (или шире: любого маленького пушистого зверька) и сокола, то не следует забывать и об их негласной, но для своего времени естественной и привычной анатомической интерпретации (соответственно вульва, фалл).

В алфавите де Грасси (как впоследствии и у Мастера Е. S.) имеются и охотничьи мужские и комнатные дамские породы собак, и ловчие птицы, и такое частое в любовном контексте животное, как олень, охота на которого истолковывалась как погоня за плотскими наслаждениями. Есть в алфавите и несколько явных звериных любовных пар (в “e”, “r”, “s”, “y”). Мир людей представлен похотливыми монахами (“p”), ревнивцем, заносившим кинжал над обнимающейся парочкой (“u”), музыкантами (“x”), участниками турнира (“q”), охотником (“b”) и пр. Занимающих промежуточное положение между людьми и животными диких людей можно видеть в “a” и “k”.

Таким образом, нецерковные образы снижено-куртуазного и низового порядка преобладают в алфавите де Грасси, причем подобраны они весьма разнообразно: показаны не только люди, но и полужвери (дикие люди), и животные, и инфернальное существо. “Благовещение” из “m” в таком окружении, действительно, оказывается единственным возвышенным сюжетом этого произведения. Привнося с собой иную гамму смыслов, оно, несомненно, не только очень расширяет его содержание, но и коренным образом влияет на его основную идею: над сценами земных страстей как бы надстраивается образ совершенно иного порядка - связанный с горным миром. Сопоставление горного и дольного придает буквам из Бергамо полноту универсальной системы и оправдывает их закомпонованность в алфавит.

И опять: алфавит назидателен, но при этом забавен и провоцирует разглядывание, он может быть с пользой прочитан преимущественно на уровне формы, хорошо соответствующей особенностям готического минускула, и вполне представим в руках ребенка. Предпочтение же минускулов заглавным буквам, возможно, связано с преобладанием в нем низовых образов и таким образом тоже семантически оправдано.

III.3. Гравированный алфавит Мастера E. S.

Почти веком позже решительный шаг в сторону низовой культуры будет сделан в гравированном на меди минускульном алфавите Мастера E. S., который гораздо более откровенен в своих образах, гораздо чаще называет вещи своими именами и в этом отношении более доступен для понимания. То, что за основу им был взят алфавит де Грасси, очень помогает при исследовании - ведь таким образом появляется возможность взглянуть на произведение из Бергамо глазами хоть и не современника, но человека, для которого позднесредневековая символика была не только хорошо понятна, но и не до конца исчерпана. Однако и содержание, и стилистика оригинала в нем сильно изменены.

На пародийность “**m**” Мастера E. S. по отношению к аналогичной букве де Грасси уже обращал внимание Степанов: на месте Благовещения у Мастера E. S. возникает единственная во всей серии обнаженная женская фигура, фланкируемая шутом и юношей, создавая впечатление, что мастер целенаправленно стремился к тому, чтобы фигуры кавалера и обнаженной воспринимались как травести персонажей Благовещения. В снижении алфавитной идеи Мастер E. S. как бы спустился на еще одну ступень вниз по сравнению со своими предшественниками. Ясно, что алфавит подчеркнуто неблагочестив, но как все же определить его главную идею? Сводить ее к морализации по поводу упадка нравов и к социальной сатире представляется слишком односторонним, так как здесь мы имеем дело с ярко выраженным комическим воздействием: эти буквы очень веселые, в них масса смешных деталей, искусно и остроумно скомпонованных, и односторонний пессимизм им неадекватен. Греховно-низовая образность подается иначе: осуждение в ней

тесно переплетено со смехом, причем последний главенствует, отчего весь анализ данного алфавита осуществлен в бахтинском ключе. Народная смеховая культура оказывается наиболее адекватной этому памятнику, помогая понять смысл и почувствовать настроение большинства букв. Хотя, несомненно, граница между назиданием и веселым пародированием в немецком искусстве второй половины XV в. очень условна, и не исключено, что оттесненные на периферию алфавита Мастера Е. S. христологические образы (“c”, “d”, “y”, “v”) призваны предотвратить тотальность фривольной тематики, но того влияния, которое оказывает “Благовещение” на общую идею деградационного алфавита, они все же не имеют. Алфавит Мастера Е. S., вообще, обладает более рассредоточенной, нестройной смысловой структурой, чем алфавиты из Берлина и Бергамо (примечательно, что каждая из 23 букв выгравирована на своей пластине), самостоятельность отдельных букв здесь гораздо выше.

Осмысленность его деталей выходит далеко за пределы неглубокого шуточного фантазирования. Как и в случае деградационного алфавита, только в еще большей мере, эротические иносказания преобладают, они ненавязчивы и часто подаются как намеки разной степени вероятности. При этом, хотя основной смысл иносказаний сохранился, их смысловая полифоничность усилилась. Более нюансированным стало поведение собачек и птиц, увеличилось количество значимых деталей, наконец, новую гамму смыслов привнес с собой образ дурака, отсутствовавший в алфавите из Бергамо.

Осмеянию подвергаются представители основных миров – человеческого (самые разные сословия, самые разные занятия), животного и пограничного между ними в лице диких людей, а также, возможно, мифологического. В “l” и “q” – пародия на рыцарство, в “b” и “m” – на соблазнительей и соблазнительниц, в “n” и “g” – на клир, ученых и врачей, в “x” – на музыкантов, в “k” – на диких людей, в “p” – на иноверцев Востока (?).

Разновидностей животных и птиц у Мастера Е. S. еще больше, чем у деградационного, но, в отличие от последнего, допустившего аномальное существо лишь в самом конце алфавита, верхнерейнский мастер рассеивает по своим буквам

немало подобных диговин (прежде всего в “r”, “t” и “z”), явно, увлекаясь их придумыванием.

Особняком стоит “h”, возможно, содержащая шуточный образ Сатурна (Кроноса), в истории которого наиболее запоминающимися моментами были поедание собственных детей и оскотление, на которые указывают соответственно камень на плече образующего левую часть буквы великана (намек на булыжник, проглоченный вместо маленького Зевса), и эвфемистические образы ножей.

Таким образом, в остроумном и одновременно поучительном ключе выдержано большинство букв данного алфавита, который, хотя и уступает алфавитам из Бергамо и, тем более, из Берлинского гравюрного кабинета в жесткости смысловой конструкции, но все же очень целостен в своем веселом снижающем перетолковании. Используя расхожие иносказания низовой культуры своего времени, Мастер E. S. тоже создал по-своему самодостаточный мир - назидательно-травестийный.

III.4. Так называемый алфавит Марии Бургундской.

В отличие от вышерассмотренных памятников, буквы данного алфавита, не составлены из фигурок, но ими населены их окрестности и очерчиваемое ими пространство. 25 дублированных бумажных листов, содержащих портрет Марии Бургундской (?) и 24 больших историзированных маюскульных инициала, сопровождаемых небольшими латинскими и среднефранцузскими текстами, сброшюрованы в альбом в современном переплете, хранящийся в Лувре (Inv. 134-158 D.R. (Ms.2); около 1480 г.). Каллиграфия инициалов и фасоны одежды отсылают к бургундской стилистике последней трети XV в., а сравнение с рядом соответствующих знаменитых рукописей позволяет выделить два имени – искусного гентского каллиграфа, мастера каделюр Николаса Спиринка (Nicolas Spierinc) и антверпенского живописца Ливена Ван Латема (Lievin Van Lathem), родство с работами которых в данном случае трудно отрицать.

Содержащие данный алфавит листы построены на контрастном сопоставлении крупного, виртуозно начертанного инициала (каделюрного типа) и довольно заурядно, даже невнимательно (обрывы строк, незаконченные

предложения) выполненных нескольких строк мелкошрифтового текста. В алфавите Марии Бургундской каделюры историзированы – то есть населены фигурками и сценками разной степени повествовательности. Тексты написаны в основном каллиграфической бастардой бургундского типа, только цитата рядом с **G** выполнена более «серьезным» письмом - каллиграфическим готическим книжным письмом с влиянием бастарды, что, очевидно, продиктовано особенно возвышенным содержанием ее текста (восхваление Благодати Божией на латыни) и размещенного в инициале рисунка (битва святого Георгия со змеем).

Как уже говорилось, тексты к буквам данного алфавита можно подразделить на написанные на среднефранцузском и, примерно одна треть, на латыни. Последняя представлена религиозными (**G, N, P, Q, X**) и школьно-педагогическими (**R, U**) цитатами, таким образом четко вписываясь в функциональную языковую нишу, отводившуюся ей западным Средневековьем, когда латынь традиционно считалась языком религии, науки и образования в противоположность народным языкам с их более светскими и прозаичными функциями. Соответственно функционально обусловлены были и типы письма. Однако в XV в. латынь постепенно начала сдавать свои позиции, потесняемая литературными формами складывавшихся национальных языков, и соотношение один к двум в пользу среднефранцузского в нашем алфавите может служить своеобразным символом происходивших в языке изменений: латынь занимает почетное место, но не превалирует. Вообще, комбинирование двух языков в пределах данного алфавита кажется преисполненным глубокого смысла: если алфавит – это законченная самодостаточная система, универсализирующая свое содержимое, как было показано на примерах других алфавитов, то в данном случае перед нами очень обобщенная модель литературной языковой ситуации позднесредневековой Франции (двуязычие, доли каждого языка, функции того и другого). На уровне текстов диалекты и вся сфера повседневно-бытового общения в этом изысканном придворном памятнике не представлены по причине неуместности, но зато низовой пласт присутствует на уровне изображений.

Были обнаружены источники большинства текстов (до этого П. Дюмон установил лишь небольшую их часть⁹). Ими оказались: в латинской части – Библия (**N, X**), строки из молитвы из «Таинств Римской церкви» папы Льва I (**P**), начало богородичного гимна Венанция Фортуната (**Q**), начала двух анонимных сентенций (**R, U**), начало одного из гимнов св. Бонавентуры (**X**); во французской части – два предложения из «Сокровища» Брунетто Латини (**A**), цитаты из морально-дидактической компиляции «Высказывания философов» в переводе Гийома де Тигнонвилля (**A, B, C, D, E, Z,**), две строфы из «Бревиария благородных» Алана Шартье (**O, T**) и строфа из одной известной баллады его же (**J**), цитаты из «Дистихов Катона» в переводе Жана Лефевра (**L, M**) и два куртуазно-вежливых обращения к неким дамам (**K, Y**).

При кажущейся разношерстности все вместе эти текстике вполне могли восприниматься как универсальный назидательный компендиум и представлять собой материнское наставление маленькому сыну в форме алфавита с забавными картинками. К сожалению, твердых доказательств того, что алфавит делался по заказу дочери Карла Смелого нет и он продолжает связываться с именем бургундской герцогини с оговоркой. Соответственно и кандидатура Филиппа Красивого в качестве предполагаемого реципиента также остается лишь предположением. Однако содержание текстов все же наводит на мысль об адресате-ребенке: в **M** заказчица алфавита, возможно, напрямую обращается к сыну, используя цитату из очень распространенного в Средние века морально-дидактического сочинения известного под названием «Дистихи Катона», якобы, сочиненных знаменитым Катонем Старшим в поучение своему сыну (символично, что этот отрывок приходится на **M**, первую букву имени Марии); текст **Y** построен как обращение-рекомендация к некоей госпоже Изабель от лица «любимчика и маленького рьяного слуги» (*v[ost]re mignon et petit serviteur desirant*), **R** и **U** содержат похвалы учебе, цитата к специальному знаку подобрана так, что кажется увещательным наставлением напоследок, рядом с которым подпись «*Per me Mariam*» воспринимается почти как мамина приписка:

⁹ L'Alphabet Gothique dit de Marie de Bourgogne. Reproduction du codex Bruxellensis II 845. Introduction par Pierre Dumon. – Bruxelles, MCMLXXII.

«делай так для (ради) меня, для Мариам». Датировка алфавита тоже не противоречит кандидатуре Филиппа Красивого.

Как и случае предыдущих памятников, истолковываются наполняющие буквы образы: несмотря на их полуорнаментальный и, на первый взгляд, необязательный смысл, их содержание оказалось более глубоким и продуманным, чем можно было ожидать, и в большинстве букв даже учитывающим смысл соседних цитат.

Как уже говорилось, изображения сосредоточены в границах инициалов и близлежащих областях. Как правило, крупный готический историзированный инициал в пределах религиозного или морально-дидактического текста предполагал достаточно серьезное заполнение, относительная «вольница» начиналась на полях, но в случае каделюр кажется, что маргинальными образами наполняется сам инициал, причем речь идет не столько о сюжетных снижениях маргинального типа, сколько о маргинальной стилистике: даже почтенные ветхозаветные сюжеты рассказываются намеренно беспасфосно. При этом тексты и образы алфавита интересно и сложно взаимодействуют друг с другом: с одной стороны, изображения апеллируют к содержанию текстов, либо почти буквально его иллюстрируя, либо давая свою интерпретацию – напрямую или от противного; с другой стороны, кажется, что местами они отвечают азбучному принципу иллюстрирования, когда буква «вычитывается» из названий составляющих ее предметов и их действий.

Для удобства анализа буквы сгруппированы по текстовым источникам и жанрам: сначала латинские (**G, N, Q, R, U, X**), затем французские – прозаические (**A, B, C, D, E, Z**), стихотворные (**L, M, F, H, I, O, S, T**) и обращения к конкретным лицам (**K, Y**).

Латинская часть включает богородичную (**G, Q**), апостольскую (**P**) и страстную (**X**) темы, а также слова Симеона-богоприимца (**N**). Еще две латинские буквы наделены учебно-просветительским содержанием (**R, U**). Французская часть, как и положено, преимущественно светская. Она открывается словами Александра Великого о нравственной природе благородства, звучащими как

своеобразный девиз христианина благородного происхождения (первая строка к А). Самое большое количество цитат в этой части происходит из назидательной компиляции в прозе «Высказывания философов» и содержит следующие мысли: о пользе рассудительности, о добровольности благодеяния, о необходимости блюсти честь смолоду, о бесценности мудрого совета, об умеренности, о том, что не следует благотворить незаслуживающим этого и т. д. Стихотворные цитаты из «Дистихов Катона» говорят о бессмысленности дерзких попыток познать божественный замысел и о необходимости смирения, а строфы из «Баллады благородных» Алана Шартье - о свойствах чести и щедрости.

Тексты К (частично стихотворный) и Y (прозаический) нуждаются в поиске не литературного источника, но исторических лиц, так как представляют собой обращения к конкретным дамам – Катерине и Изабель, именуемым повелительницами, наставницами и подругами и, возможно, выполнявшими обязанности гувернанток при детях Марии Бургундской. Подобные обращения вкупе с рекомендацией себя в качестве любимчика и маленького слуги опять же свидетельствуют в пользу кандидатуры высокородного воспитанника мужского пола.

Таким образом, христианство и школа в буквах с латинскими текстами дополнены светскими максимами стоического и куртуазного толка во французских. Изображения в памятниках такого рода (с сильным маргинальным уклоном) могут истолковываться лишь приблизительно, что и было предпринято с большой осторожностью, однако содержательность многих образов, их завуалированная связь с текстами и неслучайность в контексте всего алфавита вдохновили на большее, так что проинтерпретированы были даже некоторые гротескные и растительные мотивы. Очевидно, что на исходе Средневековья работа миниатюриста предполагала определенную свободу и импровизационность: вряд ли он снабжался подробными, вплоть до второстепенных мелких деталей, предписаниями заказчика, и в данном случае вряд ли все они должны были растолковываться воспитаннику. Создается впечатление, что в мелочах обязательность или необязательность надления

смыслом зависела от таланта и вдохновения мастера, а также от фантазии и внимательности зрителя.

Отдельная подглава посвящена продолжению традиции алфавита Марии Бургундской в XVI в., в которой рассматривается поздняя копия с него из Королевской библиотеки в Брюсселе (около 1550 г.; Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque royale Albert Ier, codex Bruxellensis II 845), снятая трафаретным способом, при котором контуры копируемого рисунка испещрялись точечными проколами, причем одновременно прокалывалась не только оригинальная страница, но и подложенный под нее чистый лист, становившийся трафаретом, с которого с помощью угольного мешочка и делалась копия. Версия из Брюсселя очень точна, хотя в очертаниях есть небольшие отступления, а в текстах ошибки, но ее рисунок грубее и тяжелее; как любой стремящейся к максимальной похожести копии ей недостает энергии оригинала.

По-видимому, не без влияния алфавита Марии Бургундской создавался очень скромный незаконченный алфавит, хранящийся в библиотеке Арсенала в Париже (рисунок пером коричневыми чернилами на пергаментных листах; Paris, Arsenal, ms. 3659). Доведенный только до буквы S, малоформатный, сопровождаемый короткими текстиками в две строчки, кажущийся черновиком-наброском, он устроен, однако, по тем же правилам, что и роскошный алфавит Марии Бургундской: треть букв с латинскими текстами религиозного и державного содержания и две третьих с французскими, подчеркнуто светскими (с любовными стихами). Подобно многим памятникам с незначительной стилистической индивидуальностью, этот алфавит точно датировать трудно, но попытка такая все же предпринимается: не исключено, что сопровождающий букву K титул императора Карла V указывает на время после 1530 г., но не позднее 1556 г., когда Карл перестал быть императором.

Подтвердить педагогическое предназначение алфавита Марии Бургундской призван вынесенный в отдельную главу экскурс о педагогике высокого и позднего Средневековья. Вряд алфавит предназначался для первого знакомства с буквами. И его содержание, и его стиль заставляют думать, что упор был сделан

на нравственное воспитание и развитие толковательных способностей. Формы букв, вероятно, уже должны были быть известны ученику, так как оба представленных здесь типа письма – изысканные инициалы-шедевры и мелкая, не очень четкая бастарда – мало подходят для освоения алфавита, скорее, они могли обогатить его знание каллиграфии и изощрить эстетический вкус.

Понятно, что средневековая педагогика подразделялась корпоративно и сословно и в данном случае особенно важна наиболее интересная ее версия, обращенная к благородному сословию, особенно – к будущим правителям и детям королей и герцогов, - жанр так называемых «зерцал государей», призванных помочь воспитанию мудрого правителя. Характерные для этих морально-дидактических сочинений черты присущи и алфавиту Марии Бургундской. Так, основополагающее значение христианских ценностей передается привилегированной латинской частью. Рационально-практическая направленность католической педагогики нашла отражение в буквах с цитатами из «Дистихов Катона» и, отчасти, из «Высказываний философов». Дань рыцарским идеалам отдается прежде всего в буквах с цитатами из Алана Шартье. В полной мере в алфавите отразилась и типичная для Средневековья тяга подкреплять мысль ссылкой на авторитет или примерами из прошлого.

Таким образом, в итоге алфавит Марии Бургундской представляется кратким нравственным сводом, выдержанным в традициях позднесредневековой педагогики; вдумчивой подборкой текстов и образов, облеченной в изысканные и одновременно игровые формы, воспитывающей нравственно и эстетически и учащей думать, трогательной, несмотря на цитатность и некоторую имперсональность.

Раздел IV. Заключение и выход в будущее: судьба украшенных алфавитов в XVI в.

В заключительной части как обычно подводятся итоги. По результатам исследования подтверждается высокая смысловая целостность рассмотренных алфавитов и их детальная продуманность. С одной стороны, ясно, что над заполнением алфавитных букв, как правило, работали вдумчиво и ответственно,

мысля не отдельной буквой, но законченным миром алфавита, с другой – сама алфавитная форма помогала вписывать частности в целое и наделять их смыслом.

Разность содержаний алфавитов продиктована местом и временем их создания, а также разной социальной ориентированностью. Берлинский алфавит серьезнее других и, несмотря на отсутствие явных религиозных сюжетов, ощущается менее светским, чем остальные. Деграссиевский памятник – мастерски написанная вещь с количественно разросшейся образностью маргинального толка, в догутенберговскую эпоху рассчитанная все же на довольно состоятельного заказчика. Алфавиты Мастера 1464 г. и Мастера E. S. проще, демократичнее, легкомысленнее, что, вкупе с тиражной техникой, предполагает более широкий и простой круг потребителей. Рафинированнее и содержательно сложнее прочих герцогский заказ в случае алфавита Марии Бургундской. К верхам тяготеет и неброский алфавит из Арсенала. Если бы дело пошло дальше скромного наброска, из него мог бы получиться изысканный памятник с любовно-куртуазной французской частью, доступный и нужный лишь благородному заказчику.

Этическое осмысление образов, хоть и очень по-разному поданное, есть во всех алфавитах. Берлинский алфавит поднимал извечную тему борьбы добра со злом, а также, вероятно, мог помогать запоминанию бестиарных историй и одновременно, подобно бестиариям, преподавал нравственные уроки. Алфавит де Грасси, кажется, был сильно сориентирован именно на усвоение строения готического минускула, тогда как его нарочитый образный контраст также развивал тему греха и святости, дролерная же стилистика придавала ему игровой характер. Грубоватость алфавита Мастера E. S. не обязательно исключает его возможную азбучную природу: во-первых, с ним мы перемещаемся ниже по социальной лестнице; во-вторых, в Средние века дети не ограждались от брутальностей жизни так, как сейчас, научение распознаванию добра было важнее хрупкости детского мира, самого понятия которого тогда не существовало; в-третьих, речь идет об обычной для немецкой резцовой гравюры последней трети XV в. стилистике, сочетающей обличающее назидание с площадным смехом.

Наконец, алфавит Марии Бургундской можно назвать своего рода кратким, но многосторонним нравственным сводом для ребенка из высшего слоя общества.

В ходе исследования дополнительные подтверждения получило педагогическое предназначение алфавитов. Дело в том, что в качестве образцов буквы востребуются по отдельности, выявление же смысловой сплоченности алфавитов на уровне деталей, да и само их содержание – морализирующее и одновременно игровое, еще раз навело на мысль о том, что алфавиты, возможно, были нужны и как неделимые целостности и таким образом могли приравняться к азбукам, причем в случае алфавита Марии Бургундской назидательно-образовательная функция явно превалирует.

Напоследок прослеживается судьба жанра фигурных алфавитов в XVI в. По сравнению с предшествующим периодом, это несомненный упадок, обусловленный изобретением книгопечатания (стандартизация и упрощение буквенных форм) и, в сфере рукописной традиции, возникновением гуманистического письма (выработка индивидуальных почерков, интерес к геометрическому конструированию букв и предпочтение ясного и четкого шрифта, которым готика не могла похвастаться). На смену изыскам позднеготической каллиграфии пришло стремление к рационализации буквенных форм. Культ циркуля и линейки в первую очередь заметно ударил по инициалам, выстроенным из фигур и предметов, которые особенно диссонировали с новыми тенденциями. И хотя украшенных инициалов по-прежнему было немало, их ядро – буква – все чаще сохраняло в неприкосновенности свои границы, все чаще геометрически простые и четкие. Полноценный фигурный алфавит для XVI в., скорее, исключение из правил. В качестве примеров можно упомянуть два контрастирующих друг с другом алфавита. Один еще тесно связан с традициями поздней готики: это стилистически очень архаичный большой гравированный алфавит Ноэля Гарнье, буквы которого сложены из фигурок людей, животных, птиц, змей, лиственно-цветочных побегов и завязанных сложными узлами жгутов (1540 – 1545 г.г.). Другой – всецело ренессансное явление: это составленные из обнаженных персонажей антропоморфные буквы Питера Флотнера – пример

формальных игр с пропорциями человеческого тела при полном равнодушии к нравственной проблематике (гравированы на дереве Мартином Вайгелем ок. 1560 г.).

Список опубликованных работ по теме диссертации:

1. Изучение народной культуры Западного Средневековья и Ренессанса через истолкование фольклорных и околофольклорных сюжетов в изобразительном искусстве: проблемы методологии. // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. М., 2006, №4(16), октябрь - декабрь. - С. 53-56.

2. Алфавит Марии Бургундской из Лувра. М., 2007. [116] с.: ил.

Работы, депонированные в ИНИОН РАН:

1. Позднеготические фигурные алфавиты. Попытка истолкования. М., 2006. – 51 с. – Библиогр. 63 назв. – Рукопись деп. в ИНИОН РАН 9.01.2007 № 60139.

2. Сады любви позднего Средневековья и раннего Возрождения. Структура, семантика, этическое осмысление. М., 2006. – 72 с. – Библиогр. 91 назв. - Рукопись деп. в ИНИОН РАН 9.01.2007 № 60138.