

Friedl, Antonín

## Резюме

In: Friedl, Antonín. *Počátky mistra Theodorika*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1963, pp. 101-108

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/126652>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## РЕЗЮМЕ

Статьи о начале творчества мастера Теодорика были написаны в связи с выставками „Чешские и моравские книжные миниатюры XI—XVI века“ в г. Брно в 1955 и 1956 году и в Праге в 1956—1957 году. Они приводили аргументы в пользу того, что три цельно-страничных иллюстрации Виткова райградского брeвиария должны быть приписаны мастеру Теодорику. Подробный анализ как палеографических так и художественных особенностей этих произведений подтверждает это мнение. Монументальность этих кажущихся мелкими картинок, характерная для Теодорика, оправдывала такое суждение.

Брeвиарий в настоящее время хранится в университетской библиотеке в Брно под шифром MS-R 394. Его размеры 13×18 см, и в нем 1—447 фолий. Переплет корешка — оригинальный, оправлен в деревянные дощечки XVIII века, обтянутые красным сафьяном с тисненым орнаментом. Письмо — средневропейские минускулы (*littera psalterialis*). На фоллиях 6 г — II помещен календарь, совпадающий с ритуалом оломоуцкого епископата. Редкостью являются чешские названия месяцев, написанные над латинскими названиями их. Чешское или же моравское происхождение брeвиария несомненно. На фоллии 12г. помещены хронологические таблицы для исчисления церковного года на 1343—1371 годы. На фоллии 400 v помещен эксплицит, указывающий как переписчика, так и донатора кодекса:

Explicit secunde pars//  
de sanctis per fratrem Petrum//  
expensis fratris Vitkonis//  
Prepositi in Raygrad//  
Anno ab incarnatio//  
ne domini MCCXLII//

Об украшении книги миниатюрами эксплицит, однако, не дает никаких объяснений. Живописные изображения имеют единый стиль, хотя его и исполняли три миниатюриста. Текстовую часть иллюстрировали двое из них. Первый составил композицию крупных инициалов (буквиц), заставки, инициалы *V-eatus* с вkomпонованным Давидом, играющим на арфе (фоллио 9) и инициал *V-isio* с изображением мученической смерти пророка Исайи (фол. 141), второй дополнил текущий текст мелкими инициалами, из которых наиболее выразительным и художественным отношением является *R-esurexit* с изображением „Воскресения Христова“ (фол. 223) иниц. *N-ycolaus* с полуфигурой епископа Николая (фол. 394), иниц. *D-eus* с полуфигурой пророка (фол. 21v), иниц. *D-eus* с полуфигурой пророка (фол. 27) и инициал *N-ascitur* с фигурой святого Адальберта и атрибутами его мученичества (фол. 307v).

Третьим миниатюристом был живописец, из рук которого вышли три изображения во всю страницу: „Мадонна Покорная“ (фол. II), святой Христофор (фол. III) и отшельник Винтирж-Гунтерус (фол. IIIv). От живописной трактовки приведенных миниатюр эти три картинки во всю страницу отличаются широким размахом письма, монументальностью объема и шириной формы. Принцип живописи общий для всех трех живописцев. Видно, что все три миниатюриста работали в общем, вероятно монастырском, скриптории, указанном эксплицитом.

Донатор брeвиария не неизвестен. Это был Витек (Витко), препозитус бенедиктинского монастыря в Райграде близ Брно в Моравии. Он правил своим монастырем от 1339 по 1349 год. Исторические источники ничего не сообщают, по чему можно было бы судить об его происхождении. Мы знаем только, что он был шляхтичем. Но ни его донаторский герб,

вкомпонированный на начальной странице текста (фол. 9) в орнамент, до сих пор не мог разобраться в его происхождении. В гербе два перекрещивающихся и перекрывающих друг друга полумесяца, повернутых вверх, лежащих на щите, разделенном по вертикали на половины — красную и белую. В этой комбинации Витков щит пока не был определен. В чешской геральдике существуют только варианты. Ближе всех к ним герб семьи Месичек из Вышкова в Моравии.

Препозитус поручил переписку breviария „Брату Петру“, который, без сомнения, был членом райградского монастыря. Обозначение переписчика рукописи как „брата“ является свидетельством того, что еще в 14 столетии, кроме светских переписочных мастерских, работали также и переписочные мастерские монастырские.

По внешним признакам мы не можем объяснить тематики миниатюр во всю страницу и отношения их к донатору. „Мадонна Покорная“ имеет североитальянское происхождение. Наиболее древним известным в настоящее время ее примером является станковый образ на дереве Венценосной Марии Покорной, выставленный в частном собрании в галлерее Музея Чивико в Падуе, приписываемый североитальянскому тречентисту Кварентио и датированный 1335 годом. После него следует настенная роспись, которую Симоне Мартини написал вскоре после своего прибытия в Авиньон (1339 г.) на аркаде Авиньонского собора. Тип Венценосной Марии Покорной из Падуи иконографически совпадает с райградским изображением, на котором Мадонна изображена также в венце. Райградское изображение, как мы видим, не является единственным в своем роде. Культ „Мадонны Покорной“ в Райграде можно объяснить если не личной заинтересованностью донатора в поклонении ей, то распространением в народе ее почитания, различного итальянскими „Умилиатами“ уже в начале 14-го столетия и проникшего перед половиной века в среднеевропейские области. И в чешском почитании Девы Марии идея Марии Покорной не была неизвестной. Иконе ее поклонялись в Праге под Вышеградом в XIV столетии. Весьма вероятно это та самая икона, которая в настоящее время хранится в кафедральном соборе на Вышеграде.

Почему в цельностраничные миниатюры был включен и святой Христофор, также не видно из внешних указаний, имеющих у нас. Хотя память о нем и празднуется 25 июля, как мы это видим в календаре, — этот день не может считаться особенно торжественным. Культ Христофора распространился по всей средней Европе и в XIV столетии дошел до Северной Италии. Даже в Сьене Бартоло ди Фреди написал его фигуру на одной стене ратуши еще к концу XIV столетия. Появление Христофора среди святых в Райграде можно объяснить с одной стороны тем, что почитание его было новинкой в то время, а с другой — всеобщностью легенды о нем, в которой было апокрифически опозитировано детство Христа. Поэтому даже в чешских землях во многих местах, начиная с позднего романского времени, Христофора писали гигантом, как это подобало по легенде, обычно во всю высоту церковной стены.

По сравнению с двумя предыдущими миниатюрами изображение отшельника Гунтеруса-Винтиржа появлялось в иконографии реже всех в том виде, который ближе всех приближался бы к райградскому, вернее, их совсем нет. Почитание Гунтеруса-Винтиржа известно прежде всего в Бржевневе, где, начиная 10 столетием, находился монастырь бенедиктинских монахов. Монастырь в Райграде был населен монахами из Бржевнова, когда чешский князь Бржетислав (1037—1055) заложил его в честь апостолов Петра и Павла, а вместе с ними и отшельника Гунтеруса-Винтиржа. Следовательно, Гунтерус был одним из патронов райградского монастыря. Его изображение в breviарии препозитуса Витка находится в непосредственной связи с культом этого бенедиктинского святого. На какую иконографию опирался миниатюрист в своей работе, однако, в настоящее время нельзя судить, так как изображений Гунтеруса-Винтиржа не существует нигде, кроме рельефа на его гробнице на южной стороне пресбитерия монастырского собора в Бржевневе. Бржевовский рельеф, однако, иконографически не имеет ничего общего с райградской миниатюрой, он не мог послужить образцом для нее. Творчество живописца в этой миниатюре было предоставлено его собственному воображению. Он избрал обычную схему отшельника, т. е. схему монаха в капюшоне, вооруженного посохом. Такие отшельники были изображены итальянским художником Франческо Траини в большой картине „Жизнь пустыльников в Фиваиде“ или же в „Триумфе смерти“ в Кампо Санто в Пизе.

Анализ стиля форм как трех изображений во всю страницу, так и миниатюр в тексте, показывает, что главными знаками стиля является пластичность широкого объема, мягкая телесность форм, мягкость и гибкость ниспадающих драпировок. Этими признаками отличаются и три цельностраничные изображения и миниатюры другого иллюстратора, украшавшего текст, начиная с инициала V-espere (фол. 233) с изображением „Воскресения“,

инициала N-usolaus (фол. 394v) с изображением епископа Николая, инициала D-eus (фол. 21v) с изображением пророка, инициала D-eus repulistinos (фол. 27) с изображением пророка и инициал N-ascitug (фол. 307v) с изображением св. Адальберта и атрибутами его мучения кончая. Кажется, что их разделяет формат, но формат в этом деле не играет решающей роли. И, напротив, их связывает одинаковая трактовка формы и широта подхода к изображению. Разница дана различием индивидуальности живописцев. Совершенство разработки цельностраничных иллюстраций принадлежит мастеру, превосходно владеющему кистью, склонному к монументальному искусству. Грубое исполнение миниатюр в тексте указывает на второклассного рисовальщика без основательной художественной подготовки, работавшего в той же мастерской, вероятно монастырской, как нам подсказывает эксплицит. Из этих обстоятельств и взаимоотношений можно вывести заключение, что три цельностраничные картинки вместе с мелкими инициалами в тексте возникли как единое в исполнении украшение книги, одновременно и сразу, и что поэтому в смысле изобразительном и в отношении стиля они составляют одно целое.

К мелким инициалам примыкают по исполнению некоторые чешские и моравские итализированные миниатюры, происхождение которых относится приблизительно к 1350 году. К ним относится украшение „бreviария великого магистра Ордена крестоносцев Льва“ 1356 года в области чешской и „Кодекс нотариуса Яна“ исполненный перед 1353 годом в области моравской. Ближе к ним стоят и несколько чешских литургических книг, украшенных только орнаментами. В чешской группе это — комплект книг из Роуднице, близких к трактату, называющемуся „Augustinus super Johannem“. В моравской группе это служебные книги монастыря августинского ордена у св. Фомы в Брно и монастыря бенедиктинцев в Райграде.

Совершенно иначе обстоит дело с тремя цельностраничными изображениями Виткова breviария. Кажется, что эти картины отличаются своими изобразительными чертами от чешской живописи перед и около половины столетия. Классифицировать их по стилю было трудной задачей для старых исследователей. Затруднения их состояли в том, что предпосылкой для объяснения им служила художественная зависимость чешского искусства и исключительно чужие влияния. Это объясняется тем, что тогда господствовало мнение, что чешская живопись питалась традициями итальянских и италинизированных образцов, простым подражанием которых она являлась. Мы убедимся в том, что дело обстояло совершенно иначе, если посмотрим на специфические особенности трех райградских иллюстраций. Сопоставление райградских изображений с средневропейской живописью, им современной, показывает, с одной стороны, на дух времени, в них отражающийся, и формальную схожесть между ними, а с другой стороны на различия и четко выраженную единственность их. Сопоставление показывает далее, что готицизм, имеющийся в райградских картинах, до половины 14 столетия и особенно в первой его трети, первенствует во всем западном живописном и скульптурном творчестве. Иногда он был настолько увлекателен, что несомненно являлся источником, из которого черпали новые познания художники как чешские, так и южногерманские и австрийские, уклоняясь от пути национального развития искусства.

При этом следует обратить внимание на пластические достоинства „Псалтыря королевы Марии“ или также „Holkham Bible“, которые, как источник близкого и свободного вдохновения, отразились, например, в „Пассионале абатиссы Кунгуты“ или в группе книг иллюстрированных миниатюрами, принадлежавших королеве Альбегте-Рейке.

И во французской миниатюре звучит та же композиция форм готической фигуры. Однако, здесь первенствует виртуозность рисовальной техники, которая не позволяет вернуть пластическую трактовку в пространстве до такой степени, как это произошло в миниатюре английской. Наиболее убедительным примером этого является Евангелие в С. Шапель, в настоящее время хранящееся в Лондоне, и книги, тесно к нему примыкающие. Развитие пластической формы мы наблюдаем в „Бreviарии Филиппа Красивого“, являющемся произведением парижского миниатюриста Гонорэ. Его фигуры телесны, правдивы в своем реализме, они логичны в движениях и взаимоотношениях. И в этом смысле они равноценны английским образцам. Вместе с парижскими миниатюрами они являются критерием для изучения и оценки развития форм чешской живописи первой половины четырнадцатого века. По примеру более или менее узких или широких взаимоотношений восточно-английских и французских миниатюр можно сделать вывод, что готицизму райградских картин предшествовало аналогичное явление в западно-европейской живописи начала четырнадцатого столетия. В обе ее ветви — французскую и английскую проникают элементы готической скульптуры, современные им или более старые. Скульптурная значимость пространства, которая воплощалась скульпторами в статуях, побуждала и живо-

писцев высказываться в том же смысле, но двухразмерно и цветом, развиваемым в светотени. Французские миниатюристы, и особенно парижские, при этом живописи вперед держались своей запоздалой традиции — контурного рисунка и рисунка внутреннего. Из этого мы можем судить, что пластичность и широта объема не иммигрировали в Чехию посредством только французской живописи, но скорее посредством английского искусства.

Просачивание культуры западноевропейского готицизма коснулось живописного творчества Прирейнских областей и соседних к ним областей средней Германии. Циклы стеновых росписей, прежде всего прирейнских, являются доказательством этого общения (собор в Кельне и/Р., Либфрауенкирхе в Тревири, приходская церковь в Мариенхаген); к ним следует причислить диптихон, написанный на дереве (в Дейтшес Музеум в Берлине) и створчатый алтарь (в Вальдрафф-Рихарц музее в Кельне и/Р.), которые говорят о том, что искусство их отклоняется от графических приемов к живописным.

По этому признаку во французском округе миниатюр выделяется рифмованное сочинение „La sompt de Roi“, относящееся к 1311 г. в Париже (Bibl. d' Arsenal MS 6329), а в немецкой прирейнской области кодексы из округа деятельности Иоанна фон Валькенбург. Как во французском цикле так и в немецком одновременно отзывается влияние восточноанглийской миниатюры. К приведенным примерам прирейнской станковой живописи можно присоединить еще несколько вещей, относящихся уже в концу первой трети четырнадцатого столетия. Все они являются в большей или меньшей мере доказательством восприятия англо-французских элементов. Западно-европейский готицизм проник, следовательно, при своей идейно-художественной экспансии в живописные мастерские Европы также посредничеством прирейнских художников.

С чешскими памятниками остается сравнить австрийскую готическую живопись, относящуюся к первой половине четырнадцатого столетия. В ее округе можно найти готицизм англофранцузский, отчасти и прирейнский и немецкий в одинаковой мере с итальянским традиционализмом. Наиболее убедительным примером этой взаимозависимости стилей является комплект четырех станковых образов, которые тогда то были частью эмалевого алтаря Николая Верденского (1331 г.). Алтарь был изготовлен для монастыря августинианских каноников в Клостернейбурге. В настоящее время эти картины хранятся в художественно-историческом музее в Вене. Живописец создал в них уже синтез стиля, сложенный из западно-европейского готицизма и итальянского традиционализма. Несмотря на первенствующий взлет линии, еще готический, здесь появляется уже элемент объемной широты, хотя бы только в трех примерах. Это апокрифный Стефатон на картине „Распятие“, Иоанн Креститель и неизвестный епископ (вероятно св. Николай) на картине „Венчание Девы Марии“. В их исполнении художнику уже удастся достичь смягчения формы и объемной широты. Источник этой перемены стиля находится в итальянской живописи. Джотто и Симоно Мартини были здесь учителями.

Тот же формальный склон к итализму в чешской живописи мы видим и в цельностраничных изображениях Виткова бревиария из Райграда (1342 г.). Некоторые его черты мы находим и в иллюстрациях „бревиария великого магистра Ордена крестоносцев Льва“ (1356). Итализм, обогащенный еще иконографическими элементами, находится также и в некоторых станковых иконах вышебродского цикла, который возник в 1347 г. К тому же ряду принадлежит и Карлштейнский сборник антифон, относящийся ко времени перед 1350 г. Все эти образцы чешского итализма имеют своих территориальных предшественников в Клостернейбургских иконах на дереве. Чешская живопись, также как и австрийская, перед половиной четырнадцатого столетия и около нее дает убедительное доказательство восприятия западноевропейского готицизма с одной стороны и экспансии итальянской живописи треченто далеко на север, в заальпийские области, со стороны другой.

Но существует основательная разница между итализмом Клостернейбургских образов и между итализмом трех райградских миниатюр, а вместе с ними и художественно им родственных остальных памятников чешской живописи четырнадцатого века. Австрийские иконы несут на себе печать итализма более общего характера, в них отражается и Джоттово иконографическое, сюжетное и преувеличенная чувствительность („Встреча Марии Магдалины с Христом“). Напротив, три цельностраничные изображения райградских миниатюр характеризуются в первую очередь пластичностью, основанной на телесной полноте, мягкости формы и объемной широте. Этими свойствами особенно выделяется изображение Христофора. Мы видим, что не от австрийской живописи шло влияние на художника.

Примером, который вел средневропейских живописцев к отклонению от национального стиля, был Джотто. Из его трактовки формы наибольшее впечатление производила объем-

ная широта и телесность фигур, также как и способ вписывания их в пространство. Пластичность фигур, остро высеченных, дается падающим светом. Это скорее скульптурный принцип, чем живописный. Фигуры Джотто выглядят одновременно как написанные статуи. Это было слияние пространственности и телесности, рельефов и начал перспективы в новой картине. Из живописных новинок, принесенных Джотто, телесно-реальная форма и объемная широта были поучительными для чешского живописца и миниатюриста. Но жесткая скульптурная статуарность его фигур вела к созданию райградских фигур.

Четко выраженный стиль мягкости написанной формы наблюдается, однако, и в картинах раннего итальянского треченто не только в творчестве Джотто. Живопись сьенской школы отличается свойствами, тождественными с особенностями райградских иллюстраций. Из ранних сьенских тречентистов это — Сеня ди Бонавентура и создатель картин, приписываемых Уголино Лоренцетти, изобразительным средством которых была готизирующая протяжность линий, скручивающихся зигзагами и петлями, которые были самоцелью, обычно на контурах одежд и особенно на способе укладки их на постамент земли. Совершенно ту же трактовку мы видим на всех изображениях райградского цикла, также как и на райградской „Мадонне Покорной“ — это — итальянизированный готицизм чешских живописцев, переведенный в новое положение самоцели формы.

В картины Симоне Мартини среднего и заключительного периода также вкраплена склонность держаться родных традиций одновременно с веяниями французского готицизма. По сравнению со своими предшественниками Симоне Мартини нашел более мягкие формы драпировок и, следуя манере Джотто, развернул их в объемную широту. Наиболее выразительно эта перемена его стиля сказывается в его знаменитом „Благовещении“, относящемся к 1333 году (Флоренция, Уффици), а позднее особенно в полуфигуре „Благовещающего Христа“ (Ватикан, Галерея, № 27), также как в настенной росписи цикла легенд о св. Мартине в нижней церкви Св. Франческо в Ассизи. Напряженность формы кульминировала в монументальной картине „Возвращение из Храма“, датированной 1342 г. (Ливерпуль, Walker Art Gallery) и родственных ему „Благовещениях“ — одним в Антверпене (Collection Stocklet) и другом в Ленинграде (Эрмитаж), прежде в собрании Строганова в Риме. Здесь же следует упомянуть и о настенной картине Мадоны Покорной (dell'Umilita), которую Симоне написал под аркой собора Нотр Дам де Дом в Авиньоне во время своего второго пребывания там в 1339—1344 г.

Все эти произведения несут черты, характерные для чешских памятников. Особенно композиция и плавность линии извивающейся каймы на одежде из Стоклетова Диптиха в Антверпене обнаруживают тесную близость с аналогичной передачей тех же элементов в живописи вышебродского цикла. Широта объемов фигур на картине „Возвращение из храма“, относящейся к 1342 году, точно так же как и стенная роспись в нижней церкви С. Франческо в Ассизи имеет много общего с пастырем вышебродского „Рождества Христова“ и райградского Христофора. Автор райградских иллюстраций, как видно, многое воспринял от сьенской живописи и даже прямо от Симоне Мартини.

Эта близость подтверждается еще одной примечательной деталью. Райградский Христофор изображен с головой в таком ракурсе, что она дана в косой, а не прямоугольной проекции. Живописец видел ее в ракурсе и изобразил ее, смотря на нее снизу. Художник, как мы видим, стремился к перспективному сокращению, которое ему не вполне удалось. В итальянской живописи мы видим ракурсы голов и лиц уже в произведениях Джотто и Симоне Мартини, а позднее у Таддео Гадди и Бернарда Лодди.

Замечательно, что райградский миниатюрист воспринял от своих итальянских наставников еще один композиционный элемент. Это земельная основа, постамент земли, на котором стоят фигуры. Он выразил ее как пейзаж, навеянный схемой „Крещения в Иордане“. В этом виде он родственен пейзажу некоторых сьенцев. Их мы найдем в картинах Луччо ди Буонисенья, так они изображены на иконах Уголино Лоренцетти и так наз. Мастера св. Цецилии. Много чаще такой элемент пейзажа виден в итальянских книжных миниатюрах. Кстати, среди многих иных, здесь следует упомянуть и об иллюстрациях трактата, называемого „Пантеоном Гоффреда Витербского“, относящегося ко времени около 1331 г. (Париж, Национальная библиотека, MS lat 4895), и об иллюстрациях кодекса с легендой о св. Георгии, которые приписываются Симоне Мартини (Ватикан, Библиотека). Если мы сопоставим итальянские пейзажные мотивы с пейзажным мотивом райградским, мы увидим зависимость чешского миниатюриста от итальянских образцов. Но он не воспринял их механически, он переработал структуру их форм.

Из произведенного сравнения особенностей стиля трех чьестранничных райградских иллюстраций с живописью раннего треченто мы убедимся, что на создание стиля чешской живописи в начале второй трети четырнадцатого столетия оказывала влияние преиму-

щественно съенская школа. Сравним готический, почти каллиграфический рисунок драпировки, который дал в своих картинах Уголино Лоренцетти, также как и Симоне Мартини. Эту изысканную линейность контуров драпировок по краям каймы живописцы вышебродского цикла передали в своей трактовке. Линейность, однако, не была единственной чертой стиля Симоне Мартини. Его характеристику довершала широкая мягкость композиций складок, особенно в поздних его заключительных вещах, прежде всего в тех картинах, которые были им созданы во время его пребывания в Авиньоне в 1339—1344 гг. Именно эти его создания являются ключом к толкованию особенностей стиля райградских иллюстраций. Особенно картина Симоне Мартини на дереве „Возвращение из храма“ (1342 года), находящаяся в настоящее время в Ливерпуле (Уокер Арт Галлери), указывает на прямую связь с райградским Христофором. Сюда же относятся и перспективные ракурсы лиц и голов флорентинской и съенской школы треченто. Теми же эффектами выражены здесь и пейзаж. Из всего этого следует вывести заключение, что рядом с волюминизмом Джотто в далеко большей степени съенский итализм и особенно Симоне Мартини участвовали в создании стиля райградских миниатюр, кроме, конечно, и других формальных слагаемых, которые вошли уже в традицию чешских живописных мастерских того времени. Поэтому райградские иллюстрации можно считать одним из интегрирующих звеньев плавного развития чешской живописи. Прогрессивные его элементы, однако, преобладают.

Если мы посмотрим на скульптуру того времени, мы убедимся в правильности этого утверждения. Это прежде всего один из главных памятников моравской скульптуры — Распятие и св. Иакова в Брно. Для сопоставления решающим является форма изображения пелены, покрывающей бока Распятого. Она подана высоким рельефом, закругленными изгибами с глубокими изломами их. Теми же изобразительными средствами трактуется и драпировка одежды на картине райградского Христофора. Та же самая мягко закругленная трактовка структуры формы, что и на Распятии в Национальной галлерее в Праге (№ 103).

В миниатюрной скульптуре некоторых печатей заметна та же тенденция стиля. Это мы видим на уникальной печати оломоуцкого епископа Петра, привешенной к пергаменту от 3 мая 1314 года (Брно, Государственный архив, сигн. Е 9), или также на печати монастыря в Градище близ Оломоуца, печать приора доминиканского монастыря в Оломоуце (Брно, Государственный архив, сигн. Е 57 L 14). Наиболее выразительно, однако, подал полноту объема резчик печати чешского короля Яна Люцебургского, привешенной к пергаменту от 5 апреля 1325 г. (Брно, Государственный архив, № 84).

Наличие волюминизма в чешской монументальной и мелкой скульптуре первой половины XIV столетия говорит нам, что широта объема, мягкая закругленная трактовка поверхности не являются специфической чертой только — и даже преимущественно — автора райградских иллюстраций. Этот волюминизм является спонтанным изобразительным средством выражения скульпторов и живописцев того времени. Он был откликом огромного воздействия новых форм флорентинской живописи (Джотто), также как и живописи съенской (Симоне Мартини).

Отметим, что тенденция к волюминизму проявлялась уже в некоторых чертах скульптуры позднего дученто и в начале треченто в Италии. Одновременно с Джотто старшие и более молодые скульпторы в Тоскане дали в своих изваяниях фигуры вполне телесные с упрощенно законченными поверхностями. Примером этой трактовки в итальянской скульптуре является „Мадонна с младенцем“, стоящая под правым боковым порталом собора во Флоренции или „Похороны святого“ рельефа Андрея Пизано на дверях баптистерия (1336) там же. Сюда же нужно отнести аллегорический рельеф „Евхаристия“, который вышел также из мастерской Пизано и особенно же аллегория „Астрономия“ неизвестных скульпторов, работавших на украшении Джоттовой кампаниллы после 1337 г. В баптистерии и в музее на Кампо Санто в Пизе в настоящее время хранятся монолитные статуи, изваянные без детализации форм, которые в начале столетия заканчивали карниз баптистерия. Суммарностью и широтой форм выделяются далее четыре статуи, которые группируются около скульптурного портрета Генриха VII (после 1315 г.), вместе с ним хранящиеся в настоящее время в музее Кампо Санто. Своей простотой и закругленностью форм они отвечают некоторым статуям Тино ди Камайано. Наиболее замечательная из них — сидящая „Мадонна с младенцем“ в Барджелло во Флоренции и несколько мраморных изображений монахов и монахинь там же, исполнение которых неправильно приписывалось к концу XIII века, в действительности же относящихся к первой трети четырнадцатого столетия. К этой же категории по стилю относится горельеф Мадонны на троне с мягкой закругленностью и широтой форм, изваянной неизвестным тосканцем (Сьена, Академия). Все эти примеры указывают, что тенденция объемности удержива-

лась в итальянской классике уже от конца XIII столетия. Так же, как живопись Джотто и Симоне Мартини, она вошла в средневропейское художественное развитие в период перед половиной XIV столетия и около него.

Проведенный до настоящего времени разбор и сопоставление живописи и скульптуры показали, что округлость форм и мягкость исполнения обнаруживают все три целюстраничные иллюстрации из Райграда, и что авторы их шли по пути, указанному главными итальянскими художниками треченто. Для этих картин также характерна — и даже в решающей мере — монументальность. В то время, когда были исполнены райградские миниатюры, монументальности не было ни в одной другой чешской станковой картине, не говоря уже о миниатюрах. Этой монументальностью, однако, отличается живопись Теодорика на Карлштейне, относящаяся уже к годам 1357—1365. Кроме того, в райградских иллюстрациях мы можем обнаружить ряд иных подробностей, совершенно тождественных с чертами творчества Теодорика, или близко родящих их с этим художником. Это характерно узкий, выпукло тянущийся изгиб складок, иногда изломленных, многочисленные черты которых мы найдем на иконах святых на Карлштейне также как и на картинах вышебродского цикла; в последнем случае наиболее ярким примером такой трактовки драпировок является одежда пастыря на картине „Рождество Христово“. Христос, встающий из гроба в „Воскресении из мертвых“ и Иоани — на картине „Страшный суд“ несут на своих одеждах эти характерные черты. Не иначе трактованы и драпировки на изображении „Мадонны со св. Екатериной и св. Маргаритой“. Приведенные вышебродские примеры обнаруживают более или менее широкую и близкую их связь с райградскими иллюстрациями.

Райградские миниатюры к тому же имеют еще одну заметную черту, которая дает хорошее понятие о близком их родстве с живописью Теодорика на Карлштейне. Это — лики обоих святых, Христофора и Гунтеруса-Винтиржа. Оба лица настолько выразительны, так резко индивидуально выражены, что их никак нельзя смешать с условным нейтральным типом лица на картинах, им современных. Оба святых имеют те же старые лица с характерной бородой, смело нанесенной свободными мазками полусухой кисти. Эти мазки обвивают бороду мягко закругленной овальной формы. Эта трактовка типична для многих вариантов ликов святых, написанных Теодориком. Нет формальной разницы между трактовкой ликов на мелких рисунках райградских миниатюр и на станковых картинах Теодорика. Сходство их и даже тождество таково, что лик райградского Христофора можно было бы заменить ликом некоего из карлштейнских святых. Поскольку они различаются — это обуславливается различием техники миниатюры и монументальной картины.

Тожественность типа подчеркивается и формой носа. Лик Христофора является особенно характерным в этом отношении. Нос его загнут, от корня описан дугой к мягко закругленному кончику. По контуру он оттенен. Точно так же написан и лик Винтиржа. Эту характерную деталь, так показательную для физиономики Христофора, мы не найдем ни у одной другой фигуры, ни в монументальной современной живописи, ни в миниатюре, зато мы находим ее с многократной повторностью изображенной в живописи Теодорика на Карлштейне, как на росписи стен („Поклонение волхов“), так и на образах святых, написанных на дереве. Характерная деталь вытянутого и загнутого носа, изображенного в три четверти, прямо выделяет лик Иосифа, наблюдающего сцену „Поклонения“.

Но не только этот вытянутый и закругленно загнутый нос указывает на родство райградского Христофора с Теодориковыми святыми на Карлштейне. Это также размещение и взгляд его глаз. Веки райградского святого обведены широким мазком кисти, окунутой в интенсивную черно-серую краску. Этот мазок энергично брошен в уголке глаза, свободно заканчиваясь тонкой чертой, проведенной кончиком кисти; изысканным изгибом он описывает весь полукруг века. И так глаза райградского Христофора вместе с характерным носом стали для нас убедительным аргументом в пользу авторства Теодорика. Много глаз такого же исполнения мы видим на ликах Теодориковых святых и все они несут те же черты.

Схожесть ликов райградского Христофора также как Гунтеруса-Винтиржа с ликами карлштейнских святых такова, что райградские миниатюры мы можем без каких либо оговорок приписать авторству Теодорика.

Это суждение подкрепляется еще основными особенностями райградских миниатюр, которые совершенно совпадают с характерными особенностями известных нам до сих пор Теодориковых работ. Это — широта объема, мягкость форм и оттененный колорит, в котором свет имманентен: он нигде не падает и не задерживается на поверхности форм.

Существующее до сих пор суждение о времени происхождения и искусстве райградских миниатюр не посвятило достаточного внимания их специфическим особенностям и их формальной связанности с остальными инициалами в тексте. Датировка исследователей шестидесятых и даже семидесятых годов опиралась главным образом на внешнее положение иллюстраций, которые были вклеены в книгу, как казалось, дополнительно. Исследователи не обратили внимания, что вклейка их произошла в более позднее время, в период барокко, при осуществлении исправления переплета книги. Результаты палеографического анализа, также как и формального, показали, что райградские иллюстрации возникли в то время, которое указало эксплицидом.

Установлением авторства живописца райградских миниатюр творчество Теодорика и время его начала становятся на надлежащее место в логически связанном плавном развитии чешской живописи и живописи европейской. Заметной узкой связью Теодорика с итальянскими тречентистами, т. е. с Джотто и особенно с Симоне Мартини, как с источниками вдохновения с одной стороны, и с вышебродским циклом также как с произведениями художественно родственными — как примером первого отклика на стиль искусства Теодорика на стороне другой — дана возможность определить время начала его творчества. 1342 год, приводимый эксплицидом, является датой, когда Теодорик выступил, как реальная творческая личность, в развитии чешской живописи в первый раз, следовательно, раньше, чем он стал первым мастером братства живописцев, основанного в 1348 году в Праге.

Перевод Наталии Ягудковой

### СПИСОК ИЛЛУСТРАЦИЙ

1. „Мадонна Покорная“. — Цельностраничная иллюстрация мастера Теодорика в брeвиарии „брата“ Витка, пробста монастыря бенедиктинцев в Райграде. — Брно, Университетская библиотека, MS R 394, fol. IIv, dat. 1342.
2. „Мадонна Покорная“ — деталь изображения, лик Мадонны.
3. „Мадонна Покорная“ — деталь изображения, лик младенца.
4. Святой Христофор. — Цельностраничная иллюстрация мастера Теодорика в брeвиарии „брата“ Витка, пробста монастыря бенедиктинцев в Райграде. — Брно, Университетская библиотека, MS R 394, fol. III. dat. 1342.
5. Пустынный Винтирж (Гунтерус). — Цельностраничная иллюстрация мастера Теодорика в брeвиарии „брата“ Витка, пробста монастыря бенедиктинцев в Райграде. — Брно, Университетская библиотека, MS R 394, fol. IIIv, dat. 1342.
6. Святой Христофор — деталь изображения, лик Христофора.
7. Пустынный Винтирж (Гунтерус) — деталь изображения, лик Винтиржа (Гунтеруса).
8. Младенец Христос из изображения святого Христофора, деталь.
9. Рука с рукавом одежды пустытника Винтиржа (Гунтеруса), деталь изображения.
10. Инициал V-eatus с изображением Царя Давида, играющего на арфе, сидящего в итализирующей архитектуре трона. Миниатюра первого иллюминатора брeвиария „брата“ Витка, пробста монастыря бенедиктинцев в Райграде. — Брно, Университетская библиотека, MS R 394, fol. 9, dat. 1342.
11. Инициал V-isio со сценой „Мучения пророка Исайя“. Миниатюра первого иллюминатора брeвиария „брата“ Витка, пробста монастыря бенедиктинцев в Райграде. — Брно, Университетская библиотека, MS R 394, fol. 141, dat. 1342.
12. Инициал U-esperge, с изображением „Воскресения Христова“. Миниатюра второго иллюминатора „брата“ Витка, пробста монастыря бенедиктинцев в Райграде. — Брно, Университетская библиотека, MS R 394, fol. 223, dat. 1324.
13. Инициал C-onfitemur с изображением „Троицы“. Миниатюра второго иллюминатора брeвиария „брата“ Витка, пробста монастыря бенедиктинцев в Райграде. — Брно, Университетская библиотека, MS R 394, fol. 239v, dat. 1342.
14. Пророк Исайя разрезан деревянной пилой, деталь сцены „Мучения пророка Исайя“ в инициале V-isio первого иллюминатора в брeвиарии „брата“ Витка, пробста монастыря бенедиктинцев в Райграде. — Брно, Университетская библиотека, MS R, fol. 141, dat. 1342.
15. Инициал C-um с фигурой евангелиста Иоанна. Миниатюра второго иллюминатора брeвария „брата“ Витка, пробста монастыря бенедиктинцев в Райграде. — Брно, Университетская библиотека, MS R 394, fol. 279v, dat. 1342.