

*Л.И. Лифшиц*

Рецензия на книгу О.А. Рыжовой  
«Иконопись в художественной культуре  
Киева конца XVII–XVIII веков». Киев, 2020

Украинская живопись второй половины XVII и XVIII в. — значительное художественное явление, во многом определившее облик церковного искусства Восточной Европы, оказавшее огромное влияние на стиль русской живописи первой половины — середины XVIII в. Не случайно И.Э. Грабарь счел необходимым поместить в 6-м томе издававшейся под его редакцией Истории русского искусства, вышедшем в 1914 г., очерк Е.М. Кузьмина «Украинская живопись XVII века». За прошедшее столетие произошло множество событий, повлиявших на отношение историков искусства к этому художественному феномену. Важным фактором, способствовавшим росту внимания к нему, стала интенсивная исследовательская работа, связанная с собиранием, реставрацией, описанием и публикацией памятников, среди которых множество истинных шедевров. Результаты ее особенно ярко проявились в последние два–три десятилетия. Опубликованы сотни статей, вышли обобщающие труды, такие как 2-й том Истории украинского искусства (Киев, 2010), посвященный искусству Средних веков. Их авторы, все без исключения, сходятся в признании исключительной роли Киева в истории сложения облика национальной школы украинской живописи, в первую очередь иконописи.

И все же, несмотря на то что в настоящее время опубликовано множество документальных источников, описаний и характеристик художественного облика крупных ансамблей иконостасов киевских храмов, продолжающих сохраняться на своих местах, а наряду с ними и комплексов икон, находящихся в музеях Украины, остается потребность в появлении новых исследований, им посвященных. К таковым относится вышедшая в 2020 г. монография искусствоведа и одновременно художника-реставратора О.О. Рыжовой «Иконопись в художественной культуре Киева конца XVII–XVIII веков».

Важным достоинством рецензируемой книги является то, что она во многом основана на собственном опыте автора в области реставрационных исследований памятников живописи и на многочисленных фундаментальных работах украинских историков искусства, опубликованных в основном в последние два десятилетия. Оценивая новаторское качество этих работ, она

ссылается на мнение одного из своих предшественников П.М. Жолтовского, который еще в 1970-х гг. характеризовал известные в ту пору памятники иконописи Киева «как немногочисленные случайные находки». За прошедшие годы, благодаря работам музейных работников и реставраторов, в том числе и самой О.О. Рыжовой, для изучения стали доступны уникальные ансамбли живописи храмов Киева: иконостасы Софийского собора, Троицкой надвратной церкви, церкви Всех Святых над Экономическими воротами и пещерных храмов Лавры — церкви Воздвижения Честного Креста на Ближних пещерах, Преп. Феодосия Печерского и Рождества Христова у Дальних пещерах, а также иконы из фондов Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника и Национального художественного музея Украины.

Монография делится по хронологии представленных в ней памятников на три главы. Им предшествуют вступление и раздел, в котором рассматриваются основные источники и освещается сегодняшнее состояние исследований украинского искусства. Первая глава, посвященная источниковой базе и методологии исследования, представляет подробный и основательный обзор, весьма полезный для специалистов и для широкой аудитории читателей, интересующихся проблемами перехода искусства Восточной Европы от эпохи позднего Средневековья к Новому времени. Источники, здесь рассматриваемые, разделяются на три основные части: изобразительные материалы — иконы, росписи, гравюры, картины; документальные свидетельства; научные исследования и публикации, в основном изданные в Украине в последние десятилетия, многие из которых мало, а то и вовсе неизвестны русскоязычному читателю. Исследователь в своей работе основывается на следующих принципах: документальном обосновании датировок памятников; их детальном описании; характеристике их аутентичной материальной структуры; рассмотрении их иконографических особенностей — определении изобразительных и текстовых источников и принципов их богословской интерпретации; нахождении стилистических аналогий и параллелей путем привлечения обширного материала памятников искусства поствизантийского и западноевропейского мира XVI–XVIII вв. Хотя, как было сказано, рассматриваемой теме посвящены десятки статей отечественных и зарубежных исследователей, все еще существует необходимость введения в ее контекст большого массива памятников лишь спорадически привлекавшихся ранее, либо представляемых здесь впервые, и их осмысления с позиций современной науки.

Во второй главе автор предвзвешивает детальный анализ обширного корпуса памятников искусства широким очерком художественной культуры Киева от времени принятия христианства вплоть до середины XVII в. Здесь ее главная цель — описание условий и факторов, способствовавших сложению чрезвычайно сложного культурного и художественного феномена, каковым является украинское барокко.

Помимо таких постоянно повторяемых разными авторами факторов, как: столетия полонизации; противостояние процессу окатоличивания; борьба с Унией; сложные взаимоотношения с Москвой, О.О. Рыжова отмечает

издавна проявлявшуюся способность украинской культуры, унаследованную от эпохи Киевской Руси, легко впитывать и вплавлять в контекст православия элементы культуры разных народов, с которыми Малороссия граничила и поддерживала политические и торговые контакты. В этой связи она обращает внимание на то, что одной из древнейших святынь Киева наряду с печерским образом Богоматери, «писанным стародавним грецеским живописом», было творение западных мастеров — золотой пояс варяга Африкана, украшавший древнее Распятие, которое венчало иконостас Успенского собора Киево-Печерской лавры. Существование на границе двух миров — православного и католического — порождало своеобразное сочетание, казалось бы, таких противоположных свойств формирующейся культуры, как упорное и жесткое сопротивление попыткам окатоличивания и толерантность к культурным влияниям Запада, усвоение их и приспособление к собственной традиции. В этой картине истории Украины XVII и XVIII вв. предстают как эпоха образования своеобразного сплава, основанием для которого служит православие. Во многом способствовал этому особый политический и культурный уклад жизни гетманской Украины. Появляется большой слой людей — местного дворянства, казацкой старшины, — преданных православию, но в быту следующие традициям жизни польской аристократии. Именно в этой среде, как подчеркивает автор, особенно с последней четверти XVII в., строительство храмов и их украшение становится основной формой выражения личной благодарности Богу. В качестве примеров упоминаются строительство: в 1679 г. на пожертвование жителя Печерского местечка Александра Новицкого церкви Зачатия Анны; в 1692 г. Ильинской церкви на Подоле киевским сотником Гудимой; в 1693 г. гетманом Иваном Мазепой большой церкви Богоявления в Киево-Братском Богоявленском монастыре; каменной церкви Рождества Богородицы белоцерковским полковником Константином Мокиевским в 1696 г. и т.д. Очевидно, что в городской застройке, как отмечает О.А. Рыжова, «нарядные, с динамичными силуэтами и живописным декором, барочные храмы утверждаются как сакральная и архитектурная доминанта» и одновременно как образы личного молитвенного пространства.

Новшества дают о себе знать и в особенностях богослужения, складывавшихся в первой половине — середине XVII в., когда в практику входит совершение несколько раз в году чина страстей (пассий), заимствованного на Западе. Его многочастность и детализированность, подчеркнутая эмоциональность, сложная интонированность действия, как справедливо отмечает автор, не могли не оказать воздействия на иконографию и на трактовку самих сцен, в которых заметно возрастает драматизм. Указывает она и на то, что помимо «пассий» в Киеве в эпоху барокко особое значение придается очень лично воспринимаемому культу Богоматери и местных святых — преподобных отцов Киево-Печерской лавры, в которых видят «воплощение общехристианского мирового идеала», а в их изображениях акцентируют эмоциональную и «портретную» выразительность образов. Именно эти черты демонстрируют иконы из больших иконостасных комплексов, рассматриваемых в книге О.А. Рыжовой.

Автор отмечает, что основой своеобразия феномена киевской культуры эпохи барокко была ее проповедническая направленность — неразрывное взаимодействие слова и изображения. В этом взаимодействии исключительная роль принадлежала книжной гравюре XVII в. В Киеве конца XVII — XVIII в. богато иллюстрированные книги имели значение первоисточников иконографических мотивов, как для иконописи, так и для произведений декоративно-прикладного искусства. При этом поддержание тематики и сюжетного состава местной иконографической традиции обеспечивалось тем, что Печерская лавра и основанные в ее стенах книгопечатня и иконописная мастерская находились под покровительством непримиримых противников унии с Ватиканом.

Вместе с тем, как убедительно показано в монографии, своеобразный уклад жизни Лавры, ставшей наряду с Киево-Могилянской академией с одной стороны центром духовного сопротивления, а с другой стороны — книжного просвещения и образовательного движения, — позволял ее крупнейшим деятелям, сохраняя в незыблемости основы православной догматики, быть проводниками влияния европейской культуры нового времени. В этом плане показательна личность Александра Тарасевича, с 1710 г. руководившего Киево-Печерской типографией. Рисовальщик, мастер резцовой гравюры на меди, получивший образование в Аугсбурге у Лукаса Килиана, он в 1715 г. был рукоположен в иеромонахи, а в 1718 г. избран заместителем Киево-Печерской лавры. Другой иеромонах — Антоний Тарасевич оставил после себя учебную библиотеку с западноевропейскими рисовальными альбомами и атласами, которые длительный срок служили учебниками для обучения рисованию иконописцев в лаврской «малярной мастерской». В книге приводятся многочисленные указания на материалы, свидетельствующие о постоянной целенаправленной работе по подготовке профессиональных мастеров живописи, в обучении которых важнейшую роль в качестве образцов играли гравюры западноевропейских художников и гравюров. В лаврской библиотеке находились специально приобретаемые для такой цели издания лицевых Библий, вроде Библии Пискатора, напечатанной в 1674 г., и Библии Хр. Вейгеля (Вайгеля) 1712 г. Со ссылкой на статью Анны Шустининой, О.О. Рыжова приводит записи, обнаруженные в одном случае в Библии Вейгеля, содержащие свидетельство о ее покупке специально для нужд «лаврской малярни» («для всегдашна великие нашей лавры нужды»), в другой — надпись 1741 г., указывавшую на принадлежность книги иконописцу Киево-Печерской лавры иеродиакону Галику. О характере обучения в лаврской мастерской говорит то, что помимо западных лицевых Библий в библиотеке Лавры имелись альбомы гравюр на библейские темы, работы Корнелиуса, Теодора и Иоанна Гали, И. Батиста Барбе, Иеронима Виркса, Симона де Паса, Ф. де Витта, Л. Фостермана, воспроизводящими картины Рубенса, Давида Тенирса, Тициана, Антонио Корреджо, Антониса ван Дейка, Сегерса. Особо важно то, что выбор образцов для исполнения заказов регулировался священноначалием, о чем свидетельствует приводимая автором книга выписка из контракта 1751 г., говорящая о том, что «абрисы ему были даны Его Высокопреподобием отцом архимандритом и Соборными старцами».

В результате обращения к образцам европейской живописи эпохи барокко XVI–XVII вв. и воспитываемой «способности к переводу» заимствуемых понятий и терминов на свой язык, рождается такая форма сакрального изобразительного искусства, в которой иконопись, сохраняя в основном верность иконографическим канонам православия, постоянно тяготеет к стилистике религиозной картины.

Собранные автором монографии факты показывают, что уже к началу XVIII в. иконописная школа в Лавре становится центром, в котором проходят обучение мастера, приезжавшие из других митрополий и из разных православных стран — России, Болгарии, Сербии, Греции, Румынии, Белоруссии. Киевские мастера в качестве учителей еще в 1655 г. приезжали в Москву, мастера Оружейной палаты, в числе которых был замечательный художник Карп Золотарев, посылались царем в Украину для снятия копий с росписей храмов в разных городах.

Отмечает она и то, что иконописная мастерская Печерской лавры была в конце XVII–XVIII вв. крупнейшей, но не единственной в Киеве. Заказы выполняли граверы, «рисовальники» и «художники-самоучки» из Киево-Могилянской академии, из иконописной мастерской Софийского монастыря. Свою мастерскую имел Троицкий Больничный монастырь, была школа живописи при летней резиденции киевского митрополита на Кудрявце. Городской магистрат также имел художников для собственных нужд; иконописные мастерские ремесленно-цехового характера были на Подоле.

Для выполнения масштабных ремонтных и живописных работ через Киевскую духовную консисторию в периферийные монастыри, такие как Лубенский, Полтавский, Черниговский, рассылали указы с требованием прислать для живописных работ иконописцев вместе с их подмастерьями. Так было, например, в 1760–1773 гг. при «восстановлении иконным искусством» кафедрального Софийского собора.

Источники, приводимые исследовательницей, свидетельствуют, что западные влияния дают о себе знать не только в расширении изобразительных и орнаментальных тем и мотивов, но и в применении новых материалов — органических цветных лаков и технико-технологических приемов серебрения и позолоты, что подтверждают реставрационные исследования.

В третьем разделе рассматриваются иконы конца XVII — первой трети XVIII столетия, периода, который автор характеризует как время постепенного перехода от традиции темперного древнерусско-византийского письма к образам новой европейской живописной стилистики. Этот переход определял облик искусства Нового времени. Здесь внимание исследовательницы сосредоточено на анализе иконостаса Троицкой надвратной церкви, образов праздничного ряда главного иконостаса и картушей иконостаса переднего притвора Успенского собора Лавры, икон из иконостаса пещерной церкви Прп. Варлаама Печерского и икон рубежа XVII–XVIII вв. из несохранившихся иконостасов церкви Воздвижения Честного Креста на Ближних пещерах, которые хранятся в коллекции Печерского музея-заповедника. Ее целью является demonstra-

ция сплава черт «консервативной» традиции и примет «новых» тенденций, определение характера их взаимодействия в живописи киевских иконостасов. Как и во всех других случаях, работа основывалась на тщательном изучении публикаций разных лет, архивных материалов и данных материаловедческих исследований. Описания памятников строятся по принципу, напоминающему подробные описания, публикуемые в фундаментальных музейных каталогах. По определению О.О. Рыжовой, своеобразие этого искусства определяет сочетание иконографических прототипов, заимствованных из гравюр середины — второй половины XVII в., с техникой корпусной масляной живописи, ведущейся по темным грунтам, что находит аналогии в итальянской живописи барокко XVII в. Мастера стремятся придать изображениям пластическую достоверность, физическую и эмоциональную подвижность. Автор показывает, опираясь в своих выводах в том числе и на изучение рисунков учащихсЯ Киево-Печерской мастерской, что эта традиция культивировалась в ее стенах. К приметам письма указанного времени относится манера моделирования формы в манере *a la prima*, тонкие градации светотени. Обращает автор внимание и на изменение типа орнамента, покрывающего фоны икон, на появление в нем изящных и очень подвижных, завивающихся растительных форм. Заметное место в иконах занимают пейзажные фоны, большое значение придается сильной жестикюляции, выразительным позам и взглядам.

Показательны в этой связи отмеченные автором иконографические новшества, связанные с личными заказами. Такова, например, икона «Святые Иоанн Воин, Варлаам Хутынский и Варлаам Печерский» в иконостасе церкви Воздвижения Креста на Ближних пещерах, написанная в 1700 г. по заказу Варлаама (Ясинского), митрополита Киевского и Галицкого, по чьей инициативе в Киево-Печерском монастыре было установлено празднование Собора преподобных отцов Ближних и Дальних пещер.

Наблюдаемое в рассматриваемое время колебание манер исполнения было во многом связано, как указывает исследовательница, с разнообразием образцов художественной традиции, носителями которых были как местные, так и приглашенные мастера. Например, иконы центрального иконостаса Успенского собора Лавры, выполненные в традиционной иконной технике, писали в 1719–1720 гг. приглашенный черниговский иконописец Яким Глинский и священник киевской церкви Николы Набережного Стефан Лубенской. Вместе с тем О.О. Рыжова отмечает, что источником изображения юного Иоанна, склонившего голову на грудь Христа в иконе «Тайная вечеря» в том же иконостасе Успенского собора были картины типа «Тайной вечери» Якопо Бассано и Даниеля Креспи, а центральная часть иконы «Вход в Иерусалим» воспроизводит часть гравюры из Библии Пискатора, тогда как живопись икон «Рождество Христово», «Сретение» и «Успение» находит аналогии в произведениях мастеров Оружейной палаты. В картушах иконостаса притвора того же храма каждый сюжет представляет собой аллегорию. Все они выполнены в технике масляной живописи. Автор отмечает, что здесь графичность и гладкость традиционной иконной техники уступают место открытой и подвижной

фактуре красочного слоя. Художник создает многоцветную и подвижную живописную фактуру и ощущение подвижных объемов, организует пространство композиции, насыщая его воздухом и светом.

Еще дальше идут создатели икон иконостаса 1734–1735 гг. Троицкой надвратной церкви. Здесь автор особенно выделяет образ «Спаса Нерукотворного на убресе» (Мандилион), представленный в типе, известном как «Плат Вероники», который получил распространение в искусстве Западной Европы. Его главной особенностью является изображение тернового венца на голове Христа. Живопись выполнена мастерски в манере гризайля тонкими прозрачными лессировками. Стилистически ей наиболее близко расположенное в боковой части того же иконостаса изображение «Распятия», которое написано на холсте. Важной особенностью этого ансамбля, на что обращает внимание О.О. Рыжова, является органическое взаимоотношение живописи с окружающим ее резным объемным и сквозистым обрамлением, создающим особое пространство, в котором «живут» изображения. В этом контексте характерно присутствие в иконах, уподобляемых картинам, пейзажа с белокаменными городами, широкими холмами, полноводными реками, пышной растительностью и экзотическими деревьями. Театральность поз, эффектные жесты подчеркивают актуальность обращения святых к молящимся, что отражает важные черты стиля барокко. Справедливо отмечают автором и такие важные особенности ансамбля иконостаса Троицкой церкви, как очень осмысленное применение классической для живописи европейского барокко техники тональной живописи, в которой важную роль играет имприматура. В заключение главы, основываясь на проведенном анализе, говорится о том, что в первой трети XVIII в. доминантным в киевской иконописи становится живописное направление.

В четвертом разделе книги рассматривается соотношение элементов старых традиций с новыми стилистическими тенденциями, давшими о себе знать во второй половине XVIII в. Автор обращает внимание на то, что при сохранении черт иконописной традиции в живописи одежд и в трактовке фона икон, принципы живописной манеры дают о себе знать главным образом в письме лиц. Этому способствовало быстрое и повсеместное освоение техники масляной живописи. Еще одно свойство иконописи этого времени — значительное расширение круга источников. Наряду со ставшими уже традиционными образцами в виде гравюр лицевых западноевропейских Библий художники обращаются к копированию гравюр, воспроизводящих картины и рисунки итальянских и фламандских мастеров эпохи маньеризма и барокко (Доменикино, Рубенс, Ван Дейк).

Главными объектами анализа здесь являются иконы главного иконостаса Софийского собора, воздвигнутого в 1731–1754 гг. трудами двух митрополитов Киевских: Рафаила Заборовского и Тимофея Щербацкого. Иконы, входящие в него, стилистически неоднородны, что автор объясняет продолжительностью работ над ними. Среди самых стилистически продвинутых икон она справедливо выделяет образы «Иоанн Богослов» и «Богородица — Симеоно-

во предсказание», создатель которых явно ориентировался на произведения болонского маньеризма. Согласно ее убедительному мнению, источником для автора иконы «Евангелист Иоанн» послужила гравюра с оригинала Доменикино, а для образа Богородицы — гравюра Корнелиса Галле по картине Ван Дейка «Mater Dolorosa». О хорошем знакомстве киевских художников с западноевропейской живописью свидетельствуют и такие подмеченные исследовательницей детали, как стеклянное блюдо на табурете в иконе «Рождество Пресвятой Богородицы», «написанное в иллюзорной живописной манере «натюрмортов малых голландцев». Обратила она внимание и на то, что в той же иконе младенец Мария изображена в соответствии с традицией детского царственного портрета, возникшего в Европе в конце XVII в., как наследница императорской семьи. Все детали, введенные в икону, свидетельствуют о торжестве процесса секуляризации религиозной живописи.

Однако достигший своей кульминации к середине XVIII в. процесс преобразования икон в религиозные картины, как показывает анализ ансамблей, созданных в середине — второй половине XVIII в., иконостаса 1741 г. церкви Всех Святых над Экономическими воротами; иконостаса 1760–1762 гг. пещерной церкви Преподобного Феодосия в Дальних пещерах Киево-Печерской лавры; иконостаса 1767–1769 гг. церкви Воздвижения Креста на Ближних пещерах, иконостаса 1802 г. церкви Рождества Христова в Дальних пещерах, начинает замедляться и консервироваться. Автор монографии показывает, что на протяжении всей второй половины XVIII в. сохраняется баланс «между иконой и картиной». Анализ стиля икон свидетельствует о том, что их авторы ориентировались на гравюры из массовых западноевропейских изданий, сделанных по оригиналам картин братьев Караччи, Антониса ван Дейка, Якопо Тинторетто, и на киевские памятники конца XVII — XVIII в. Как правило, они отличаются открытой декоративностью живописи, изображения выполнены в манере, схожей с письмом парсун. При этом О.О. Рыжова отмечает как важную черту стиля киевских икон, что наряду с использованием светотеневой моделировки — приемов, заимствованных из западных образцов, — в них большую роль играют традиционные локальные цвета и сусальное золото. Пространство трактуется условно. Хотя формы ликов, моделируемых в технике масляной живописи, отличаются объемностью, очень пышные и нарядные одежды святых трактуются условно, выполняются прозрачными цветными лаками по тончайшему слою сусального золота и серебра; активно используются золотые фоны и золотые ассисты; цвет играет прежде всего декоративную роль. Своеобразие стиля заключается в сочетании черт «живоподобного» письма (пластичное, светотеневое и колористическое моделирование, масляная техника) с традиционной иконописной техникой и технологией. Показательно, что в качестве основы живописи применяются не холсты, часто встречавшиеся ранее, а традиционные доски.

Не вступая в область детальных оценок конкретных памятников, можно констатировать, что книга О.О. Рыжовой является своеобразным компендиумом знаний, накопленных за последние десятилетия в области изучения киевского

иконописания XVII–XVIII вв. Автором введены в научный оборот целые пласты новых документальных источников, множество ранее неописанных памятников, сделана масса ценных замечаний, касающихся источников их иконографии, предложены истолкования их богословского смысла, показано своеобразие их технико-технологического и художественного решения, даны определения особенностей каждого этапа эволюции стиля киевской иконописной школы на протяжении конца XVII — начала XIX в.

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ**

*Лифшиц Лев Исаакович* — Государственный институт искусствознания, Москва.  
l.i.lifshits@gmail.com

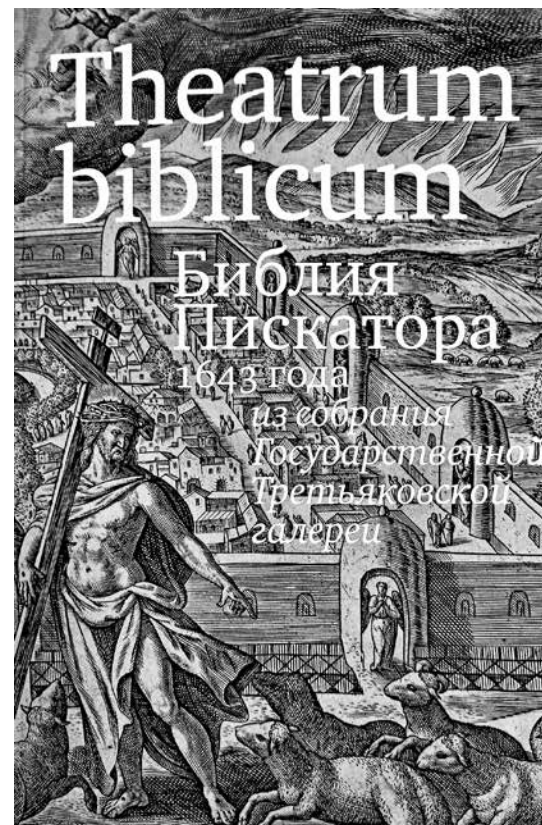
**AUTHOR**

*Lifshits, Lev I.* — State Institute for Art Studies, Moscow. l.i.lifshits@gmail.com

*Ю. М. Ходько*

Рецензия на книгу «Theatrum biblicum. Библия Пискатора 1643 года из собрания Государственной Третьяковской галереи». М., 2020

В прошлом году в издательстве Государственной Третьяковской галереи вышел фундаментальный научный труд, который давно и с нетерпением ждали специалисты по русскому искусству XVII–XVIII вв. — *Theatrum biblicum*. Библия Пискатора 1643 года из собрания Государственной Третьяковской галереи — авторы статей А. В. Гамлицкий, О. Р. Хромов, И. Л. Бусева-Давыдова, Е. В. Буренкова, Г. П. Чинякова; авторы-составители каталога гравюр А. В. Гамлицкий, Е. В. Буренкова. Объемный том более чем в 48 авторских листов содержит первое в России научное описание одного из важнейших для русской культуры изобразительных источников, на основе которого не только складывалась иконография отечественного искусства, но и в значительной мере формировалась новая система художественного мировоззрения мастеров второй половины XVII — первой четверти XVIII столетий. В то время, когда отечественная культура постепенно открывала для себя вещественность окружающего мира, западноевропейские гравюры учили умению видеть и изображать этот мир. Адаптируя реальное трехмерное пространство к плоской поверхности, они заменяли русскому иконописцу умение рисовать с натуры. Популярными западноевропейскими гравированными изданиями XVI–XVII вв. становились на русской почве таким же неоценимым образцовым материалом, каким были антики в культуре Италии эпохи Ренессанса [Бусева-Давыдова, 1995].



**ил. 1** Обложка книги «Theatrum biblicum. Библия Пискатора 1643 года из собрания Государственной Третьяковской галереи». М., 2020

fig. 1 Cover of the book “Theatrum biblicum. Biblia Piskatora 1643 goda iz sobraniia Gosudarstvennoi Tret’iakovskoi galerei (Theatrum Biblicum. The Piscator’s Bible of 1643 from the Collection of the State Tretyakov Gallery). Moscow, GTG Publ., 2020”

С одной стороны, работа по иностранным образцам в определенной мере напоминала традиционную для древнерусского искусства работу с иконными прорисьями. С другой — она ставила отечественного мастера перед проблемой произвольного художественного выбора, характерного для современной культурной ситуации Западной Европы. Заимствуя и комбинируя чужие композиционные схемы и изобразительные мотивы, русский художник учился поступать так, как это делали его собратья по ремеслу в европейских странах. Привозные печатные листы формировали тот многообразный художественный фонд, откуда русские мастера по собственному выбору черпали разрозненные изобразительные идеи и, руководствуясь собственным художественным чутьем, заново составляли их в единое целое.

Библия Пискатора — один из основных и самый масштабный по составу гравюр западноевропейский увраж, оставивший значительный след в русском искусстве. Несмотря на то что в последнее время были найдены новые западноевропейские гравированные иконографические источники — как альбомные издания, так и отдельные листы, — беспрецедентное значение Библии Пискатора для отечественной культуры по-прежнему остается очевидным. На примере этого памятника исследователи еще во второй половине XIX в. впервые заговорили о влиянии иностранных печатных листов на иконографию