

Вновь портрет Скорины, или о необходимости «читать» гравюры

Шутова Ольга Михайловна,
историк, кандидат исторических наук
Vaux-sur-Seine, France

Эта статья раскрывает перспективы и некоторые результаты «пристального» чтения известных документов (в частности, портрета Скорины). Подобная практика может помочь открыть новые детали в символике Скорины и заполнить некоторые лакуны в его биографии. Автор утверждает, что связи Скорины с европейскими печатниками были, несомненно, сильнее, чем представлялось ранее.

This article shows the perspectives and certain results of 'in-depth' reading of even well-known documents (e.g. Skorina's portrait). Such practice could help us to discover the new details in Skorina's symbolism and to fill certain lacunas in his biography. The author argues that Skorina's connections with European printers were certainly stronger than it could seem to be.

Keywords: objects, signs, symbols, printer's devices, Datia, solar eclipse.

Тексту собственно статьи мы решили предпослать небольшую преамбулу с желанием поделиться своим энтузиазмом в поисках возможностей нового прочтения «старых» источников, а также признанием в любви к источниковедению и историографии – и выражением неизменного глубокого уважения неустанному подвижнику исторической методологии и историографии Владимиру Никифоровичу Сидорцову.

Казалось бы, что нового можно почерпнуть из уже имеющихся документов, давно открытых, «зачитанных до дыр» и интерпретированных? Тем не менее, порой «пристальное» чтение может обнаружить в них совершенно неожиданные детали.

Случай Франциска Скорины – первый в этом ряду. Слишком очевидно несоответствие между растиражированностью образа белорусского европейца и количеством реальной информации о нём. Вероятно, и сам Скорина, прекрасно сознавая недолговечность источников и желая сохранить о себе память для «людей посполитых», пошел на беспрецедентный шаг – поместил своё изображение среди текстов Библии. Впрочем, справедливости ради, следует признать, что «прецеденты» портретов издателей в печатных изданиях Библии были и до Скорины. В качестве примера можно привести гравюрный портрет лионского издателя Этьена Гинара (Étienne Gueynard, около 1460-1530), вписанный в гравюру Богоматери в Библии, изданной им в 1512 г. [16, р. 690]. Встречаются и иные изображения издателей и печатников этого периода, например, портреты А. Мануция, Дж. Уайта, Дж. Дзя, Г. Рау, Ф.

Марколини. Тем не менее, такого полного фигурного портрета, датированного и подписанного, мы не находим ни в одной из печатных книг начала XVI века [16, р. 686-699].

Несмотря на то, что знаменитый портрет Скорины уже несколько поколений белорусов воспринимают как «визитную карточку» своей страны, ни одна из его многочисленных трактовок (к сожалению, формат статьи не позволяет нам проанализировать обширную историографию этого вопроса – работы П. В. Владимирова, Н. Н. Щекотихина, В. Ф. Шматова, В. А. Колесника, Л. Т. Борозны и др. [1, 2, 3, 8]), как отмечал Немировский, являясь «символическими», «не подкреплена сколько-нибудь серьёзными мотивировками» [4, р. 380-382]. Многие исследователи руководствовались установкой «расшифровать» портрет Скорины, опираясь на символические, поэтически-художественные интерпретации. При этом каждая новая попытка рассматривать «антураж» портрета оказывалась непроизвольно вставленной в стереотипические рамки уже имеющихся.

Естественно предположить, что портрет Скорины – непосредственного участника Ренессанса – следует рассматривать в контексте образов и интеллектуальной «моды» этой эпохи. Попробуем отвлечься от «совокупности» всего интерьера. Прежде всего, будем исходить из того, что все *объекты*, которыми окружён Скорина на портрете, могут быть разделены на две условные группы: «*предметы*» и «*знаки*». И те, и другие, безусловно, являются *символами*, несут некий символический смысл.

Предметы

К группе «*предметов*» можно отнести составляющие композицию вокруг фигуры Скорины книги (включая и развернутые), кувшин, плетёную корзинку, попугай, застеленный чем-то похожим на вышитое полотенце (рисунок на вышивке будет рассмотрен отдельно, в части «*знаки*»), свечу с рефлектором, пчелу (варианты: мотылёк, муха), песочные часы, попугай и армиллярную сферу.

Многие исследователи отмечали схожесть и проводили аналогии между скорининским портретом и знаменитыми гравюрами Альбрехта Дюрера, составляющими цикл его так называемых «Мастерских гравюр» («Рыцарь, смерть и дьявол» 1513, «Святой Иероним в келье» 1514 и «Меланхолия I» 1514). Вместе с тем, невозможно говорить о прямом сходстве или, тем более, о прямых заимствованиях из этих гравюр (включая и более ранние версии «Св. Иеронима» А. Дюрера 1511 г. и даже «Св. Иероним и лев» 1492 г.). Отдельные «символические» предметы, присутствующие на портрете Скорины (книги, свеча,

песочные часы, пюпитр, плетёная корзинка), имеются у А. Дюрера. Однако, здесь скорее следует говорить о том, что символический смысл, придаваемый тем иным предметам, «носился в воздухе», был присущ атмосфере всей эпохи. Учитывая, что годы выхода гравюр А. Дюрера позволяют допустить, что Скорина их видел (что весьма вероятно), представляется более логичным объяснение с позиций интеллектуальной истории: некоторые идеи и образы витают в воздухе, составляя определенное интеллектуальное пространство. Сам А. Дюрер не изобрёл эти символы, он их «взял» из уже имеющегося арсенала символов, принятого среди интеллектуалов того времени, следуя за интеллектуальной модой.

Позволим себе такую аналогию: покупая вещи и объекты, мы руководствуемся определенной модой, вернее, нашим представлением о ней, или о том, к какому, её «уровню» мы хотели бы принадлежать (показать, что принадлежим). В качестве примера можно вспомнить «слоников на комод», которые для многих в 50-60-х гг. XX века определяли степень «зажиточности» (а для кого-то были символом «мещанства»). Или «хэмингуэвский свитер», считавшийся символом «шестидесятников», или специфические жаргон и одежда «стиляг»... Критерии такой «принадлежности» могут быть множественны, как и классы к которым мы бы хотели продемонстрировать свою принадлежность: «хиппи», «яппи», «интеллектуалы» и т.д.

Нельзя сказать, чтобы в скорининское время существовал некий строгий «код», однако наличие определенных предметов, указывающих на «принадлежность» (в данном случае, к интеллектуалам Ренессанса) повторяется практически во всех произведениях этой эпохи. Такие предметы присутствуют и на портрете Скорины.

Символический смысл книг или свечи достаточно очевиден и, как нам представляется, не требует дополнительных комментариев. Знание и процесс познания, стремление человека понять суть божественного замысла... Трактовка и нюансы могут отличаться, и всё же ключевое слово здесь – познание. Неслучайно, видимо, рядом со свечой изображена и «пчела/муха» («мотылек», как указывал Г. Пичура) [31, pp. 147-167], стремление к Знанию и, в то же время, опасность. Совершенно логично, что издатель, стремящийся к просвещению своих соотечественников, помещает в качестве элемента интерьера именно книги, которые как символ достаточно распространены во всем европейском изобразительном искусстве. Песочные часы – напоминание о времени, бренности и скоротечности земной жизни. Все эти предметы обычны в иконографическом ряду Ренессанса.

Рассмотрим отдельно такой «показательный» предмет, который практически во всей Скориниане (за исключением, по-видимому, лишь Е. Л. Немировского) ошибочно именуется «сфера мунди». На самом деле это армиллярная сфера (*sphaera armillaria*, «армиллярный» – много подвижных колец) – астрономический инструмент, широко использовавшийся для определения координат небесных тел. Видимо из-за того, что наиболее часто изображение армиллярной сферы встречалось в популярном и многократно переиздававшемся «Трактате о сфере» (*Tractatus de sphaera*, примерно 1230 г.) Йоганна Сакробоско (*Johannes de Sacrobosco*, предположительно 1195 – 1256 гг.), произошла путаница с термином «сфера мунди». Так, в издании Й. Сакробоско 1482 г. (Венеция), изображение армиллярной сферы представлено на титульном листе.

С началом Ренессанса армиллярная сфера становится своеобразным символом посвященных в науку интеллектуалов. В XV – XVI вв. знатные роды заказывают армиллярную сферу как инструмент и как обязательный элемент-декорацию; она становится объектом коллекционирования (семейства Медичи, Урбино и др.). Сфера встречается на гравюрах, картинах, фресках, гобеленах А. Дюрера, С. Боттичелли, Дж. Вазари, Юстуса ван Гента, Яна Брейгеля Ст. и др. Совершенно естественно, что и Скорина поместил на своём портрете армиллярную сферу, неотъемлемый в среде интеллектуалов этой эпохи атрибут Знания – небесного, светского, научного (*рис. 1*).

Несколько слов о «перевёрнутости» армиллярной сферы у Скорины. Многие исследователи замечали, что широкий обруч со знаками зодиака на сфере с портрета Скорины повернут в «обратную» сторону, с наклоном сверху вниз, но справа налево, в отличие от её изображений в большинстве других источников. Е. Немировский считал, что так могло произойти при срисовывании оригинала на гравировальную доску, без учёта того, что она при печати даст зеркальное изображение [4, с.383].

Допустим, что так оно и было, и скорининская армиллярная сфера была скопирована с какого-то изображения прямо на доску. Так, например, произошло в более позднем сочинении протестантского теолога П. Муссара. Его иллюстрированная «История богов, пророков и пророчеств» [27] была впервые опубликована в Женеве в 1675 г. Через пять лет «История» Муссара была переиздана во Франкфурте – при этом все гравюры были перевёрнуты справа налево, в зеркальном отображении.

Объяснение Е. Немировского можно было бы принять, если бы не одна деталь: в иллюстрациях «Истории» П. Муссара армиллярная сфера

встречается трижды. Во втором издании, действительно, мы находим её два раза в «перевернутом» в зеркальном отображении виде (и один раз в «нормальном» виде, как в изданиях Сакробоско). Но любопытно то, что ещё в первом издании 1675 г. мы находим армиллярную сферу в «перевернутом», как у Скорины, виде (*рис. 2*).

В этот период можно найти и другие изображения армиллярной сферы с отличным от «традиционного» расположением колец (*рис. 3*).

Совершенно естественно, что изображение колец армиллярной сферы зависело от пункта зрения наблюдателя. Судите сами: как будет выглядеть армиллярная сфера у рисовальщика на эскизе Леонардо да Винчи (*рис. 4*)?

Думается, что Скорина всё-таки включил в интерьер своего портрета реальную армиллярную сферу как атрибут учёности вообще и своей в частности, окружив себя и другими предметами-символами, принятыми в кругу интеллектуалов того времени.

Несмотря на то, что Скорину хрестоматийно называют деятелем Возрождения, его принадлежность к этому европейскому дискурсу изучена довольно слабо. В то же время, набор предметов, которыми Скорина посчитал нужным окружить себя на портрете, свидетельствует о том, что сам «доктор Скорина» отождествлял себя с контекстом Ренессанса. Именно поэтому говорить о предметах, присутствующих на портрете Скорины, как о некоем зашифрованном послании, не приходится. Они не случайны, как не может быть «случаен» ни один обдуманый интерьер портретов. Но в то же время их присутствие там не имеет характер четкого «кодирования» – это лишь способ дать знать, что человек, окруженный такими предметами, принадлежит к определенному кругу в обществе – кругу людей Ренессанса.

Условное разделение интерьера скорининского портрета на «предметы» и «знаки» даёт возможность разграничить уровни «символьности». Естественно, что изображённые на портрете предметы – армиллярная сфера, свеча, книги, песочные часы – имеют определенный символический смысл, но лишь в переносном значении.

Знаки

Другое дело – собственно «знаки». К ним (мы не включаем в наше рассмотрение надписи и монограмму «МЗ») можно отнести: «солнце и месяц» («затмение») – рисунок на «рушнике», покрывающем пюпитр; «треугольник с крестом»; «трапецию, увенчанную крестом».

Эти «знаки», в отличие от «предметов», имеют прямое символическое значение, которое, несмотря на многие исследования, до

сих пор остаётся невыясненным (астрологическая природа, стилизованные гербы меценатов, образ короны и т.д.).

В поисках смысла этих трёх знаков со скориновского портрета мы с самого начала исходили из необходимости рассматривать их в совокупности, именно по причине того, что они *знаки*. Такой подход осложняется тем, что «треугольник» и «трапеция» встречаются в изданиях Скорины всего несколько раз. При этом если «треугольник» есть на общем титульном листе ко всей Библии, в гравюрах «Бог и Моисей» и «Аарон» из книги «Левит», а также на примерах Светильника, Стола, Требника из книги «Исход», то «трапецию» находим лишь на портрете. В то же время, знак «солнце и месяц» («затмение») встречается многократно. Он фигурирует на портрете (в книге Иисуса Сирахова и в книге Царств, всякий раз после послесловия – «колофона»), на большой заставке к «Псалтыри» 1517 г., на титульном листе ко всей Библии, на фигурных гравюрах, а также на заставках, предваряющих общий текст.

Важен тот факт, что «солнце и месяц» отсутствует на гравюрах виленского периода. Многие исследователи (В. Шматов, Е. Немировский, Л. Борозна) [8, с. 188-196; 5, с.131, 1] отмечали возможность того, что доски для гравюр «Малой подорожной книжки» были куплены Скориной у мастеров издателя Антона Кобергера, делавших «Хронику Шеделя» [35]. Помимо достаточно курьёзных параллелей, таких, как, например, тот факт, что автор «Хроники» Гартманн Шедель, как и Скорина, получил степень доктора медицины в Падуанском университете (1466 г.), простор для фантазии дают и другие детали: издатель «Хроники» А. Кобергер являлся крестным отцом А. Дюрера, а сам художник был учеником в мастерской М. Вольгемута (Michael Wolgemut), выполнявшего гравюры для «Хроники».

Возвращаясь к реалиям скориновских гравюр, обнаруживаем совершенно идентичные им гравюры в «Хронике Шеделя» (*рис 5*).

В изданиях Скорины знак «солнце и месяц» связан именно с гравюрами, а не с текстом (поскольку «солнце и месяц» отсутствует там, где гравюры не оригинальные). Далее остается лишь утверждать, что «солнце и месяц» является знаком гравёра/художника, причем самого Скорины, – иначе невозможно объяснить наличие «солнца и месяца» в самом центре портрета Скорины (монограммы, знаки художников располагались «скромнее», на удалении от центра, внизу, сбоку).

Расположенный в центре портрета, знак «солнце и месяц» сразу привлекает внимание и, очевидно, является «подписью» Скорины. Тем не менее, этот знак не совсем отвечает требованиям к «классическому»

издательскому знаку [4, с. 271]. И всё же, несмотря на то, что «солнце и месяц» встречается не в соответствии со стандартами (после колофона), но также перед текстом или внутри гравюр, он вполне вписывается в традицию издательских знаков, которая только начинала складываться в этот, самый ранний, период книгопечатания. В конце XVI – начале XVII вв. множественны примеры, когда какое-либо изображение использовалось как издательский знак, хотя таковым не являлось (например, не носило имени или инициалов, копировалось другими типографиями и т.д.); или наоборот, собственно «знак», хотя разъяснённый именем автора (и даже портретом, как в нашем случае), не размещался в непосредственной близости с колофоном (16, pp. 16-19).

Издательские знаки / гербы / марки / эмблемы

Следует отметить ситуацию «запутанности» в терминологии относительно издательского знака в англоязычной, русскоязычной и французской историографии. В англоязычной литературе принято разделять определения «издательского герба» (не смешивать с понятием геральдического герба) и «издательского знака» – легко узнаваемого рисунка, а также эмблемы / монограммы / инициалов / подписи. Во французской и русскоязычной историографии эти понятия зачастую смешиваются.

Уточним определения. Собственно «классический» «издательский герб» (англ. device) состоит из «геральдических» (в кавычках, поскольку они не являются собственно геральдическими) щитов, на которых размещены личные знаки (marks, marques) [21, p. 3], вероятно, ведущие своё происхождение от знаков собственности или «дома» более раннего периода [16, p. 16]. Кроме того, «герб», включает изображение или «знак», который визуальнo оформляется и ассоциируется с фамилией автора или чем-то иным, для него значимым. Это изображение поддерживают щитодержатели – львы, рыбы, сказочные существа и т.д. В «гербе» также может присутствовать монограмма или инициалы и виньетки. Все эти элементы часто объединяются рамкой, иногда состоящей из орнамента, иногда из девиза.

Хотя в историографии существует разделение между «знаками печатника» и «знаками издателя», на практике, в контексте печатного «бизнеса» XV – XVI вв., эти понятия переплетаются, и более того, к ним присоединяется ещё и «знак автора». В данный период в целом наблюдается тенденция смешения «гербов», «знаков» и закономерностей их расположения.

Чтобы понять логику издательского знака, следует опираться на историю его возникновения. Издательский знак возникает и поначалу

имеет функцию «копирайта», подписи, а также рекламы качества и утверждения преемственности. В визуальном оформлении издательского знака сыграла роль традиция средневековых ремесленников и торговцев, которые маркировали свои товары. Отсюда и ассоциации, причины и источники форм издательского знака.

Главные мотивы выбора издательских знаков кон. XV – XVI вв. в Европе – ассоциация с фамилией издателя (например, Мишель Ле Нуар – Noir, «чёрный», годы издательской деятельности 1486 – 1520, в качестве издательского знака имел профиль человека с чёрным лицом и чёрный щит). Весьма часты были также ассоциации с местонахождением типографии или вывеской, под которой находилась типография: например, Николя Леконт с 1494 г. использовал герб с сюжетом из легенды о св. Николае, оживляющим детей, который был и знаком на вывеске его магазина на St Paul's Churchyard (во дворе собора св. Павла, вмещавшем в это время многие книжные производства). Известны также издательские знаки или гербы, связанные с девизом, как, например, у Альда Мануция, «якорь и дельфин», означающий его девиз на латыни «*festina lente*» – «спешить медленно», заимствованный с римских монет).

Кроме того, популярностью у типографов и издателей (хотя это справедливо в более поздние, чем скорининские, времена) пользовались гербы и знаки, основанные на игре слов (по имени автора, по названию его родного города). Во многих гербах фигурировали гербы городов издателей.

С точки зрения визуального оформления существуют три основные группы издательских знаков/гербов (напомним, что в эпоху, когда жил Скорина, эти понятия чётко не разграничивались).

К первой группе относятся так называемые «двойные щиты» (зачастую свисающие с ветви), распространенные в германских странах – среди немецких, бельгийских, швейцарских, голландских книгоиздателей. Собственно, и первый случай применения издательского знака относится именно к этой группе «двойных щитов»: Иоганн Фуст (1400-1466) и Петер Шёффер (1425-1503) – Fust & Schoeffer – впервые использовали издательский знак (Псалтырь 1457 г. или Библия 1462 г.), который копировался затем, по меньшей мере, двадцатью книгоиздателями [21, р. 2]. Исследователи расходятся во мнениях о значении знаков на этих гербах; существует множество версий: от самых фантастических (буквы греческого алфавита, имеющие нумерологический смысл и свидетельствующие о принадлежности Фуста и Шёффера к неким секретным обществам) до вполне «банальных» – по мнению некоторых исследователей, на щитах изображены линейки для

набора, строительные инструменты или связанные с ними вывески на мастерских [16, p. 182; 21, p. 3] (*рис. 6*).

Вскоре, наряду с двойным щитом, появляется и простой одинарный щит, который поддерживается одним или двумя щитодержателями – обезьяны, единороги, грифоны (особенно популярные во Франции).

Вторая популярная группа издательских гербов – «держава и крест» (Orb and Cross, лат. Globus Cruciger). Эти изображения распространены практически исключительно среди итальянских издателей. Первая такая марка представлена французским издателем и печатником Николя Йенсоном (1420-1480), работавшим в Венеции. Своё происхождение эта марка ведёт от торговых марок (housemarks) ремесленников и торговцев. Хотя этот символ был известен ещё со времён античности, в период средневековья его смысловая трактовка указывала на торжество христианской веры во всём мире (*рис. 7*).

Наконец, третья большая группа издательских гербов/знаков представляет собой различные комбинации символа, условно называемого «4». Основанный, как и большинство издательских знаков, на традиции торговых/ремесленных марок, знак «4» мог иметь многочисленные значения: основания христианской веры, четыре точки креста и символ креста, четыре буквы бога в христианско-иудейской традиции, но кроме того, «4» – это символ Гермеса, вестника богов и покровителя торговли, магии, алхимии, астрологии. Маркировка «4» распространилась в средневековой Европе задолго до изобретения книгопечатания, которое взяло на вооружение уже известный символ (*рис. 8*).

Следует акцентировать такую характеристику издательских знаков/марок, как их непостоянство и «бессистемность» в этот ранний период. Так, раз появившись в книгах издателя, они могли затем им больше не использоваться. В других случаях, печатники возвращались к своим знакам после значительного перерыва [21, p. 3]. Например, из 100 изданий английского первопечатника У. Кэкстона (William Caxton, около 1421 – 1492), лишь десятков имеют его издательский знак [21, p. 14].

Кроме того, издательские знаки могли со временем изменяться, в них добавлялись новые детали, марки партнеров и т.д. Бертольд Рамбольт (см. выше знак «4» – Berthold Rembolt, годы деятельности 1494 – 1518), имел и другой знак, где фигурировал знак его партнера – Ульриха Геринга (Ulrich Gering), с которым он работал до 1509 г. После смерти Б. Рамбольта его вдова Ш. Гийард продолжала пользоваться этим же знаком (*рис. 9*).

Читатель, безусловно, обратил внимание на солнце с человеческим ликом, весьма напоминающим скориновское светило. На самом деле это знак У. Геринга, который вместе с М. Фрибургером и М. Кранцем (Michel Friburger, Martin Crantz) стоял у истоков парижского книгопечатания. Приглашенные приором Сорбонны Ж. Хэнланом (Jean Heynlin) и её библиотекарем Г. Фише (Guillaume Fichet), три немецких печатника поначалу имели мастерскую в Сорбонне, а с 1473 г. обосновались на улице Св. Жака в здании под вывеской «Золотое солнце» («Soleil d'or»), что также наводило на мысль о заключительных строчках «Ut sol lumen sic doctrinam fundis in orbem Musarum nutrix, regia Parisius» («подобно тому, как распространяет свет солнце, так Париж, столица королевства, колыбель муз, простирает науку по миру») из изданной ими в 1470 г. первой парижской книги (Gasparin de Bergame «Epistolae de Barzizza»)[14, p.12].

Второй, у кого «солнце с человеческим ликом» использовано именно в виде издательского знака и первый, у которого оно присутствует в качестве такового *вместе* с месяцем, образуя издательский знак, – это Винкин де Ворд (Wynkyn de Worde, или Jan Van Wynkyn, год рождения неизвестен, даты деятельности около 1491 – 1535) (*рис. 10*).

В. де Ворд, выходец, по некоторым сведениям, из Эльзаса, по некоторым – из Голландии, был учеником, помощником и наследником английского первопечатника У. Кэкстона. Имя У. Кэкстона символично для английской историографии не только потому, что он являлся первопечатником, но и в связи с той ролью, которую он выполнил в деле «нормализации» английского языка. Его путь во многом напоминает путь Скорины – сын зажиточных торговцев, вхожий в королевские дворы, путешественник, влюбленный в литературу, переводчик (первая английская печатная книга «The Recuyell of the Historyes of Troye», изданная в 1474 г. в голландском Брюгге, ныне Бельгия, была его переводом французского средневекового цикла о Трое), автор многочисленных предисловий [18]. После смерти У. Кэкстона его дело продолжил В. де Ворд, который намеренно взял издательский знак У. Кэкстона (инициалы WC – William Caxton), не только демонстрируя тем самым свою приверженность традиции У. Кэкстона, но и используя его как своеобразную «рекламу качества» своей типографии. В 1500 г. де Ворд перенёс свою типографию из Вестминстера в Лондон на Флит-Стрит. Здесь, на новом месте, он добавил к издательскому знаку, унаследованному от У. Кэкстона, знак солнца с человеческим ликом – знак, представляющий собой вывеску, под которой находилась его новая

мастерская на Флит-Стрит, которая так и называлась, «под Знаком Солнца».

В том, что В. де Ворд использовал знак солнца, не было ничего удивительного – подобная практика была весьма распространенной, основанной, повторимся, на традиции ремесленников «подписывать» свои товары древними образами и символами. Однако именно здесь, на Флит-Стрит, «под Знаком Солнца», мы находим первую «улику» в нашем расследовании символики Скорины.

Пути подвижников печатного искусства не представляли собой одинокие траектории. Неутомимые и предприимчивые, постоянно в движении, первые издатели и печатники представляли собой большое сообщество, члены которого знали друг друга, делились опытом и конкурировали между собой. Сотрудничество, дружеские связи, обширная личная сеть контактов – вот катализатор столь быстрого распространения книгопечатного дела в Европе. Стоит только посмотреть на переписку базельского первопечатника Йохана Амербаха (Johann Amerbach, ок.1440 – 1513) – среди имен его корреспондентов фигурируют многочисленные печатники, издатель А. Кобергер, гуманист, философ, каббалист Й. Рейхлин, гуманист-сатирик, автор знаменитого «Корабля дураков» С. Брант [20].

В рамках таких контактов – коммерческих, дружеских, конкурентных, существовала и тесная связь между У. Кэкстоном и Й. Велденером (Jan Veldener, или Johan Veldenaer, 1486 – 1496). Использование шрифтов Й. Велденера У. Кэкстоном – давно известный в зарубежной историографии факт [24, 17, 12].

Впрочем, английский исследователь Дж. Партридж утверждает, что шрифты Й. Велденера использовались не только Кэкстоном, но через него, его конкурентом – первым печатником Лондона Джоном Литтоу (John Lettou, Johannus Lettou, годы деятельности 1475–1483) [29]. Несмотря на свою роль лондонского первопечатника, который первым в Англии ввёл использование сигнатур (подписей на страницах для их сшивания) [17, pp. 41-52], Д. Литтоу остается малоисследованной фигурой в англоязычной историографии. Большинство склонны считать его выходцем из Великого княжества Литовского, исходя из его фамилии. Некоторые издания Дж. Литтоу и его партнера Уильяма Маклиния набраны шрифтами У. Кэкстона, причем не просто самого Кэкстона, но шрифтами, заимствованными Кэкстоном у Йоханна Велденера [22, p. 424; 29, p. 56-65].

Дело в том, что в 1471 г. У. Кэкстон отправился в Кёльн для постижения тонкостей печатного дела. Там же оказался и Й. Велденер

[22, p. 73], известный не только как издатель, но и как изготовитель шрифтов. Он же и изготовил шрифты для У. Кэкстона. Позже, уже по приезду в Англию, У. Кэкстон использовал их при издании «Кентерберийских рассказов» Джеффри Чосера [17, p.50].

Это небольшое отступление от путей Скорины станет понятнее, когда читатель увидит издательский знак Й. Велденера (*рис. 11*).

Типичный двухщитовый голландско-немецкий издательский «герб», на щите которого справа – герб города Лёвен (Лувэн), где печатал Й. Велдерен. Левая часть «герба» скрывает в себе сюрприз. Это же практически «треугольник» с портрета Скорины! Символика знака Й. Велденера связана с традиционными маркировками ремесленников и торговцев: знак, совмещающий в себе и сакральный треугольник, и христианский крест, и символичное «от альфы до омеги» или, точнее, древнеиудейские «Aleph» и «Tau».

Предполагая, что между Велденером, печатавшим в Кёльне, Утрехте, Кулемберге, Лёвене, и Скориной, существовала связь, мы обнаруживаем, что наследник У. Кэкстона, Винкин де Ворд, как и его патрон, поддерживал тесные отношения с издателями и типографами с Континента. Об этом свидетельствуют шрифты, использованные де Вордом для печати его *Boke of Seynt Albans* (в частности, ее второго издания 1496 г.), более известной как «*The Book of Hawking, Hunting, and Blasing of Arms*». Де Ворд использует шрифты, полученные им от издателя и печатника Говарта ван Гемена (голланд. *Govert van Ghemen*, дат. *Gotfred af Ghemen*, или Готфрид де Ос – *Gotfridus de Os*, издатель, который работал в голландском городе Гауда и датском Копенгагене в 1489-1496 и 1505-1510 гг.) [17, p. 179; 28, p. 43-52; 13, p. 219-220].

Сегодня мало кому знакомое, имя Говарта ван Гемена, тем не менее, является весьма значимым для датской историографии. Именно Г. ван Гемен считается первым, достоверно известным издателем (не считая нескольких изданий в Оденсе), напечатавшим в Копенгагене первую книгу по-датски.

Пожалуй, именно здесь начинается один из самых захватывающих эпизодов расследования о Скорине. Нам удалось найти издательский знак Говарта ван Гемена (*рис. 12*).

На двух флагах слева и справа от королевского герба отчетливо видны солнце и месяц. В изданиях, которые напечатал Г. ван Гемен в Дании, есть лишь несколько гравюр – те же солнце/месяц, с человеческими ликами, разумеется (*рис. 13*).

Итак, Дания?

Как оказался голландский печатник Г. ван Гемен в Дании? В 1474 г. король Дании Кристиан I получил от Папы Сикста IV буллу, разрешающую открытие университета в Копенгагене. Кристиан I обратился ко всем епископам своего королевства с требованием содействовать интересам университета (в связи с этим в Оденсе были предприняты первые попытки книгопечатания на латыни, упоминавшиеся выше). Кристиан I лично патронировал новое учебное заведение, а вице-президентом назначил доктора права и медицины Питера Альбертсена (Peder Albertsen, Petrus Alberti, около 1450-1517), получившего образование в Германии. В 1478 г. П. Альбертсен, осознавая «кадровый голод» в Дании, предпринял путешествие в Германию, и в частности в Кёльн, где сумел убедить нескольких профессоров переехать в Копенгаген. Университет открылся в 1479 г., однако, несмотря на запреты Кристиана I и его преемника Иоганна (Ханса) получать образование за границей, студентов в нем было немного, преподавание было нерегулярным. Понимая, что во многом причиной этого является нехватка книг, П. Альбертсен пригласил в Копенгаген голландского издателя Г. ван Гемена, лично содействуя получению последним датского гражданства.

В 1493 г. Г. ван Гемен издает латинскую грамматику, а вслед за ней – датскую рифмованную хронику (*Den danske Rimkrønike*, 1495). [25, p. 222-223].

Как в случае многих ранних издателей, проследить вехи жизни Г. ван Гемена можно лишь по его книгам. Мы знаем, что он жил в Голландии, в Гауде – с 1486 по 1489 гг. (Г. Брэдшоу доказывает, что уже в 1484 г. ван Гемен, он же Готтфрид де Ос, жил и печатал в Гауде). Затем, с 1493 по 1496 гг. ван Гемен пробыл в Копенгагене. После этого его следы теряются на некоторое время. Предполагается, что в 1496 – 1505 гг. ван Гемен оказывается Лейдене [23]. Очевидно, в этот период ван Гемен передал часть своих шрифтов В. де Ворду. С 1505 по 1510 гг. ван Гемен вновь в Дании, где издает более 20 книг.

Английский исследователь Г. Брэдшоу установил, что в 1484 г. ван Гемен был в Гауде и Кулембурге [13, p. 221], что было достаточно просто: между этими городами расстояние примерно 40 км. Именно в Кулембурге Г. ван Гемен учился печатному делу у тогда уже известного Й. Велденера («треугольник с крестом»), державшего там мастерскую (Велденер, 1482-1484 гг., перед своим возвращением в Лёвен). Не случайно, что шрифты ван Гемена и Велденера долгое время путали.

Итак, «следы» Г. ван Гемена ведут нас в Данию (1493-1496 и 1505-1510). Предположим, что Франциск Скорина, как указано в записях

Архива Падуанской епископской курии (Archivio della Curia Vescovile di Padova) о сдаче им экзамена на докторскую степень, был в 1507-1512 гг. секретарем короля именно Дании. Тогда логичным представляется, что он учился в только что открытом Копенгагенском университете и именно там получал докторскую степень в области свободных искусств. Университет Копенгагена, поначалу имевший четыре факультета (теологии, права, медицины и философии), вполне мог присвоить ему такую степень. К сожалению, *Matriculs* Копенгагенского университета с начала его основания не сохранились до наших дней, самые ранние из них датируются 1611 годом. Но в монографии 1734 г., посвященной истории Датской академии, А. Л. Тура, опираясь на несохранившиеся ныне акты защит, говорит именно о докторах «artium» [37, p.25-30], тем более, что и в Падуанском университете в 1512 г. на момент защиты Скорины система была той же: выпускники философского факультета назывались «artisti» [9, p. 226-228].

Несколько слов о давнем споре белорусской историографии о том, королевским секретарем в какой стране – Дании или устаревшей римско-балкано-румынской «Дации» – был Скорина. Падуанские записи неоднозначно говорят о Скорине как о *secretarii Regis Daciae*.

История «переселений» этого названия тянется со времен Римской империи. Более подробное расследование «авантюры» Дации-Дании читатель сможет найти в недавних статьях автора [36], здесь лишь солидаризируемся с мнениями Я. Садовского, А. Флоровского, С. Браги, Г. Я. Голенченко о том, что в скорининское время «Дацией», «Датией» или «Дакией» называлась именно Дания. Более того, и сами жители Дании той эпохи именовали себя выходцами из «Dacia»: в западноевропейских университетах студенты из Дании в XV – XVI вв. называли себя «de Dacia» [26, p. 301].

Очевидности отождествления Дации – Дании поможет и авторитет уже упоминавшейся «Хроники Шеделя». Этот «бестселлер» эпохи Скорины четко указывает на картах и в описании к ним *Dacia* как Данию [35, f. CCLXXXII verso и f. CCLXXXIII recto].

Итак, Франциск Скорина, секретарь короля Дании, по-видимому, предпринимает путешествие в Падую для получения докторской степени в области медицины после учебы в университете Копенгагена. Уже тогда интерес к книгопечатанию, который он приобрел будучи в Дании («солнце и месяц», фигурирующие на издательском гербе Г. ван Гемена, а также и «треугольник с крестом» его учителя Й. Велденера, отнюдь не случайны у Скорины) определил его дальнейший путь. Поэтому тот факт, что из 33 человек, присутствовавших на его докторских экзаменах

в Падуе, по крайней мере, трое были связаны с издательским делом, уже не кажется простым совпадением [36].

В Падуе мы находим ещё одну любопытную деталь: именно здесь в 1506 г. была опубликована знаменитая «Чешская Библия» [11] – та самая, которую, как установлено благодаря текстологическому анализу, Ф. Скорина использовал как «референциальную» в своем переводе.

Теперь развязка нашего «детектива» становится почти предсказуемой: издателем «Чешской Библии» являлся Петр Лихтенштейн (Petrus Liechtenstejn, годы издательской деятельности 1497-1528), а его издательским гербом была... армиллярная сфера! Задолго до того, как армиллярная сфера стала известной благодаря изданиям Эльзевера, П. Лихтенштейн начал использовать её в качестве своей эмблемы (*рис. 14*), поскольку именно он первым в истории книжного дела опубликовал «Альмагест» Птолемея, где этот инструмент и фигурировал как иллюстрация [30, p.21].

Вряд ли мог Скорина, как будущий книгоиздатель и эрудит, пройти мимо этого факта.

Множество деталей резонируют в истории кристаллизации Ф. Скориной своих эмблем – «треугольника», «солнца и месяца» и, весьма вероятно, «армиллярной сферы». Говоря современным языком, использование знаков своих возможных учителей, с одной стороны, выглядело как задача маркетинга, а с другой – заявляло о преемственности и продолжении традиций.

Знак «затмения» и даты

Общеизвестно предположение о связи скориновского знака «затмения» («солнце и месяц») с реальным затмением, совпавшим с его рождением, и, возможно, впечатлившим юного ученого. Е. Немировский пишет о том, что «солнечные затмения в Восточной Европе наблюдались в 1476, 1486, 1487, 1491 и 1533 гг.» Поскольку первая и последняя даты явно не подходят, остаются 1486, 1487 и 1491 гг. Практически общепринятым является 1491 г., т.к. именно в этом случае осуществляется «правило возраста» – поступление в университет в 14 лет [4, с. 155-156].

Это предположение, основанное на списке затмений по древнерусским летописям Д.О. Святского («Астрономические явления в русских летописях с научно-критической точки зрения», С.-П., 1915), можно, однако, уточнить. Согласно данным Национального управления по воздухоплаванию и исследованию космического пространства (NASA, США), лишь три затмения в этот период могли быть видны из

Полоцка: полное солнечное затмение 25 февраля 1476 г., частичное 19 мая 1490 г., аннулярное и частичное 8 мая 1491 г.¹.

Все остальные затмения либо были невидимы из Полоцка из-за дистанции, либо происходили в темное время суток, так что их тоже не могло быть видно.

Исходя из того, что Ф. Скорина хорошо знал «Нюрнбергскую хронику» Шеделя (*рис. 5*), и, руководствуясь наблюдениями многих исследователей о схожести изображений «затмений» у Скорины и Шеделя, мы тщательно просмотрели текст и иллюстрации «Хроники». В итоге можно утверждать, что из десяти упоминаний различных солнечных «катаклизмов» – затмений, «трёх солнц», «кровавой луны» и т.п., только изображения частичных затмений напоминают скориновские. Полные и аннулярные солнечные затмения в «Хронике» Шеделя изображены по-другому – полный лик луны, полностью закрывающий солнце. Если предполагать, что Скорина был «отмечен» затмением, то это было либо частичное затмение 19 мая 1490 г., либо частичное затмение (на некоторое время аннулярное) 8 мая 1491 г.

Солнце и месяц с человеческими ликами (оговорка: но не в виде затмения) весьма распространены в это время, можно даже сказать, что визуально эти изображения стереотипны, растиражированы. Тем не менее, в составе издательского знака мы видим их лишь у В. де Ворда, Г. ван Гемена и Ф. Скорины.

Последний «знак» с портрета Скорины (и, возможно, пустой щит с титуального листа ко всей Библии) – «трапеция, увенчанная крестом». Следует отметить, что историография раннего книгопечатания указывает на то, что пустые «щиты» на книгах, как правило, оставались как место для экслибриса. Явление обыденное в практике раннего книгопечатания [16, р. 91]; они оставались пустыми, чтобы потом заполнить их гербом или инициалами/именем владельца.

При исследовании разновидностей креста, знак «трапеция с крестом» перекликается с т.н. Голгофским крестом² – широко принятом в православии того времени изображении креста с символическим изображением Голгофы (основание-трапеция) и орудиями Страстей (копьё и трость с губкой, смоченной в уксусе) – *рис. 15*.

Похожее объяснение было озвучено С. Темчиным, предположившим, что этот знак Скорины (отличающийся, однако, от канонического

¹[http://eclipse.gsfc.nasa.gov/SEsearch/SEsearchmap.php?Ecl=14760225](http://eclipse.gsfc.nasa.gov/SEsearch/SEsearchmap.php?Ecl=14760225;);

<http://eclipse.gsfc.nasa.gov/5MCSEmap/1401-1500/1490-05-19.gif>;

<http://eclipse.gsfc.nasa.gov/SEsearch/SEsearchmap.php?Ecl=14910508>

²https://en.wikipedia.org/wiki/File:Russian_Golgotha_cross.png

православного с 6-8-конечным крестом), был каким-то образом связан с его отношениями с иудейскими кругами Праги, а потому он был снят с титульного листа [7].

Безусловно, исследование скориновских знаков – это лишь начало долгого и, по всей вероятности, весьма запутанного, пути «пристального» чтения гравюрного наследия Скорины. Тем не менее, мы надеемся, что уже на этом первом этапе канонический образ Ф. Скорины – первопечатника и деятеля Возрождения, который долгое время представлялся неким одиноким титаном, может обогатиться новым представлением о тесных узах, связывавших его с миром печатной культуры, литературы, образования Европы. Так, открытие имён Г. ван Гемена, Й. Велденера, а возможно, В. де Ворда, Дж. Леттоу, П. Лихтенштейна и других даёт возможность увидеть деятельность Франциска Скорины в европейском контексте.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Баразна Л. Ц. Гравюры Франциска Скарны. Выд. 2-е.– Мн.: Беларусь, 1990.– 192 с.
2. Владіміров П. В. Доктор Франциск Скорина. Его переводы, печатные издания и язык.—Спб.: Типография Академии Наук, 1888. – 433 с.
3. Галечанка Г.Я. Франциск Скарнына: у паціне версій, стэрэатыпаў і міфаў. // Российские и славянские исследования. 2008. Выпуск 3.
4. Немировский Е. Л. Франциск Скорина: Жизнь и деятельность белорусского просветителя. – Мн.: Мастацкая літаратура, 1990. – 597 с.
5. Немировский Е. Славянские издания кирилловского (церковнославянского) шрифта: 1491-2000. Инвентарь сохранившихся экземпляров и указатель литературы. Т.1: 1491-1550. – М.: Знак, 2009. – 588 с.
6. Скарнына Ф. Библия: Факс. ўзнаўленне Библии, выд. Ф. Скарнынаю ў 1517-1519: У 3 т. – Мн.: БелСЭ. Т. 1 – 1990. – 830 с. Т. 2. – 1991. – 807 с. Т. 3. – 1991. – 782 с.
7. Темчин С. Голгофский крест над ветходаветной скинией на гравюрном портрете Франциска Скорины. Temčinas, Sergejus. Kalvarijos kryžiaus virš judėjų padangtės atvaizdas Pranciškaus Skorinos graviūriniame portrete. // Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kalbos, kultūros ir raštijos tradicijos : [straipsnių rinkinys]. – Vilnius, 2009. – P. 152-168.
8. Шматов В.Ф. Гравюры «Малой подорожной книжицы» Скорины и их источники // Памятники культуры. Новые открытия. – Москва, 1985. – С. 188-196.
9. Acta Graduum Academicorum ab anno 1501 – ad annum 1525. Ed. Forin, Elda Martellozzo. – Istituto per la storia dell'Università di Padova. – Padova: Antentore, MCMLXIX (1969). – 446 p.
10. Bagge Sverre, Nordic Students at Foreign Universities until 1660 // Scandinavian Journal of History, 1984, № 9, pp. 1-29.

11. Biblí česká v Benátkách tištěná. – Venetiis: in Edibus Petri Liechtenstein Coloniensis Germani, 1506.
12. Bigmore E. C., Wyman C. W. H. A Bibliography of Printing. Vol.1. – Cambridge: Cambridge University Press, 1880 and 2014, pp. 78, 270-271.
13. Bradshaw Henry, Collected Papers. – Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1889 and 2011.
14. Claudin A., Les origines de l'imprimerie à Paris: la Première presse de la Sorbonne. – Paris: Claudin, 1899.
15. Cundall, Joseph. A brief history of wood-engraving from its invention. London: S. Low, Marston and Co, 1895.
16. Davies H. W. Devices of the Early Printers, 1457-1560, Their History and Development. –London: Crafton Co., 1935. – 707 p.
17. Duff E. Gordon, The Printers, Stationers and Bookbinders of Westminster and London from 1476 to 1535. – Cambridge: Cambridge University Press, 1906. – 313 p.
18. Duff E. Gordon, Ozon M. A. William Caxton. –Chicago: The Caxto Club, 1905, 118 p.
19. Ghemen, Gotfred af. Gudelige Bønner. Copenhagen: G. Ghemen, 1509.
20. Halporn, Barbara Crawford (Ed.). The Correspondence of Johann Amerbach: Early Printing in Its Social Context. – Michigan: University of Michigan Press, 2000. – 383 p.
21. Harman, M. Printer's and publisher's devices in incunabula in the University of Illinois Library. – Urbana: University of Illinois, 1983. – 180 p.
22. Hellinga, Lotte, . J.B. Trapp (Ed.). The Cambridge History of the Book in Britain, Volume 3, 1400-1557. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – 750 p.
23. Hellinga, Lotte and Wytze. Gotfred af Ghemens faerden ca. 1486-1510 en typologisk undersogelse // Fund og Forskning, 1968. Bind 15. – P. 7 – 38.
24. Lambinet P. Recherches historiques, littéraires et critiques sur l'origine de l'imprimerie. – Bruxelles: Flon Emmanuel, 1798. – P.168-172.
25. Marmier X. Scetch of the State of Literature and Education in Denmark, previously to the 16th century. // The Analyst: A Quarterly Journal of Science, Literature, Natural History, and The Fine Arts. Ed. Edward Mammatt. Vol. IX. – London: Simpkin Co., 1839. – P. 209-232.
26. Mornet Elisabeth. Le voyage d'études des jeunes nobles danois du XIV siècle à la Réforme // Journal des Savants, 1983, vol 4, № 4. – P. 287-318.
27. Mussard, Pierre. Historia deorum fatidicorum, vatium, sibyllarum, phaebadum apud priscos illustrium, cum eorum iconibus. Geneva: P. Chouët, 1675 (2-е изд. Francofurti: L.Bourgeat, 1680).
28. Pafort Eloise. Notes on the Wynkyn de Worde editions of the Boke of St. Albans and its separates // Studies in bibliography. – 1952. – P. 43-52.
29. Partridge W. J. The use of William Caxton's Type 3 by John Lettou and William de Machlinia in the Printing of their Yearbook 35 Henry VI, 1481-1482.// British Library Journal. – 1983. – P. 56-65.
30. Pedersen Olaf, A Survey of the Almagest: With Annotation and New Commentary by Alexander Jones. – New York: Springler, London: Dordrecht Heidelberg, 2011. – 480 p.

31. Picarda, Guy de (Havriil Pichura). The Engravings of Francis Skaryna in the Biblia Ruska (1517-1519) // The Journal of Byelorussian Studies. 1967 Vol.I, № 3 – Year III. – P. 147-167.
32. Ptolemei, Claudius Almagestum. – Venetijs: P.Liechtenstein, 1515.
33. Renouard, Philippe. Les marques parisiennes des XVe et XVIe siècles. – Paris: Champion, 1926. – 381 p.
34. Roberts, William. Printers' Marks: A Chapter in the History of Typography. – London, 2008.
35. Schedel, Hartmann. Liber Chronicarum. – Nuremberg: Antonius Koberger, 1493; немецкое издание 1493: Die Schedelsche Weltchronik. Факсимиле немецкого издания издавалось неоднократно, с коммент. и предислов. на немецком в 1965, 1978, 1993, 2004 гг.
36. Shutava Volga, Again about Skaryna in Padua: New Possibilities of Reading the Old Documents. Part 1. Time, Context, Circumstances And Attendees // Belarusian Review. – Winter 2014, vol. 26, No. 4. – P. 17-23. Бел.: Ізноў пра Скарыну ў Падуі: новыя магчымасці прачытання старых дакументаў.
http://thepointjournal.com/output/index.php?art_id=341&spr_change=bel
http://thepointjournal.com/output/index.php?art_id=341&spr_change=eng
 Её же. Again about Skaryna in Padua: New Possibilities of Reading the Old Documents. Part 2. Circumstances // Belarusian Review. – Spring 2015, vol. 27, No 1. – P. 23 -28.
37. Thura, Albert Lauridsen Regiae. Academiae Hafniensis infantia et pueritia sub tenebris pontificiis breviter delineata. – Flensburgi: Korte fratres, MDCCXXXIV (1734). – P.25-30.
38. Veldener, Johann. Dit is die prologhe vā den spiegelh onser. – Culemborg: J. Veldener, 1483.

Рис. 1. Армилярная сфера. Модель К. Вопелиуса (Caspar Vopelius). Cologne, 1542. Science Museum, Blythe House. № 1880-48



Рис. 2. Аполлон из Тиана, держащий армилярную сферу [27, р. 147]



Рис. 3. Пинтуриккио. Аллегория Астрологии (фрагмент). 1492-1494. Fresco. Borgia Apartments, Hall of the Sibyls. Vatican.



Рис. 4. Леонардо да Винчи. Чертежник, рисующий армилярную сферу. 1510. Milan, Biblioteca Ambrosiana, Codex Atlanticus.

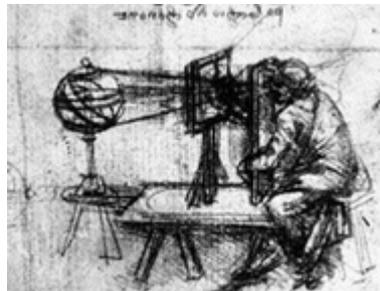


Рис. 5. Сравнение гравюр «Малой подорожной книжки» (Вильно, 1522) Ф. Скорины (слева) и «Нюрнбергской хроники» (Нюрнберг, 1493) Г. Шеделя (справа)





Рис. 6. Издательский герб Фуста и Шёффера. Valerius Maximus. Mainz: P.Schöffer, 1471.



Рис. 7. Издательская марка Николя Йенсона. Innocent IV. Apparatus Innocentii quarti super quinque libris Decretalium. Venetiis: N. Jenson et socii, 1481.

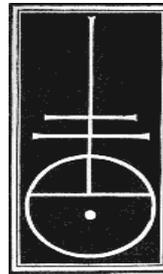


Рис. 8. Издательский знак (марка «4») Бертольда Рамбольта [33, р.956]



Рис. 9. Издательский знак Б. Рамбольта № 2 [33, р. 961].

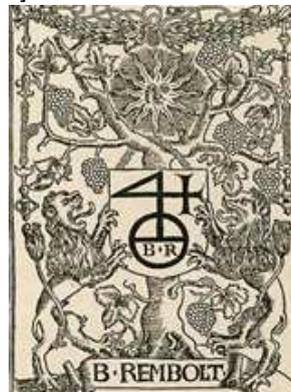


Рис. 10. «Солнце и месяц». Издательский знак В. Де Ворд [15, р. 65]



Рис. 11. Издательский герб Й. Велденера (слева) [8, колофон] и «треугольники» с портрета Скорины и титульного листа к Библии (справа)



Рис. 12. Издательский знак Говарта ван Гемена [19, колофон]

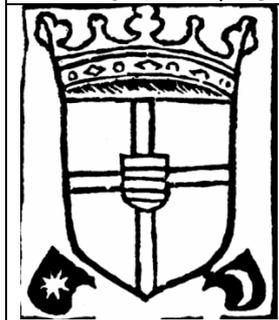


Рис. 13. Распятие Христа, Говарт ван Гемен «Молитвенник» [19, f.28 recto]

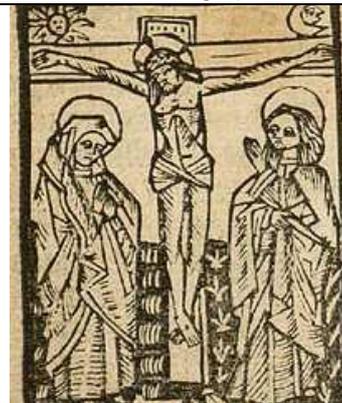


Рис. 14. Издательский знак Петра Лихтенштейна [32, f. 152 verso]



Рис. 15. Православный Голгофский грест (слева) и «трапеция, увенчанная крестом» Скорины (справа)

