

архитектурные элементы и пространство в декоре нюрнбергского художественного серебра

Л. И. КОВАЛЬЧУК

ОАНО «Сколка», 121205, Россия,
Москва, Большой бул., д. 42, стр. 1
ladakovalchuk@yandex.ru

LADA I. KOVALCHUK

Educational Autonomous Non-Profit
Organization "Skolca", 121205, Russia, Moscow,
Bolshoy Boulevard, 42, building 1
ladakovalchuk@yandex.ru

Для цитирования: Ковальчук Л. И. Архитектурные
элементы и пространство в декоре нюрнбергского
художественного серебра // Журнал ВШЭ по искусству
и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024.
№ 4 (4). С. 240–275

architectural elements and
space in the decoration
of nuremberg silver

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-4-240-275

Аннотация

Статья посвящена анализу архитектурных элементов и пространственных мотивов в декоре нюрнбергского художественного серебра XVI — первой четверти XVII века. Архитектурный декор рассматривается через призму иконографического анализа, что позволяет не только обнаружить конкретные изобразительные источники, прежде всего в тиражной графике, но также выявить способы и механизмы его интеграции в произведения нюрнбергских мастеров. Основное внимание уделено памятникам ренессансного серебра Нюрнберга из собрания Оружейной палаты Музеев Московского Кремля, в декоре которых архитектурные мотивы используются в оформлении различных сюжетов и сцен: аллегорий, персонификаций, добродетелей, времен года, знаков зодиака, сцен охоты и быта. Центральный памятник статьи — сет тацц «Зодиак», созданный нюрнбергским мастером Генрихом I Бринкманом. Все предметы сета декорированы сюжетными композициями с изображением знаков зодиака, все так или иначе включают в себя чеканные изображения построек или архитектурных элементов, часто исполненных в эмблематической манере. В статье выявлена специфика изображения пространства в предметах сета, а также расширен и уточнен круг возможных визуальных влияний. Кроме этого, на примере ряда памятников показано, что архитектурный репертуар немецких златокузнецов, зачастую вдохновлявшихся штудиями рисовальщиков, гравёров и плакетистов, был довольно богат и включал в себя в том числе античные памятники различных типологий.

Ключевые слова: Нюрнберг, немецкое художественное серебро, изображение архитектуры, зодиакальная образность, Генрих Бринкман

Abstract

The article is devoted to the analysis of architectural elements and spatial motifs in the decoration of the Renaissance Nuremberg silver. Architectural decoration is considered through the prism of iconographic analysis, which makes it possible not only to discover specific pictorial sources, first of all in graphics, but also to reveal the ways and mechanisms of its integration into the works of Nuremberg masters. The main attention is paid to the items of Renaissance silver from the collection of the Armory Chamber (Moscow Kremlin Museums), in the decoration of which architectural images are used in the design of various subjects and characters: allegories, personifications, virtues, seasons, signs of the Zodiac, hunting scenes and everyday life. The central monument of the article is the so-called Zodiac set of silver-gilt standing cups (or tazze) created by the Nuremberg master Heinrich Brinkmann I. All items of the set are decorated with compositions depicting astrological signs, all of them include chased images of buildings or architectural elements, often executed in an emblematic manner. The article reveals the specificity of the depiction of space in the objects, and expands and clarifies the range of possible visual influences. In addition, on the example of a number of monuments it is shown that the architectural repertoire of German goldsmiths, often inspired by the studies of drawers, engravers and plaque masters, was quite rich and included antique monuments of various typologies.

Keywords: Nuremberg, German Silver, depiction of architecture, zodiac imagery, Heinrich Brinckmann

Произведения немецкого художественного серебра, выполненные в Нюрнберге в XVI — первой четверти XVII веков, составляют значительную часть собрания западноевропейского прикладного искусства Оружейной палаты¹. На протяжении этого периода и вплоть до начала Тридцатилетней войны (1618–1648) Нюрнберг оставался крупнейшим ремесленным и художественным центром к северу от Альп, а ренессансные кубки нюрнбергской школы золотого дела по праву оценивались как произведения высочайшего художественного уровня, лишь в XVII веке уступив первенство мастерам Аугсбурга². Это же справедливо в отношении нюрнбергской подготовительной графики XVI столетия (Йост Амман), во многом влиявшей на фигуративный декор аугсбургских серебряных изделий [Маркова, 2012, с. 118]. В этот период на смену целостности слитных кубков позднеготического типа пришла ордерность и сегментарность, архитектурная иерархичность, логика в передаче несущих и несомых частей, что во многом обусловило тягу к архитектурному декору [Маркова, 1980, с. 91]. Разнообразные пластические формы, имитирующие архитектурный строй, стали частью орнаментального языка ювелирного искусства наряду с гротесками, арабесками, кнорпельверком и другими типами ренессансного и маньеристического орнамента, вошедшими в репертуар немецкой тиражной графики с начала XVI века³. Примечательно, что миграция этих форм декора в Западной Европе, распространяясь преимущественно через предметы декоративно-прикладного искусства⁴, влияла и на формирование архитектуры Ренессанса в ее специфически немецком изводе⁵.

В отличие от Восточной Европы (Польша, Венгрия), где влияние языка классического искусства было более последовательным, архитектура немецкого Возрождения лишена стилевого и формального единства. Подлинный интерес к ренессансному стилю в архитектуре полноценно проявляется лишь к началу XVII века. Итальянизирующие черты немецкой архитектуры сильнее всего заметны в светских постройках: в ратушах, в домах гильдий, складах, городских княжеских резиденциях, домах бюргерства. Важное место в этих процессах занимали семьи южнонемецких княжеств и городов, непосредственно связанные с Италией (Фуггеры в Аугсбурге, Мартин Пеллер в Нюрнберге). В произведениях изобразительного искусства панорама Нюрнберга XVI столетия легко считывается по цепи городских стен с фортификационными сооружениями и башнями бурга (перестраивались и укреплялись в 1520–1564 годах с опорой на теоретический опыт Италии), имперской резиденции, башням главных готических церквей — Св. Зебальда

1 Эти памятники принято относить к ренессансному стилю, и именно этот период характеризуется как расцвет ювелирного искусства в Нюрнберге. Группа ренессансного серебра Нюрнберга в собрании Музеев Московского Кремля является самой многочисленной и полной с точки зрения стилевой и типологической эволюции. Подтверждение такой периодизации см.: [Маркова, 1980, с. 90–91]; [Маркова, 1984, с. 102].

2 [Smith, 1983, pp. 79–80].

3 Об использовании орнамента в декоре серебра: [Byrne, 1981, pp. 11–20; Irmscher, 1985, S. 141–150; Angerer, 1987, S. 60–66].

4 В этой связи уместно вспомнить деревянные ларцы и шкафы, исполненные в классических архитектурных формах. О них: [Stratmann-Döhler, 1986, S. 753–775].

5 Об архитектурном ландшафте Нюрнберга см. также: [Smith, 1983, pp. 5–16, 59–61, 76–77].



Ил. 1–2

Хартман Шеделъ. Панорама Нюрнберга.

1493. «Всемирная Хроника».

32,89 × 47,36 см. По экземпляру из собрания Баварской государственной библиотеки, Мюнхен

(1225–1275) и Св. Лаврентия (1250–1477). Позже возводятся центральные памятники (Topplerhaus, 1590–1597; Fembohaus, 1591–1600; Pellerhaus, 1602–1607), где, впрочем, классические архитектурные формы не обретают самостоятельности и строгой логики, смешиваясь с позднеготической декоративностью. Наглядное представление о топографии Нюрнберга в этот период дают планы, выполненные Паулем Пфинцингом (1596) и Венцелем Холларом (сер. XVII в.) [Smith, 1983, pp. 6–7].

Особую специфику архитектурные мотивы обретают в произведениях декоративно-прикладного искусства. В изделиях из серебра архитектурная деталь подчас выполняла полноценную структурообразующую функцию. Так, например, мотив арочных ниш функционально важен при оформлении и членении поверхности и свободных пространств кубка. В этой связи уместным видится их сравнение с многочисленными мраморными саркофагами типа *a colonne* (саркофаг Юния Басса (ок. 359, Музей базилики Сан Пьетро, Ватикан)), саркофагом Страстей (сер. IV в., Музей Пио-Кристиано, Ватикан), где каждая сцена или отдельно стоящие фигуры помещены в архитектурно оформленные ниши, ограниченные колонками [Thomas, 2011, pp. 416–420]. В схожей структурной логике происходило развитие типологии архитектурных реликвариев (в качестве примера можно привести знаменитый реликварий Трех волхвов из Кельнского собора, созданный ювелиром Николаем Верденским в 1189/1191–1230 гг.).

Аркатурный пояс с фигурами планетарных божеств украшает цилиндрический перехват кубка работы нюрнбергского мастера Элиаса Ленкера (инв. № МЗ-258) [Маркова, 1980, с. 109, № 28]. Похожего вида нишу с характерной арочной конструкцией можно видеть в декоре блюда Франца Фишера (инв. № МЗ-280): женские аллегорические фигуры Силы (Fortitudo) и Воздержания (Temperantia) заключены в сложносоставные арки фантазийной формы. Аналогичный тип орнамента использовался в многочисленных драгоценных ларцах прославленного нюрнбергского мастера Венцеля Ямнитцера [Pechstein, 1985, S. 60–63]. Этот же прием компоновки фигур был задействован в целом ряде вспомогательных произведений прикладного искусства⁶.

Однако в настоящей работе внимание будет уделяться именно *изображению архитектуры*, т.е. воспроизведению построек и архитектурных деталей на поверхности кубка, тацы или блюда, исполненных в различных техниках металлообработки. Изображение архитектуры и отдельных архитектурных частей редко становится предметом специального анализа в научной литературе о прикладном искусстве⁷. В том числе по этой причине анализ архитектурных деталей в декоре изделий из серебра видится темой увлекательной и перспективной.

⁶ См., например, бронзовую плакетку выдающегося итальянского медальера Андреа Бриоско с изображением Добродетели (Музей Метрополитен, инв. № 2010.499). URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/236660?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Andrea+Briosco%2c+called+>

Riccio& offset=20& gpp=20& pos=25 (дата обращения: 29.09.2024).

⁷ Тезисно проблема изображения архитектуры в декоре аугсбургского серебра обсуждалась в [Маркова, 2012, с. 113–114].



Ил. 3

Генрих I Бринкман. Ваза-рассольник из сета «Зодиак». 1609. Серебро. В 18 см, д 28 см. Музеи Московского Кремля

Ландшафтный и картографический интерес к городской архитектуре характеризует творчество крупнейших мастеров немецкого Ренессанса. Акварели Альбрехта Дюрера 1494–1500 годов (с видами Тренто, Иннсбрука, замка в Арко, гавани Антверпена и, конечно, Нюрнберга)⁸, условная пейзажность графики его предшественников (Мастер ES, Мастер Домашней книги, Михаэль Вольгемут, Мартин Шонгауэр) и натурфилософский визионерский символизм пейзажа мастеров Дунайской школы в живописи (прежде всего Альбрехт Альтдорфер) и графике (Вольф Губер, Леонард Бек) дают картину сложной эволюции фона от условно-знаковой передачи к полноценному отображению пространства. Вальтер Рифф изучал тексты Себастьяно Серлио, а в 1547 году составил фундированный комментарий к трактату Витрувия, чтобы спустя год издать его на немецком языке (Vitruvius Teutsch). Наконец, топографическая тяга к пространству и архитектуре, фиксируемой с доскональной, по-научному строгой реалистичностью, пробуждается в немецких рукописных и раннепечатных книжных проектах: в паломнических иллюстрированных заметках Конрада фон Грюненберга (1487)⁹, «Паломничестве» Бернхарда фон Брейденбаха (Peregrinatio in Terram Sanctam, 1486) и особенно во «Всемирной хронике» Хартмана Шеделя (Liber Chronicarum cum figuris et ymaginibus ab inicio mundi, 1493) (Ил. 1–2).

Представляется, что даже столь беглого взгляда на немецкое искусство Ренессанса достаточно для понимания важности роли архитектуры в визуальной культуре XVI века. С угасанием творческих индивидуальностей во второй половине столетия немецкое искусство кристаллизовалось преимущественно в «малых формах» и декоративно-прикладных проектах. Внимание к архитектурным деталям в искусстве нюрнбергских златокузнецов не всегда было столь акцентированным, чаще — опосредованным и побочным, с опорой на искусство кляйнмастеров и плакетистов. Однако группу памятников из собрания Оружейной палаты позволительно ставить в единый иконографический и сюжетный ряд, при этом именно с точки зрения иконографии архитектурной. Представляется, что корпус предметов, в декоре которых так или иначе встречаются архитектурные детали, позволяет сделать определенные выводы о характере задействования архитектурных мотивов в немецком художественном серебре эпохи Ренессанса в целом. Несмотря на то, что картина подобных заимствований неоднородна, а исходные образцы не всегда возможно обнаружить, при общем взгляде на совокупность памятников проступают некоторые общие черты, позволяющие выявить специфику построения архитектурного декора в нюрнбергских изделиях из серебра. Далее предлагаем обратиться к ним непосредственно.

8 «Реальная» топография встречается у Дюрера не только в набросках. В гравюре «Немезида» (1501) альпийский пейзаж соотносится с местностью тирольского городка Кыюзо (Клаузен) [Котельникова, 1992, с. 185–186].

9 Произведение фон Грюненберга сохранилось в двух оригинальных рукописях, одна из них оцифрована и опубликована на сайте Библиотеки земли Баден-Вюртемберг. URL: <https://digital.blb-karlsruhe.de/7061> (дата обращения: 29.09.2024).



Ил. 4

Этьен Делон. Лист «Октябрь» из серии «Двенадцать месяцев». 1568. Гравюра резцом. 57 × 79 мм. Уэслианский университет, Мидлтаун

Сет «Зодиак» из собрания Оружейной палаты

В свете вышесказанного совершенно особенной группой памятников представляются восемь ваз-рассольников (или тацц) из собрания Оружейной палаты, исполненных нюрнбергским мастером Генрихом I Бринкманом (Heinrich Brinckmann, 1599–1624) [R3 4091¹⁰; Tebbe, 2007, S. 74, № 102].

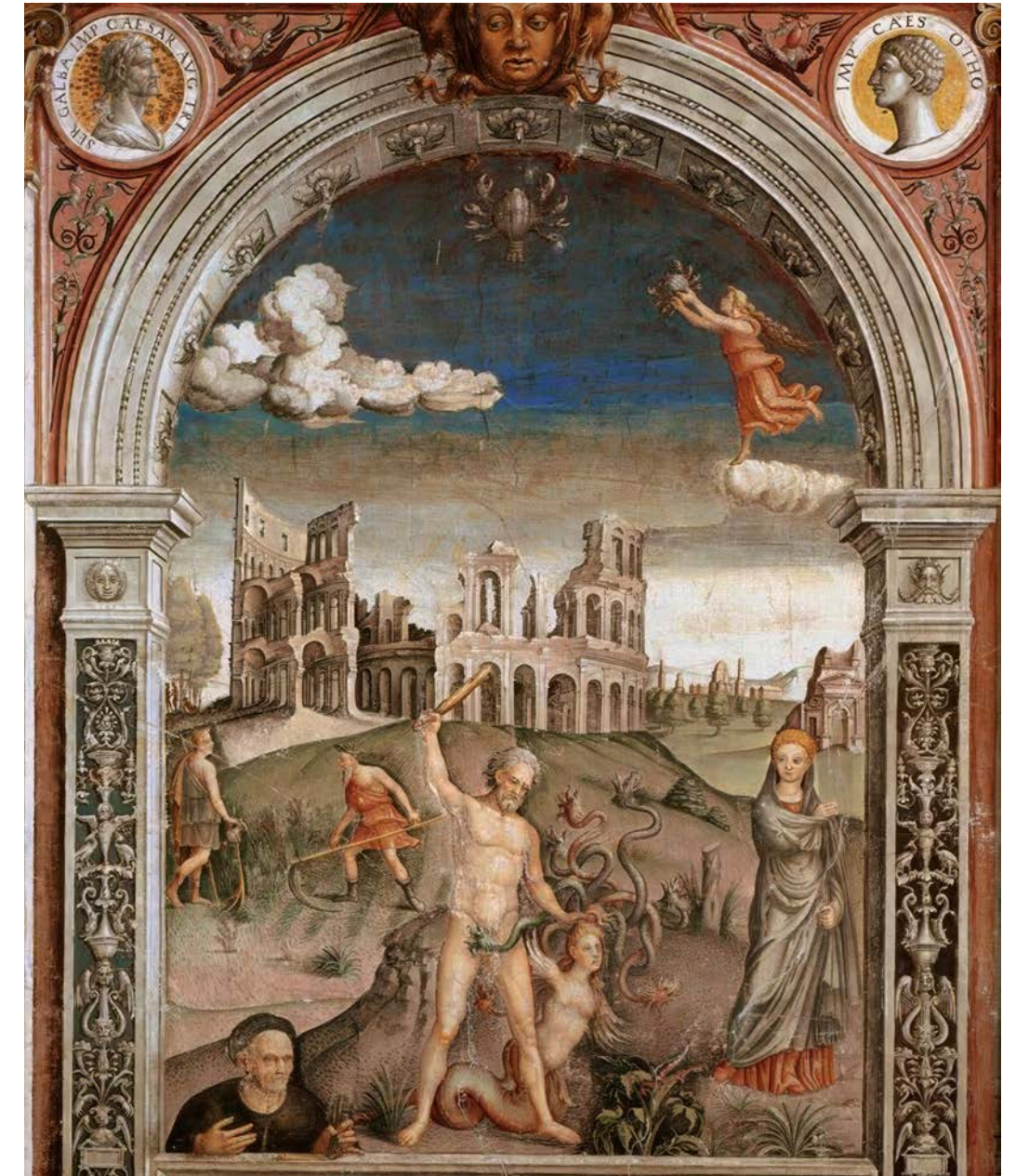
Таццы представляют собой позднеренессансный тип неглубокой круглой вазы на высокой литой ножке-балясине (Ил. 3). К набору тацц из Оружейной палаты примыкает аналогичная чаша (ножка не сохранилась) из собрания Государственного Эрмитажа¹¹. Известно, что таццы были привезены в Москву ко двору царя Алексея Михайловича в 1647 году в составе посольских даров шведской королевы Христины [Сильверстоле и Кудрявцева, 2014, с. 33–47]. Провенанс этой группы был подробно изучен и неоднократно описан [Маркова, 1981, с. 100–107]. Напомню лишь, что девять из сохранившихся чаш входили в сет из двенадцати тацц (по числу знаков зодиака). На сегодняшний день утраченными считаются вазы с изображением Января (Водолей), Марта (Овен) и Июня (Рак). Центральная часть чаш декорирована фигуративными чеканными мишенями на тему сцен времен года с соответствующими знаками зодиака. Человеческие фигуры изображены на фоне городских и пригородных ландшафтов, в интерьере или же в сельской местности. Архитектурные детали и архитектурный фон так или иначе присутствуют в изображениях на каждой мишени. Каким мог быть их изобразительный источник?

В исследовательской литературе уже высказывалось предположение о том, что фигуративный ряд сета «Зодиак», в частности изображение знаков зодиака в облачной раме, мог происходить из серии гравюр французского графика и ювелира Этьена Делона (ок. 1518–1583) на тему времен года (Ил. 4) [Сильверстоле и Кудрявцева, 2014, с. 232]. Графическое наследие Делона, яркого мастера школы Фонтенбло, весьма объемно, а его работы, действительно, не единожды использовались как образцы в различных видах декоративно-прикладного искусства: например, на основании сохранившихся эскизов ему приписывается участие в декорации отдельных фрагментов парадного доспеха французского короля Генриха II (ок. 1547–1559) из собрания Музея Метрополитен (инв. № 39.121a–n) [Wardropper, 2004, pp. 27–29; La Rocca, 2017, pp. 126–127].

В целом разделяя ход мыслей издателей каталога, я бы предложила учесть несколько нюансов, на поверку оказывающихся весьма существенными и для анализа архитектурного фона. Во-первых, изображение символов знаков зодиака в сегменте, обрамленном облаком, не является изобретением

¹⁰ Здесь и далее в круглых скобках буквой «R» указывается номер мастера в клеймовнике Марка Розенберга и номер тома, соответственно. См.: Rosenberg M. *Der Goldschmiede Merkzeichen*. Bd. 3. Frankfurt a.M., 1925.

¹¹ Эта тацца была преподнесена Василию Ивановичу Чичерину в 1740 году за «объявление вечного мира с турками», о чем гласит гравировка на дне чаши. В Эрмитаж чаша попала по распределению из Государственного хранилища ценностей в 1925 году [Лопато, 2002, с. 176, № 27].



Ил. 5
Джованни Фальконетто. Июнь (Рак). 1515–1520.
Фреска. Палаццо д'Арко, Мантуя

Делона и встречается отнюдь не только в его серии гравюр. Например, в сакральной живописи Средневековья подобные элементы зачастую используются для обозначения границы между миром трансцендентным и земным, физическим, когда художнику необходимо изобразить границу между реальностью и потусторонним. Этот список мог бы быть продлен, но здесь как пример рецепции средневековой иконографии я приведу изображение, появившееся в немецкой печатной книге,— ксилографию Йорга Брея Старшего¹² с монахом в молитвенной позе и Христом (из книги предсказаний немецкого мистика Иоанна Лихтенбергера «Practica und Pronostication», изданной в Майнце в 1526 г.)¹³.

Похожим образом дискретность пространства обозначается при изображении небесных тел, в частности персонификаций зодиакальных созвездий. Веронский гравер Анджело Фальконетто (ок. 1507–1567) оставил множество гравированных пейзажей с подробной прорисовкой архитектуры и единичными включениями фигур животных и людей¹⁴. Отдельные листы позволительно выделить в специальную серию: Кабинет рисунков и гравюр галереи Уффици располагает группой из десяти оттисков, где в пейзаж интегрировано изображение знака зодиака в облачном кольце в верхней части оттиска¹⁵. Идентичное изображение фигур знаков зодиака в характерной облачной секции встречается во фресковом цикле работы Джованни Фальконетто (ок. 1468–1535) в т.н. «Зале Зодиака» (Sala dello Zodiaco) мантуанского Палаццо д’Арко (Ил. 5)¹⁶. Такой способ изображения знака зодиака контрастирует с тем, как зодиакальные символы представлены на фресках Франческо дель Косса в «Зале месяцев» (Sala dei Mesi) феррарского Палаццо Скифанойя: символы расположены в отдельном горизонтальном срединном регистре на синем фоне, под ними — сезонные занятия герцога Борсо д’Эсте, над ними — триумф божеств.

Во-вторых, кажущаяся близость тематики (времена года, месяцы, знаки зодиака) и даже отдельных линий сюжета (специфические атрибуты жанровых сцен) не дают достаточно оснований считать серию гравюр Делона иконографическим образцом тацц из собрания Оружейной палаты. Это особенно ясно проступает при взгляде на декор медных эмалированных блюд

12 Йорг Брей Старший оставил серию рисунков, посвященных месяцам года. Шесть из них хранятся в Кабинете графики музея Берлин-Далем. Лист «Июль» (инв. №12.839) опубликован в [Герси, 1984, с. 91, №23]. Этой серии посвящен отдельный пассаж монографии [Morrall, 2017, pp. 56–60].

13 Опубликована на сайте Британского музея: URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1938-0617-11-2 (дата обращения: 29.09.2024).

14 URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.217913.html>. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1924-1213-6 (дата обращения: 29.09.2024).

15 Один из них (лист «Рыбы») был недавно опубликован в: [Jenkins, 2019, pp. 162–163].

16 Роспись датируется 1515–1520 годами. Сюжетную основу цикла составляют мифологические сцены из «Метаморфоз» Овидия с добавлением занятий, характерных для того или иного месяца. Архитектурная декорация арочных проемов строится по принципу обманки, при этом на дальнем плане изображаются известные античные или раннехристианские постройки (например, Колизей в Риме, базилика Сан Витале и мавзолей Теодориха в Равенне). Фальконетто мог опираться на цикл времен года, созданный Пинтуриккьо в Палаццо делла Ровере в Риме (ок. 1490, фрески не сохранились). Композицию каждой фрески венчает символ зодиака, который изображен стоящим в/на облаке непосредственно или же в разомкнутом облачном кольце, то есть данная иконографическая деталь была знакома и привычна разным контекстам — и мифологическим, и жанровым сценам.

работы лиможского мастера Пьера Реймона (†1584), гризайльная роспись которых повторяет гравюры Делона до мельчайших деталей¹⁷.

Кроме того, на таццах из Оружейной палаты большую часть плоскости мишени занимают человеческие фигуры: они монументальнее, чем все другие элементы композиции (Ил. 6)¹⁸. На это нацелена и экспрессивная манера передачи их внешнего вида, иногда почти карикатурного свойства (персонификация Февраля, инв. №МЗ-1017). Вероятно, очень многое в облике этих юношей и мужчин (возрастная градация очевидна) определялось модой рубежа XVI–XVII веков. Посредством проработки костюмов и головных уборов акцентируются их национальные черты. Как правило, перед нами не антиклизированные фигуры (исключением является Вахх на тацце «Октябрь») (Ил. 7), но немецкие крестьяне (Ил. 8), бюргеры и аристократы в своих владениях¹⁹. В качестве условной аналогии на ум приходят гравюры Ханса Зебальда Бехама (Ил. 9) на тему годового цикла; иногда сходства очевидны и в выборе изображаемых деталей труда и быта: серп, коса, кувшин, лютня²⁰. Все это, как кажется, говорит и в пользу того, что изобразительный источник чеканных композиций мог происходить скорее из графики мастеров Северного Возрождения, нежели из итальянских гравированных альбомов XVI века, также чрезвычайно популярных в среде нюрнбергских златокузнецов.

Не слишком существенные перепады в масштабах природного и архитектурного фона снижают глубину резкости: все кажется расположенным вблизи, как декорации. Наконец, совершенно очевидно, что в чеканке человеческих фигур действует в основном объем, тогда как чеканка архитектурного фона и растительности упрощается, становится более контурной и плоскостной, условной. К соображениям этого порядка относится и то, что первыми, очевидно, чеканились именно персонажи, тогда как антураж вводился мастером позже: пространство уступает себя, стягивается вокруг главной фигуры. Вереница зданий дальнего плана блюда «Сентябрь» проходит строго вдоль оси обреза рубашки юноши, занятого сбором яблок. Это не единственный пример подобного изоморфизма, в целом ландшафт удивительно подчинен персонажам: флоральный орнамент широких сборчатых штанов юноши блюда «Апрель» (он изображен с цветком в руках) повторен в облицовке парапета, а экспрессия, с которой «прочерчен» костюм скрипача таццы «Февраль», хорошо сочетается с геометрией готического шпиля на дальнем плане (Ил. 10).

Считается доказанным тезис о том, что принципы композиционного и иконографического построения изображения в серебряных изделиях были

17 Музей Лувра, Париж. Инв. №№ OA N 1290–OA N 1298; PPO02417–2; PPO02417–3.

18 Ср. с тем, какое место занимает человеческая фигура (не окружающая среда и не пространство) в рисунках Губера [Герси, 1984, с. 18–19].

19 Ср. с внешним видом и одеяниями участников охоты на гравюрах Йоста Аммана, повторенных в декоре кубков аугсбургских мастеров конца XVI века [Маркова, 2012, с. 107].

20 Здесь же можно вспомнить рисунки Эразма Хорника с персонификациями месяцев вне зодиакальной образности. См. листы «Февраль» (срезка веток), «Апрель» (подвязка деревьев), «Май» (мужчина с цветком и лютней). Музей Метрополитен, инв. №№ 37.68.62, 22.106.251, 37.68.63, соответственно.



Ил. 6
Генрих I Бринкман. Ваза-рассольник из сета «Зодиак»
(Козерог). 1609. Серебро. В 18 см, д 28,5 см. Музеи
Московского Кремля



Ил. 7
Генрих I Бринкман. Ваза-рассольник из сета «Зодиак»
(Скорпион). 1609. Серебро. В 18 см, д 28,5 см. Музеи
Московского Кремля

результатом заимствований из разных источников. Примечателен в этом отношении сет из одиннадцати серебряных тацц (нем. Kredenzschalen) из собрания Музея серебра во Флоренции²¹ (Палаццо Питти, инв. №№ 48–59/A.s.e), выполненных ок. 1590–1594 годов аугсбургским мастером Паулем Хюбнером (†1614) [R3–410a; Seling, 2007, S. 96–97, № 982]. Ингрид Вебер удалось убедительно продемонстрировать, что для изображения месяцев Хюбнер использовал фрагменты разных произведений в специфически подобранной компиляции: поверх композиции жанровой сцены накладываются фигуры «персонификации» [Weber, 1970, S. 332–338]. Иногда Хюбнер слишком увлекается, что приводит к появлению любопытных анахронизмов. Например, в чеканке «Июля» Хюбнер совместил антураж и композицию гравюры Адриана Колларта, выполненной по рисунку Ханса Бола, а также фигуру жнеца со спины (офорт Стефана Германа по гравюре Йоста Аммана): получается так, что жнец косит уже убранное поле [Weber, 1970, S. 334]. Часть изображений происходит из цикла гравюр Этьена Делона, о котором уже упоминалось выше²². Блюдо с изображением Марта (Овен) дает пример еще более сложной иконографии: фигура мужчины с лопатой из гравюры Пауля Флиндта Младшего²³; мужчина, сажающий дерево, из цикла Колларта; и общий ландшафт, практически совпадающий с декором таццы работы Корнелиуса Эрба, изображающим аллегория Весны (Палаццо Питти, Флоренция) [Weber, 1970, S. 356–357].

Вебер делает ожидаемый вывод: все фигурные рельефные композиции восходят к каким-то изображениям²⁴. Свобода златокузнеца заключалась в компоновке сюжетов и фигур, в чеканке поверх используемой (уже готовой) матрицы, кадрировании прямоугольного изображения в окружность чаши [Weber, 1970, S. 326]. Хорошим примером такой системы заимствований является тацца работы аугсбургского златокузнеца Саломона Шпитцмахера (Британский музей, WB. 98²⁵) с чеканным изображением Венеры и Купидона в кузнице Вулкана (Ил. 11). Эта композиция восходит к плакетке Ханса Ямнитцера (1570–1580) [Smith, 1983, p. 291]²⁶, сделанной по гравюре Корнелиуса Боса (1546)²⁷. Сам Бос с точностью едва ли не до детали репродуцировал картину Мартена ван Хемскерха (Ил. 12), созданную для

канным изображением военного лагеря с артиллерией, шатрами, доспехами (инв. № МЗ-301).

²⁴ Такого рода заимствования были настолько очевидной и само собой разумеющейся практикой, что даже для экзамена на статус мастера не требовалось произведение собственного сочинения, но лишь безупречное повторение заданной формы. См.: [Маркова, 1975, с. 14].

²⁵ См. также комментарий куратора на сайте музея. URL: <http://wb.britishmuseum.org/MCN11682#1612945299> (дата обращения: 29.09.2024).

²⁶ Вебер идентифицировала плакетку как работу южнонемецкого мастера: [Weber, 1975, Taf. 139, № 475].

²⁷ Не лучший оттиск из собрания Музея Метрополитен (инв. № 2012.136.904). URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/399871> (дата обращения: 29.09.2024).



Ил. 8

Генрих I Бринкман. Ваза-рассольник из сета «Зодиак» (Лев). 1609. Серебро. В 19 см, д 28,5 см. Музеи Московского Кремля

²¹ С 2015 года — Сокровищница великих герцогов (Tesoro dei Granduchi).

²² Например, фигура пожилого человека, сидящего у камина, и фигура человека со связкой хвороста в руках копируют иконографию гравюры «Февраль» (Рыбы). URL: <https://artsandculture.google.com/asset/the-twelve-months-february/ngHEA54ZyoPiHw?hl=ru> (дата обращения: 29.09.2024).

²³ Пауль Флиндт II (Paulus Flindt II, Paulus Vliand Norimbergensis, 1601–1630) интересен тем, что он, потомственный ювелир, златокузнец и график-орнаменталист, кроме изделий из серебра оставил немало эскизов (ок. 170 штук) для декора кубков, блюд, стаканов и т.д. и, вероятно, какое-то время сочетал эти специальности. См.: [R3–4110A; Tebbe, 2007, S. 128–129, № 239]. В собрании Музеев Московского Кремля хранится серебряное блюдо его работы 1606 года с че-

ратуши в Харлеме в 1536 году. Ямнитцер сознательно выносит композицию фигур за пределы пространства комнаты (на картине и на гравюре сюжет изображается в помещении — видны арки свода). Очевидно, что фон, пейзаж, архитектурный ландшафт, глубина резкости и пространство были взяты Ямнитцером из иного графического произведения. Примечательно и то, что подчас источники заимствования могли принадлежать разным национальным школам. Так, лиможский мастер Жан Пенико II (Jean Pénicaud, 1515–1588) при создании гризайльной росписи медных блюд, по-видимому, использовал гравированный цикл Ханса Зебальда Бехам на тему месяцев и крестьянских праздников (1547)²⁸, а одновременно с этим еще и рисунки ломбардского художника Джироламо Романино (ок. 1485–1566)²⁹.

В контексте вышесказанного чеканные композиции чаш из сета «Зодиак» кажутся удивительно целостными. Морфология этих произведений предполагает определенную внутреннюю иерархию: фон и ландшафт визуальны и пластически настолько подчинены центральным фигурам, что какая-либо компиляция кажется методом едва ли возможным. Вероятно, за основу была взята некая серия эскизов или гравюр, которую мне не удалось обнаружить. Возможно, более систематическое и прицельное изучение немецкой графики XVI века даст более существенные результаты в расшифровке иконографии рассматриваемых сюжетов. Например, представляется, что дальнейшие шаги по обнаружению более убедительных источников должны пролегать через поиск конкретного корпуса изображений — допустим, по фундаментальным многотомным изданиям гравюр (в том числе мастеров «второго ряда») в духе продолжающейся серии каталогов-резоне, начатой Фридрихом Гольштайном в 1954 году³⁰.

Стоит подчеркнуть, что активное развитие архитектурной образности кажется неслучайным именно в контексте изображений двенадцати месяцев. В искусстве тема времен года восходит к эпохе эллинизма, когда сезоны обретают персонификации и набор специфических атрибутов. На волне развития представлений о созвездиях формулируется зодиакальная образность: здесь примером ранней иконографии может служить использованный в качестве сполыи скульптурный фриз рубежа II–I веков до н.э. в афинской церкви Панагии Горгоэпикос (Παναγία Γοργεπικήκος). Средневековая образительность знаков зодиака развивалась преимущественно в искусстве иллюминированных часословов (календарный цикл «Роскошного часослова

28 См. опубликованные оттиски этой серии из собрания Художественного музея в Кливленде. URL: <https://archive.org/details/clevelandart-1950.479.1-the-peasant-wedding> (дата обращения: 29.09.2024).

29 Набор из девяти блюд хранится в Музее Ренессанса в Экуане. Такая расшифровка иконографии предложена в описаниях сета на сайте музея. URL: <https://musee-renaissance.fr/collection/objet/assiettes-des-douze-mois-de-lannee-lembieme-dhorace-farnese-jean-ii-penicaud> (дата обращения: 29.09.2024).

Мастерской Жана Пенико приписывается несколько эмалированных медных пластин с изображением Марта, Июля и Сентября (Музей Метрополитен,

№№ 32.100.258; 32.100.259; 32.100.260). В прорисованных облачных рамках символы знаков зодиака стерты, утрачены или не были выполнены самим мастером. См. также эмалированные пластины из собрания Британского музея с изображением Августа и Октября (инв. №№ 1902,1117.1; 1902,1117.2).

30 Речь идет об этом многолетнем проекте: <https://www.hollstein.com/german.html> (дата обращения: 29.09.2024). Hollstein F. W. H. *German Engravings, Etchings and Woodcuts c. 1400–1700. Vol. I–XVa.* Amsterdam, 1954–1986; Hollstein F. W. H. *The New Hollstein: German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700.* Amsterdam, 1954–2021.



Ил. 9

Ханс Зебальд Бехам. Иллюстрация «Август» из серии «Двенадцать месяцев». 1527. Ксилография. 29 × 53 мм. Британский музей, Лондон

герцога Беррийского», 1411–1416, Шантийи, Музей Конде) и включалась в общие представления об устройстве мироздания. Визуальный мир часослова — это система с очень мощным ощущением времени и пространства, именно в теме времен года постепенно природа и архитектурный ландшафт впервые обретают жанровую самостоятельность, что впоследствии будет особенно важно для развития пейзажной живописи. Аби Варбург, кажется, не преувеличивал, отмечая, что знаки зодиака были завоевателями *пространства*³¹. Эта тема была известна и сугубо светскому, придворному искусству Ренессанса, притом в работах высочайшего художественного уровня (например, двенадцать шпалер серии «Охота Максимилиана», *Les Chasses de Maximilien dites «Belles chasses de Guise»*³²). В знаменитом «Молитвеннике Максимилиана I», украшенном рисунками, выполненными пером на полях, богослужебные тексты сопровождаются пейзажем с включениями архитектуры³³. Важно и то, что месяцы изображались в основном через деятельность человека в тот или иной период календарного года³⁴. Безусловно, это давало возможность варьировать сцены в зависимости от региона, климата, природного ландшафта и обусловило популярность этих сюжетов по обе стороны от Альп. В этой связи близкой сюжетной аналогией сета «Зодиак» являются два кубка Галлуса Вернле (инв. №№ МЗ-305, 306)³⁵ цилиндрической формы (типа *Setzbecher*) из собрания Оружейной палаты. По верхнему краю они украшены рельефами, изображающими летние и осенние занятия: в июле-августе и сентябре-октябре. В верхнем регистре чеканного фриза присутствует характерная и уже знакомая облачная секция с изображением символа знака зодиака: Лев-Дева и Весы-Скорпион, соответственно. Г. А. Маркова корректно идентифицировала изображения на кубке с французскими плакетками второй половины XVI века, ранее приписываемыми Петеру Флетнеру³⁶. Аналогичные вставные кубки с изображением весенних и зимних месяцев хранятся в собрании Музея Ренессанса в Экуане (инв. №№ 20570a/b). Архитектура плакеток, использованных Вернле, проста, условна, дана лишь в абрисе, но, что необычно, с имитацией текстур камня и кирпичной кладки (Weber, Taf. 91, № 307, 3). Близкий архитектурный план встречается в кубке Иеремии Риттера (инв. № МЗ-309).

Рельефная сцена охоты на оленя на муфте ножки кубка мастера Линда Ханса Антони (инв. № МЗ-1011; мастер R3-4060)³⁷ точно повторяет абрис

31 Речь о его знаменитом эссе об астрологических основаниях немецкого искусства Ренессанса (1920) [Варбург, 2008, с. 233].

32 Сегодня господствует мнение, что шпалеры были выполнены по заказу императора Карла V и подарены французскому королю Франциску I придворными мастерами по картонам южнидерландского художника Бернарда ван Орлея. Вся серия хранится в Лувре.

33 Например, замок на фоне горного ландшафта Альтдорфера (II, fol. 38v) и пейзаж с монастырем и бургом Лукаса Кранаха Старшего (I, fol. 61v).

34 Схема сцен и занятий, используемых для того или иного месяца, зачастую незначительно варьируется в рамках каждого конкретного цикла. В XV веке изображения месяцев сводились к следующим занятиям: пир

(январь); топка камина, старец у камина, сбор хвороста (февраль); срез сучьев (март); посадка цветов (апрель); охота, влюбленные, сад, прогулка верхом (май); сенокос, стрижка овец (июнь); жатва (июль); сбор урожая (август); различные винодельческие манипуляции (сентябрь); сев озимых (октябрь); заготовка припасов (ноябрь); закалывание кабанов (декабрь) [Маркова, 2015, с. 13].

35 Кубки датируются 1592–1594 годами [Маркова, 1980, с. 114, №№ 46–47]. О мастере (Gallus Wernlein, 1572–1620) см.: [R3–3988; Tebbe, 2007, S. 445, № 952].

36 Плакетки опубликованы: [Лопато, 1976, с. 63, № 169–171; Weber, 1975, Taf. 91, № 307, 1, 307, 3].

37 О кубке: [Маркова, 1980, с. 123, № 80]. Датируется 1593/94–1602 годами.



Ил. 10

Генрих I Бринкман. Ваза-рассольник из сета «Зодиак» (Рыбы). 1609. Серебро. В 19 см, д 28,5 см. Музеи Московского Кремля

Ил. 11

Саломон Шпитцмахер. Тацца «Кузница Вулкана». 1566–1611. Серебро. В 12,5 см, д 20 см. Британский музей, Лондон

плакетки, включая архитектурный ландшафт позади животных и всадника с охотничьим рогом в руке [Weber, 1975, Taf. 148, № 509, 2]. Любопытно, что аналогичная плакетка была использована в декоре верхней муфты одной из частей двойного кубка работы Давида Штехмессера (инв. № МЗ-1084)³⁸. Легче всего схожесть двух композиций опознается по детали с оленем, перепрыгивающим через крестообразную жердь. Примечательно, что в отличие от кубка работы Линда Ханса Антониони (инв. № МЗ-1011) в декоре кубка Штехмессера (инв. № МЗ-1084) отсутствует деталь знака зодиака, что хорошо иллюстрирует произвольность заимствований златокузнецов³⁹. Что до архитектурного фона, здесь перед нами по-прежнему пример эмблематического, условного изображения пригородного ландшафта.

Картуши по верхнему краю кубка Ханса Раппольта I (Hans Rappolt, инв. № МЗ-1012⁴⁰) также содержат чеканные рельефы с животными на фоне пейзажа с архитектурой (Ил. 13). Здесь особенно интересно то, что за фигурой зайца виднеются изогнутые линии нескольких высотных построек. Ближайший к левой дуге картуша абрис напоминает скорее шпиль, может быть, обелиск. Каскад из дугообразных линий прокомментировать сложнее, однако похожая деталь распространена и встречается в немецкой графике, в искусстве плакеток и, наконец, в декоре изделий из серебра, в том числе из собрания Музеев Кремля. Приведу несколько примеров. На гравированном орнаменте Пауля Флинда из собрания Музея Виктории и Альберта за фигурой барана виднеется некая постройка по типу арочного каменного моста с крытой (многоярусной?) галереей, при этом правая, «фасадная», часть галереи резко изгибается вверх (Ил. 14)⁴¹. Очевидно, что здесь перед нами пример специфического ракурса, взгляда на постройку, но типология этого здания с трудом уловима. На первый взгляд, такая проекция напоминает фрагмент амфитеатра в разрезе, подобно тому, как изображаются ордерные аркады фасада Колизея (?) на плакетке Модерно⁴².

Нечто похожее на искаженную перспективу дальнего плана можно найти в книжной графике. Ксилография Урса Графа из книги «Страстей Христа» Йоханнеса Рингманна (*Der text des Passions oder leydens christi auß den vier evangelisten zusammen in ein Sinn bracht mit schönen figuren*, 1507), изображающая евангельскую сцену помазания Иисуса миром, содержит пример сложной перспективы дальнего плана, когда оси симметричных двускатных крыш преломляются в характерные дуговые линии, напоминающие чеканные

38 Это совпадение уже было отмечено специалистами: [Тиманн, 2006, с. 103–105]. Для декора муфты второй части кубка была задействована плакетка на тему времен года, выполненная в Нюрнберге в 1560–1580 годах (Weber, 1975, Taf. 91, №№ 307, 1–307, 6). М. Н. Лопато относит их к деятельности французских мастеров по металлу, по каким-то причинам оказавшихся популярными в Германии. См.: [Лопато, 1976, с. 63]. Тиманн полагает, что мнение Вебер о нюрнбергском происхождении плакеток более взвешенно. Напомню, что эта же серия плакеток использовалась Галлусом Вернле для декора вставных кубков (инв. №№ МЗ-305, 306), о которых речь шла выше.

39 Впрочем, в двойном кубке (инв. № МЗ-1083) знак зодиака тоже присутствует: символ Скорпиона в облаке можно обнаружить на нижней муфте.

40 Мастер: R3–4005; [Tebbe, 2007, S. 323–324, № 682; Маркова, 1980, с. 118, № 61].

41 Инв. № E.592–1991. URL: <http://collections.vam.ac.uk/item/O194043/print-flindt-paulus/print-flindt/> (дата обращения: 29.09.2024).

42 Геркулес и Кентавр. Ок. 1490. URL: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/5359?position=5> (дата обращения: 29.09.2024).



Ил. 12

Мартен ван Хемскерк. Венера и Купидон в кузнице Вулкана. 1536. Масло. 166,5 × 207 см. Национальная галерея, Прага

рельефы на кубке Ханса Раппольта⁴³. На плакетке с аллегорией африканского континента встречается схожая деталь с вертикально скругляющимся многоярусным зданием [Weber, 1975, Taf. 209, № 749, 1.]. Здесь же видна монументальная колонна с характерным спиралевидным фустом. По-видимому, так изображается александрийская колонна Помпея, и даже кажется, что она увенчана некой антропоморфной фигурой⁴⁴. Это говорит прежде всего в пользу того, что художники стремились запечатлеть значимые, неслучайные памятники архитектуры континента. На гравюре Криспина ван де Пассе Старшего на заднем плане справа от Марса и Венеры прорисован эмблематический образ Александрии, здесь же виднеется абрис колонны.

Приведу еще несколько образцов подобной проекции здания, но уже в декоре серебряных произведений из Оружейной палаты. Поверхность нюрнбергского кубка мастера Михаэля Кабеса (инв. № МЗ-1226)⁴⁵ украшена тремя овальными картушами с чеканным изображением животных на фоне пейзажа с архитектурой (Ил. 15). Кроме фахверкового домика композиция с оленем и зайцем содержит двухъярусный архитектурный объект, представленный в уже знакомой перспективной логике и, что важно, увенчанный кустом. Эта же конструкция встречается в овальных картушах кубка работы Пауля Дульнера (инв. № МЗ-257), заимствованных из серии плакеток нюрнбергского ювелира Ионаса Зильбера, с изображением сцен охоты на кабана и на медведя (до 1577 г.)⁴⁶. В собрании Британского музея хранится немало количество гравюрных оттисков Ионаса Зильбера, по-видимому, подготовительного характера, например, для дна чаши (Ил. 16)⁴⁷. Приковывает внимание архитектурный ландшафт (сюжетный ряд гравюр Зильбера многообразен: сцены античной мифологии, подвиг Марка Курция, морские чудовища), за редкими исключениями тиражируемый от изображения к изображению лишь с незначительными изменениями. Архитектурный репертуар гравюр Зильбера весьма богат: здания базиликального типа с портиком, ротонды и купольные постройки, каркасные здания с щипцовой крышей, здания со шпалеобразными завершениями в виде конуса, фахверк, многочисленные арки, акведуки и мосты, гроты, «трофеи», различные ниши и колонны.

Нет никаких сомнений в том, что Зильбер был хорошо знаком с визуальной культурой Италии, пускай опосредованно⁴⁸. Мастера Нюрнберга

43 Инв. № 20.18. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/356225> (дата обращения: 29.09.2024).

44 Колоссальная колонна коринфского ордера из розового гранита была установлена в Александрии неподалеку от храма Сераписа во славу императора Диоклетиана ок. 298–302 годов. Предположительно, колонна была увенчана скульптурой императора.

45 [Маркова, 1980, с. 130, № 110]. Мастер Michael Kabes (1586–1628): [R3–4037; Tebbe, 2007, S. 209–210, № 416].

46 Опубликовано: [Лопато, 1976, с. 42–43; Weber, 1975, Taf. 163, № 581, 2, 582, 2]. Датировка плакетки позволяет скорректировать временные рамки изготовления кубка (сегодня кубок датируется «после 1570 — не позднее 1596»).

47 URL: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG78573> (дата обращения: 29.09.2024). См. также

готовый эскиз картуша: <http://collections.vam.ac.uk/item/O752825/print-silber-jonas/print-jonas-silber/> (дата обращения: 29.09.2024).

48 Нет сведений о том, что Зильбер мог путешествовать в Италию. Он работал в Нюрнберге в 1572–1589 годах и оставил множество эскизов декора для серебряных кубков. Отмечалось, что в создании архитектурных пейзажей Зильбер мог опираться на гравюры Жана Кузена Старшего и других мастеров школы Фонтенбло [Hayward, 1976, pp. 216–217; Byrne, 1981, p. 104]. См. руины на листах «Положение во гроб» и «Обращение Савла» из собрания Британского музея. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Nn-7-21-9 https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_li-5-44 (дата обращения: 29.09.2024).



Ил. 13

Ханс Раппольт. Кубок. 1591–1610. Серебро. Музеи Московского Кремля

и вообще немецких земель Священной Римской империи в XV–XVI веках имели перед глазами не слишком много античных памятников, что отчасти компенсировалось печатной графикой с изображением античных руин (прежде всего римских), археологических деталей, антиков, самых разнообразных сооружений древности. Изучались и воспроизводились отдельные фрагменты древнеримских стен, обломки колонн, фрагменты скульптурного декора⁴⁹. Для декоративно-прикладного искусства рубежной в этом отношении является дата открытия росписей «Золотого дома» Нерона (1479) [Angerer, 1987, S. 60–63; Byrne, 1981, pp. 60–61]. Кроме того, из знаковых памятников Рима к началу XVI столетия было известно об амфитеатре Флавиев, триумфальных арках, конной статуе Марка Аврелия, Пантеоне, колонне Траяна и колонне Марка Аврелия, термах Диоклетиана, термах Каракаллы, дворцах императоров на Палатинском холме⁵⁰. Наглядное представление о циркуляции знаний о римских древностях в Германии дает знаменитая гравюра с планом Рима из «Хроники» Шеделя (fol. LVIIv–LVIIIr), где изображены наиболее известные постройки: Ватиканская пирамида, обелиск Цезаря на площади собора Св. Петра, Колизей, театр Марцелла, Пантеон⁵¹.

Вернемся к кубку из Оружейной палаты. Явная предметная аналогия изображенной здесь архитектурной конструкции, как уже сообщалось, обнаруживается в рельефе плакетки «Африка». Характерная деталь — растительность в основании каждого яруса аркады — здесь отчетливо видна; она же появляется в гравюрах Зильбера. Если обратиться к многочисленным студиям Рима, выполненным рисовальщиками XVI века (среди них — Этьен Дюперак, Иероним Кок, Джованни Антонио Дозио), то становится понятно, что постройки древние и руинированные изображаются, как правило, с похожего вида порослью⁵². Кущи практически целиком покрывают стены и столбы концентрических рядов амфитеатра на «Автопортрете с Колизеем» Мартена ван Хемскерка (1553, Музей Фицуильяма, Кембридж). Исключение в этой череде изображений, пожалуй, составляет мавзолей Августа, на террасах свода которого были целенаправленно высажены кипарисы (как часть загробного культа), что запечатлено на множестве гравюр [Кувшинская, 2020, с. 398–399]. Фрагмент здания в металлических рельефах

49 Ср. деталь с тремя колоннами, поддерживающими архитрав, на уже упоминавшейся тацце «Кузница Вулкана» с тремя колоннами коринфского ордера на гравюре Этьена Дюперака, изображающей руины храма Сатурна на Римском форуме. Сегодня считается, что три колонны рядом с храмом Сатурна на гравюре Дюперака (не путать с тремя колоннами храма Диоскуров) — это руины храма Конкордии, не сохранившиеся до наших дней [Кувшинская, 2020, с. 365–369].

50 Интерес к римским древностям и *mirabilia* был не чужд и Средневековью (Магистр Григорий, Бенедикт Каноник), а начиная с Флавио Бьондо (1392–1463) римские руины становятся предметом антикварного, последовательного изучения. По этой теме см.: [Кувшинская, 2020, с. 3–39]. В связи с реконструкцией античной архитектуры Рима см. также: Конев А. *Roma instaurata. Графические*

реконструкции античного Рима в XVI веке // Три времени Рима. Античность. Возрождение. Барокко: каталог выставки. М.: Арт-Волхонка, 2024. С. 44–63.

51 В своей работе Шедель практически полностью опирался на описание Рима, оставленное Флавио Бьондо и рассчитанное скорее на воображение читателя, тогда как «Хроника» позволила изучать визуальный облик древних памятников. Изображение Вечного города в книге Шеделя в свою очередь близко стоит к панораме Рима в «Паломничестве» Бернхарда фон Брейденбеха [Кувшинская, 2019, с. 266].

52 См., например, лист «Термы Константина» из сборника гравюр с видами Рима Дюперака (*I vestige dell'antichità di Roma*. Roma, 1575). Опубликовано: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1145473/f36.item> (дата обращения: 29.09.2024).



Ил. 14

Пауль Флиндт. Лист из набора орнаментов для плакеток. 1560–1630. Гравюра резцом. 15,2 × 11 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон

плакетки и кубка состоит из трех ярусов. В общественной архитектуре Древнего Рима постройки с трехъярусными фасадами являлись довольно редкой практикой. Помимо амфитеатров в качестве примера здесь можно вспомнить сооружение Септизония на Палатине, библиотеку в Эфесе или театр в Мериде [Кувшинская, 2020, с. 346–347]. Однако ввиду отчетливой прорисовки рядов именно *полуциркульных* аркад более вероятным кажется предположение о том, что изображенные на кубке каскады зданий могут цитировать, например, руины многочисленных римских терм, особенно если учесть, что термы в Трире сохранились почти полностью. Кроме того, на одной из плакеток встречается изображение руинированной конструкции короткого цилиндрического свода, опирающегося на аркаду [Weber, 1975, Taf. 148, № 512]. Внутренняя поверхность свода кессонирована. Если мысленно демонтировать арки свода, то останется стена-опора, что в целом, на мой взгляд, очень похоже на перечисленные детали рельефов в декоре кубков.

Ввиду указанных аналогий, как кажется, позволительно сформулировать предварительный вывод о том, что дугообразный ракурс здания в рельефах нюрнбергских серебряных кубков можно связывать с изображением руин монументальных арочных и сводчатых конструкций или же попросту считать отсылкой к известным архитектурным типологиям Древнего Рима (амфитеатры, термы, акведуки, императорские базилики). Вне античной образности исполнен архитектурный ландшафт чеканных картушей кубка Кристофа Штрауба (инв. № МЗ-1003/1–2) [R3–3899; Tebbe, 2007, S. 408, № 877; Маркова, 1980, с. 105, № 17], здесь появляются средневековые башни, фасады романских церквей, притом что сами персонажи относятся к римской планетарной мифологии⁵³: старец Сатурн с младенцем (Ил. 17) и мужское божество с собакой. Вероятно, это Плутон с двузубцем и псом Цербером, изображенным, впрочем, лишь с одной головой. Точная аналогия обнаруживается в листах из серии Ионаса Зильбера с изображением планетарных божеств. Почти дословно цитируются позы Сатурна и ребенка, внешний облик фигур, абрис зданий и общая композиция (Ил. 18). Такая иконография, безусловно, нуждается в уточнении и целенаправленном изучении, но отмечу, что изображение конъюнкции высших планет является одной из наиболее значительных тем в немецком искусстве XVI века.

В заключение стоит отметить, что в декоре нюрнбергского серебра XVI — начала XVII веков из собрания Музеев Московского Кремля образы архитектуры и пространства так или иначе задействованы в оформлении самых разнообразных сюжетов и сцен — античной мифологии, аллегорических циклов, персонификаций, добродетелей, времен года и двенадцати месяцев со знаками зодиака, сцен охоты и быта. Ощутима связь этих тем с графическим искусством и натурфилософскими концепциями Германии XVI века. Более нюансированное рассмотрение архитектурных деталей

⁵³ В каталоге собрания они определены как «аллегорические фигуры на фоне пейзажа».



Ил. 15

Михаэль Кабес. Кубок. Кон. XVI в. Серебро. Музеи Московского Кремля

именно в контексте этих сюжетных блоков указывает на то, что зачастую архитектурные постройки и детали воспроизводятся без заметной рефлексии, условно и опосредованно. Как правило, мастера изображают антикизирующие постройки и руины, стены и башни, мосты, водяные мельницы, ротонды, купольные постройки и остроконечные купола, шпилевидные завершения. В этом смысле коллекция Оружейной палаты демонстрирует удивительную иконографическую целостность и полноту.

Сугубо функциональные причины интереса к архитектурному фону, воспроизводимому на поверхности изделий из серебра, выявить сложнее. Вероятно, причина кроется в трансформации отношения к пространству. Золотой беспредметный фон средневековой живописи заведомо несет определенную символическую нагрузку. В пластических искусствах пустотность материала является необходимым условием для рельефной контрастности и, по сути, скульптурной формы как таковой. Это сближает пластику с ксилографией (белые фрагменты оттиска, изымаемые из матрицы, создают форму [Котельникова, 1992, с. 176]). В гравюре пустотный и беспредметный фон становится важным изобразительным средством, моделирующим приемом, но немыслим как самостоятельная художественная действительность. Это влечет за собой страх пустого пространства и, как итог, рост декоративности в изделиях из серебра, поскольку источник фигуративности на поверхности металла зачастую происходит из гравюры и имеет с ней иные генетические связи.

Пожалуй, наилучшей иллюстрацией к сказанному являются таццы из знаменитого сета Альдобрандини, внутренняя поверхность которых сплошь прочеканена секторальными сценами на сюжеты из «Жизнеописания двенадцати цезарей» Светония⁵⁴. Но не только: концентрированный архитектурный фон систематически появляется на многих гравюрах и плакетках (тот же Зильбер⁵⁵), изображающих ситуации различного порядка: от мифологии до быта.

⁵⁴ Все двенадцать тацц и литые фигурки императоров (сегодня хранятся в разных музейных собраниях) приписываются голландской златокузнечной мастерской и датируются примерно 1587–1599 годами [Hayward, 1970, pp. 669–676].

⁵⁵ См. также воспроизведение модели Храма Соломона и связанную с этим имперскую символику и амбиции в знаменитом кубке Зильбера (Weltallschale, 1589), созданном для императора Рудольфа II (Музей декоративно-прикладного искусства, Берлин, инв. № K 3885). URL: <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=82983/> (дата обращения: 29.09.2024) [Morrall, 2016, pp. 94–96].



Ил. 16

Ионас Зильбер. Сатурн. 1582. Гравюра на металле. Д 119 мм. Британский музей, Лондон



Ил. 17
Кристоф Штрауб. Кубок. Ок. 1572–1602. Серебро.
Музеи Московского Кремля



Ил. 18
Ионас Зильбер. Сатурн. Ок. 1572–1590. Гравюра.
47 × 65 мм. Британский музей, Лондон

Библиография

- Варбург, А. (2008).** *Язычески-античное пророчество лютеровского времени в слове и изображении* // Варбург. А. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии Возрождения и Античности / пер. с нем. Е. Козиной. СПб.: Азбука классика. С. 227–367.
- Герси, Т. (1984).** *Шедевы немецкого Возрождения* / пер. с франц. Т. А. Савицкой. М.: Изобразительное искусство. С. 5–22.
- Котельникова, Т. М. (1992).** *Образ пространства в немецкой гравюре* // Природа в культуре Возрождения / под ред. Л. С. Чиколени. М.: Наука. С. 175–187.
- Кувшинская, И. В. (2019).** *Описание Рима из «Всемирной хроники» Хартмана Шедела. Перевод и комментарий* // Vox medii aevi. 2019. Vol. 2(5). С. 256–278.
- Кувшинская, И. В. (пер. с лат., коммент., вступ. ст.) (2020).** *Воссозданный Рим*. М.: Издательство францисканцев.
- Лопато, М. Н. (авт. вступ. ст.) (1976).** *Западноевропейские плакетки XV–XVII веков в собрании Эрмитажа*. Каталог выставки. Ленинград: Аврора.
- Лопато, М. Н. (2002).** *Немецкое художественное серебро в Эрмитаже*. Каталог. СПб.: Славия.
- Маркова, Г. А. (1975).** *Немецкое художественное серебро XVI–XVIII веков в собрании Государственной Оружейной палаты*. М.: Искусство.
- Маркова, Г. А. (1980).** *Нюрнбергское серебро в Оружейной палате Московского Кремля*. Часть 1 // Музей. Художественные собрания СССР. Вып. 1 / сост. Л. М. Срибнис. М.: Советский художник. С. 90–135.
- Маркова, Г. А. (1981).** *Нюрнбергское серебро в Оружейной палате Московского Кремля*. Часть 2 // Музей. Художественные собрания СССР. Вып. 2 / сост. Л. М. Срибнис. М.: Советский художник. С. 130–164.
- Маркова, Г. А. (1984).** *Рельефы по плакеткам Петера Флетнера на кубках в Оружейной палате* // Произведения русского и зарубежного искусства XVI — начала XVIII века / Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Вып. IV. М.: Искусство. С. 102–116.
- Маркова, Г. А. (2012).** *Сцены охоты и изображения животных на аугсбургском серебре из собрания Музеев Московского Кремля* // Материалы и исследования. Федеральное гос. бюджетное учреждение культуры «Гос. ист.-культур. музей-заповедник “Моск. Кремль”». Вып. 21 / отв. ред. А. Л. Баталов. М. С. 106–121.
- Маркова, Н. Ю. (2015).** *Времена года в нидерландской графике XVI–XVII веков*. Из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина // Каталог выставки. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина.
- Сильверстоппе, С. и Кудрявцева, А. (авт.-сост.) (2014).** *Серебряные дары правителей Швеции российским государям в XVII веке*. Стокгольм: Атлантис.
- Тиманн, У. (2006).** *Плакетки и отливки нюрнбергских золотокузнецов в Москве* // Декоративно-прикладное искусство Западной Европы. Материалы и исслед. Гос. музеи Моск. Кремля; Вып. 18 / отв. ред. А. К. Левыкин. М.: ИПП «Куна». С. 91–111.
- Angerer, M. (1987).** *Das Ornament in der deutschen Goldschmiedekunst von der Spätgotik bis zum Klassizismus* // Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum / Hrsg. von K. Pechstein. Berlin: Arenhövel.
- Byrne, J. S. (1981).** *Renaissance Ornament Prints and Drawings*. N. Y.: The Metropolitan Museum of Art.

- Hayward, J. F. (1976).** *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism, 1540–1620*. N. Y.: Sotheby Parke Bernet.
- Hayward, J. F. (1970).** *The Aldobrandini Tazzas* // The Burlington Magazine. Vol. 112. Pp. 669–676.
- Irmischer, G. (1985).** *Der Nürnberger Ornamentstich im 16. und 17. Jahrhundert* // Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500–1700: eine Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 28. Juni — 15. September 1985 / Hrsgb. von K. Pechstein et al. München: Klinkhardt & Biermann.
- Jenkins, C. (2019).** *A Painter’s Medium: Etching in Verona and Venice* // The Renaissance of Etching / Ed. by E. L. Block. New Haven; London: Yale University Press.
- La Rocca, D. J. (2017).** *How to Read European Armor*. New Haven; London: Yale University Press.
- Morrall, A. (2016).** *Apprehending the Macrocosm: The Universe Cup of Jonas Silber and Its Sources* // Visual Acuity and the Arts of Communication in Early Modern Germany / Ed. by J. C. Smith. London; N. Y.: Routledge. Pp. 83–102.
- Morrall, A. (2017).** *Jörg Breu the Elder: Art, Culture, and Belief in Reformation Augsburg*. London; N. Y.: Routledge.
- Pechstein, K. et al. (Hrsgb. von) (1985).** *Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500–1700: eine Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 28. Juni — 15. September 1985*. München: Klinkhardt & Biermann.
- Seling, H. (2007).** *Die Augsburger Gold- und Silberschmiede 1529–1868. Meister, Marken, Werke*. München: C. H. Beck.
- Smith, J. C. (1983).** *Nuremberg, a Renaissance City, 1500–1618*. Catalog of an Exhibition Held at the Archer M. Huntington Art Gallery at the University of Texas at Austin. Austin, 1983.
- Stratmann-Döhler, R. (1986).** *Möbel* // Die Renaissance im deutschen Südwesten. Zwischen Reformation und Dreissigjährigem Krieg. Bd. 2. Karlsruhe: Badisches Landesmuseum. S. 753–775.
- Tebbe, K. et al. (hrsg. von). (2007).** *Nürnberger Goldschmiedekunst 1541–1868*. Bd. I. T. 1. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum.
- Thomas, E. (2011).** *“Houses of the Dead?” Columnar Sarcophagi as “Micro-Architecture”* // Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi / Ed. by J. Elsner, J. Huskinson. Berlin: De Gruyter. Pp. 387–435.
- Wardropper, I. (2004).** *The Flowering of French Renaissance* // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. Vol. 62. N.Y.: Metropolitan Museum of Art.
- Weber, I. (1970).** *Bildvorlagen für Silberreliefs an Arbeiten von Paul Hübner und Kornelius Erb, Heute im Palazzo Pitti und im Britischen Museum. Eine Studie zur Arbeitsweise in nachmittelalterlichen Goldschmiedewerkstätten* // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. Bd. 14. S. 323–386.
- Weber, I. (1975).** *Deutsche, niederländische und französische Renaissanceplaketten 1500–1650. Modelle für Reliefs an Kult-, Prunk- u. Gebrauchsgegenständen*. Bildband. München: Bruckmann.

Список иллюстраций

- Ил. 1–2.** Хартман Шедель. Панорама Нюрнберга. 1493. «Всемирная Хроника». 32,89 × 47,36 см. По экземпляру из собрания Баварской государственной библиотеки, Мюнхен. 99v-100r. Инв. № Rar. 287: Hartmann Schedel. Registrum huius operis libri cronicarum cum figuris et imaginibus ab inicio mundi. Nürnberg: Koberger, 1493. Источник изображения — URL: <https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00034024/images/index.html?seite=272&fip=193.174.98.30> <https://daten.digitale-sammlungen.de/0003/bsb00034024/images/index.html?id=00034024&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=273> (дата обращения: 06.10.2024)
- Ил. 3.** Генрих I Бринкман. Ваза-рассольник из сета «Зодиак». 1609. Серебро. В 18 см, д 28 см. Музеи Московского Кремля. Источник изображения — URL: <https://collectiononline.kreml.ru/entity/OBJECT/60016?fund=2766573®ion=2768839&city=2768637&index=13> (дата обращения: 06.10.2024)
- Ил. 4.** Этьен Делон. Лист «Октябрь» из серии «Двенадцать месяцев». 1568. Гравюра резцом. 57 × 79 мм. Уэслианский университет, Мидлтаун. Источник изображения — URL: <https://dac-collection.wesleyan.edu/objects-1/info/4430> (дата обращения: 06.10.2024)
- Ил. 5.** Джованни Фальконетто. Июнь (Рак). 1515–1520. Фреска. Палаццо д’Арко, Мантуя. Источник изображения — URL: <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html> (дата обращения: 06.10.2024)
- Ил. 6.** Генрих I Бринкман. Ваза-рассольник из сета «Зодиак» (Козерог). 1609. Серебро. В 18 см, д 28,5 см. Музеи Московского Кремля. Источник изображения — URL: <https://collectiononline.kreml.ru/entity/OBJECT/60018?fund=2766573®ion=2768839&city=2768637&index=14> (дата обращения: 06.10.2024)
- Ил. 7.** Генрих I Бринкман. Ваза-рассольник из сета «Зодиак» (Скорпион). 1609. Серебро. В 18 см, д 28 см. Музеи Московского Кремля. Источник изображения — URL: <https://collectiononline.kreml.ru/entity/OBJECT/60016?fund=2766573®ion=2768839&city=2768637&index=13> (дата обращения: 06.10.2024)
- Ил. 8.** Генрих I Бринкман. Ваза-рассольник из сета «Зодиак» (Лев). 1609. Серебро. В 19 см, д 28,5 см. Музеи Московского Кремля. Источник изображения — URL: <https://collectiononline.kreml.ru/entity/OBJECT/60015?fund=2766573®ion=2768839&city=2768637&index=18> (дата обращения: 06.10.2024)
- Ил. 9.** Ханс Зебальд Бехам. Иллюстрация «Август» из серии «Двенадцать месяцев». 1527. Ксилография. 29 × 53 мм. Британский музей, Лондон. Источник изображения — URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1927-0614-52- (дата обращения: 06.10.2024)
- Ил. 10.** Генрих I Бринкман. Ваза-рассольник из сета «Зодиак» (Рыбы). 1609. Серебро. В 19 см, д 28,5 см. Музеи Московского Кремля. Источник изображения — URL: <https://collectiononline.kreml.ru/entity/OBJECT/60014?query=%D0%91%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%BA%D0%BC%D0%B0%D0%BD&index=1> (дата обращения: 06.10.2024)
- Ил. 11.** Саломон Шпитцмахер. Тацца «Кузница Вулкана». 1566–1611. Серебро. В 12,5 см, д 20 см. Британский музей, Лондон. Источник изображения — URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_WB-98 (дата обращения: 06.10.2024)
- Ил. 12.** Мартен ван Хемскерк. Венера и Купидон в кузнице Вулкана. 1536. Масло. 166,5 × 207 см. Национальная галерея, Прага. Источник изображения — URL: <https://sbirky.>

- ngprague.cz/en/dielo/CZE: NG.DO_4290 (дата обращения: 06.10.2024)
- Ил. 13.** Ханс Раппольт. Кубок. 1591–1610. Серебро. Музеи Московского Кремля
- Ил. 14.** Пауль Флиндт. Лист из набора орнаментов для плакеток. 1560–1630. Гравюра резцом. 15,2 × 11 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O194043/print-flindt-paul/> (дата обращения: 06.10.2024)
- Ил. 15.** Михаэль Кабес. Кубок. Кон. XVI в. Серебро. Музеи Московского Кремля
- Ил. 16.** Ионас Зильбер. Сатурн. 1582. Гравюра на металле. Д 119 мм. Британский музей, Лондон. Источник изображения — URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1834-0804-283 (дата обращения: 06.10.2024)
- Ил. 17.** Кристоф Штрауб. Кубок. Ок. 1572–1602. Серебро. Музеи Московского Кремля
- Ил. 18.** Ионас Зильбер. Сатурн. Ок. 1572–1590. Гравюра. 47 × 65 мм. Британский музей, Лондон. Источник изображения — URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1847-1009-67 (дата обращения: 06.10.2024)

References

- Angerer, Martin (1987).** *Das Ornament in der deutschen Goldschmiedekunst von der Spätgotik bis zum Klassizismus* // Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum / Hrsg. von K. Pechstein. Berlin: Arenhövel.
- Byrne, Janet S. (1981).** *Renaissance Ornament Prints and Drawings*. N. Y.: The Metropolitan Museum of Art.
- Gerszi, Teresa (1984).** *Shedevry nemeckogo Vozrozhdeniya* [Masterpieces of the German Renaissance]. Transl. from French T. A. Savitskaya. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. Pp. 5–22. [In Russ.]
- Hayward, John F. (1970).** *The Aldobrandini Tazzas* // The Burlington Magazine. Vol. 112. Pp. 669–676.
- Hayward, John F. (1976).** *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism, 1540–1620*. N. Y.: Sotheby Parke Bernet.
- Irmscher, Günter (1985).** *Der Nürnberger Ornamentstich im 16. und 17. Jahrhundert* // Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500–1700: eine Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 28. Juni — 15. September 1985 / Hrsgb. von K. Pechstein et al. München: Klinkhardt & Biermann.
- Jenkins, Catherine (2019).** *A Painter's Medium: Etching in Verona and Venice* // The Renaissance of Etching / Ed. by E. L. Block. New Haven; London: Yale University Press.
- Kotelnikova, Tatiana M. (1992).** *Obraz prostranstva v nemeckoj gravюре* [The Image of Space in German Engravings] // Nature in Renaissance Culture / Edited by L. S. Cicolini. Moscow: Nauka Publ. Pp. 175–187. [In Russ.]
- Kuvshinskay, Irina V. (2019).** *Opisanie Rima iz “Vsemirnoj hroniki” Hartmana Shedelya. Perevod i kommentarii* [The description of Rome from the Liber Chronicarum by Hartmann Schedel. A Translation and a Commentary] // Vox medii aevi. Vol. 2(5). Pp. 256–278. [In Russ.]
- Kuvshinskay, Irina V. (2020).** *Vossozdannyi Rim* [Restored Rome]. Moscow: Franciscan Publishing House. [In Russ.]
- La Rocca, Donald J. (2017).** *How to Read European Armor*. New Haven; London: Yale University Press.
- Lopato, Marina N. (1976).** *Zapadnoevropejskie plakетки XV–XVII vekov v sobranii Ermitazha* [West European Plaquettes of the Fifteenth to Seventeenth Centuries in the Hermitage Collection]. Exhibition catalog. Leningrad: Aurora. [In Russ.]
- Lopato, Marina N. (2002).** *Nemeckoe hudozhestvennoe srebro v Ermitazhe* [German Art Silver in the Hermitage]. Catalog. St. Petersburg: Slavia. [In Russ.]
- Markova, Galina A. (1975).** *Nemeckoe hudozhestvennoe srebro XVI–XVIII vekov v sobranii Gosudarstvennoj Oruzhejnoj palaty* [German Art Silver of the Sixteenth to Eighteenth Centuries in the Collection of the State Armory Chamber]. Moscow: Iskusstvo Publ. [In Russ.]
- Markova, Galina A. (1980).** *Nyurnbergskoe srebro v Oruzhejnoj palate Moskovskogo Kremlya. CHast' 1* [Nuremberg Silver in the Armory of the Moscow Kremlin. Part 1] // Museum. Art Collections of the USSR. Vol 1 / Edited by L. M. Sribnis. Moscow: Sovetskij hudozhnik. Pp. 90–135. [In Russ.]
- Markova, Galina A. (1981).** *Nyurnbergskoe srebro v Oruzhejnoj palate Moskovskogo Kremlya. CHast' 2* [Nuremberg silver in the Armory of the Moscow Kremlin. Part 2] // Museum. Art Collections of the USSR. Vol. 2 / Edited by L. M. Sribnis. Moscow: Sovetskij hudozhnik. Pp. 130–164. [In Russ.]
- Markova, Galina A. (1984).** *Rel'efy po plakетkam Petera Fletnera na kubkah v Oruzhejnoj palate* [Reliefs on Plaquettes by Peter Flötner on Cups in the Armory of the Moscow Kremlin] // Works of Russian and Foreign Art of the 16th to

the Early 18th Centuries / State Museums of the Moscow Kremlin. Materials and Studies. Vol. IV. Moscow: Isskustvo Publ. Pp. 102–116. [In Russ.]

Markova, Galina A. (2012). *Sceny ohoty i izobrazheniya zhivotnyh na augsburgskom sreb्रे iz sobraniya Muzeev Moskovskogo Kremlya* [Hunting Scenes and Images of Animals on Augsburg Silver from the Collection of the Moscow Kremlin Museums] // Materials and Research. Moscow Kremlin State Historical and Cultural Museum and Heritage Site. Vol. 21 / Edited by A. L. Batalov. Moscow: Moscow Kremlin Museums Publ. Pp. 106–121. [In Russ.]

Markova, Natalia Y. (2015). *Vremena goda v niderlandskoj grafike XVI–XVII vekov. Iz sobraniya GMI im. A. S. Pushkina* [Seasons in Dutch Graphics of the 16th to 17th Centuries. From the Collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts]. Exhibition catalog. Moscow: Pushkin State Museum of Fine Arts. [In Russ.]

Morrall, Andrew (2016). *Apprehending the Macrocosm: The Universe Cup of Jonas Silber and Its Sources* // Visual Acuity and the Arts of Communication in Early Modern Germany / Ed. by J. C. Smith. London; N.Y.: Routledge. Pp. 83–102.

Morrall, Andrew (2017). *Jörg Breu the Elder: Art, Culture, and Belief in Reformation Augsburg*. London; N. Y.: Routledge.

Pechstein, Klaus et al. (Hrsgb. von) (1985). *Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500–1700: eine Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 28. Juni — 15. September 1985*. München: Klinkhardt & Biermann.

Seling, Helmut (2007). *Die Augsburger Gold- und Silberschmiede 1529–1868. Meister, Marken, Werke*. München: C. H. Beck.

Silfverstolpe, Susann, Kudriavtseva, Angella (2014). *Serebryanye dary pravitelej SHvecii rossijskim gosudaryam v XVII veke* [Silver Gifts from Swedish Monarchs to Russian Tsars during the Seventeenth Century]. Stockholm: Atlantis. [In Russ.]

Smith, Jeffrey C. (1983). *Nuremberg, a Renaissance City, 1500–1618*. Catalog of an Exhibition Held at the Archer M. Huntington Art Gallery at the University of Texas at Austin. Austin, 1983.

Stratmann-Döhler, Rosemarie (1986). *Möbel* // Die Renaissance im deutschen Südwesten. Zwischen Reformation und Dreissigjährigem Krieg. Bd. 2. Karlsruhe: Badisches Landesmuseum. S. 753–775.

Tebbe, Karin et al. (hrsg. von). (2007). *Nürnberger Goldschmiedekunst 1541–1868*. Bd. I. T. 1. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum.

Thomas, Edmund (2011). *“Houses of the Dead?” Columnar Sarcophagi as “Micro-Architecture”* // Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi / Ed. by J. Elsner, J. Huskinson. Berlin: De Gruyter. Pp. 387–435.

Timann, Ursula (2006). *Plaketki i otlivki nyurnbergskih zlatokuznecov v Moskve* [Plaquettes and Casts of Nuremberg Goldsmiths in Moscow] // Decorative and Applied Art of Western Europe. Materials and researches. State Museums of the Moscow Kremlin; Vol. 18 / Edited by A. K. Levykin. Moscow: Kuna. Pp. 91–111. [In Russ.]

Warburg, Aby (2008). *Yazycheski-antichnoe prorochestvo lyutеровskogo vremeni v slove i izobrazhenii* [Pagan-Antique Prophecy in Words and Images in the Age of Luther] // Idem. The Great Migration of Images: A Study on the History and Psychology of the Renaissance of Antiquity. Transl. from German E. Kozina. St. Petersburg: Azbuka klassika. Pp. 227–367. [In Russ.]

Wardropper, Ian (2004). *The Flowering of French Renaissance* // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. Vol. 62. N.Y.: Metropolitan Museum of Art.

Weber, Ingrid (1970). *Bildvorlagen für Silberreliefs an Arbeiten von Paul Hübner und Kornelius Erb, Heute im Palazzo Pitti und im Britischen Museum. Eine Studie zur Arbeitsweise in nachmittelalterlichen Goldschmiedewerkstätten* // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. Bd. 14. S. 323–386.

Weber, Ingrid (1975). *Deutsche, niederländische und französische Renaissanceplaketten 1500–1650. Modelle für Reliefs an Kult-, Prunk- u. Gebrauchsgegenständen*. Bildband. München: Bruckmann.