

Ария Изабеллы и последнее слово Христа:  
интермедиа́льная интертекстуальность  
в портретах сына Иоганна Купецкого

Михаил А. Рогов

*Российская академия народного хозяйства  
и государственной службы при Президенте России,  
Москва, Россия, rogovm@hotmail.com*

*Аннотация.* Статья посвящена анализу визуальных, музыкальных и текстовых аспектов актуальной научной проблемы – концепта интермедиа́льной интертекстуальности – на примере двух гравюр, созданных в технике меццо-тинто по автопортрету выдающегося барочного портретиста богемского происхождения Иоганна Купецкого с его сыном Кристофом, и по посмертному портрету Кристофа. Первая гравюра создана нюрнбергским гравёром Бернхардом Фогелем, вторая – им же или его учеником Валентином Даниэлем Прайслером. Помимо изображений эти листы содержат стихотворные подписи, цитаты, а также нотные записи. На прижизненном портрете музыкальный текст удалось идентифицировать как инципит арии из барочной оперы Райнхарда Кайзера и благодаря ему выяснить контекст цитаты из «Фиваиды» Стация, приведенной на гравюре и связанный с переживанием супружеской измены. В посмертном портрете Кристофа, принимающего из Manus Dei свиток с изображением эмблемы «Тетέλεσται», девиз несет евангельские коннотации – исполнения приговора и завершения земного пути. Изображение сирены на эмблеме соответствует образу персонификации Вечности в «Иконологии» Чезаре Рипа, однако в нюрнбергском меццо-тинто сирена в правой руке держит не шар, а циркуль, не полностью очерчивающий окружность – мотив, связанный с персонификацией Совершенства. Эмблема на меццо-тинто иллюстрирует синкретический образ обретаемого в вечности совершенства.

*Ключевые слова:* интермедиа́льная интертекстуальность, иконография, микроистория, социальная история искусства, Иоганн Купецкий, Бернхард Фогель, Райнхард Кайзер

*Для цитирования:* Рогов М.А. Ария Изабеллы и последнее слово Христа: интермедиа́льная интертекстуальность в портретах сына Иоганна Купецкого // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 9. Ч. 2. С. 258–272. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-9-258-272

Aria of Isabella and the last word of Christ.  
Intermedial intertextuality  
in Johann Kupezky's son portraits

Mikhail A. Rogov

*The Russian Presidential Academy of National Economy  
and Public Administration (The Presidential Academy, RANEP),  
Moscow, Russia, rogovm@hotmail.com*

*Abstract.* The article is in analysis of the visual, musical and textual aspects of the relevant scientific issue – the concept of intermedial intertextuality – on the example of two engravings created in mezzotint technique based on the self-portrait of the outstanding Baroque portraitist of Bohemian origin Johannes Kupetsky with his son Christoph, and on Christoph's posthumous portrait. The first one was created by the Nuremberg engraver Bernhard Vogel, the second – by him or by his apprentice Valentin Daniel Preissler. In addition to the images, those prints contain poetic inscriptions, quotations and musical texts. In a lifetime portrait the musical text was identified as the incipit of an aria of the Baroque opera by Reinhard Kaiser. Thanks to it, the quote from Statius's "Thebaid" in the engraving was associated with the experience of marital adultery. In the posthumous portrait of Christoph, accepting from Manus Dei a scroll with the emblem of "Τετέλεσται", the motto bears the evangelical connotations – the execution of the sentence and the completion of the earthly path. The image of the siren on the emblem corresponds to the image of the personification of Eternity in the Iconology by Cesare Ripa. However, the siren in the Nuremberg mezzotint holds not a ball but a compass, outlining an incomplete circle – a motif associated with the personification of Perfection. The emblem on the mezzotint illustrates a syncretic image of Perfection found in Eternity.

*Keywords:* intermedial intertextuality, iconography, microhistory, social history of art, Johann Kupezky, Bernhard Vogel, Reinhard Keiser

*For citation:* Rogov, M.A. (2023), "Aria of Isabella and the last word of Christ. Intermedial intertextuality in Johann Kupezky's son portraits", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 9, part 2, pp. 258–272, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-9-258-272

Концепт «интертекстуальность» Юлии Кристевой (1967) применительно к произведениям, в которых могут пересекаться высказывания из других текстов, результативно используется в искусствоведении. Универсальность этого концепта позволяет использовать его для представления иконографической программы интермедийных произведений (в которых сочетаются вербальные, а также изображи-

тельные и иные, например музыкальные, тексты) как многослойного гипертекста. Концепт интертекстуальности важен и востребован в том числе в медиавистике [Stevens 1991], искусствоведении [Лукичева 2011]. К вопросу визуальной интертекстуальности [Горшкова, Чернявская 2021] в искусстве Средневековья искусствоведы активно обращаются уже более десятилетия (конференция *Intervisuality in Medieval Art*, университет Глазго, апрель 2010 г.). Проблематике визуальной текстуальности в истории искусства посвящены наши недавние работы [Рогов 2022а, Рогов 2022b, Рогов 2022с]. В предлагаемом читателям исследовании демонстрируется применение этого концепта для прочтения визуального, вербального и музыкального текстов в произведениях, связанных с выдающимся барочным портретистом Иоганном Купецким.

Иоганн (Ян) Купецкий (1667–1740) известен историкам отечественной культуры в первую очередь своими портретами Петра I, написанными во время посещения русским царем Карлсбада (Карловы Вары) и Торгау. С одного из них была сделана гравюра русского гравера Алексея Зубова к изданию «Книги Марсовой» в 1713 г. – следуя типологии В.В. Стасова и Д.А. Ровинского, этот иконографический тип изображения Петра I стал широко известен как «тип Купецкого».

Иоганн Купецкий был прославленным портретистом своего времени, работал в Италии, в Вене и Нюрнберге, написал сотни работ. Вернувшись в расцвете сил после долгого отсутствия из Италии в родные места, он женился на осиротевшей юной дочери своего учителя. Однако семейная жизнь мастера сложилась весьма трагически. У пожилого, больного подагрой художника юный сын Кристоф был единственным любимым родным человеком: старшая дочь Франциска умерла еще до рождения сына, не достигнув трехлетнего возраста, а супруга Сюзанна, которая была намного моложе мужа, изменяла ему с воспитателем сына Эфраимом Шликайзенном, за которого она вышла замуж вскоре после смерти мастера (после смерти 56-летнего Эфраима она больше не выходила замуж и прожила еще двенадцать лет). Чтобы лучше понять эту ситуацию, следует учесть, что в отличие от Иоганна Купецкого, художника богемского (по его мнению) происхождения, о котором писали, что он, возможно, не умел ни читать, ни писать по-немецки [Šafařík 1928, S. 263], немецкий магистр Эфраим Шликайзен изучал в протестантском университете в Галле богословие, состоял в переписке с видным деятелем pietistского движения и основателем системы социальных воспитательных учреждений Августом Германом Франке, пребывая в Вене, работал воспитателем в протестантской семье Праун, а затем воспитателем и домоправителем в семье



Ил. 1. Бернхард Фогель по Иоганну Купецкому, 1733, Нюрнберг.  
Меццо-тинто, 348 × 255 мм, Музей Вены.

Источник: Wien Museum.

URL: <https://sammlung.wienmuseum.at/en/object/410519/>

Купецкого [Csepregi 2013, S. 218]<sup>1</sup>, исполнял обязанности проповедника в датской миссии и ожидал назначения на службу при дворе датского короля. Иоганн Купецкий написал утраченный во время Второй мировой войны портрет сына за клавирами со стоящим рядом учителем музыки, которым был, по-видимому, Шликайзен [Šafařík 2014, № 151, s. 57–58, 178].

Автопортрет художника с сыном Кристофом Иоганном Фридрихом Купецким (1716–1733), сидящим за клавирами, указывающим на нотный лист, озаглавленный “Agia” (холст, масло, 106 × 89,5 см, ок. 1730 г.), находится в собрании музея Герцога Антона-Ульриха в Брауншвейге. Существовали его копии (возможно, авторское повторение на холсте и копия на дереве). Гравюра “JOANNES KUPEZKY, PICTOR, et ejusdem B. FILIUS. Movet et Coelestia quondam Corda Dolor. Stat.” (348 × 255 мм) в технике меццо-тинто с этого портрета была сделана в двух состояниях в 1737 г. нюрнбергским художником Бернхардом Фогелем (1683–1737). Оттиски этой гравюры (ил. 1.) есть в различных

<sup>1</sup> Пастор Йоханнес Мутманн писал Августу Герману Франке 30 сентября 1722 г.: «Знаменитый живописец Копецки (о котором сообщает достопочтенный г. Шликайзен) <...> держится за Бога. Где вы еще найдете высокое звание детей Божьих, так что они называют себя его собственностью, там это для вас как мед и соты. Господи сохрани, укрепи и еще более умилай эту честную душу!» [Csepregi 2013, s. 218].

музейных и частных собраниях, в том числе в России (Государственный исторический музей). В Берлинском гравюрном кабинете хранится подготовительный рисунок Фогеля к этой гравюре (сангина, голубая бумага, 391 × 286 мм).

На автопортрете Иоганн Купецкий изображен в три четверти, сидящим подбоченившись на табурете, с повернутой влево головой, смотрящим на зрителя. В берете, больших круглых очках и в халате с широким плиссированным поясом, он в левой руке держит трость с веревкой. Его сын, сидя за клавиром на фоне барочной тяжелой драпировки, повернув голову на три четверти вправо, смотрит в сторону зрителя, указывая указательным пальцем правой руки на нотный лист с заголовком «Ария», который он держит в левой руке.

Надпись на гравюре “Momet et Coelestia quondam Corda Dolor. Stat.” является цитатой из поэмы Публия Папиния Стация (ок. 40–96): «иногда огорчается сердце и у богов» («Фиваида», кн. V, ст. 59–60)<sup>2</sup>. Можно было бы решить, что надпись на гравюре связана с переживанием гибели семнадцатилетнего сына от оспы, однако за этими словами в поэме продолжается пассаж, посвященный теме женской измены и семейного раздора, столь актуальный для описания психологической атмосферы в семье Купецких:

...и Кары ползут неспешным отрядом.  
Паф свой старинный и сто алтарей оставив, богиня –  
с мрачным лицом, волос не прибрав – отринула брачный  
пояс и прочь прогнала, говорят, идалийских летуний.  
А по рассказам других, посреди полунощного мрака  
чуждое пламя неся и сильнейшие стрелы, богиня  
в сопровождение сестер тартарийских по спальням летала.  
Стоило ей запустить в глубины тайных покоев  
цепкие когти и злой нелюбовью чертоги наполнить  
брачные, жалость забыв к народу верного мужа, –  
нежные, с Лемноса прочь убежали вы тотчас, Аморы,  
смолк Гименей, угасли огни, на ложах законных  
страсть охладела; и ночь не дарила уже наслаждений,  
более сон не сходил к обнявшимся, – лютые всюду  
Ненависть, Ярость, Раздор разделили супругов на ложах  
(«Фиваида», кн. 5, с. 60–74).

<sup>2</sup> Стаций. Фиваида / Пер. Ю.А. Шичалина, ред. М.Л. Гаспаров, примеч. Е.Ф. Шичалиной. М.: Наука, 1991. С. 74.

Музыкальный текст арии, изображенный на портрете, рисунке и гравюре, до настоящего времени оставался неизвестным. Автору удалось идентифицировать этот музыкальный текст благодаря поиску по музыкальному инципиту (начальной фразе) произведения в Международном каталоге музыкальных источников RISM. Это оказались первые четыре такта арии Изабеллы “*Der Schertz hat allezeit den Schmerz zum Gegenstande*” («Шутка всегда берет боль в качестве цели») из пятиактной оперы-пастиччо выдающегося барочного композитора Гамбургской школы первой половины XVIII в. Райнхарда Кайзера (1674–1739) «Забавный принц Йоделе» (1-й акт, 3-я сцена), премьера которой состоялась в Гамбургской опере на площади Гусиного рынка в 1726 г. Певица сопрано Маргарета Сюзанна Кайзер (Kayser; 1697–1750), известная как Кайзерин, дива Гамбургской оперы с 1717 по 1732 г., исполнила роль одной из героинь оперы – Эрминды. Эта опера-пастиччо основана на сочинениях не только самого Кайзера, но и нескольких других композиторов, например Антонио Вивальди. Она создана на либретто Иоганна Филиппа Преториуса по французским комедиям «Жоделе, или Хозяин-слуга» (*Jodelet ou le Maître valet*, 1643) Поля Скаррона и «Сам у себя под стражей, или принц Жоделе» (*Le geôlier de soi-même ou Jodelet prince*, 1655) Тома Корнеля, которые были основаны, в свою очередь, на испанских комедиях «Там, где оскорбление, не место ревности, или Хозяин-слуга» (*Donde hay agravios no hay celos, y amo criado*, 1640) Франсиско де Рохас Соррильи и «Сам у себя под стражей» (*El alcalde de sí mismo*, 1651) Педро Кальдерона де ла Барка [Marchal-Weyl 2007]. Однако уже в начале 1727 г. опера не шла на сцене театра.

Не так уж удивительно, что партитура оперы, написанной Кайзером в Гамбурге, вызвавшей фурор у публики и быстро сошедшей со сцены за несколько лет до написания автопортрета, оказалась доступной Купецким в Нюрнберге: например, у выдающегося композитора и издателя Георга Филиппа Телемана, работавшего в том же гамбургском театре, были агенты в том числе в Нюрнберге, распространявшие его печатные издания партитур. Вероятно также, что пока Райнхард Кайзер в 1721–1727 гг. курсировал между Гамбургом и Копенгагеном в надежде получить оплачиваемую должность придворного капельмейстера в Дании, он мог прямо или косвенно пересекаться с ожидавшим в 1722–1723 гг. постоянного места в датской королевской миссии Эфраимом Шликайзенем, который преподавал Кристофу Купецкому музыку. Так ноты арии оперы Кайзера могли попасть к Купецким.

Сохранилась партитура оперы в рукописи, датируемой 1762 или 1732 г. (цифра написана неразборчиво), по которой можно познакомиться с этими четырьмя тактами арии (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 11492, f. 12r): на верхних двух нотоносцах – партии скрипок и альты (или правой и левой рук в случае переложения для клавира)<sup>3</sup>, на третьем нотоносце – партия Изабеллы (сопрано, в первых тактах там пауза). Ожидаемо, что ноты на живописном автопортрете Купецкого точнее воспроизводят партитуру, чем на гравюре Фогеля: хотя на правом крае изображаемого на живописном автопортрете нотного листа, в отличие от гравюры, еле вместились последние три ноты четвертого такта левой руки на клавише, тактовые черты пересекают не только верхние два нотописца, но и третий нотописец. Впрочем, некоторые искажения партитуры (например, на гравюре вместо двух бемолей тональности си бемоль мажор указаны три других бемоля при альтовом ключе, а также, как и на живописном портрете, отсутствует затактовая нота фа) свидетельствуют, что, по всей видимости, музыкальной грамотой Фогель не владел.

Итак, место действия первого акта оперы – лес, вдали видны море и на берегу замок принцессы Салерно Изабеллы. Третья сцена первого акта оперы представляет собой диалог Изабеллы и ее фрейлины Эрминды во время прогулки. Принцесса, еще не знающая о гибели своего брата Рудольфа на рыцарском турнире, терзается плохим предчувствием и чурается утех:

*Aria.*

Der Schertz hat allezeit  
Den Schmerz zum Gegenstande.  
Auff Lust erfolget Leid,  
Auf Lachen, bittres Weinen;  
Und wenn wir den Haven zu nahen vermeinen,  
So sind wir von demselben weit,  
Und sitzen auf des Unglücks Strande<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> В партитуре 1892 г. под редакцией берлинского пианиста Фридриха Целле (1845–1927) за исправления рукописи, переложение для клавира и цифрованный бас нес ответственность прусский музыковед Роберт Айтнер (1832–1905).

<sup>4</sup> *Keiser R.* Der lächerliche Prinz Jodelet: aufgeführt in Hamburg im Jahre 1726 / Hrg. von F. Zelle. Bd. 5: Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1892. S. XII.

(Ария.  
 Шутка всегда берет  
 Боль в качестве цели.  
 Из радости страдание течет,  
 Из смеха горьки слезы;  
 Когда близка так гавань в наших грёзах,  
 Мы столь же далеко, наоборот,  
 Сидящие на злополучной мели.)

Ария Изабеллы и цитата из «Фиваиды» Стация тесно связаны по смыслу: в обоих случаях речь идет о боли переживаний. Однако автопортрет был написан еще при жизни сына, следовательно, коннотации, которые должна была вызвать интертекстуальная отсылка к музыкальному, а затем и вербальному тексту арии, связаны не с горем утраты художником сына, а болью от сложившейся атмосферы издевательства над пожилым и больным обманутым мужем. Таким образом, изучение интертекстуальности, позволившее связать изображение, музыкальный текст и вербальные тексты с жизненными обстоятельствами (в контексте микроистории) художника, дало возможность выяснить аллюзии, скрытые в произведениях на основе подходов социальной истории искусства.

На другой гравюре меццо-тинто (352 × 237 мм, 1733, Нюрнберг)<sup>5</sup> изображен посмертный портрет Купецкого-сына, скончавшегося от оспы в семнадцатилетнем возрасте (ил. 2) [Рогов 2022a]. Латинская подпись на гравюре сообщает его имя, даты и места рождения и смерти, продолжительность жизни: “Christoph Johann Frideric. Kupezky. Nat[us] Viennae Austr[iae] A[nno] C[hristi] 1716. Octobr. 19. Denat[us] Norimbergae A[nno] C[hristi] 1733. Novembr. 6. Aetat[is] 17. Ann[o] et 2. Hebdom[ades].” (*Кристоф Иоганн Фридерик Купецкий, 19 октября 1716, Вена, Австрия – 6 ноября 1733, Нюрнберг, 17 лет и 2 недели*). Затем идет четверостишие на немецком языке, написанное александрийским стихом:

<sup>5</sup> Британский музей не указывает гравера, Германский национальный музей и Библиотека герцога Августа в Вольфенбюттеле указывают нюрнбергского гравера Бернхарда Фогеля (1683–1737). Самый авторитетный специалист по творчеству Иоганна Купецкого Эдуард Шафарик в своем каталоге-резоне [Šafařík 2014, № 150e, s. 57, 178] вслед за своим дедом [Šafařík 1928, № 127b, s. 206] указывает ученика Бернхарда Фогеля – Валентина Даниэля Прайслера (1717–1765). Автор выражает признательность Петре Зеленовой, куратору отдела печатной графики и рисунка Национальной галереи в Праге, указавшей на лист в Братиславской городской галерее, в нижнем поле которого перовыми чернилами нанесена надпись “V.D.Preissler sc.”.



Ил. 2. Валентин Даниэль Прайслер (?) по Иоганну Купецкому,  
 1733, Нюрнберг. Меццо-тинто, 355 × 240 мм,  
 Братиславская городская галерея.  
 Источник: Galéria mesta Bratislavy.

URL: [https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:GMB.C\\_346](https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:GMB.C_346)

Ein Jüngling denkt mit Recht vollkommen hier zu werden;  
 doch die Vollkommenheit erreicht das Stück-Werck nicht:  
 drum eilt der Edle Geist zum Himmel von der Erden,  
 Weil Ihm die Ewigkeit vollkommenen Werth verspricht.

(Юноша по праву думает, что здесь он станет совершенным;  
 но совершенства не достигает отчасти:  
 так благородный дух спешит на небеса с земли,  
 потому что вечность обещает ему совершенную ценность).

Вторая строка этих немецких стихов, как удалось выяснить [Рогов 2022a], содержит отсылку к посланию апостола Павла: «Ибо мы отчасти знаем, и отчасти пророчествуем; когда же настанет совершенное, тогда то, что отчасти, прекратится» (1 Кор. 13:9–10).

По свидетельству биографа Иоганна Купецкого И.К. Фюссли, сын художника Кристоф Иоганн Фредерик «понимал латынь и греческий, очень хорошо играл на клавире и так хорошо владел рисунком и живописью, что можно было ожидать, что он превзойдет все искусство своего отца. Это несчастье так его подкосило, что он сошел с ума, не разговаривал и не хотел хоронить сына; это побудило меня похоронить его, как подобает его классу. Наконец, он при-

шел в себя, спросил, кто похоронил его сына. Ему сказали; затем он попросил меня прийти к нему, заплатил мне, сколько я сказал, и поблагодарил меня, плача, очень любезно»<sup>6</sup>.

По свидетельству современника Й.К.Х. Рихтера, измученный художник переживает почти визионерский опыт: «В одну из скорбных ночей является ему во сне любимый юноша и полностью избавляет его от слишком большого горевания, утешает и заверяет его, что он счастлив. Он просыпается, как только рассвело, летит к мольберту, чтобы поскорее перенести это привидение на холст, и в результате получается картина... Нежный, утешающий юноша, парящий в лучах славы, с печальным, смотрящим на него отцом, лежащим на коленях на земле, – ни один язык не может передать это живо. Какой предмет для такого отца! Фигуры в натуральную величину, как и все, что я видел у него»<sup>7</sup>. Фюсли цитирует завещание художника: «Купецкий с особенной нежностью думает о своем покойном сыне, лик которого, как он недавно свидетельствовал, видел во сне для невыразимого утешения своего, посреди блаженства и славы небесной», и так же прямо просит похоронить себя так же и без помпы»<sup>8</sup>.

На барочной гравюре сын Купецкого изображен в живописно обнимающей его фигуру полной складок драпировке, край которой выходит наружу обрамляющей его портрет овальной трехслойной рамы, сообщая произведению известную открытость формы. Он стоит у покрытого тканью стола, на котором лежат два кодекса и песочные часы, с края стола свисает лист с нотами на слова «Аминь, аминь аллилуйя», изображение которого порождает еще один уровень интертекстуальности – музыкальный текст, к сожалению, пока не идентифицированный. В глубине пространства картины находятся задрапированный мольберт и палитра. Юноша, изображенный в повороте в три четверти, смотрит на зрителя, принимая в руки из окутанной священным облаком десницы (Manus Dei) свиток с изображением эмблемы с греческим девизом «Τετέλεσται».

Девиз эмблемы – предсмертное слово Христа «свершилось» (Ин. 19:30). Τετέλεσται – это форма греческого глагола «оканчивать» τελέω (telēō) в совершенном страдательном залоге в третьем лице единственного числа. Существует множество фаюмских папирусов II–III вв., содержащих документы об уплате налоговых

<sup>6</sup> Füssli J.K. *Leben Georg Philipp Rugendas und Johannes Kupezki*, Zürich, 1758. S. 33.

<sup>7</sup> Nyári A. *Porträtmaler Johann Kupetzky*. Wien: A. Hartleben's Verlag, 1889. S. 90.

<sup>8</sup> Füssli J.K. *Op. cit.* S. 35–36.

обязательств со словом «исполнено» Τετέλεσται<sup>9</sup>. Здесь мы встречаемся с очередным проявлением интертекстуальности: девиз эмблемы несет как евангельские коннотации исполнения приговора и завершения земного пути, так и значение «Совершенство».

Изображение персонификации Вечности почти точно соответствует знаменитой «Иконологии» Чезаре Рипа (1555–1622), цитирующего трактат Франческо да Барберино «Предписания любви» (1324): «женская фигура почтенной формы, с золотыми волосами, довольно длинными и ниспадающими на плечи, к которым с левой и правой стороны, где должны быть вытянуты бедра, взамен им вытянуты два полукруга, которые загибанием одного вправо, а другого влево, обводят указанную женщину над головой, где соединяются вместе; она имеет два золотых шара, по одному в каждой поднятой вверх руке и полностью одета в звездную небесную синеву, каждая из атрибутов которой очень точно подходит для обозначения Вечности, так как круглая форма не имеет ни начала, ни конца. Золото нетленно и из всех металлов совершеннейшее, звездная лазурь представляет Небеса, из которых ничто уже не кажется далеким от тления»<sup>10</sup>. В «Иконологии» Чезаре Рипа присутствует изображение лица, в трактате Франческо да Барберино<sup>11</sup> оно прикрыто волосами.

Однако в нюрнбергском меццо-тинто женская фигура в правой руке держит не шар. В отличие от описания в Библиотеке герцога Августа в Вольфенбюттеле, где неуверенно высказано предположение, что в одной руке она держит зеркало, а в другой яблоко<sup>12</sup>, автору удалось идентифицировать в левой руке золотой шар, а в правой руке циркуль, одна ножка которого восстановлена в центр окружности, а другая описывает ее «отчасти» – как написано в стихах и в послании апостола Павла. Мотив циркуля, не полностью очерчивающего окружность, а также девиз Τετέλεσται связаны с персонификацией Совершенства (Perfettione), описанной в «Иконологии» Чезаре Рипа итальянским антикваром, историком и поэтом

<sup>9</sup> New classical fragments and other Greek and Latin papyri / Ed. by B.P. Grenfell, A.S. Hunt. Oxford: Clarendon Press, 1897 (reprint 1972). P. 80.

<sup>10</sup> Ripa C. Iconologia, ouero Descrittione d'imagini delle virtù, vitij, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti. Padova: Pietro Paolo Tozzi, 1610. P. 152.

<sup>11</sup> Barberino F., da. Documenti d'amore, Roma: Nella Stamperia di Vitale Mascardi, 1640. Bibl. Vat., Cod. Barb. Lat. 4076, fol. 96.

<sup>12</sup> Kupezky, Christian Johann Friedrich. Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. URL: <http://portraits.hab.de/werk/19995/> (дата обращения 30.04.2023).



Ил. 3. Изображения персонификаций:  
Eternita (Вечность) и Perfettione (Совершенство).  
«Иконология» Чезаре Рипа, 1610

Пьетро Леоне Казелла (1540–1620). Казелла пишет, что женская фигура, облаченная в золото, демонстрирует свою обнаженную грудь и стоит в круге Зодиака, очерчивая циркулем в левой руке окружность, которая видна по мере ее завершения. Циркулем она ограничивает круг, который считается среди математиков совершенной фигурой. Здесь Казелла ссылается на главу «Совершенство» (Perfectio) из 39-й книги сочинения «Иероглифика» гуманиста Пьеро Валериано (1477–1588), согласно которой «среди древних было замечено, что после принесения жертвы они должны были самым благоговейным образом собрать кровь жертвы в сосуд и полить ею круг алтаря. И это называлось священным словом *Τελεῖσται*, которое, по их словам, было провозглашением совершенства»<sup>13</sup>. В литературе по истории древнегреческого языка указывается, что в Микенах в VI в. до н. э. был элитный класс землевладельцев, представителей которого называли *telestai*, т. е. «человек *τελέω*», а позднее слово *τελέω* приобрело множество значений: исполнение, совершенство/завершение/смерть, событие, результат, продукт, сила, власть, должность, служба, долг, пошлина, налог [Colvin 2014, p. 40]. Местом для самых важных ритуалов во время инициации в ходе Великих Мистерий было святилище крытого зала для собраний Телестерион (*τελεστήριον*) в Элевсине. Однако на нюрнбергской гравюре написано не *Τελεῖσται*, а *Τετέλεσται*, как в Евангелии.

<sup>13</sup> Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorvm literis commentarii, Ioannis Bolzani Bellvnensis. Basileae: [Michael Isengrin], 1556. P. 287.

Любопытный пример соседства персонификаций Вечности и Настойчивости с мотивом циркуля можно встретить на титульном листе издания богемского поэта Даниэля Мейснера и гравера и издателя Эберхарда Кизера «Политический словарь добрых господ и верных друзей»<sup>14</sup>: фигура Вечности (*Æternitas*), повторяя в целом образ из книги Чезаре Рипа, держит в руках не шары, а треугольник и армиллярную сферу, а справа над ней изображена аллегорическая фигура Настойчивости (*Perseverantia*), терпеливо вычерчивающая окружность или измеряющая длину циркулем.

Таким образом, благодаря возможностям текстового и изобразительного выражения интертекстуальности, эмблема на меццо-тинто иллюстрирует синкретический образ обретаемого в вечности совершенства, о котором упоминается в стихах, отсылающих, в свою очередь, к посланию апостола Павла, и евангельскую коннотацию с последним словом Христа как исполнения, завершения земного пути, восходящую к античной юридической терминологии. Этот образ был дорог не только для преданного евангелическим ценностям безутешного Иоганна Купецкого, чья семья принадлежала к общине «Богемских братьев», но, судя по бытованию гравюры, и для современников<sup>15</sup>.

В обеих рассмотренных гравюрах Б. Фогеля мы видим проявление интертекстуальности интермедиального (содержащего вербальный, музыкальный тексты и изображение) произведения. Этот концепт удобен для выявления и лучшего понимания иконографии произведений.

## Литература

Горшкова, Чернявская 2021 – Горшкова Н.Э., Чернявская В.Е. Визуальная интертекстуальность как способ смыслопорождения // Коммуникативные исследования. 2021. Т. 8. № 4. С. 689–700.

<sup>14</sup> *Meisner D.* Thesaurus Philo-Politicus. Das ist: Politisches Schatzkästlein guter Herren & bestendiger Freund. 1,1. Franckfurt a/M.: Bey Eberhardt Kiesern, Burgern vnd Kupferstechern daselbst zufinden, 1623.

<sup>15</sup> Например, оттиск этой гравюры упомянут в коллекции портретов музыкантов и композиторов, принадлежащей выдающейся семье Бахов в описи наследия Карла Филиппа Эммануила Баха (1714–1788): «Купецкий (К. И. Фр.) Юный музыкант. Меццо-тинто. Лист в черной раме под стеклом». См.: *Verzeichniss des musikalischen nachlasses des verstorbenen capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach, 1790.* Kupetzky, (C. J. Fr.) ein junger Musikus. Schwarze Kunst. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

- Лукичева 2011 – *Лукичева К.Л.* История искусства после «новой истории искусства» // Новое литературное обозрение. 2011. № 112. С. 364–374.
- Рогов 2022a – *Рогов М.А.* Меццо-тинто с посмертным портретом сына Иоганна Купецкого: интертекстуальность бимедиального произведения // «В ответ на лучшие дары»: Венок к 63-му дню рождения Александра Евгеньевича Махова / Сост., авт. предисл. А. Львова; общ. ред. О.Л. Довгий, А. Львовой. Тула: Аквариус, 2022. С. 388–394.
- Рогов 2022b – *Рогов М.А.* Иконографические мотивы «Чудес Богоматери», профессиональных нищих, Двора чудес и живопись Иеронима Босха: визуальная интертекстуальность // Новое искусствознание: История, теория и философия искусства. 2022. № 3. С. 6–19.
- Рогов 2022c – *Рогов М.А.* OPTIMA MATER, или О визуальной интертекстуальности статуи графа Остермана-Толстого, раненного в битве при Кульме, в Женевском Музее искусства и истории (МАН) // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2022. № 4. С. 68–75.
- Colvin 2014 – *Colvin S.* A brief history of Ancient Greek. Chichester: Wiley Blackwell, 2014. 231 p.
- Csepregi 2013 – *Csepregi Z.* Pietas Danubiana / Pietismus in Donautal (1693–1755): 437 Schreiben zum Pietismus in Wien, Preßburg und Oberungarn, Budapest: MEDiT, 2013. 649 S.
- Marchal-Weyl 2007 – *Marchal-Weyl C.* Le tailleur et le fripier. Transformations des personnages de la comedia sur la scène française (1630–1660). Genève: Librairie Droz S.A., 2007. 399 p.
- Šafařík 1928 – *Šafařík E.* Joannes Kupezky (1667–1740), Praha: Orbis, 1928. 279 S.
- Šafařík 2014 – *Šafařík E.A.* Johann Kupezky (1666–1740). Bd. 1: Gesamtwerk; Bd. 2: Künstler aus dem Umkreis von Johann Kupezky. Ausgewählte Werke / Ed. by Z. Kazlepka. Brno: Moravská galerie v Brně, 2014. 230 S.
- Stevens 1991 – *Stevens M.* The intertextuality of Late Medieval art and drama // New Literary History. 1991. Vol. 22. No. 2: Probing. Art, criticism, genre. P. 317–337.

## References

---

- Colvin, S. (2014), *A brief history of Ancient Greek*, Wiley-Blackwell, Chichester, UK.
- Csepregi, Z., (2013), *Pietas Danubiana / Pietismus in Donautal (1693–1755): 437 Schreiben zum Pietismus in Wien, Preßburg und Oberungarn*, MEDiT, Budapest, Hungary.
- Gorshkova, N.E. and Chernyavskaya V.E. (2021), “Visual Intertextuality as method for meaning generation”, *Communication studies*, vol. 8, no. 4, pp. 689–700.
- Lukicheva, K.L. (2011), “History of art after ‘new history of art’ ”, *Novoye literaturnoye obozrenie*, no. 112, pp. 364–374.
- Marchal-Weyl, C. (2007), *Le tailleur et le fripier. Transformations des personnages de la comedia sur la scène française (1630–1660)*, Librairie Droz S.A., Genève, Switzerland.

- Rogov, M.A., (2022), “Mezzotint posthumous portrait of Iohann Kupezky’s son. Intertextuality of bimedral artwork”, in “*V otvet na luchshie dary*”. *Venok k 63-mu dnyu rozhdeniya Aleksandra Evgen’evicha Makhova* [“In response to the best gifts”. A wreath for the 63rd birthday of Alexander Evgenievich Makhov], Akvarius, Tula, Russia, pp. 388–394.
- Rogov, M.A., (2022), “Iconographic motifs of ‘The Miracles of Our Lady’, professional beggars, the Court of Miracles and the Hieronymus Bosch’s painting. Visual intertextuality”, *Novoye iskusstvoznanie. Istoriya, teoriya i filozofiya iskusstva*, no. 3, pp. 6–19.
- Rogov, M.A., (2022), “OPTIMA MATER, or about visual intertextuality of the statue of count Osterman-Tolstoy, wounded at the battle of Kulm at Geneva’s Musée d’Art et d’Histoire (MAH)”, *Novoe iskusstvoznanie. Istoriya, teoriya i filozofiya iskusstva*, no. 4, pp. 68–75.
- Šafařík, E., (1928), *Joannes Kupezky (1667–1740)*, Orbis, Praha, Czechoslovak Republic.
- Šafařík, E.A. (2014), *Johann Kupezky (1666–1740). Bd. 1: Gesamtwerk; Bd. 2: Künstler aus dem Umkreis von Johann Kupezky. Ausgewählte Werke*, Moravská galerie v Brně, Brno, Czech Republic.
- Stevens, M. (1991), “The intertextuality of Late Medieval art and drama”, *New Literary History*, vol. 22, no. 2: Probing. Art, criticism, genre, pp. 317–337.

### *Информация об авторе*

*Михаил А. Рогов*, кандидат искусствоведения, кандидат экономических наук, доцент, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте России (РАНХиГС); 119571, Россия, Москва, пр-кт Вернадского, д. 84; rogovm@hotmail.com

### *Information about the author*

*Mikhail A. Rogov*, Cand. of Sci. (Art Studies), Cand. of Sci. (Economics), associate professor, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (The Presidential Academy, RANEPА), Moscow, Russia; 84, Vernadsky Av., Moscow, Russia, 119571; rogovm@hotmail.com