

## Святой Иероним Стридонский в западноевропейской живописи: традиции, символы, смыслы

*В. В. Яковлев, Т. В. Вольская*

Санкт-Петербургский государственный университет, Энциклопедический отдел ИФИ,  
Российская Федерация, 199178, Санкт-Петербург, 10-я линия В. О., 49

**Для цитирования:** Яковлев В. В., Вольская Т. В. Святой Иероним Стридонский в западноевропейской живописи: традиции, символы, смыслы // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 1. С. 64–86. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.105>

Впервые в отечественной историографии рассматривается символическое и аллегорическое значение различных атрибутов, сопровождающих живописные изображения святого Иеронима Стридонского в произведениях западноевропейских живописцев XV–XVII вв. Делается попытка проследить появление и изменение различных живописных символов, с течением времени ставших неизменными при изображении святого Иеронима.

*Ключевые слова:* святой Иероним Стридонский, западноевропейская живопись XV–XVII вв., художественный символ, аллегория, бестиарий.

Святой Иероним Стридонский, его жизнь и труды привлекали внимание многих западноевропейских художников. Существуют сотни его живописных изображений, в которых нашли свое отражение как обстоятельства его биографии, так и тот вклад, который он внес своей деятельностью в развитие богословия и христианской экзегетики (подробнее об этом см.: [1]). Но они не просто иллюстрируют те или иные факты и события — художники наполняли свои произведения различными, на первый взгляд не очень значимыми или даже не совсем понятными сегодня предметами, животными, растениями и пр. Благодаря этому современники не просто смотрели картины, их в буквальном смысле слова читали, раскрывая тайный смысл сюжета через понимание символического значения изображенных атрибутов.

В современной литературе эта тема нашла свое освещение в основном в работах ряда западноевропейских исследователей, которые рассматривали проблемы лишь частично, сосредоточиваясь более на общих вопросах, касавшихся аллегоричности в живописи в целом (см., напр.: [2–6]). Отдельных работ, посвященных обзору богатой символики изображений именно в иконографии Иеронима, нет. Есть лишь более общие исследования библейской символики, относящейся к различным святым (см., напр.: [7; 8]).

В отечественной историографии образ Иеронима с этой точки зрения не нашел своего отражения. Поэтому наша статья представляет собой первую попытку про-

следить появление и расшифровку ряда аллегорических образов, сопровождающих иконографию Иеронима в западноевропейской живописи XV–XVII вв., с акцентом на символическое и смысловое содержание различных сюжетов, что позволит дать представление о скрытых источниках некоторых живописных мотивов.

Наиболее часто встречающимся и популярным в живописи является сюжет аскетического подвига Иеронима в пустыне. Кающийся Иероним изображался отшельником, коленопреклоненным перед крестом, кардинальское одеяние снято, в руке камень. Эта тема стала особенно популярной в Италии, где исследователи обнаружили более 400 версий подобного изображения (например, в Нидерландах их 80, в Германии и Испании по 20, а во Франции всего лишь 6). Более того, средневековый зритель знал: если на картине изображен коленопреклоненный монах-отшельник в пустыне с камнем в руке, то это святой Иероним, что позднее и было зафиксировано в энциклопедиях символов и сюжетов (см., напр.: [9, с.288]). Вероятно, этот тип изображения Иеронима берет свое начало в живописных школах Пизы с конца XIII или начала XIV в., а затем эту традицию переняла Флоренция, где в 1406 г. был основан Орден иеронимитов. Источником цикла является видение или сон (в латинском языке *somnium* может обозначать как видение, так и сон), описанный святым в письме к своей духовной дочери Евстохии «О хранении девства». Учитывая ту роль, которую это видение сыграло в иконографии Иеронима, его описание следует привести полностью.

«Много лет назад, когда я хотел ради Царства Небесного удалиться от дому, родителей, сестры, знакомых и, что еще труднее этого, от привычки к роскошной жизни и отправиться в Иерусалим, я не мог вовсе оставить библиотеку, с такими заботами и трудами составленную мною в Риме. И таким образом я, окаянный, постился и намеревался читать Туллия. После частых бессонных ночей, после слез, из самой глубины души исторгнутых у меня воспоминанием о прежних прегрешениях, я все-таки держал в руках Плавта. Чуть иногда я приходил в себя и начинал читать пророков, меня ужасала необработанность речи; слепыми глазами не видя света, я думал, что виной этого не глаза, а солнце. Когда таким образом играл мной древний змий, почти посередине Четырдесятницы напала, разлившись по внутренностям, на мое истощенное тело лихорадка и, не давая отдыха (что сказать даже неимоверно), так пожирала несчастные члены, что у меня едва оставались кости. Недалеко было до похорон; жизненная сила души при совершенно уже остывшем теле билась в одной только едва теплевшей груди; как вдруг, восхищенный в духе, я был представлен к Престолу Судии, где было столько света, столько блеска от светлости окружавших, что, упав на землю, я не осмеливался взглянуть наверх. На вопрос о том, кто я, я назвал себя христианином. Но Восседавший сказал: “Лжешь, ты цистеронианин, а не христианин; ибо где сокровище твое, там и сердце твое” (Мф. 6:21). Я замолк и под бичами (ибо Он повелел бить меня), еще более мучимый огнем совести, я мысленно повторял стих: Во аде же кто исповестся Тебе? (Пс. 6:6). Потом начал вопиять и, рыдая, говорить: “Помилуй мя, Господи, помилуй мя”. Эти звуки раздавались среди ударов бичей. Между тем предстоявшие, припав к коленам Восседавшего, умоляли, чтобы Он простил грех юности и взамен заблуждения дал место раскаянию, с тем чтобы наказать меня впоследствии, если я когда-нибудь стану читать сочинения языческой литературы. Поставленный только под это условие, я, который готов был обещать гораздо

более, начал клясться и, призывая имя Божие, говорить: “Господи, если когда-нибудь я буду иметь светские книги, если я буду читать их, значит, через это самое я отрекся от Тебя”. Отпущенный после этих клятвенных слов, я возвращаюсь на землю, к удивлению всех, раскрываю глаза, столь обильно наполненные слезами, что даже люди недоверчивые, видя мою печаль, должны были поверить моему рассказу. Это был не обморок, не пустой сон, подобный тем, над которыми мы часто смеемся. Свидетелем — тот Престол, перед которым я лежал, свидетелем — Страшный суд, которого я убоялся, да не случится мне уже никогда подвергнуться такому испытанию. Признаюсь, у меня даже были синие плечи, я чувствовал после сна боль от ударов, и с тех пор с таким усердием стал читать Божественное, с каким не читал прежде светского» [10, с. 163–165].

Этот сюжет бичевания Иеронима ангелами стал особенно популярен начиная с XV в. и был традиционен для французской и испанской живописи XVII в. Есть изображения, где святой сам себя наказывает плетью.

В XV в. к образу кающегося анахорета добавляется камень в руке, которым Иероним бьет себя в грудь в знак наложенной на себя епитимьи за пристрастие к античной (языческой) литературе. Как правило, он изображен в пейзаже, перед распятием. Иероним был противоречивым человеком, и сам это понимал: с одной стороны, заботился о бедных и отверженных, но с другой — был также вспыльчив и привержен к спорам, поэтому после яростных диспутов имел основания обвинять себя в грехе гордыни. Во искупление он и бил себя камнем в грудь. Таким образом Иеронима на панели из алтаря церкви Сан-Марко Сандро Боттичелли («Покаяние Святого Иеронима», ок. 1490–1493). Когда работу художника увидел папа Сикст V, он сказал, что Иероним правильно сделал, что взял в руки камень, иначе вряд ли кто-нибудь счел бы его за святого. Через итальянские и немецкие гравюры образ кающегося Иеронима в пустыне, которая представлялась традиционным обиталищем демонов (поскольку связана в том числе с евангельским сюжетом о сорокадневном посте Иисуса Христа в пустыне и искушении его там дьяволом), тщательно разработанный мастерами эпохи Возрождения, усвоили поствизантийские иконописцы XVI–XVII вв.

В иконографии Иеронима присутствуют ассоциации и с другими видениями (при этом сам святой описал только одно вышеприведенное о наказании ангелами). Часто встречающееся видение и живописный сюжет — ангел, дующий в трубу. Предупреждающий о грядущем Страшном суде трубный глас занимал значительное место в размышлениях Иеронима (см., напр., письмо Иеронима монаху Илиодору: [11, с. 123]). В «Книге Святого Иеронима» (1489 г.) также есть упоминание о трубах Страшного суда: «Ни один человек не жил столь чисто и благочестиво, как он. Однако он постоянно содрогался, он дрожал от страха. Когда он размышлял о последнем дне перед Страшным судом, он писал: “Что бы я ни делал, ел ли, пил, писал, читал, спал, бодрствовал или занимался чем-то еще — я все время слышал трубный глас”» (цит. по: [12, с. 105]). Видение о трубном гласе не включено в «Золотую легенду» — собрание житий святых и христианских легенд, написанное монахом-доминиканцем Иаковом Ворагинским в 1260 г. Его источник, скорее всего, «Монастырский устав» (*Regula Monachorum*), изданный в 1429 г., но цитата приписывается Иерониму: «Все время слышен ужасный трубный глас, возвещающий: “Восстаньте, мертвые, и придите на Суд”». На некоторых картинах XV в. Иероним

изображен с книгой, открытой на этой цитате. Чаще всего этот мотив представлен в живописи XVII в.: Иероним слышит ангела с небес, возвещающего о Страшном суде, ангелы трубят в трубы над его головой или просто изображена труба. Подробнее об этих сюжетах и их связи с биографией Иеронима см.: [1, с. 459].

Большой интерес художников привлекали обстоятельства отшельнической жизни Иеронима в Халкидской пустыне. Связанные с ней укрощение плоти, почти полный отказ от всего мирского, испытания, искушения и беды, сопряженные с тяжелыми условиями жизни и опасностями, сопровождавшими духовный подвиг подвижника, привлекали многих живописцев, а также вызывали большой интерес и у заказчиков. Нравоучительное и назидательное содержание подобных сюжетов должно было не только показать тщету и сиюминутность земных радостей, но и продемонстрировать тот путь, которым надо идти христианину для спасения своей души. При этом сохранилось и описание самим Иеронимом тех переживаний и сложностей, которыми сопровождался его аскетический подвиг: «И все-таки я — тот самый, который ради страха геенны осудил себя на такое заточение в сообществе только зверей и скорпионов, — я часто был мысленно в хороводе девиц. Бледнело лицо от поста, а мысль кипела страстными желаниями в охлажденном теле, и огонь похоти пылал в человеке, который заранее умер в своей плоти. Лишенный всякой помощи, я припадал к ногам Иисусовым, орошал их слезами, отирал власами и враждующую плоть укрощал неядением целыми неделями. Я не стыжусь передавать повесть о моем бедственном положении, напротив, сокрушаюсь о том, что я теперь уже не таков. Я помню, что я часто взывал к Богу день и ночь и не переставал ударять себя в грудь, как, по гласу Господнему, наставала тишина. Я боялся даже келии моей как сообщницы моих помышлений. Во гневе и досаде на себя самого я один блуждал по пустыням. Где я усматривал горные пещеры, неудобовосходимые утесы, обрывы скал, там было место для моей молитвы, там острог для моей окаянной плоти; и Господь свидетель — после многих слез, после возведения очей на небо я иногда видал себя среди сонмов ангельских и в радостном восторге воспевал: Мы побежим за тобою (Песн. 1:3)» [10, с. 142].

Картина Фра Анджелико «Кающийся святой Иероним» (1424) иллюстрирует отрывок из этого письма: Иероним бьет себя камнем в грудь, а вокруг него скорпионы. А на картине Франсиско де Сурбарана «Искушение св. Иеронима» (цикл картин для монастыря конгрегации св. Иеронима в Гуадалупе, 1639) изображен упоминаемый святым «хоровод девиц» — искушения, с которыми он боролся. К этой теме обращались и художники более позднего времени, например Генрих Семирадский («Искушение святого Иеронима», конец XIX в.). На картине «Молитва святого Иеронима» Иеронима Босха, чьим покровителем считался святой, гигантские разлагающиеся плоды (которые у Босха символизировали зло и похоть) напоминают о сладострастных видениях, омрачавших, по собственному свидетельству святого, его благочестивые размышления во время поста и молитв.

Еще один сюжет связан с видениями, но уже святого Августина, которому явился святой Иероним. Они никогда не встречались, но вели переписку. Сюжет этот взят из апокрифического письма, приписываемого Августину (опубликовано в конце XV в.). В этом письме Августин сообщает, что он находился в своей келье и писал письмо Иерониму о блаженстве, ожидающем души в раю. Вдруг вспыхнул свет, и Августину было видение, что Иероним только что умер. Его душа уже

наслаждалась блаженством, непостижимым для смертного Августина. На картине Витторе Карпаччо «Видение святого Августина», созданной им для капеллы Скуола ди Сан-Джорджо дельи Скьявони (1502–1504), нет самого Иеронима, поэтому

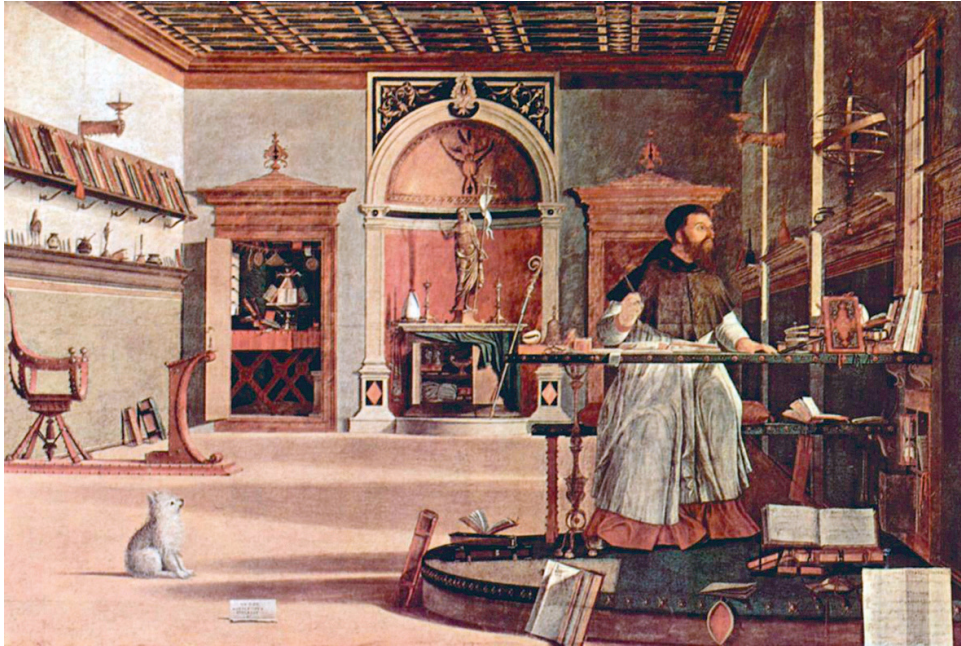


Рис. 1. Витторе Карпаччо. Видение святого Августина. 1502–1504 гг. [12, с. 107]

понять, что именно привиделось святому Августину, могли только искусшенные в церковной истории зрители (рис. 1).

В Вифлееме Иероним изучал и переводил Писание. Эта часть его жизни представлена на картинах, показывающих его в образе ученого в келье с книгами. Предметы, обычно изображаемые в его келье, включают распятие, красное одеяние и шляпу, книги, принадлежности для письма, череп, свечу и (начиная с XV в.) очки. Часть из них не имеет скрытого значения (например, чернильница и перо — просто атрибуты ученого, писателя, человека, занимающегося интеллектуальным трудом), но целый ряд предметов помещен на картину неслучайно и несет определенную смысловую нагрузку.

Книги символизируют учение и богословие, литературную деятельность. Иероним мог изображаться пишущим, читающим или размышляющим над раскрытой книгой. Иногда художники подчеркивали тот факт, что он был переводчиком Библии с греческого и древнееврейского языков на латынь. На гравюре Альбрехта Дюрера «Святой Иероним и лев» (1492) можно увидеть три раскрытые книги на этих языках. На некоторых картинах книга сменяется свитком, который символизировал Ветхий Завет. Живописный образ Иеронима-ученого во многом способствовал тому, как с XV в. стали изображать Учителей Церкви — с книгой в руках. В XVI в., когда Мартин Лютер переводил Библию на немецкий язык, католической церкви было важно показать, что только текст, переведенный Иеронимом, был

богодуховен. Поэтому художникам стали заказывать картины на соответствующие сюжеты. На картине Гвидо Рени «Святой Иероним и ангел» (ок. 1638) Иероним получает наставления в переводе от ангела, а в интерпретации Корреджо «Мадонна со святым Иеронимом» (1525–1528) сам младенец Иисус дает одобрение на текст Вульгаты. Иногда на книге изображена надпись *In principio creavit Deus caelum et terram...* («В начале сотворил Бог небо и землю...» /Быт. 1:1/).

Череп в европейской христианской живописи появляется в IX в. Означал он как физическую, так и духовную смерть, а также суетность мирского и в этом значении не был известен в Античности. Часто взор Иеронима обращен на зрителя, а сам он указывает на череп. На некоторых картинах есть надпись *Cogita mori* («Помни о смерти»). Череп, который часто изображался рядом с Иеронимом-ученым, являлся не только красноречивым напоминанием о быстротекущей жизни, но также символизировал победу духа над плотью. На картине Альбрехта Дюрера «Святой Иероним» (1521) изображение черепа и распятия отсылает к Голгофе (по-арамейски «череп»), или Кальварии (*calvaria* по-латыни значит то же самое). В письме к Марцелле Иероним пишет: «Говорят, что в этом городе (Иерусалиме), даже на этом, что и теперь, месте жил и умер Адам и будто место, на котором распят Господь наш, потому именно и называется Лобным, что на нем зарыт был череп ветхого человека, так что струившеюся со креста кровью второго Адама, т. е. Христовою, и были омыты грехи первого, лежавшего тут, первозданного Адама, причем исполнилось слово апостола: встань, спящий, и воскресни из мертвых, и осветит тебя Христос (Еф. 5:14)» [13, с. 10]. У Дюрера Иероним предстает христианским ученым, чья жизнь посвящена божественному чтению (*lectio divina*), что заставляет его глубоко осознавать человеческую смертность и необходимость страданий Христа как единственную возможность победить смерть.

*Песочные часы* — символ быстротечности и ускользящего времени человеческой жизни, неизбежности смерти, аллегория бренности бытия и течения времени.

*Свеча и очки* отсылают нас к одному из комментариев самого Иеронима: «Мои глаза слабеют с возрастом, и до некоторой степени я разделяю страдания праведного Исаака: я почти не способен прочесть еврейские книги при таком свете, какой у меня ночью, даже при ярком свете дня они скрыты от моих глаз, являя мне малую толику букв. Фактически только голос братии дает мне возможность составлять комментарии к греческим авторам» (Предисловие к книге VII Комментариев на Иезекииля) (цит. по: [12, с. 110]). Потухшая свеча также была символом смерти, угасшей жизни. Но все же человеку дана способность познания земного мира, отсюда такие символы, как книги и очки — знаки накопленных знаний и приближения к истине, мудрость и ученость, а также признак старости, пожилого возраста. Свеча обозначает присутствие Господа как светоча мира и стала всеобщим символом в христианстве. Ср.: «Опять говорил Иисус к народу и сказал им: Я — свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Ин. 8:12); «И вот благовестие, которое мы слышали от Него и возвещаем вам: Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы» (1 Ин. 1:5). Господь также явился Моисею в пылающем кусте, а израильтянам — в пламенном столбе. Горящая свеча символически напоминает о Страстях Господних и символизирует быстротечность человеческой жизни.

Изображение очков на картинах с Иеронимом — явный анахронизм, поскольку первые очки появились спустя почти девять веков после смерти святого.



Рис. 2. Доменико Гирландайо. Святой Иероним. 1480 г. [15, с. 131]

Считается, что их изобрели около 1286 г. в Пизе [14, р. 4–5]. Первое употребление наименования этого предмета относится к 1300 г., а первое живописное изображение очков можно видеть на фреске из церкви Тревизо итальянского художника Томмазо да Модена, изображающей кардинала из французского доминиканского ордена (1352). Одно из первых изображений Иеронима с очками — на картине Доменико Гирландайо «Святой Иероним» (1480): круглые очки свободно висят на боковой стороне его подставки для письма (рис. 2). Считается, что именно после этого изображения святого Иеронима стали считать покровителем не только ученых, но и гильдии изготовителей очков.

*Метелка для очага* нужна, чтобы сметать прах смертности. Она наделялась символическим значением еще со времен язычества и использовалась в ритуалах духовного очищения, а также для очищения сакральных мест и избавления от злых сил.

*Кропило* — сосуд со святой водой и кистью, которой отгоняют злых духов и соблазны. Латинское название кропила *aspergillum* происходит от строки *Asperges me hyssop...* («Окропи меня иссопом, и буду чист...» /Пс. 50:9/).

*Четки* (розарий) указывают на молитвенную практику Иеронима, а также обозначают поклонение Богородице. По бусинам розария читались и десятками отсчитывались молитвы — Отче наш, Радуйся, Мария и Слава (или Краткое словословие). Изобретателем четок в христианстве считается основатель Доминиканского ордена святой Доминик (1170–1221). В ордене бытовала легенда: Дева Мария явилась Доминику и подарила гирлянду бус, которая получила название «Розовая корона Мадонны». Свое название «розарий» четки могли получить благодаря средневековой традиции, согласно которой вассал в знак своего почтения дарил своему сюзерену венок из роз. Использование четок в качестве знака поклонения получило особое распространение в конце XVI в. также благодаря доминиканцам. С этого времени они стали эмблемой многих религиозных и светских орденов, им приписывалась чудодейственная сила, в частности помогающая побеждать иноверцев и еретиков.

*Ножницы* обозначают непредсказуемость жизни, смерть. Образ заимствован из греческой мифологии, где одна из Парок, перерезающая нить человеческой жизни, держит в руках ножницы.

Символика *весов* перешла в христианскую иконографику из древности (от шумеров через египтян и греков): весы измеряли справедливость, ассоциировались с совестью, взвешивали душу человека, его греховность или праведность при жизни, чтобы определить его дальнейший путь после смерти. В более позднюю эпоху, в период Возрождения, изображение весов указывало на тщетность мирской суеты. В философском смысле весы как символ равновесия в жизни говорят о том, что без печали нет и радости. Тем не менее весы — это прежде всего постоянное напоминание о Страшном суде: «И какою мерою мерите, такую и вам будет мерить» (Мф. 7:2).

Иногда на картинах встречаются изображения различных сосудов.

*Стеклянная банка с водой*, накрытая бумагой, и *бутылка с бумажной пробкой* — символы Марии: «Запертый сад — сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник» (Песн. 4:12). Благодаря Бернарду Клервоскому, который интерпретировал Песнь Песней как аллегорию, в частности отождествляя упоминаемую там невесту с Девой Марией, этот стих чаще всего ассоциируют с Богородицей, а заткнутый бумагой стеклянный графин отсылает к рождению Богородицы и ее вечному девству — идея, которую так рьяно защищал Иероним. На картине Яна ван Эйка можно видеть банку с надписью *Tyriaca*: териак считался универсальным противоядием, излечивавшим все виды отравлений, в том числе укусы пауков и змей (рис. 3). Здесь же, однако, он представляет собой символ искупления.

В европейской живописи сложилась традиция канонического изображения святого Иеронима, одетого, как кардинал, в *красную накидку* (плувиал) и *шляпу* с плоским верхом. Это связано, скорее всего, с его близостью к папе Дамасу I, а также со служением папским секретарем, переводчиком и советником. Впервые титул *presbyter cardinalis* был дан Иерониму во второй редакции Жития святого, составленной в Риме не ранее 570 г. [16, с. 15], а «Золотая легенда» рассказывает о том, что Иероним был посвящен в сан кардинала в Риме. Однако Коллегия кардиналов появилась лишь в XI в., через несколько столетий после смерти Иеронима. В 1245 г. папа Иннокентий IV даровал кардиналам статус выше всех епископов и красную шапку, символически означающую, что они «до последней капли крови, не боясь смерти, будут действовать “pro exaltatione sanctae fidei, pace et quiete populi christiani, augmento et statu Sanctae Romanae Ecclesiae”» [17, с. 482] (лат. «ради



Рис. 3. Ян ван Эйк. Святой Иероним в своей келье. 1432 г. [15, с. 145]





Рис. 4. Мастерская Йоса ван Клеве. Святой Иероним в своей келье. XVI в. [15, с. 303]

в сочинении «Иеронимиана» определил стандартную иконографию Иеронима: святой сидит, возле него кардинальская шляпа и у его ног прирученный лев. Зачастую красная шляпа лежит рядом как знак покорности святого и того, что он оставил Рим и его соблазны позади. На картине Винченцо Катена «Келья святого Иеронима» (ок. 1510) довольно необычен цвет одеяния святого — розово-синий плувиал и синяя шляпа. До 1460-х годов кардиналы иногда носили фиолетовую или синюю накидку до дарования им привилегии носить красное, когда они выполняли поручения Папского престола.

Особую роль в живописных изображениях Иеронима играли различные животные, каждое из которых присутствовало на картине не случайно, а несло свою смысловую нагрузку. Символическое значение животных и их отражение в средневековом сознании нашло свое наиболее полное и содержательное отражение в средневековых bestiaries, в которых были собраны сопровождаемые объяснениями часто морализаторского характера краткие описания различных животных (как реальных, так и фантастических) и которые были очень популярны в средневековой Европе. Так как они создавались в течение нескольких веков в разных странах, то зачастую содержали различную трактовку сакрального смысла того или иного животного. Поскольку формирование иконографии Иеронима в западноевропейской художественной традиции во всей своей полноте начало складываться в XII в., в настоящей работе привлекаются наиболее ранние bestiaries, также относящиеся к XII в. Разумеется, приводимые далее трактовки не являются единственно возможными. При рассмотрении образа Иеронима в искусстве дальнейшее изучение как этого вида источника, так и других произведений западноевропейской литературы и философии поможет расширить понимание подобных сюжетов.

возвышения святой веры, мира и спокойствия в христианских народах, приращения и крепости Святой Римской Церкви») и готовы пролить свою кровь за веру и Церковь. На картинах Иеронима можно видеть по большей части в кардинальской шляпе галеро — первоначальной, наиболее древней большой плоской шляпе с широкими полями, с которых свисают кисточки. Галеро происходит от простой широкополой шляпы паломников. В живописи XVI в. форма кардинальской шляпы меняется: у голландских художников чаще встречается изображение биретты, красного квадратного берета без помпона, которая сменила галеро в XV–XVI вв. и в настоящее время является главным символом кардинальского облачения (рис. 4).

Культ Иеронима и его атрибуты в виде кардинальской шляпы и льва — это во многом заслуга Джованни д'Андреа, который

Самый распространенный атрибут Иеронима, благодаря которому его легко узнать на картинах, — лев. Льва стали изображать непременно спутником святого с конца XIII в., после того как сюжет «Отшельник со львом» появился в популярной «Золотой легенде», в которой рассказывается о том, как Иероним помог льву избавиться от занозы в лапе, за что благодарный лев остался служить при монастыре, охраняя осла, перевозившего хворост. Еще раньше схожая легенда была связана с другим святым, Герасимом Иорданским, возглавлявшим лавру (сообщество отшельников) возле Иерихона. Но сюжет этот намного древнее, его рассмотрение выходит за рамки статьи и требует отдельного изучения.

На картине Николая Франса «Пишущий святой Иероним» (1450) видно, как монах вынимает занозу из лапы льва, в то время как Иероним наставляет братию. Это одно из редких изображений Иеронима, где льву помогает другой монах по поручению святого. Однако Джованни д'Андреа полагал, что колючку вытащил сам Иероним. И именно этот сюжет стал наиболее распространенным в живописи.

В дополнение к истории о льве из «Золотой легенды» можно сказать, что лев, зверь свирепый, решительный и живущий уединенно в дикой природе, — очень подходящий образ для самого Иеронима.

Однако лев — не только персонаж легенды о Иерониме, этот образ дополняется христианской символикой. Бестиарий считал льва самым сильным и могущественным из всех зверей. Считалось, что он любит прогуливаться на возвышенностях и по вершинам гор, а если его начинают преследовать охотники, он, почуяв их запах, замечает свои следы хвостом. «Именно таким образом наш Спаситель (то есть Духовный Лев из колена Иудина, древа Ессеева, Возлюбленный Господь, Сын Бога), посланный Отцом, вошел в лоно Девы Марии и своей мученической кончиной искупил грехи человечества. Не ведая о Его божественной природе, дьявол (извечный враг человечества) дерзнул искушать Его, будто Тот простой человек. Даже ангелы, находившиеся на высоте, не распознав Его след, говорили тем, кто собирался отправиться с Ним, когда Он продвигался к своей награде: “Кто этот Царь Славы?”» [18, с. 13–14].

Еще одной особенностью льва считалась его способность спать с открытыми глазами, что также нашло свое символическое толкование: «Таким же образом наш Господь, почивая в телесном обличье, был похоронен после распятия, в то время как Его божественная сущность бодрствовала. В Песни Песней говорится: “Я сплю, а сердце мое бодрствует” (Песн. 5:2). Или в Псалтири: “Не дремлет и не спит хранящий Израиля” (Пс. 120:5)» [17, с. 14].

Согласно средневековым представлениям, у львицы детеныши рождаются мертвыми, и таковыми они остаются в течение трех дней, лишь затем к ним подходит лев и дышит им на морды, после чего они оживают. И здесь современники проводили параллель с Иисусом Христом, который воскрешал мертвых на третий день («Он уснул как лев и львенком пробудился» [18, с. 14]).

Обращали также внимание и на степенность и негневливость льва, в отличие от людей, которые гnevаются и «травят невиновных, вопреки христианским законам, запрещающим наказывать виновных. Напротив, и это подтверждается множеством примеров, львы проявляют жалость к падшим, поскольку щадят тех, кто падает ниц» [18, с. 14].

Помимо льва Иеронима на картинах иногда сопровождают и другие животные. Наиболее насыщенными по количеству изображенных зверей и, соответственно,

наполненными дополнительными смыслами являются картины Лукаса Кранаха Старшего («Святой Иероним», ок. 1525; «Кардинал Альбрехт Бранденбургский в образе святого Иеронима», 1525, 1526; «Кардинал Альбрехт Бранденбургский в образе святого Иеронима в пейзаже», 1527, 1527–1530). На них художник помещает небольшой зверинец, где каждое животное обладает символическим смыслом (рис. 5, 6).

*Сойка* может иметь несколько значений. Во-первых, Плиний, а вслед за ним и средневековый автор Исидор Севильский сообщают, что ее перья светятся, освещая тьму ночным путникам. Во-вторых, существует предание, что сойка раскрыла присутствие Христа в Гефсиманском саду и в наказание за это с тех пор каждую пятницу переживала апоплексический удар. А в-третьих, она считалась сведушей в обучении, чему так много внимания уделял Иероним.



Рис. 5. Лукас Кранах Старший. Святой Иероним. Ок. 1525 г. [15, с. 225]

*Попугай* высоко ценился за способность говорить, означал ораторские навыки, а также символизировал непорочное зачатие. Как гласит средневековая легенда, Господь говорил через ангела, и Дева зачала через ухо. Считалось, что, поскольку попугай может вызывать дождь, его перья не моknут (рис. 7). За эту его способность его почитали одним из символов Богородицы, сохранившей свою чистоту и девственность.

*Орел* обращал на себя внимание в первую очередь благодаря остроте зрения, которое также воспринималось символически: «Получил свое (*aquila*) имя благодаря остроте (*acumine*) глаз. Орел, находящийся на огромной высоте, способен видеть, как плавают маленькие рыбки, а человек не может его увидеть с земли. Обрушившись на свою жертву молнией, орлы способны унести захваченную добычу



Рис. 6. Лукас Кранах Старший. Альбрехт Бранденбургский в образе святого Иеронима. 1526 г. [15, с. 227]



Рис. 7. Попугай. Абердинский bestiарий. XII в. [12, с. 117]



Рис. 8. Бобр. Абердинский bestiарий. XIII в. [12, с. 118]

на крыльях. Совершенно очевиден и тот факт, что, когда орел стареет, его крылья тяжелеют, глаза покрываются пленкой, он отправляется на поиски животворного источника. Поднимается выше и выше, к солнцу. Заметив источник, камнем падает вниз и трижды ныряет в него, в конце концов вознаграждается огромной энергией, новым оперением и великолепным зрением. Прodelай же то самое, о человек, облаченный в старые одеяния и утративший остроту сердца. Найди духовный источник (Слово Господа) и обрати свои глаза (разум) к Господу, источнику справедливости, и тогда твоя молодость вернется к тебе, как к орлу» [18, с. 117].

*Аист* издавна воспринимался посланником весны, вестником новой жизни. Немаловажным обстоятельством является также и то, что аисты считались одними из главных врагов змей, которые столь досаждали Иерониму во время его духовных подвигов в пустыне. Предполагалось, что аист «назван так (*ciconiae*) благодаря тому, что издает треск, как сверчки (*cicanie*). <...> Они [аисты] представляют тех, кто с “плачем и скрежетом зубным” (Мф. 8:12) свидетельствуют своими собственными устами зло, ими совершенное» [18, с. 128].

*Ястреб* символизирует духовное обновление: как гласит предание, когда дует южный ветер, ястреб расправляет крылья, чтобы согреть свои члены и избавиться от старых перьев. Если же нет южного ветра, ястреб поворачивается к солнцу и хлопает крыльями, чтобы создать ветер.

*Бобр* был символом отказа от земных желаний. Это было связано с весьма оригинальными представлениями того времени о том, как он спасался от охотников: «Животное, считающееся воплощением кротости, из его яичек изготавливают мощное лекарство. Поэтому врачи утверждают: когда бобр видит преследующего его охотника, он отгрызает свои гениталии и бросает их перед преследователем, таким образом уходя от него (рис. 8). Более того, когда его начинает преследовать второй охотник, бобр поднимается и показывает ему свои члены. Тот видит, что у бобра нет яичек, и оставляет его в покое. Вот почему всякий человек, склонный подчиниться Господу, прожить целомудренно, должен отречься от всех пороков, всяких проявлений похоти и прямо заявить об этом дьяволу. Увидев его решимость, он поймет, что ничего не

сможет поделаться с человеком, расстроится и отстанет. Так человек, истинно верующий в Господа и не пойманный дьяволом, скажет: “Я продолжу жить праведной жизнью и достигну искомого”. Бобра также именуют кастратом из-за его поступка» [18, с. 34–35]. Бобр обозначал также тяжелый труд, который сопровождал Иеронима всю жизнь.

*Черепаша* очень редко появляется в европейском религиозном искусстве, и ее значение довольно противоречиво. Она может означать целомудрие: заключенная в панцирь, она не склонна к безделью и праздной болтовне. С другой стороны, черепаха может означать зло и ересь.

*Кролик*, или *заяц*, указывает на кротость, является символом беззащитности человека, надеющегося на христианское спасение. Из-за своей плодовитости кролик имеет и противоположное значение — это символ похоти и атрибут персонафицированного распутства. Однако тот же кролик у ног Девы Марии означает победу над вожделением (рис. 9).

*Белка*, грызущая орех, — это искатель правды, а также символ трудолюбия.

*Кошка* — символ острого зрения и способности видеть не только днем, но и ночью, а также символ лени и похотливости, обмана и измены. Однако кошка могла иметь и другое значение, противоположное этому. По легенде, кошка окотилась в тех же самых яслях, в которых родился Иисус.

*Косуля* означала моногамию и была напоминанием о смертности человека.

*Оленю* приписывалось долгожительство, также он был визуальной эмблемой слуха и использовался как символ Христа и набожности. Назидательно воспринимались также некоторые особенности поведения оленя: «Когда они меняют пастбища ради других, то щиплют по дороге траву. Если же приходится пересекать широкие реки или моря, размещают свои головы на задней части впереди идущего. Поскольку все поступают подобным образом, то не испытывают проблем с весом. Однако, опуская туда же головы, спешают с максимальной возможной скоростью, опасаясь утонуть. Обозначим и другую особенность: пообедав змеей, они сбрасывают шкуры и обновляются. Все перечисленные свойства символически совпадают с теми, что присущи людям, преданным католической церкви. Ведь когда христиане оставляют свое пастбище, то есть этот мир, ради любви к пастбищу небесному, они поддерживают друг друга и своим примером и добродетельными поступками защищают авторитет менее совершенных. Если же по каким-либо причинам впадают в грех, тотчас стараются преодолеть себя. Испытав искушение дьявола в образе змеи после совершения греха, они также торопятся с исповедью к Господу нашему Иисусу Христу, неиссякаемому источнику истины. Получив от него наставления, они возрождаются духовно, освобождаясь от грехов» [18, с. 43–44].



Рис. 9. Кролик, белка, кошка. Абердинский bestiарий. XII в. [12, с. 118]

*Фазан с цыплятами.* С одной стороны, здесь присутствует отголосок германского мифа о происхождении Плеяд: Христос проходил мимо пекарни и услышал запах свежего хлеба и послал учеников попросить буханку. Пекарь отказал, но жена пекаря и ее шесть дочерей стояли поодаль и тайно дали хлеб. За это их поместили на небо в созвездие из семи звезд, а пекарь стал кукушкой. И пока кукушка поет, со дня святого Тивуртия до Иванова дня, на небе видно семь звезд. С другой стороны, можно проследить связь с текстом из Евангелия от Матфея: «Иерусалим, Иерусалим, избивающий пророков и камнями побивающий посланных к тебе! Сколько раз хотел Я собрать детей твоих, как птица собирает птенцов своих под крылья, и вы не захотели!» (Мф. 23:37). На картине Лукаса Кранаха Старшего присутствует и еще одна тема: перевод Иеронимом Библии для тех, кто не владеет ни греческим, ни латынью.



Рис. 10. Куропатка. Абердинский bestiарий. XII в. [12, с. 120]

Весьма отрицательное отношение было к *куропатке*, которая считалась хитрой и противной птицей: куропатка — «настолько извращенное существо, что крадет яйца у другой самки (рис. 10). Когда птенцы вылупляются и слышат зов кровной матери, они инстинктивно убегают от той, которая их высидивала. Подобное поведение свойственно дьяволу, который все время пытается украсть детей Вечного Создателя. Ежели те глупы или не обладают достаточной силой воли и внутренним спокойствием, он увлекает их и обольщает телесно и духовно. Однако, заслышав зов Христа, мудрые, обретя духовные крылья, улетают прочь с верой в Иисуса» [18, с. 147]. Также куропатка может отсылать к различению правды и лжи и олицетворяет сладострастие. Однако не во всех традициях к куропатке было такое безоговорочно отрицательное отношение, иногда она воспринималась и в положительном значении и использовалась как символ Церкви и истины (Христа). Но обычно служит символом обмана и воровства, а в более общем смысле — символом дьявола.



Рис. 11. Павлин. Абердинский bestiарий. XII в. [12, с. 120]

*Павлин* довольно редко встречается в иконографии Иеронима. Он обозначает суетность, тщету, грех гордыни, надменность, роскошь и тщеславие, а также является эдемской птицей, которую видели Адам и Ева. Павлин олицетворяет также вечную жизнь, бессмертие (древние греки считали его плоть нетленной). Ранние христиане переняли этот символ, но у них он уже представлял веру в вечную жизнь в раю. Хвост павлина с «тысячью глаз» означал божье всемогущество и всевидящее око Бога (рис. 11). Вместе с куропаткой павлин может символизировать роскошную жизнь, которую Иероним отвергал.

*Сова* — древний символ мудрости (ассоциировалась с Афиной), но также она предвещает смерть и обозначает зло. «Совы символизируют евреев, отвергших Спасителя, когда тот пришел освободить их, заявив: “Мы не знаем другого Господина, кроме Цезаря”. Евреи ценят тьму больше, чем свет» [18, с. 144]. На картине «Молитва святого Иеронима» (1505) Иероним Босх поместил на полое изнутри дерево сову и дятла (рис. 12). Сова для художника была символом зла (как и полое дерево) и ереси, а дятел обозначал борьбу против ереси [19, с. 28]. Эти два символа с такими же значениями можно увидеть на более поздней картине Босха «Блудный сын» (1510 /?). Однако чаще всего в христианской символике дятел воспринимался в противоположном значении — как дьявол и ересь, подрывающие веру в человеческую природу [20, с. 85].

*Собака* — символ верности и преданности в средневековом и более позднем искусстве. В Библии упоминается редко, в основном в Ветхом Завете, и лишь



Рис. 12. Иероним Босх. Молитва святого Иеронима. 1505 г. [15, с. 250]



в отрицательном смысле, поскольку иудеи считали собаку нечистым животным. Бестиарии, хоть и противоречиво, но в целом положительно оценивая это животное, уподобляют священников сторожевым псам, поскольку те «отводят уловки противоправного дьявола, мешая ему заполучить главное сокровище — человеческие души, то есть души христиан. Языком собака излечивает рану. Так и на исповеди через покаяние... излечиваются духовные раны грешников. ...собака весьма умеренна в своем рационе, как и человек, который начеку, превосходит других в мудрости и знаниях и должен остерегаться любой пресыщенности... Тот факт, что собака возвращается к своей рвоте, символизирует человеческие существа после полной исповеди, снова необдуманно возвращающиеся к преступлениям, которые совершили» [18, с. 77–78].

*Скорпион* в Библии считался демоническим существом, а в средневековом искусстве из-за своего смертельного укуса ассоциировался с предательством, завистью и ненавистью, а потому является символом Иуды. Помимо этого, на картинах со святым Иеронимом изображается и как иллюстрация его видений в пустыне.

*Единорог* — единственное мифическое животное в иконографии Иеронима, встречается на триптихе Иеронима Босха «Святые отшельники» (1505), на центральной створке которого изображен Иероним. Левая рука Иеронима протянута к кресту, правой он указывает на видение с единорогом, на которого набрасывают веревку. Единорог в Средние века считался символом непорочности, так как поймать его могла только девственница (рис. 13). Но в некоторых рыцарских романах рог единорога — фаллический символ; обуздание единорога было синонимом подавления плотских вожделений. Иероним — святой, обуздавший свою природу, с помощью молитвы и аскезы разрушивший козни дьявола, посылавшего ему соблазнительные видения и жестокие муки. У Босха идеал блаженства — жизнь святого мученика, какой она должна быть, являя пример другим, оказывается такой



Рис. 13. Единорог. Абердинский бестиарий. XII в. [12, с. 120]

же уязвимой силами зла, как и жизнь любого человека. «Наш Господь Бог является духовным Единорогом, о котором говорится: “Ты возносишь, как рог единорога” (Пс. 91:11). В другом псалме: “Щит мой, рог спасения моего и убежище мое” (Пс. 17:4). Тот факт, что у него один рог, означает то, что он сам говорит: “Я и Отец одно”. Или в соответствии с апостолом: “Отец и сын единосущны” (Ин. 5:17). Говорят, он так быстр, и никакие Власти, Силы, Престолы и Господства не способны его удержать, равно как Ад не удержит его. Даже самый искусный дьявол не одержит победу над ним, не поймает и не поймет его. Все же, повинувшись исключительно воле отца, он снизойдет в лоно девственницы ради нашего спасения» [18, с. 26].

Растения-символы встречаются нечасто в иконографии Иеронима. Одни имеют общекультурный смысл, другие относятся непосредственно к Иерониму и его деятельности. Традиция наделять различные растения символическим смыслом имеет корни еще в Античности.

*Апельсин, апельсиновое дерево* — символ райских кущ. Плоды и цветы апельсина считались символами невинности, чистоты и благородства. Этот образ часто встречается в изображении Девы Марии (рис. 14) и заменяет яблоко в руках младенца Иисуса и в изображениях Древа познания.

*Черешня, вишня* — символ плодovitости, изобилия. Вишня также кровь Иисуса. Ее сладость символизирует мягкость натуры доброго человека и сладость рая.

*Виноград* — это христианская эмблема спасения и возрождения, отсылает к евхаристии, это кровь Христова, а также древний символ плодородия, изобилия и богатства.

*Яблоко* обозначает первородный грех, несмотря на то что в библейской истории про грехопадение Адама и Евы нигде не сказано, каким именно был запретный плод. Латинское слово *malum*, обозначающее «яблоко» и в более широком смысле «древесный плод», вторым значением имеет «зло, порок». Однако именно этот фрукт стал ассоциироваться с грехом, а яблоня — с Древом познания в Эдеме. Иногда яблоко трактовалось как символ искупления. Оно также ассоциировалось с искушением, знанием, юностью, красотой и процветанием. Различные изображения яблока отражали эволюцию этого символа в христианском искусстве: если в Ветхом Завете яблоко символизировало падение человека, то в Новом Завете яблоко являлось искуплением этого греха.

*Груша* — символ, отсылающий к Марии и олицетворяющий Богородицу и ее плодородие, обозначающий сладость добродетели, а также любовь Христа к человечеству. Грушевое дерево считалось также праматерью Евы.

*Тыква-горлянка* может восприниматься как символ воскресения Христа. Выдолбленный плод тыквы использовался путешественниками как сосуд для воды, поэтому тыква стала атрибутом странников. Появление этого растения имеет непосредственное отношение не только к паломническим поездкам Иеронима, но и к его переводческой деятельности (рис. 15). Этот символ отсылает к истории Ионы, который огорчился, что Господь не покарал греховный город Ниневию, как предрекал: «И вышел Иона из города, и сел с восточной стороны у города, и сделал себе там кущу, и сел под нею в тени, чтобы увидеть, что будет с городом. И произрастил Господь Бог растение, и оно поднялось над Ионою, чтобы над головою его была тень и чтобы избавить его от огорчения его; Иона весьма обрадовался этому растению. И устроил Бог так, что на другой день при появлении зари червь подточил



Рис. 14. Джованни Баттиста Чима да Конельяно. Мадонна апельсинового дерева (Мадонна с младенцем, святым Иеронимом и святым Людовиком Тулузским). 1497–1498 гг. [15, с. 163]

растение, и оно засохло. Когда же вошло солнце, навел Бог знойный восточный ветер, и солнце стало палить голову Ионы, так что он изнемог и просил себе смерти, и сказал: лучше мне умереть, нежели жить. И сказал Бог Ионе: неужели так сильно огорчился ты за растение? Он сказал: очень огорчился, даже до смерти. Тогда сказал Господь: ты сожалеешь о растении, над которым ты не трудился и которого не растил, которое в одну ночь выросло и в одну же ночь и пропало: Мне ли не пожалеть Ниневии, города великого, в котором более ста двадцати тысяч человек, не умеющих отличить правой руки от левой, и множество скота?» (Иона 4:5–11).



Рис. 15. Альбрехт Дюрер. Святой Иероним в келье. 1514 г. [15, с. 216]

Когда Иероним дошел до перевода этого текста, он затруднился, как перевести на латынь название этого растения, которое на древнееврейском языке называлось *kikayon*. Он знал, что это была клещевина (масличное растение, из плодов которого получают касторовое масло), но не знал, как она называется на латыни, поэтому выбирал между словом *hedera* (род ивы) и *curcubita* (тыква) и склонился в итоге к последнему варианту. Как видно из приведенного выше отрывка, в русскоязычной Библии клещевина переведена просто как «растение». Поскольку Господь простил народ Ниневию, тыква-горлянка может обозначать также прощение.

Рассмотренными сюжетами не ограничивается интерес художников к образу Иеронима. Так же как и предложенные интерпретации не являются единственно возможными и исчерпывающими, дальнейшее изучение источников по теме, безусловно, позволит расширить представленный материал и придать ему большую основательность.

Другие темы, не затронутые в статье, как то: история, которую можно условно назвать «Отшельник и лев» (она имеет давнюю традицию и связана не только

с образом Иеронима), изображение Иеронима для донаторов и бенефакторов и в окружении других святых (Иероним был одним из популярных персонажей в этой традиции), легендарные события из его жизни, сочиненные уже после его смерти и прочно вошедшие не только в круг литературных сочинений того времени, но и в многочисленные живописные произведения, и ряд других сюжетов — найдут свое отражение в последующих работах.

## Литература

1. Яковлев В. В., Вольская Т. В. Отражение жизни и деятельности святого Иеронима Стридонского в западноевропейской живописной традиции XV–XVII веков // Вестн. С.-Петербург. ун-та. Искусствоведение. 2017. Т. 7. Вып. 4. С. 453–470.
2. Ferguson G. Signs and symbols in Christian Art. New York: Oxford University Press, 1961. 304 p.
3. Impelluso L. Nature and its symbols (a guide to imagery). Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2004. 384 p.
4. Battistini M. Symbols and allegories in art (a guide to imagery). Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2005. 384 p.
5. Stemp R. The secret language of the Renaissance: decoding the hidden symbolism of Italian art. London: Duncan Baird, 2006. 224 p.
6. Gibson C. The Hidden Life of Renaissance Art: Secrets and Symbols in Great Masterpieces. Salford: Saraband, 2007. 208 p.
7. Duchet-Suchaux G., Pastoureau M. La Bible et les saints. Paris: Flammarion, 1999. 360 p.
8. Lanzi F. Saints and their symbols. Collegeville: Liturgical Press, 2004. 237 p.
9. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А. Е. Майкапара. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. 565 с.
10. Письмо к Евстохии — о хранении девства // Диесперов А. Блаженный Иероним и его век / сост. и коммент. А. А. Столярова. М.: Канон+, 2002. С. 137–175.
11. Письмо к монаху Илиодору // Диесперов А. Блаженный Иероним и его век / сост. и коммент. А. А. Столярова. М.: Канон+, 2002. С. 123–132.
12. Вольская Т. В. Святой Иероним в изобразительном искусстве // Святой Иероним: представление, познание, сотворение. К 220-летию Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена / авт.-сост. И. С. Алексеева, С. И. Богданов, В. В. Яковлев. СПб.: Скрипториум, 2017. С. 99–125.
13. Письмо к Марцелле от имени Павлы и Евстохии // Творения блаженного Иеронима Стридонского. Ч. 2. Письма 44–86. 2-е изд. Киев: тип. И. И. Чоколова, 1894. С. 10.
14. Iardi V. Renaissance vision from spectacles to telescopes. Philadelphia: American Philosophical Society, 2007. 378 p.
15. Святой Иероним: представление, познание, сотворение. К 220-летию Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена / авт.-сост. И. С. Алексеева, С. И. Богданов, В. В. Яковлев. СПб.: Скрипториум, 2017. 384 с.
16. Фокин А. Р. Блаженный Иероним Стридонский. Библиист, экзегет, теолог. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2010. 224 с.
17. Каринский Д. Кардинал, духовный сан // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XIVa. СПб.: Акционерное издательское общество Ф. А. Брокгауз — И. А. Ефрон, 1895. С. 482–483.
18. Уайт Т. Х. Средневековый бестиарий. Что думали наши предки об окружающем их мире / пер. с англ. С. Федорова. М.: ЗАО Центрполиграф, 2013. 287 с.
19. Баттилотти Д. Босх. М.: Белый город, 2000. 62 с.
20. Купер Д. Энциклопедия символов / пер. И. В. Комаров. М.: Ассоциация духовного единения «Золотой век», 1995. 401 с. (Серия «Символы». Кн. 4).

Статья поступила в редакцию 7 октября 2017 г.;  
рекомендована в печать 9 ноября 2017 г.

Контактная информация:

Яковлев Владимир Васильевич — канд. ист. наук; enc\_otd@rambler.ru  
Вольская Татьяна Владимировна; enc\_otd@rambler.ru

## Saint Jerome of Stridon in the West European pictorial art: Traditions, symbols, meanings

V. V. Yakovlev, T. V. Volskaia

The Herzen State Pedagogical University of Russia,  
8, nab. reki Moika, St. Peterburg, 191186, Russian Federation

**For citation:** Yakovlev V. V., Volskaia T. V. Saint Jerome of Stridon in the West European pictorial art: traditions, symbols, meanings. *Vestnik SPbSU. Arts*, 2018, vol. 8, issue 1, pp. 64–86.  
<https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.105>

For the first time in Russian historiography, the symbolic and allegoric meaning of various forms of appanage accompanying images of Jerome of Stridon in art works of west European artists from the 15<sup>th</sup> to the 17<sup>th</sup> centuries is analyzed. We endeavor to trace the appearance and alteration of different pictorial symbols that became distinguishing features of Jerome of Stridon in various works of art.

**Keywords:** Saint Jerome of Stridon, West European pictorial art of the 15–17<sup>th</sup> centuries, art symbol, allegory, bestiary.

### References

1. Iakovlev V. V., Vol'skaia T. V. Otrazhenie zhizni i dejatel'nosti sviatogo Ieronima Stridonskogo v zapadnoevropeiskoi zhivopisnoi traditsii XV–XVII vekov [The reflection of life and works of Saint Jerome of Stridon in the west European pictorial art tradition of the 15–17th centuries]. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 2017, vol. 7, issue 4, pp. 453–470. (In Russian)
2. Ferguson G. *Signs and symbols in Christian Art*. New York, Oxford University Press, 1961, 304 p.
3. Impelluso L. *Nature and its symbols (a guide to imagery)*. Los Angeles, J. Paul Getty Museum Publ., 2004, 384 p.
4. Battistini M. *Symbols and allegories in art (a guide to imagery)*. Los Angeles, J. Paul Getty Museum Publ., 2005, 384 p.
5. Stemp R. *The secret language of the Renaissance: decoding the hidden symbolism of Italian art*. London, Duncan Baird Publ., 2006, 224 p.
6. Gibson C. *The Hidden Life of Renaissance Art: Secrets and Symbols in Great Masterpieces*. Salford, Saraband Publ., 2007, 208 p.
7. Duchet-Suchaux G., Pastoureau M. *La Bible et les saints*. Paris, Flammarion Publ., 1999, 360 p.
8. Lanzi F. *Saints and their symbols*. Collegetville, Liturgical Press, 2004, 237 p.
9. Hall J. *Slovar' siuzhetov i simvolov v iskusstve [Dictionary of subjects and symbols in art]*. Transl. from English by A. E. Maikapar. Moscow, KRON-PRESS, 1996, 565 p. (In Russian)
10. Pismo k Evstohii — o hranenii devstva [Letter to Eustochium on consecrated virginity]. Diesperov A. *Blazhennyiy Ieronim i ego vek [Blessed Jerome and his age]*. Comp. and comment. by A. A. Stoliarov. Moscow, Kanon+ Publ., 2002, pp. 137–175. (In Russian)
11. Pismo k monakhu Iliodoru [Letter to monk Heliodorum]. Diesperov A. *Blazhennyiy Ieronim i ego vek [Blessed Jerome and his age]*. Comp. and comment. by A. A. Stoliarov. Moscow, Kanon+ Publ., 2002, pp. 123–132. (In Russian)
12. Vol'skaia T. V. Sviatoi Ieronim v izobrazitel'nom iskusstve [Saint Jerome in the pictorial art]. *Svyatoy Ieronim: predstavlenie, poznanie, sotvorenie. K 220-letiyu Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena [Saint Jerome: representation, knowledge, creation. To the 220 anniversary of the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University]*. Authors and comp. I. S. Alekseeva, S. I. Bogdanov, V. V. Yakovlev. St. Petersburg, Skriptorium Publ., 2017, pp. 99–125. (In Russian)
13. Pismo k Martselle ot imeni Pavly i Evstohii [Letter to Marcella on behalf of Paula and Eustochium]. *Tvoreniia blazhennogo Ieronima Stridonskogo. Ch. 2. Pis'ma 44–86 [Creations of the blessed Jerome of Stridon. Pt 2. Letters 44–86]*. The 2<sup>nd</sup> ed. Kiev, 1894, p. 10. (In Russian)
14. Ilardi V. *Renaissance vision from spectacles to telescopes*. Philadelphia, American Philosophical Society, 2007, 378 p.

15. Svyatoy Ieronim: predstavlenie, poznanie, sotvorenie. K 220-letiyu Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena [Saint Jerome: representation, knowledge, creation. To the 220 anniversary of the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University]. Authors and comp. I. S. Alekseeva, S. I. Bogdanov, V. V. Yakovlev. St Petersburg, Skriptorium Publ., 2017, 384 p. (In Russian)
16. Fokin A. R. Blazhennyi Ieronim Stridonskii. Bibleist, ekzeget, teolog [Blessed Jerome of Stridon. Biblical scholar, exegete, theologian]. Moscow, Pravoslavnyi Sviato-Tihonovskii gumanitarnyi universitet Press, 2010, 224 p. (In Russian)
17. Karinskii D. Kardinal, duhovnyi san [Cardinal, holy orders]. Entsiklopedicheskii slovar' Brokgauza i Efrona [Encyclopedic Dictionary of Brockhaus and Efron]. Vol. XIVa. St. Petersburg, Aktsionernoe izdatel'skoe obshchestvo F. A. Brokgauz — I. A. Efron, 1895, pp. 482–483. (In Russian)
18. White T. H. Srednekovyyj bestiarij. Chto dumali nashi predki ob okruzhajushhem ih mire [The book of beasts]. Transl. from English by S. Fedorov. Moscow, ZAO Centrpoligraf Publ., 2013, 287 p. (In Russian)
19. Battilotti D. Boskh [Bosch]. Moscow, Belyi gorod Publ., 2000, 62 p. (In Russian)
20. Cooper J. Entsiklopediia simvolov [Encyclopedia of symbols]. Transl. by I. V. Komarov. Moscow, Asotsiatsiia dukhovnogo edineniia «Zolotoi vek» Publ., 1995, 401 p. (Serii «Simvolny». Kn. 4). (In Russian)

Author's information:

Yakovlev Vladimir V. — PhD; enc\_otd@rambler.ru  
Volskaia Tatiana V.; enc\_otd@rambler.ru