№4 (2024)

# ЖУРНАЛ ВШЭ ПО ИСКУССТВУ И ДИЗАЙНУ

# HSE UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN



# ЖУРНАЛ ВШЭ ПО ИСКУССТВУ И ДИЗАЙНУ
# HSE UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN


## Редакционный совет

АЛЯБЬЕВА ЛЮДМИЛА АНАТОЛЬЕВНА
Москва, Россия

БАЛАШОВ АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ
Москва, Россия

БАЛЬЯН КАРЕН ВЛАДИЛЕН
Ереван, Армения

БЁМИГ МИХАЭЛА
Рим, Неаполь, Италия

ДОРОНЧЕНКОВ ИЛЬЯ АСКОЛЬДОВИЧ
Москва, Санкт-Петербург, Россия

ДУХАН ИГОРЬ НИКОЛАЕВИЧ
Минск, Беларусь

КАВТАРАДЗЕ СЕРГЕЙ ЮРЬЕВИЧ
Москва, Россия

ЛАВРЕНТЬЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА
Москва, Россия

МЕЩЕРЯКОВ АРСЕНИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ
Москва, Россия

ПЕРШЕЕВА АЛЕКСАНДРА ДМИТРИЕВНА
Москва, Россия

РИВЧУН ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА
Москва, Россия

ФАДЕЕВА ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА
Москва, Россия

ШИДЛОВСКАЯ ЕВГЕНИЯ ВЯЧЕСЛАВОВНА
Москва, Россия

## Редакционная коллегия

**Главный редактор**
САХНО ИРИНА МИХАЙЛОВНА

**Заместитель главного редактора**
ВЕЛИКАЯ ЕЛЕНА ВАСИЛЬЕВНА

**Ответственный секретарь**
ЛУКИНА ПОЛИНА АНДРЕЕВНА

**Научный редактор**
СЕЛЕЗНЁВ МАКСИМ АЛЕКСАНДРОВИЧ

**Художественный редактор**
БИРЮКОВ ДМИТРИЙ ЮРЬЕВИЧ

**Главный редактор сайта**
БЕРГЕР АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ

**Бильд-редактор и менеджер по авторскому праву**
ДОРОЩЕНКОВА ОЛЬГА ВИКТОРОВНА

**Корректор**
ПОВАРОВА СВЕТЛАНА ВИКТОРОВНА



**Учредитель и издатель:**
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)

Электронный научный журнал. Издается с 2024 года.
Периодичность: 4 раза в год

ISSN 3034-2031

DOI журнала: 10.17323/3034-2031
DOI 4-го выпуска: 10.17323/3034-2031-2024-1-4

**Адрес редакции:**
115054, г. Москва, ул. Малая Пионерская, д. 12
e-mail: art.journal@hse.ru
https://art-journal.hse.ru



© НИУ ВШЭ, 2024

## Содержание

10 В. Е. СУСЛЕНКОВ
Переосмысление и трансформация античных языческих образов, сцен и тем в раннехристианском искусстве

60 А. В. ПОЖИДАЕВА
Воскрешение Лазаря в искусстве Средних веков: искусство мимикрии или сюжет-хамелеон

110 Ю. А. СЫЧЕВА
Самсон как прообраз Христа в иконографии западноевропейских памятников XII века

134 И. А. ШАЛИНА
Чудотворная икона Богоматери Тихвинской: датировка, атрибуция, иконография, ранняя история почитания

170 О. А. ЛЫСЕНКО
Пастилья или «рельеф из гипса» в убранстве священных образов

194 Е. В. ЗОТОВА
Иллюстрированные календари в позднесредневековых рукописях: функция, традиция, иконография (на примере рукописей из собрания Российской государственной библиотеки)

216 А. С. ЕГОРОВА
Визуальные диаграммы Speculum theologiae и средневековое искусство памяти

240 Л. И. КОВАЛЬЧУК
Архитектурные элементы и пространство в декоре нюрнбергского художественного серебра

276 АНДРЕА СПИРИТИ
Под знаком Браманте: два московских периода Алевиза Нового из Ланцо
*Перевод с итальянского Марии Бабичевой*

306 КНИЖНЫЙ ОБЗОР
П. А. ЛУКИНА. Открытый музей для нового зрителя



## Contents

10 VITALY E. SUSLENKOV
Rethinking and transformation of ancient pagan images, scenes and themes in Early Christian art

60 ANNA V. POZHIDAEVA
The resurrection of Lazarus in the art of the Middle Ages: the art of mimicry or the chameleon plot

110 YULIYA A. SYCHEVA
Samson as a prototype of Christ in the iconography of western European art of the 12th century

134 IRINA A. SHALINA
The miraculous Tikhvin icon of the Mother of God: dating, attribution, iconography, early history of veneration

170 OKSANA A. LYSENKO
Pastiglia or "gypsum relief" in the decoration of sacred images

194 ELIZAVETA V. ZOTOVA
Illustrated calendars in late medieval manuscripts: function, tradition, iconography (on the example of manuscripts from the collection of the Russian State Library)

216 ANASTASIA S. EGOROVA
Visual diagrams Speculum theologiae and medieval art of memory

240 LADA I. KOVALCHUK
Architectural elements and space in the decoration of Nuremberg silver

276 ANDREA SPIRITI
Under the sign of Bramante: two Moscow periods of Aloisio Novi from Lanzo
*Translated from Italian by Maria Babicheva*

306 BOOK REVIEW
P. A. LUKINA. Open museum for a new audience

# от редакции



Дорогие друзья!

Школа дизайна Факультета креативных индустрий НИУ ВШЭ представляет четвертый выпуск электронного научного Журнала ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, в котором собран уникальный материал по искусству Средних веков, начиная с раннехристианских произведений X–XII веков и заканчивая рукописями позднесредневекового периода, русской архитектурой XIV — начала XVI столетий и декоративно-прикладным искусством немецкого Возрождения. Тематический сборник объединил ведущих российских и зарубежных ученых, людей, давно работающих в этой сфере. Отказавшись от общепринятых классификационных ограничений, ибо «рамок в истории искусства просто не существует» (Ханс Бельтинг), они предложили авторскую трактовку удивительных феноменов, долгое время остававшихся за пределами исследовательского внимания.

Открывает сборник статья Виталия Сусленкова «*Переосмысление и трансформация античных образов, сцен и тем в раннехристианском искусстве*», в которой автор дает краткий обзор основных путей, по которым в раннехристианском искусстве происходила миграция и трансформация образов и сцен античной языческой сюжетики, так что некоторые из них были полностью переосмыслены в русле interpretatio christiana. Анна Пожидаева в тексте *«Воскрешение Лазаря в искусстве Средних веков: искусство мимикрии или сюжет-хамелеон»* предлагает читателям посмотреть на известный сюжет в христианской иконографии через «мимикрию» как подражание и заимствование всей композиции или ее частей из разных чужеродных сцен. Автор предпринимает попытку проанализировать источники визуальных цитат и проследить возможные истоки основных элементов иконографических схем в изображениях Воскрешения Лазаря от III до XV века. Юлия Сычева в статье *«Самсон как прообраз Христа в иконографии западноевропейских памятников XII века»* обращается к еще одному известному иконографическому образу в западноевропейских памятниках XII века — фигуре ветхозаветного судии Самсона в качестве прообраза Христа. Автор очерчивает круг возможных текстовых источников и сюжетов из истории Самсона: Врата Газы, Схватка со Львом и Гибель Самсона (в пасхальных секвенциях Адама Сен-Викторского, в Speculum Ecclesiae Гонория Августодунского). Двенадцать прообразов из жизни Самсона использованы в качестве ветхозаветных префигураций в тексте Pictor in Carmine (ок. 1200).

Следующий блок статей посвящен христианской иконографии и пастилье в убранстве священных образов. Автор статьи *«Чудотворная икона Богоматери Тихвинской: датировка, атрибуция, иконография, ранняя история почитания»* Ирина Шалина, апеллируя к архивным и текстологическим данным, ставит важный вопрос об атрибуции и датировке чудотворной иконы Богоматери Тихвинской, предлагая свою научную гипотезу и новый инструментарий иконографической интерпретации. Анализ композиционных особенностей иконы доказывает отсутствие точных иконографических

аналогий, хотя в восточнохристианском мире находится немало близких решений образа Перивлепты Аристерократусы, порой представленной с обнаженной стопой Младенца — основной приметой тихвинской Одигитрии. Ольга Лысенко в статье *«Пастилья или “рельеф из гипса” в убранстве священных образов»* анализирует убор священных образов, обращаясь к технологическим и художественным особенностям, существовавшим в разное историческое время начиная с XIII века. Несомненный интерес для читателей представляет анализ хранящегося в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан образа «Царь Царем» 1680-х — начала 1700-х годов из Троицкой церкви Иоанно-Предтеченского монастыря в Свияжске.

Анализ роскошных манускриптов эпохи Средневековья представлен в двух статьях. Елизавета Зотова обращается к иллюстрированным календарям в тексте *«Иллюстрированные календари в позднесредневековых рукописях: функция, традиция, иконография (на примере рукописей из собрания Российской государственной библиотеки)»*. В орбите ее внимания — структура построения визуального материала в календарях и художественные особенности, которые непосредственно связаны с назначением самой книги: так, в богослужебной рукописи сцены календарных работ, так же как и изображения знаков зодиака, могут выступать в качестве обозначений конкретных месяцев, а в книгах часов, прошедших путь от молитвенника для мирян до ценного предмета коллекционирования, могут стать полноценной иллюстрацией и будут рассматриваться как произведение искусства. Все эти аспекты наглядно демонстрируют три французские рукописи, находящиеся в собрании отдела рукописей Российской государственной библиотеки. Анастасия Егорова в статье «*Визуальные диаграммы Speculum theologiae и средневековое искусство памяти*» обращается к сборнику иллюстраций-диаграмм Зерцало теологии (Speculum theologiae), который представляет собой предельно концентрированное визуальное воплощение католической дидактики XIII–XV веков. В иллюстративный ряд Зерцала входили миниатюры с изображениями как абстрактных таблиц и циркулярных диаграмм, так и вполне фигуративных образов: херувимов и серафимов, деревьев и башен. На примере рекомендаций для проповедников в сборниках Artes praedicandi и некоторых миниатюр Зерцала теологии автор показывает механизм работы иллюстративных таблиц в качестве мнемонических пособий и предлагает уникальный ключ к дешифровке отдельных иллюстраций Speculum theologiae.

Лада Ковальчук в статье *«Архитектурные элементы и пространство в декоре нюрнбергского художественного серебра»* предлагает читателям посмотреть на культурное наследие Нюрнберга с необычного ракурса — с точки зрения пространственных мотивов и архитектурных элементов в декоре нюрнбергского серебра. Несмотря на то, что основное внимание уделено памятникам ренессансного серебра Нюрнберга из собрания Оружейной палаты Музеев Московского Кремля, в декоре которых архитектурные образы используются для оформления различных сюжетов



и персонажей (аллегорий, персонификаций, добродетелей, времен года, знаков зодиака, сцен охоты и быта), истоки и конкретные изобразительные примеры автор находит и в более ранних периодах. В статье выявлена специфика изображения пространства в предметах сета, а также расширен и уточнен круг возможных визуальных влияний.

Мы чрезвычайно рады представить перевод (выполненный Марией Бабичевой) статьи Андреа Спирити — ординарного профессора факультета Гуманитарных наук и инноваций Университета Инсубрии, Варезе-Комо, Италия — *«Под знаком Браманте: два московских периода Алевиза Нового из Ланцо»* и сердечно благодарим исследователя за предоставленные нам авторские права и разрешение на публикацию материала. В центре научного внимания Спирити — архитектурная деятельность Алевиза Нового из Ланцо д’Интельви, сначала в Крымском ханстве (1504–1514) и затем в Великом княжестве Московском (1514–1531), которая впервые рассматривается с точки зрения ее зависимости от ломбардской архитектуры как в период становления последней, так и в дальнейшем, учитывая свойственную озерной территории практику обмена информацией. Автор убедительно доказывает, что в московских проектах Алевиза — в многочисленных постройках Кремля и, главным образом, в готико-ренессансном гигантизме церкви Вознесения Господня в Коломенском — архитектор апеллирует к собственным цитатам из миланских и римских проектов.

Воссозданная в четвертом выпуске журнала картография и визуальная грамматика искусства европейского и русского Средневековья призваны переосмыслить художественное наследие уникального периода в истории искусства через неординарные научные комментарии и новаторские исследовательские гипотезы. Наши авторы предлагают посмотреть на известные артефакты пристальным взглядом внимательного читателя, найти неожиданные сопряжения и переклички, пробраться сквозь лабиринт новых смыслов. Мы от всей души желаем нашим читателям получить удовольствие от дешифровки иконографических паттернов и сполна насладиться прекрасным визуальным рядом, представленным нашими авторами.

С наилучшими пожеланиями,
команда Школы дизайна НИУ ВШЭ

# переосмысление и трансформация античных языческих образов, сцен и тем в раннехристианском искусстве

В. Е. СУСЛЕНКОВ
Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет,
127051, Россия, Москва, Лихов пер., д. 6, стр. 1
lafcadio@yandex.ru

DOI: 10.17323/3034–2031–2024–1–4–10–59

**Аннотация**

Статья представляет собой краткий обзор основных путей, по которым в раннехристианском искусстве происходила как стихийная, так и заказная адаптация и трансформация образов и сцен античной языческой сюжетики. Многие из них — заимствования из старого репертуара ввиду близости темы и сходства содержания (особенно в погребальных ансамблях), некоторые были полностью переосмыслены в русле interpretatio christiana. Древние традиции античной художественной школы и ее приемов стали основой для переработки старых схем в новые композиции уже иного содержания (при этом сохраняя старинные смыслы). Кроме того, языческие образы — в русле как риторической традиции, так и религиозной философии неоплатонизма — сохранились в христианском контексте как аллегории и персонификации абстрактных сил и свойств природы, добродетелей. Параллельно целый ряд языческих героев, имевших в античности культ, в своих канонических образах и в мифологических сценах пришли в новый мир как иносказание о свойствах мира, родственных христианским идеям — идеям нравственной добродетели, воскресения, бессмертия (этот аспект обычно не рассматривается исследователями раннехристианского искусства). Это подтверждается прямым соседством некоторых языческих героев и христианских символов и образов. Важную роль в процессах адаптации образов уходящих культов сыграло (на общем негативном фоне к языческим учениям) отношение христианских писателей к мудрости и нравственным примерам древности как к признакам участия Бога в истории.

**Ключевые слова:** раннехристианское искусство, позднеантичное искусство, античное наследие в раннехристианском искусстве, катакомбы, Одиссей, Орфей, Беллерофонт, триумфальная арка Константина



# rethinking and transformation of ancient pagan images, scenes and themes in early christian art

VITALY E. SUSLENKOV
St. Tikhon's Orthodox University of Humanities,
127051, Russia, Moscow, Likhov per., 6, building 1
lafcadio@yandex.ru

**Для цитирования:** Сусленков В. Е. Переосмысление и трансформация античных языческих образов, сцен и тем в раннехристианском искусстве // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 4 (4). С. 10–59

**Abstract**

The article is a generalization of the main ways in which both spontaneous and custom adaptation and transformation of images and scenes of ancient pagan subjects took place in Early Christian art. Many of them are borrowings from the old repertoire due to the proximity of the theme and similarity of content (especially in funeral ensembles), some have been completely reinterpreted in line with the interpretatio christiana. The ancient traditions of the ancient art school and its techniques became the basis for the processing of old schemes into new compositions of a different content (while preserving the ancient meaningful elements). In addition, pagan images — in line with both the rhetorical tradition and the religious philosophy of Neoplatonism — have been preserved in the Christian context as allegories and personifications of abstract forces and properties of nature, virtues. In parallel, a number of pagan heroes who had a cult in antiquity, in their canonical images and in mythological scenes, came to the new world as an allegory about the properties of the world related to Christian ideas — the ideas of moral virtue, resurrection, immortality (this aspect is not usually considered by researchers of early Christian art). This is confirmed by the direct proximity of some pagan heroes and Christian symbols and images. An important role in the processes of adapting the images of departing cults was played, against a generally negative background to pagan teachings, by the attitude of Christian writers to the wisdom and moral examples of antiquity as signs of God's participation in history.

**Keywords:** early christian art, late Antique art, ancient heritage in early christian art, catacombs, Odysseus, Orpheus, Bellerophon, triumphal arch of Constantine

Первые образцы христианского искусства появились в период расцвета искусства античного — во второй половине II века — и родственны ему по стилю; высокохудожественные образцы позднего античного искусства, продолжающего создавать мифологические образы и следующего классической выучке, известны до VII века. Именно по этой причине, кажется, невозможно разделить терминологически «позднеантичное» и «раннехристианское» искусство: множество заимствований, сложнейшая сплавленность явлений, перетекания, взаимное сотворчество делают их фактически синонимами[1].

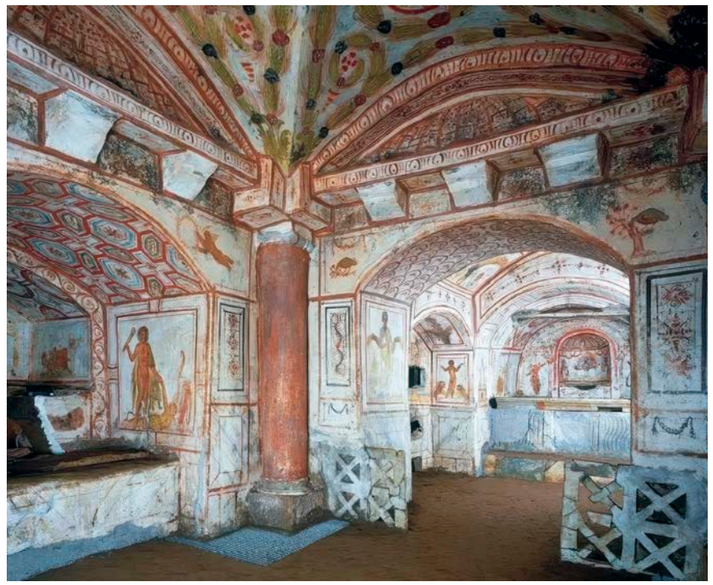
Целый ряд ранних памятников искусства, которые точно определяются как имеющие отношение к христианскому учению, с ясно опознаваемыми сценами Ветхозаветного и Евангельского содержания, в значительной степени еще не оторваны от современного им искусства языческой программы [Murray, 1981]. В ансамблях с христианскими сценами имеются эпизоды определенно языческие в своем прошлом: встреча Одиссея на Итаке с Пенелопой в гипогее Аврелиев на виале Мандзони (Рим, 1-я пол. III в.), подвиги Геракла в кубикуле «N» в катакомбах на виа Дино Кампаны в Риме (2-я пол. IV в.)[2] — герой, сражающийся с Гидрой, с являющейся ему Минервой (и Цererой и Прозерпиной в соседнем коридоре), он же в Саду Гесперид, или возвращающий спасенную им из Аида Алкестиду ее мужу Адмету [Berg, 1994, pp. 219–234], и другие сцены[3], поющий Орфей в катакомбах Св. Каллиста (320–330 гг.), Св. Домитиллы (350–360 гг.), Марцеллина и Петра (2-я пол. IV в.), и др., персонификация Теллус-Земли в кубикуле Теллус в катакомбах на виа Дино Кампаны (2-я пол. IV в.), Амур и Психея в кубикуле Амура и Психеи в катакомбах Св. Домитиллы (2-я пол. III в.) и др.

В духе религиозной философии неоплатонизма [Siorvanes, 2005, pp. 88–92] они могут трактоваться как метафоры пути души к Божественной любви (Амур и Психея), ее испытаний на пути искушений (подвиги Геракла, странствия Одиссея) и как спасение от смерти (история Алкестиды, Одиссей),— они, уже очевидно, воспринимались в самой языческой среде как отвлеченные образы, и прямых языческих культовых подтекстов в них нет. Важную роль, несомненно, играло и сходство идей, составлявших суть погребальных практик язычников и христиан: испытание души — нисхождение в смерть — преодоление ее — трапеза живых с перешедшим в новую жизнь умершим. Эта тема была разработана уже в пластике саркофагов II–III веков, в том числе с изображением подвигов Геракла [Сусленков, 2021, с. 209–210]. В истории героя христиане могли видеть прямую аналогию понятиям христианского учения, сопоставляя в стоическом ключе Христа и Геракла (Iust. Mart, Dial. Tryph., 69,3) [Иустин Мученик, 1995] и характеризуя

1 Вопрос о классическом фоне раннехристианского искусства внимательно исследован в науке, и его библиография необычайно обширна, поэтому ссылаемся лишь на некоторые книги и статьи, обобщающие круг вопросов: [Grabar, 1961; Grabar, 1966; Weitzmann, 1960, pp. 43–68; Huskinson, 1974, pp. 68–97; Age of Spirituality, 1979; Elsner, 1997; Merrony, 1998; Bowersock, 2006; Hachlili, 2009; Couzin, 2017, pp. 18–54].

2 В соседнем кубикуле «O» — Ветхозаветные и Новозаветные сцены.

3 О коннотациях образов Геракла и Христа см. [Aune, 1990, pp. 3–19; Naldini, 1993, pp. 331–343; Nagy, 2016, pp. 377–398], Одиссея и Христа — [Biamonte, 1994, pp. 59–62].





**Ил. 1**
Вид кубикулы «N» с подвигами Геракла. 2-я пол. IV в. Катакомбы на виа Дино Кампаны, Рим

**Ил. 2**
Геракл, поражающий Лернейскую гидру. 2-я пол. IV в. Фреска. Кубикула «N», катакомбы на виа Дино Кампаны, Рим

человеческие подвиги Христа, Его страдальческую смерть, изведение Им из смерти человека как героический атлон [Simon, 1955]. В соседстве Геракла и ветхозаветных персон в одном пространстве можно усмотреть и отмечавшуюся исследователями параллель с подвигами Иуды в «Завете Иуды», входящем в апокрифические «Заветы двенадцати патриархов» (I в. до н.э.) [Завет Иуды, 2, 2–7] (Ил. 1–2).

Скульптуры III–IV веков также говорят об этой визуальной бесконфликтности формы, сюжета и нового содержания. Статуэтки Ионы, лежащего под лозою, или в виде оранта, или извергаемого морским чудовищем (3-я четв. III в., все — Кливленд, Музей искусств), статуя Христа-учителя (2-я пол. IV в., Рим, Национальный Римский музей, Палаццо Массимо алле терме) и др., подтверждают, что христианское искусство в целом нейтрально относилось как к классическому пониманию формы и сценографии, так и к традиции аллегории философского толка, уже столетия назад ставшей иносказанием о путях человеческой души. Однако и здесь возможны дополнительные толкования: античных героев и богов нередко понимали с позиций евгемеризма — в этом случае они становились «предшественниками» событий и героев библейской истории, некоторые (Орфей) уже в иудейской среде понимались как ее «участники». В любом случае, материал начального периода раннехристианского искусства массово свидетельствует о том, что оно могло пойти по пути традиционного для античного мира изображения священных персон (Ил. 3–4).

Саркофаги христиан этой эпохи характеризуют этот же процесс заимствования традиционных погребальных мотивов: античные аллегории, персонификации (Нептун-Море, Caelus-Небо и др.) «вкраплены» в сцены Ветхого и Нового Заветов или им сопутствуют, как герои Диоскуры или Орфей (см. саркофаг с Диоскурами и со сценой *dextrarum iunctio, m.e. рукопожатия супругов*, сценами Умножения Христом хлебов и рыб, с Петром со свитком, IV в., Арль, Музей античного Арля [Couzin, 2017, pp. 18–20]; саркофаги с Орфеем из Остии, Музей Остии и Ватиканские музеи, Музей Пио Кристиано, и др.). Как и скульптуру, рельефы саркофагов отличают, при ряде новых, характерных для позднего периода античного искусства черт, классическое отношение к фигуре, к мотивации жеста и сцены через работу пластики, естественность постановки в пространстве, хорошее качество детализированной проработки, и в целом — моделирование сцен по устойчивым античным схемам. Несомненно, это свидетельство переориентации работы скульптурных мастерских от одних сюжетов к другим в пределах тех же приемов (Ил. 5).

Такой путь искусства можно условно назвать инерционным, т.е. следующим старинным и устойчивым установкам статуса в светской жизни, поминальным практикам, традициям риторической культуры и ее визуальных знаков, инерции повседневного благочестия, — христианские сюжеты полностью вписываются в старые схемы, техническое исполнение и образность. Близким этому «инерционному» направлению в использовании навыков школы и традиции является путь, перемоделирующий материал старого







**Ил. 3**
Статуэтка Ионы, извергаемого морским чудовищем. 3-я четв. III в. Музей искусств, Кливленд

**Ил. 4**
Статуя Христа-Учителя. 2-я пол. IV в. Палаццо Массимо алле терме, Национальный Римский музей, Рим

и современного языческого искусства, которое за столетия выработало схемы поз, формулы жестов, приемы рисунка и живописи. Несомненно, пройдя выучку, работая в артелях, творцы этого искусства опираются на «книги образцов», пособия как по рисованию отдельных жестов, поз и фигур (сидящая, стоящая, вопрошающий жест, сцена борьбы, шаг), так и по изображению больших сцен — таких как встреча двух фигур или группа более развернутого действия. Анализ подобных композиций в христианском искусстве позволяет найти протографы фактически для каждой композиции — для Жертвоприношения Авраама, истории Ионы, Вознесения Илии, Благовещения, Рождества Христова, Поклонения волхвов, Христа, учительствующего среди апостолов, и, без преувеличения, фактически всем другим Ветхозаветным и Евангельским сюжетам. Разумен вопрос о природе этого заимствования — повторена ли схема механически, как наиболее композиционно выверенная для данного сюжета, или она должна была стать узнаваемой для зрителей, потому что сохранила сопровождающее ее священное значение? Конечно, и гипотеза о «технической» причине отчасти реалистична, но регулярные смысловые совпадения все же заставляют увериться, что такая разработка новой сцены по аналогии — содержательной и композиционной — осознавалась и задумывалась.

В качестве примера можно привести механизм создания сцены в истории Ионы (Ион. 4:5–5): его возлежащая под кущею фигура с запрокинутой за голову рукою (например, саркофаг в церкви Санта Мария Антиква в Риме, ок. 270-х гг., и др., мозаика в церкви епископа Феодора в Аквилее, после 313 г.) воспроизводит сцену со спящим Эндимионом, к которому нисходит Селена-Луна (например, саркофаг из Галереи Дориа-Памфили в Риме, III в.) [Lawrence, 1962, pp. 324–327] и сцену со спящей Ариадной, которой является ее божественный супруг Дионис (например, саркофаг с Дионисом и Ариадной, кон. II в., Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина). Эта «встреча», воплощающая идею бессмертия, даруемого божеством, устойчива в иконографии и часто воспроизводится на саркофагах II–III веков (причем лицо героя иногда заменялось лицом заказчика). Сон фараона на рельефе слоновой кости трона епископа Максимиана (540-е гг., Равенна, Архиепископский музей), как нам кажется, воспроизводит эту же схему как формулу для изображения акта послания Бога (Ил. 6–10).

Еще один показательный пример, сформировавшийся к VI веку,— сцена Рождества Христа с изображением Матери на ложе, купанием Новорожденного, сидящим рядом отцом, а также помогающими служанками (из ранних образцов — коптская ткань V–VI вв., Нью-Йорк, Музей Метрополитен) [Lawrence, 1962, pp. 328–330]. Сцена смоделирована по композициям рождества героев — Диониса (например, рельефы на подиуме проскениума театра в Нисе, 180–200 гг., Айдын, Археологический музей)[4], Александра

4 Помимо самых разнообразных источников, кормление младенца Диониса нисейской нимфой могло повлиять на иконографию Богоматери (ср.: фреска I в. из Casa Romana, открытой под виллой Фарнезиной,— Рим, Национальный Римский музей, Палаццо Массимо алле терме). Близкой аналогией также является статуя Исиды, кормящей Хора (Или Деметры с Демофонтом), II в. Рим, Ватиканские музеи.





**Ил. 5**
Христос с апостолами Петром и Павлом, под ногами Христа — персонификация Caelus-Неба. Ок. 359. Копия саркофага Юния Басса (Сокровищница собора Св. Петра, Ватикан). Музей Пио Кристиано, Ватиканские музеи



6



7



8

**Ил. 6**
Саркофаг с Нисхождением бога Марса к Рее Сильвии. Нач. III в. Музей Грегориано Профано, Ватиканские музеи

**Ил. 7**
Саркофаг с Нисхождением Селены-Луны к Эндимиону. III в. Галерея Дориа-Памфили, Рим

**Ил. 8**
Саркофаг с Историей Ионы, Воскрешением Лазаря, Добрым пастырем, Иссечением воды Моисеем, пасторальными сценами. III в. Музей Пио Кристиано, Ватиканские музеи

**Ил. 9**
Статуэтка Ионы, спящего под кущей. 3-я четв. III в. Музей искусств, Кливленд



9

Македонского (2-я пол. IV в., Бейрут, Национальный музей), Ахиллеса (мозаика на Вилле Тесея, нач. V в., Неа Пафос, Кипр). Причем «скопированы» не только общая схема, но и детали, вроде нимфы, опускающей руку в купель, чтобы проверить, тепла ли вода. Сцены с героями связаны с циклом их жития (такой цикл можно реконструировать гипотетически: рождение, воспитание, испытание, герофания, подвиг, смерть), которое завершается обожествлением — в этом контексте начало их жизни от богини или женщины, к которой сошло божество, с присутствующим земным отцом (Пелеем в сцене с Ахиллесом, Филиппом в сцене с Александром), может напрямую указывать на причину адаптации схемы в новой религиозной традиции — они сходны в смысловом содержании сцены [Сусленков, 2023a, с. 284–288] (Ил. 11–12).

Еще одна линия апроприации античных сюжетов и иконографических схем проистекала из другого источника: христианские писатели, осмысляя весь ход предыдущей мировой истории, пытались понять ее как развернутое с начала времен действие Бога — все ее события становились последовательными проявлениями Божьего замысла, который раскроется в будущей истории, уже освященной Боговочеловечением. Это хорошо иллюстрируется изображениями языческих философов и поэтов, отношение к которым как наделенным даром свыше уже в античности носило форму культа «божественных мужей». Число этих изображений к IV веку сократилось, но все же не пресеклось — они встречаются на саркофагах, в мозаичной и скульптурной декорации вилл, философских школ [каталог: Сусленков, 2023b, с. 145–147][5]. Отношение к ним христиан иллюстрирует обзор Августина Блаженного о заблуждениях и мудрости древних в его сочинении «О Граде Божьем», где мудрость философов и поэтов, не знавших истинного Бога, все же характеризуется как Его откровение[6]. Такое понимание открывало дорогу адаптациям иконографии языческих учителей в христианском искусстве — как собственно философов[7] (свою роль здесь должно было сыграть традиционное в погребальном искусстве сопоставление умершего с «идеальным мужем»), так и в сценах со Христом-Учителем и апостолами на саркофагах и во фресках катакомб[8]. С начала V века эта

5 Например, мозаика с Семью мудрецами на римской вилле в Неродиме э Поштме, Республика Косово, VI в., in situ.

6 «Некоторые, соединенные с нами в благодати Христовой, удивляются, когда слышат или читают, что Платон имел такой образ мыслей о Боге, который они находят очень близким к истине нашей религии...» (August., De Civ., VIII, XI, 1). «Но откуда бы Платон ни узнал это, из предшествовавших ли ему книг древних писателей, или, что более вероятно, из того источника, о котором говорит апостол: “Что можно знать о Боге, явно для них, потому что Бог явил им; ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира чрез рассматривание творений видимы”» (Рим. 1:19–20) (VIII, XII, 1) [Августин Блаженный, 1998]. Ср. также у Климента Александрийского замечания о Платоне и «прозревших» греческих поэтах, в том числе и об Орфее (Clem. Alex., Protr., VII, LXXIV, 3–4) [Климент Александрийский, 2010].

7 Саркофаг с философом, историей Ионы, Добрым пастырем и Крещением Христа в церкви Санта Мария Антиква в Риме, ок. 270 г.; фреска с так называемым Аристотелем с учениками в кубикуле «l» гипогея на виа Дино Кампаны — напротив сцены со Христом и апостолами, т.е. как сопоставление двух учений, старого и нового, 2-я пол. IV в., «портреты» философов в гипогее Аврелиев, IV в.

8 Так называемый саркофаг Стилихона в базилике Сант Амброджо в Милане, кон. IV в.; фреска в гипогее Аврелиев на виале Мандзони, III в.; в аркосолии 8 в катакомбах на виа Анапо, ок. 330-х гг.; в катакомбах Св. Домитиллы: в апсиде Кубикула pistores, в аркосолии близ крипты Амплиата, в аркосолии «малых апостолов», все — сер. IV в.; и др.





**Ил. 10**
Сон фараона. 540-е. Рельеф слоновой кости трона епископа Максимиана. Архиепископский музей, Равенна

сцена появляется и в декорации церквей (мозаики в апсиде базилики Санта Пуденциана в Риме, ок. 410–417 гг., в капелле Сан Аквилино собора Сан Лоренцо Маджоре в Милане, кон. IV — нач. V вв.), и в дальнейшем ляжет в основу иконографии Вселенских соборов (равно как и изображение философа со свитком — в основу образов Евангелистов) (Ил. 13–18).

Христианские писатели, критикуя ложь языческих верований, одновременно пытались осмыслить всю предшествующую традицию и, как наследники риторической и философской традиции античности, постоянно обращались к персонам и событиям античных мифов, которые уже сама языческая среда трактовала как аллегории и персонификации стихий, гражданских доблестей, образцы личной добродетели. Однако сводить персонажей мифов только к морализации невозможно[9]: античная книжная культура содержит неисчерпаемое число примеров, но искусство IV–VI веков сократило их до нескольких, сознательно или стихийно отобрав тех, кто не только считался образцом пайдейи / воспитания (например, Ахиллес). Ключевыми факторами здесь становились их полубожественное происхождение (Ахиллес, Беллерофонт, Геракл, Дионис), нравственное достоинство в преодолении искушений (Одиссей, Геракл), подвиг-атлон (Беллерофонт, Геракл) — особенно истребление чудищ, страдальческая смерть и последующее воскресение (Ипполит, Адонис, Геракл, Мелеагр и др.), хотя в каждом отдельном случае были свои оттенки[10] (Ил. 19–20).

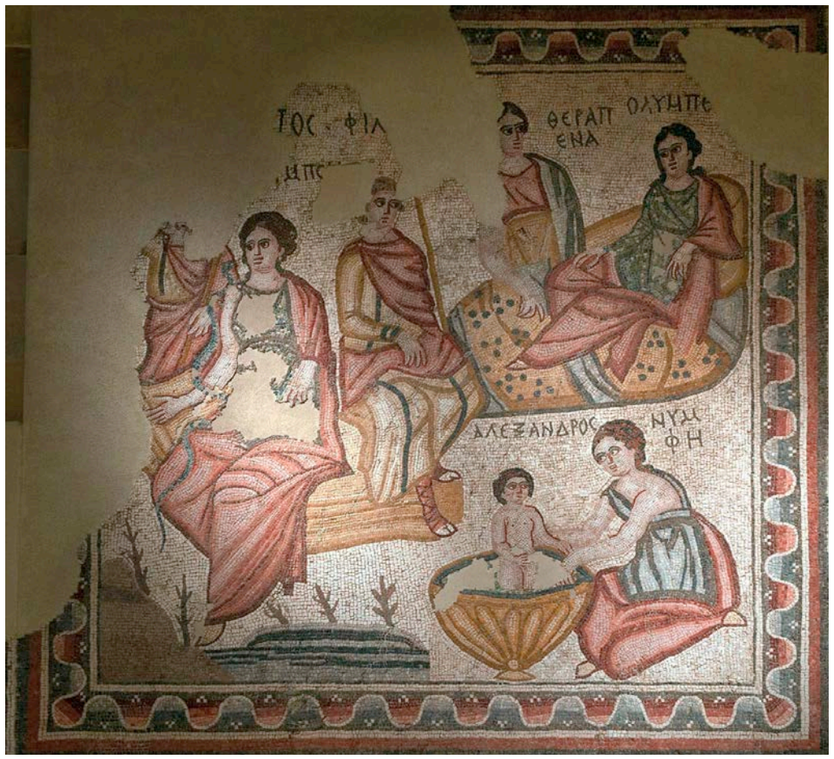
Ансамбли с историями или отдельными образами языческих героев многочисленны, среди них лучшие, программно сложные — мозаики Кипра (истории младенчества Диониса и его фиас, состязание Кассиопеи с нереидами, торжество Леды на Вилле Айона в Неа Пафосе, 2-я пол. IV в., in situ), Антиохии (охота героев вокруг медальона с Мегалопсюхией, из Комплекса Якто близ Антиохии, 450–469 гг., Антакья, Археологический музей Хатая), Мадабы (мозаики Ипполитовой комнаты в Мадабе, 1-я пол. VI в., Археологическая зона церкви Марии), Эдессы / Шанлыурфы (история Ахиллеса на Вилле амазонок из Халеплибахче, 560-е гг.), Египта (фиас Диониса и история Ипполита из Шейх-Зувейды, 1-я пол. V в., Измаилия, Региональный музей). Картины с героями, хоть и не были прямыми иллюстрациями христианских идей, соотносились с христианским учением на уровне размышления-иносказания о первопринципах мира, уже ставших христианскими.

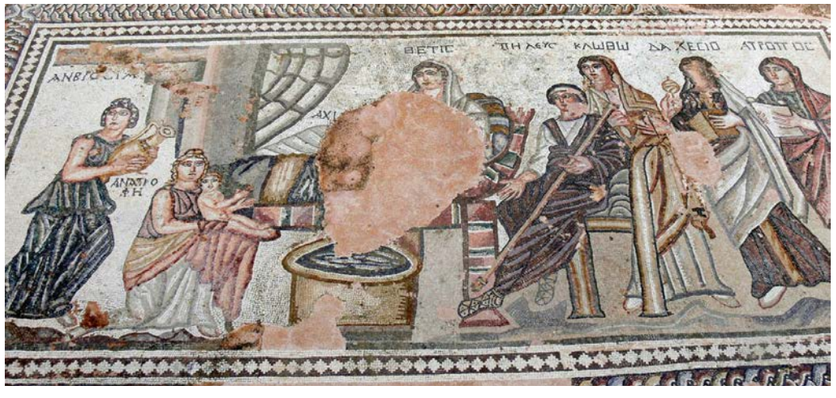
Показательными в качестве выраженной в мифологических сценах аналогии с христианскими идеями (interpretatio christiana) могут быть образы Одиссея и Орфея. Уже в позднеантичной погребальной пластике среди деяний Одиссея преобладают испытание пением Сирен и столкновение со Скиллой — прежде всего как указание на преодоление искушений и смерти (стенки трех саркофагов конца III — начала IV в. с Одиссеем

9 Исследователи избегают включения сцен языческой сюжетики в контекст раннехристианского искусства (кроме стилистического соотнесения), что нам кажется неверным.

10 Как пример — трансформации образа Ахиллеса в позднеантичном искусстве [Dunbabin, 2018, pp. 357–395].

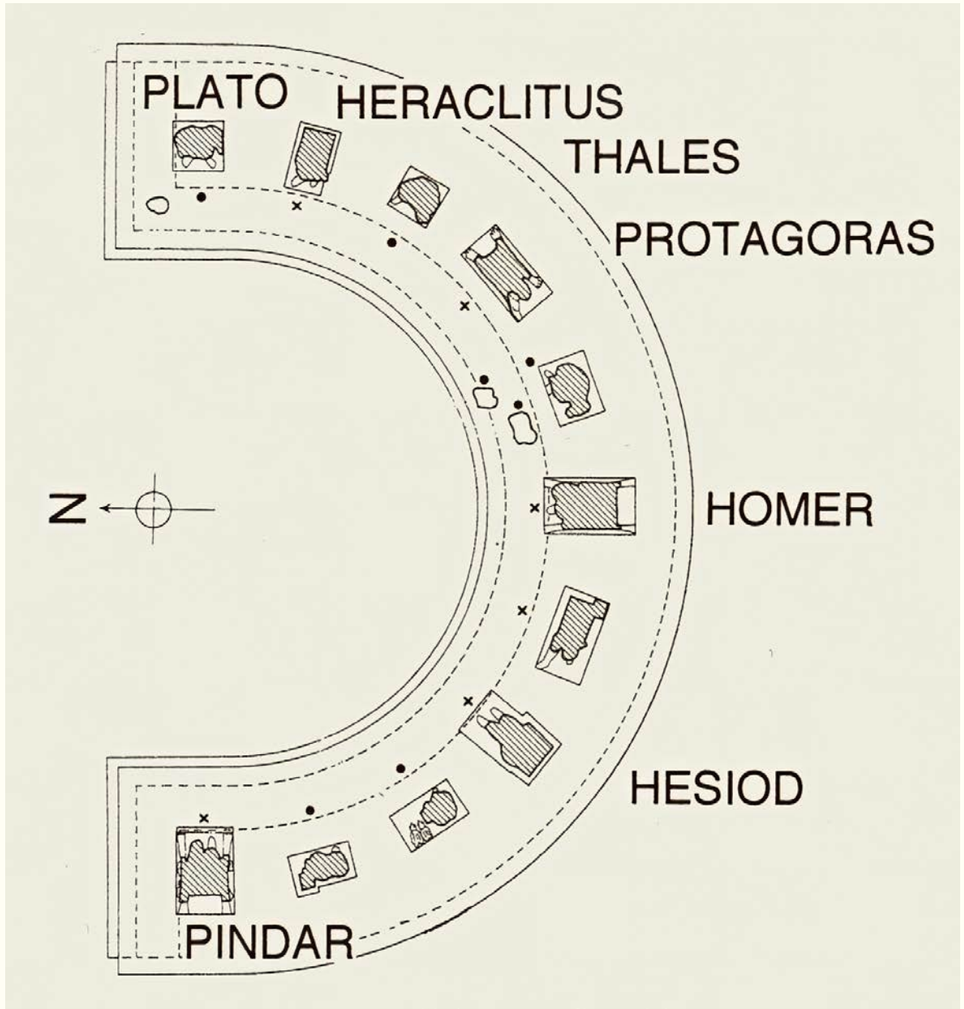




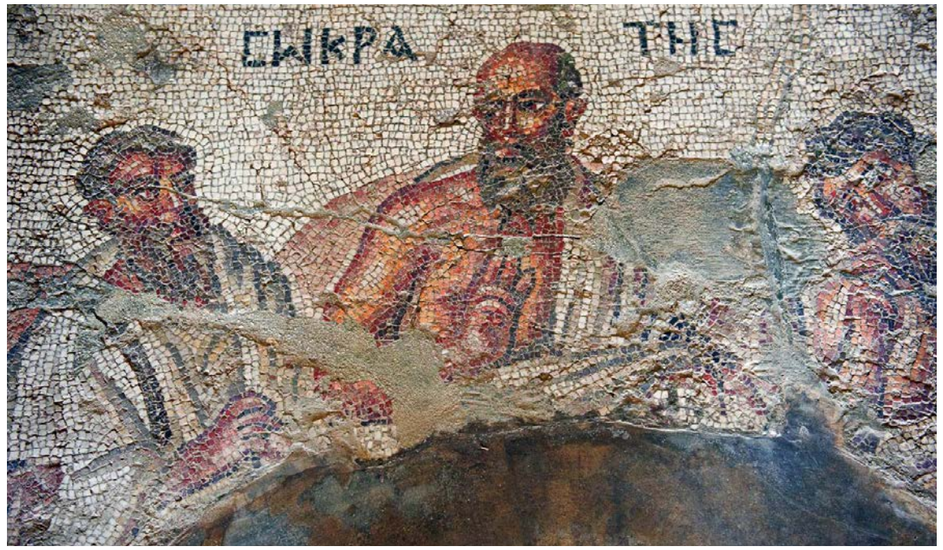


**Ил. 11**
Рождение Александра Македонского: Олимпиада со змеей, Олимпиада на ложе, сидящий рядом царь Филипп, нимфа, купающая младенца. 2-я пол. IV в. Мозаика из Суэдии близ Бейрута. Национальный музей, Бейрут

**Ил. 12**
Сцена рождения Фетидой младенца Ахиллеса; здесь же Пелей, Амбросия-Напитание бессмертием, Анатрофэ-Кормление, Мойры. Нач. V в. Мозаика на Вилле Тесея в Неа Пафосе, Кипр




**Ил. 13**
План святилища философов и поэтов (Платон, Гераклит, Фалес, Протагор, Гесиод, Пиндар, 4 неопознанных) на процессионной дороге-дромосе к храму Сераписа в Саккаре (Египет). 2-я пол. II или I в. до н.э.





**Ил. 14**
Сократ, окруженный философами. Мозаика из виллы под Восточным собором Апамеи (Сирия). 2-я пол. IV в. Археологический музей, Брюссель

**Ил. 15**
Т. наз. Аристотель с учениками. 2-я пол. IV в. Фреска. Кубикула «I» гипогея на виа Дино Кампаны, напротив сцены со Христом и апостолами





**Ил. 16**
Христос как Учитель среди апостолов. 380–390-е. Рельеф саркофага Конкордия. Музей античного Арля

**Ил. 17**
Христос как Учитель среди апостолов. Нач. V в. Копия т. наз. Саркофага Стилихона (Милан, базилика Сант Амброджо). Музей Пио Кристиано, Ватиканские музеи



**Ил. 18**
Христос с апостолами. Кон. IV — нач. V вв. Мозаика. Капелла Сан Аквилино собора Сан Лоренцо Маджоре, Милан

и Сиренами найдены в катакомбах Св. Каллиста). В этом же ключе следует читать и поздние изображения Одиссея: мозаику с Одиссеем и Скиллой в доме близ церкви в Аммедаре / Хайдре, Тунис, 2-я пол. III — нач. IV вв. (широкая датировка до кон. IV в.); мозаика в комнате Дома Леонтия, примыкающей к домовой синагоге, в Нисе-Скифополисе / Бет-Шеане, сер. V в. (Иерусалим, Музей Израиля).

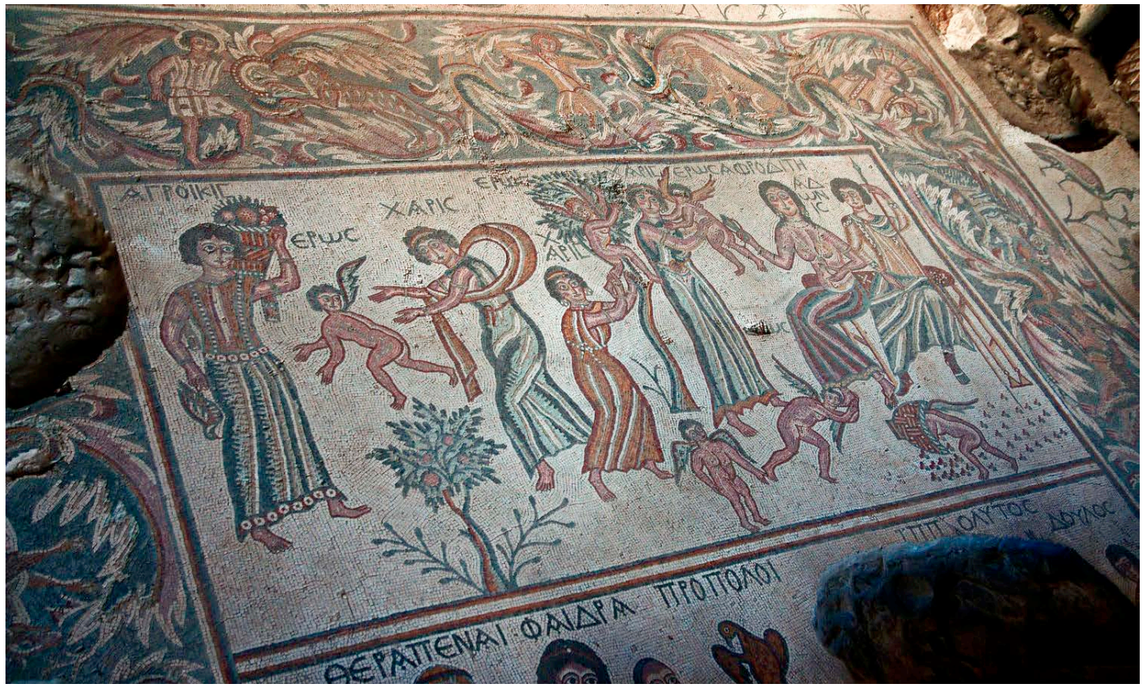
Христианские авторы, находясь в этом визуальном контексте и следуя неоплатоническим толкованиям странствий Одиссея, определяли их как пример «navigatio vitae» (Paul. Nol., Ep., 2. 23) [Paulinus Nolanus, 1999, p. 187: col. 23–25]: странствующая по жизни душа, борясь с земными искушениями, преодолевает смерть и достигает своей гавани — истинной «родины»[11]. Св. Амвросий Медиоланский сравнивает Скиллу и Сирен с опасностями духовного свойства, преодоление которых ведет к бессмертию души («на скалистом берегу этой жизни дочери сирен поют сладостную, но смертоносную песнь, уловляя юные души, и только мудрец, как повествуется у греческого поэта, благополучно миновал их, связанный как оковами своим благоразумием. До пришествия Христова даже сильным было почти невозможно удержаться от обольщения наслаждениями», «наше сравнение ереси с гидрой и утесом Сциллы указало на вновь прозябшие и несущие угрозу ростки нечестия и на всем известные кораблекрушения» (Ambros., De fide, III, 3–4) [Амвросий Медиоланский, Т. V, 2015, с. 172–173]. Встречающиеся у христианских писателей сравнения положения Одиссея, привязанного к мачте корабля, с положением Христа, пригвожденного ко кресту, придает эпизоду дополнительный символический смысл [Biamonte, 1994, p. 59, прим. 20] (Ил. 21–22).

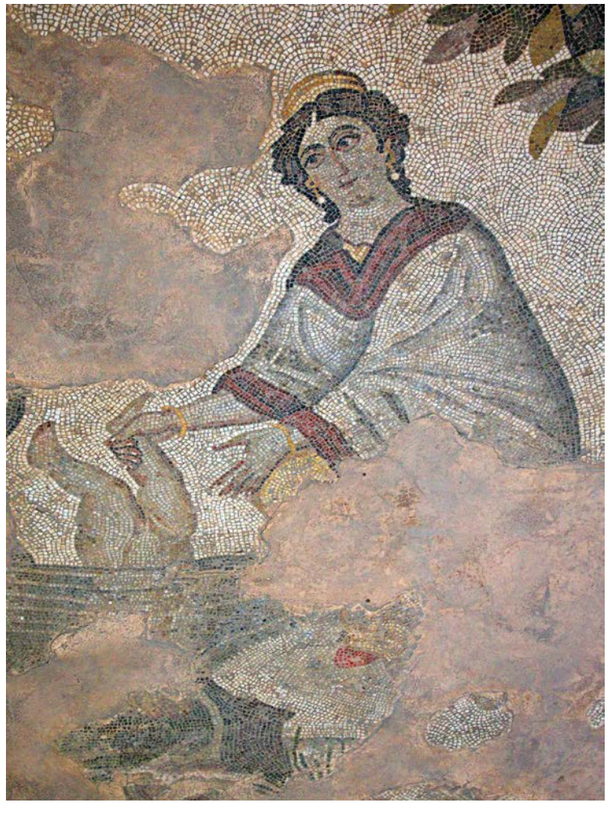
Более многопланово должен трактоваться образ мифического поэта Орфея [Vieillefon, 2003] — самый массовый в античном искусстве со II века, где он имеет устойчивую иконографию. Он изображается с вдохновенным взором (в резком повороте головы к птице — видимо, вестнику Аполлона), касаясь плектром своей кифары, окруженный зачарованными его пением животными. Эта сцена у врат Аида (?) появляется в памятниках погребального культа (саркофаг 230–240 гг., Фессалоники, Археологический музей, и др.), где певец становится, видимо, сопроводителем умершего за порог смерти, в отдельных комнатах-святилищах (?) в домах адептов орфического культа, открывающего им тайну «воспоминания» о происхождении от Диониса, т.е. о своем происхождении от божества и бессмертии души (например, группа мозаик IV в. из римских вилл в окрестностях Кориниума / Сайренсестера в Британнии) [Smith, 1984, pp. 357–380].

Именно по этим причинам, возможно, Орфей встречается на фресках христианских катакомб III–IV веков [Huskinson, 1974, pp. 86–87; Stern, 1974, pp. 1–16; Prigent, 1984, pp. 205–221], в христианских поминальных капеллах (мозаика из погребальной капеллы у Дамасских ворот Иерусалима,

11 Подробный разбор упоминаний об Одиссее у христианских авторов: [Biamonte, 1994].





**Ил. 19**
Афродита и Адонис, восседающие на ложе, с Харитами и эротами. 1-я пол. VI в. Фрагмент мозаичного пола. Ипполитова комната, Археологическая зона церкви Марии, Мадаба (Иордания)

**Ил. 20**
Погружение Фетидой младенца Ахиллеса в воды Стикса ради наделения его неуязвимостью. 2-я пол. VI в. Мозаика. Вилла амазонок в Халеплибахче, Музей мозаик в Халеплибахче, Шанлыурфа (Турция)

сер. VI в., Стамбул, Археологический музей), к его образу будут обращаться на протяжении всего Средневековья [Murray, 1977, pp. 19–27; Friedman, 1999, pp. 45–109]. Иконография Орфея легла в основу иконографии Доброго пастыря (например, на мозаике в мавзолее Галлы Плакидии в Равенне, сер. V в.) с заменой диких зверей овцами, псалмопевца Давида (мозаика из синагоги в Газе, Палестина, 508/509 г., Иерусалим, Музей Израиля) [Philonenko, 1967, pp. 355–357; Stern, 1970, pp. 63–79] из-за коннотаций с умиротворением всякой жестокости, свойственным Раю, и Адама (мозаика V в. из церкви в Хуарте, Музей Апамеи, Сирия; мозаика с Адамом в окружении (не сохр.) животных, VI в., Национальный музей, Копенгаген) [Canivet, M. и P., 1975, pp. 49–70; Bisconti, 1988, pp. 429–436; Maguire, 1987, pp. 363–373] (Ил. 23–24).

Христианские писатели, высмеивая нелепость веры в чудеса Орфея, в то же время часто использовали его образ как аналогию: Св. Климент Александрийский в «Протрептике» («Увещевание к язычникам», 192 г.) после введения о музыкантах Древности прославляет Нового певца и Новую песнь, пользуясь сравнениями с Орфеем: «Он приручил самых трудных для дрессировки животных — людей» (Clem. Alex., Protr., I, IV, 1), «смотри, какую силу имеет новая песня! Она сотворила людей из камней и зверей» (Protr., I, IV, 4), «все остальное она устроила слаженно и разногласие элементов привела к гармонии, чтобы вся вселенная стала у нее созвучием» (Clem. Alex., Protr., I, V, 1) [Климент Александрийский, 2010; Roessli, 2002, pp. 506–509]. Он же пишет о прозрении Орфея и цитирует его «Завет» как свидетельство обращения певца к Единому Богу (Clem. Alex., Protr., LXXIV, 4). Этими аналогиями пользуются и другие писатели, например, Евсевий Кесарийский в панегирике Константину I (335 г.) (Euseb., Laudes Constantini, XIV) [Евсевий Кесарийский, 1998, с. 254; Roessli, 2002, pp. 510–512]. Подкрепляло это обращение к Орфею «знанием», циркулировавшим в иудейской среде с III в. до н.э., о том, что Орфей во время своего странствия учился у Моисея, и, соответственно, в Ветхом Завете — начало всей греческой мудрости [Friedman, 1999, pp. 15–44]. Этот последний аспект в восприятии древнего певца еще более сближает его с христианской традицией: он исстари фактически «превращен» в приверженца библейского учения о Едином Боге (Ил. 25–26).

Идеи бессмертия души, блаженства по смерти обеспечили долгое существование (вплоть до VIII в., а в прикладном искусстве дольше) теме торжества Диониса, умершего и воскресшего бога[12], и позволили включить мотивы из круга его символов в христианское искусство[13] (Ил. 27–32).

12 Например: мозаика с танцующими менадой, сатиром и Паном, V в. (?),— ныне в церкви Св. Апостолов, Мадаба (Иордания); мозаика из Саррина (Сирия), сер. V в.; мозаика из Дома Диониса в Стамбуле, посл. четв. V в.; мозаика из Шейх-Зувейды, 1-я пол. V в. Измаилия (Египет), Региональный музей; мозаика из Герасы / Джераша (Иордания), 2-я пол. или кон. VI в.; и др.

13 Так, мавзолей дочери Константина I Константины (церковь Санта Костанца, Рим, ок. сер. IV в.), наряду с христианскими сценами в куполе и в экседрах, в сводах украшен мозаичными натюрмортами с предметами и символами Дионисова культа, купидонами-виноградарями, психеями, вакханками, в куполе — пантерами, животными бога (известны по рисункам до 1620 г.).

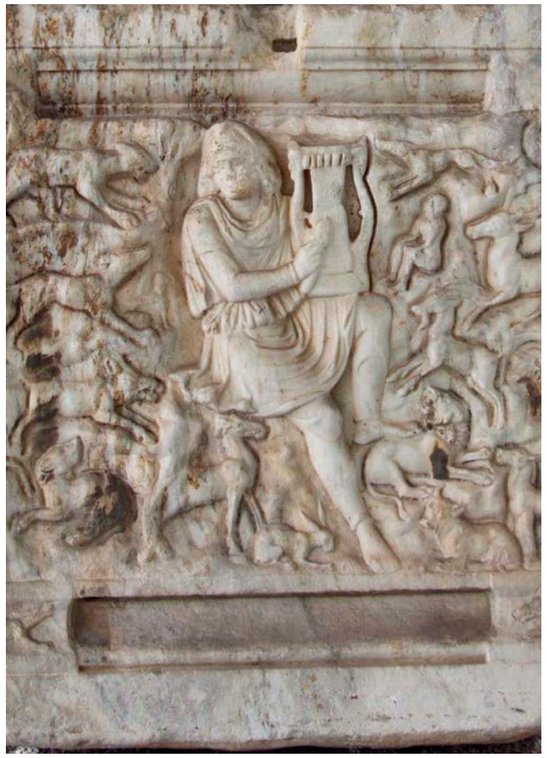






**Ил. 21**
Одиссей, слушающий пение Сирен. Ок. 200. Стенка саркофага Марка Аврелия Романа. Термы Диоклетиана, Национальный Римский музей

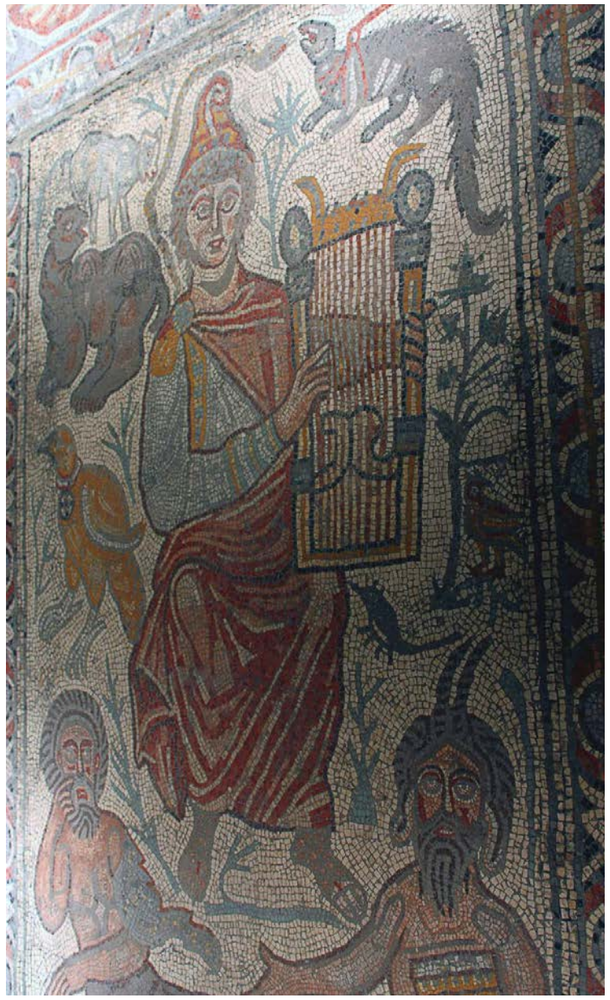
**Ил. 22**
Сцены с Одиссеем, слушающим пение Сирен и сражающимся со Скиллой. Сер. V в. Фрагмент мозаики. Комната, примыкающая к домовой синагоге, в Доме Леонтия в Нисе-Скифополисе / Бет-Шеане (Палестина). Музей Израиля, Иерусалим





**Ил. 23**
Орфей, играющий на лире. 230–240. Саркофаг. Археологический музей, Фессалоники

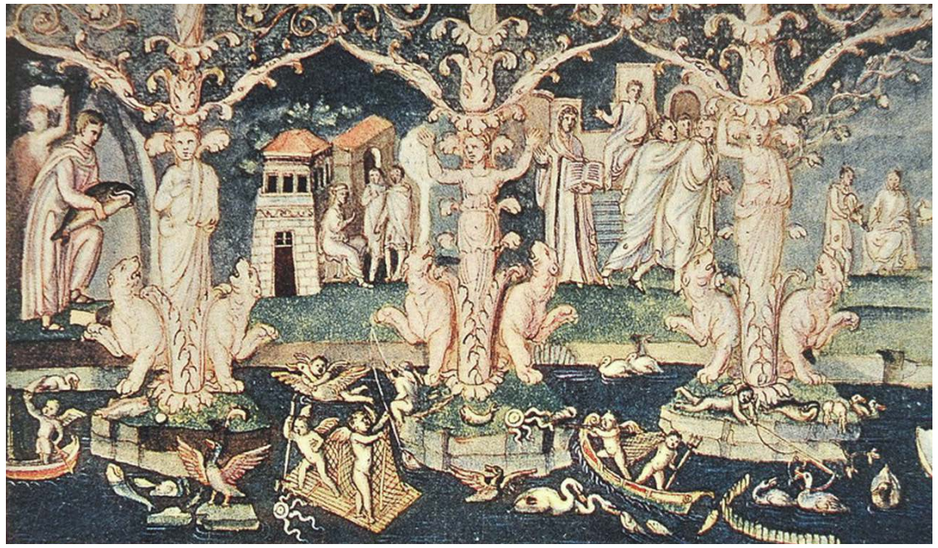
**Ил. 24**
Трапедзофор (устой стола-трапедзы) с Орфеем, играющим на лире. V в. Византийский музей, Афины

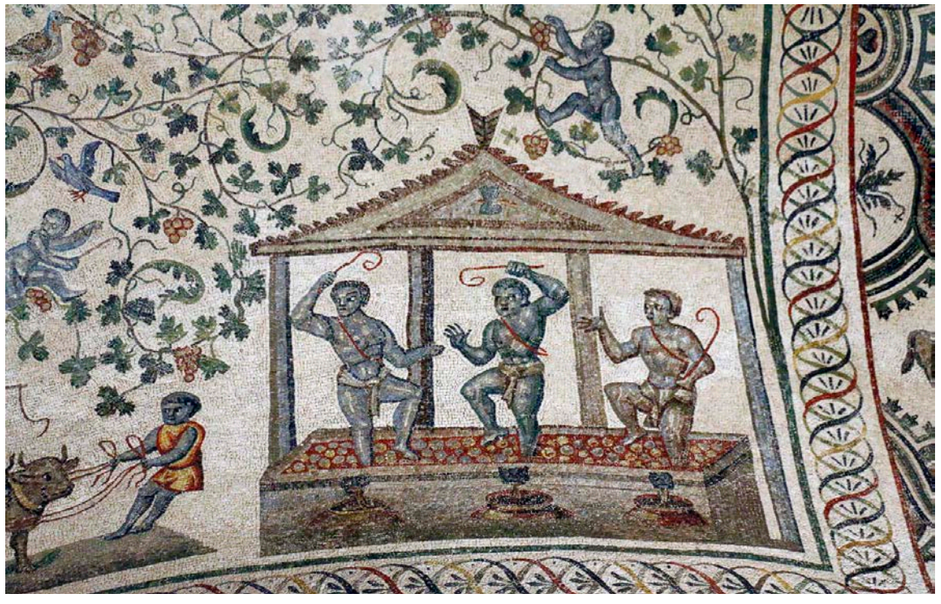


**Ил. 25**
Орфей, играющий на лире. Сер. VI в. Мозаика. Христианская погребальная капелла, комплекс дома у Дамасских ворот Иерусалима. Археологический музей, Стамбул



**Ил. 26**
Добрый пастырь. Сер. V в. Мозаика. Мавзолей Галлы Плакидии, Равенна





**Ил. 27**
Фрагмент мозаики купола мавзолея Константины (Санта Костанца) в Риме с пантерами, купидонами, сценами из Нового Завета. Сер. IV в. Хромолитография 1877 года по акварели Франсишку ди Оланды (1538–1540)

**Ил. 28**
Купидоны-виноградари. Сер. IV в. Фрагмент мозаики. Свод мавзолея Константины (Санта Костанца), Рим



**Ил. 29**
Гений Времени года, купидоны-виноградари в виноградных лозах. Сер. IV в. Фрагмент мозаики. Купол мавзолея Константины (Санта Костанца), Рим

Кроме Геракла и Орфея, из героев напрямую в христианский контекст помещался только Беллерофонт, поражающий Химеру. Он изображен на мозаике в комплексах баптистериев церквей в Миртилисе / Мертоле (Португалия), VI в. [Lopes, 2005, p. 499], и в Хенхир Эррих близ Суфетулы / Сбейтлы (Тунис), VI в., где представлены герои Менелай, Персей, Тесей, Актеон, Беллерофонт [Bejaoui, 2001, pp. 489–515], а также на мозаике из виллы в Хинтон Сэйнт Мэри, сер. IV в., Лондон, Британский музей, где соседствует с образом Христа[14], изображенного с христограммой вокруг главы, на мозаике римской виллы в Лаллингстоуне, 330-е гг., in situ, с написанной на стене христограммой[15] [Huskinson, 1974, p. 85] и на мозаике во Фрэмптоне, в комплексе с языческими сценами и с христограммой на пороге «апсиды», сер. IV в. (утрачена).

Интерпретировать мифологический сюжет в этих случаях можно как аллегорию преодоления смерти и материального и духовного зла — здесь, очевидно, он стал комментарием к героической природе Христа или христианского императора (Ил. 33). Возможно также, что Беллерофонт в Лаллингстоуне, представленный в окружении Времен года, воплощает собой силу, повелевающую круговоротом года [Beeson, 1996, pp. 18–23], и понимается как знак универсального принципа; в Хинтон Сэйнт Мэри они перемещены на поле со Христом[16]. Кроме того, тема охоты (сам Беллерофонт во всех ансамблях и преследуемые в охоте псами олени по сторонам поля в Хинтон Сэйнт Мэри) — древняя тема средиземноморского искусства, связанная с переходом по ту сторону смерти. Эти предположения могут разрешать «конфликт» откровенно языческого и явно христианского изображений.

Сходный пример использования античных образов как аллегорий в пространстве христианской церкви представляют собой также коптские ткани V–VIII веков с божествами-аллегориями и языческими персонификациями, украшавшие церковные завесы и облачения священнослужителей, и декор египетских церквей V–VII веков.

Соседство языческих фигур и христианского сюжета может свидетельствовать как о нейтральном отношении к первым, так и о превращении их в чистый символ, — таково «соседство» в домашнем нимфеуме (впоследствии, видимо, использовался как баптистерий) в гипогее на виа Ливенца в Риме (ок. 350 г.) охотящейся Дианы (дважды изображенной по сторонам арочной ниши с водным источником) — с мозаикой с апостолом Петром, стоящим у потока воды [Couzin, 2017, p. 35].

Среди перемещенных в христианский контекст некогда языческих образов самый массовый материал (и представленный широко на полах синагог и церквей) представляют собой персонификации абстрактных сил и свойств природы, уже полностью утратившие память о своей культовой

14 По другой версии, христианского императора [Pearce, 2008, pp. 189–218].

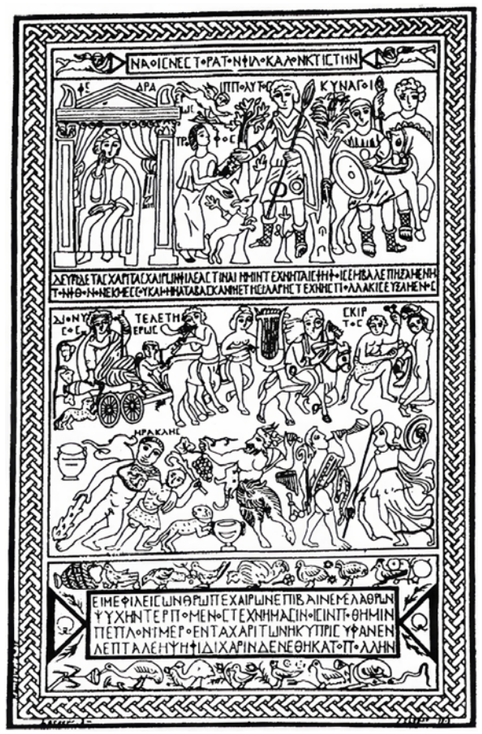
15 Henig, Martin. *Art, religion and letters in a fourth-century villa: the Lullingstone Villa mosaic*. URL: hhttp://www.asprom.org/resources/Lullingstone/LullingstoneHenig.html#14

16 Ср.: на мозаике Перистиля Большого Императорского дворца в Константинополе, нач. VI в. (?), Беллерофонт и Химера появляются в календарном контексте.





**Ил. 30**
Танцующие менада и сатир. V или VI в. Фрагмент разрушенной мозаики с Шествием Диониса. Мозаика из дома в окрестностях акрополя Мадабы (Иордания). Археологический музей, Мадаба



**Ил. 31**
Триумфальное шествие Диониса, с кентаврами, впряженными в его колесницу, пляшущими Паном, сатирами, менадами, с опьяневшим Гераклом. 1-я пол. V в. Мозаика из Шейх-Зувейды (Египет). Региональный музей, Измаилия

**Ил. 32**
Триумфальное шествие Диониса, с кентаврами, впряженными в его колесницу, пляшущими Паном, сатирами, менадами, с опьяневшим Гераклом (внизу) и с Федрой и Ипполитом (вверху) из Шейх-Зувейды (Египет). 1-я пол. V в. Региональный музей, Измаилия. Прорисовка



**Ил. 33**
Беллерофонт, поражающий Химеру, и Христос (или император) с христограммой вокруг главы. Сер. IV в. Мозаика. Вилла в Хинтон Сэйнт Мэри, Дорсет. Британский музей, Лондон. Прорисовка





**Ил. 34–35**
Таласса-Море. 576. Мозаика. Церковь Апостолов, Мадаба, Иордания



**Ил. 36**
Персонификация Времени года. 757. Мозаика. Церковь Св. Стефана, Умм ар-Расас (Иордания)

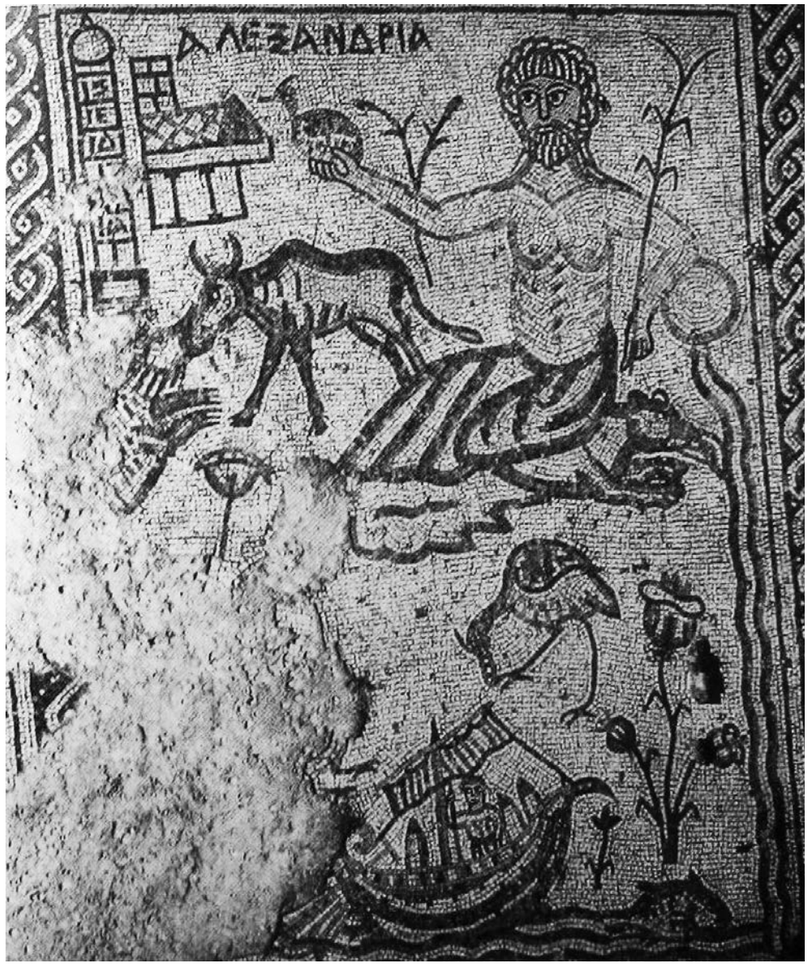
основе [Downey, 1938, pp. 349–363] и ставшие иллюстрациями *риторических тропов* (вроде «Земля застонала»), *детерминативами места действия* (Теллус-Земля на миссориуме Феодосия I Великого, 388 г., Мадрид, Национальный музей римского искусства), *«гениями» событий* (ники-виктории на диптихе консула Василия, 480 г., Милан, Кастелло Сфорцеско, и др.), *тюхэ* — персонификациями славной судьбы городов и местностей (Рим и Константинополь на диптихе кон. V–VI вв., Вена, Художественно-исторический музей), указателем на *вселенскую универсальность* представленной картины (Солнце или Солнце и Луна, Гея-Земля, Таласса) — по центру мозаичного поля[17], Времена года и/или Месяцы[18] — по углам или в бордюре, Небо и Океан, речные боги (Ил. 34–38).

В эту иконографию вписываются и персонификации абстрактных понятий[19], вроде Евандрии-Мужества, Ирины-Мира, Ктисис-Основания[20], Ананеосис-Обновления, Космесис-Украшения, Софии-Мудрости[21], Мегалопсюхии-Великодушия, Сотерии-Спасительных свойств воды[22], и многие другие, нередко помещавшиеся в центре композиций (или обрамляющие ее по углам) и обозначавшие благодаря этому некие универсальные принципы[23]. Рамой универсума и его признаком стали также пришедшие из античной традиции в христианское искусство нильские пейзажи[24], где они символизируют собою блаженство Рая[25], персонификации самого Нила[26] и остальных трех Райских рек [Balty, 1995, pp. 245–254; Hachlili, 1998, pp. 106–120; Maguire, 1999, pp. 179–184; Сусленков, 2011, с. 232–235; Tutkovski, 2023] (Ил. 39–42).

Помимо естественной и даже стихийной адаптации и следования традиционным путям влиятельной была линия государственного заказа с идеологическими и программными целями.

Начальным периодом систематизации христианской художественной идеологии было время Константина I Великого. В 310 году император провозгласил свое происхождение от Клавдия II Готского [Латинские панегирики,




**Ил. 37**
Сцены с Одиссеем, слушающим пение Сирен и сражающимся со Скиллой, и персонификация Нила с ниломером, нильским пейзажем. Сер. V в. Фрагмент мозаики. Комната, примыкающая к домовой синагоге, Дом Леонтия в Нисе-Скифополисе / Бет-Шеан (Израиль). Прорисовка

**Ил. 38**
Персонификация Нила с ниломером, нильским пейзажем (на верхней панели сцены с Одиссеем). Сер. V в. Фрагмент мозаики. Комната, примыкающая к домовой синагоге, Дом Леонтия в Нисе-Скифополисе / Бет-Шеан (Израиль)

17 Ср. *Солнце* на колеснице в окружении месяцев на мозаиках в синагогах в Хаммат Тивериаде, IV в., Бет-Альфа, 518–527 гг.; *Солнце и Луна* на мозаике монастыря Девы Марии в Бет-Шеане, VI в., все — Израиль; *Гея* на мозаике из церкви Св. Георгия из Хирбат аль-Мукхайат, ныне в комплексе Моисея на горе Нево, 535/536 г., *Таласса* на мозаике в церкви Апостолов в Мадабе, 576 г., и др.

18 Такие ансамбли III–VIII веков, как в домах, так и в синагогах и церквах, с персонифицированными фигурами месяцев или сезонов встречаются фактически во всех регионах Империи, из самых поздних — мозаика конца V–VI веков из Дома Времен года в Айос Таксиархос (месяцы), Аргос, Археологический музей; мозаика в церкви Св. Стефана (Времена года) в Умм ар-Расасе (Иордания), 757 г.

19 Первоначально они имели какие-то формы религиозного почитания (ср. культ Демоса-Народа в Афинах V в. до н.э. и др.) [Smith, 1997].

20 Мозаика с Ананеосис, Дюнамис, Евандрией, из так называемого Дома «De la Divinité marine», из Селевкии-Пиерии, посл. четв. V в., Кембридж (Масс.), Музей Саклера; мозаика из Аполлонии в Киренаике (Ливия), VI в., Музей церкви Рас эль-Хилаля; мозаика с Ананеосис, Космесис, из базилики Каср эль-Либия (Киренаика, Ливия), 539 г., Каср эль-Либия (Ливия), Музей церкви, и др.

21 София-Мудрость вместе с Геей, Океаном, Временами года в бордюре мозаичного поля в «Византийской церкви» в Петре, Иордания, 2-я четв. VI в.

22 Мозаика с Мегалопсюхией из комплекса Якто в Антиохии; мозаика 2-й пол. V в. с Сотерией, из Терм Аполавсис в Антиохии, обе — Антакья, Археологический музей Хатая.

23 Хотя иногда явно понимаются в узком смысле, например, Ктисис, Ананеосис, Космесис — как персонифицированные акты строительства церкви.

24 Спорадически они появляются в восточнохристианском искусстве до XIII века на фресках, в рельефах, миниатюрах, в прикладном искусстве.

25 Нил отождествлялся с библейской рекой Геоном, текущей, согласно Ветхому Завету, из Рая.

26 Нил на мозаике в Доме Нильского праздника в Сепфориде / Циппори, V в. (?), и в Доме Леонтия в Скифополисе / Бет-Шеан, Палестина, и др.




**Ил. 39**
Персонификация Мегалопсюхии-Великодушия. 450–469. Мозаика. Вилла из комплекса Якто близ Антиохии. Археологический музей Хатая, Антакья




**Ил. 40**
Ктисис — персонификация Основания. 2-я пол. VI в. Мозаика. Вилла амазонок в Халеплибахче. Музей мозаик в Халеплибахче, Шанлыурфа (Турция)




**Ил. 41**
Нильский пейзаж с эротами и видами городов Святой Земли. 757. Мозаика. Бордюр в церкви Св. Стефана, Умм ар-Расас (Иордания)




**Ил. 42**
Нильский пейзаж с эротами и виды городов Святой Земли. 757. Фрагмент мозаики. Церковь Св. Стефана, Умм ар-Расас (Иордания)

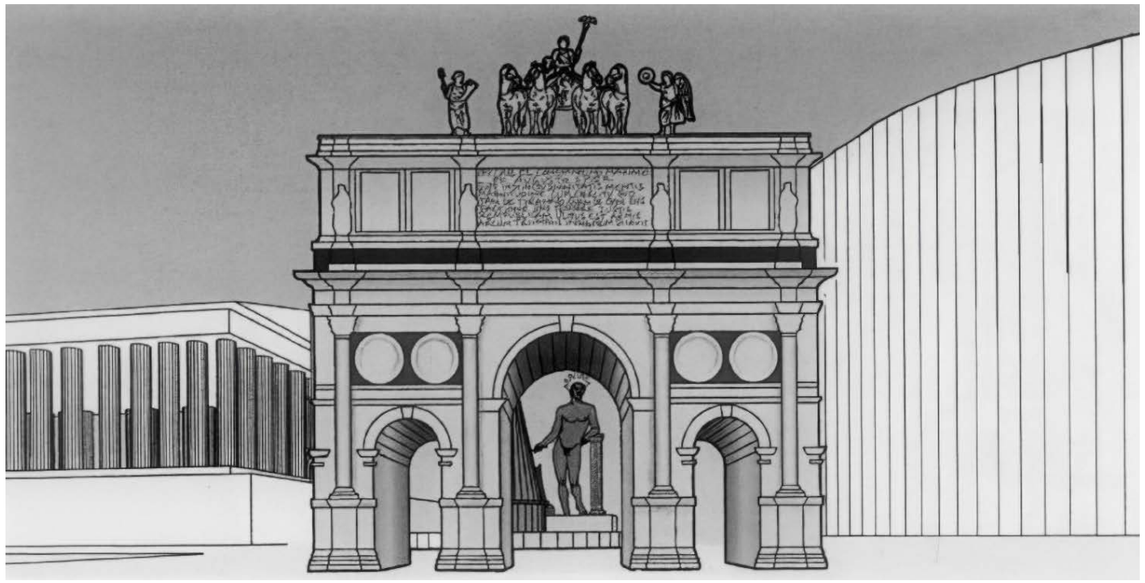
2016, с. 179], покровителя культа Непобедимого Солнца / Sol Invictus. Фактически на всем протяжении своего правления император лично оказывал этому культу покровительство, о чем свидетельствуют монетные чеканы, где он представлен в лучистой короне (corona radiata), золотой мультипль 313 года, где в профиль изображены Константин и Соль / Sol (Париж, Кабинет медалей Национальной библиотеки Франции), золотые мультипли и медальоны, на которых сам император представлен в иконографии Sol [Konstantin der Große, 2007, pp. 205, 366, 367].

Самым показательным примером этого акта религиозной унификации, центром которой на раннем этапе было универсальное и абстрактное Солнце, является возведение Триумфальной арки Константина в Риме и переформование к 315 году всего устоявшегося ансамбля предыдущих построек в новую программу. Арка была поставлена так, что стала зенитом всех символических смыслов: по оси ее пролета (север-юг) стоял фонтан времени Флавиев Meta Sudans со знаками зодиака, а далее — колосс Sol-Солнца. На торцах арки как его обрамление изображены: с востока — возносящийся на колеснице Sol, с запада — нисходящая в воды Океана на своей колеснице Луна [Marlowe, 2006, реконструкции ансамбля — Fig. 11–13]. Также в ансамбль теперь были «вписаны» храм Sol Invictus, на склоне Палатина (слева от Арки), двухапсидный храм Венеры и Ромы, в котором эдикула Венеры смотрит на утреннюю звезду Венеру, т.е. на восток, зодиакальный Meta Sudans, Колосс Солнца, и Базилика, строительство которой было начато при Максенции и где была установлена его статуя в образе Юпитера (переработана в Колосс Константина) (Ил. 43–44).

Солярные акценты и организация городских пространств в зависимости от направления Солнца утверждены Константином и в его новой столице Константинополе, официально основанной 11 мая 330 года. Так, на форуме Константина [Mango, 1981, pp. 103–110; Kaldellis, 2016, pp. 714–739; Fowden, 1991, pp. 119–131], с двумя вратами на востоке и на западе (!), была установлена Колонна[27], увенчанная древней статуей смотрящего на восходящее светило Солнца, черты которого были переработаны в лик императора [Fowden, 1991, pp. 125–126], с нимбом из семи лучей [Kaldellis, 2016, pp. 731–732], со сферой, увенчанной крестом (?). В основании Колонны хранился деревянный палладий Афины, привезенный Энеем из Трои в Италию и ставший впоследствии одной из главных святынь Рима [Kaldellis, 2016, pp. 733–735]. В здании храма Фортуны Константина стояла бронзовая квадрига, ведомая Константином-Солем (в день основания Города ее переносили на Ипподром) [Berger, 1995, pp. 131–143]. Все это говорит о том своеобразном синкретизме, который характеризовал мировоззрение и самого императора, и всей эпохи. В какой степени уже тогда Константин I разделял Солнце Непобедимое и Христа Истинное солнце, мы, видимо, не узнаем — скорее в одном он увидел Другого (Ил. 45).

27 «Колонну, на которой мы видим самого Константина, сияющего гражданам подобно солнцу» [Легенды Царьграда, 2022, с. 67–68, главы 42–45].







**Ил. 43**
Реконструкция ансамбля Арки Константина и Колосса Солнца в Риме

**Ил. 44**
Вознесение Солнца на колеснице. Ок. 315. Восточный торец Триумфальной арки Константина I в Риме

Христианское понимание Солнца читается и на мозаике в мавзолее M (2-я пол. III — нач. IV вв.) Ватиканского некрополя под базиликой Св. Петра в Риме, где в поросли виноградной лозы изображен Sol Invictus или Христос-Соль (в сиянии вокруг его главы можно усмотреть подобие креста, и здесь же на стенах — история Ионы, Добрый пастырь) [Lawrence, 1962, pp. 333–334], и в капелле Сан Аквилино в церкви Сан Лоренцо Маджоре в Милане, где изображено Вознесение Илии на небеса на колеснице, смоделированное по схеме Солнца на колеснице (ср. рельеф из Нового Илиона, ок. 280 г., Берлин, Государственные музеи) [Lawrence, 1962, pp. 331–333][28] (Ил. 46).

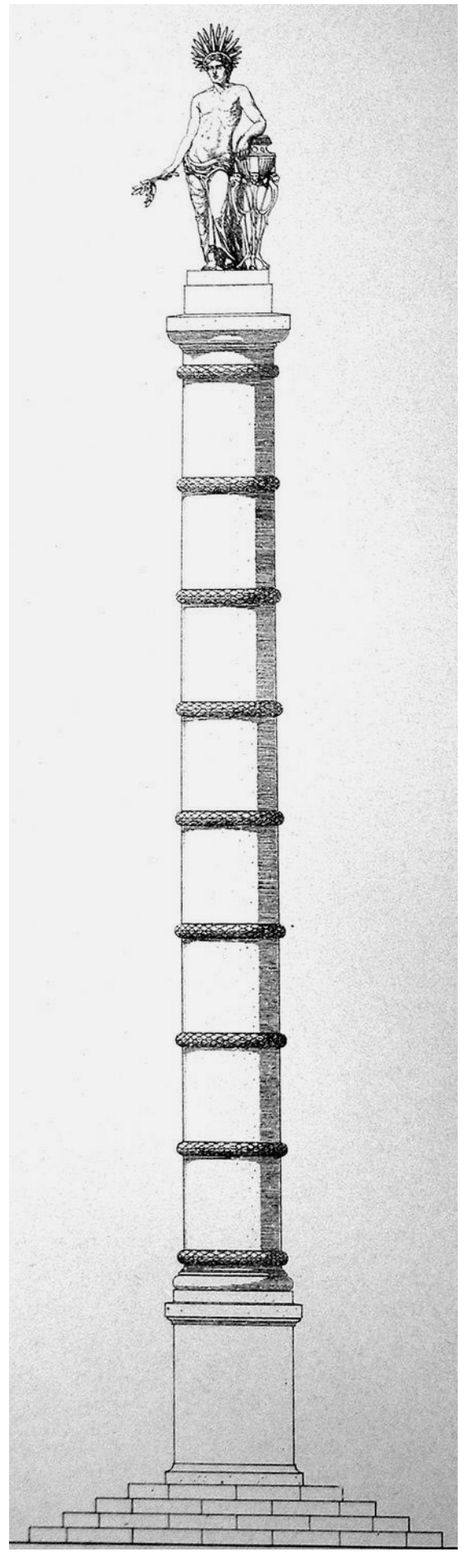
Самые разные приметы внешности Солнца, его жесты вошли в иконографию Христа (согнутая в локте поднятая правая рука, длинные одеяния, длинные власы с пробором посередине, сфера или сфера с обелиском), — таковы сцены Передачи Закона / Traditio legis (Санта Костанца в Риме, сер. IV в.; баптистерий Сан Джованни ин фонте при Дуомо Неаполя, 2-я пол. V в., и др.), Явлением Христа (например, на мозаике в апсиде Санти Козма э Дамиано в Риме, 526–530 гг., и др.) [L'Orange, 1953, главы 16, 17].

Помимо Солнца еще одним важным источником для иконографии Христа стали модели, формировавшиеся из схем императорского культа (схема поклонения — Деисис, Вход Господень в Иерусалим, триумфальные образы Христа, Сошествие во ад, и пр.) [Грабар, 2000] (Ил. 47).

Все это говорит о том, что сюжеты, символы и смыслы (в том числе культового содержания) из языческого наследия активно циркулировали в христианском обществе: появлялись в церковном пространстве, были востребованы в христианской литературе и богословии как аналогии, риторические аллегории, отвлеченные нравственные примеры, объекты критики, по-прежнему были актуальны как в среде высокостатусной городской культуры, так и в повседневной жизни. Это подтверждается и колоссальным количеством предметов прикладного искусства с языческими в своей изначальной природе сюжетами или мотивами (серебряные блюда, сосуды, шкатулки, консульские диптихи, шкатулки для драгоценностей, ювелирные украшения IV–VII вв.). И если живопись с большими «языческими» циклами исчезла после середины VI века[29], производство прикладных изделий не прекратилось на протяжении всего христианского Средневековья, питая его «ренессансы». В какой-то степени это может свидетельствовать о разных формах отношения христиан к языческому прошлому — о нейтральном отношении к этой сюжетике, об уже естественном пребывании ее в культуре, об инерции представления о статусной роскоши, о морализирующих идеях воспитывавшейся на образцах древности среды [Leader-Newby, 2006, pp. 67–74], иногда, может, о симпатии к язычеству, но несомненно, о никогда не исчезавшей (хотя убывавшей) востребованности в идеях, формах и стилях античной традиции.

28 О новом отношении к солнечному свету в позднеантичную эпоху см. [Сусленков, 2008].

29 Уникален ансамбль фресок в Кусайр-Амра — резиденции-термах халифа аль-Валида II в Иордании, 2-я четв. VIII в., явно опирающийся на не сохранившиеся, хронологически близкие памятники.



**Ил. 45**
Порфировая колонна (ныне Чемберлиташ) со статуей Солнца. Ок. 330. Форум Константина в Константинополе, Стамбул. Реконструкция



**Ил. 46**
Вознесение Илии (в некоторых реконструкциях — Солнца). Кон. IV — нач. V вв. Мозаика. Капелла Сан Аквилино собора Сан Лоренцо Маджоре, Милан



**Ил. 47**
Христос, дарующий закон апостолу Петру (Traditio legis). Сцена воспроизводит формулу дарования инвеституры и щедрот императором. Кон. IV в. Саркофаг с христианского некрополя Аликаны / Alyscamps. Музей античного Арля

## Библиография


**(2000).** *Завет Иуды четвертого сына Иакова и Лии. О мужестве, и сребролюбии, и блудодеянии* // Ветхозаветные апокрифы / пер. прот. А. Смирнова. СПб: Амфора. С. 261–359.

**(2016).** *Латинские панегирики* / пер. с лат., вступ. ст. и комм. И. Ю. Шабага. М.: Университет Дмитрия Пожарского.

**(2022).** *Легенды Царьграда* / пер. с греч., комм. А. Виноградова, введ., науч. ст. А. Виноградова, А. Кравченко. М.: АСТ.

**Августин Блаженный (1998).** *О Граде Божьем* // Блаженный Августин. Творения. Т. 3, Кн. 1–13 / сост. и подгот. текста С. И. Еремеев. СПб: Алетейя; Киев: УЦИММ-пресс.

**Амвросий Медиоланский (2015).** *О вере* // Собрание творений на латинском и русском языках / пер. с лат. Д. Е. Афиногенова, прот. А. Гриня, М. В. Герасимовой; пер. со старославян. Ф. Б. Альбрехта. Т. V. М.: Издательство ПСТГУ. С. 21–309.

**Грабар, А. (2000).** *Император в византийском искусстве.* М.: Ладомир.

**Евсевий Кесарийский (1998).** *Евсевия Памфила слово василевсу Константину, по случаю тридцатилетия его царствования* // Евсевий Памфил. Жизнь блаженного василевса Константина / пер. с греч. при Санкт-Петербургской духовной академии. М.: Labarum. С. 215–269.

**Иустин Мученик (1995).** *Разговор с Трифоном иудеем* // Св. Иустин-философ и мученик. Творения / пер., предисл. А. И. Сидорова. М.: Паломник: Благовест. С. 125–358.

**Климент Александрийский (2010).** *Увещевание к язычникам. Кто из богатых спасется* / пер. с др.-греч., вст. ст., комм. и указ. А. Ю. Братухина. СПб.: Издательство Олега Абышко.

**Сусленков, В. Е. (2008).** *Свет в позднеантичном и раннехристианском искусстве и раннехристианская иконография Христа-Солнца* // Образ Византии: сб. статей в честь О. С. Поповой. М.: Северный Паломник. С. 74–104.

**Сусленков, В. Е. (2011).** *Египетские мотивы и образ земного Рая на напольных мозаиках в раннехристианских церквах Ближнего Востока* // Византийский временник (ВВ). Том 70 (95). С. 219–235.

**Сусленков, В. Е. (2021).** *Мозаики Ипполитовой комнаты в Мадабе (VI в.): анализ и интерпретация* // Византийский Временник. Том 105 (2021). М.: Издательство Московского университета. С. 204–222.

**Сусленков, В. Е. (2023a).** *Мозаики V–VI веков: героические сцены и новая жизнь языческих сюжетов* // «Искусство византийского мира» 2: сб. статей памяти О. С. Поповой. М.: Государственный институт искусствознания. С. 305–332.

**Сусленков, В. Е. (2023b).** *Почитание философов и поэтов в античности и их образы в позднеантичном искусстве* // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 13 / под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт. С. 137–160.

**(1979).** *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century* / Ed. by K. Weitzmann. New York: Metropolitan Museum of Art.

**(2003).** *Panégyriques latins.* Vol. I. Paris: Éditions Les Belles Lettres.

**(2007).** *Konstantin der Große. Imperator Caesar Flavius Constantinus* // Hrsg. A. Demand, J. Engemann Mainz: Philipp von Zabern.

**Aune, D. E. (1990).** *Heracles and Christ: Heracles Imagery in the Christology of Early Christianity* // Greeks, Romans, and Christians: Essays in Honor of Abraham J. Malherbe / Ed. by D. L. Balch et al. Minneapolis (MN): Fortress Press, 1990. Pp. 3–19.

**Balty, J. (1995).** *Thèmes nilotique dans la mosaique tardive du Proche-Orient* // Mosaïquie antiques du Proche-Orient. Chronologie, iconographie, interprétation. Paris. Pp. 245–254.

**Beeson, A. (1996).** *Pegasus the Wonder Horse and his portrayal on Romano-British mosaics* / Mosaic, 23. Pp. 18–23.

**Bejaoui, F. (2001).** *Deux mosaïques tardives de la région de Sbeïtla, l'antique Sufetula en Tunisie* // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 145e année, N. 1. Pp. 489–515.

**Berg, B. (1994).** *Alcestes and Hercules in the Catacomb of via Latina* // Vigiliae Christianae, 48. Pp. 219–234.

**Berger, A. (1995).** *Die Senate von Konstantinopel* // Boreas, 18. Pp. 131–143.

**Biamonte, G. (1994).** *Il mito di Ulisse e le Sirene: un supposto fenomeno di continuità fra tradizione pagana e simbolica cristiana* // Bessarione, quaderno N. 11. Pp. 59–62.

**Bisconti, F. (1988).** *Un fenomeno di continuità iconografica: Orfeo citaredo, Davide salmista, Cristo pastore, Adamo e gli animali* // Augustinianum. Vol. 28. N 1/2. Pp. 429–436.

**Bowersock, G. W. (2006).** *Mosaics as History. The Near East from Late Antiquity to Islam.* Cambridge (MA); London: The Belknap Press of Harvard University.

**Cameron, A., Herrin, J. (1984).** *Constantinople in the Early Eighth Century: The Parastaseis Syntomoi Chronika* // Introduction, Translation and Commentary. Leiden: E. J. Brill, Publ., 1984.

**Canivet, M. T. F. et P. (1975).** *La mosaïque d'Adam dans l'église Syrienne de Hūarte* // Cahiers archéologiques, XXIV. Pp. 49–70.

**Couzin, R. (2017).** *Syncretism and Segregation in Early Christian Art* / Studies in Iconography (Trustees of Western Michigan University). Vol. 38. Pp. 18–54.

**Downey, G. (1938).** *Personifications of abstract ideas in the Antioch mosaics* // Transactions of the American Philological Association, 69. Pp. 349–363.

**Dunbabin, K. M. D. (2018).** *The Transformations of Achilles on Late Roman Mosaics in the East* // Wandering Myths. Transcultural Uses of Myth in the Ancient World / Ed. by Lucy Audley-Miller and Beate Dignas. Berlin; Boston: De Gruyter. Pp. 357–395.

**Elsner, J. (1997).** *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity.* Cambridge: Cambridge University Press.

**Fowden, G. (1991).** *Constantine's Porphyry Column: The Earliest Literary Allusion* // The Journal of Roman Studies, vol. 81. Pp. 119–131.

**Friedman, J. B. (1970).** *Orpheus in the Middle Ages.* Cambridge (MA): Harvard University Press.

**Grabar, A. (1961).** *Christian Iconography: a Study of its Origins* / A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts (Bollingen XXXV, 10). Princeton: Princeton University Press.

**Grabar, A. (1966).** *Le premier art chrétien (200–395).* Paris: Gallimard.

**Hachlili, R. (1998).** *Iconographic Elements of Nilotic Scenes on Byzantine Mosaic Pavements in Israel* // Palestine Exploration Quarterly, 130. Pp. 106–120.

**Hachlili, R. (2009).** *Ancient Mosaic pavements: themes, issues, and trends. Selected Studies.* Leiden: E. J. Brill.

**Huskinson, J. (1974).** *Some Pagan Mythological Figures and Their Significance in Early Christian Art* // Papers of the British School at Rome, Vol. 42. Pp. 68–97.

**Kaldellis, A. (2016).** *The Forum of Constantine in Constantinople: What do we know about its original architecture and adornment?* // Greek, Roman, and Byzantine Studies, 56 (2016). Pp. 714–739.

**L'Orange, H. P. (1953).** *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World.* Oslo: Aschehoug and Co.

**Lawrence, M. (1962).** *Three Pagan Themes in Christian Art* // American journal of archaeology. Vol. 66. Pp. 289–296.

**Leader-Newby, R. E. (2006).** *Classicism and Paideia in Early Byzantine Silver from the Hermitage* // The Road to Byzantium: Luxury Arts of Antiquity / Ed. by F. Althaus, M. Sutcliffe. London: Fontanka. Pp. 67–74.

**Levi, D. (1941).** *Allegories of the Months in Classical Art* // The Art Bulletin. Vol. 23, No. 4. Pp. 251–291.

**Lopes, V. (2005).** *Les mosaïques et le baptistère de Mertola: bilan des fouilles récentes* // La mosaïque gréco-romaine. IX Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique (2001: Rome, Italy). Vol. 1. Rome: École Française de Rome. Pp. 489–501.

**Magness, J. (2005).** *Heaven on Earth: Helios and the Zodiac Cycle in Ancient Palestinian Synagogues* // Dumbarton Oaks Papers, Vol. 59. Pp. 1–52.

**Maguire, H. (1987).** *Adam and the Animals: Allegory and the Literal Sense in Early Christina Art* // Dumbarton Oaks Papers, 41. Pp. 363–373.

**Maguire, H. (1999).** *The Nile and the Rivers of Paradise* // The Madaba Map Centenary. Jerusalem. Pp. 179–184.

**Mango, C. (1981).** *Constantine's Porphyry Column and the Chapel of St. Constantine* // Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, 10. Pp. 103–110.

**Marlowe, E. (2006).** *Framing the Sun: The Arch of Constantine and the Roman Cityscape* // The Art Bulletin.88 (2). Pp. 223–242.

**Merrony, M. W. (1998).** *The reconciliation of paganism and Christianity in the early Byzantine mosaic pavements of Arabia and Palestine* / Liber annuus, 48. Pp. 441–482.

**Miziolek, J. (1991).** *Sol verus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia.* Wrocław: Ossolineum.

**Murray, Ch. (1977).** *The Christian Orpheus* // Cahiers archéologiques, 26. Pp. 19–27.

**Murray, Ch. (1981).** *Rebirth and Afterlife: A study of the transmutation of some pagan imagery in early Christian funerary art.* Oxford: British Archaeological Reports. Pp. 64–111.

**Nagy, L. (2016).** *Myth and Salvation in the Fourth Century: Representations of Hercules in Christian Contexts* // Pagans and Christians in Late Antique Rome: Conflict, Competition, and Coexistence / Ed. by M. R. Salzman, M. Saghy, R. Lizzi Testa. New York: Cambridge University Press. Pp. 377–398.

**Naldini, M. (1993).** *I miti di Orfeo e di Eracle nell'interpretazione patristica* // Civiltà classica e cristiana, 14. Pp. 331–343.

**Paulinus Nolanus (1999).** *Epistula XXIII* // Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum (CSEL) / Ed. by W. Hartel. XXIX. Pp. 187: 23–25.

**Pearce, S. (2008).** *The Hinton St Mary mosaic pavement: Christ or Emperor* // Britannia, Vol. 39, 2008. Pp. 189–218.

**Philonenko, M. (1967).** *David-Orphée sur une mosaïque de Gaza* // Revue d'histoire et de philosophie religieuses, 47e année, N. 4. Pp. 355–357.

**Piccirillo, M. (2008).** *The Mosaics of Jordan.* Amman: American Center of Oriental Research.

**Prigent, P. (1984).** *Orphée dans l'iconographie chrétienne* // Revue d'histoire et de philosophie religieuses, 64e année, N. 3 (juillet-septembre). Pp. 205–221.

**Roessli, J.-M. (2002).** *Convergence et divergence dans l'interprétation du mythe d'Orphée* // Revue de l'histoire des religions, tome 219, N. 4 (L'orphisme et ses écritures. Nouvelles recherché). Pp. 503–513.

**Simon, M. (1955).** *Hercule et le Christianisme.* Paris: Les Belles Lettres.

**Siorvanes, L. (2005).** *Neo-Platonic personification* // Personification in the Greek world: From Antiquity to Byzantium / Ed. by E. Stafford, J. Herrin. Aldershot, Hampshire: Ashgate Publishing. Pp. 77–99.

**Smith, A. C. (1997).** *Political Personfications in Classical Athenian Art,* diss. Yales University, New Haven.

**Smith, D. J. (1984).** *Roman Mosaics in Britain: a Synthesis* // Mosaico Antico. III colloquio internazionale sulmosaico antico / Ed. R. F. Campanati. Ravenna. Pp. 357–380.

**Stern, H. (1970).** *Un nouvel Orphée-David dans une mosaïque du VIe siècle* // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 114e année, N. 1. Pp. 63–79.

**Stern, H. (1977).** *Orphée dans l'art paleochretien* // Cahiers archéologiques, 23. Pp. 1–16.

**Tutkovski, M. (2023).** *From Pagan River Gods to the Christian Rivers of Paradise: Personifications of the Four River of Paradise on Early Christian Mosaics* // Proceedings of the 14th Conference of AIEMA. Nicosia 15–19 (October 2018), vol. II. / Ed. by D. Michaelides. Athenes.

**Vieillefon, L. (2003).** *La figure d'Orpheé dans l'Antiquité tardive. Les mutations d'un mythe: du héros païen au chantre chrétien.* Paris: De Boccard.

**Weitzmann, K. (1960).** *Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography.* Dumbarton Oaks Papers, vol. 14. Pp. 43–68.


## Список иллюстраций

**Ил. 1.** Вид кубикулы «N» с подвигами Геракла. 2-я пол. IV в. Катакомбы на виа Дино Кампаны, Рим

**Ил. 2.** Геракл, поражающий Лернейскую гидру. 2-я пол. IV в. Фреска. Кубикула «N», катакомбы на виа Дино Кампаны, Рим. Источник изображения — Grabar, A. The Beginnings of Christian Art, 200–395. London: Thames & Hudson, 1967; Princeton, NJ: Princeton University Press, 1968. P. 92. Pl. 87

**Ил. 3.** Статуэтка Ионы, извергаемого морским чудовищем. 3-я четв. III в. Музей искусств, Кливленд. Источник изображения — URL: https://www.clevelandart.org/art/1965.238 (дата обращения: 24.11.2024)

**Ил. 4.** Статуя Христа-Учителя. 2-я пол. IV в. Палаццо Массимо алле терме, Национальный Римский музей. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 5.** Христос с апостолами Петром и Павлом, под ногами Христа — персонификация Caelus-Неба. Ок. 359. Копия саркофага Юния Басса (Сокровищница собора Св. Петра, Ватикан). Музей Пио Кристиано, Ватиканские музеи. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 6.** Саркофаг с нисхождением бога Марса к Рее Сильвии. Нач. III в. Музей Григориано Профано, Ватиканские музеи. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 7.** Саркофаг с нисхождением Селены-Луны к Эндимиону. III в. Галерея Дориа-Памфили, Рим. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 8.** Саркофаг с Историей Ионы, Воскрешением Лазаря, Добрым пастырем, Иссечением воды Моисеем, пасторальными сценами. III в. Музей Пио Кристиано, Ватиканские музеи. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 9.** Статуэтка Ионы, спящего под кущей. 3-я четв. III в. Музей искусств, Кливленд. Источник изображения — URL: https://www.clevelandart.org/art/1965.239 (дата обращения: 24.11.2024)

**Ил. 10.** Сон фараона. 540-е. Рельеф слоновой кости трона епископа Максимиана. Архиепископский музей, Равенна. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 11.** Рождение Александра Македонского: Олимпиада со змеей, Олимпиада на ложе, сидящий рядом царь Филипп, нимфа, купающая младенца. 2-я пол. IV в. Мозаика из Суэдии близ Бейрута. Национальный музей, Бейрут. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 12.** Сцена рождения Фетидой младенца Ахиллеса; здесь же Пелей, Амбросия-Напитание бессмертием, Анатрофэ-Кормление, Мойры. Нач. V в. Мозаика на Вилле Тесея в Неа Пафосе, Кипр. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 13.** План святилища философов и поэтов (Платон, Гераклит, Фалес, Протагор, Гесиод, Пиндар, 4 неопознанных) на процессионной дороге-дромосе к храму Сераписа в Саккаре (Египет). 2-я пол. II или I в. до н.э. Источник изображения — McKenzie, J. The Architecture of Alexandria and Egypt 300 B.C. — A.D. 700. New Haven and London: The Yale University Press, 2008. Ill. 198

**Ил. 14.** Сократ, окруженный философами. Мозаика из виллы под Восточным собором Апамеи (Сирия). 2-я пол. IV в. Археологический музей, Брюссель. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 15.** Т. наз. Аристотель с учениками. 2-я пол. IV в. Фреска. Кубикул «l» гипогея на виа Дино Кампаны, напротив сцены со Христом и апостолами. Источник изображения — Grabar, A. The Beginnings of Christian Art, 200–395. London: Thames & Hudson, 1967; Princeton, NJ: Princeton University Press, 1968. P. 226. Pl. 249

**Ил. 16.** Христос как Учитель среди апостолов. 380–390-е. Рельеф саркофага Конкордия. Музей античного Арля. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 17.** Христос как Учитель среди апостолов. Нач. V в. Копия т. наз. Саркофага Стилихона (Милан, базилика Сант Амброджо). Музей Пио Кристиано, Ватиканские музеи. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 18.** Христос с апостолами. Кон. IV — нач. V вв. Мозаика. Капелла Сан Аквилино собора Сан Лоренцо Маджоре, Милан. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 19.** Афродита и Адонис, восседающие на ложе, с Харитами и эротами. 1-я пол. VI в. Фрагмент мозаичного пола. Ипполитова комната, Археологическая зона церкви Марии, Мадаба (Иордания). Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 20.** Погружение Фетидой младенца Ахиллеса в воды Стикса ради наделения его неуязвимостью. 2-я пол. VI в. Мозаика. Вилла амазонок в Халеплибахче, Музей мозаик в Халеплибахче, Шанлыурфа (Турция). Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 21.** Одиссей, слушающий пение Сирен. Ок. 200. Стенка саркофага Марка Аврелия Романа. Термы Диоклетиана, Национальный Римский музей. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 22.** Сцены с Одиссеем, слушающим пение Сирен и сражающимся со Скиллой. Сер. V в. Фрагмент мозаики. Комната, примыкающая к домовой синагоге, в Доме Леонтия в Нисе-Скифополисе / Бет-Шеане (Палестина). Музей Израиля, Иерусалим. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 23.** Орфей, играющий на лире. 230–240. Саркофаг. Археологический музей, Фессалоники. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 24.** Трапедзофор (устой стола-трапедзы) с Орфеем, играющим на лире. V в. Византийский музей, Афины. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 25.** Орфей, играющий на лире. Сер. VI в. Мозаика. Христианская погребальная капелла, комплекс дома у Дамасских ворот Иерусалима. Археологический музей, Стамбул. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 26.** Добрый пастырь. Сер. V в. Мозаика. Мавзолей Галлы Плакидии, Равенна. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 27.** Фрагмент мозаики купола мавзолея Константины (Санта Костанца) в Риме с пантерами, купидонами, сценами из Нового Завета. Сер. IV в. Хромолитография 1877 года по акварели Франсишку ди Оланды (1538–1540). Источник изображения —Andaloro, M. L'orizzonte tardo antico e le nuove immagini. 306–468. (Vol. 1). Jaca Books, 2006. P. 73, Pl. 22

**Ил. 28.** Купидоны-виноградари. Сер. IV в. Фрагмент мозаики. Свод мавзолея Константины (Санта Костанца), Рим. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 29.** Гений Времени года, купидоны-виноградари в виноградных лозах. Сер. IV в. Фрагмент мозаики. Купол мавзолея Константины (Санта Костанца), Рим. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 30.** Танцующие менада и сатир. V или VI в. Фрагмент разрушенной мозаики с Шествием Диониса. Мозаика из дома в окрестностях акрополя Мадабы (Иордания). Археологический музей, Мадаба. Источник изображения — Piccirillo, M. The Mosaics of Jordan. Amman: American Center of Oriental Research, 2008. Ill. 55

**Ил. 31.** Триумфальное шествие Диониса, с кентаврами, впряженными в его колесницу, пляшущими Паном, сатирами, менадами, с опьяневшим Гераклом. 1-я пол. V в. Мозаика из Шейх-Зувейды (Египет). Региональный музей, Измаилия. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 32.** Триумфальное шествие Диониса, с кентаврами, впряженными в его колесницу, пляшущими Паном, сатирами, менадами, с опьяневшим Гераклом (внизу) и с Федрой и Ипполитом (вверху) из Шейх-Зувейды (Египет). 1-я пол. V в. Региональный музей, Измаилия. Прорисовка. Источник изображения — Cledat, J. Fouilles a Cheikh Zouede (Annales du service des antiquités de l'Egypte, 15). Caire: L'institut français d'archáologie orientale, 1915

**Ил. 33.** Беллерофонт, поражающий Химеру, и Христос (или император) с христограммой вокруг главы. Сер. IV в. Мозаика. Вилла в Хинтон Сэйнт Мэри, Дорсет. Британский музей, Лондон. Прорисовка. Источник изображения — сайт Association for the Study and Preservation of Roman Mosaics. URL: www.asprom.org

**Ил. 34.** Таласса-Море. 576. Мозаика. Церковь Апостолов, Мадаба, Иордания. Источник изображения — Piccirillo, M. The Mosaics of Jordan. Amman: American Center of Oriental Research, 2008. Ill. 78

**Ил. 35.** Таласса-Море. 576. Мозаика. Церковь Апостолов, Мадаба, Иордания. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 36.** Персонификация Времени года. 757. Мозаика. Церковь Св. Стефана, Умм ар-Расас (Иордания). Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/Umm_ar-Rasas_Church_of_Bishop_Sergius_2804.jpg (дата обращения: 17.12.2024)

**Ил. 37.** Сцены с Одиссеем, слушающим пение Сирен и сражающимся со Скиллой, и персонификация Нила с ниломером, нильским пейзажем. Сер. V в. Фрагмент мозаики. Комната, примыкающая к домовой синагоге, Дом Леонтия в Нисе-Скифополисе / Бет-Шеан (Израиль). Прорисовка. Источник изображения — Hachlili, R. Ancient Jewish Art and Archeology in the Land Israel. Brill: 1988. P. 302



**Ил. 38.** Персонификация Нила с ниломером, нильским пейзажем (на верхней панели сцены с Одиссеем). Фрагмент мозаики из комнаты, примыкающей к домовой синагоге, в Доме Леонтия в Нисе-Скифополисе / Бет-Шеан (Израиль). Источник изображения — Balty J. Thèmes nilotiques dans la mosaïque tardive du Proche-Orient // Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani / Ed. by N. Bonacasa, A. di Vita. Rom, 1984. Pp 827–834. Pl. XXXV, 1

**Ил. 39.** Персонификация Мегалопсюхии-Великодушия. 450–469. Мозаика. Вилла из комплекса Якто близ Антиохии. Археологический музей Хатая, Антакья. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 40.** Ктисис — персонификация Основания. 2-я пол. VI в. Мозаика. Вилла амазонок в Халеплибахче. Музей мозаик в Халеплибахче, Шанлыурфа (Турция). Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 41.** Нильский пейзаж с эротами и видами городов Святой Земли. 757. Мозаика. Бордюр в церкви Св. Стефана, Умм ар-Расас (Иордания). Источник изображения — Piccirillo, M. The Mosaics of Jordan. Amman: American Center of Oriental Research, 2008. Ill. 345

**Ил. 42.** Нильский пейзаж с эротами и виды городов Святой Земли. 757. Фрагмент мозаики. Церковь Св. Стефана, Умм ар-Расас (Иордания). Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 43.** Реконструкция ансамбля Арки Константина и Колосса Солнца в Риме. Источник изображения — Marlowe, E. (2006). Framing the Sun: The Arch of Constantine and the Roman Cityscape // The Art Bulletin.88 (2). Pp. 223–242. Ill. 13

**Ил. 44.** Вознесение Солнца на колеснице. Ок. 315. Восточный торец Триумфальной арки Константина I в Риме. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 45.** Порфировая колонна (ныне Чемберлиташ) со статуей Солнца. Ок. 330. Форум Константина в Константинополе, Стамбул. Реконструкция. Источник изображения — Gurlitt, C. Die Baukunst Konstantinopels. Berlin: E. Wasmuth, 1912. Taf. 5e

**Ил. 46.** Вознесение Илии (в некоторых реконструкциях — Солнца). Кон. IV — нач. V вв. Мозаика. Капелла Сан Аквилино собора Сан Лоренцо Маджоре, Милан. Фото В. Е. Сусленкова

**Ил. 47.** Христос, дарующий закон апостолу Петру (Traditio legis). Сцена воспроизводит формулу дарования инвеституры и щедрот императором. Кон. IV в. Саркофаг с христианского некрополя Аликаны / Alyscamps. Музей античного Арля. Фото В. Е. Сусленкова

## References

**(1979).** *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century* / Ed. by K. Weitzmann. New York: Metropolitan Museum of Art.

**(2000).** *Zavet ludy chetvyortogo syna Iakova i Lii. O muzhestve, i srebrolyubii, i bludodeyanii* [The Testament of Judah, the fourth son of Jacob and Leah. on fortitude, and love of money, and fornication] // Vethozavetnye apokrify [Old Testament apocrypha]. Trans. by Archpriest A. Smirnov. St. Petersburg: Amphora. Pp. 261–359. [In Russ.]

**(2003).** *Panégyriques latins.* Vol. I. Paris: Éditions Les Belles Lettres.

**(2007).** *Konstantin der Große. Imperator Caesar Flavius Constantinus* // Hrsg. A. Demand, J. Engemann Mainz: Philipp von Zabern.

**(2016).** *Latinskie panegiriki* [Panegyrici Latini]. Transl. from Latin, introduction, and commentary by I. Yu. Shabaga. Moscow: Dmitry Pozharsky University. [In Russ.]

**(2022).** *Legendy Tsar'grada* [Legends of Tsargrad]. Transl. from Greek, comments by A. Vinogradov, introduction, scientific article by A. Vinogradov, A. Kravchenko. Moscow: AST. [In Russ.]

**Ambrose of Milan (2015).** *O vere* [On the Faith] // Sobranie tvorenij na latinskom i russkom yazykah [Collection of Works in Latin and Russian] / Transl. from Latin by D. E. Afinogenov, Archpriest A. Grin, M. V. Gerasimova; translated from Old Church Slavonic by F. B. Albrecht. T. V. Moscow: PSTGU Publ. Pp. 21–309. [In Russ.]

**Aune, David E. (1990).** *Heracles and Christ: Heracles Imagery in the Christology of Early Christianity* // Greeks, Romans, and Christians: Essays in Honor of Abraham J. Malherbe, Ed. by David L. Balch et al. Minneapolis, MN: Fortress Press. Pp. 3–19.

**Balty, Janine (1995).** *Thèmes nilotique dans la mosaique tardive du Proche-Orient* // Mosaïquie antiques du Proche-Orient. Chronologie, iconographie, interprétation. Paris. Pp. 245–254.

**Beeson, Anthony (1996).** *Pegasus the Wonder Horse and his portrayal on Romano-British mosaics* / Mosaic, 23. Pp. 18–23.

**Bejaoui, Fathi (2001).** *Deux mosaïques tardives de la région de Sbeïtla, l'antique Sufetula en Tunisie* // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 145e année, N. 1. Pp. 489–515.

**Berg, Beverly (1994).** *Alcestes and Hercules in the Catacomb of via Latina* // Vigiliae Christianae, 48. Pp. 219–234.

**Berger, Albrecht (1995).** *Die Senate von Konstantinopel* // Boreas, 18. Pp. 131–143.

**Biamonte, Giuseppe (1994).** *Il mito di Ulisse e le Sirene: un supposto fenomeno di continuità fra tradizione pagana e simbolica cristiana* // Bessarione, quaderno N. 11. Pp. 59–62.

**Bisconti, Fabrizio (1988).** *Un fenomeno di continuità iconografica: Orfeo citaredo, Davide salmista, Cristo pastore, Adamo e gli animali* // Augustinianum, vol. 28, N 1/2. Pp. 429–436.

**Blessed Augustine (1998).** *O Grade Bozh'em* [On the City of God] // Blazhennyj Avgustin. Tvoreniya [Blessed Augustine. Works]. Vol. 3, Books 1–13 / Comp. by S. I. Eremeev. St. Petersburg: Aletheia; Kyiv: UTSIMM-press. [In Russ.]

**Bowersock, Glen Warren (2006).** *Mosaics as History. The Near East from Late Antiquity to Islam.* Cambridge (MA); London: The Belknap Press of Harvard University.

**Cameron, Averil, Herrin, Judith (1984).** *Constantinople in the Early Eighth Century: The Parastaseis Syntomoi Chronika* // Introduction, Translation and Commentary. Leiden: E. J. Brill, Publ., 1984.

**Canivet, Maria-Teresa Fortuna; Canivet, Pierre (1975).** *La mosaïque d'Adam dans l'église Syrienne de Hūarte* // Cahiers archéologiques, XXIV. Pp. 49–70.

**Charles, Robert Henry (1908).** *The Testaments of the Twelve Patriarchs, with introduction, notes, and indices.* London: Adam and Charles Black.

**Clement of Alexandria (2010).** *Uveshchevanie k yazychnikam. Kto iz bogatyh spasetsya* [Exhortation to the Heathen. On the Salvation of the Rich Man]. Transl. from Ancient Greek, introductory article, commentary by A. Yu. Bratukhin. SPb: Oleg Abyshko Publ. [In Russ.]

**Couzin, Robert (2017).** *Syncretism and Segregation in Early Christian Art* / Studies in Iconography (Trustees of Western Michigan University). Vol. 38. Pp. 18–54.

*Dialogue with Trypho* / Trans. T. B. Falls / Ed. by T. P. Halton, M. Slusser, Washington, DC: Catholic University of America Press.

**Downey, Glanville (1938).** *Personifications of abstract ideas in the Antioch mosaics* // Transactions of the American Philological Association, 69. Pp. 349–363.

**Dunbabin, Katherine M. D. (2018).** *The Transformations of Achilles on Late Roman Mosaics in the East* // Wandering Myths. Transcultural Uses of Myth in the Ancient World / Ed. by L. Audley-Miller, B. Dignas. Berlin; Boston: De Gruyter. Pp. 357–395.

**Elsner, Jas (1997).** *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press.

**Eusebius of Caesarea (1890).** *Oration in Praise of Constantine*. From Nicene and Post-Nicene Fathers, Second Series, Vol. 1. / Ed. by Ph. Schaff, H. Wace. Buffalo (NY): Christian Literature Publishing Co.

**Eusebius of Caesarea (1998).** *Evseviya Pamfila slovo vasilevsu Konstantinu, po sluchayu tridcatiletiya ego carstvovaniya* [Eusebius of Pamphilus's oration in praise of Constantine pronounced on the thirtieth anniversary of his reign] // Evseviį Pamfil. ZHizn' blazhennogo vasilevsa Konstantina [Eusebius of Pamphilus. Life of the blessed emperor Constantine]. Transl. from Greek at the St. Petersburg Theological Academy. Moscow: Labarum. Pp. 215–269. [In Russ.]

**Fowden, Garth (1991).** *Constantine's Porphyry Column: The Earliest Literary Allusion* / The Journal of Roman Studies, vol. 81. Pp. 119–131.

**Friedman, John Block (1970).** *Orpheus in the Middle Ages*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

**Grabar, André (1936).** *L'Empereur dans l'art byzantin Recherches sur l'art officiel de l'empire d'orient*. Paris: Les Belles lettres.

**Grabar, André (1961).** *Christian Iconography: a Study of its Origins* / A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts (Bollingen XXXV, 10). Princeton: Princeton University Press.

**Grabar, André (1966).** *Le premier art chrétien (200–395)*. Paris: Gallimard.

**Grabar, André. (2000).** *Imperator v vizantijskom iskusstve* [The Emperor in Byzantine Art]. Moscow: Ladomir. [In Russ.]

**Hachlili, Rachel (1998).** *Iconographic Elements of Nilotic Scenes on Byzantine Mosaic Pavements in Israel* // Palestine Exploration Quarterly, 130. Pp. 106–120.

**Hachlili, Rachel (2009).** *Ancient Mosaic pavements: themes, issues, and trends. Selected Studies*. Leiden: E. J. Brill.

**Huskinson, Janet (1974).** *Some Pagan Mythological Figures and Their Significance in Early Christian Art* // Papers of the British School at Rome, Vol. 42. Pp. 68–97.

**Justin Martyr (1995).** *Razgovor s Trifonom iudeem* [Dialogue with Trypho] // Sv. Iustin-filosof i muchenik. Tvoreniya [St. Justin the Philosopher and Martyr. Works]. Transl., preface. A. I. Sidorova. Moscow: Pilgrim: Blagovest. Pp. 125–358. [In Russ.]

**Kaldellis, Anthony (2016).** *The Forum of Constantine in Constantinople: What do we know about its original architecture and adornment?* // Greek, Roman, and Byzantine Studies, 56. Pp. 714–739.

**L'Orange, Hans Peter (1953).** *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*. Oslo: Aschehoug and Co.

**Lawrence, Marion (1962).** *Three Pagan Themes in Christian Art* // American journal of archaeology, vol. 66. Pp. 289–296.

**Leader-Newby, Ruth E. (2006).** *Classicism and Paideia in Early Byzantine Silver from the Hermitage* // The Road to Byzantium: Luxury Arts of Antiquity / Ed. by F. Althaus, M. Sutcliffe. London: Fontanka. Pp. 67–74.

**Levi, Doro (1941).** *Allegories of the Months in Classical Art* // The Art Bulletin. Vol. 23, No. 4. Pp. 251–291.

**Lopes, Virgílio (2005).** *Les mosaïques et le baptistère de Mertola: bilan des fouilles récentes* // La mosaïque gréco-romaine. IX Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique (2001: Rome, Italy). Volume 1. Rome: École Française de Rome. Pp. 489–501.

**Magness, Jodi (2005).** *Heaven on Earth: Helios and the Zodiac Cycle in Ancient Palestinian Synagogues* // Dumbarton Oaks Papers, vol. 59. Pp. 1–52

**Maguire, Henry (1987).** *Adam and the Animals: Allegory and the Literal Sense in Early Christina Art* // Dumbarton Oaks Papers, 41. Pp. 363–373.

**Maguire, Henry (1999).** *The Nile and the Rivers of Paradise* // The Madaba Map Centenary. Jerusalem. Pp. 179–184.

**Mango, Cyril A. (1981).** *Constantine's Porphyry Column and the Chapel of St. Constantine* // Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, 10. Pp. 103–110.

**Marlowe, Elizabeth (2006).** *Framing the Sun: The Arch of Constantine and the Roman Cityscape* // The Art Bulletin, 88 (2). Pp. 223–242.

**Merrony, Mark W. (1998).** *The reconciliation of paganism and Christianity in the early Byzantine mosaic pavements of Arabia and Palestine* // Liber annuus, 48. Pp. 441–482.

**Miziolek, Jerzy (1991).** *Sol verus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia*. Wrocław: Ossolineum.

**Murray, sister Charles (1977).** *The Christian Orpheus* // Cahiers archéologiques, 26. Pp. 19–27.

**Murray, sister Charles (1981).** *Rebirth and Afterlife: A study of the transmutation of some pagan imagery in early Christian funerary art*. Oxford: British Archaeological Reports. Pp. 64–111.

**Nagy, Levente (2016).** *Myth and Salvation in the Fourth Century: Representations of Hercules in Christian Contexts* // Pagans and Christians in Late Antique Rome: Conflict, Competition, and Coexistence / Ed. by M. R. Salzman, M. Saghy, R. Lizzi Testa. New York: Cambridge University Press. Pp. 377–398.

**Naldini, Mario (1993).** I miti di Orfeo e di Eracle nell'interpretazione patristica // Civiltà classica e Cristiana, 14. Pp. 331–343.

**Paulinus, Nolanus (1999).** *Epistula XXIII* // Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum (CSEL) / Ed. by W. Hartel. XXIX. Pp. 187: 23–25.

**Pearce, S. (2008).** *The Hinton St Mary mosaic pavement: Christ or Emperor* // Britannia, vol. 39, 2008. Pp. 189–218.

**Philonenko, Marc (1967).** *David-Orphée sur une mosaïque de Gaza* // Revue d'histoire et de philosophie religieuses, 47e année, N. 4. Pp. 355–357.

**Piccirillo, Michele (2008).** *The Mosaics of Jordan*. Amman: American Center of Oriental Research.

**Prigent, Pierre (1984).** *Orphée dans l'iconographie chrétienne* // Revue d'histoire et de philosophie religieuses, 64e année, N. 3, Juillet-septembre. Pp. 205–221.

**Roessli, Jean-Michel (2002).** *Convergence et divergence dans l'interprétation du mythe d'Orphée* // Revue de l'histoire des religions, tome 219, n°4 (L'orphisme et ses écritures. Nouvelles recherché). Pp. 503–513.

**Simon, Marcel (1955).** *Hercule et le Christianisme*. Paris: Les Belles Lettres.

**Siorvanes, Lucas (2005).** *Neo-Platonic personification* // Personification in the Greek world: From Antiquity to Byzantium / Eds. E. Stafford, J. Herrin. Aldershot, Hampshire, Ashgate Publishing Ltd. Pp. 77–99.

**Smith, Amy C. (1997).** *Political Personfications in Classical Athenian Art*, diss. Yales University, New Haven.

**Smith, David J. (1984).** *Roman Mosaics in Britain: a Synthesis* // Mosaico Antico. III colloquio internazionale sulmosaico antico / Ed. by R. F. Campanati. Ravenna. Pp. 357–380.



**Stern, Henri (1970).** *Un nouvel Orphée-David dans une mosaïque du VIe siècle* // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 114 année, N. 1. Pp. 63–79.

**Stern, Henri (1977).** Orphee dans l'art paleochretien // Cahiers archéologiques, 23. Pp. 1–16.

**Suslenkov, Vitaly (2008).** *Svet v pozdneantichnom i rannekhristianskom iskusstve i rannekhristianskaya ikonografiya Hrista-Solnca* [Light in Late Antique and Early Christian Art and Early Christian iconography of Christ the Sun] // Obraz Vizantii [The Image of Byzantium]. Moscow: Severniy Palomnik. Pp. 74–104. [In Russ.]

**Suslenkov, Vitaly (2011).** *Egipetskie motivy i obraz zemnogo Raya na napol'nyh mozaikah v rannekhristianskih cerkvah Blizhnego Vostoka* [Egyptian Motifs and the Image of the Earthly Paradise on the Floor Mosaics of Early Christian Churches of the Middle East] // Vizantiiskii Vremennik [Byzantine Chronicles]. Iss. 70. Pp. 219–235. [In Russ.]

**Suslenkov, Vitaly (2021).** *Mozaiki Ippolitovoj komnaty v Madabe (VI v.): analiz i interpretaciya* [Mosaics of the Hippolytus hall in Madaba (6th century), Jordan: analysis and interpretation] // Vizantiiskii Vremennik [Byzantine Chronicles]. Iss. 105. Pp. 204–222. [In Russ.]

**Suslenkov, Vitaly (2023a).** *Mozaiki V–VI vekov: geroicheskie sceny i novaya zhizn' yazycheskih syuzhetov* [Mosaics of the 5th and 6th centuries: heroic scenes and a new life of pagan plots] // Iskusstvo vizantijskogo mira [Art of the Byzantine World]. Moscow: State Institute of Art studies. Pp. 305–332. [In Russ.]

**Suslenkov, Vitaly (2023b).** *Pochitanie filosofov i poetov v antichnosti i ih obrazy v Pozdneantichnom Iskusstve* [Images of Philosophers and Poets and Their Veneration in Late Antiquity] // Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Actual problems of the Theory and History of art. Moscow] / Ed. by A. Zakharova, S. Maltseva, E. Stanyukovich-Danilova. Moscow: Lomonosov's MSU; SPb: NP-Print. Pp. 137–160. [In Russ.]

**Titi Flauii Clementis Alexandrini (1831).** *Protrepticus. Paedagogus* // Opera Omnia. Vol. I / Ed. by R. Klotz. Lipsiae: E. Schwickerti.

**Tutkovski, Mishko (2023).** *From Pagan River Gods to the Christian Rivers of Paradise: Personifications of the Four River of Paradise on Early Christian Mosaics* // Proceedings of the 14th Conference of AIEMA. Nicosia 15–19 October 2018 / Ed. by D. Michaelides. Vol. II. Athenes.

**Vieillefon, Laurence (2003).** *La figure d'Orpheé dans l'Antiquité tardive. Les mutations d'un mythe: du héros païen au chantre chrétien*. Paris: De Boccard.

**Weitzmann, Kurt (1960).** *Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography*. Dumbarton Oaks Papers, Vol. 14. Pp. 43–68.

# воскрешение лазаря в искусстве средних веков: искусство мимикрии или сюжет-хамелеон

А. В. ПОЖИДАЕВА

Школа исторических наук НИУ ВШЭ, 105066, Россия, Москва, ул. Старая Басманная, д. 21/4
apozhidaeva@hse.ru

DOI: 10.17323/3034–2031–2024–1–4–60–109

**Аннотация**

Изображения Воскрешения Лазаря в христианском искусстве Западной Европы, от катакомбных фресок до миниатюр позднеготических часословов, представляют собой в большинстве случаев интересный пример отказа в построении иконографической схемы от следования реалиям евангельского текста. Пластическая интерпретация сюжета представляет собой своего рода «мимикрию» и становится результатом заимствования всей композиции или ее элементов из разных чужеродных сцен. В 1951 году Эмиль Маль констатировал, что иконографическая схема полностью менялась не менее трех раз на протяжении всей истории формирования. Однако и сам Маль, и более поздние исследователи ограничиваются отдельными замечаниями относительно происхождения конкретных схем и их частей. Принимая во внимание, что полное или частичное копирование одного или нескольких образцов в рамках одной композиции является важной частью работы средневекового мастера, давая возможность исследователю проследить истоки визуальных цитат, из которых складывается иконографическая схема, в настоящей работе мы предпринимаем попытку последовательно проследить возможные истоки основных элементов иконографических схем в изображениях Воскрешения Лазаря от III до XV века. Пользуясь понятиями «цитирование», «частичное копирование» и «модуль», введенными в словарь искусствоведами-медиевистами Р. Шеллером, М. Мюллер и Ф. Дойхлером, мы попытаемся последовательно представить каждую схему как совокупность самостоятельных элементов разнородного происхождения с разным «удельным весом», объединенных определенной логикой и ассоциативным рядом.

**Ключевые слова:** христианская иконография, книжная миниатюра, Воскрешение Лазаря, копирование и цитирование, модуль



# the resurrection of lazarus in the art of the middle ages: the art of mimicry or the chameleon plot

ANNA V. POZHIDAEVA

HSE University School of History, 105066, Russia, Moscow, Staraya Basmannaya St., 21/4
apozhidaeva@hse.ru

**Для цитирования:** Пожидаева А. В. Воскрешение Лазаря в искусстве Средних веков: искусство мимикрии или сюжет-хамелеон // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 4 (4). С. 60–109

**Abstract**

Images of the Resurrection of Lazarus in Christian art in Western Europe, from catacomb frescoes to miniatures of late Gothic books of hours, in most cases represent an interesting example of the refusal to construct an iconographic scheme by following the realities of the Gospel text. The plastic interpretation of the plot becomes a kind of “mimicry” and results from borrowing the entire composition or its elements from various alien subjects. In 1951, Emile Mâle stated that the iconographic scheme had been completely changed at least three times throughout the history of its formation. However, both Mâle himself and later researchers limit themselves to individual remarks on the origin of specific schemes and their parts. Taking into account that the complete or partial copying of one or more patterns within the framework of one composition is an important part of the work of a medieval master, enabling the researcher to trace the origins of visual citations that make up the iconographic scheme, in this text we attempt to consistently trace the possible origins of the main elements of iconographic schemes in the images of the Resurrection of Lazarus from III to XV centuries. Using the concepts of “citation”, “partial copying” and “moduli”, introduced into the dictionary of the art historian-medievalist R. Scheller, M. Muller and F. Deutscher, we will try to consistently present each scheme as a set of independent elements of heterogeneous origin with different “specific gravity”, united by a certain logic and associative series.

**Keywords:** Christian iconography, book miniature, Resurrection of Lazarus, copying and citation, moduli

Иконография Воскрешения Лазаря в памятниках европейского христианского искусства на всем протяжении периода активного развития иконографии (назовем так для удобства период со второй половины III в. по конец XV в.) в сравнении с другими евангельскими сюжетами бьет рекорды как по количеству сменяющих друг друга и совершенно разнородных иконографических схем, так и по поразительному несоответствию большинства из них евангельскому тексту. Огромный корпус памятников — от катакомбных фресок до алтарных образов XV — начала XVI веков заведомо не передает реалий, описанных Иоанном[1]: в одном случае мы видим античную эдиколу вместо пещеры, в другом Лазарь и вовсе не выходит из своей гробницы, а поднимается из мраморного саркофага или прямо из земли, в третьем — оживает на руках сестер, и это далеко не полный список вариантов иллюстрирования новозаветного текста о воскрешении друга Господня, брата Марфы и Марии. Заманчиво было бы объяснить это обилие несоответствий тексту исключительностью положения этого сюжета в евангельском повествовании[2] и важностью его как в сфере восточной и западной новозаветной экзегезы[3], так и в сакральной топографии Европы [Seidel, 1999][4]. Однако многие сюжеты, чья популярность в экзегезе и частотность появления в произведениях изобразительного искусства много выше, не имеют такой иконографической вариативности[5]. Мы попытаемся показать, какое значение имеет для формирования иконографической схемы исключительность поставленной перед исполнителем задачи — показать величайшее из чудес Евангелия, уже в раннехристианской экзегезе воспринятое как предвосхищение центрального события Евангелия — Воскресения Христова[6], и вместе с тем разделить эти два события, не допустив для зрителя возможности спутать одно с другим. Однако каждый, кто имел дело с историей формирования иконографической схемы, неизбежно понимает, что эти, так сказать, «рациональные» причины часто менее важны, чем влияние на выбор типа композиции и ее деталей визуального багажа каждой конкретной эпохи — и прежде всего распространенных иконографических схем, хорошо узнаваемых и универсальных (связанных ли с такими вечно актуальными темами, как предстояние гробнице, или с сюжетами важными для конкретной эпохи, такими как всеобщее воскресение на Страшном Суде). Устойчивый образ-штамп оказывается способен «продавить» визуальную схему близкого по теме сюжета.

Попробуем показать несколько разновременных вариантов «мимикрии» иконографической схемы Воскрешения Лазаря под более узнаваемые, но не

1 Сюжет описан только в одном из канонических евангелий — Ин 11:1–44.
2 Непосредственно за описанием воскрешения Лазаря в тексте Иоанна следует описание заговора иудеев с целью убить Иисуса.
3 Можно сказать, особенно в связи с толкованиями ранних Отцов Церкви (см. 5), что Воскрешение Лазаря в мини-циклах чудес в раннехристианских памятниках «представляет» и заменяет собой все сцены воскрешений и прообразует Воскресение Христово.
4 Согласно Золотой легенде Иакова Ворагинского, Лазарь высадился после бегства из Иудеи вместе с сестрами в Марселе (Legenda Aurea XCVI), к XII веку возникает культ его реликвий в бургундском Отене [Male, 1947, pp. 216–218].
5 Ср., например, с изображениями Благовещения или Поклонения волхвов.
6 См., например, Petr. Chrysolog. Serm. 63. 1, Sedulius, Carmen Paschale, 4, pp. 271–291.







**Ил. 1**
Воскрешение Лазаря. IV в. Фреска. Катакомбы деи Джордани, Рим

**Ил. 2**
Воскрешение Лазаря. Ок. 300. Мрамор. Рельеф саркофага Ионы (деталь). Музей Пио Кристиано, Ватикан

слишком соответствующие реалиям евангельского текста варианты. На этом пути нам неизбежно придется обращаться к «теории» сложения иконографической схемы на средневековом Западе и заранее принять тезис о том, что каждая из, казалось бы, целостных схем на деле состоит из отдельных частей, которые могут быть заменены другими, чужеродными элементами, составляя в итоге нечто вроде пазла из разных по масштабу, происхождению и устойчивости частей [Пожидаева, 2021, с. 42–158][7]. В соответствии с опытом классификации, предпринятым нами в одной из предыдущих работ, мы будем выделять в каждой схеме в качестве элементов разной степени устойчивости: а) общую композицию, б) главных персонажей, в) элементы антуража. Внутри каждого из пунктов возможна еще более конкретная дифференциация на отдельные элементы, связанные как с позами и жестами конкретных персонажей, так и с предметами с ними соотнесенными. В отношении этих иконографических единиц мы будем пользоваться термином «модули» [Deushler, 1985, S. 125–127; Пожидаева, 2021, с. 138–143], несколько расширив его значение от изначальной «формулы движения» до, в том числе, положения устойчивой детали в композиции.

**1. «Тип Гермеса» или «вертикальный тип»**

Самый ранний из способов изображения Воскрешения Лазаря встречается в раннехристианской художественной продукции конца III–IV веков (в частности, более чем в сорока сохранившихся катакомбных фресках (Ил. 1), рельефах саркофагов (Ил. 2), рельефах реликвариев (Ил. 3) [Schiller, 1972, p. 182].

Ядром композиции является стоящая рядом с ордерной эдиколой фигура Христа с жезлом в руках. Этот жезл, появляющийся в руках Христа в ряде катакомбных сюжетов, исследователи сравнивают с посохом Моисея в ветхозаветной иконографии (Ил. 4) [Grabar, 1979, p. 127] или же — в конкретном случае — с жезлом Гермеса Душеводителя в искусстве [Meurer, 1959, S. 34])[8] (Ил. 5).

Композиция, включающая персонажа, предстоящего гробнице-эдиколе, встречается в искусстве античности со времен греческой классики — это приход родственника или друга на могилу умершего (Ил. 6).

В этом случае, как и в единственном известном нам изображении в иконографии Воскрешения Лазаря (в катакомбной фреске из кубикула «С» на Виа Латина), эдикола пуста (Ил. 7).



**Ил. 3**
Воскрешение Лазаря. Ок. 400. Брешианская ставротека. Слоновая кость. Музей Санта Джулия, Брешиа

7 Историография этого вопроса огромна. Отсылаем читателя к нашему предыдущему исследованию, где истории исследования техник копирования и цитирования посвящена отдельная глава.

8 Интересно, что в катакомбных фресках Христос может как протягивать жезл к Лазарю, подобно Моисею (в большинстве вариантов), так и держать его на плече, подобно Гермесу (см. фреску III в. в катакомбах Калликста на Аппиевой дороге). Уже в катакомбной живописи наряду с жезлом появляется жест обращения (фреска в катакомбах Сан Каллисто), заменивший простирание жезла к VI веку (саркофаг в Сант Аполлинаре Нуово, Равенна). Крест в руках Христа сменяет жезл уже на рубеже V–VI веков на рельефах сирийской пиксиды (Париж, Лувр, ок. 400 г.) [Schiller, 1972, p. 181] и т. н. Мураńского диптиха (Равенна, Археологический музей, ок. 500 г.).

В большинстве же катакомбных изображений, равно как и в рельефах саркофагов, внутри эдиколы вертикально расположена спеленутая фигурка, напоминающая египетскую мумию. Х. Мойрер [Meurer, 1994, S. 34], ссылаясь на А. Херманна [Hermann, 1962], сближает их с так называемыми «лазарями» — памятными фигурками, раздаваемыми паломникам в Вифании и сделанными по образцу египетских изображений Осириса. Таким образом, мы можем описать самый ранний из иконографических типов Воскрешения как изначально составной, сформировавшийся на основе по меньшей мере трех визуальных источников, из которых самым значительным был тот, что определил композицию — мотив предстояния гробнице[9].

На протяжении всей последующей истории христианского искусства этот тип будет доминировать на Востоке и отчасти в Италии, постепенно обогащаясь дополнительными персонажами — сестрами Марфой и/или Марией у ног Христа, предстоящими апостолами, фигурами отваливающего камень и разматывающего пелены и т. д.[10] Эти дополнительные персонажи, по всей вероятности, приходят из альтернативной версии иконографической схемы, возникшей на восточной периферии христианского мира.

### 2. «Сирийский», или нарративный тип

Сам термин «сирийский тип» для определения ряда новозаветных изображений вводит Эмиль Маль [Male, 1947, pp. 52–53], относя к нему варианты, связанные в том числе с художественной продукцией Святой Земли. В отношении нашего сюжета первым изображением, точно следующим текстам, будет именно сирийского происхождения миниатюра Россанского евангелия (Ил. 9) — здесь присутствуют, кроме Христа и Лазаря, выходящего из самой настоящей пещеры, также апостолы, толпа иудеев, обе сестры и персонаж, откатывающий от пещеры круглый камень, и другой, помогающий выйти Лазарю, закрывая лицо от зловония краем одежды. Стремление точно следовать тексту можно увидеть и в других миниатюрах Россанского кодекса.

К сожалению, мы не в состоянии объяснить появление этого обилия второстепенных, но имеющих очень четко очерченные функции персонажей иначе, чем верностью тексту Евангелия. Вспомним, что в рамках «типа Гермеса» уже появлялись отдельные дополнительные персонажи, чей облик зависел в целом от текста, однако их характеристики слишком универсальны для того чтобы их иконографический генезис можно было убедительно проследить. Эти второстепенные персонажи и элементы в дальнейшем

9 К этим трем описанным элементам можно добавить еще два, встречающиеся в рельефах саркофагов, — лежащую ниц фигуру женщины у ног Иисуса, которую можно идентифицировать с одной из сестер, и стоящую мужскую фигуру, которая может быть идентифицирована с одним из апостолов.

10 Приведем здесь лишь один ранний пример — если в композиции кубикула «С» на Виа Латина за Христом стоит недифференцированная толпа, уже в миниатюре т. н. Евангелиария Августина (Рим?, последняя четверть VI в., Кембридж, Корпус Кристи колледж, MS. 286, f.125r) (Ил. 8) мы видим, так сказать, «гибридный» вариант композиции — к ногам Иисуса припадают обе сестры, а рядом с выходящим из эдиколы Лазарем стоит некто, развязывающий пелены.

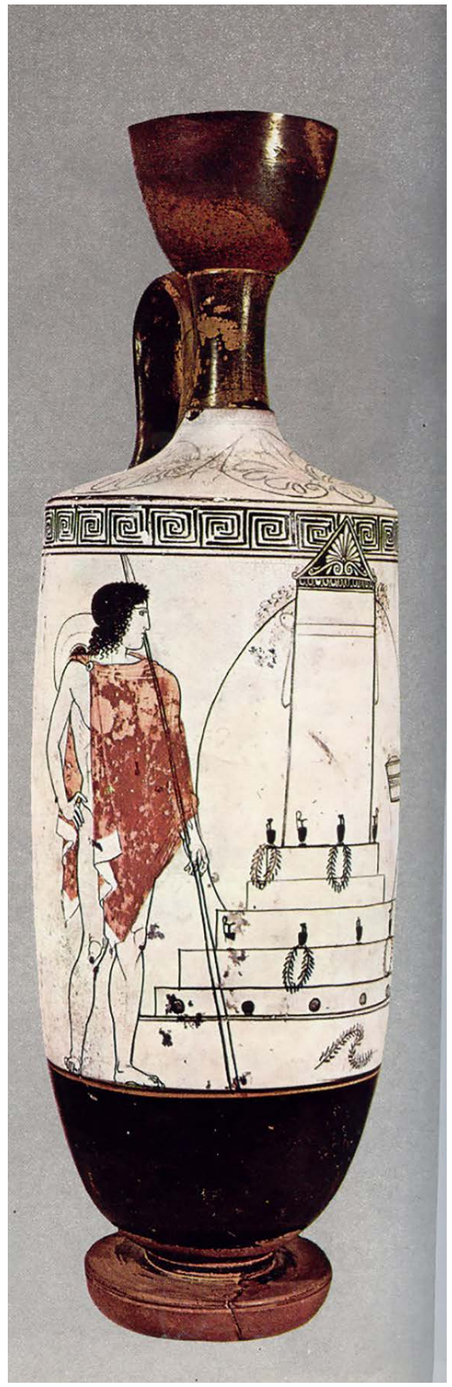




**Ил. 4**
Моисей, иссекающий воду из скалы. III–IV в. Фреска. Катакомбы Петра и Марцеллина, Рим



**Ил. 5**
Гермес Душеводитель и Харон. V в. до н.э.
Белофонный лекиф. Аттика. Музей Метрополитен,
Нью-Йорк



**Ил. 6**
Сцена у гробницы. V в. до н.э.
Белофонный лекиф. Аттика.
Афинский археологический музей,
Афины

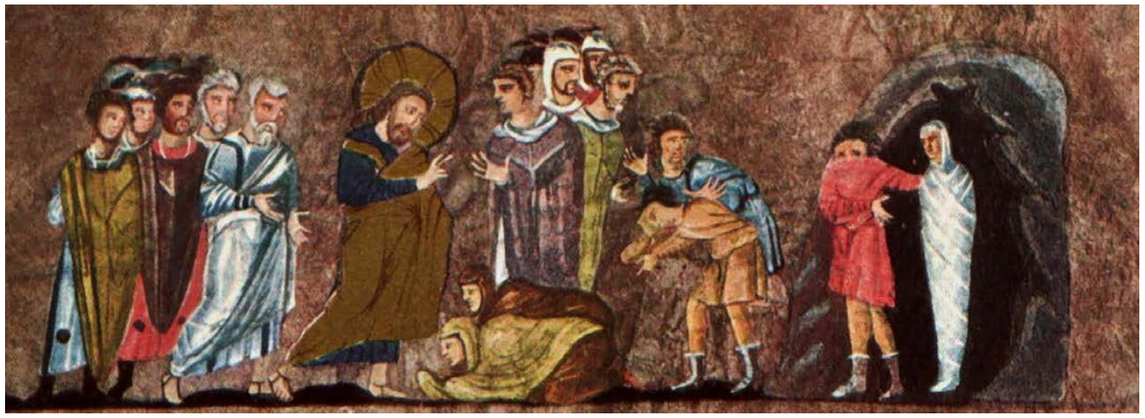


**Ил. 7**
Воскрешение Лазаря. IV в. Фреска. Кубикул «С», Катакомбы на Виа Латина, Рим





**Ил. 8**
Воскрешение Лазаря. Посл. четв. VI в. Евангелиарий Августина Кентерберийского. Рим? Корпус Кристи колледж, Кембридж







**Ил. 9**
Воскрешение Лазаря. VI в. Россанское евангелие.
Антиохия? Музей собора, Россано

**Ил. 10**
Воскрешение Лазаря. XI в. Псалтирь Барберини.
Византия

**Ил. 11**
Воскрешение Лазаря. 540-е. Мозаика. Церковь
Сант Аполлинаре Нуово, Равенна





**Ил. 12**
Смерть и воскрешение Лазаря. XI в. Библия из Риполля. Рим?

**Ил. 13**
Человек Божий, убитый львом? Около 400? Брешианская ставротека. Дерево, слоновая кость. Северная Италия? Музей Санта Джулия, Брешиа

проникнут в огромное количество «гибридных» вариантов, сочетающих композицию «типа Гермеса» с подробностями «нарративного типа» в самых разных комбинациях как в византийской[11] (Ил. 10), так и в итало-византийской и собственно итальянской живописи[12] [Schiller, 1972, pp. 184–185], [Sullivan, 1988]. Однако описанный Г. Шиллер и Р. Салливан процесс варьирования деталей свидетельствует не о мимикрии иконографического типа под иной, более понятный или популярный, а о варьировании второстепенных деталей в рамках одной и той же «вертикальной» композиции. Гораздо более перспективным для нашей темы будет тип, возвращающий нас от верности евангельскому тексту к новым версиям, от него никак не зависящим.

**3. Появление саркофага в «вертикальной» композиции**

Мозаичный цикл, украшающий верхнюю зону центрального нефа равеннской базилики Сант Аполлинаре Нуово, наряду с другими новозаветными сценами включает и Воскрешение Лазаря в композиционном варианте «типа Гермеса» (Ил. 11).

Христос стоит перед эдиколой, протягивая руку к спеленутому Лазарю, стоящему в коротком саркофаге, полностью находящемся внутри эдиколы. Саркофаг — новый элемент иконографии «вертикального» типа. Мы не встречаем его ни в одном из более ранних изображений. Если Н. Покровский объясняет появление саркофага «шагом к реалистичности» [Покровский, 2000, с. 340], то Р. Салливан, описывая источники первоначально выбранного Дуччо для пределлы сиенской «Маэсты» варианта композиции с саркофагом, называет в качестве самого раннего примера такого решения миниатюру т. н. Библии из Риполля (раннее название — из Фарфы, Рим? XI в., Vat. lat. 5729, f.369r) [Sullivan, 1988, p. 380] (Ил. 12), где сюжет проиллюстрирован несколькими сценами, одна из которых изображает мертвого Лазаря, лежащего во гробнице на ложе (но не в пеленах и не в саркофаге!)[13].

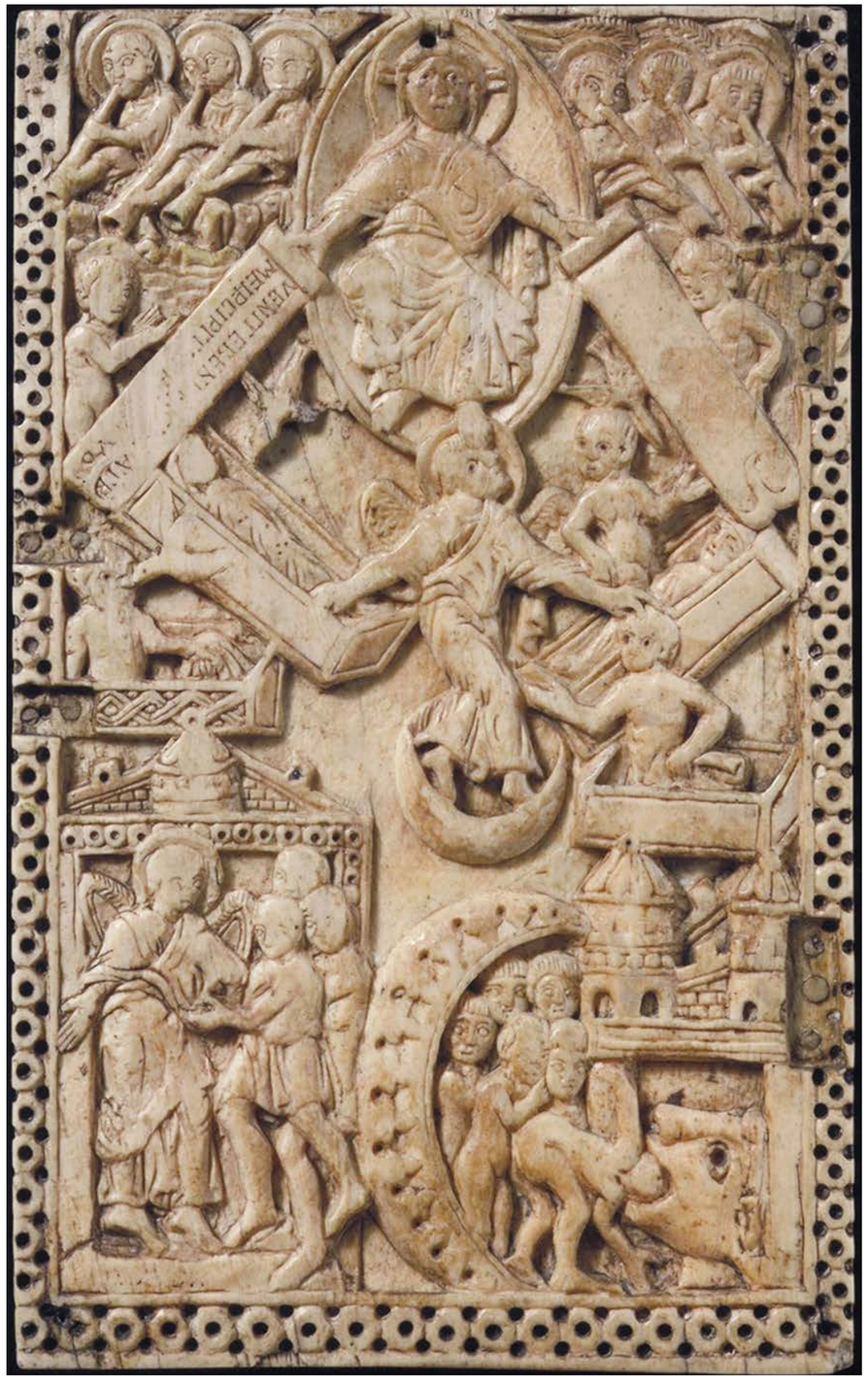
Х. Мейрер и Г. Шиллер и вовсе не дают комментария этому феномену. Таким образом, мы не находим у исследователей внятного объяснения появлению саркофага внутри эдиколы со стоящим в нем Лазарем. Пытаясь проследить источник этого нововведения, обратимся к другим иконографическим типам, подразумевающим наличие фигур, стоящих в саркофагах (фигурам, лежащим в саркофагах, будет посвящен следующий раздел). Обыкновенно параллели со сценами всеобщего воскресения в рамках композиции Страшного Суда возникают с более поздними версиями Воскрешения Лазаря [Meurer, 1972, S. 36]. Первым сохранившимся западноевропейским изображением Страшного Суда, включающим сцену всеобщего воскресения,

11 Например, Гомилии Григория Назианзина (Париж, БНФ, gr.510 f.196r 879–882 гг. или Псалтирь Барберини XI в. Vat.Barb. gr. 372 f.48r).

12 Например, в мозаиках Палатинской капеллы (Палермо, 1140–1170) и в джоттовском цикле падуанской Капелла дель Арена (1303–1305).

13 Если уж искать в ранних памятниках модуль лежащей спеленутой фигуры БЕЗ саркофага, можно было бы скорее упомянуть рельеф Брешианской ставротеки (Брешиа, Музей Санта Джулия, около 400?) с предполагаемым изображением «человека Божия», убитого львом (3 Цар. 13:24) [Watson, 1981, pp. 285–290] (Ил. 13).





**Ил. 14**
Страшный Суд. Ок. 800. Слоновая кость. Северная Италия или Южная Германия? Музей Виктории и Альберта, Лондон

принято считать южнонемецкий или североитальянский аворий (Ил. 14), недавно датированный ок. 800 года [Williamson, 2010, p. 152].

Здесь мы видим воскресающих, представленных как в виде повитых пеленами фигур, лежащих в саркофагах, так и в виде нагих фигур, стоящих в саркофагах (последний модуль, скорее всего, присутствует также в современной аворию, но значительно хуже сохранной композиции Страшного Суда из фрескового комплекса церкви Св. Иоанна в Мустейре) [Brenk, 1994, S. 219]. Учитывая распространенность мотива фигур, встающих в разных позах и с разными жестами из саркофагов в каролингском искусстве (не только в контексте Страшного Суда, но и, скажем, в миниатюрах, сопровождающих текст «Символа веры» в Утрехтской псалтири (Ил. 15) [Brenk, 1994, S. 220]), мы можем осторожно предположить, что подобные мотивы существовали и в более ранних западных, и прежде всего италийских, памятниках[14].

Стало быть, в итало-византийской иконографии VI века уже могла существовать возможность совмещения мотива вставания из гроба со спеленутой вертикально стоящей фигурой и эдиколой катакомбной версии Воскрешения Лазаря, что и произошло, вероятно, в мозаике нефа Сант Аполлинаре Нуово.

Интересно, что дальнейшая судьба фигуры, стоящей в саркофаге, предполагает самые разные варианты X–XII веков — без эдиколы с лежащей рядом крышкой саркофага (миниатюра кодекса Эгберта 980–993 гг., Трир, Государственная библиотека, Ms. 24, f.51v) (Ил. 16), и внутри эдиколы, с крышкой, играющей роль двери (фрески церкви Св. Георгия в Райхенау, 980-е гг., миниатюра Евангелиария Оттона III, 1000 г., Мюнхен, Городская библиотека, Clm 4453, f.231v) (Ил. 17).

В связанных с Римом памятниках XII века (см., например, «Воскрешение Лазаря» в мозаиках Палатинской капеллы в Палермо) сохранится практически неизменной равеннская версия — короткий саркофаг со стоящей фигурой в эдиколе. В заальпийских памятниках («Воскрешение Лазаря» в Псалтири королевы Ингеборги) (Ил. 18) будет сделан выбор в пользу оттоновской версии — изолированный саркофаг с крышкой и стоящей фигурой.

### 4. Крышка как самостоятельный мотив

Здесь уместно перейти к анализу места и роли еще одной части нашего пазла — крышки саркофага или плоского камня-двери, отваленного от гробницы. В катакомбном варианте крышка-дверь отсутствует, в «нарративной» версии Россанского кодекса это круглый камень, который откатывают. В качестве каменной плиты, заменяющей дверь, такая диагональная крышка появляется в цикле Сант Аполлинаре Нуово в сцене «Жены-мироносицы у гроба» внутри круглого мавзолея (Ил. 19).

14 Особенно если учесть, что в римского происхождения раннероманской библии из Роды (BNF.lat.6.3 f.45v) этот мотив тоже присутствует [Contessa, 2009].








**Ил. 15**
Распятие и воскресение мертвых (фрагмент). 820–830-е. Утрехтская псалтирь. Реймс? Библиотека Утрехтского университета, Утрехт

**Ил. 16**
Воскрешение Лазаря. 980–993. Евангелие Эгберта. Государственная библиотека, Трир

Под этим наклоном она сохранится во многих «вертикальных» композициях Воскрешения Лазаря как отваливаемый камень. Замечательно, что в середине VI века Лазарь в мозаичном цикле Сант Аполлинаре Нуово изображается еще вовсе без всякой крышки, но в саркофаге. Интересно, что в сцене всеобщего воскресения в аврории Страшного Суда из Музея Виктории и Альберта крышек нет, а в аналогичной сцене f.90v Утрехтской псалтири мертвые встают из саркофагов, рядом с которыми лежат либо откинутые и диагонально расположенные крышки, либо же могильные плиты. Мотив именно крышки саркофага появляется в сцене Воскрешения Лазаря в рельефе т. н. колонны Бернварда (Ил. 20) уже по аналогии с современными ей сценами Страшного Суда[15].

Однако одновременно диагонально расположенная крышка продолжает играть роль «длинного камня» при мавзолее — так, в миниатюре Перикоп Генриха II (Ил. 21) ангел, встречающий жен-мироносиц, сидит на такой диагональной крышке, однако рядом нет никакого намека на саркофаг.

Процесс превращения этого «длинного камня» Гроба Господня в крышку саркофага шел, вероятно, параллельно в сценах «Воскрешение Лазаря», «Жены-мироносицы у гроба» и «Всеобщее воскресение», т. к. уже в соответствующей паре миниатюр Псалтири Ингеборги (ff.22v, 28v) мы встречаем зеркальное изображение саркофага и крышки, в то время как рядом помещается апокалиптическая сцена с аналогичной формой открытого саркофага (f.33r).

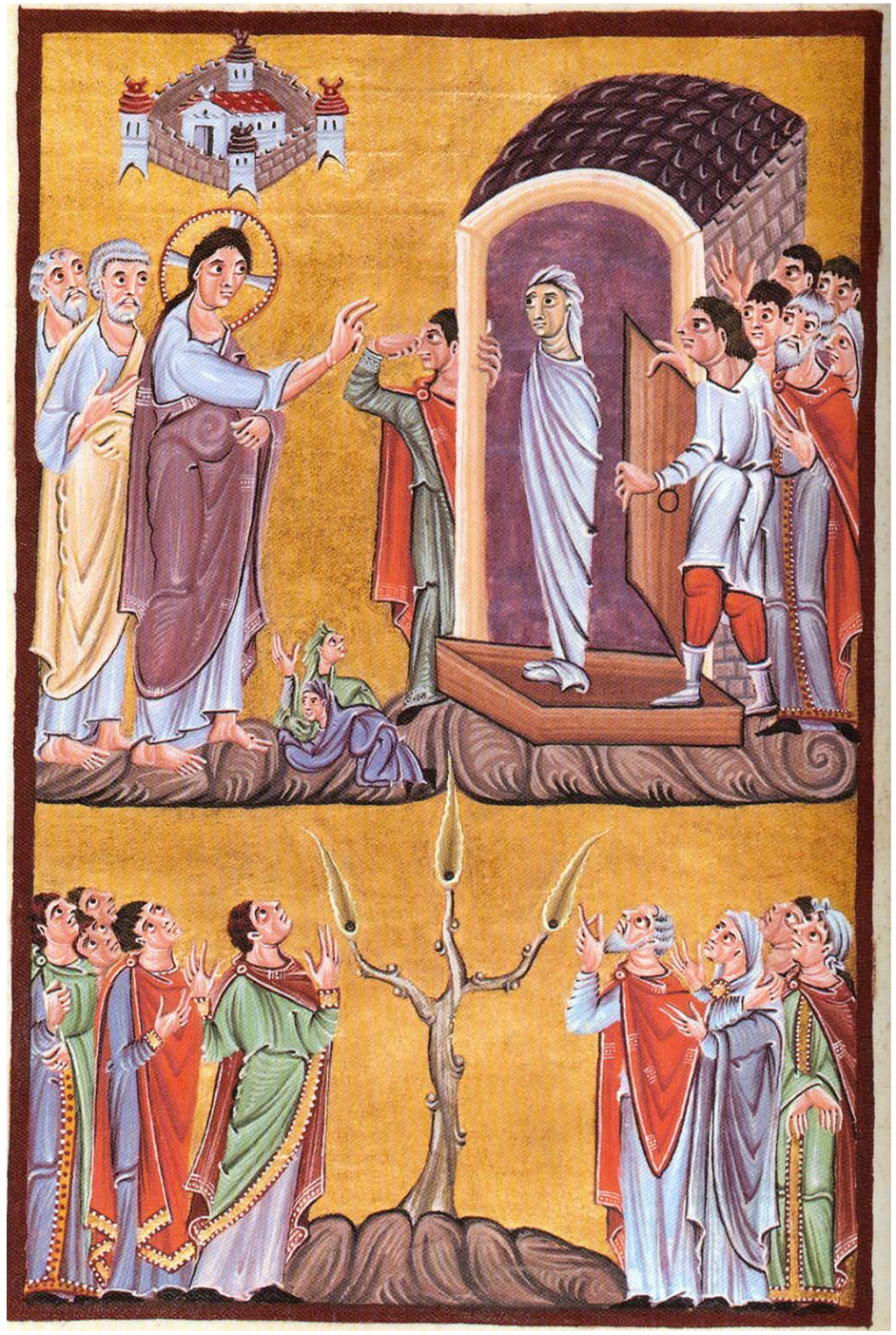
**5. «Горизонтальный» тип. Ранняя версия — «тип Младенца в пеленах»**
Вернемся к упомянутому в предыдущем разделе изображению мертвого Лазаря в Библии из Ripolля как одному из возможных источников «горизонтального» типа композиции Воскрешения, получившей распространение с XI или XII веков. Если даже допустить, что он восходит к какому-то более раннему прототипу, существует альтернатива. Первыми примерами изображения не мертвого, но УЖЕ воскресшего Лазаря, поднимающегося из лежачего положения в гробнице, а не стоящего в ней, принято считать рельеф т. н. алтаря Арнульфа (ок. 870 г., Мюнхен, Сокровищница резиденции) [Meurer, 1972, p. 35] (Ил. 22) и т. н. «аворий Трех воскрешений» из Льежа (Ил. 23)[16].

Косвенным подтверждением правильности выбранного нами направления мысли о существовании какого-то раннего образца «горизонтальной схемы» может послужить экфрасис Николая Месарита, описывающего

15 В чуть более ранней миниатюре кодекса Эгберта диагонально расположенная крышка тоже присутствует, ее снимают с саркофага несколько человек, в то время как в миниатюре Евангелиария Оттона III такой же формы камень играет роль двери, отнимаемой от гроба-эдиколы. В дальнейшем развитии вертикального типа положение крышки-двери окончательно перестанет зависеть от того, соотносится ли она с саркофагом, эдиколой или пещерой.

16 Еще один ранний пример использования схемы лежащего в саркофаге с приподнятой головой — рельеф т. н. Льежского авория Трех воскрешений (Маасский регион, 1030–1050, Сокровищница Льежского собора) [Van den Bossche, 2015, pp. 152–153], где все трое воскрешаемых показаны в одной и той же позе, что наводит на мысль об использовании одного и того же модуля.





**Ил. 17**
Воскрешение Лазаря. 1000. Евангелиарий Оттона III. Городская библиотека, Мюнхен

изображение Воскрешения Лазаря в цикле мозаик константинопольского храма Св. Апостолов, предположительно относящихся ко времени Юстина II (565–578 гг.), где Иисус «словно от ложа и сна, от гроба и смерти одним словом поднимает четверодневного»[17] [XVI, 1; цит. по: Downey, 1957, p. 880], при том что остальные подробности описания свидетельствуют о «нарративности» иконографического типа — Месарит говорит о выражении лиц сестер, о зловонии, заставляющем отваливающих камень юношей закрывать лица, и пр. Конечно, мы не можем воспринимать текст средневизантийского экфрасиса как точное указание на то, что Лазарь именно «поднимается»[18], а не «уже поднялся», и утверждать, что он может быть изображен именно встающим со смертного ложа (из саркофага? из могилы? греческий термин "τοῦ τάφου" может обозначать любую из этих версий). Однако само допущение существования в конце VI века такого «горизонтального» типа с погребальным ложем вызывает у нас ассоциации с аналогичным модулем, представляющим собой центральную часть «сокращенного» раннехристианского типа изображения Рождества, где спеленутый Младенец лежит в яслях между волом и ослом, слегка приподняв голову (см. рельефы начала V в. торца саркофага из миланского Сант Амброджо (Ил. 24) и из плиты из Византийского музея в Афинах) [Schiller, 1972, p. 59].

Принимая во внимание, что этот вариант позы воскрешаемого (но без пелен) использован в Льежском аврории Трех воскрешений (см. прим. 16) и для дочери Иаира, и для сына Наинской вдовы, мы можем осторожно предположить, что устойчивость этого модуля оказалась способной к конкуренции с более ранней версией Воскрешения дочери Иаира в рельефе Брешианской ставротеки (Ил. 25), где она сидит на ложе, а Христос поднимает ее за руку.

Таким образом, мы можем предположить, что тип спеленутой фигуры, лежащей в саркофаге и приподнимающей голову, — самая ранняя из версий «горизонтального» типа. Это косвенно подтверждается и тем, что в диптихе Страшного Суда из Музея Виктории и Альберта (см. ил. 14) всеобщее воскресение показано лишь в двух вариантах поведения персонажей — лежащих в пеленах в саркофагах и стоящих в них вертикально.

Более позднюю версию со спеленутой фигурой, сидящей в саркофаге, возможно, стоит признать развитием этого раннего типа (диагональная композиция кивория Арнульфа, обусловленная положением рельефа, возможно, способна служить прототипом этого решения). Первым примером фигуры, сидящей в саркофаге, Р. Салливан называет шартрский витраж раннего XIII века [Sullivan, 1988, p. 383] (Ил. 26).

17 ’ὡς ἐκ κλίνης καὶ ὕπνου λόγῳ μόνῳ τοῦ τάφου καὶ τοῦ θανάτου τὸν τετραήμερον ἀνιστᾷ’. Благодарю за консультацию А. Ю. Виноградова.

18 Хотя Х. Мейрер прямо указывает, что он «лежит в саркофаге» [Meurer, 1972, S. 35].





**Ил. 18**
Воскрешение Лазаря. Ок. 1200. Псалтирь королевы Ингеборги. Музей Конде, Шантильи (Франция)



**Ил. 19**
Жены-мироносицы у гроба Господня. 540-е. Мозаика.
Церковь Сант Аполлинаре Нуово, Равенна



**Ил. 20**
Воскрешение Лазаря. Ок. 1020. «Колонна Бернварда».
Хильдесхаймский собор





**Ил. 21**
Жены-мироносицы у Гроба Господня. 1007–1012. Перикопы Генриха II. Баварская государственная библиотека, Мюнхен

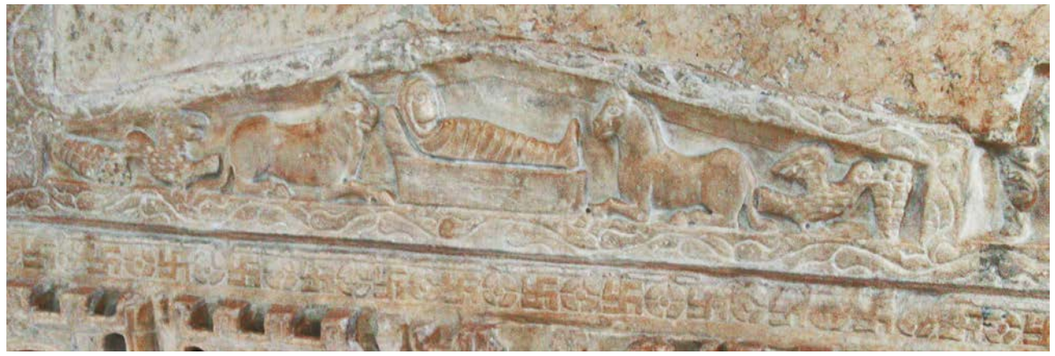





**Ил. 22**
Воскрешение Лазаря. Ок. 870. Алтарь Арнульфа. Сокровищница резиденции, Мюнхен

**Ил. 23**
Воскрешение дочери Иаира, Воскрешение сына вдовы, Воскрешение Лазаря. 1030–1050. Слоновая кость. Маасский регион. Сокровищница собора, Льеж

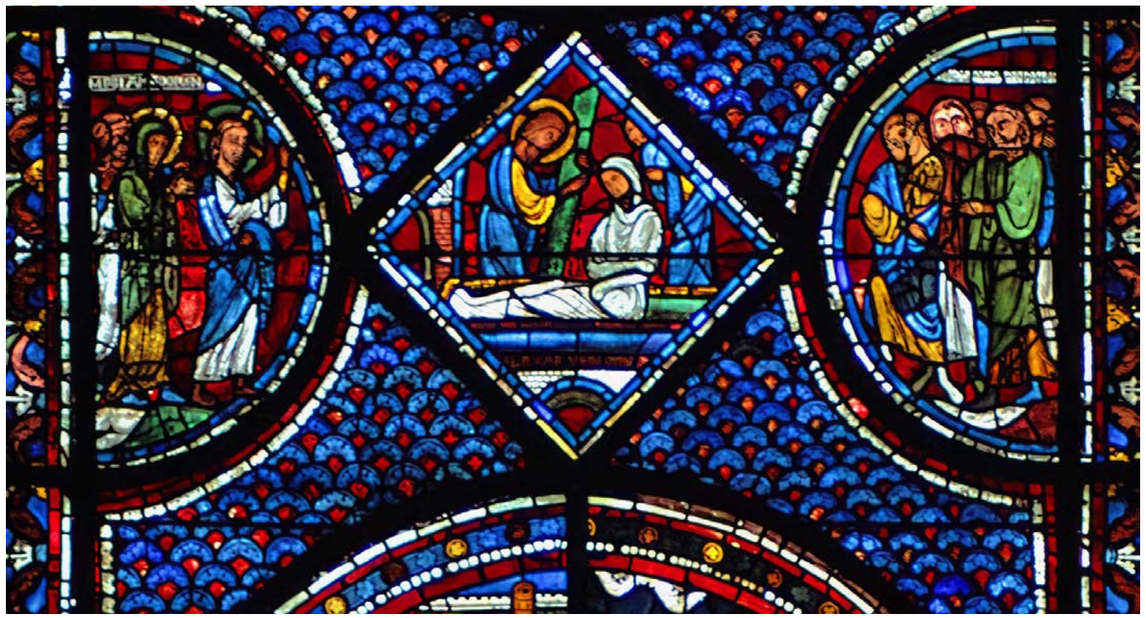






**Ил. 24**
Рождество. V в. Рельеф саркофага. Базилика Сант Амброджо, Милан

**Ил. 25**
Воскрешение дочери Иаира. Ок. 400? Северная Италия? Музей Санта Джулия, Брешиа

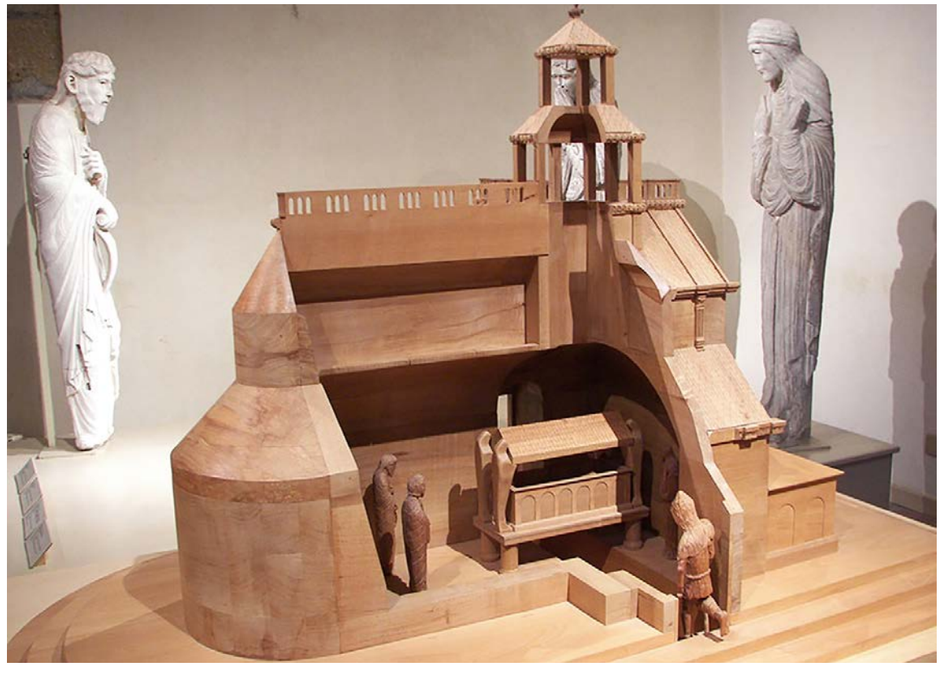




**Ил. 26**
Воскрешение Лазаря. Нач. XIII в. Витраж. Окно Марии Магдалины (фрагмент). Шартрский собор

**Ил. 27**
Воскрешение Лазаря. Ок. 1190. Капитель клуатра. Церковь Сан Хуан де ла Пенья, Испания





**Ил. 28**
Николай Верденский. Положение во гроб. 1180-е. Металл, эмаль, позолота. Клостернойбургский алтарь. Монастырь Клостернойбург, Австрия

**Ил. 29**
«Мавзолей Лазаря». Реконструкция. Музей Ролена, Отен

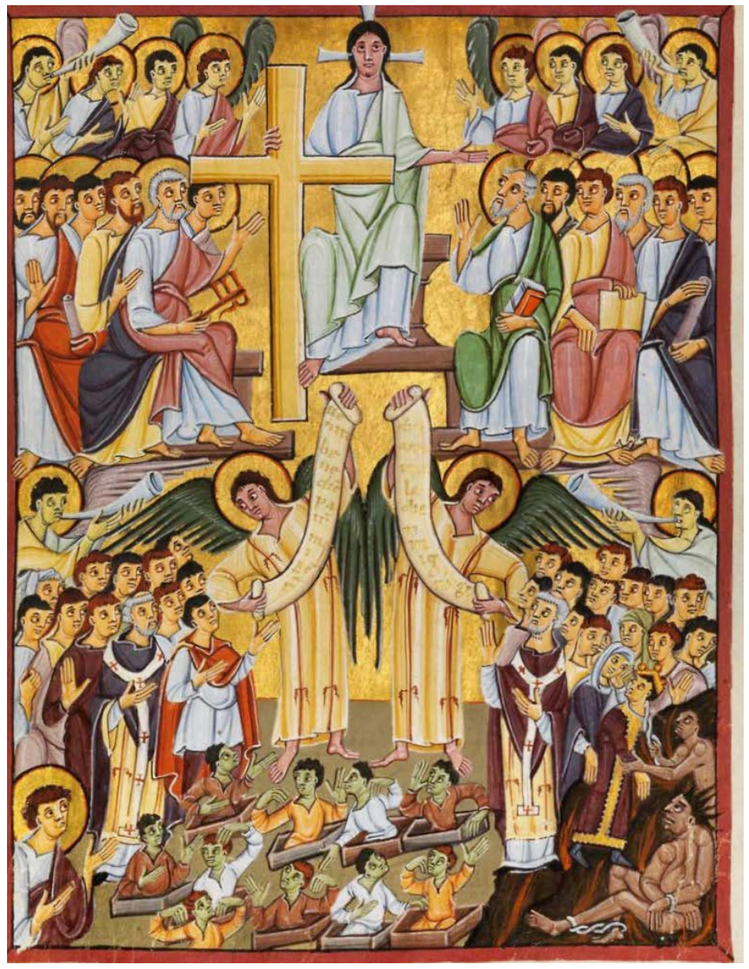


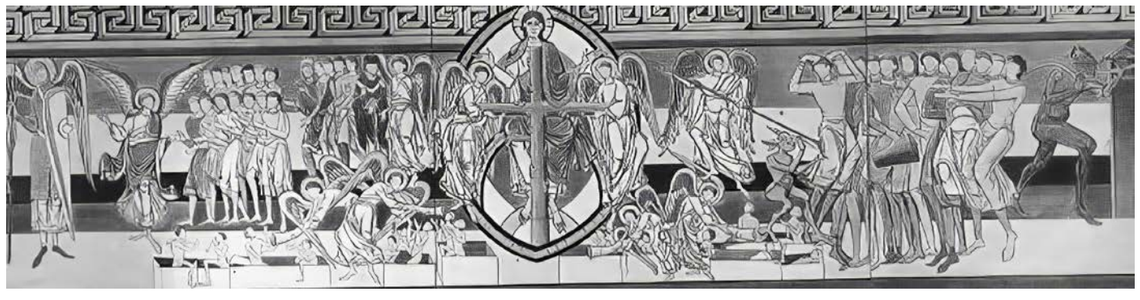


**Ил. 30**
Воскрешение Лазаря. 1140–1160. Винчестерская псалтирь. Британия. Британская библиотека, Лондон

**Ил. 31**
Воскресение мертвых. 1140–1160. Винчестерская псалтирь. Британия. Британская библиотека, Лондон







**Ил. 32**
Воскресение мертвых. Первая четв. XI в. Бамбергский Апокалипсис. Городская библиотека, Бамберг

**Ил. 33**
Страшный Суд. Ок. 1070. Фреска. Михаэлькирхе, Бургсфельден (Германия)





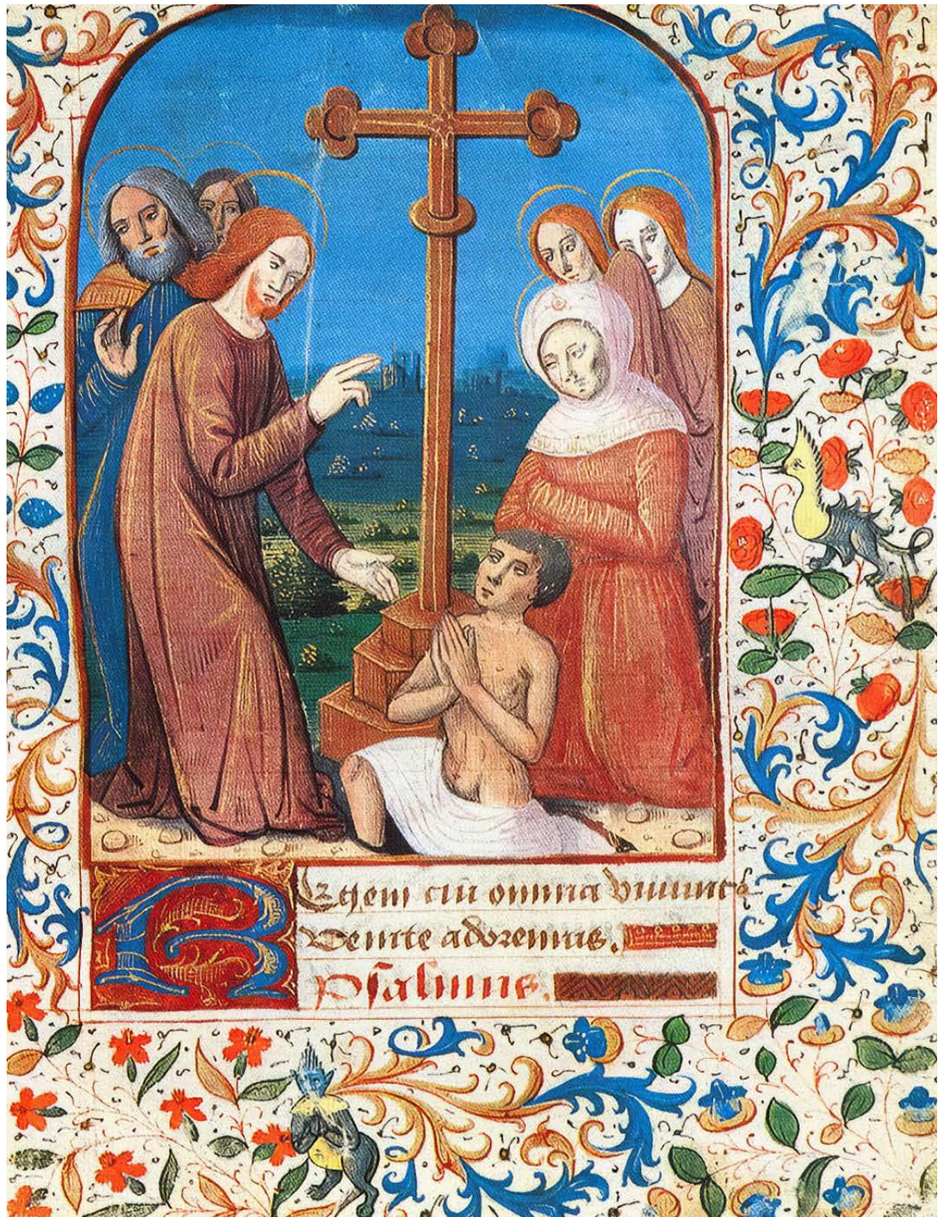
**Ил. 34**
Воскрешение Лазаря. 1125–1140. Чичестер. Музей Виктории и Альберта, Лондон

**Ил. 35**
Иисус идет воскресить Лазаря. 1125–1140. Чичестер. Музей Виктории и Альберта, Лондон

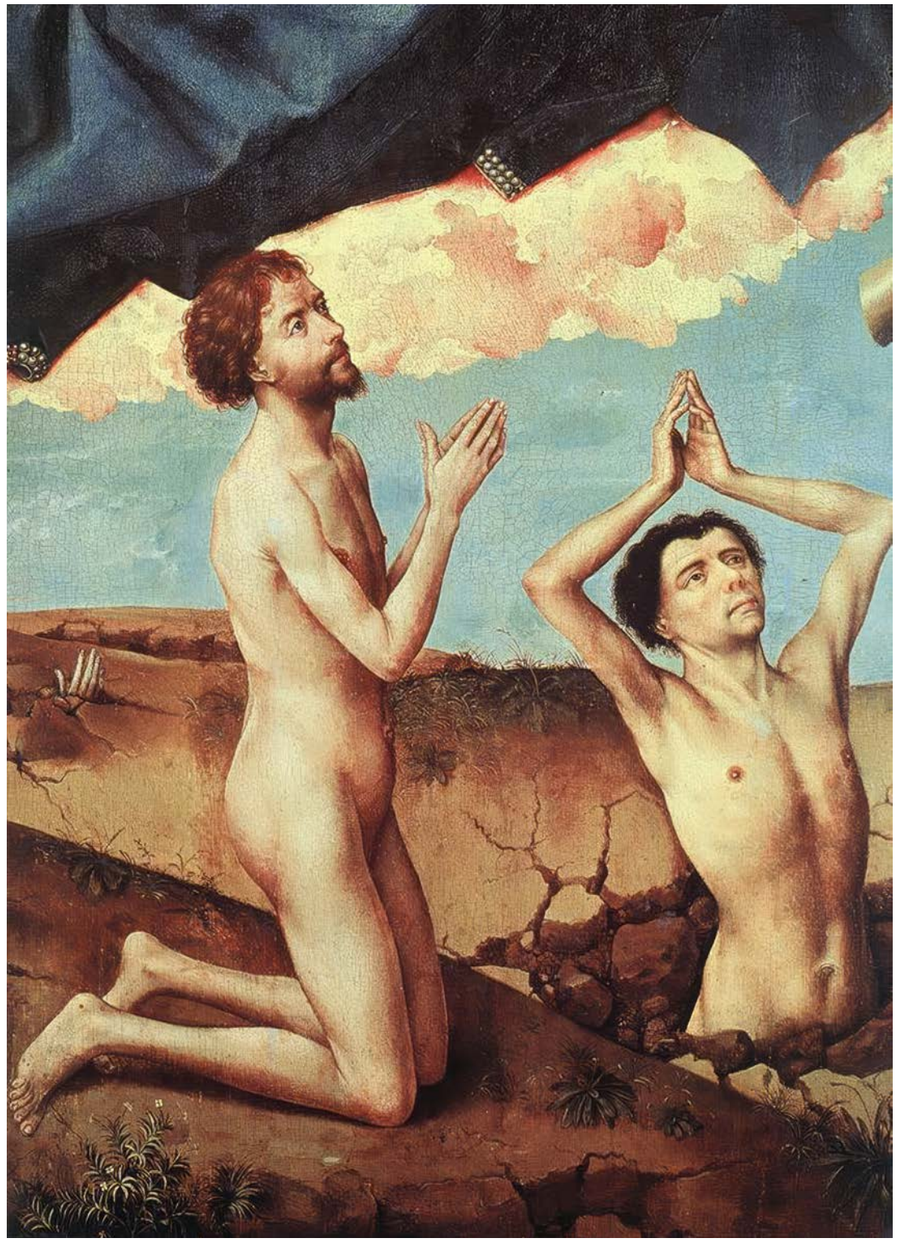




**Ил. 36**
Ян Йост. Воскрешение Лазаря. Ок. 1505. Дерево, масло. Алтарь Распятия (фрагмент). Церковь Св. Николая, Калкар (Германия)



**Ил. 37**
Воскрешение Лазаря. 1470–1480. Часослов. Тур.
РГБ, Москва



**Ил. 38**
Рогир ван дер Вейден. Страшный Суд (фрагмент).
1446–1452. Музей Госпиталя, Бон




**Ил. 39**
Братья Лимбурги. Иов на гноище. 1411–1416. Роскошный часослов герцога Беррийского. Музей Конде, Шантильи





**Ил. 40**
Братья Лимбурги. Воскрешение Лазаря. 1411–1416. Роскошный часослов герцога Беррийского. Музей Конде, Шантильи

С точки зрения исследовательницы, это своего рода компромисс между вертикальным и горизонтальным типом, пришедший в том числе в итальянскую живопись Проторенессанса (см., например, медальон «Древа жизни» Пачино ди Бонагвида, 1305–1310 гг., Флоренция, Галерея Академии), а также первоначальная версия композиции пределлы «Маэсты» Дуччо [Sullivan, 1988, pp. 377–382].

**6. Боковая ветвь: тип «Положения во гроб»**

В рельефе капители клуатра арагонской церкви Сан Хуан де ла Пенья (ок. 1190 г.) (Ил. 27) наш сюжет представлен несколько иным образом: полностью спеленутая фигура лежит на украшенном медальонами прямоугольнике, Петр стоит в ногах, Христос — в головах, сестры с жестами скорби — позади гроба.

Г. Шиллер [Schiller, 1972, p. 84] сравнивает этот вариант со сценами Положения во гроб, известными уже в оттоновской миниатюре (см., например, Евангелиарий Оттона III, f.248v) и в последней четверти XII века знакомого по более расширенной версии (например, эмалевое панно Клостернойбургского алтаря Николая Верденского, Австрия, монастырь Клостернойбург, 1180-е гг.) (Ил. 28).

Этот тип сравнивается также с известным лишь по фрагментам т. н. «Мавзолеем Лазаря» из базилики Сен Лазар в Отене (после 1146 г., Отен, Музей Ролена, Париж, Лувр)[19] [Dursel, 1968, p. 231] (Ил. 29). Лазарь был представлен полностью повитым пеленами, лежащим во гробе, поднятую крышку которого поддерживали четыре фигуры. В ногах гроба стояли Христос с Петром и Андреем, в головах — Марфа и Мария.

**7. «Горизонтальный тип» и его дальнейшее развитие. «Тип Страшного Суда»**

Интересно, что Г. Шиллер лишь о типе, названном нами «типом Младенца в пеленах», говорит как об испытавшем влияние композиций Страшного Суда [Schiller, 1971, p. 184]. Действительно, в миниатюрах Винчестерской псалтири (1140–1160 гг., Лондон, Британская библиотека, Cotton MS Nero C IV) эта схема, включая саркофаг с диагонально откинутой крышкой, встречается и в сцене Воскрешения Лазаря (f.19r) (Ил. 30), и среди изображений Страшного Суда (f.31r) (Ил. 31).

На наш взгляд, принципиальная разница между этим типом и всеми остальными вариациями на тему подъема из саркофага заключается в наличии или отсутствии погребальных пелен. Так, в сцене всеобщего воскресения из Винчестерской псалтири только одна фигура из многих показана спеленутой, и именно она относится к общему с Лазарем из этой же рукописи типу. У «типа Младенца в пеленах» существует и достаточно рано возникшая

19 Мавзолей был разобран в 1776 году во время переустройства алтаря базилики.







**Ил. 41**
Братья Лимбурги. Страшный Суд. 1411–1416. Роскошный часослов герцога Беррийского. Музей Конде, Шантильи

**Ил. 42**
Братья Лимбурги. Распятие (фрагмент). 1411–1416. Роскошный часослов герцога Беррийского. Музей Конде, Шантильи

альтернатива. Упомянутый выше бронзовый рельеф колонны Бернварда Хильдесхаймского показывает Лазаря сидящим во гробе без какого-либо признака погребальных пелен и простирающим руки ко Христу[20]. Подобный модуль полуфигуры в саркофаге с простертыми руками присутствует как в более раннем по отношению к колонне Бернварда «Страшном Суде» из Оберцеллы в Райхенау (посл. четв. X в.), и особенно точно — в миниатюре Бамбергского Апокалипсиса (первая четв. XI в., Бамберг, Городская библиотека, Msc.Bibl.140, f.53r) (Ил. 32), так и в более поздней Винчестерской псалтири (см. ил. 30). Именно рельеф колонны Бернварда дает, на наш взгляд, возможность говорить о непосредственном влиянии получившей широкое распространение около 1000 года композиции Страшного Суда в версии, включающей сцену всеобщего воскресения.

**8. Версии молитвенного жеста**

Дальнейшее развитие типа с простертыми руками претерпевает интересные изменения в романский и особенно готический периоды, когда простирание рук сменяется молитвенным жестом со сложенными ладонями. В сценах всеобщего воскресения этот жест можно встретить уже в конце XI века (например, фреска западной стены Михаэлькирхе в Бургсфельдене, ок. 1070 г.) (Ил. 33).

Впервые этот жест встречается в сцене Воскрешения Лазаря, согласно Г. Шиллер, в рельефе из Чичестерского собора (1125–1140 гг., Лондон, Музей Виктории и Альберта) (Ил. 34) [Schiller, 1971, p. 184] и представляет собой, по мнению автора, кальку с аналогичного жеста сестер Лазаря, припадающих к ногам Иисуса в соседней композиции[21] (Ил. 35).

Со временем этот жест получает особое развитие — так, в позднеготических часословах (см., например, BNF, lat.1166, f.108v) и алтарных образах [Mâle, 1951, p. 51] сложенные руки Лазаря связаны, и св. Петр развязывает их (Ян Йост, Алтарь Распятия, Калкар, церковь Св. Николая, ок. 1505 г.) (Ил. 36). Э. Маль связывает эту подробность с текстами мистерий, в частности, с мистерией Жана Мишеля, где Петр и Андрей развязывают руки Лазарю по слову Учителя. Этот жест Петра объясняется данным ему правом вязать и разрешать на земле (Мф. 16:19) [Meurer, 1994, S. 33].

**9. Тип «встающего из могилы»: варианты и трансформации**

В Позднем Средневековье параллели между модулями композиции Воскрешения Лазаря и Страшного Суда становятся еще более разнообразны и включают в том числе разные варианты поз персонажей, поднимающихся непосредственно из вырытых в земле могил, без саркофага. Такие модули очень устойчивы и хорошо узнаваемы: так, фигура Лазаря, поднимающегося

20 Будем иметь в виду, что в авории Страшного Суда из Музея Виктории и Альберта есть одна фигура, сидящая в саркофаге, но она не простирает рук, в отличие от двух других, встающих из гроба. Здесь мы можем выделить два новых иконографических параметра — восседание в саркофаге и простирание рук.

21 В предшествующей традиции припавшие к ногам Христа Мария и Марфа изображались преимущественно с простертыми к Нему, но покрытыми руками.







**Ил. 43**
Джованни ди Милано.
Воскрешение Лазаря.
1363–1366. Фреска.
Церковь Санта Кроче,
Флоренция

**Ил. 44**
А. Ouватер.
Воскрешение Лазаря.
1445. Дерево, масло.
Галерея живописи,
Берлин

из могилы со сложенными в молитве руками, в миниатюре турского часослова 1470–1480-х годов (Москва, РГБ, Ф.68 Н.443, f.107r) (Ил. 37) выше пояса почти точно совпадает (в зеркальном развороте) с персонажем Бонского полиптиха Страшного Суда Рогира ван дер Вейдена (1446–1452 гг., Бон, Музей Госпиталя) (Ил. 38).

Часто подобный модуль используется и в миниатюре часословов в ином контексте. Так, в Роскошном часослове герцога Беррийского (Шантильи, Музей Конде, Ms 65/1284, f.82r) (Ил. 39) Иов на гноище изображен находящимся по пояс в земле с аналогичным молитвенным жестом сложенных у груди рук.

Часто одним модулем миниатюрист пользуется для нескольких сюжетов в рамках одной рукописи — в композиции Воскрешения Лазаря из Роскошного часослова герцога Беррийского (f.171r) (Ил. 40) поза Лазаря, встающего из гроба опираясь на локоть, аналогична позе встающего из земли персонажа в сцене Страшного Суда (f.34v) (Ил. 41), а также одного из «многих тел усопших святых», воскресших в час Распятия (f.153r) (Ил. 42). Какой из вариантов модуля был для миниатюриста первичен, в этом случае понять невозможно.

### 10. «Тип Воскресения Христа»: обилие версий

Завершить наш обзор стоит группой довольно разнородных памятников, объединенных одним общим принципом: здесь изображение Воскрешения Лазаря мимикрирует под иконографию Воскресения Христа в ее поздней латинской версии, сформировавшейся под влиянием все тех же композиций Страшного Суда [Wilhelm, 1968, S. 210–215]. В памятниках Позднего Средневековья наш анализ генезиса той или иной части пазла наталкивается на неодолимые препятствия — в позднеготической живописи количество цитат и их вариативность, а также разнородность источников становится очень велика, к тому же цитаты могут соседствовать в рамках одной композиции с натурными наблюдениями. Мы ограничимся здесь лишь указанием на возможный источник позы и жеста центрального персонажа композиции — самого Лазаря. Так, Г. Шиллер [Schiller, 1972, p. 185] сравнивает фреску кисти Джованни ди Милано из Санта Кроче во Флоренции (1363–1366 гг.) (Ил. 43) с ранними версиями Воскресения Христа, где Он ставит ногу на край саркофага, она же уподобляет позу Лазаря в алтарном образе работы А. Оуватера (1445. Дерево, масло. Берлин, Галерея живописи) Христу — Мужу скорбей, демонстрирующему стигматы [Schiller, 1972, p. 185] (Ил. 44).

Закончить этот обзор можно простым упоминанием «Воскрешения Лазаря» Караваджо (1609. Холст, масло. Мессина, Городской музей) (Ил. 45), гениального пазла, где мастер совместил позу и жест Христа из собственного «Призвания апостола Матфея» и Его же позу из «Снятия с креста» Джулио Романо для фигуры Лазаря, как бы запустив в обратном направлении кинематографическую ленту и заставив Лазаря на глазах у зрителя возвращаться к жизни.





**Ил. 45**
Микеланджело Меризи да Караваджо. Воскрешение Лазаря. 1609. Холст, масло. Городской музей, Мессина

Хотелось бы сформулировать внятное объяснение этого разнообразия иконографических типов, использованных для передачи нашего сюжета на протяжении более чем тысячелетия. Однако единственным — и далеко не окончательно убедительным — доводом можно было бы считать сочетание крайней ответственности при работе с этим сюжетом (прообраз Воскресения Христова и всеобщего воскресения), недопустимость смешения с изображениями Воскресшего и связь с погребальной тематикой, вызывающей в ранний период ассоциации с языческими типичными сценами, начиная с 800 года и особенно к XII веку — со сценами всеобщего воскресения в рамках композиции Страшного Суда. Впрочем, пафос нашей работы не вполне в этом — мы попытались нащупать границу, за которой разъятие целостной иконографической схемы на отдельные элементы в западнохристианском мире уже потеряло бы смысл, а также попробовали выделить с известной терминологической строгостью границу распада осмысленного сюжета на универсальные мотивы, а целостной схемы — на «модули».



## Библиография

**Пожидаева, А. В. (2021).** *Сотворение мира в иконографии средневекового Запада. Опыт иконографической генеалогии.* М.: Новое литературное обозрение.

**Покровский, Н. В. (2001).** *Евангелие в памятниках иконографии.* М.: Прогресс-Традиция.

**Brenk, B. (1994).** *Auferstehung der Toten* // Lexicon der Christlischer Ikonographie, Wien, B. 1. S. 219–222.

**Contessa, A. (2009).** *L'iconographie des cycles de Daniel et d'Ézechiel dans les Bibles catalanes présence divine et vision de l'invisible* // Cahiers de Saint-Michel de Cuxa. № 40. Pp. 165–176.

**Deuchler, F. (1985).** *Der Ingeborgpsalter*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.

**Downey, G. (1957).** *Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople* // Transactions of the American Philosophical Society, New Series, Vol. 47. No. 6. Pp. 855–924.

**Dursel, R. (1968).** *Bourgogne romane.* Paris: Zodiaque.

**Grabar, A. (1978).** *Les voies de la creation en iconographie chretienne.* Paris: Flammarion.

**Hermann, A. (1962).** *Ägyptologische Marginalien zur spätantiken Ikonographie* // Jahrbuch für Antike und Christentum. N 5. Pp. 60–92.

**Mâle, E. (1951).** *La Résurrection de Lazare dans l'art* // La «Revue des arts». N 1. Pp. 44–52.

**Mâle, E. (1947).** *L'art religieux du XIIe siècle en France.* P.: Librairie Armand Colin.

**Meurer, H. (1994).** *Lazarus von Bethanien* // Lexicon der Christlischer Ikonographie. B. 3. Wien. S. 33–38.

**Schiller, G. (1972).** *Iconography of Christian Art.* V.1. New York: New York Graphic Society.

**Seidel, L. (1999).** *Legends in Limestone: Lazarus, Gislebertus, and the Cathedral of Autun.* Chicago and London: University of Chicago Press.

**Sullivan, R. W. (1988).** *Duccio's Raising of Lazarus Reexamined* // The Art Bulletin. Vol. 70, No. 3 (Sep., 1988). Pp. 374–387.

**Van den Bossche, B. (2015).** *Ivoire des trois resurrections* //Delcor, F. (éd.), Trésors classés en Fédération Wallonie-Bruxelles. Bruxelles. Pp. 152–153.

**Watson, C. J. (1981).** *The Program of the Brescia Casket* // Gesta. Vol. 20. No. 2. Pp. 283–298.

**Wilhelm, P. (1968).** *Auferstehung Christi* // Lexikon der Christlichen Ikonographie B. 1. Wien. S. 201–218.

**Williamson, P. (2010).** *Medieval Ivory Carvings. Early Christian to Romanesque.* London: V&A Publishing, Victoria and Albert Museum.

## Список иллюстраций

**Ил. 1.** Воскрешение Лазаря. IV в. Фреска. Катакомбы деи Джордани, Рим. Источник изображения — URL: https://www.pravmir.ru/voskreshenie-lazarya-ikony-mozaiki-freski/#post-images-1 (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 2.** Воскрешение Лазаря. Ок. 300. Мрамор. Рельеф саркофага Ионы (деталь). Музей Пио Кристиано, Ватикан. Источник изображения — URL: https://www.christianiconography.info/sicily/sarcJonah.lazarus.html (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 3.** Воскрешение Лазаря. Ок. 400. Брешианская ставротека. Слоновая кость. Музей Санта Джулия, Брешиа. Фото автора

**Ил. 4.** Моисей, иссекающий воду из скалы. III–IV в. Фреска. Катакомбы Петра и Марцеллина, Рим. Источник изображения — URL: https://blogcamminarenellastoria.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/01/11-mosc3a8.jpg (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 5.** Гермес Душеводитель и Харон. V в. до н.э. Белофонный лекиф. Аттика. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Источник изображения — URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251043 (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 6.** Сцена у гробницы. V в до н.э. Белофонный лекиф. Аттика. Афинский археологический музей, Афины. A 1935. Источник изображения — URL: https://www.greece-athens.com/page.php?page_id=34 (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 7.** Воскрешение Лазаря. IV в. Фреска. Кубикул «С», Катакомбы на Виа Латина, Рим. Источник изображения — URL: https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Roman/382454/The-Raising-of-Lazarus,-Catacombs-of-Via-Latina,-Rome.html (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 8.** Воскрешение Лазаря. Посл. четв. VI в. Евангелиарий Августина Кентерберийского. Рим? Корпус Кристи колледж, Кембридж. MS. 286, f.125r. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Gospels_of_Saint_Augustine%2C_Cambridge%2C_Corpus_Christi_College%2C_Ms._286%2C_fol._125r.jpg (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 9.** Воскрешение Лазаря. VI в. Россанское евангелие. Антиохия? Музей собора, Россано.f.001r Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RossanoGospelsFolio001rRaisingLazarus.jpg (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 10.** Воскрешение Лазаря. XI в. Псалтирь Барберини. Византия. Vat.Barb.gr.372 f.48r. Источник изображения — URL: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.gr.372 (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 11.** Воскрешение Лазаря. 540-е. Мозаика. Церковь Сант Аполлинаре Нуово, Равенна. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:_S._Apollinare_Nuovo_Resurr_Lazzaro.jpg (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 12.** Смерть и воскрешение Лазаря. XI в. Библия из Риполля. Рим? Vat. lat. 5729, f.369r. Источник изображения — URL: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.5729 (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 13.** Человек Божий, убитый львом? Около 400? Брешианская ставротека. Дерево, слоновая кость. Северная Италия? Музей Санта Джулия, Брешиа. Фото автора

**Ил. 14.** Страшный Суд. Ок. 800. Слоновая кость. Северная Италия или Южная Германия? Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: https://collections.vam.ac.uk/item/O90891/the-last-judgement-panel-

unknown/?carousel-image=2006AN4247 (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 15.** Распятие и воскресение мертвых (фрагмент). 820–830-е. Утрехтская псалтирь. Реймс? Библиотека Утрехтского университета, Утрехт. MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32, f.90r. Источник изображения — URL: https://psalter.library.uu.nl/page/187 (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 16.** Воскрешение Лазаря. 980–993. Евангелие Эгберта. Государственная библиотека, Трир. Ms.24, f.51v. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: CodexEgberti-Fol052v-ResurrectionOfLazarus.jpg (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 17.** Воскрешение Лазаря. 1000. Евангелиарий Оттона III. Городская библиотека, Мюнхен. Clm 4453, f.231v. Источник изображения — URL: https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/10209531604 (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 18.** Воскрешение Лазаря. Ок. 1200. Псалтирь королевы Ингеборги. Музей Конде, Шантильи (Франция). Ms.9, f.22v. Источник изображения — URL: https://arca.irht.cnrs.fr/iiif/4833/canvas/canvas-122349/view (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 19.** Жены-мироносицы у гроба Господня. 540-е. Мозаика. Церковь Сант Аполлинаре Нуово, Равенна. Источник изображения — URL: https://www.latheotokos.it/modules.php?name=News&file=print&sid=1784 (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 20.** Воскрешение Лазаря. Ок. 1020. «Колонна Бернварда». Хильдесхаймский собор. Источник изображения — URL: https://www.kornbluthphoto.com/images/BernwardColumn_60.jpg (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 21.** Жены-мироносицы у Гроба Господня. 1007–1012. Перикопы Генриха II. Баварская государственная библиотека, Мюнхен. Mss.Clm.4452, ff.116v-117r. Источник изображения — URL: https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00087481?page=,1 (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 22.** Воскрешение Лазаря. Ок. 870. Алтарь Арнульфа. Сокровищница резиденции, Мюнхен. Источник изображения — URL: https://www.kornbluthphoto.com/images/ArnulfCiborium3.jpg (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 23.** Воскрешение дочери Иаира, Воскрешение сына вдовы, Воскрешение Лазаря. 1030–1050. Слоновая кость. Маасский регион. Сокровищница собора, Льеж. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Plaque_d%27ivoire_dite_%22des_trois_r%C3%A9surrections%22.jpg (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 24.** Рождество. V в. Рельеф саркофага. Базилика Сант Амброджо, Милан. Фото автора

**Ил. 25.** Воскрешение дочери Иаира. Ок. 400? Северная Италия? Музей Санта Джулия, Брешиа. Фото автора

**Ил. 26.** Воскрешение Лазаря. Нач. XIII в. Витраж. Окно Марии Магдалины (фрагмент). Шартрский собор. Источник изображения — URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Vitrail_de_Marie-Madeleine_(Chartres)#/media/Fichier: Vitrail_Chartres-46_rectifi%C3%A9.JPG (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 27.** Воскрешение Лазаря. Ок. 1190. Капитель клуатра. Церковь Сан Хуан де ла Пенья, Испания. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Capitel_de_San_Juan_de_la_Pe%C3%B1a._L%C3%A1zaro.jpg (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 28.** Николай Верденский. Положение во гроб. 1180-е. Металл, эмаль, позолота. Клостернойбургский алтарь. Монастырь Клостернойбург, Австрия. Источник изображения — URL: https://lostprofile.tumblr.com/verduneraltar (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 29.** «Мавзолей Лазаря». Реконструкция. Музей Ролена, Отен. Источник изображения — URL: https://www.coupefileart.com/post/le-tombeau-de-lazare-%C3%A0-autun-saint-%C3%A9crin-disparu (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 30.** Воскрешение Лазаря. 1140–1160. Винчестерская псалтирь. Британия. Британская библиотека, Лондон. Cotton MS Nero C IV, f.19r. Источник изображения — URL: https://imagesonline.bl.uk/asset/5388 (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 31.** Воскресение мертвых. 1140–1160. Винчестерская псалтирь. Британия. Британская библиотека, Лондон. Cotton MS Nero C IV, f.31r. Источник изображения — URL: https://imagesonline.bl.uk (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 32.** Воскресение мертвых. Первая четв. XI в. Бамбергский Апокалипсис. Городская библиотека, Бамберг. Msc.Bibl.140, f.53 r. Источник изображения — URL: http://digital.bib-bvb.de/view/bvb_mets/viewer.0.6.5.jsp?folder_id=0&dvs=1728150874342~780&pid=13423867&locale=ru&useP (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 33.** Страшный Суд. Ок. 1070. Фреска. Михаэлькирхе, Бургсфельден (Германия). Источник изображения — URL: https://www.foerderverein-burgfelden.de/michaelskirche/fresken/ (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 34.** Воскрешение Лазаря. 1125–1140. Чичестер. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: https://collections.vam.ac.uk/item/O128081/the-raising-of-lazarus-relief-franchi-and-son/?carousel-image=2006BK4534 (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 35.** Иисус идет воскресить Лазаря. 1125–1140. Чичестер. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: https://collections.vam.ac.uk/item/O128081/the-raising-of-lazarus-relief-franchi-and-son/?carousel-image=2006BK4534 (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 36.** Ян Йост. Воскрешение Лазаря. Ок. 1505. Дерево, масло. Алтарь Распятия (фрагмент). Церковь Св. Николая, Калкар (Германия). Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category: St._Nicolai_(Kalkar)_-_Altar_of_the_crucifixion#/media/File:%C3%89glise_de_Kalkar_-_R%C3%A9surrection-Lazare.jpg (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 37.** Воскрешение Лазаря. 1470–1480. Часослов. Тур. РГБ, Москва. Ф.68 Н.443, f.107r. Источник изображения — Золотова Е. Ю. *Часословы. Французская миниатюра XV века в московских собраниях.* М., 1991

**Ил. 38.** Рогир ван дер Вейден. Страшный Суд (фрагмент). 1446–1452. Музей Госпиталя, Бон. Источник изображения — URL: https://www.wga.hu/html/w/weyden/rogier/08beaune/03beaun2.html (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 39.** Братья Лимбурги. Иов на гноище. 1411–1416. Роскошный часослов герцога Беррийского. Музей Конде, Шантильи. Ms 65/1284, f.82r. Источник изображения — URL: https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/4731-job-moque-amis-tres-riches-heures-duc-berry-colombe (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 40.** Братья Лимбурги. Воскрешение Лазаря. 1411–1416. Роскошный часослов герцога Беррийского. Музей Конде, Шантильи. Ms 65/1284, f.171r. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Folio_171r_-_The_Raising_of_Lazarus.jpg (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 41.** Братья Лимбурги. Страшный Суд. 1411–1416. Роскошный часослов герцога Беррийского. Музей Конде, Шантильи. Ms 65/1284, f.34v. Источник изображения — URL: https://www.mondedesenluminures.com/tres-riches-heures-duc-de-berry/#Matines_-_Psaume_97_Folio_34_verso (дата обращения: 17.11.2024)



**Ил. 42.** Братья Лимбурги. Распятие (фрагмент). 1411–1416. Роскошный часослов герцога Беррийского. Музей Конде, Шантильи. Ms 65/1284, f.153r. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB: Folio_153r_-_The_Death_of_Christ.jpg (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 43.** Джованни ди Милано. Воскрешение Лазаря. 1363–1366. Фреска. Церковь Санта Кроче, Флоренция. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Giovanni_da_milano_e_matteo_di_pacino%2C_resurrezione_di_lazzaro%2C_1363-66%2C_01.jpg (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 44.** А. Оуватер. Воскрешение Лазаря. 1445. Дерево, масло. Галерея живописи, Берлин. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Ouwater,_Aelbert_van_-_The_Raising_of_Lazarus_-_c._1445.jpg (дата обращения: 17.11.2024)

**Ил. 45.** Микеланджело Меризи да Караваджо. Воскрешение Лазаря. 1609. Холст, масло. Городской музей, Мессина. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Michelangelo_Caravaggio_006.jpg#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB: Michelangelo_Caravaggio_006.jpg (дата обращения: 17.11.2024)

## References

**Brenk, Beat (1994).** *Auferstehung der Toten* // Lexicon der Christlischer Ikonographie, Wien, B. 1. S. 219–222.

**Contessa, Andreina (2009).** *L'iconographie des cycles de Daniel et d'Ézechiel dans les Bibles catalanes présence divine et vision de l'invisible* // Cahiers de Saint-Michel de Cuxa. N° 40. Pp. 165–176.

**Deuchler, Florens (1985).** *Der Ingeborgpsalter.* Berlin: Walter de Gruyter & Co.

**Downey, Glanville (1957).** *Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople* // Transactions of the American Philosophical Society, New Series, Vol. 47. No. 6. Pp. 855–924.

**Dursel, Raymond (1968).** *Bourgogne romane.* Paris: Zodiaque.

**Grabar, André (1978).** *Les voies de la creation en iconographie chretienne.* Paris: Flammarion.

**Hermann, Alfred (1962).** *Ägyptologische Marginalien zur spätantiken Ikonographie* // Jahrbuch für Antike und Christentum. N 5. Pp. 60–92.

**Mâle, Emile (1947).** *L'art religieux du XIIe siècle en France.* P.: Librairie Armand Colin.

**Mâle, Emile (1951).** *La Résurrection de Lazare dans l'art* // La "Revue des arts". N 1. Pp. 44–52.

**Meurer, Hans (1994).** *Lazarus von Bethanien* // Lexicon der Christlischer Ikonographie. B.3. Wien.

**Pokrovskiy, Nikolai (2001).** *Evangelie v pamyatnikah ikonografii* [The New Testament in Monuments of Iconography]. Moscow: Progress-Traditsiya. [In Russ.]

**Pozhidaeva, Anna (2021).** *Sotvorenie mira v ikonografii srednevekovogo Zapada. Opyt ikonograficheskoj genealogii* [Creation of the World in the Medieval West Iconography. An Essay of Iconographic Genealogy]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. [In Russ.]

**Schiller, Gertrud (1972).** *Iconography of Christian Art.* V. 1. New York: New York Graphic Society.

**Seidel, Linda (1999).** *Legends in Limestone: Lazarus, Gislebertus, and the Cathedral of Autun.* Chicago and London: University of Chicago Press.

**Sullivan, Ruth Wilkins (1988).** *Duccio's Raising of Lazarus Reexamined* // The Art Bulletin. Vol. 70, No. 3. Sep. Pp. 374–387.

**Van den Bossche, Benoit (2015).** *Ivoire des trois resurrections* // Delcor, F. (éd.), Trésors classés en Fédération Wallonie-Bruxelles. Bruxelles. Pp. 152–153.

**Watson, Carolyn Joslin (1981).** *The Program of the Brescia Casket* // Gesta. Vol. 20. No. 2 (1981). Pp. 283–298.

**Wilhelm, Pia (1968).** *Auferstehung Christi* // Lexikon der christlichen Ikonographie B.1. Wien, 1968. S. 201–218.

**Williamson, Paul (2010).** *Medieval Ivory Carvings. Early Christian to Romanesque.* London: V&A Publishing, Victoria and Albert Museum.

# САМСОН КАК ПРООБРАЗ ХРИСТА В ИКОНОГРАФИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ПАМЯТНИКОВ XII ВЕКА

Ю. А. СЫЧЕВА

МГУ им. М. В. Ломоносова, 119991, Россия, Москва, Ломоносовский просп., д. 27, корп. 4
Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., д. 5
yuliya.sycheva13@mail.ru

DOI: 10.17323/3034–2031–2024–1–4–110–133

**Аннотация**

В статье на примере западноевропейских памятников XII века рассматривается один из аспектов отражения типологического параллелизма в иконографии — обращение к фигуре ветхозаветного судии Самсона в качестве прообраза Христа. На основании анализа современных памятникам текстов предпринимается попытка очертить круг возможных текстовых источников типологических программ. Так, в качестве прообразов евангельской истории в текстах XII века встречаются различные сюжеты из истории Самсона: Врата Газы, Схватка со Львом и Гибель Самсона (в пасхальных секвенциях Адама Сен-Викторского, в *Speculum Ecclesiae* Гонория Августодунского). Кроме того, двенадцать прообразов из жизни Самсона использованы в качестве ветхозаветных префигураций в тексте *Pictor in Carmine* (ок. 1200 г.). На примере выделенных в статье двух кругов памятников изобразительного искусства (рейнско-маасского и английского) анализируется роль сюжетов с Самсоном в типологическом цикле, рассматриваются особенности трактовки отдельных сцен, а также структура типологического символизма в программе. На основании иконографического анализа можно утверждать, что наиболее распространенным для группы рейнско-маасских памятников является сюжет с Вратами Газы. Наиболее детально цикл с Самсоном изложен в Клостернойбургском алтаре (1181 г.), где использовано пять прообразов, формирующих типологическую пару «Самсон-Христос». Интенция к расширению заметна также в памятниках английского происхождения (монументальный цикл зала капитула в Вустере, цикл типологических витражей в Кентербери). Помимо устойчивых схем, в статье рассматриваются примеры программ, не имеющих аналогов в искусстве XII века. Так, сцена гибели Самсона и разрушение храма филистимлян встречается в известных на данный момент памятниках XII века лишь единожды (в двустороннем кресте маасского происхождения), однако затем этот сюжет станет устойчивой префигурацией (в типологических циклах XIV–XV вв.).

**Ключевые слова:** христианская иконография, типологический принцип, ветхозаветные прообразы, Согласование Заветов, рейнско-маасское искусство, Самсон как прообраз Христа



YULIYA A. SYCHEVA

Lomonosov Moscow State University, 119991, Russia, Moscow, Lomonosovsky Avenue, 27/4
State Institute for Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, 125375, Russia, Moscow, Kozitsky Lane, 5
yuliya.sycheva13@mail.ru

**Для цитирования:** Сычева Ю. А. Самсон как прообраз Христа в иконографии западноевропейских памятников XII века // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 4 (4). С. 110–133

# SAMSON AS A PROTOTYPE OF CHRIST IN THE ICONOGRAPHY OF WESTERN EUROPEAN ART OF THE 12TH CENTURY

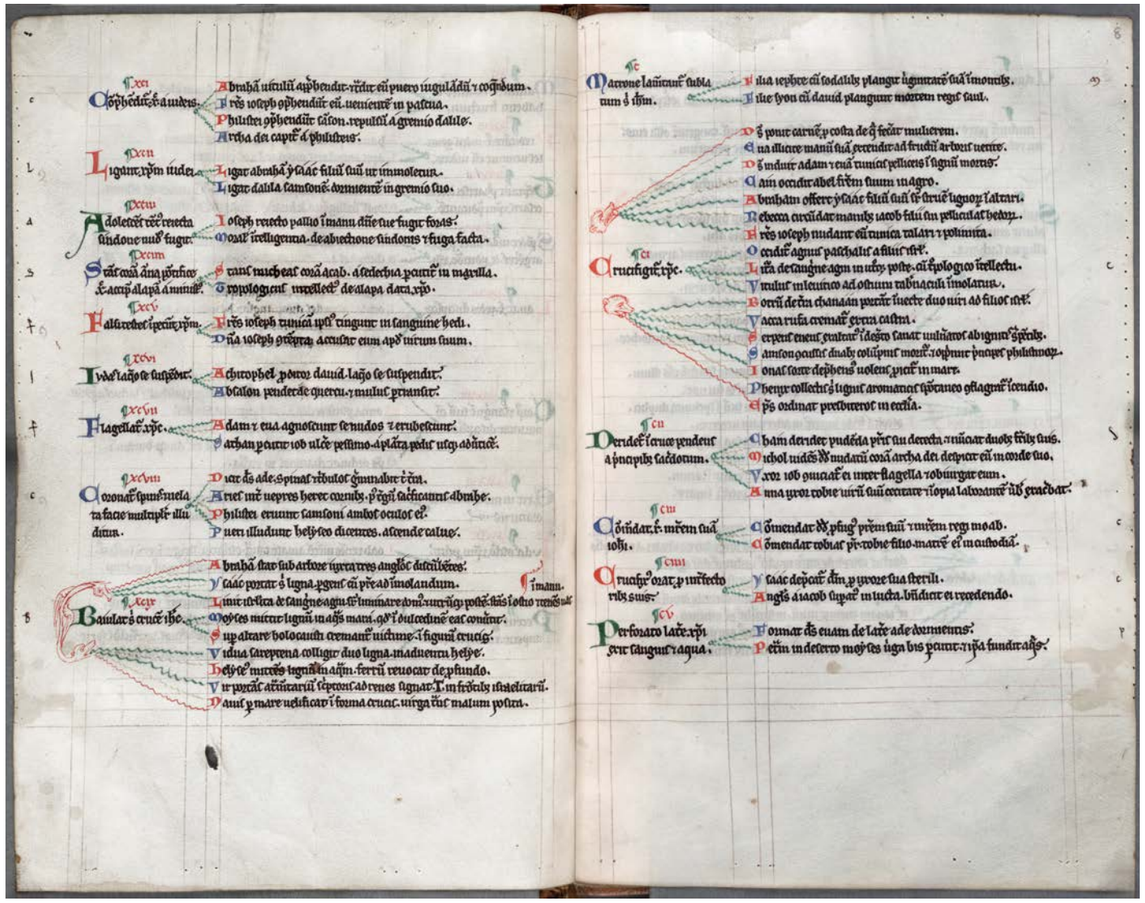
**Abstract**

The article examines one of the aspects of the reflection of typological parallelism in iconography using works of Western European art of the 12th century as an example — an appeal to the figure of the Old Testament judge Samson as a prototype of Christ. Based on the analysis of texts contemporary to the works of art, the author attempts to distinguish the possible textual sources of pictorial typological cycles. Thus, various scenes from the history of Samson are found as prototypes of the Gospel story in the texts of the 12th century: the Gates of Gaza, the Fight with the Lion and the Death of Samson (in the Easter sequences of Adam of Saint Victor, in the *Speculum Ecclesiae* of Honorius Augustodunensis). In addition, twelve prototypes from the life of Samson are used as Old Testament prefigurations in the text of *Pictor in Carmine* (c. 1200). Using the example of two circles of works of art (Rheno-Mosan and English) highlighted in the article, the author analyzes the role of scenes with Samson in the typological cycle, the features of the interpretation of individual scenes, as well as the structure of typological symbolism in the iconographical program. Based on the iconographical analysis, it can be argued that the most common scene for the Rheno-Mosan group is the episode with the Gaza Gate. The cycle with Samson is presented in the most detail in the Klosterneuburg Altar (1181), where five prototypes are used to form the typological pair "Samson-Christ". The intention to expand the cycle is also noticeable in the works of English art (the monumental cycle of the chapter house in Worcester, the cycle of typological stained-glass windows in Canterbury). In addition to stable schemes, the article considers examples of programs that have no analogues in the art of the 12th century. Thus, the scene of Samson's death and the destruction of the Philistine temple is found in the currently known works of art of the 12th century only once (in a double-sided cross of Maas origin), but then this scene has become a stable prefiguration (in the typological cycles of the 14th-15th centuries).

**Keywords:** christian iconography, typology, Old Testament prefigurations, Harmony of the Testaments, Rheno-Mosan Art, Samson as a prefiguration of Christ

В отражении типологического параллелизма сюжетов Ветхого и Нового Заветов в иконографии памятников западноевропейского искусства очень показательны тенденции, которые можно зафиксировать на материале XII века. Активизация интереса к типологической логике при организации иконографической программы в ранних исследованиях по иконографии, например, у Эмиля Маля, связывалась с трансляцией модели, выработанной в Сен-Дени аббатом Сугерием. Позднее, введение бóльшего количества памятников в научный оборот и последовательный интерес к проблеме образца и копирования, а также к проблеме художественных связей между различными регионами, позволили частично реконструировать более сложную систему связей между предполагаемыми иконографическими протографами и их дериватами. Несмотря на ряд дискуссионных вопросов, последовательное внимание к иконографическим вариациям одного сюжета или группы сюжетов и программ позволяет зафиксировать некоторые закономерности, которые могут быть полезными при реконструкции возможных путей распространения иконографических приемов. Несмотря на наличие статей и монографических исследований отдельных памятников и групп памятников[1], а также работ о роли различных сюжетов в типологических циклах XII века[2], комплекс сюжетов, связанных с образом Самсона, не привлекал специального внимания.

Среди возможных причин интенсификации интереса к типологическим построениям в иконографии XII века, как нам кажется, следует назвать развитие форм визуальной экзегезы (что особенно заметно в книжной миниатюре, где разрабатываются различные формы членения изобразительного поля для выявления связи между сюжетами, выстраивания иерархии: многомедальонные схемы, таблицы, диаграммы и др.), а также усиление и распространение типологической аргументации в текстах проповеднического и литургического характера. Бесспорно, принцип типологического параллелизма Заветов лежит в основе многих богословских трудов, начиная с ранних апологетов, однако в интересующий нас период четко артикулированные типологические параллели нередко становятся частью проповедей, гимнов, секвенций, что



**Ил. 1**
Pictor in Carmine. Ок. 1200.
Колледж Корпус-Кристи, Кембридж

1 Заметный вклад в исследование этой темы на примере памятников XII века был сделан Х. Бушхаузеном [Buschhausen, 1974; Buschhausen, 1975; Buschhausen, 1980], посвятившим иконографии Клостернойбургского алтаря ряд статей и монографию, Л. Гродеки [Grodecki, 1982] и М. Кавинесс [Caviness, 1977], в чьих исследованиях значительное внимание уделено типологическим витражам XII века, а также Д. Кетцше [Kötzsche, 1973] и Н. Морганом [Morgan, 1973], систематизировавшими в своих статьях особенности иконографии памятников рейнско-маасского региона, в которых отразился интерес к типологическому параллелизму. Помимо произведений рейнско-маасского региона артикуляцией темы Согласования Заветов отмечены в XII веке памятники английского происхождения, этому кругу посвящены публикации М. Р. Джеймса [James, 1897; James, 1902; James, 1951], Н. Стрэтфорда [Stratford, 1984] и Т. А. Хеслопа [Heslop, 2001].

2 Отметим здесь монографию У. Диль об иконографии Медного змия [Diehl, 1956], статьи Ф. Вердье о Видении Иезекииля [Verdier, 1966/1967], Г. Чапмен — о сцене Благословения Иаковом Ефрема и Манассии [Chapman, 1980], Ф. Фора — о Соломоне в качестве прообраза Христа в памятниках XII–XIV веков [Faure, 2022].

происходит одновременно с осмыслением в типологическом ключе элементов литургического действа [Buschhausen, 1974, p. 12].

Акцент на теме Согласования Заветов роднит памятники изобразительного искусства XII века с современными им текстами и позволяет рассматривать вторые в качестве возможных источников для иконографических программ. К проблеме реконструкции текстовых источников иконографических программ, построенных на типологическом параллелизме, обращались ряд авторов [Beitz, 1930; Rudolph, 2011], среди которых следует упомянуть Х. Бушхаузена, выдвинувшего предположение о связи изобразительного цикла Клостернойбургского алтаря не только с текстами экзегетического характера, но и с литургическими сочинениями, в т.ч. с секвенциями Адама Сен-Викторского [Buschhausen, 1974, p. 124]. Ниже, очерчивая круг возможных текстовых источников, мы обратимся к работам этого средневекового автора. Касаясь вопроса о видах текстов, которые могли служить источником типологических сопоставлений, необходимо отметить еще одну группу, которая стоит несколько особняком, поскольку находится на стыке непосредственно текстовой и изобразительной традиций — речь идет о сохранившихся стихотворных строках, бывших частью иконографических программ. Эти строки копировались в манускрипты и сохранялись (даже при утрате самого изобразительного цикла), а также могли выступать основой для иконографической программы других памятников (механизм такого влияния мы позднее рассмотрим на примере текста *Versus Capituli in circuitu domus* из Вустера и ряда памятников XII–XIII вв.).

Завершая обзор видов источников, отметим и еще одну значимую тенденцию — появление на рубеже XII–XIII веков текста, созданного в качестве непосредственного руководства по типологическим сопоставлениям для составителей иконографических программ или художников. Этот памятник, очерчивающий верхнюю хронологическую границу исследуемой в данной статье традиции,— трактат *Pictor in Carmine*[3], датируемый ок. 1200 года [Wirth, 2006] и приписываемый некоторыми исследователями вслед за М. Р. Джеймсом аббату-цистерцианцу Адаму из Дора [James, 1951, p. 144; Heslop, 2001, p. 296]. Этот материал завершает обзор типов источников не только с точки зрения хронологии, но и маркирует важный этап в развитии типологической иконографии — появление текста-инструкции, содержащего четкую структуру соответствий новозаветных событий и их ветхозаветных префигураций. Основная часть трактата разделена на 138 глав по количеству новозаветных антитипов, к каждому из которых выведено несколько типов (общее их количество — 508). Некоторые из антитипов сопоставляются со всего двумя прообразами, тогда как наиболее значимые события евангельской истории сопровождаются более чем десятью префигурациями (например, 17 в случае с Распятием) (Ил. 1).

Охарактеризовав виды текстов XII века, которые, как мы предполагаем, могли выступать в качестве источников типологических сопоставлений,

3 Cambridge, Corpus Christi College, MS 300.







**Ил. 2**
«Свеча Бегона». Кон. XI — нач. XII в. Реликварий. Сторона с медальоном, изображающим Самсона со львом. Церковь Сен-Фуа, Конк

**Ил. 3**
Реконструируемый крест. Ок. 1160–1170. Лувр, Париж; Музей Добре, Нант; Государственный музей Вюртемберга, Штутгарт; Музей Шнютгена, Кельн

обратимся к типологическому параллелизму, который выстраивается в них по отношению к фигуре Самсона[4]. Среди проповеднических текстов, показательных в этом смысле, целесообразно обратиться к сочинениям Гонория Августодунского[5]. В проповеди на Пасху образ Самсона упоминается несколько раз, так выстраивается последовательная цепочка параллелей, от вести о рождении Самсона (Samson ad eruendum eum per angelum nasciturus praenunciabatur) [Honorius Augustodunensis, 1854, col. 933] до его гибели (per ipsum duobus columnis concusses subruitur, eoque moriente magna multitudo opprimitur) [Honorius Augustodunensis, 1854, col. 935]. Здесь важно подчеркнуть, что последовательным обращением к фигуре Самсона выстраивается ось для устойчивой типологической пары «Самсон-Христос», что подчеркивалось и в более ранних экзегетических текстах, но здесь артикулируется более наглядно. Не случайно этот прием затем будет востребован в иконографической программе Клостернойбургского алтаря (1181 г.), где история Самсона будет разворачиваться в нескольких эпизодах, каждый из которых будет соотноситься с историей Христа.

Отмеченная выше тенденция к вытеснению в литургических текстах чистой доксологии типологией может быть рассмотрена в контексте фигуры Самсона на примере секвенций Адама Сен-Викторского. В первой пасхальной секвенции (Ecce dies celebris) Распятие, Воскресение и Сошествие во Ад сопоставляются с целым рядом прообразов, среди которых сюжеты с Самсоном, убивающим льва (Quod Samson præinnuit, Dum leonem lacerat), и гибелью Самсона, которая сопровождается также смертью его врагов (Quod in morte plures stravit // Samson Christum figuravit // Cuius mors victoria). Здесь интересно отметить использование отчетливо прообразовательной формулировки *Samson Christum figuravit*, что подтверждает упомянутую мысль об артикуляции типологической темы. Кроме того, ветхозаветный судия упоминается также в шестой пасхальной секвенции (Zyma vetus expurgetur), где в качестве прообраза Воскресения выводится сюжет с вратами Газы (Samson Gazæ seras pandit // Et asportans portas scandit // Montis supercilium).

Трактат *Pictor in Carmine*, подытоживающий искания XII века в области типологической иконографии, содержит 12 прообразов, связанных с историей Самсона. Помимо упомянутых выше сюжетов о рождении и гибели персонажа, о вратах Газы и поверженном льве, здесь также использованы менее

4 Отметим, что в данном обзоре нас будут интересовать тексты XII века, которые в ясном и артикулированном виде выводят ряд прообразов, в это время также получивших распространение в памятниках изобразительного искусства. Сама по себе экзегетическая традиция, формулирующая типологическую параллель «Самсон-Христос», восходит еще к святоотеческим текстам и просматривается в большом количестве текстов толкований (например, в Письме 87 Св. Иеронима Стридонского). В рамках данной статьи мы хотели бы обратиться именно к современным памятникам для того, чтобы проследить, каким образом сложившаяся к этому времени типологическая пара объясняется и упоминается в сочинениях, близких по времени создания произведениям искусства.

5 Уже Э. Маль обратил внимание на связь между иконографическими программами и текстами проповедника, в качестве примера он приводит архивольты портала в Лане, перекликающиеся с ветхозаветными прообразами, перечисленными в проповеди на Благовещение [Маль, 2009, с. 222], позднее, в диссертации 1931 года, В. Гриссмаейр упоминает *Speculum Ecclesiae* в качестве источника параллелей, использованных в программе Клостернойбургского алтаря [Grießmayer, 1931].





**Ил. 4**
Триптих Алтон Тауэрс. Ок. 1150. Музей Виктории и Альберта, Лондон

частые параллели, некоторые из которых находят отражение в изобразительных циклах (например, Положение во гроб сопровождается аллюзией на сцену возлежания Самсона с блудницей в Газе (Samson dormit in lectulo cum amica sua intra Gazam), эта параллель в последней четверти XII века была использована в двенадцатом типологическом окне в Кентербери[6]), некоторые же не встречаются в известных на данный момент иконографических циклах (например, решение Самсона взять в жены женщину из дочерей Филистимских сопоставляется с Дарами волхвов).

Очертив типологию текстов, которые могут рассматриваться в качестве гипотетических источников иконографических программ, и выделив круг сюжетов о Самсоне, играющих прообразовательную роль, обратимся к памятникам изобразительного искусства. Привлеченные далее к анализу памятники можно, приняв несколько допущений (о чем будет сказано далее), разделить на два круга. Первый круг — это произведения декоративно-прикладного искусства и витража, созданные в рейнско-маасском регионе и связываемые с этим регионом на основании стилистической, технико-технологической или иконографической близости. Выделение этой группы связано с тем, что именно в произведениях рейнско-маасского региона в XII веке заметен устойчивый интерес к типологическим иконографическим программам. Второй круг формируют памятники английского происхождения, эта группа достаточно малочисленна, среди сохранных памятников к ней можно отнести лишь три дароносицы (Балфурская, Малмесберийская и Варвикская), однако эту группу можно дополнить двумя иконографическими циклами, подробно реконструируемыми на основании текстовых источников,— это живописный цикл зала капитула в Вустере и цикл из двенадцати типологических витражей в Кентербери. Наличие ряда иконографических параллелей между данными памятниками, а также текстом *Pictor in Carmine* (как мы отмечали выше, по-видимому, английского происхождения) позволяет выделить данную группу. Однако в этом делении присутствует несколько условностей: 1) два рассмотренных далее круга в действительности не автономны друг от друга, о чем свидетельствуют иконографические и стилистические параллели[7]; 2) несколько памятников невозможно отнести ни к одному из кругов в силу их происхождения, о них мы упомянем, не связывая напрямую с той или иной традицией, для того чтобы избежать необоснованной генерализации.

В качестве предварительного замечания отметим также, что интересующие нас памятники в большинстве своем относятся к периоду от 1140 до 1200 года (исключением в данном случае является цикл в Вустере,

6 Иконографическая программа сохранившегося фрагментарно витражного цикла известна по текстовым источникам. Подробнее о реконструкции цикла и, в частности, двенадцатого типологического окна см: [Caviness, 1977, pp. 115–121, 131–132, 138; Ramirez, 2014, p. 161].

7 Связь трех английских дароносиц с маасской традицией отмечал Н. Стрэтфорд, аргументируя возможность распространения приемов посредством книг моделей или отдельных листов: в случае с английскими дароносицами и маасскими влияниями такими источниками, по мнению Стретфорда, могли быть два отдельных листа с ветхозаветными композициями (один из которых хранится в Музее Виктории и Альберта (Victoria and Albert Museum, Ms. 413), а другой — в Библиотеке Льежского университета (Université de Liège. Bibliothèque, Ms. 2613)) [Stratford, 1984, p. 213]. Подробнее о роли и назначении этих листов см.: [Сычева, 2023].






**Ил. 5**
Переносной алтарь из Ставло. Ок. 1150–1158 или ок. 1160. Королевские музеи искусства и истории, Брюссель

который в последних исследованиях датируется 1120-ми гг.) [Heslop, 2001, p. 280]. Однако предварить обзор может пример, относящийся к рубежу XI и XII веков или к самому началу XII века, уже иллюстрирующий интерес к типологической иконографии. Речь идет о т.н. «Свече Бегона», реликварии из церкви Сен-Фуа в Конке, основание которого было украшено четырьмя круглыми медальонами, из которых сейчас можно наблюдать три: два содержат изображения Христа (с агнцем и на троне), а третье — Самсона, побеждающего льва. Тема триумфа над смертью, выстраивающая параллель между Христом и Самсоном, также артикулирована надписью *AVCTOREM MORTI[S]* под изображением Самсона (Ил. 2). Отметив интерес к прообразовательной роли фигуры Самсона уже в памятнике раннего XII века, перейдем к основному корпусу памятников, разделенному нами на два круга.

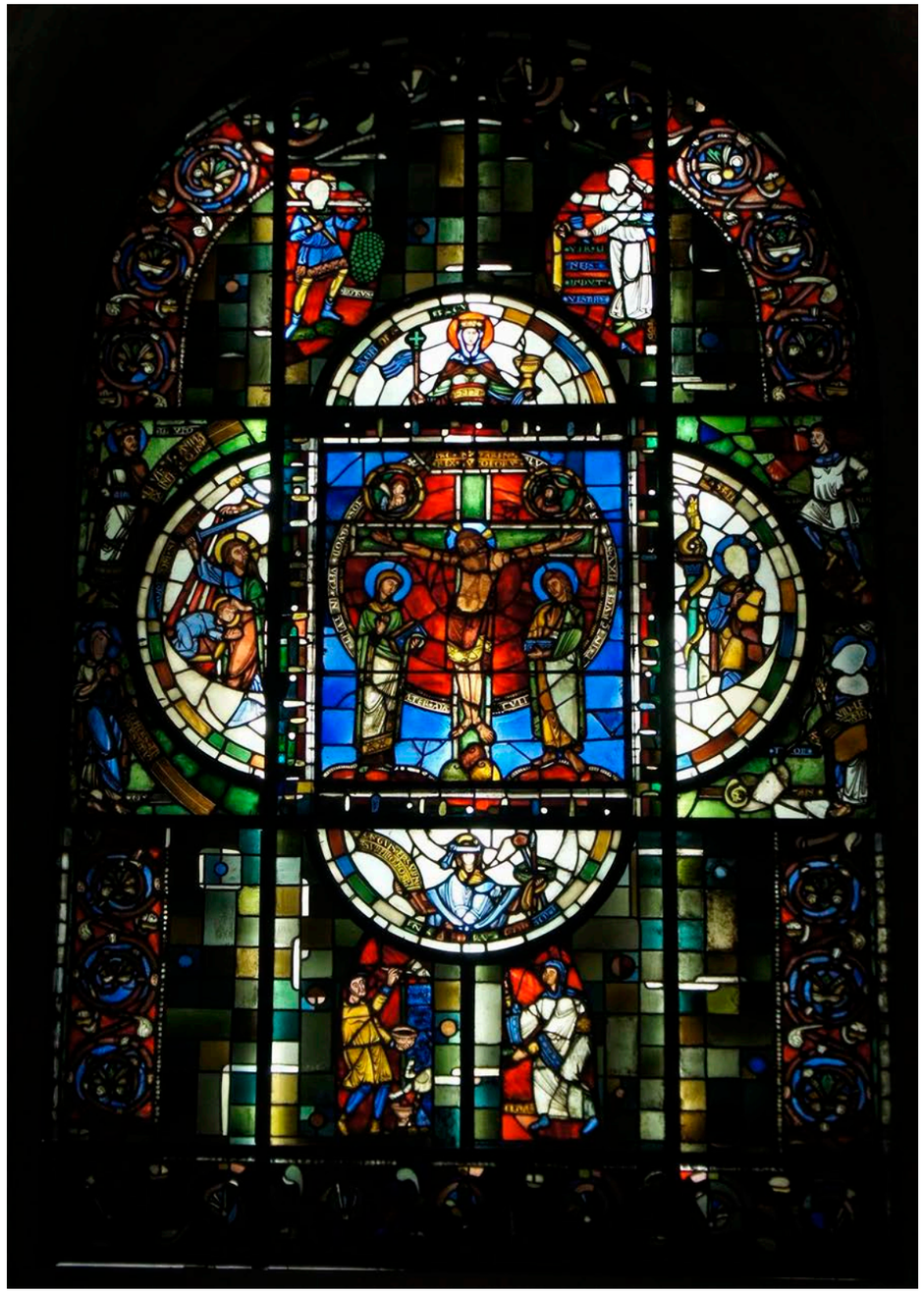
Первый круг памятников представлен по преимуществу произведениями декоративно-прикладного искусства[8]. Среди памятников рейнско-маасского региона и дериватов этого искусства можно выделить несколько категорий: кресты (алтарные и процессионные), переносные алтари, оклады манускриптов, филактерии, реликварии-триптихи и др. Среди этого круга памятников нас будут интересовать произведения, декорированные эмалевыми пластинами, выполненными в технике выемчатой эмали, с фигуративными изображениями. В рамках каждой подгруппы, которую формируют предметы одного типа, можно выделить ряд иконографических и композиционных особенностей, которые продиктованы структурой объекта и его функцией. Так, для крестов характерен выбор прообразовательных сюжетов, сгруппированных вокруг одного евангельского эпизода, Распятия. Ветхозаветные префигурации Крестной жертвы могут дополняться также историей обретения Св. Креста. Сюжеты с Самсоном для этой подгруппы не характерны, однако на данный момент нам известно одно исключение.

Речь идет о двустороннем кресте, который реконструируется исследователями на основании разрозненных пластин из собраний Парижа, Нанта, Кельна и Штутгарта [Broucke, 2018, pp. 147–148][9]. Центральный сегмент в средокрестии на обеих сторонах занимает образ Христа, в рукавах креста расположено по два сюжета (в нижнем — три) (Ил. 3). В иконографическую программу, помимо изображений евангелистов и ангелов, включено десять сюжетных композиций: семь ветхозаветных композиций и три сцены из истории Св. Креста. Среди ветхозаветных префигураций использован один сюжет с Самсоном — гибель героя и разрушение храма филистимлян. Примечательно, что этот сюжет помещен на одной стороне с другими ветхозаветными типами, выбор которых вполне укладывается в характерный набор прообразов, используемых в памятниках рассматриваемого круга (Жертва Авеля, Дары Мелхиседека и, в особенности, Жертвоприношение Авраама

8 Интерес к типологической логике просматривается также на примере книжной миниатюры маасского региона, однако в сохранившихся памятниках этой традиции сюжеты с Самсоном в очевидном прообразовательном ключе не встречаются.

9 Ок. 1160–1170 гг. Лувр (Париж), Музей Добре (Нант), Государственный музей Вюртемберга (Штутгарт), Музей Шнютгена (Кельн).





**Ил. 6**
Витраж Искупления. Ок. 1147. Церковь Сент-Этьен, Шалон-сюр-Марн

и Медный змий являются частыми прообразами Распятия и включаются в изобразительные циклы). Сюжет с Самсоном же не был нами обнаружен ни в одной аналогичной (имеющей четко выделенный типологический смысл) программе рассматриваемого периода, что позволяет говорить о том, что этот пример является если не единичным, то крайне редким. При этом, типологический параллелизм этого сюжета обозначен в текстах (в *Speculum Ecclesiae* Гонория Августодунского, первой пасхальной секвенции Адама Сен-Викторского, в *Pictor in Carmine*).

Параллельно с развитием типологических программ, основанных на ряде прообразов к одному евангельскому сюжету, в памятниках рейнско-маасского региона появляются и программы, основанные на комбинации прообразов нескольких новозаветных антитипов. Так, вокруг сюжетов Распятия, Воскресения и Сошествия во Ад построена программа триптиха[10] из Музея Виктории и Альберта, созданного ок. 1150 года, предположительно, в Кельне [Katzoff, 1982]. Изобразительный цикл представляет собой систему из трех центральных новозаветных антитипов, каждому из которых в боковых створках соответствует по два ветхозаветных прообраза. Отличительной особенностью этого цикла является четкая систематизация, которая станет распространенным вариантом организации типологического цикла лишь к последней четверти XII века. В нижнем регистре триптиха помещен медальон с изображением Сошествия во Ад, на боковых створках ему соответствуют прообразы в полумедальонах: Ловля Левиафана и Самсон с вратами Газы (Ил. 4).

Похожий принцип положен в основу близкого по времени памятника, маасского алтаря из Ставло[11,12]. Памятник связывается с заказом Вибальда из Ставло и ранее датировался либо последним десятилетием жизни аббата (ок. 1150–1158 гг.) [Henriet, 2018, p. 180], либо временем его последователя, Эрлебальда (1160–1170 гг.) [Green, 2003, pp. 3–10], однако С. Виттекинд была предложена более ранняя датировка — 1140-е годы [Wittekind, 2003, pp. 51–172]. Здесь ветхозаветные сюжеты также сгруппированы вокруг тем Распятия и Воскресения, однако визуально связь типа и антитипа не артикулирована столь однозначно как в триптихе из Музея Виктории и Альберта. В центре помещен квадрифолий с изображениями Церкви и Синагоги, а также двух префигураций Воскресения, Самсона с Воротами Газы и Ионы, покидающего чрево кита. Отметим, что оба эти прообраза Воскресения фигурируют в шестой пасхальной секвенции Адама Сен-Викторского. В углах от квадрифолия помещены префигурации Распятия: Жертвоприношение Авраама, приношения Мелхиседека и Авеля, Медный змий. Верхнюю и нижнюю часть занимают шесть евангельских сюжетов, последовательно

10 Alton Towers Triptych, №4757–1858, ок. 1150 г. Музей Виктории и Альберта.
11 Ок. 1140 гг., 1150–1158 гг. или ок. 1160 гг. Королевские музеи искусства и истории, Брюссель.
12 Некоторые элементы иконографии обоих памятников сопоставляются в статье К. Мюллер [Müller, 2015].





**Ил. 7**
Николай Верденский. Клостернойбургский алтарь. 1181. Современное состояние. Монастырь Клостернойбург

развивающихся сначала в нижнем регистре, а затем — в верхнем: Тайная вечеря, Христос перед Пилатом, Бичевание Христа, Несение Креста, Распятие, Жены у Гроба Господня (Ил. 5).

Сблизить с описанной выше традицией также можно памятник, географически находящийся вне рейнско-маасского региона, однако традиционно рассматривающийся как дериват данной традиции, — это витраж Искупления церкви Сен-Этьен в Шалон-сюр-Марн, по мнению Л. Гродеки, выполненный ок. 1147 г. и связанный с маасской традицией (или исполненный маасскими мастерами) [Grodecki, 1959, pp. 183–190; Favreau, 2013, p. 113]. Как и в алтаре из Ставло, центральная зона организована в виде квадрифолия (Ил. 6). Основная часть ветхозаветных прообразов апеллирует к теме Распятия, но с правой стороны от квадрифолия помещены две префигурации Воскресения — Самсон с вратами Газы и Ловля Левиафана Иовом. Таким образом, можно отметить, что в памятниках середины — третьей четверти XII века именно сюжет с вратами Газы, а не сюжет с Самсоном и львом становится самым частым прообразом Воскресения.

Среди памятников рейнско-маасской традиции наиболее последовательно интенция к расширению и систематизации цикла в области типологической иконографии проявилась в Клостернойбургском алтаре, созданном в 1181 году мастером Николаем Верденским. В современном состоянии алтарь содержит 51 эмалевую пластину, 6 из них были добавлены в XIV веке. Позолоченная основа разделена на центральную и две боковых створки, шесть дополнительных сюжетов были добавлены к центральной части для того, чтобы создать конструкцию триптиха. Эмалевые пластины лицевой стороны размещены в три горизонтальных ряда, принцип организации сюжетов един для всех 17 столбцов, кроме двух завершающих. Центральный ряд содержит события жизни Христа, а верхний и нижний — ветхозаветные сюжеты (в верхнем ряду — до дарования Закона Моисею (*ante legem*), в нижнем — после (*sub lege*)), согласованные с центральным рядом в соответствии с типологической логикой (Ил. 7).

Первые три оси формируют три параллельных истории: Исаака, Христа и Самсона. Выбор этих сцен не имеет аналогов в предшествующих памятниках. В качестве прообразов к Благовещению или Рождеству могли бы быть использованы префигурации Непорочного зачатия, однако здесь выбрана иная логика: параллель на уровне не одного сюжета, а цикла сюжетов. Возможно, акцентом на «индивидуальные типологии» (прообразовательные пары «Христос-Исаак» и «Христос-Самсон») обусловлен выбор двух сюжетов с Самсоном в качестве префигураций Воскресения (Самсон с воротами Газы) и Сошествия во Ад (Самсон со львом) (Ил. 8). Таким образом, нижний регистр, содержащий события *sub lege*, включает в себя пять сцен с Самсоном (из 13 прообразов данного регистра). Этот акцент объясняет выбор сюжетов, до этого не встречавшихся в изобразительных циклах (например, Весть о рождении Самсона) или даже не упоминавшихся в текстах в качестве прообразов (Рождение и Обрезание Самсона) (Ил. 9). Иконография этих сцен в основе своей копирует соответствующие сцены в цикле Христа









**Ил. 8**
Николай Верденский. Клостернойбургский алтарь. 1181. Фрагмент нижнего яруса: Самсон с вратами Газы, Самсон со львом. Монастырь Клостернойбург

**Ил. 9**
Николай Верденский. Клостернойбургский алтарь. 1181. Фрагмент нижнего яруса: Весть о рождении Самсона, Рождение Самсона. Монастырь Клостернойбург

и цикле Исаака. Итак, Клостернойбургский алтарь не только маркирует заметный поворот к систематизации и расширению типологического цикла, но и демонстрирует отличный от предшествующих памятников принцип выбора сюжетов.

Прежде чем перейти ко второму кругу, следует кратко упомянуть о двух памятниках, которые не могут быть однозначно отнесены ни к одному из кругов, однако они репрезентативны в контексте обращения к типологической роли фигуры Самсона. Первый из памятников — это Штаммхаймский миссал, происходящий из Хильдесхайма[13] и датированный 1170-ми годами [Teviotdale, 2001, p. 3]. Манускрипт содержит четырнадцать полностраничных миниатюр. Фронтисписы и праздничные миниатюры имеют сложную геометрическую систему членений листа, совмещающую несколько сюжетов: центральное поле во всех миниатюрах занимает главный сюжет, в пяти случаях — евангельский (Благовещение, Рождество, Распятие, Воскресение, Вознесение), дополнительные же сюжеты играют роль визуального комментария. В миниатюре, посвященной Воскресению, угловые сегменты занимают четыре ветхозаветных прообраза: Воскрешение пророком Елисеем ребенка, Самсон с воротами Газы, Давид и Голиаф, Ванея со львом[14] (Ил. 10). Как и упомянутый выше Клостернойбургский алтарь, памятник иллюстрирует стремление к систематизации, единообразию в построении визуальной экзегезы типологического характера. В контексте же апелляции к образу Самсона отметим, что в миссале использована характерная для памятников 1140–1160-х годов параллель с сюжетом о вратах Газы. Этот же образ использован и в программе флабеллума из Кремсмюнстерского аббатства (посл. четв. XII в.). Сам веер круглой формы выполнен из меди в технике чеканки и позолочен, он разделен на четыре сегмента, содержащих изображения Воскресения, Вознесения, летящего орла и льва, оживляющего своих детенышей. Подставка украшена тремя сюжетными эмалевыми медальонами с ветхозаветными префигурациями: Медный змий, Начертание знака Тау на домах, Самсон с воротами Газы. Происхождение и точная датировка памятника являются предметом дискуссий: Г. Эггер предполагал, что эта работа происходит из Нижней Саксонии [Egger, 1976, S. 600], однако другими исследователями была выдвинута версия об английском происхождении памятника [Legner, 1985, p. 470].

Проблема установления места создания произведения и реконструкции путей распространения иконографических тенденций из одного региона в другой позволяет перейти ко второму кругу памятников, в который мы включили работы английского происхождения. Наиболее близкими к уже рассмотренному нами рейнско-маасскому кругу среди них следует признать

13 Отметим, что некоторыми исследователями подчеркивалось влияние рейнско-маасских памятников на памятники Нижней Саксонии во второй половине XII века. См.: [Dodwell, 1993, p. 284; Jansen, 1933, pp. 10–11].

14 Любопытно, что сюжет с Ванеей не встречается в других известных на данный момент памятниках, при этом в трактате «Pictor in Carmine» он упомянут («Banaias in cisternam descendens occidit leonem»). Использование этого сюжета, как нам кажется, в данном случае продиктовано желанием избежать повторения персонажа (поскольку Самсон уже представлен с вратами Газы, побеждающим льва изображен Ванея).





**Ил. 10**
Штаммхаймский миссал. 1170-е. Хильдесхайм. Музей Поля Гетти, Лос-Анджелес

три дарохранительницы, украшенные композициями в технике выемчатой эмали, все они датируются ок. 1160–1170 годов. Дарохранительница из библиотеки Пьерпонт Морган, известная под названием дарохранительницы из Малмесбери, а также Варвикская и Балфурская, дарохранительницы из Музея Виктории и Альберта имеют схожую иконографическую программу: на крышке представлено шесть новозаветных сцен, каждой из которых соответствует ветхозаветная сцена (шесть ветхозаветных префигураций помещены на самом сосуде) (Ил. 11). Крышка Варвикской дароносицы не сохранилась, однако она, по-видимому, повторяла структуру Малмесберийской и Балфурской[15].

Иконографическая и стилистическая близость этих памятников позволяет предполагать, что они были исполнены в одной мастерской, а Балфурская и Малмесберийская дароносица — даже одним мастером [Stratford, 1984, p. 206]. Сюжет с Самсоном появляется в качестве прообраза Воскресения в Малмесберийской и Балфурской дароносицах (в Варвикской вместо него использован сюжет с Ионой). Показательно, что несмотря на апелляцию к теме поверженных врат Газы, сюжет с Самсоном в английских дароносицах трактован иначе чем в памятниках рейнско-маасской группы. Вместо одиночной фигуры, несущей на плечах врата, представлена многофигурная сцена, центр которой занимает изображение архитектурной постройки: представлен момент, когда Самсон сбегает от своих врагов (Ил. 12).

Эта непривычная для рейнско-маасских памятников сцена, по-видимому, схожим образом была решена и в цикле монументальной декорации зала капитула в Вустере. Его иконографическая программа реконструируется на основании скопированных в конце XII или начале XIII века надписей, сопровождающих изображения. Надписи формируют поэтический текст, по мнению ряда исследователей, среди которых следует упомянуть Н. Стрэдфорда и Т. А. Хеслопа, эти рифмованные строки послужили источником для иконографических программ дароносиц [Stratford, 1984, p. 205; Heslop, 2001, p. 282]. Представленный на двух дароносицах сюжет с Самсоном сопровождается текстом, близким к формулировке из вустерского *Versus Capituli in circuitu domus*: Samson de Gaza conclusus ab hostibus exit. Еще одним дериватом традиции Вустера, помимо дароносиц, является цикл из 10 миниатюр[16], предваряющий манускрипт Апокалипсиса, созданный ок. 1260–1270 годов (Eton College MS 177) [Henry, 1990]. В цикле использована та же система прообразов, однако в Вустере каждому новозаветному сюжету соответствовало три ветхозаветных префигурации, а в манускрипте добавлен четвертый медальон с изображениями пророков и два полумедальона с изображениями коленопреклоненных фигур. Сохранившиеся строки из Вустера

15 Об идентичности структур (не выбора конкретных сюжетов-антитипов, а именно самой логики построения циклов) свидетельствует единая структура организации шести сюжетов прообразов во всех трех дарохранительницах. Этой точки зрения придерживаются исследователи памятника [Stratford, 1984, p. 206].

16 Цикл содержит двенадцать миниатюр, но только первые десять из них организованы по типологическому принципу и заимствуют структуру Вустера.





**Ил. 11**
Дарохранительница. Ок. 1160–1170. Малмесбери. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк

**Ил. 12**
Дарохранительница. Ок. 1160–1170. Фрагмент. Малмесбери. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк

и манускрипт из Итонского колледжа позволяют восстановить первоначальный цикл, в который наравне с проанализированным выше сюжетом входило еще два эпизода с Самсоном: Врата Газы и Схватка со львом.

Ход с выстраиванием истории Самсона через трехчастный цикл использован также в витражном цикле в Кентербери (ок. 1180–1185 гг.), типологические окна которого сохранились лишь фрагментарно. Двенадцатое типологическое окно содержало три эпизода, однако сюжет с пребыванием в Газе сопровождался здесь иной подписью (акцент делался на сне Самсона, а не на побеге от врагов): SAMSON DORMIT CUM AMICA SUA (мы уже отмечали выше, что затем эта параллель будет выведена в тексте *Pictor in Carmine*). Другие два прообраза — традиционные сцены со львом и вратами Газы. Таким образом, даже на примере небольшого количества памятников[17] заметна разница в подходе к трактовке типологической роли Самсона в иконографии памятников рейнско-маасского и английского кругов.

Итак, на основании рассмотренных памятников и текстовых источников можно утверждать, что ветхозаветный судия Самсон является одной из устойчивых фигур, формирующих прообразовательную пару с образом Христа в иконографии XII века. Наиболее распространенным в обеих рассмотренных нами группах памятников XII века типологическим приемом, связанным с данным персонажем, является соотнесение сцены с вратами Газы со сценами Воскресения или Сошествия во Ад, что осмыслено также в текстах XII века (например, шестая пасхальная секвенция Адама Сен-Викторского). Несмотря на устойчивость самого приема, могут быть различными как роль этого сюжета в общем цикле, так и отдельные элементы в композиции сцены (что, в том числе, маркирует разницу между двумя кругами памятников).

Кроме того, образ Самсона может формировать ось «персональной типологии» (параллелизма не отдельных сюжетов, но целых циклов: жизни Христа и жизни Самсона), в таком случае в иконографическую программу внедряются сюжеты, которые не имеют текстовой основы — например, Рождение и Обрезание Самсона (в Клостернойбургском алтаре).

Наиболее редким, но примечательным следует признать вариант с обращением к теме гибели Самсона в контексте Страстного цикла. Этот ход будет устойчивым типологическим приемом в памятниках XIV–XV веков (например, в рукописях «Зерцала человеческого спасения» и в «Библиях бедных»), однако его можно зафиксировать уже в одном из рассмотренных нами памятников XII века (реконструированный крест из собраний Парижа, Нанта, Кельна и Штутгарта).

17 Эта группа могла бы быть дополнена несохранившимся монументальным циклом хора в Петерборо, который долгое время датировали третьей четвертью XII века [Cox, 1959, p. 168]. Программа цикла реконструируется на основании миниатюр Псалтири из Петерборо (ок. 1318 г., KBR Brussels, MS, 9961–62), сюжеты которой скопированы с монументального цикла хора. Однако в последних исследованиях убедительно доказывается датировка этого цикла второй четвертью XIII века [Sandler, 2019, p. 29].



## Библиография

**Маль, Э. (2009).** *Религиозное искусство XIII века во Франции* / пер. с фр. А. Пожидаевой и Д. Харман. М.: Институт Святого Фомы.

**Сычева, Ю. А. (2023).** *Два листа с ветхозаветными композициями в контексте проблемы образца и копирования в искусстве рейнско-маасского региона в XII в.* // Вестник Московского университета. Серия 8: История. №1. С. 178–194.

**Beitz, E. (1930).** *Deutz R. von. Seine Werke und die bildende Kunst.* Köln: In Kommission bei Creutzer & Co.

**Broucke, C. (2018).** *Une grande croix émaillée mosane reconstituée, vers 1160–1170* // L'oeuvre de Meuse II: Orfèvrerie septentrionale XIIe et XIIIe siècles (Ed. par Ph. George). Liège: Institut du Patrimoine Wallon. Pp. 147–148.

**Buschhausen, H. (1974).** *The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun: Art, Theology and Politics* // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 37. Pp. 1–32.

**Buschhausen, H. (1975).** *The Theological Sources of the Klosterneuburg Altarpiece* // The Year 1200: A Symposium. New York: Metropolitan Museum of Art. Pp. 119–138.

**Buschhausen, H. (1980).** *Der Verduner Altar: Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg.* Wein: Tusch, 1980.

**Caviness, M. H. (1977).** *The Early Stained Glass of Canterbury Cathedral, circa 1174–1220.* New Jersey: Princeton University Press.

**Chapman, G. (1980).** *Jacob Blessing the Sons of Joseph: A Mosan Enamel in the Walters Art Gallery* // The Journal of the Walters Art Gallery. Vol. 38. Pp. 34–59.

**Cox, T. (1959).** *The Twelfth-Century Design Sources of the Worcester Cathedral Misericords* // Archaeologia. Vol. 97. Pp. 165–178.

**Diehl, U. (1956).** *Die Darstellung der Ehernen Schlange von ihren Anfängen bis zum Ende des Mittelalters (Inaugural-Dissertation).* München.

**Dodwell, C. R. (1993).** *The Pictorial Arts of the West,* 800–1200. New Haven: Yale University Press.

**Egger, G. (1976).** H*ochmittelalterliches Altargerät* / 1000 Jahre Babenberger in Österreich. Katalog der Niederösterreichischen Jubiläums ausstellung im Stift Lilienfeld. Wien. S. 594–604.

**Faure, Ph. (2022).** *Salomon, prototype du Christ dans l'iconographie médiévale: un regard sur les images typologiques (XIIe–XIVe siècles)* // Le roi Salomon au Moyen Âge: savoirs et représentations. Turnhout: Brepols Publishers. Pp. 187–200.

**Favreau, R. (2013).** *Le vitrail de la Crucifixion de la cathédrale de Châlons-en-Champagne* // Cahiers de civilisation médiévale. Vol. 56. Pp. 113–136.

**Green, R. (2003).** *Reading the portable altar of Stavelot* // Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art. T. 72. Pp. 3–10.

**Grießmaier, V. (1931).** *Der Emailaltar des Nikolaus von Verdun im Stifte Klosterneuburg bei Wien.* Dissertation. Wien.

**Grodecki, L. (1959).** *Les vitraux de Châlons-sur-Marne et l'art mosan* // Actes du XIXe Congrès international d'histoire de l'art. Paris. Pp. 183–190.

**Grodecki, L. (1982).** *Un Signum Tau mosan à Saint-Denis* // Clio et son regard. Mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon à l'occasion de ses 25 ans d'enseignement à l'Univ. de Liège. Liège: P. Mardaga. Pp. 337–356.

**Henriet, P. (2018).** *Relire l'autel portatif de Stavelot* // L'oeuvre de Meuse II: Orfèvrerie septentrionale XIIe et XIIIe siècles (Ed. par Ph. George). Liège: Institut du Patrimoine Wallon. Pp. 179–208.

**Henry, A. (1990).** *The Eton Roundels. Eton College MS 177, 'Figurae Bibliorum': a colour facsimile edited with a transcription, translation and commentary.* Aldershot: Scolar Press.

**Heslop, T. A. (2001).** *Worcester Cathedral chapterhouse and the harmony of the testaments* // New Offerings, Ancient Treasures: Studies in Medieval Art for George Henderson. Stroud: Sutton Publishing. Pp. 280–311.

**Honorius Augustodunensis (1854).** *Speculum Ecclesiae* // Patrologia Latina (ed. by J.-P. Migne). Vol. 172. Col. 807–1107.

**James, M. R. (1897).** *On the Paintings formerly in the Choir at Peterborough* // Proceedings of the Cambridge Antiquarian Society. Vol. IX. №2. Pp. 178–194.

**James, M. R. (1902).** *On the Two Series of Paintings Formerly at Worcester Priory* // Proceedings of the Cambridge Antiquarian Society. Vol. X. №2. Pp. 99–115.

**James, M. R. (1951).** *Pictor in Carmine* // Archaeologia. Vol. 94. Pp. 141–166.

**Jansen, F. (1933).** *Die Helmarshausener Buchmalerei zur Zeit Heinrichs des Löwen.* Hildesheim.

**Katzoff, N. M. (1982).** *The Alton Towers Triptych: Time, Place and Context* // Rutgers University Art Review III. Rutgers. Pp. 11–28.

**Kötzsche, D. (1973).** *Zum Stand der Forschung der Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebiet* // Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Pt. 2. Köln: Schnütgen-Museum. S. 191–236.

**Legner, A. (ed.) (1985).** *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle. Vol. 1.* Köln: Schnütgen-Museum.

**Morgan, N. J. (1973).** *The iconography of twelfth century mosan enamels* // Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Pt. 2. Köln: Schnütgen-Museum. S. 263–279.

**Müller, K. (2015).** *Manuelle exegese. Bild und Ding beim Alton Towers Triptyhon (um 1150)* // Bild, Ding, Kunst. Berlin [u.a.]. Pp. 81–91.

**Ramirez, E. (2014).** *The Canterbury Roll: A Viewer's Guide of the Twelve Typological Windows at Canterbury Cathedra*l. MA dissertation, University of California, Riverside.

**Rudolph, C. (2011).** *Inventing the Exegetical Stained-Glass Window: Suger, Hugh, and a New Elite Art* // Art Bulletin. Vol. 93. Pp. 399–422.

**Sandler, L. F. (2019).** *Pictorial Typology and the Miniatures of the Peterborough Psalter in Brussels* // Studies in Iconography. Vol. 40. Pp. 27–136.

**Stratford, N. (1984).** *Three English romanesque enamelled ciboria* // The Burlington magazine. №126. Pp. 204–216.

**Teviotdale, E. C. (2001).** *The Stammheim Missal.* Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.

**Verdier, Ph. (1966/1967).** *A Mosan plaque with Ezechiel's vision of the sign thau (tau)* // The journal of the Walters Art Gallery. Vol. 29/30. Pp. 16–47.

**Wirth, K.-A. (2006).** *Pictor in Carmine. Ein handbuch der typologie aus der zeit un 12 00.* Berlin: Gebr. Mann.

**Wittekind, S. (2003).** *Altar — Reliquiar — Retabel: Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo.* Wien: Böhlau.

## Список иллюстраций

**Ил. 1.** Pictor in Carmine. Ок. 1200. Колледж Корпус-Кристи, Кембридж. MS 300. Fol. 7v. Источник изображения — URL: https://parker.stanford.edu/parker/catalog/gn055tc5638 (дата обращения: 07.09.2024)

**Ил. 2.** «Свеча Бегона». Кон. XI — нач. XII в. Реликварий. Сторона с медальоном, изображающим Самсона со львом. Церковь Сен-Фуа, Конк. Источник изображения — URL: https://pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM12000096 (дата обращения: 07.09.2024)

**Ил. 3.** Реконструируемый крест. Ок. 1160–1170. Лувр, Париж; Музей Добре, Нант; Государственный музей Вюртемберга, Штутгарт; Музей Шнютгена, Кельн. Источник изображения — Broucke, Camille (2018). *Une grande croix émaillée mosane reconstituée, vers 1160–1170* // L'oeuvre de Meuse II: Orfèvrerie septentrionale XIIe et XIIIe siècles (Ed. par Ph. George). Liège: Institut du Patrimoine Wallon. Pp. 147–148

**Ил. 4.** Триптих Алтон Тауэрс. Ок. 1150. Музей Виктории и Альберта, Лондон. № 4757–1858. Источник изображения — URL: https://collections.vam.ac.uk/item/O115267/alton-towers-triptych-triptych-unknown/ (дата обращения: 07.09.2024)

**Ил. 5.** Переносной алтарь из Ставло. Ок. 1150–1158 или ок. 1160. Королевские музеи искусства и истории, Брюссель. Источник изображения — URL: https://www.carmentis.be/eMP/eMuseumPlus; jsessionid=71A12543B9CE199CB68FAB5296707D32?service=direct/1/ResultDetailView/result.tab.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SelementList&sp=0&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=SdetailBlockKey&sp=3 (дата обращения: 07.09.2024)

**Ил. 6.** Витраж Искупления. Ок. 1147. Церковь Сент-Этьен, Шалон-сюр-Марн. Источник изображения — URL: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File: Vitrail_de_la_R%C3%A9demption_crucifixion_1155.jpg (дата обращения: 07.09.2024)

**Ил. 7.** Николай Верденский. Клостернойбургский алтарь. 1181. Современное состояние. Монастырь Клостернойбург. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category: Verdun_Altar#/media/File: Klosterneuburg_07_2019_20190718_DSC0322_(48578006157).jpg (дата обращения: 07.09.2024)

**Ил. 8.** Николай Верденский. Клостернойбургский алтарь. 1181. Фрагмент нижнего яруса: Самсон с вратами Газы, Самсон со львом. Монастырь Клостернойбург. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category: Verdun_Altar#/media/File: Verdun_Altar_(Stift_Klosterneuburg)_2015–07–25–167.jpg (дата обращения: 07.09.2024)

**Ил. 9.** Николай Верденский. Клостернойбургский алтарь. 1181. Фрагмент нижнего яруса: Весть о рождении Самсона, Рождение Самсона. Монастырь Клостернойбург. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category: Verdun_Altar#/media/File: Verdun_Altar_(Stift_Klosterneuburg)_2015–07–25–028.jpg (дата обращения: 07.09.2024)

**Ил. 10.** Штаммхаймский миссал. 1170-е. Хильдесхайм. Музей Поля Гетти, Лос-Анджелес. MS. 64. Fol. 111. Источник изображения — URL: https://www.getty.edu/art/collection/object/107V48 (дата обращения: 07.09.2024)

**Ил. 11.** Дарохранительница. Ок. 1160–1170. Малмесбери. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк. Источник изображения — URL: https://www.themorgan.org/objects/item/156789 (дата обращения: 07.09.2024)

**Ил. 12.** Дарохранительница. Ок. 1160–1170. Фрагмент. Малмесбери. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк. Источник изображения — URL: https://www.themorgan.org/objects/item/156789 (дата обращения: 07.09.2024)



## References

**Beitz, Egid (1930).** *Deutz R. von. Seine Werke und die bildende Kunst*. Köln: In Kommission bei Creutzer & Co.

**Broucke, Camille (2018).** *Une grande croix émaillée mosane reconstituée, vers 1160–1170* // L'oeuvre de Meuse II: Orfèvrerie septentrionale XIIe et XIIIe siècles (Ed. par Ph. George). Liège: Institut du Patrimoine Wallon. Pp. 147–148.

**Buschhausen, Helmut (1974).** *The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun: Art, Theology and Politics* // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 37. Pp. 1–32.

**Buschhausen, Helmut (1975).** *The Theological Sources of the Klosterneuburg Altarpiece* // The Year 1200: A Symposium. New York: Metropolitan Museum of Art. Pp. 119–138.

**Buschhausen, Helmut (1980).** *Der Verduner Altar: Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*. Wein: Tusch, 1980.

**Caviness, Madeline H. (1977).** *The Early Stained Glass of Canterbury Cathedral, circa 1174–1220*. New Jersey: Princeton University Press.

**Chapman, Gretel (1980).** *Jacob Blessing the Sons of Joseph: A Mosan Enamel in the Walters Art Gallery* // The Journal of the Walters Art Gallery. Vol. 38. Pp. 34–59.

**Cox, Trenchard (1959).** *The Twelfth-Century Design Sources of the Worcester Cathedral Misericords* // Archaeologia. Vol. 97. Pp. 165–178.

**Diehl, Ursula (1956).** *Die Darstellung der Ehernen Schlange von ihren Anfängen bis zum Ende des Mittelalters (Inaugural-Dissertation)*. München.

**Dodwell, Charles R. (1993).** *The Pictorial Arts of the West, 800–1200*. New Haven: Yale University Press.

**Egger, Gerhart (1976).** *Hochmittelalterliches Altargerät* / 1000 Jahre Babenberger in Österreich. Katalog der Niederösterreichischen Jubiläums ausstellung im Stift Lilienfeld. Wien. S. 594–604.

**Faure, Philippe (2022).** *Salomon, prototype du Christ dans l'iconographie médiévale: un regard sur les images typologiques (XIIe–XIVe siècles)* // Le roi Salomon au Moyen Âge: savoirs et représentations. Turnhout: Brepols Publishers. Pp. 187–200.

**Favreau, Robert (2013).** *Le vitrail de la Crucifixion de la cathédrale de Châlons-en-Champagne* // Cahiers de civilisation médiévale. Vol. 56. Pp. 113–136.

**Green, Rosalie (2003).** *Reading the portable altar of Stavelot* // Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art. T. 72. Pp. 3–10.

**Grießmaier, Viktor (1931).** *Der Emailaltar des Nikolaus von Verdun im Stifte Klosterneuburg bei Wien*. Dissertation. Wien.

**Grodecki, Louis (1959).** *Les vitraux de Châlons-sur-Marne et l'art mosan* // Actes du XIXe Congrès international d'histoire de l'art. Paris. Pp. 183–190.

**Grodecki, Louis (1982).** *Un Signum Tau mosan à Saint-Denis* // Clio et son regard. Mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon à l'occasion de ses 25 ans d'enseignement à l'Univ. de Liège. Liège: P. Mardaga. Pp. 337–356.

**Henriet, Patrick (2018).** *Relire l'autel portatif de Stavelot* // L'oeuvre de Meuse II: Orfèvrerie septentrionale XIIe et XIIIe siècles (Ed. par Ph. George). Liège: Institut du Patrimoine Wallon. Pp. 179–208.

**Henry, Avril (1990).** *The Eton Roundels. Eton College MS 177, 'Figurae Bibliorum': a colour facsimile edited with a transcription, translation and commentary*. Aldershot: Scolar Press.

**Heslop, Thomas Alexander (2001).** *Worcester Cathedral chapterhouse and the harmony of the testaments* // New Offerings, Ancient Treasures: Studies in Medieval Art for George Henderson. Stroud: Sutton Publishing. Pp. 280–311.

**Honorius Augustodunensis (1854).** *Speculum Ecclesiae* // Patrologia Latina (ed. by J.-P. Migne). Vol. 172. Col. 807–1107.

**James, Montague Rhodes (1897).** *On the Paintings formerly in the Choir at Peterborough* // Proceedings of the Cambridge Antiquarian Society. Vol. IX. №2. Pp. 178–194.

**James, Montague Rhodes (1902).** *On the Two Series of Paintings Formerly at Worcester Priory* // Proceedings of the Cambridge Antiquarian Society. Vol. X. №2. Pp. 99–115.

**James, Montague Rhodes (1951).** *Pictor in Carmine* // Archaeologia. Vol. 94. Pp. 141–166.

**Jansen, Franz (1933).** *Die Helmarshausener Buchmalerei zur Zeit Heinrichs des Löwen*. Hildesheim.

**Katzoff, Nancy M. (1982).** *The Alton Towers Triptych: Time, Place and Context* // Rutgers University Art Review III. Rutgers. Pp. 11–28.

**Kötzsche, Dietrich (1973).** *Zum Stand der Forschung der Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebiet* // Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Pt. 2. Köln: Schnütgen-Museum. S. 191–236.

**Legner, Anton (ed.) (1985).** *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle. Vol. 1*. Köln: Schnütgen-Museum.

**Mâle, Émile (2009).** *Religioznoe iskusstvo XIII veka vo Francii* [Religious art of the 13th century in France]. Trans. from French by A. Pozhidaeva, D. Harman. Moscow: Institut Svyatogo Fomy Publ. [In Russ.]

**Morgan, Nigel J. (1973).** *The iconography of twelfth century mosan enamels* // Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Pt. 2. Köln: Schnütgen-Museum. S. 263–279.

**Müller, Kathrin (2015).** *Manuelle exegese. Bild und Ding beim Alton Towers Triptyhon (um 1150)* // Bild, Ding, Kunst. Berlin [u.a.]. Pp. 81–91.

**Ramirez, Edgar Brandon (2014).** *The Canterbury Roll: A Viewer's Guide of the Twelve Typological Windows at Canterbury Cathedral*. MA dissertation, University of California, Riverside.

**Rudolph, Conrad (2011).** *Inventing the Exegetical Stained-Glass Window: Suger, Hugh, and a New Elite Art* // Art Bulletin. Vol. 93. Pp. 399–422.

**Sandler, Lucy Freeman (2019).** *Pictorial Typology and the Miniatures of the Peterborough Psalter in Brussels* // Studies in Iconography. Vol. 40. Pp. 27–136.

**Stratford, Neil (1984).** *Three English romanesque enamelled ciboria* // The Burlington magazine. №126. Pp. 204–216.

**Sycheva, Iuliia (2023).** *Dva lista s vethozavetnymi kompoziciyami v kontekste problemy obrazca i kopirovaniya v iskusstve rejnsko-maasskogo regiona v XII v.* [Two leaves with the Old Testament scenes in the context of current studies of models and copying processes in Rheno-Mosan art of 12th century]. Bulletin of Moscow University. Series 8. History. №1. Pp. 178–194. [In Russ.]

**Teviotdale, Elizabeth C. (2001).** *The Stammheim Missal*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.

**Verdier, Philippe (1966/1967).** *A Mosan plaque with Ezechiel's vision of the sign thau (tau)* // The journal of the Walters Art Gallery. Vol. 29/30. Pp. 16–47.

**Wirth, Karl-August (2006).** *Pictor in Carmine. Ein handbuch der typologie aus der zeit un 1200*. Berlin: Gebr. Mann.

**Wittekind, Susanne (2003).** *Altar — Reliquiar — Retabel: Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*. Wien: Böhlau.

# чудотворная икона богоматери тихвинской: датировка, атрибуция, иконография, ранняя история почитания

И. А. ШАЛИНА

Государственный Русский музей,
191186, Россия, Санкт-Петербург,
ул. Инженерная, д. 4
shalina_irina@mail.ru

DOI: 10.17323/3034–2031–2024–1–4–134–169

**Аннотация**

Несмотря на многочисленные работы (в основном популярного характера), посвященные чудотворной иконе Богоматери Тихвинской, вопрос о ее датировке и атрибуции не только не получил научного решения, но даже и не был поставлен. Между тем, сохранившиеся участки живописи, особенно личного письма, позволяют связывать ее с новгородским мастером, работавшим в русле византинизирующего направления последней трети XIV века. Это доказывает сравнение с рядом памятников, созданных в это время в Новгороде и отразивших влияние греческих и балканских художников, расписывавших городские храмы. Анализ композиционных особенностей иконы приводит к выводу об отсутствии точных иконографических аналогий, хотя в восточнохристианском мире находится немало близких решений образа Перивлепты Аристерократусы, порой представленной с обнаженной стопой Младенца — основной приметой тихвинской Одигитрии. Ряд ранних повторений чудотворной святыни, когда та еще не имела широкого распространения, впервые связывается происхождением с Успенским собором Большого монастыря в Тихвине. Это, прежде всего, крупный образ с клеймами протоевангельского цикла из Мало-Кириллова монастыря в Новгороде (НМЗ), на наш взгляд, служивший первой храмовой иконой тихвинского собора. Прослеживаются этапы раннего почитания образа в Москве, чему способствовало внимание к нему Василия III, по воле которого в 1515 году возводится каменный Успенский собор как реликварий для иконы, что было связано с молением княжеской семьи о чадородии. Архивные источники и редкие сохранившиеся памятники позволяют отчасти реконструировать убранство святыни этого времени. Со времен Иоанна Грозного святыня монастыря получает общерусское почитание.

**Ключевые слова:** чудотворная икона Богоматери Одигитрии Тихвинской, Успенский Тихвинский монастырь, Новгород, древнерусское и византийское искусство XIV и XVI века, древнерусское лицевое шитье, иконография, Василий III, Иоанн Грозный



# the miraculous tikhvin icon of the mother of god: dating, attribution, iconography, early history of veneration

IRINA A. SHALINA

The State Russian Museum, 191186, Russia,
St. Petersburg, Inzhenernaya St., 4
shalina_irina@mail.ru

**Для цитирования:** Шалина И. А. Чудотворная икона Богоматери Тихвинской: датировка, атрибуция, иконография, ранняя история почитания // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 4 (4). С. 134–169

**Abstract**

Despite numerous works devoted to the miraculous Tikhvin icon of the Mother of God, mostly of a popular nature, the question of its dating and attribution not only has not received any scientific solution, but has not even been raised. Meanwhile, the surviving sections of the painting, especially personal writing, allow us to associate it with the work of a Novgorod master who worked in the mainstream of the Byzantinizing trend of the last third of the 14th century. This is proven by a comparison with a number of monuments created at that time in Novgorod and reflecting the influence of Greek and Balkan artists who painted the city's churches. An analysis of the compositional features of the icon leads to the conclusion that there are no exact iconographic analogies, although in the Eastern Christian world there are many close solutions to the image of Peribleptos Aristocratous, sometimes presented with the naked foot of the Child, the main feature of the Tikhvin Hodegetria. A number of early copies of the miraculous relic, when it was not yet widely distributed, are first associated with its origin in the Assumption Cathedral of the Great Monastery. This is, first of all, a large image with scenes of the protoevangelical cycle from the Malo-Kirillov Monastery in Novgorod (NMZ), which, in our opinion, served as the first temple icon of the Tikhvin Cathedral. The stages of the early veneration of the image in Moscow are traced, which was facilitated by the attention to it of Vasily III, by whose will in 1515 the stone Assumption Cathedral was erected as a reliquary for the icon, which was associated with the prayer of the princely family for childbearing. Archival sources and rare surviving monuments allow us to partially reconstruct the decoration of the relic of that time. From the time of Ivan the Terrible, the monastery's relic received all-Russian veneration.

**Keywords:** Miraculous icon of the Mother of God Odigitria of Tikhvin, Assumption Tikhvin Monastery, Novgorod the Greet, Old Russian and Byzantine art of the 14th and 16th century, Old Russian facial Embroidery, iconography, Vasily III, Ioann the Terrible

Легендарная история, отраженная в Сказании о иконе Богоматери Одигитрии, составленном в конце XV века[1], относит ее чудесное появление «невесть откуда» в новгородских пределах к 1383 году. Шествуя по воздуху из одного селения в другое, образ посещал малообжитые и еще не христианизированные земли, освящая места возведения будущих храмов. Сказание подчеркивает многократность его явлений и невидимость перехода с одного места на другое. Сложная история иконы, находящейся в действующем Успенском храме Тихвинского монастыря, многолетнее пребывание за рубежом, многочисленные поновления и антикварные реставрации, далекие от научного уровня, а также недоступность для исследований после возвращения ее в Россию в 2004 году, не позволяют установить степень сохранности авторского замысла и уверенно связывать памятник с конкретным временем и местом создания, поэтому мы можем лишь высказать здесь свои наблюдения.

Среди ранних поклонных Богородичных икон — это средний по размеру памятник (88,5 × 66 × 2,4 см) (Ил. 1).

Его деревянная основа состоит из двух досок, скрепленных двумя врезными сквозными шпонками[2], характерными для ранних произведений, с ковчегом и узкими полями на лицевой стороне. Не лучшее состояние сохранности объясняется древностью святыни, пережившей за шесть столетий многочисленные пожары, войны и катаклизмы, а также многочисленные реставрации, при которых прописывали авторский слой, всякий раз повреждая его. О первой из них, осуществленной в 1636 году игуменом Тихвинского монастыря Герасимом Кремлевым (Черницыным) (уп. 1632–†16.07.1650), повествует рассказ Родиона Сергиева 1640-х годов («Сказание о поновлении чудотворного образа Богоматери» — ОР РНБ. ОЛДП. F. 38. Сборник повестей о Тихвинской иконе Богоматери, XVIII в. Л. 121–122 об.), вошедший в общее Сказание о явлении и чудесах Богоматери Тихвинской. Согласно ему, игумен, будучи «искусным изографом», удрученный «несветлозрачностью» образа, с разрешения государя снял олифу. Но икона скрылась от его взора и объятый страхом настоятель не посмел прикоснуться к древнему письму, ограничившись наложением новой олифы. Однако это опровергают сведения о раскрытии иконы в начале XX века, в процессе которого было обнаружено «искусное письмо времени Михаила Феодоровича, выполненное по старой олифе»; причем древним иконописцем были удалены многочисленные вздутия левкаса и красочного слоя, образовавшиеся во время пожаров. Повторно живопись реставрировалась в середине XVIII века местным иконописцем Т. С. Дураковым, создавшим целый ряд точных списков с чудотворного образа для поднесения членам императорского дома

1 Литературная история текста Сказания и филологический анализ дошедших списков и редакций см.: [Кириллин, 2007].

2 Мы не имели возможности осмотреть икону с оборота и пользуемся фотографией, опубликованной А. Яскинен, единственной исследовательницей, которой удалось обследовать ее во время нахождения в Америке. К сожалению, отпечаток плохого качества [Jääskinen, 1976, с. 16].



и прочим сановникам [Шалина, 2024]. В 1908–1910 годах по ходатайству Комитета попечительства о русской иконописи [Архив ИИМК. Ф. 1. Д. 69. Л. 5 об.] потемневшая и осыпавшаяся живопись реставрировалась непосредственно в монастыре Г. О. Чириковым, который после укрепления снял слои записей XVII–XVIII веков, оставив подробный отчет в дневнике [ОР ГРМ. Ф. 1. Д. 147. Л. 80 об.— 81 об.; Колесникова, 2005]. По словам реставратора, древняя основа была опилена, а авторская живопись имела значительные утраты: вдоль правого плеча Богоматери, на ее лике и руках, четыре больших выпада и несколько мелких осыпей по всей фигуре Спасителя. Разрушение красочного слоя отражало трагическую историю иконы, согласно Сказанию, четырежды спасаемую во время пожаров, а также участвовавшую в ежегодных обрядах омовений святыни и пр.

Очередной раз образ поновлялся в 1949 году по прибытии в США, о чем сообщал архиепископ Иоанн (Гарклавс), а также после возвращения святыни в Тихвинский Успенский монастырь в 2004 году, к сожалению, также не в музейных условиях. В результате живописная поверхность представляет своеобразный палимпсест разновременных напластований, затрудняющих истинное суждение о состоянии авторского слоя. Русская деревянная основа иконы опровергает тексты Сказания о византийском происхождении святыни и ее чудесном воздушном путешествии из Константинополя. Однако сложная техника личного письма, очевидная даже учитывая все его поновления, плотная пастозная многоцветная живопись, где приглушенный колорит с активно выявленным зеленым тоном санкиря и темной охрой моделировки контрастируют с яркими параллельными киноварными и белильными движками на выпуклых участках, подражает классицистическим византийским произведениям третьей четверти — конца XIV столетия (Ил. 2).

В ней еще сохраняются энергичность письма и пронзительность пробелов, дошедших фрагментарно, но первоначально именно они играли важнейшую роль в выявлении светоносности плоти, которую подчеркивает мягко вплавленный обильный румянец. Целый ряд близких стилистических аналогий позволяет связывать памятник с византинизирующим направлением новгородского искусства последней трети XIV века, сформировавшимся в результате возобновления тесных контактов с приезжими греческими мастерами, расписывавшими городские храмы и украшавшими их иконами, что привело к формированию своеобразного местного варианта палеологовского стиля. Наиболее близки Тихвинской Одигитрии лики Богоматери (Ил. 3) и архангела Гавриила на иконе «Благовещение с Федором Тироном» из церкви Бориса и Глеба в Плотниках (НГМ) [Иконы Великого Новгорода, 2008, с. 173–181, кат. № 12]. Их объединяет близкая техника письма путем «отборки» — с хорошо читаемыми, отдельно положенными, не смешивающимися разноцветными мазками разных оттенков охры и киновари, просвечивающими под ними санкирными тенями, а также яркими вспыхивающими красными мазками губ и описей. В результате создается чрезвычайно подвижная система энергичной иллюзионистической живописи,



**Ил. 1**
Икона Богоматерь Одигитрия Тихвинская. Кон. XIV в. Новгород. Дерево, темпера. 88,5 × 66. Успенский собор Большого Тихвинского монастыря



**Ил. 2**
Лик Богоматери. Деталь иконы. Богоматерь Одигитрия Тихвинская. Кон. XIV в. Новгород. Дерево, темпера. 88,5 × 66. Успенский собор Большого Тихвинского монастыря



**Ил. 3**
Лик Богоматери. Деталь иконы. Благовещение с Феодором Тироном. 1360–1370-е. Новгород. Из церкви Бориса и Глеба в Плотниках. Дерево, темпера. 202 × 157. Новгородский музей-заповедник



**Ил. 4**
Лик Христа. Деталь иконы. Успение Богоматери. 1390-е. Новгород. Дерево, темпера. 126 × 92. Церковь Успения в селе Курицко близ Новгорода. Новгородский музей-заповедник

подчеркивающей драматургический эффект экспрессивного и одухотворенного движения света.

Такая техника появилась в византийском искусстве в первой половине XIV века, но позже приобрела особую экспрессивную выразительность. Так, на иконе Спаса Вседержителя на лицевой стороне двустороннего образа из Византийского музея в Афинах с ее помощью создается контраст между высветленными и затемненными частями лика, придающий подвижность рельефу и напряженно-драматическое выражение изображениям [Acheimastou-Potamianou, 1998, cat. N 14–15, pp. 56–61]. Наиболее классицистический по форме вариант просветленной телесной красоты известен по храмовой иконе Христа Пантократора 1363 года из одноименного монастыря на Афоне (Гос. Эрмитаж) [Попова, 2013, ил. 374, 375 на с. 396–397] с ясным, полным спокойствия светящимся ликом, преображенным божественным озарением, представленным как веерообразные, исходящие от глаз белильные потоки. Эти приемы письма сохраняются вплоть до начала XV века, примером чего является еще один образ Спаса Вседержителя (Византийский музей, Афины) [Acheimastou-Potamianou, 1998, cat. N 21, pp. 82–61]. Между тем, «Благовещение» и «Одигитрию Тихвинскую» объединяют грузные пропорции приближенных к первому плану фигур и геометризм абрисов, особенно очертаний каймы мафория вокруг ликов Богородицы, а также определенность более однозначных по духовному содержанию образов.

О распространенности такого направления в новгородской иконописи этого времени свидетельствует храмовый образ той же церкви с конными изображениями Бориса и Глеба (НГМ) [Иконы Великого Новгорода, 2008, с. 182–189, кат. №13], явно написанный к моменту ее освящения в 1377 году. Еще более драматической и напряженной живопись становится к концу века, когда появляются такие памятники как «Успение» из одноименной церкви в селе Курицко близ Новгорода (НГМ) [Там же, с. 190–192, кат. №14] (Ил. 4), где экспрессия ликов достигает высокой концентрации и внутренней динамики. О зависимости таких произведений от палеологовского искусства свидетельствует близость ее центрального образа Спасителя изображению Христа на последней из упомянутых выше икон Византийского музея. Наиболее поздним примером византинизирующего направления эпохи можно назвать храмовый образ Покровской церкви Зверина монастыря, судя по всему, написанный около 1399 года, к моменту ее освящения (НГМ) [Там же, с. 197–201, кат. №15]. Несмотря на иные композиционные приемы, уменьшенные пропорции фигур с крупными головами, более смягченными и плавными линиями абрисов, предвосхищающих приближение искусства начала XV века, и очень потертую поверхность личного письма, здесь сохраняются отмеченные приемы более ранних памятников. Фрагменты уцелевшего авторского слоя на ликах Богоматери и левого ангела демонстрируют темную санкирную основу и яркую моделировку рельефа с обильным применением красных мазков и насыщенных коротких белильных пробелов, веером расходящихся на высветленных частях лика. Узнается и рисунок черт с характерным натеком на конце носа, как у Богоматери в «Благовещении»,





**Ил. 5**
Лик святой Марины. Деталь иконы. Святая Марина.
Ок. 1400. Византия. Из церкви Св. Герасима
в Аргостоли (Кефалиния). Дерево, темпера. 114,5 × 78.
Византийский музей, Афины







**Ил. 6**
Богоматерь Одигитрия. 1030–1040-е. Мозаики северного и южного компартиментов наоса кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде, Греция

отдельные разнонаправленные цветные линии охрения и горящая киноварь на губах. Между тем, выражение ликов приобретает большую уравновешенность и смягченность.

Все эти параллели позволяют датировать икону Богоматери Одигитрии 1380-ми (или даже скорее 1390-ми годами, что в целом отвечает легендарным сведениям о появлении ее «на Тихвине»), а также связывать ее с работой новгородского мастера, приверженца палеологовских традиций. О более позднем времени создания памятника, принадлежавшего к следующей фазе развития стиля, чем изображения Благовещения и конных Бориса и Глеба, свидетельствует графическая усмиренность и определенная схематизация присущих им приемов письма; сосредоточенность и большая сдержанность одухотворенного художественного образа. Его предельная внутренняя духовная собранность, мотив спокойствия и вслушивания напоминают крупный образ святой Марины из церкви Св. Герасима в Аргостоли (Кефалиния), написанный около 1400 года (Византийский музей в Афинах) [Acheimastou-Potamianou, 1998, cat. N 22, pp. 84–85] (Ил. 5), отличающийся сходной техникой и близкими художественными приемами. Однако на фоне высокого по качеству исполнения константинопольского памятника очевидна определенная провинциальность Тихвинской Одигитрии, упрощенность приемов ее письма, подчеркнутая гиперболизация черт — сильно увеличенные глаза, удлиненный нос, истонченные пальцы крупных рук, по-иконному правильные линии бровей, хрупкая вытянутая шея Богородицы, неестественно укрупненная голова Младенца.

Композиция рассматриваемого произведения относится к одному из поясных вариантов типа Одигитрии Аристерократусы (с Иисусом на левой руке) [Шалина, 2001], но не имеет точных аналогий в византийском искусстве. В силу отсутствия сопровождающего изображение названия, невозможно определить, какой из изводов лег в основу списка: в отличие от византийских произведений, часто снабженных эпитетами топонимического, гимнографического или догматического характера [Tatič-Dgurič, 1977], русские мастера обычно ограничивались лишь именословными монограммами. По классификации М. Татич-Джурич, положение Богородицы, склонившей голову к сидящему и вполоборота повернувшемуся к ней Младенцу, восходит к типу недошедшего до нас константинопольского образа *Перивлепты* [Tatič-Dgurič, 1969], нарушающего строгую иератичность фронтальной схемы и подчеркивающего взаимное общение Матери и Сына. Однако иконы, снабженные таким эпитетом, также отличаются композиционным разнообразием, и в силу утраты самой святыни монастыря Перивлептос (Μονή τής Θεοτόκου τής Περιβλέπτου) невозможно определить, какие из них отражают ее облик.

К особенностям Тихвинского образа, и впоследствии всех его списков, можно отнести удлиненность силуэта Эммануила со своеобразной формой головы, особенно затылка, высоким лбом и тонкой шеей; открытый острогугольным вырезом красновато-оранжеватый, целиком окутывающий фигуру гиматий, покрытый золотым ассистом; горизонтально поддерживаемый Иисусом на уровне колен запечатанный свиток, размещение благословляющей





**Ил. 7**
Богоматерь Тихвинская. Вторая четв. XV в. (1430-е). Москва. Икона. Дерево, темпера. 37 × 29. Благовещенский собор Московского Кремля

десницы на уровне каймы глубоко запахнутого мафория Матери. Но главной отличительной приметой все же является поза Христа, подвернувшего правую ножку так, что под складками полностью окутывающего фигуру плаща видна обнаженная и обращенная к предстоящему ступня. Эти характерные устойчивые черты сохраняются памятниками разного времени и составляют основу символического замысла образа.

В искусстве средневизантийского времени можно найти некоторые типологически близкие изображения, но все они лишь частично сходны с Тихвинской иконографией. Прежде всего, это мозаики кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде в Греции (1030–1040-е) [Chatzidakis, 1997, il. 31–32], где в люнетах восточных стен южного и северного компартиментов нефа дважды встречается образ поясной Одигитрии (право- и левосторонний) с легким разворотом фигуры Марии и скрещенными ножками Младенца, показывающего обнаженную подошву (Ил. 6). В иконописи одним из наиболее ранних примеров следует назвать мозаичный богородичный образ церкви Греческого Патриархата в Стамбуле (1118–1143?) [Demus, 1991, taf. VIII, cat. N 7, S. 39–42] и исполненное в той же технике изображение из монастыря Св. Екатерины на Синае (ок. 1200 — первая четв. XIII в.) [Byzantium, 2004, cat. N 207, pp. 348–349].

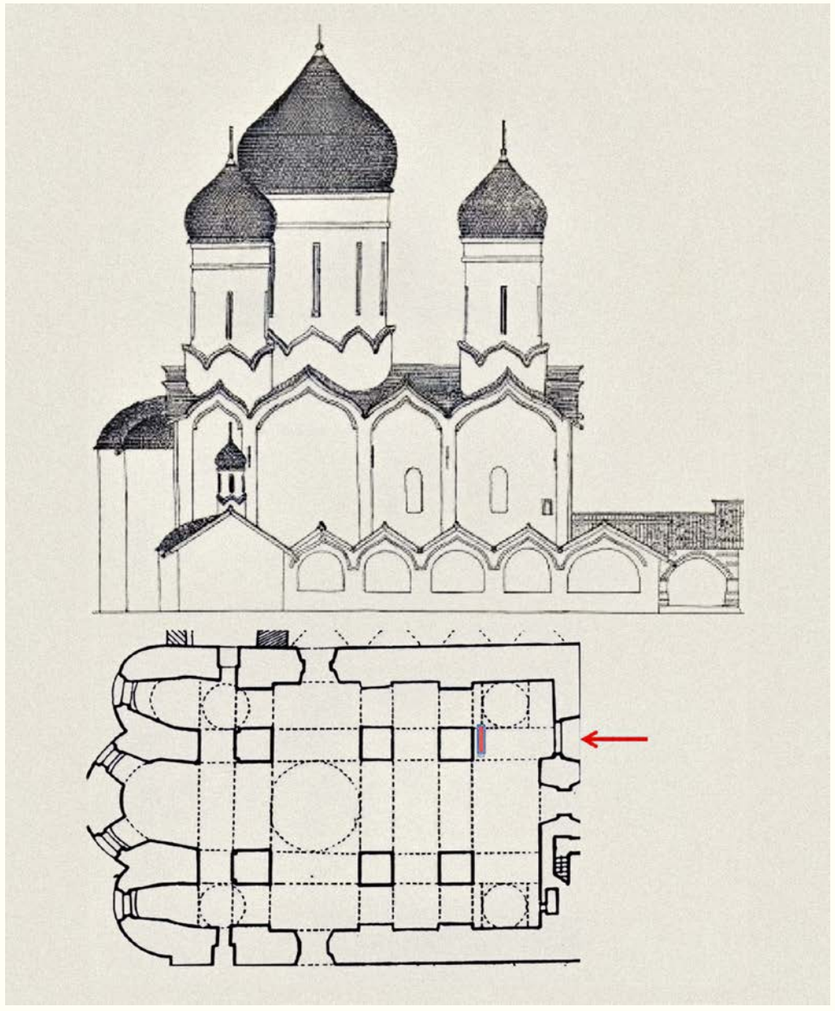
Еще один важный пример распространения иконографии Перивлепты с семантически значимым мотивом подвернутой стопы — плохо сохранившийся образ Богоматери Холмской, написанный около 1200 года, получивший именование по месту своего прославления в соборе Рождества Богородицы города Холма (ныне Хелм в Польше) (Музей Волынской иконы, Луцк) [Миляева, 2013; Александрович, 2003; Лифшиц, 2015, с. 137–138]. Представленная на нем Одигитрия Дексиократуса (с Иисусом на правой руке) получила в Византии несравненно меньшее распространение, чем зеркальный вариант Аристерократусы, отличающийся к тому же иным положением вертикально сидящего Христа, в то время как извод Холмской передает наклонное положение полулежащего Младенца. Все характерные особенности его иконографии удерживают еще три памятника из собрания монастыря Св. Екатерины на Синае: прежде всего, это большой храмовый образ (74,7 × 52,8) последней четверти XIII века [Mouriki, 1991, pl. 62] и две пядницы того же времени [Mouriki, 1991, pp. 173–174, pl. 13). Д. Мурики справедливо склоняется к мнению о существовании чудотворной иконы, которая служила моделью для серии этих списков.

Русские произведения рассматриваемого иконографического варианта Перивлепты лишь с XVI века стали ассоциироваться с чудотворным образом Тихвинского монастыря, а до этого времени восходили к византийским архетипам. Одной из таких реплик является небольшая пядница из Благовещенского собора Московского Кремля, исполненная в 1430-х годах [Качалова и др., 1990, с. 67, ил. 198–199] (Ил. 7) и заметно отличающаяся целым рядом важных деталей от святыни, которую тем самым нельзя считать для нее первообразом, тем более что в это время она не была известна за пределами далекого от столицы погоста.

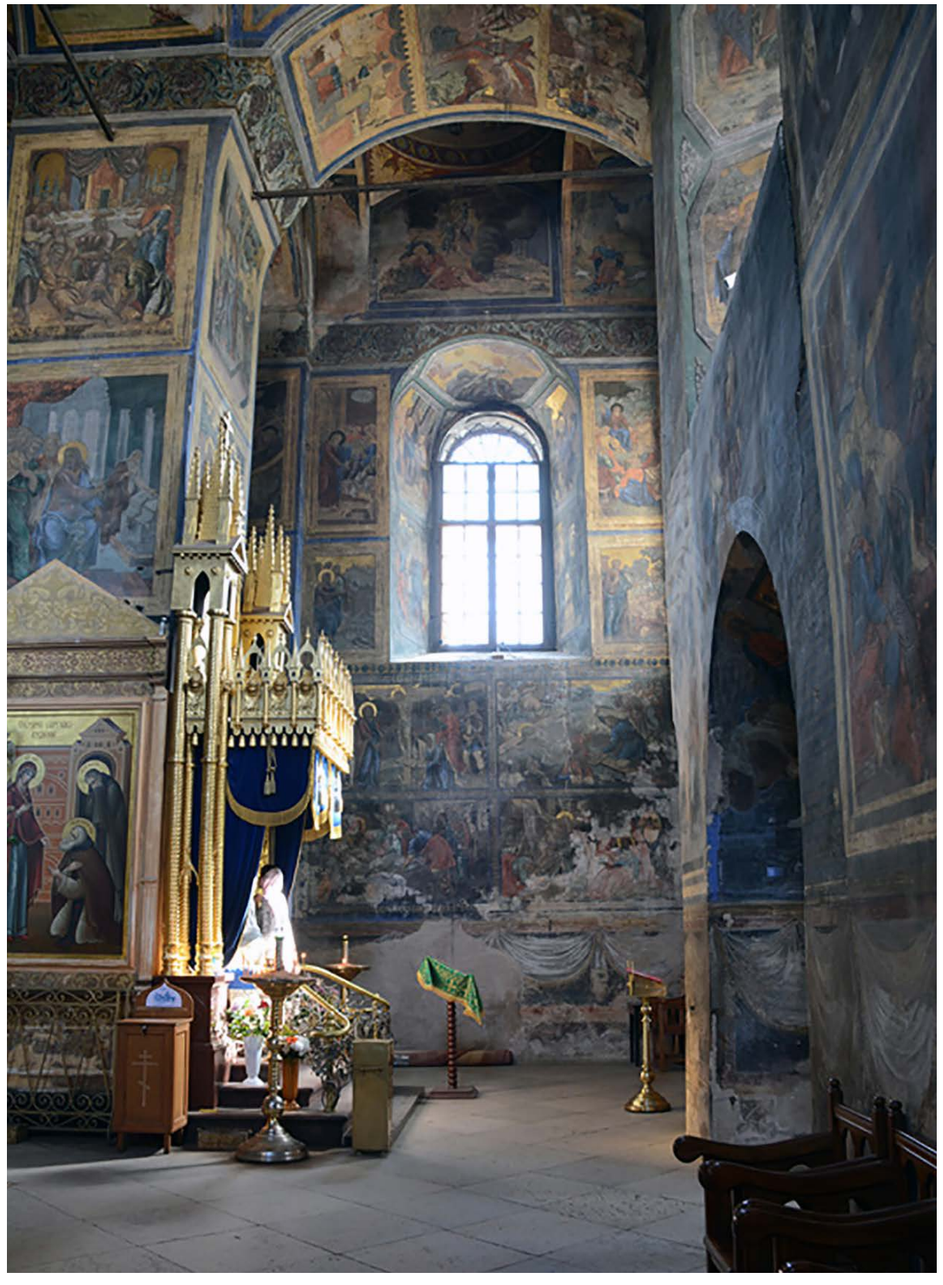




**Ил. 8**
Родион Сергиев. Поклонение иконе Богоматери Тихвинской архиепископа Пимена (1560). 1660. Четырехчастная икона. Фрагмент. Не раскрыта. Дерево, темпера. 152 × 115 × 5. Из паперти Успенского собора Тихвинского монастыря. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



**Ил. 9**
Успенский собор Тихвинского монастыря. 1507–1515. План и северный фасад. Реконструкция облика А. Н. Милорадовича



**Ил. 10**
Юго-западный компартимент Успенского собора Тихвинского монастыря. Вид на киот с чудотворной иконой Богоматери

Как и многим богородичным изводам, относящимся к схеме Перивлепты, Тихвинской иконе присуща страстная символика, усиленная и скрещенными ножками Эммануила — как образа пасхального агнца, и его обнаженной стопой, напоминающей о глубочайшем смирении, и его киноварными жертвенными одеяниями. Главную примету изображения обычно связывают с Едемским обетованием о вражде змия и семенем жены: «*оно будет поражать тебя в голову, а ты будешь жалить его в пяту*» (Быт. 3:15), оправдавшимся на поправшем смерть Иисусе [Сидоренко, 1996]. На наш взгляд, важнее она выглядит в контексте теофанического видения Моисея, во имя святости места явления снявшего обувь свою (Исх. 3:5), что передают византийские изображения, акцентирующие внимание на обнаженной ступне пророка. Эту идею поддерживает и необычный для одеяния Младенца красно-оранжевый гиматий, напоминающий цвет плаща пророка Моисея в сценах получения им скрижалей Завета или видения Неопалимой Купины. Более того, настойчивым сравнением Тихвинской иконы с ветхозаветной Купиной — горящим и несгораемым терновым кустом — пронизан весь текст «Сказания»: и в рассказе о чудесном спасении ее от трехкратных пожаров — особенно в случае сохранения в можжевеловом кусте, и в рассуждениях автора о безвредном для святыни действии огня, и, наконец, в прямом уподоблении ее библейскому образу. В этой связи не лишним будет вспомнить о многочисленных чудесах Тихвинской иконы, являвшейся то на огненном столпе, то среди светового потока, безусловно, навеянных историей Исхода и пророческими видениями Моисея. Судя по всему, иконография отражала представления об Иисусе как Новом Моисее, передающем человечеству в лице Марии Новый Завет с Богом.

Обнаженная стопа Христа, напоминающая о глубочайшем смирении, связана с евангельским рассказом об омовении ног ученикам накануне своих Страстей. Неслучайно в Великий Четверг, когда богослужение воскрешает это событие, согласно уставу Тихвинского монастыря, в Успенском соборе происходил обряд омовения чудотворной иконы [Бередников, 1888, с. 97], а собранная святая вода раздавалась верующим и отвозилась в царский дворец в Москву. Важно, что все переписные книги, подробно рассказывающие о ее драгоценном уборе, специально отмечают киноварную ткань, которая прикрывала нижнюю часть с телом Иисуса и его обнаженную стопу как важнейшую святыню. Такая завеса (энхерион), будучи характерной особенностью именно Тихвинской иконы, известна по целому ряду миниатюр, иллюстрирующих тексты Сказания [РНБ. ОЛДП. Ф. 38. — Воспр.: Книга, 2004], и посвященных им живописных циклов второй половины XVII века. Слегка отдернутой шторка показана во время целования пяточки Христа в сценах царского и владычного поклонения образу на четырехчастной иконе Родиона Сергиева 1660 года (Ил. 8)[3]. Следует думать, что образ, потаенный энхерионом в обычное время, приоткрывали в отдельных

3 ГРМ. Инв. № ДРЖ 2664. Размеры: 152 × 115 [Пречистому образу, 1995, кат. № 131, с. 208–209].





**Ил. 11**
Икона. Богоматерь Тихвинская, с 20 клеймами протоевангельского цикла. Нач. XVI в. (1515?). Новгород. Из Мало-Кириллова монастыря в Новгороде. Дерево, темпера. 143,5 × 101. Новгородский музей-заповедник

случаях — специально для поклонения и лобзания, а потом его вновь задергивали тканью.

До начала XVI века сведений о почитании иконы, остававшейся неизвестной вне тихвинских пределов, не обнаружено. Прославление ее начинается вскоре после литературной обработки Сказания на рубеже XV–XVI веков и строительства в 1507–1515 годах по указу и на средства Василия III, ставшего великим князем (1505), каменного Успенского собора [ПСРЛ, 1841, с. 247]. До сих пор причины, побудившие возвести в далеком от центра погосте, не имевшем ни военного, ни градозащитного значения, грандиозное по размерам пятикупольное сооружение, не очевидны. Тем более что его посвящение и облик уподоблялись главному храму Руси, строительство велось присланным из Москвы итальянским архитектором, а осуществлялось подрядчиком Дмитрием Сырковым — известным «московским гостем», переведенным на жительство в Новгород. Возможно, это было связано с усиленным молением Василия III о чадородии, поскольку заключенный в 1505 году брак с Соломонией Сабуровой оставался бездетным. Однако можно без сомнений утверждать, что собор изначально задумывался как своеобразный реликварий для чудотворной иконы, что подчеркивает летописец: «повелением государя и великого князя Василия Ивановича всея России… и благословением московского митрополита Варлаама… *для поставления в ней иконы*» [ПСРЛ, 1929, с. 539–540]. То есть собор уподоблялся образу главного кафедрала Руси, хранившего икону Владимирской Богоматери, палладиум и покровительницу Московского царства.

Это подтверждает необычное пространственное решение собора [Седов, 2001], продиктованное необходимостью расположить икону в определенном месте — на западной грани юго-западного столпа (Ил. 9) — подобно Влахернскому образу в Константинополе, с которым впоследствии Сказание отождествляло «прилетевшую» на «Тихвину» Одигитрию. Однако к началу XVI века такой традиции уподобления еще не существовало и какие представления лежали в основе столь необычного местоположения святыни, также остается неясным. Но лишь осознанным желанием разместить ее именно на этой грани столпа объясняется широко «расставленное» пятиглавие с сильно сдвинутыми к западу боковыми главами, потребовавшимися для дополнительного освещения компартимента над киотом с иконой; а также большая ширина западного нефа, предназначенного для многочисленных поклоняющихся и для богатого обрамления образа (Ил. 10).

Не исключено, что храмовым образом последнего деревянного собора, согласно Сказанию, срубленного в 1500 году и вскоре сгоревшего, или уже заменившего его каменного, является икона Одигитрии, окруженная двадцатью клеймами протоевангельского цикла, поступившая в Новгородский музей из пригородного Мало-Кириллова монастыря (НГМОЗ) [Иконы Великого Новгорода, 2008, кат. № 62, с. 392–402] (Ил. 11).

Изображение в среднике «в меру и подобие» Тихвинской является самым ранним и точным повторением святыни. Наше предположение подкрепляется описями Кириллова монастыря, где подобная икона не упоминается.





**Ил. 12**
Богоматерь Тихвинская. Ок. 1515. Подвесная шитая пелена чудотворного образа. Москва. Мастерская Соломонии Сабуровой. Вклад Василия III в Успенский собор Тихвинского монастыря. Камка, шелковые, золотные и серебряные нити. 80,2 × 61. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

К тому же, образ в начале XVI века все еще оставался местночтимым, и вряд ли можно допустить его широкое распространение в Новгороде. В пользу раннего времени его создания говорит и окружающий средник протоевангельский цикл, а не сцены Сказания, тогда еще только оформлявшегося как литературный памятник. Скорее всего, образ оказался в Кирилловом монастыре в позднее время, когда уже давно не востребованная храмовая икона Успенского собора (ее еще в 1678 году заменили известным образом Родиона Сергиева [Мильчик, Шалина, 1996]) была передана в эту небольшую и обедневшую обитель.

Изображение в среднике копирует композиционные приметы чудотворной иконы, в том числе расположение правой руки Младенца, благословляющей на линии каймы мафория, в то время как в более поздних догрозненских копиях она поднята выше к левому плечу Богородицы. Надо думать, таким же был не дошедший до нас образ «в меру и подобие» чудотворного, написанный в начальный период почитания иконы для Василия III и помещенный в придворный Благовещенский собор Московского Кремля.

Поскольку храм возводился по воле Василия III, естественно предполагать, что и убранство чудотворной иконы «устраивалось» великокняжеской казной. Отсутствие ранних переписных книг не позволяет его реконструировать, но от него уцелела драгоценная шитая пелена с лицевым изображением Богоматери Тихвинской (Ил. 12), идентифицированная нами по описям собора XVII века: в древности ее обрамляли поля с фигурами святых. Судя по художественным особенностям, исполнена она в светлицах Соломонии Сабуровой к моменту освящения каменного здания (1515) или вскоре после этого события[4]. Тем самым буквально за четверть столетия икона, имевшая до того времени исключительно местное почитание, приобретает статус государственно значимой чудотворной святыни. Прославление ее происходило не в Новгороде, а при московском великокняжеском дворе, где к началу XVI века она получила широкую известность, а само место явления вскоре стало местом царского богомолья.

Второй этап прославления святыни и соответственно создания списков наступил после зимы 1526 года, когда великий князь Василий III совершил паломничество к чудотворной иконе Одигитрии с молением о «даровании плода чрева» [ПСРЛ, 1929, с. 542–543], поскольку второй брак с Еленой Глинской также оставался бесплодным. Паломничество к чудотворному образу расширяло маршруты «княжеских богомольных объездов» монастырей, где у мощей русских чудотворцев супруги вымаливали появление на свет наследника. Новые направления, в том числе в том же году «поход» государя в Можайск к резной статуе святителя Николая, явно продумывал и готовил для Василия III бывший архимандрит можайского Лужецкого монастыря архиепископ Макарий, не без участия великого князя занявший новгородскую кафедру в марте того же года. Благодаря его духовному влиянию

4 ГРМ. Инв. № ДРТ 35. Размеры: 80,2 × 61 [Шалина, 2020].





**Ил. 13**
Богоматерь Тихвинская. Вторая четв. XVI в. Новгород. Икона. Дерево, темпера. 110,8 × 88,8. Галерея Темпла, Лондон



**Ил. 14**
Богоматерь Тихвинская, с 16 клеймами Сказания об иконе. Ок. 1547. Новгород (?) Икона. Дерево, темпера. 142×117. Из Благовещенского собора Московского Кремля. ГМЗМК



**Ил. 15**
Богоматерь Тихвинская с протоевангельским циклом и избранными святыми. Вторая четв. XVI в. Новгород. Икона. Собрание К. В. Воронина, Москва

утверждалась слава не только резного образа, но и Тихвинской святыни, находившейся в непосредственной юрисдикции Макария. Сказание подчеркивает, что великий князь «колени свои преклоняет, и с умилением молитвы и моления и обеты свои воздав Богородице, и икону любезно поцеловав, опять возвратился на свой державный царский престол». После этой поездки стремительно растет слава иконы и появляются ее первые списки, она прочно входит в пантеон наиболее чтимых русских святынь, став объектом великокняжеского, а затем царского почитания.

К этому времени относится увеличенная пядница с Троицей Ветхозаветной, архангелами, апостолами Петром и Павлом и святителями на полях из Успенского собора Московского Кремля[5], которую отличают характерные для многих повторений второй четверти — середины XVI века особенности. В близкое время была написана чуть меньшая, чем «в меру» храмовая икона местного ряда иконостаса церкви Ризоположения Московского Кремля[6]. Теми же чертами и пропорциями обладает икона неизвестного происхождения из собрания Р. Темпла [Temple, 2005, cat. N 14, pp. 68–71] (Ил. 13). Желание иметь в Кремле точные списки святыни подтверждает известие о снятии по великокняжескому указу копий: «Да присылал князь великий Василей Ивановичь ко Пречистой на Тихвину иконников своих. <...> И они учали снимати ее образ: класти ярь [з?] зелием на бумагу и бумагу прикладывати... И Пречистыя образа своего не дала сняти. Да присылал Иван Васильевич иконников своих... И они снимали на нее смотря, по подобию. И она ся и дала сняти, и списали» (РГБ. Собр. Н. П. Румянцева. № 459. Л. 521–521 об.).

Видимо, после паломничества Василия III в Успенском соборе Тихвинского монастыря появилось первое изображение иконы, окруженной циклом Сказания. Поводом так думать служит рама с 16 клеймами, иллюстрирующая этот литературный источник и поставленная напротив царского места в домовой Благовещенской церкви после пожара 1547 года[7] (Ил. 14). Ее сделали для упомянутого выше раннего списка, видимо, появившегося там около 1515 года. Особое место на ее нижнем поле отведено сцене моления перед Тихвинским образом Василия III и его юного сына Иоанна, митрополита Макария и всего православного «народа». Особенности письма свидетельствуют об ориентации на более ранний образец, причем новгородского по стилю памятника, да и выдвижение на первый план самого Василия Иоанновича, к тому моменту умершего (1533), говорит о том, что прототипом было произведение его эпохи. Последним мог быть лишь не дошедший до нас храмовый образ Тихвинского собора, более чем вероятно, написанный после событий 1526 года новгородским иконником.

С заступничеством чудотворной иконы связывали появление на свет долгожданного наследника — будущего Иоанна IV. Отзвуком на это событие,

5 ГММК. Размеры: 41,2 × 33,5 [Иконы Успенского собора, 2016, кат. № 8, с. 168–179].
6 ГММК. Инв. № Ж-449/1–2. Размеры: 75,3 × 58,8 [Хранители времени, 2019, кат. № 36, с. 99–203].
7 ГМЗМК. Инв. № Ж-1282. Размеры: 141,5 × 117 [Качалова и др., 1990, с. 64–65, 78].



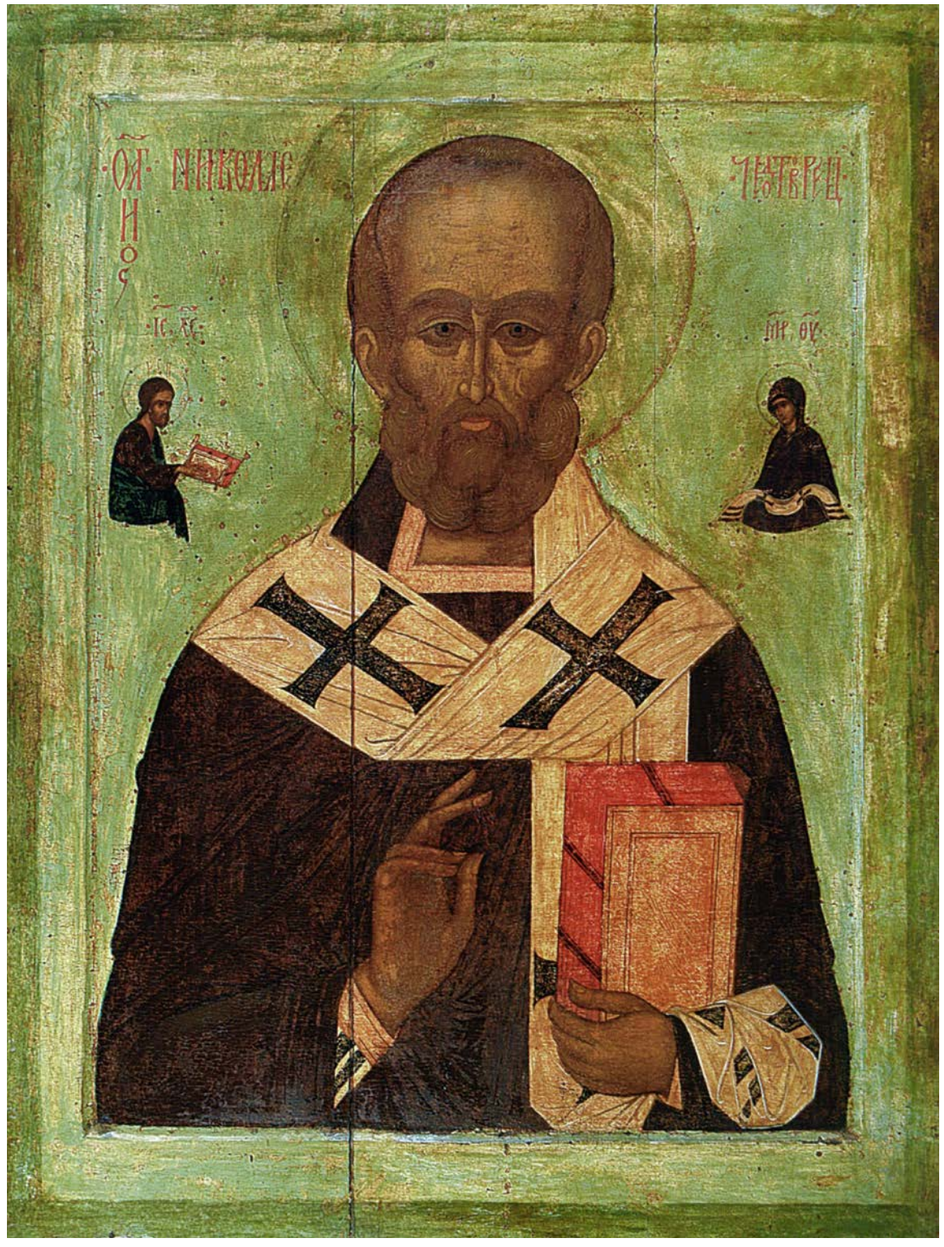




**Ил. 16**
Николай Чудотворец, с текстами молитв.
1911. Пелена. Из Тихвинского монастыря.
Фотография. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург

**Ил. 17**
Свят. Николай Чудотворец. Вклад 1644 года М. Я. Черкасского в Успенский собор Тихвинского монастыря. Шитая пелена. Атлас, шитье шелковыми, золотными и серебряными пряденными нитями. 70 × 55. Сергиево-Посадский музей-заповедник





**Ил. 18–19**
Богоматерь Тихвинская и Николай Чудотворец.
Ок. 1554. Москва. Иконы. Дерево, темпера. 102 × 72.
Из Успенского собора в Дмитрове. Центральный
музей имени Андрея Рублева, Москва

а также на возведение его в 1533 году на великое княжение, которое пришлось на 6 декабря (на «зимнего Николу»), служит новгородское изображение Одигитрии с протоевангельским циклом из собрания К. В. Воронина (Москва) [Саенкова, 2017, с. 54–66], сочетающее в среднике образ Богоматери с увеличенными фигурами святителя Николая (слева) и Иоанна Предтечи (справа), небесного патрона Грозного (Ил. 15).

Все возрастающее почитание святыни демонстрирует история паломничества юного государя «на Тихвину», совершенного им в конце ноября 1546 года перед своим венчанием на царство, когда Иоанн IV отправился испрашивать поддержки чудотворного образа. Подготовкой этой поездки, как и самого ритуала, вновь занимался владыка Макарий, с 1542 года ставший митрополитом всея Руси. С этого времени в прославлении Одигитрии Тихвинской усиливается мотив ее покровительства династии и делам государства в целом, в ней видят подтверждение богоизбранности возвышающегося православного царства.

Благословением на царский титул Грозный рассматривал свое моление не только перед образом Богородицы, но и висевшей рядом с ней на одном столпе чтимой в монастыре древней иконы Николая Чудотворца, иконография которого в ту эпоху также принимает официальной-парадный дворцовый характер. О его расположении на южной грани — по правую руку от святыни — свидетельствуют переписные и вкладные книги монастыря, неизменно подчеркивающие особое благоговейное отношение к образу святителя. О его облике отчасти можно судить по найденной нами фотографии подвесной пелены[8] (Ил. 16). Между 1660 и 1665 годами князь Я. К. Черкасский вложил эту пелену вместе с аналогичной лицевой подией к самой Одигитрии. Запечатленный на ней образ чудотворца позволил идентифицировать его с произведением из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника, поступившим туда во время войны[9] (Ил. 17).

Царская поездка способствовала широкому распространению списков «в меру и подобие» в столичной среде. Причем нередко это были парные образы со святителем Николаем, что, на наш взгляд, вызвано совместным почитанием двух тихвинских икон. Одни из них были написаны кремлевским мастером и вложены Иоанном Грозным в Успенский собор Дмитрова в 1548 или 1553 году[10] (Ил. 18–19).

Особенность почитания святыни, явленной в 1383 году в далеких от Москвы обонежских землях,— это сохранение ее на этом месте вплоть до событий 1941 года. В отличие от других чудотворных икон, ни один из самодержцев не предпринимал попыток перенести ее (даже на краткое время) в столицу. За Тихвинским погостом, впоследствии монастырем, благоговейно сохраняли значение священного места, мистически выбранного самой Богородицей для хранения и поклонения ее иконе. Этим и следует объяснять

8 РЭМ. Отдел фотографий. Инв. № 2792–2/1. Поступила в 1919 году. В инвентаре музея записана как: «Пелена церковная из Тихвинского Успенского монастыря».

9 СПМЗ. Инв. 4919-ИХО, КП ИХО 10041. Размеры: 70 × 55 [Шалина, 2022, с. 183–204].

10 ЦМиАР. Размеры: 102 × 72 [Иконы XIII–XVI веков, 2007, кат. № 67, с. 384–388].



особое отношение государей к самой святыне и ее реликварию. Царские посещения Тихвина становятся важнейшим топосом летописей, Сказания о Богоматери Одигитрии и других сочинений об иконе, неизменно отмечавших их покровительство, а иллюстрирующие эти тексты живописные произведения с тем же постоянством включали сцены их моления во все, даже наиболее краткие, лицевые циклы ее чудес.

## Источники

Архив ИИМК. Ф. 1. Д. 69.
ОР ГРМ. Ф. 1. Д. 147.
РГБ. Собр. Н. П. Румянцева. № 459. Середина XVII века.
РНБ. ОЛДП. F. 38.
РЭМ. Отдел фотографий. Инв. № 2792–2/1.

## Библиография

**(1841).** *ПСРЛ. Т. 3. Новгородские летописи.* СПб.: Типография Эдуарда Праца.

**(1929).** *ПСРЛ. Т. 4. Ч. 1. Вып. 3. Новгородская IV летопись.* Л.: Издательство Академии наук СССР.

**(1995).** *«Пречистому образу Твоему поклоняемся...». Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея* / вступ. статьи Т. Вилинбахова, И. Плешанова. СПб.: Palace Edition.

**(2004).** *Книга об иконе Богоматери Одигитрии Тихвинской* / предисл., пер., коммент. Е. В. Крушельницкой. СПб.: Русская симфония.

**(2007).** *Иконы XIII–XVI веков в собрании Музея имени Андрея Рублева* / сост. Л. М. Евсеева. М.: Северный паломник.

**(2008).** *Иконы Великого Новгорода XI — начала XVI века.* М.: Северный паломник.

**(2016).** *Иконы Успенского собора Московского Кремля. Вторая половина XV–XVI век.* М.: Изд. Московского Кремля.

**(2019).** *Хранители времени. Реставрация в Музеях Московского Кремля.* М.: Московский Кремль.

**Александрович, В. (2001).** *Холмська ікона Богородиці* // Історичні та культурологічні студії. Т. І. Львів.

**Бередников, Я. И. (1888).** *Историко-статистическое описание первоклассного Тихвинскаго Богородицкаго Болышого мужскаго монастыря, состоящего в Новгородской епархии в г. Тихвине.* СПб.: Изд. Тихвинского Большого монастыря.

**Качалова, И. Я., Маясова, Н. А., Щенникова, Л. А. (1990).** *Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры.* М.: Искусство.

**Кириллин, В. М. (2007).** *Сказание о Тихвинской иконе Богоматери «Одигитрия». Литературная история памятника до XVII века. Его содержательная специфика в связи с культурой эпохи. Тексты.* М.: Языки славянских культур.

**Колесникова, Л. А. (2005).** *Об истории реставрации чудотворной иконы Богоматери Тихвинской* // Искусство христианского мира // Сб. статей. М.: ПСТГУ. Вып. IX. С. 383–370.

**Лифшиц, Л. И. (2015).** *Живопись второй половины XII века* // История русского искусства, в 22 т. Т. 2, Ч. 2: Искусство второй половины XII века / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М.: Северный паломник.

**Мильчик, М. И., Шалина, И. А. (1996).** *Икона «Богоматерь Тихвинская» с 24-мя клеймами чудес и ее автор Родион Сергиев* // Памятники Культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1994. М.: Наука. С. 181–196.

**Миляева, Л. С. (2013).** *Чудотворная икона «Богоматерь Холмская». Судьба шедевра* // Страницы истории отечественного искусства. Сборник статей, посвященных памяти художника-реставратора Н. В. Перцева (1902–1981). Вып. XXIII. СПб.: Государственный Русский музей. С. 56–81.

**Попова, О. С. (2013).** *Пути византийского искусства = Paths of Byzantine Art.* М.: Гамма-пресс.

**Саенкова, Е. М. (2017).** *Икона «Богоматерь Тихвинская с протоевангельским циклом и святыми» второй четверти XVI века из собрания Константина Воронина* // Собрание Константина Воронина. Иконы. Художественный металл. XIII–XVI века. М.: ЦМиАР. С. 54–66.

**Седов, Вл. В. (2001).** *Успенский собор Тихвинского монастыря — реликварий чудотворной иконы: Особенности архитектурного типа* // Чудотворная икона Тихвинской Богоматери: иконография — история — почитание. Тез. докладов межд. науч. конф. Санкт Петербург–Тихвин 24–27 октября / ред.-сост. И. А. Шалина. СПб.: без изд. С. 41–42.

**Сидоренко, Г. (1996).** *Пята Спасителя* // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М.: Мартис. С. 321–335.

**Шалина, И. А. (2001).** *Иконография иконы Богоматери Тихвинской и ее символический замысел* // Чудотворная икона Тихвинской Богоматери: иконография — история — почитание. Тез. докладов науч. конф. СПб. С. 35–37.

**Шалина, И. А. (2020).** *Древнейшая подвесная лицевая пелена чудотворной иконы Богоматери Тихвинской и прославление монастырской святыни* // Вестник сектора древнерусского искусства. Журнал по истории древнерусского искусства. Вып. 4. М.: Гос. институт искусствознания. С. 129–145.

**Шалина, И. А. (2022).** *Лицевые пелены XVII века в убранстве Успенского собора Тихвинского монастыря* // XXVI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): Сборник статей. Ярославль: Ярославский художественный музей. С. 183–204.

**Шалина, И. А. (2023).** *Тихвинская икона Божией Матери* // Православная энциклопедия. Т. LXVIII. Тейяр де Шарден — То / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. М. С. 315–373.

**Шалина, И. А. (2024).** *Мерные списки чудотворной Тихвинской иконы во второй четверти XVIII века* // XXVIII Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): Сборник статей. Ярославль: Ярославский художественный музей. С. 251–271.

**(2004).** *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)* / Ed. by Helen C. Evans. New York.

**Acheimastou-Potamianou Myrtali (1998).** *Icons of the Byzantine Museum of Athens.* Athens: Epirinonia.

**Chatzidakis, N. (1997).** *Hosios Loukas.* Athens: Melissa.

**Demus, O. (1991).** *Die byzantinischen Mosaikikonen. Bd. 1: Die Crossgormatige Ikonen.* Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

**Jääskinen, A. (1976**). *The Icon of the Virgin of Tikhvin. A study of the Tikhvin Monastery Palladium in the Hodegitria Tradition.* Helsinki: Julkaisuvuosi.

**Mouriki, D. (1991).** *Variants of the Hodegetria on two Thirteenth-Century Sinai Icons* // Cahiers Archeologiques. Vol. 39. Pp. 153–182.

**Tatič-Đurič, M. (1969).** *Икона Богородице «Прекрасне», њено порекло и распрострањеност* // Зборник Светозара Радојчића, Београд. С. 335–354.

**Tatič-Đurič, M. (1977).** *Икона Богородице Знамења, в Зборник Матице српске за ликовне уметности* // Нови Сад. Вып. 13. С. 3–27.

**Temple, R. (2005).** *Masterpieces of Early Christian Art and Icons.* London: The Temple Gallery.



## Список иллюстраций

**Ил. 1.** Икона. Богоматерь Одигитрия Тихвинская. Кон. XIV в. Новгород. Дерево, темпера. 88,5 × 66. Успенский собор Большого Тихвинского монастыря

**Ил. 2.** Лик Богоматери. Деталь иконы. Богоматерь Одигитрия Тихвинская. Кон. XIV в. Новгород. Дерево, темпера. 88,5 × 66. Успенский собор Большого Тихвинского монастыря

**Ил. 3.** Лик Богоматери. Деталь иконы. Благовещение с Феодором Тироном. 1360–1370-е. Новгород. Из церкви Бориса и Глеба в Плотниках. Дерево, темпера. 202 × 157. Новгородский музей-заповедник, Инв. № ДРЖ-2178

**Ил. 4.** Лик Христа. Деталь иконы. Успение Богоматери. 1390-е. Новгород. Дерево, темпера. 126 × 92. Церковь Успения в селе Курицко близ Новгорода. Новгородский музей-заповедник. Инв. № ДРЖ № 149

**Ил. 5.** Лик святой Марины. Деталь иконы. Святая Марина. Ок. 1400. Византия. Из церкви Св. Герасима в Аргостоли (Кефалления). Дерево, темпера. 114,5 × 78. Византийский музей, Афины. Источник изображения — URL: https://diomedes2.livejournal.com/1314540.html (дата обращения: 22.08.2024)

**Ил. 6.** Богоматерь Одигитрия. 1030–1040-е. Мозаики северного и южного компартиментов наоса кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде, Греция. Источник изображения — Chatzidakis N. *Hosios Loukas.* Athens: Melissa., 1997, il. 31–32

**Ил. 7.** Богоматерь Тихвинская. Вторая четв. XV в. (1430-е). Москва. Икона. Дерево, темпера. 37 × 29. Благовещенский собор Московского Кремля. ГММК. Инв. № ДРЖ 1539, 5382 соб. Источник изображения — Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. *Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры.* М.: Искусство, 1990. С. 67, ил. 198–199

**Ил. 8.** Родион Сергиев. Поклонение иконе Богоматери Тихвинской архиепископа Пимена (1560). 1660. Четырехчастная икона. Фрагмент. Не раскрыта. Дерево, темпера. 152 × 115 × 5. Из паперти Успенского собора Тихвинского монастыря. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Инв. № ДРЖ 2864

**Ил. 9.** Успенский собор Тихвинского монастыря. 1507–1515. План и северный фасад. Реконструкция облика А. Н. Милорадовича

**Ил. 10.** Юго-западный компартимент Успенского собора Тихвинского монастыря. Вид на киот с чудотворной иконой Богоматери. Фото автора

**Ил. 11.** Икона. Богоматерь Тихвинская, с 20 клеймами протоевангельского цикла. Нач. XVI в. (1515?). Новгород. Из Мало-Кириллова монастыря в Новгороде. Дерево, темпера. 143,5 × 101. Новгородский музей-заповедник. Инв. № ДРЖ-1079

**Ил. 12.** Богоматерь Тихвинская. Ок. 1515. Подвесная шитая пелена чудотворного образа. Москва. Мастерская Соломонии Сабуровой. Вклад Василия III в Успенский собор Тихвинского монастыря. Камка, шелковые, золотные и серебряные нити. 80,2 × 61. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Инв. № ДРТ 35

**Ил. 13.** Богоматерь Тихвинская. Вторая четв. XVI в. Новгород. Икона. Дерево, темпера. 110,8 × 88,8. Галерея Темпла, Лондон. Источник изображения — Temple R. *Masterpieces of Early Christian Art and Icons.* London: The Temple Gallery, 2005, cat. N 14. Pp. 68–71

**Ил. 14.** Богоматерь Тихвинская, с 16 клеймами Сказания об иконе. Ок. 1547. Новгород (?). Икона. Дерево, темпера. 142 × 117. Из Благовещенского собора Московского Кремля. ГМЗМК. Инв. № Ж-1282. Источник изображения — Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. (1990). *Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры.* М.: Искусство, 1990. С. 64–65, 78

**Ил. 15.** Богоматерь Тихвинская с протоевангельским циклом и избранными святыми. Вторая четв. XVI в. Новгород. Икона. Собрание К. В. Воронина, Москва

**Ил. 16.** Николай Чудотворец, с текстами молитв. 1911. Пелена. Из Тихвинского монастыря. Фотография. Российский этнографический музей, Санкт-Петербург. Отдел фотографий. Инв. № 2792–2/1

**Ил. 17.** Свят. Николай Чудотворец. Вклад 1644 года М. Я. Черкасского в Успенский собор Тихвинского монастыря. Шитая пелена. Атлас, шитье шелковыми, золотными и серебряными прядеными нитями. 70 × 55. Сергиево-Посадский музей-заповедник

**Ил. 18–19.** Богоматерь Тихвинская и Николай Чудотворец. Ок. 1554. Москва. Иконы. Дерево, темпера. 102 × 72. Из Успенского собора в Дмитрове. Центральный музей имени Андрея Рублева, Москва. Источник изображения — *Иконы XIII–XVI веков в собрании Музея имени Андрея Рублева* / сост. Л. М. Евсеева. М.: Северный паломник, 2007. Кат. № 67. С. 384–388

## References


**(1841).** *PSRL. T. 3. Novgorodskie letopisi* [PSRL. Vol. 3. Novgorod Chronicles]. SPb.: Eduarda Pratsa Publ. [In Russ.]

**(1929).** *PSRL. T. 4. CH. 1. Vyp. 3. Novgorodskaya IV letopis'* [PSRL. Vol. 4. Part 1. Is. 3. Novgorod IV Chronicle]. L.: Academy of Sciences SSSR. [In Russ.]

**(1995).** *"Prechistomu obrazu Tvoemu poklonyaemsya...". Obraz Bogomateri v proizvedeniyah iz sobraniya Russkogo muzeya* ["We worship Your most pure image..." The image of the Mother of God in works from the collection of the Russian Museum]. Entry articles by T. Vilinbakhov, I. Pleshanov. St. Petersburg: Palace Edition. [In Russ.]

**(2004).** *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)* / Ed. by Helen C. Evans. New York.

**(2004).** *Kniga ob ikone Bogomateri Odigitrii Tihvinskoj* [Book about the icon of the Mother of God Hodegetria of Tikhvin] / Preface, trans., commentary. E. V. Krushelnitskaya. St. Petersburg: Russian Symphony. [In Russ.]

**(2007).** *Ikony XIII–XVI vekov v sobranii Muzeya imeni Andreya Rubleva* [Icons of the 13th–16th centuries in the collection of the Andrei Rublev Museum] / Ed. L. M. Evseeva. M.: Northern Pilgrim, Severnyi palomnik. [In Russ.]

**(2008).** *Ikony Velikogo Novgoroda XI — nachala XVI veka* [Icons of Greet Novgorod from the 11th to early 16th centuries]. M.: Northern Pilgrim. [In Russ.]

**(2016).** *Ikony Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya. Vtoraya polovina XV–XVI vek* [Icons of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. Second half of the 15th–16th centuries]. M.: Moscow Kremlin Publ. [In Russ.]

**(2019).** *Hraniteli vremeni. Restavraciya v Muzeyah Moskovskogo Kremlya* [Keepers of time. Restoration in the Moscow Kremlin Museums]. M.: Moscow Kremlin Publ. [In Russ.]

**Acheimastou-Potamianou, Myrtali (1998).** *Icons of the Byzantine Museum of Athens.* Athens: Epirinonia.

**Aleksandrovich, Vladimir (2001).** *Kholm icon of the Virgin Mary* // Historical and cultural studies. Vol. I. Lviv. [In Ukr.]

**Berednikov, Iakov (1888).** *Istoriko-statisticheskoe opisanie pervoklassnogo Tihvinskago Bogorodickago Bolyshogo muzhskago monastyrya, sostoyashchego v Novgorodskoj eparhii v g. Tihvine* [Historical and statistical description of the first-class Tikhvin Bogoroditsky Big Monastery, located in the Novgorod diocese in the city of Tikhvin]. SPb.: Tikhvin Great Monastery Publ. [In Russ.]

**Chatzidakis, Nana (1997).** *Hosios Loukas.* Athens: Melissa.

**Demus, Otto (1991).** *Die byzantinischen Mosaikikonen. Bd.1: Die Crossgormatige Ikonen.* Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

**Jääskinen, Aune (1976).** *The Icon of the Virgin of Tikhvin. A study of the Tikhvin Monastery Palladium in the Hodegitria Tradition.* Helsinki: Julkaisuvuosi.

**Kachalova, Irina; Maiasova, Natalia; Shchennikova, Ludmila (1990).** *Blagoveshchenskij sobor Moskovskogo kremlya. K 500-letiyu unikal'nogo pamyatnika russkoj kul'tury* [Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin. To the 500th Anniversary of a unique monument of Russian culture]. M.: Iskusstvo. [In Russ.]

**Kirillin, Vladimir (2007).** *Skazanie o Tihvinskoj ikone Bogomateri «Odigitriya». Literaturnaya istoriya pamyatnika do XVII veka. Ego soderzhatel'naya specifika v svyazi s kul'turoj epohi. Teksty* [The Legend of the Tikhvin Icon of the Mother of God "Hodegetria". Literary history of the monument until the 17th century. Its content specificity in connection with the culture of the era. Texts]. M.: Languages of Slavic cultures. [In Russ.]

**Kolesnikova, Lesya (2005).** *Ob istorii restavracii chudotvornoj ikony Bogomateri Tihvinskoj* [On the history of the restoration of the miraculous icon of the Mother of God of Tikhvin] // Iskusstvo khristianskogo mira [Art of the Christian World]. Collection of articles. M.: PSTGU. Vol. IX. Pp. 370–383. [In Russ.]

**Lifshits, Lev (2015).** *Zhivopis' vtoroj poloviny 12 veka* [Painting of the second half of the 12th century] // Istoriya russkogo iskusstva, v 22 t [History of Russian art, in 22 vols]. T. 2, Part 2: Art of the second half of the 12th century, ed. L. I. Lifshits, Moscow: Northern Pilgrim. [In Russ.]

**Mil'chik, Mikhail, Shalina, Irina (1996).** *Ikona "Bogomater' Tihvinskaya" s 24-mya klejmami chudes i ee avtor Rodion Sergiev* [Icon "Mother of God of Tikhvin" with 24 marks of miracles and its author Rodion Sergiev] // Pamyatniki Kul'tury. Novye otkrytiya [Monuments of Culture. New discoveries]. Yearbook. 1994. M.: Nauka. Pp. 181–196. [In Russ.]

**Milyaeva, Lada (2013).** *Chudotvornaya ikona «Bogomater' Holmskaya». Sud'ba shedevra, v Stranicy istorii otechestvennogo iskusstva* [The miraculous icon «Virgin Mary of Kholm». The fate of a masterpiece] // Pages of the history of Russian art Collection of articles dedicated to the memory of the artist-restorer N. V. Pertsev (1902–1981). Issue XXIII. St. Petersburg: State Russian Museum. Pp. 56–81. [In Russ.]

**Mouriki, Doula (1991).** *Variants of the Hodegetria on two Thirteenth-Century Sinai Icons* // Cahiers Archeologiques. Vol. 39. Pp. 153–182.

**Popova, Olga (2013).** *Puti vizantijskogo iskusstva = Paths of Byzantine Art* [Paths of Byzantine Art = Paths of Byzantine Art]. M.: Gamma-Press.

**Saenkova, Elena (2017).** *Ikona "Bogomater' Tihvinskaya s protoevangel'skim ciklom i svyatymi" vtoroj chetverti XVI veka iz sobraniya Konstantina Voronina* [Icon "Our Lady of Tikhvin with the proto-Gospel cycle and saints" of the second quarter of the 16th century from the collection of Konstantin Voronin] // Sobranie Konstantina Voronina. Ikony. Hudozhestvennyj metall XIII–XVI veka [Collection of Konstantin Voronin. Icons. Artistic metal. 13th–16th centuries]. M.: TsMiAR, Pp. 54–66. [In Russ.]

**Sedov, Vladimir. (2001).** *Uspenskij sobor Tihvinskogo monastyrya — relikvarij chudotvornoj ikony: Osobennosti arhitekturnogo tipa* [Assumption Cathedral of the Tikhvin Monastery — reliquary of the miraculous icon: Features of the architectural type] // Chudotvornaya ikona Tihvinskoj Bogomateri: ikonografiya — istoriya — pochitanie [The miraculous icon of the Tikhvin Mother of God: iconography — history — veneration]. Abstracts of scientific conference reports. SPb. Pp. 41–42. [In Russ.]

**Shalina, Irina (2001).** *Ikonografiya ikony Bogomateri Tihvinskoj i ee simvolicheskij zamysel* [Iconography of the icon of Our Lady of Tikhvin and its symbolic intent] // Chudotvornaya ikona Tihvinskoj Bogomateri: ikonografiya — istoriya — pochitanie [The miraculous icon of the Tikhvin Mother of God: iconography — history — veneration]. Abstracts of scientific conference reports. SPb. Pp. 35–37. [In Russ.]

**Shalina, Irina (2020).** *Drevnejshaya podvesnaya licevaya pelena chudotvornoj ikony Bogomateri Tihvinskoj i proslavlenie monastyrskoj svyatyni* [The oldest embroidery veil of the miraculous icon of the Mother of God of Tikhvin and the glorification of the monastery shrine] // Vestnik sektora drevnerusskogo iskusstva. Zhurnal po istorii drevnerusskogo iskusstva [Bulletin of the sector of ancient Russian art. Journal on the history of ancient Russian art]. Vol. 4. M.: State Institute for Art Studies. Pp. 129–145. [In Russ.]

**Shalina, Irina (2022).** *Licevye peleny XVII veka v ubranstve Uspenskogo sobora Tihvinskogo monastyrya* [Enbrodery veils of the 17th century in the decoration of the Assumption Cathedral of the Tikhvin Monastery] // XXVI Nauchnye chteniya pamyati Iriny Petrovny Bolotcevoj (1944–1995): Sbornik statej [XXVI Scientific readings in memory of Irina Petrovna Bolotseva (1944–1995): Collection of articles]. Yaroslavl: Yaroslavl Art Museum. Pp. 183–204. [In Russ.]

**Shalina, Irina (2023).** *Tihvinskaya ikona Bozhiej Materi* [Tikhvinskaia ikona Bozhiei Materi] // Pravoslavnaia entsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]. T. LXVIII. Teiiar de Sharden — To. M. Pp. 315–373. [In Russ.]

**Shalina, Irina (2024).** *Mernye spiski chudotvornoj Tihvinskoj ikony vo vtoroj chetverti XVIII veka* [Measurement lists of the miraculous Tikhvin icon in the second quarter of the 18th century] // XXVIII Nauchnye chteniya pamyati Iriny Petrovny Bolotcevoj (1944–1995): Sbornik statej [XXVIII Scientific readings in memory of Irina Petrovna Bolotseva (1944–1995): Collection of articles]. Yaroslavl: Yaroslavl Art Museum. Pp. 251–271. [In Russ.]

**Sidorenko, Galina (1996).** *Pyata Spasitelya* [Heel of the Savior] // Chudotvornaya ikona v Vizantii i Drevnej Rusi [Miraculous icon in Byzantium and Ancient Rus']. M.: Martis. Pp. 321–335. [In Russ.]

**Tatič-Dgurič, Marjam (1969).** *Икона Богородице «Прекрасне», њено порекло и распространеност* // Зборник Светозара Радојчића, Београд. Pp. 335–354. [In Serb.]

**Tatič-Dgurič, Marjam (1977).** *Икона Богородице Знамења* // Зборник Матице српске за ликовне уметности. Нови Сад. Es. 13. Pp. 3–27. [In Serb.]

**Temple, Richard (2005).** *Masterpieces of Early Christian Art and Icons.* London: The Temple Gallery.

# пастилья или «рельеф из гипса» в убранстве священных образов

О. А. ЛЫСЕНКО

Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, 420015, Россия, Казань, ул. Карла Маркса, д. 64
lysenko-oks@mail.ru

DOI: 10.17323/3034–2031–2024–1–4–170–193

**Аннотация**

Убранство священных образов из пастильи — оригинальное явление, до сих пор не получившее специального исследования в отечественном искусствознании. В статье анализируются произведения различных эпох; рассматриваются технологические и художественные особенности пастильи, которая с XIII века применялась в Италии, на Кипре и Синае. Некоторые ученые полагают, что пастилья, как и резьба по левкасу, являлась лишь имитацией металлических окладов. Одна из целей нашей научной работы — доказательство несправедливости такого представления. Наиболее важной задачей было изучение русских памятников, украшенных пастильей. До недавнего времени выполненное в этой технике убранство специалисты связывали с поздними поновительскими работами XIX века. Исследование хранящегося в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан образа «Царь Царем», 1680-х — начала 1700-х годов, из Троицкой церкви женского Иоанно-Предтеченского монастыря в Свияжске позволяет опровергнуть такое мнение. Рельефный узор этой иконы относится ко времени ее написания, является частью первоначального замысла. В пользу данного вывода говорит и проведенный рентгенофлуоресцентный анализ проб материала с рельефного узора, короны Христа и левкаса на доске свияжского памятника. В отличие от окладов, убор из пастильи выполнялся непосредственно на иконе и потому неотъемлем от нее. В статье поднимается вопрос о сохранности поздних рельефных уборов, имеющих художественное и историко-культурное значение, однако порой уничтожающихся реставраторами ради открытия живописи. Кроме того, в труде затрагивается проблема терминологии, поскольку в отечественном искусствознании рассматриваемый прием декорирования не получил наименования.

**Ключевые слова:** икона, пастилья, рельефный орнамент, резьба по левкасу, тиснение по левкасу, убор иконы, оклад, Царь Царем



OKSANA A. LYSENKO

State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan, 420015, Russia, Kazan, Karla Marksa St., 64
lysenko-oks@mail.ru

**Для цитирования:** Лысенко О. А. Пастилья или «рельеф из гипса» в убранстве священных образов // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. №4 (4). С. 170–193

# pastiglia or "gypsum relief" in the decoration of sacred images

**Abstract**

The attire of sacred images from pastiglia is an original phenomenon that has not yet received special research in Russian art history. The article analyzes works from different eras; it examines the technological and artistic features of pastiglia, which has been used in Italy, Cyprus and Sinai since the 13th century. Some scholars believe that pastiglia, like gesso carving, was merely an imitation of metal frames. One of the main objectives of our scientific work was to prove the unfairness of such an opinion. The most important objective was the study of Russian monuments decorated with pastiglia. Until recently, experts associated decoration made using this technique with late renovation works of the 19th century. Research of the icon "Tsar of Tsars", 1680s — early 1700s, from the Trinity Church of the convent monastery of John the Baptist in Sviyazhsk, kept in the State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan, allows us to refute this opinion. The relief pattern of this icon dates back to the time of its writing and is part of the original concept. This conclusion is supported by the X-ray fluorescence analysis of samples of material from the relief pattern, the crown of Christ and the gesso on the board of the Sviyazhsk work. Unlike frames, pastiglia decoration was made directly on the icon and is, therefore, integral to it. The article raises the issue of the preservation of late relief decorations that have artistic and historical-cultural significance, but are sometimes destroyed by restorers in order to discover paintings. In addition, the work touches on the current problem of terminology.

**Keywords:** icon, pastiglia, relief ornament, carving on gesso, embossing on gesso, icon decoration, icon attire, "Tsar of Tsars"

Ученые неоднократно отмечали, что убор священных образов имеет глубокий смысл, и его символика, а также происхождение тесно связаны с историей и теорией иконописи [Николаева, 1977, с. 37; Стерлигова, 1998; Стерлигова, 1999; Стерлигова, 2006]. В справедливости такого представления убеждают слова святителя Симеона Солунского, писавшего, что разнообразные украшения в храме присутствуют, «потому что Ему [Богу] принадлежит слава, у Него велелепие и красота, и великое богатство дарований». «Мы,— добавлял святитель,— существа духовные и вместе чувственные, что и изображают принадлежности алтаря, и внешние украшения его, (указуя) также на Спасителя нашего, соделавшегося ради нас двойственным...» [Симеон, 1856, с. 195–196]. Обычай подношения иконе драгоценных украшений основывается на тексте Ветхого Завета: «...Каждый по усердию пусть принесет приношение Господу, золото, серебро, медь...» (Исход, 35, 5–9). В знак особого почитания образы святых украшались окладами, венцами, цатами и другими привесами, исполненными талантливыми мастерами в различных техниках и материалах. Ризы, символическим прообразом которых является ветхозаветный Ковчег Завета [Стерлигова, 2000, с. 41], почти полностью закрывали древнюю живопись. Возможно, именно это в 1916 году заставило Е. Н. Трубецкого, проигнорировав красоту и совершенство исполнения многих древних окладов, назвать их благочестивым безвкусием, свидетельствующим об утрате религиозного и художественного смысла [Трубецкой, 1965, с. 59–60]. В музейных стенах для «окладных икон» найден разумный компромисс: их ризы снимаются и хранятся, а также экспонируются отдельно. Предметы убранства священных образов давно стали объектами исследования. Тем не менее, И. А. Стерлигова сетовала на то, что многие отечественные специалисты по древнерусской иконописи, в отличие от зарубежных медиевистов, отстраняются от изучения окладов, что противоречит внутренним закономерностям средневековой культуры [Стерлигова, 1998; 1999; 2000].

К иному типу убранства священных образов относится пастилья, выполнявшаяся, как и резьба по левкасу, непосредственно на доске иконы и являющаяся ее неотъемлемой частью. В российском искусствознании рассматриваемый прием украшения икон не получил специального наименования. Российские реставраторы в обиходе называют такой орнамент наливным или наплавным, что не вполне точно характеризует технику исполнения. В трудах С. М. Прохорова [Прохоров, 1914] и В. В. Филатова [Филатов, 1986, с. 25] он фигурирует как лепной, но данное определение не указывает на специфические особенности рассматриваемого приема декорирования. В зарубежной научной литературе используется термин пастилья (pastiglia)[1], который кажется вполне уместным и для описания русских памятников. Тем более, что этот художественный прием был заимствован отечественными

1 Некоторые зарубежные исследователи ограничиваются указанием материала: ornaments in gesso (орнамент из гипса) [Damianos, 2004, p. 354].





**Ил. 1**
Рама с орнаментом в технике пастильи на фризе.
XVI в. Дерево, резьба, левкас, пастилья, золочение.
126×100 см. Италия. Собрание Олафа Лемке, Берлин

иконописцами из арсенала западных мастеров. Отметим, однако, что Ченнино Ченнини в трактате “Il libro dell’ arte, o Trattato della Pittura” пользовался словосочетанием «рельеф из гипса» (rilieva di gesso) [Cennini, 1859, p. 81]. Когда появился термин «пастилья», выяснить не удалось. В 1933 году “Il libro dell’ arte…” был издан на английском языке в переводе профессора Йельского университета Д. В. Томпсона. В данной публикации пастилья фигурирует в указателе [Cennini, 1933, p. 139]. В том же году трактат увидел свет в русском переводе А. Лужнецкой, у которой rilieva di gesso интерпретировано как рельеф из мягкого гипса. Ченнини достаточно подробно описал процесс создания убранства из пастильи в живописном произведении: «…Применяй мягкий гипс для рельефов, если ты хочешь сделать выпуклые арабески или лиственный орнамент или захочешь вставить драгоценные камни в некоторые украшения или орнаменты… Распределяй их разумно (при этом держи гипс в горшочке с горячей золой и имей под рукой сосуд с чистой горячей водой, так как ты должен часто мыть свою кисть). Возьми аккуратно кончиком довольно длинной кисти из тончайших беличьих волосков теплого гипса и быстро делай рельеф…» [Ченнини, 1933, с. 86][2]. Гипс для рельефа Ченнини советовал слегка окрашивать, добавляя в него немного армянского болюса [Ченнини, 1933, с. 84]. Художник подчеркивал, что лучше пользоваться гипсом одинаковых смесей, дабы декор вышел крепче и для него не потребовалась проволока. Вероятно, некоторые мастера укрепляли объемный орнамент металлической арматурой. Декор из пастильи мог дополняться лепными элементами, которые отливались в формах из глины или мела и предварительно смазывались «светильным маслом». Также пастилья сочеталась с канфарением (в итальянском — bulinatura), что, в частности, можно видеть на приписываемых Ченнини парных произведениях «Святой папа» и «Святой епископ», 1392–1396 (Картинная галерея, Государственные музеи Берлина).

Большое распространение исследуемый прием получил в Италии, где с XIII века ее применяли в убранстве икон, а с XIV — и их обрамлений (Ил. 1).

Среди ранних примеров назовем выполненный из пастильи узор на нимбах святых и троне в образе «Мадонна с Младенцем и двумя ангелами, с историей страстей», около 1250 года (Музей Барджелло, Флоренция). В «Мадонне с перепелкой» Пизанелло, около 1420 года (Музей Кастельвеккьо, Верона), корона Девы Марии выполнена из пастильи, украшена канфарением и стеклянными кабошонами. Таким же образом декорировано обрамление «Мадонны с младенцем на троне, со святыми, Евой и змеей» Паоло ди Джованни Феи 1385–1390 годов из коллекции Роберта Лемана (Музей Метрополитен, Нью-Йорк). Рельефный орнамент рамы проработан канфарником и дополнен вставками из цветного стекла[3] (Ил. 2).

2 С помощью кисти орнамент из гипсового левкаса наносился и наращивался в объеме.

3 Опубликована на официальном сайте Музея Метрополитен: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/461628 (дата обращения: 10.09.2024).





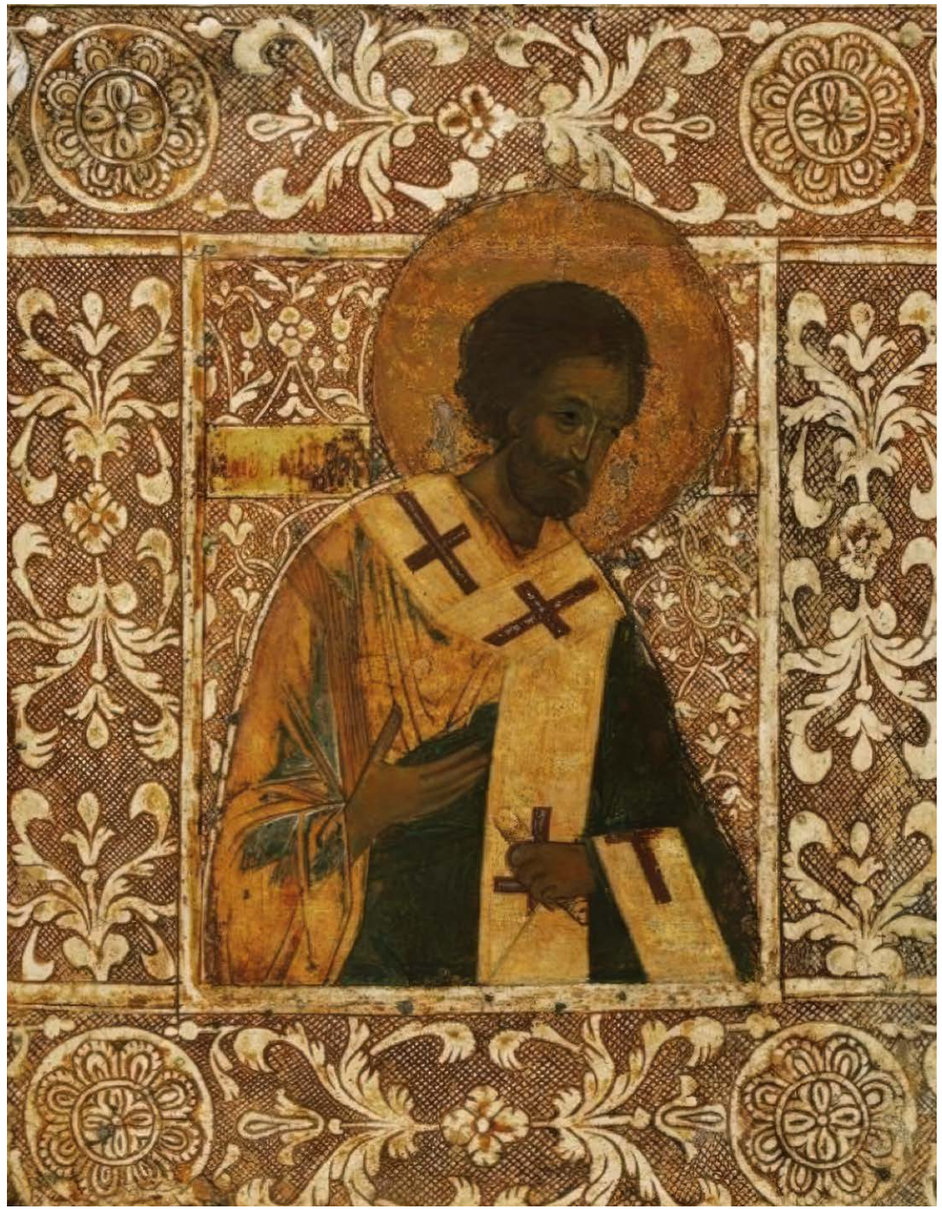
**Ил. 2**
Паоло ди Джованни Феи. Мадонна с младенцем на троне, со святыми, Евой и змеей. 1380–1390. Золоченая рама с орнаментом в технике пастильи и вставками из стекла. 87,3 × 59,4 см (окно: 67,7 × 43,7 см). Музей Метрополитен, Нью-Йорк

В XIII веке пастилья стала известна на Кипре и Синае. Вспомним, например, икону «Апостол Павел» из церкви Фанеромени в Никосии, Кипр, где нимб святого украшен изящным орнаментом из пастильи с геральдическими лилиями, а также образы «Богоматерь Гликофилуса» XIII века и «Богоматерь Одигитрия» последней четверти XIII века из монастыря Святой Екатерины на Синае. Некоторые специалисты считают пастилью «торговым знаком» (по выражению архиепископа Дамианоса) кипрских икон XIII столетия [Damianos, 2004, с. 354]. Но остается неясным, где зародился рассматриваемый прием декорирования. Подчеркнем, что на Кипре и Синае он появился в период походов крестоносцев. Ввиду неизученности проблемы сложно сказать, когда пастилья пришла в Россию. Можно осторожно предположить, что в новгородском образе Богоматери Тихвинской третьей четверти XVI века (ГРМ) сложный узор на нимбах Богородицы и Младенца выполнен в названной технике. Однако необходимы дополнительные исследования, чтобы подтвердить это.

Некоторые искусствоведы полагают, что пастилья, как резьба и тиснение по левкасу, были экономичным способом имитирования драгоценных металлических окладов [Игошев, 2005, с. 109; Гладышева, 2012, с. 367–368; Ключевская и Маханько, 2012, с. 184; Damianos, 2004, p. 354]. А. С. Преображенский [Преображенский, 2013, с. 97] и И. А. Шалина [Шалина, 2023, с. 293] придерживаются иного мнения. При этом, они справедливо замечают, что для западноевропейской культуры традиция украшения икон окладами не характерна, а значит объемный левкасный орнамент явно не был результатом их повторения. На это указывают и строки трактата Ченнини, где рельеф из гипса рассматривается именно как украшение, а не вынужденное воспроизведение работы ювелира. На наш взгляд, несомненно, пастилья и резьба по левкасу — самостоятельные, оригинальные, к тому же весьма трудоемкие приемы убранства священных образов. Тот факт, что в металлических окладах и рельефных узорах встречаются близкие орнаментальные мотивы, свидетельствует не об имитации, а скорее об использовании мастерами одних и тех же образцов орнамента. Доказательством того, что объемный декор являлся самоценным, не был связан с задачей «изображения» металлических риз, служат вологодские иконы XVI века с резьбой по левкасу, не покрытой сусальным золотом или серебром. В частности, к таким памятникам относится икона апостола Иродиона (?) второй половины XVI века (собр. К. В. Воронина) и «Чудо Георгия о змие» последней трети XVI века (Иконная галерея Морсинка, Амстердам) (Ил. 3).

О независимости трехмерных рельефных узоров от металлических окладов свидетельствует кипрская икона «Распятие» начала XIV века, происходящая из церкви Святого Луки в Никосии и в настоящее время находящаяся в храме Фанеромени. На заднем плане произведения написан пейзаж с архитектурными сооружениями, а неровный по силуэту фон вокруг Христа покрыт золоченым узором из пастильи в виде тонких изгибающихся стеблей с узкими острыми листьями, скопления которых напоминают звезды. Кажется, что позади Спасителя находится драгоценная неземная





**Ил. 3**
Икона Апостола Иродиона (?). Вторая пол. XVI в.
31,5 × 26,9 см. Вологда. Собрание К. В. Воронина

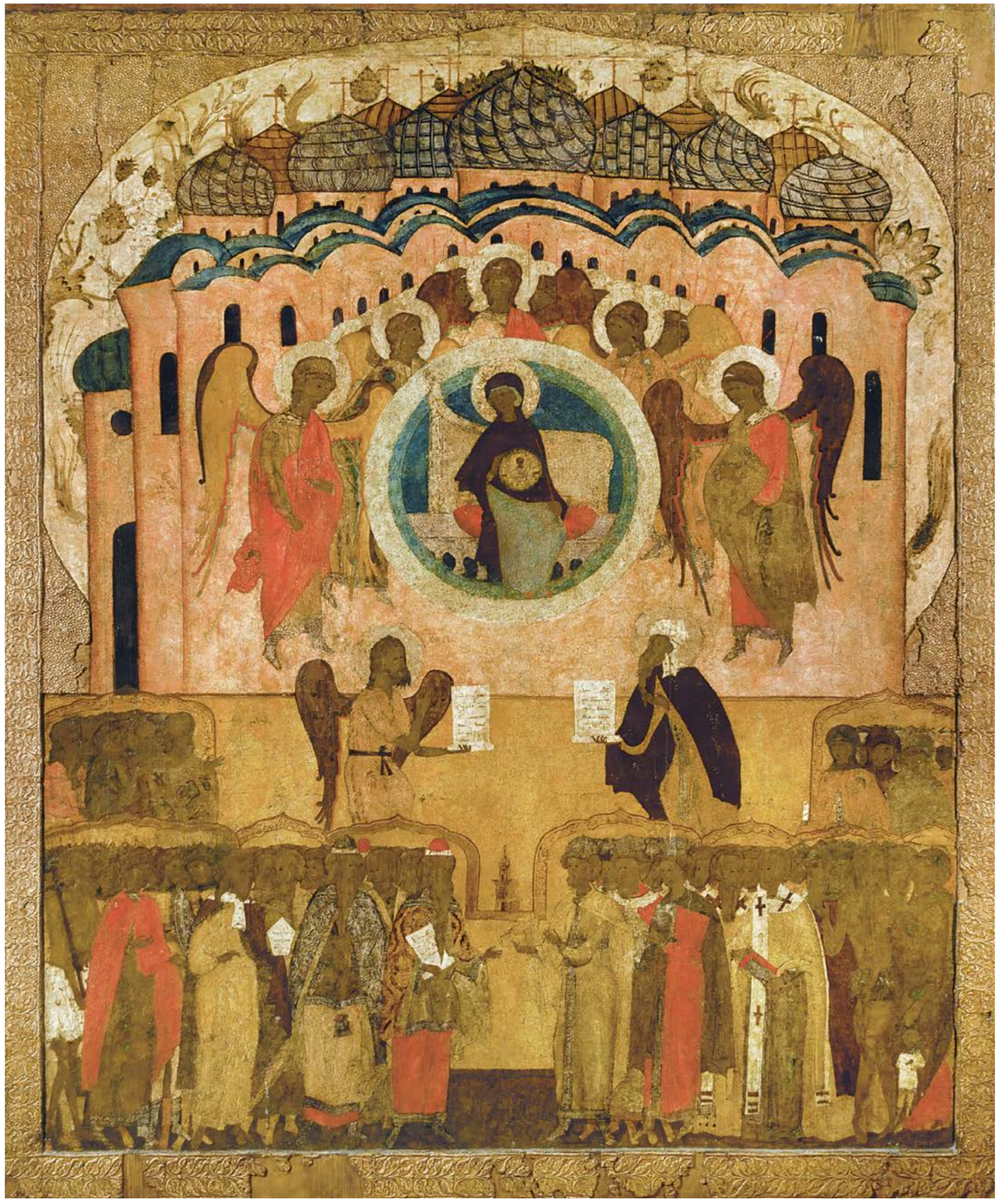
материя, за которой простирается невидимый человеку горний мир. На этот эффект обратил внимание и В. М. Полевой, сравнивший левкасный декор с мерцающей золотой массой, в которую погружены полуфигуры ангелов в верхней части иконы [Коровина и др., 1976, с. 54, табл. IX]. Узор из пастильи в «Распятии» является важным композиционным и смысловым элементом произведения. Здесь особенно остро ощущается разница между окладом, подносившимся священному образу, частично скрывавшим его, и рельефным убором, значение которого явно не ограничивалось лишь украшением. Думается, справедлива трактовка А. С. Преображенского, который писал, что трехмерный левкасный орнамент должен был напоминать о нетленной красоте Небесного царства, являться дополнительным свидетельством его существования [Преображенский, с. 98].

Отметим, что существуют памятники различного времени, в которых рельефный узор, действительно, имитирует оклад. Насколько удалось установить, обычно такая имитация выполнялась в технике тиснения по левкасу, что не исключает и иных задач в использовании данного приема убранства священных образов. Нелишним будет сказать, что тиснение по левкасу порой напоминает пастилью. Так, в иконе «О Тебе радуется» конца XVI века из церкви Богоявления на Ухтострове Холмогорского района Архангельской области [Нерсесян, 2005] рельефный чешуйчатый с розетками орнамент фона подобен декору из пастильи на венецианской раме начала XVI века. С той лишь разницей, что у итальянского памятника внутри чешуек заметен тонкий рисунок, напоминающий одуванчик с маленькой круглой сердцевиной [Newbery and others, 1990, p. 91]. Впечатление пастильи на холмогорской иконе возникает благодаря неровности многих линий, неравномерности высоты арочек, несимметричности розеток, словно нанесенных от руки, свободно, без шаблона. В том, что фон образа «О Тебе радуется» орнаментирован именно в технике тиснения[4], убеждают полукруглые срезы, сделанные по еще сырому левкасу без учета рисунка, фрагменты которого оказались отсеченными. При украшении пастильей иконописец распределял бы узор иначе (Ил. 4).

Имитацию оклада тисненым орнаментом можно видеть в нескольких образах из иконостаса придела Рождества Богородицы Софийского собора в Новгороде. В 1831–1833 годах в храме проводились капитальные работы. Тогда власти решили переместить древний иконостас из придела Иоакима и Анны в Рождественский, в связи с чем его пришлось увеличивать. Были добавлены два верхних яруса, дополнительные образы появились в деисусе, пророческом и праздничном рядах [Шалина, 2001]. Новые иконы писали мастера артели «вышневолоцкого мещанина Игнатия Еремеева Чистякова» [Комарова и Александров, 2003, с. 422]. Поскольку находившиеся в иконостасе образы XVI века были обложены серебряной басмой, по ее подобию

4 В составленном Т. М. Кольцовой каталоге-путеводителе ГМО «Художественная культура Русского Севера» справедливо указано, что орнамент на полях и фоне иконы выполнен в технике тиснения по левкасу [Кольцова, 2013, с. 277].





**Ил. 4**
Икона «О Тебе радуется». Кон. XVI в. 184 × 148 см. Архангельский музей изобразительных искусств

на вновь созданных иконах выполнили имитацию окладов в технике тиснения, которое, судя по Описи имущества Софийского собора 1833 года, выполнялось «по мастике», а не по левкасу [Гордиенко и Маркина, 2003]. Данное указание, безусловно, требует проверки, в настоящее время из грунта взяты пробы для проведения технологического исследования. Т. В. Федорова, штатный художник-иконописец Софийского собора, предположила, что лепной орнамент делался при помощи древней басмы, настолько детально он повторяет ее рисунок. Но, возможно, с риз были сняты формы, которые и использовались в работе. Клише имели достаточно небольшой размер, в результате чего оттиснутый объемный орнамент на полях и особенно фоне получился со множеством стыков, рисунок местами не совпадает, прерывается. Совсем иначе — в технике пастильи — иконописцы артели Чистякова украсили нимбы. Обратим внимание, что выполненные ими узоры из пастильи не повторяют басменные венцы. Например, в деисусе на нимбах святых, написанных в XVI веке,— басма с чешуйчатым рисунком, а на рельефах 1830-х годов — орнамент в виде извилистого, закручивающегося кольцами стебля с цветами (Ил. 5–6). В праздничном чине убор из пастильи присутствует также на фоне некоторых икон XIX века, причем он не только не копирует басму, но и в отличие от нее разнообразен.

Одним из интереснейших примеров убора из пастильи является икона «Царь Царем», 1680-х — начала 1700-х (Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан), из Троицкой церкви женского Иоанно-Предтеченского монастыря в Свияжске. Спаситель написан в рост, правую руку поднял в благословляющем жесте, в левой держит увенчанную крестом державу (Ил. 7).

Христос облачен в шитое жемчугом и драгоценными камнями платно — царскую одежду, предназначавшуюся для коронации, больших праздничных выходов в соборы и торжественных приемов иностранных посольств. Оно кроилось в виде длинной прямой рубахи с широкими рукавами [Левинсон-Нечаева, 1954, с. 317; Выходы государей, 1844; Андреева, 1997, с. 288; Буровик, 2004, с. 37]. Платно Спасителя украшено графленым по серебреному левкасу растительным орнаментом и расписано цветными лаками двух оттенков, что создает впечатление дорогой узорчатой ткани, наподобие аксамита. При Московском дворе из этих тканей шили царские одежды и парадные облачения патриархов. Так, в 1654 году для патриарха Никона был сшит саккос из итальянского аксамита с отделкой золотыми с чернью дробницами, крупным жемчугом и драгоценными каменьями в оправе (ГИКМЗ «Московский Кремль»). Архидиакон Павел Алеппский, в 1655 году присутствовавший вместе со своим отцом, антиохийским патриархом Макарием, в Московском Успенском соборе во время пасхальной службы, вспоминал: «...Все вошли алтарь. Никон снял свой саккос, который очень трудно было носить вследствие его тяжести... предложил нам поднять его и мы не смогли этого сделать. Рассказывают, что в нем пуд жемчуга...» [Алеппский, 1898, с. 198]. Рисунок ткани сохранившегося облачения Никона напоминает графленый орнамент на платно Спасителя: те же крупные слегка изогнутые





**Ил. 5**
Икона Апостола Иакова из иконостаса придела Рождества Богородицы Софийского собора в Новгороде

листья и пропущенные через корону побеги. Близкие элементы узора (лист с характерной сердцевиной и энергично загнутой верхушкой, цветы и трилистники) можно видеть на саккосе из итальянского аксамита патриарха Филарета, 1631 года (ГИКМЗ «Московский Кремль»), подаренного ему сыном, царем Михаилом Федоровичем. Наконец, итальянские золотные ткани с подобным рисунком, опубликованные в монографии В. К. Клейна [Клейн, 1925, рис. 1, 2], убеждают, что образцом графленого орнамента на платно Спасителя служил итальянский аксамит XVII века.

Автор иконы из Троицкой церкви мастерски владел различными приемами убранства. Корона Спасителя выполнена в технике пастильи, покрыта сусальным серебром и имитирующим позолоту лаком. Изображения драгоценных камней в венце расписаны красками. Богатое убранство фона и полей образа «Царь Царем» также из пастильи, которую мастер посеребрил, затем свободные от объемного узора глади проработал канфарником, а цветными лаками создал иллюзию золочения различных оттенков. Прикрепленные к залевкашенной доске дробницы с надписями[5] были отлиты из гипса с помощью двух форм разного размера. На основании нижеприведенных доводов мы не сомневаемся, что этот богатый убор относится ко времени создания иконы, является частью первоначального замысла (Ил. 8).

В образе «Царь Царем» рельефный узор фона (отчасти как и графленый орнамент платно Спасителя) восходит к рисунку итальянских тканей, на которых нередко встречается мотив короны с прорастающими сквозь нее пышными травами [Клейн, 1925, рис. 17, 20, 35, 36][6]. Аналогичный орнамент можно видеть на завесе в портрете государя Алексея Михайловича кисти неизвестного художника, конца 1670 — начала 1680-х годов (ГИМ); саккосе Христа Вседержителя в иконе мастерской Карпа Золотарева из церкви Преподобных Варлаама и Иоасафа Индийских Новодевичьего монастыря, 1680-х годов (ГИМ); саккосе святителя Алексия, митрополита Московского на иконе круга Карпа Золотарева из церкви Троицы в Троицком-Лыкове, 1690-х (ЦМДКИ им. Андрея Рублева). Между тем, включенная в рельефный узор фона свияжского памятника композиция из симметрично расположенных С-образно закрученных побегов, соединенных пряжкой из трех планок, нередко встречается в произведениях XVII века. В том числе, в резном по дереву декоре коруны царских врат из Климентовской церкви посада Уна Архангельской губернии середины XVII века (ГРМ). Левкасный и резной декор восходят к одному прототипу, только на иконе из собрания ГМИИ РТ побеги сочные, с утолщениями на концах, что характерно для последней четверти XVII века. Художественная трактовка рельефных трав на фоне и полях образа из Иоанно-Предтеченского монастыря заставляет вспомнить орнамент на доспехах архангела Михаила в офорте Афанасия Трухменского, 1682 года (ГИМ), а также живописный узор киота Николы Можайского, конца XVII века (Архангельский областной музей изобразительных

5 Надписи на дробницах поновительские, под ними видны следы ранних.

6 Возможно, орнамент был заимствован из графического источника.





**Ил. 6**
Фрагмент басмы XVI в. (справа) и тисненого по левкасу орнамента. Иконостас придела Рождества Богородицы Софийского собора в Новгороде

искусств) [Кольцова, 1995, с. 45, 132], чеканное украшение ковша, пожалованного ярославскому купцу Степану Кучумову за успешный сбор пошлин, 1685 года [Постникова-Лосева, 1964, с. 283–284], и динамичные кольца стеблей с цветами в росписи церкви Ильи Пророка в Ярославле, выполненной в 1681 году костромскими иконописцами Гурием Никитиным и Силой Савиным с артелью [Некрасова, 1964, с. 90]. Близкий орнамент можно наблюдать в иконах Никиты Павловца «Богоматерь „Вертоград заключенный“», около 1670 года (ГТГ), и «Мученик Уар и праведный Артемий Веркольский», 1670-е (ГТГ).

Динамичный волнообразный растительный орнамент из пастильи на полях свияжской иконы близок рисунку обрамления гравюры А. Трухменского «Святитель Николай Чудотворец», конца XVII — начала XVIII века (ГМИИ имени А. С. Пушкина), а также узору на обратной стороне крышки холмогорского сундука-подголовка из коллекции П. И. Щукина, конца XVII — начала XVIII века (ГИМ) [Гончарова, 2018, с. 62–63]. Заметим, что аналогичный волнообразный декор встречается на фризах итальянских картинных рам XVI столетия, две из которых — созданные флорентийскими мастерами — опубликованы К. Гриммом [Grimm, 1986, S. 66]. В орнамент одной из них (Баварское Государственное собрание живописи, Мюнхен) вплетены цветы с длинными тычинками, подобные тем, что имеются на полях исследуемого произведения. На другой раме (Пинакотека Ватикана, Рим) в углах расположены розетки, как и на иконе «Царь Царем». Однако форма розеток на свияжском памятнике иная. Аналогичные раскрытые цветочные головки с сочными лепестками можно видеть в заставке сборника Богородичных чудес «Звезда пресветлая с дополнениями», 1686 года, написанного подьячим Новодевичьего монастыря в Москве и поднесенного царевне Софье Алексеевне [Жуков и др., 2023, с. 387, 391]. Близкие розетки с «мясистыми» лепестками прочеканены в окладе иконы «Преподобная Мария Египетская, преподобный Алексий Человек Божий, святитель Алексий Московский, святой великомученик Феодор Стратилат, предстоящие Святой Троице» конца XVII века из Троице-Сергиевой лавры [Шитова, 2005, с. 84, 229].

Рельефная корона Христа в памятнике из собрания ГМИИ РТ состоит из обруча с трилистниками (кринами), невысокой тульи и креста на яблоке. Венцы такой формы изображены в произведениях 1670-х — начала 1700-х годов. В частности, на иконе Богдана Салтанова «Кийский крест с предстоящими», 1670-е (ГИМ); гравюре 1777 года ученика Академии художеств А. Афанасьева с прижизненного портрета царевны Софьи Леонтия Тарасевича [Алексеева, 1976]; гравюре Афанасия Трухменского по рисунку Симона Ушакова «Беседа Варлаама и Иоасафа» 1680 года (фронтиспис книги Симеона Полоцкого «Притча о Варлааме и Иоасафе»; ГИМ) [Нерсесян, 2015, с. 106–107]; гравюре Л. Тарасевича к Печерскому Патерику, изданному в типографии Киево-Печерской лавры в 1702 году; иконе Федора Федорова «Покров» из Покровского придела церкви Илии Пророка в Ярославле, около 1697 года [Брюсова, 1984] (Ярославский историко-архитектурный





**Ил. 7**
Икона «Царь Царем». 1680-е — нач. 1700-х. 89 × 69 × 2,5 см. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань

музей-заповедник). Аналогичной короной увенчана Богородица на иконах: «Предста Царица» Максима Репьева 1696 года (собр. А. Е. Литвинова); «Предста Царица» конца XVII века (Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник); «Предста Царица» Карпа Золотарева конца XVII века (ЦМДКИ им. Андрея Рублева); «Предста Царица» конца XVII века из иконостаса церкви Покрова Пресвятой Богородицы в Филях (Москва). В образе «Богоматерь „Неувядаемый цвет“» Тихона Филатьева 1691 года (ГТГ) подобные короны мы видим у Богородицы и Христа.

Проведенное исследование химического состава левкаса иконы «Царь Царем» дало дополнительное подтверждение того, что убор из пастильи относится ко времени ее написания. Реставратором темперной живописи ГМИИ РТ Р. Р. Садыковым были взяты пробы с рельефного орнамента на полях, короны Спасителя, а также грунта на доске. Рентгенофлуоресцентный анализ, проведенный заведующим отделом технологических исследований ГРМ С. В. Сирро, показал, что во всех случаях иконописец использовал практически идентичный гипсовый левкас. Для наглядности результата С. В. Сирро наложил три полученных спектра друг на друга (Ил. 9). На графике видно, что «амплитуда (высота) пиков пропорциональна количеству вещества в отобранной пробе. Самая маленькая проба взята с рельефа, поэтому соответствующий спектр (зеленый) пропорционально меньше остальных по составляющим элементам — кальцию и сере, входящим в состав вещества»[7]. Итальянские коллеги проводили аналогичное исследование пастильи на иконе Богоматери Одигитрии, первой половины XIII века, из собора Санта Мария Нуова в Монреале, пригороде Палермо. Ими было установлено, что рельефный узор на нимбах Девы Марии и Христа, а также восьмиконечные звезды и фибула на мафории Богородицы выполнены «с использованием гипса» [Amadori and others, 2023].

Создатель свияжского памятника был хорошо знаком с новым направлением русской иконописи, сформированным изографами Оружейной палаты. Как отмечала Н. И. Комашко, этот придворный стиль, поддерживаемый государем и патриархом, постепенно проникал во все регионы страны. Вместе с тем, в образе «Царь Царем» очевидно влияние западноевропейского искусства, сказавшееся не только на использовании не характерного для московской школы последней четверти XVII века приема орнаментирования, но и на образном строе. В австрийской, нидерландской, итальянской живописи XV–XVI веков за фигурами святых часто изображалась широкая полоса ткани с богатым, как правило, золотым рисунком. Вспомним, например, «Мадонну с младенцем и ангелом» Ханса Мемлина, около 1480 года (Национальная галерея, Лондон), «Святую Цецилию с донатором»

7 Из заключения С. В. Сирро по результатам исследования химического состава левкаса иконы «Царь Царем» (И-263; КП — 15381) из собрания ГМИИ РТ. Состав материалов определялся методом рентгенофлуоресцентного анализа (спектры РФА получены на спектрометре Delta Innov-X (“Olympus”)). Детектор — кремниевый дрейфовый SDD, материал анода рентгеновской трубки — родий. Напряжение — 40 кВ (в режиме детектирования легких элементов — 8 кВ), ток — 200 мкА. Время экспозиции — 15 с.






**Ил. 8**
Фрагмент иконы «Царь Царем» с декором в технике пастильи и канфарения. 1680-е — нач. 1700-х. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань

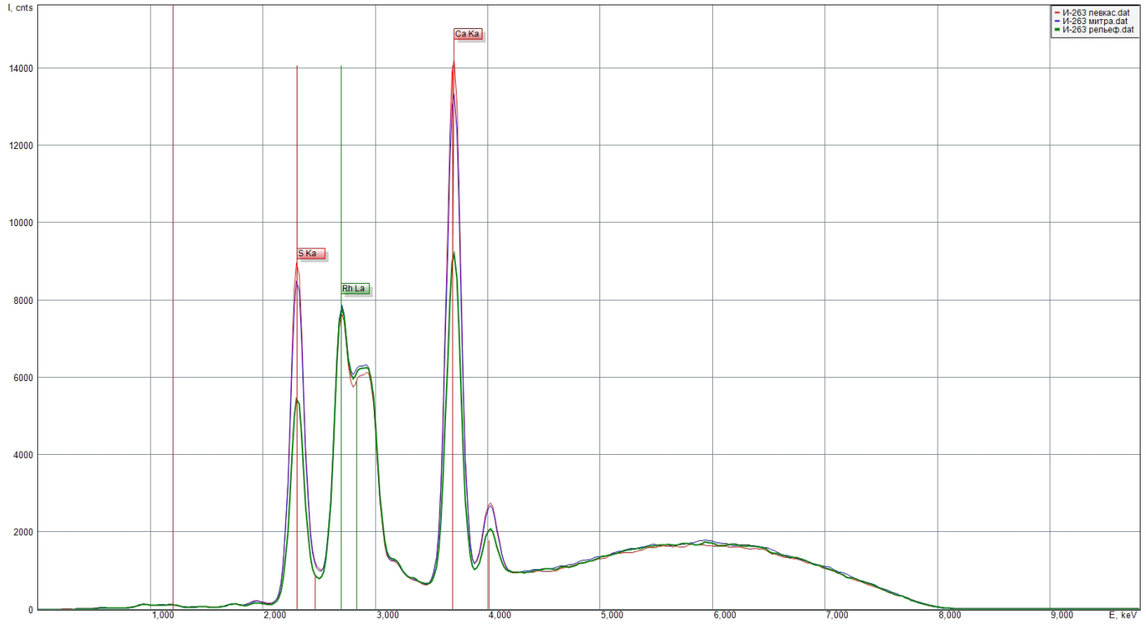
и «Святую Маргариту» Джероламо Джовеноне 1515–1525 годов (ГМИИ имени А. С. Пушкина), центральные образы Гентского алтаря Хубрехта и Яна ван Эйков, 1432 год (Собор Святого Бавона, Гент), «Евангелиста Луку, рисующего Мадонну» Рогира ван дер Лейдена, около 1435–1440 годов (Музей изящных искусств, Бостон), «Мадонну с младенцем со святыми и донаторами» Джероламо Джовеноне, около 1520(?) года (Национальная галерея, Лондон). У зарубежных мастеров бытовала и другая художественная традиция: область горнего мира в произведении украшали золочеными травами. Так, в «Мадонне с перепелкой» Пизанелло (около 1420 г., Музей Кастельвеккьо, Верона) верхняя часть композиции с парящими ангелами покрыта сусальным золотом, по которому канфарником прочеканен растительный узор. При этом, корона Девы Марии и нимб Христа созданы в технике пастильи. В «Мадонне с младенцем на троне, с ангелами и святыми» Михаэля Пахера (?) (около 1475 г., Национальная галерея, Лондон) проемы готических окон украшает золоченый рельефный декор из изгибающихся широких стеблей. В польских, украинских, белорусских иконах XVII столетия небеса или фон нередко покрыты пышными травами, вырезанными в левкасе, золочеными или серебреными. Назовем такие произведения, как «Богоматерь Неувядаемый цвет» первой половины XVII века, «Спас Вседержитель» 1678 года из Никольской церкви города Пинска Брестской области, «Целование Иоакима и Анны. Благовестие Анны», 1640–1650-е, из Преображенской церкви села Олтуш Брестской области (все три: Национальный художественный музей Республики Беларусь), Юровичская икона Богоматери первой половины XVII века из Костела святой Варвары в Кракове. В образе святителя Николая конца XVII века из села Хоребки Черниговской области [Иовлев, 2008, с. 94–95] (Национальный Киево-Печерский историко-культурный заповедник) чудотворец облачен в саккос, на голове его митра. Он представлен в полный рост, правая рука поднята в благословляющем жесте, в левой — посох. Над простирающимся за ним пейзажем сияют небеса, где стелются причудливо закручивающиеся стебли, вырезанные в левкасе и покрытые сусальным серебром под цветным лаком. В свияжской иконе позем написан зеленой краской, тогда как область горнего мира украшена объемным растительным орнаментом.

Владение техникой пастильи обогащало художественный язык иконописца, а к тому же давало ему возможность вывести изображение из плоскости в трехмерное пространство. Созданные от руки мягким гипсовым левкасом уборы священных образов с характерными для пастильи плавными, неровными, слегка вибрирующими линиями и сегодня завораживают своей красотой. Можно представить, как в колеблющемся свете свечи пульсировали золотистые рельефные узоры, «оживляя» изображение и вызывая у молящихся ощущение священного трепета. В отечественном искусствознании до сих пор не было исследования, посвященного убранству в технике пастильи. Данная статья является первым приближением к проблеме. В нее не включены некоторые известные нам русские иконы с пастильей, поскольку еще предстоит установить, к какому времени она



относится. В XIX веке бытовала тенденция украшать древние образы рельефным орнаментом, выполнявшимся в различных техниках. Известны случаи, когда такой поздний объемный узор уничтожался реставраторами ради раскрытия живописи. Действие объяснимое, но нельзя не сокрушаться по поводу утраченного убора.

*Выражаем сердечную благодарность кандидату искусствоведения, ведущему научному сотруднику отдела древнерусского искусства ГРМ Ирине Александровне Шалиной за помощь и поддержку в научной работе. Также мы глубоко признательны заведующему отделом технологических исследований ГРМ Сергею Владимировичу Сирро и заведующему отделом реставрации станковой темперной живописи ГМИИ РТ Рустему Рашидовичу Садыкову за исследования техники и материалов иконы «Царь Царем».*




**Ил. 9**
График сравнения трех спектров, полученных в результате исследования химического состава левкаса иконы «Царь Царем» ГМИИ РТ. Состав материала определялся методом рентгенофлуоресцентного анализа

## Библиография


**(1844).** *Выходы государей царей и великих князей Михаила Феодоровича, Алексия Михайловича, Феодора Алексиевича, Всея Русии самодержцев (с 1632 по 1682 год)* / предисл. П. Строева. М.: Типография А. Семена.

**Алексеева, М. А. (1976).** *Портрет царевны Софьи гравера Тарасевича* // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1975. М.: Наука. С. 240–249.

**Алеппский, П. (1898).** *Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским: (по рукописи Московского главного архива М-ва иностранных дел).* Вып. 1–5 / пер. с араб. и предисл. Г. Муркоса. Вып. 4. Москва. М.: Издание П. П. Сойкина.

**Андреева, Р. П. (1997).** *Энциклопедия моды.* СПб.: Литера.

**Брюсова, В. Г. (1984).** *Русская живопись 17 века.* М.: Искусство.

**Буровик, К. А. (2004).** *Популярная энциклопедия вещей.* М.: Дрофа-Плюс.

**Гладышева, Е. В. (2012).** *Царские врата из собрания И. С. Остроухова. К проблеме атрибуции* // Третьяковские чтения 2010–2011: Материалы отчетных научных конференций / науч. ред. Л. И. Иовлева. М.: Государственная Третьяковская галерея. С. 364–375.

**Гончарова, Н. Н. (2018).** *Русские расписные сундука XVII–XVIII веков в собрании исторического музея.* М.: Государственный исторический музей.

**Гордиенко, Э. А., Маркина, Г. К. (2003).** *Описи имущества Софийского собора 1833 г.* // Новгородский исторический сборник. Вып. 9 (19). СПб.: Дмитрий Буланин. С. 507–643.

**Жуков, А. Е., Корогодина, М. В., Подковырова, В. Г. (2023).** *Рукописная книга в восточнославянских землях: Палеографические очерки и альбом рукописей БАН.* СПб.: Библиотека Российской Академии наук.

**Игошев, В. В. (2005).** *Исследование и атрибуция тиснения по левкасу на иконах XVI в.* // Исследования в консервации культурного наследия: Материалы международной научно-практической конференции / науч. ред. А. В. Трезвов, Л. И. Лифшиц. М.: ГосНИИ Р. С. 108–117.

**Иовлева, Л. И. (Науч. ред.) (2008).** *Православная икона России, Украины, Беларуси. К 1020-летию Крещения Руси*: Каталог выставки. М.: Государственная Третьяковская галерея.

**Клейн, В. (1925).** *Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII века, и их терминология.* М.: Издание Оружейной палаты.

**Ключевская, Е. П., Маханько, М. А. (2012).** *Казанская и Татарстанская епархия* // Православная энциклопедия. Т. 29. М.: Издательство Московской патриархии Русской православной церкви. С. 134–195.

**Кольцова, Т. (2013).** *Иконы XIV — начала XX века: каталог-путеводитель по экспозиции и фондам музея.* Архангельск: ИПП Правда Севера.

**Кольцова, Т. М. (Авт.-сост.) (1995).** *Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера*: Каталог выставки. Архангельск–Москва: ВХНРЦ имени И. Э. Грабаря.

**Комарова, Ю. Б., Александров, Ю. Ю. (2003).** *О происхождении иконы «Спас царя Мануила», находящейся ныне в местном ряду главного иконостаса Софийского собора* // Новгородский исторический сборник. Вып. 9 (19). СПб.: Дмитрий Буланин. С. 410–423.

**Коровина, А. К., Полевой, В. М., Сидорова, Н. А. (1976).** *Сокровища Кипра: Древнее искусство. Искусство средних веков. = Treasures of Cyprus: Ancient Art. Medieval Art.* М.: Искусство.

**Левинсон-Нечаева, М. Н. (1954).** *Одежда и ткани XVI–XVII веков* / Государственная оружейная палата Московского Кремля. Сб. научных работ по материалам Государственной оружейной палаты / под ред. С. К. Богоявленского и Г. А. Новицкого. М.: Искусство. С. 305–386.

**Некрасова, М. А. (1964).** *Новое в синтезе живописи и архитектуры XVII века (Роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле)* // Древнерусское искусство: XVII век / под ред. В. Н. Лазарева, О. И. Подобедовой, В. В. Косточкина. М.: Наука. С. 89–109.

**Нерсесян, Л. В. (2005).** *Икона «О Тебе радуется» конца XVI века из Ухтострова. Особенности иконографии* // Иконы Русского Севера: Двинская земля, Онега, Каргополье, Поморье: Статьи и материалы / ред.-сост. Э. С. Смирнова. М.: Северный паломник. С. 162–169.

**Нерсесян, Л. В. (Науч. ред.), Карпова, Т. Л. (Отв. ред.) (2015).** *Симон Ушаков — царский изограф*: каталог выставки. М.: Государственная Третьяковская галерея.

**Николаева, Т. В. (1977).** *Древнерусская живопись Загорского музея.* М.: Искусство.

**Постникова-Лосева, М. М. (1964).** *Мастера-серебряники городов Поволжья XVII века: Ярославль, Нижний Новгород, Кострома* // Древнерусское искусство: XVII век / под ред. В. Н. Лазарева, О. И. Подобедова, В. В. Косточкина. М.: Наука. С. 272–315.

**Преображенский, А. С. (2013).** *Чеканный орнаментальный декор новгородских икон XV в.* // Путем орнамента. Исследования по искусству византийского мира: Сборник статей / сост. и отв. ред. А. Л. Саминский. М.: МАКС пресс. С. 96–145.

**Прохоров, С. М. (1914).** *Об иконописи и ее технике* // «Светильник»: Религиозное искусство в прошлом и настоящем. №1.

**Симеон, архиепископ Фессалоникийский (1856).** *Писанія св. отцовъ и учителей церкви, относящіяся къ истолкованію православнаго богослуженія. Т. II. Сочиненія блаженнаго Симеона, архіепископа Фессалоникійскаго.* СПб.: Тип. Королева и комп.

**Стерлигова, И. А. (1998).** *Драгоценный убор русских икон XIV–XV вв.* // Древнерусское искусство, Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. / под ред. М. О. Орловой, Г. В. Попова, О. Е. Этингоф. СПб.: Дмитрий Буланин. С. 217–228.

**Стерлигова, И. А. (1999).** *Древнерусские украшенные иконы XII–XIII веков. Опыт реконструкции* // Византийский временник. Т. 58 (83) / отв. ред. Г. Г. Литаврин. М.: Наука. С. 178–185.

**Стерлигова, И. А. (2000).** *Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков: Происхождение, символика, художественный образ.* М.: Прогресс-Традиция.

**Стерлигова, И. А. (2006).** *Икона как храм: Пространство моленного образа в Византии и Древней Руси* // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / под ред. А. А. Лидова. М.: Прогресс-Традиция. С. 612–632.

**Трубецкой, Е., кн. (1965).** *Умозрение в красках: Три очерка о русской иконе.* Париж: Ymca-press.

**Филатов, В. В. (Ред.) (1986).** *Реставрация станковой темперной живописи.* М.: Изобразительное искусство.

**Ченнини, Ч. (1933).** *Книга об искусстве или трактат о живописи* / пер. с итал. А. Лужнецкой. Под ред. А. Рыбникова. М.: Огиз — Изогиз.

**Шалина, И. А. (2001).** *Придел Рождества Богородицы Софийского собора в Новгороде.* М.: Северный паломник.

**Шалина, И. А. (2023).** *Резьба по левкасу как художественная примета вологодских икон XVI века* // В землях Вологодских просиявшие...: Каталог межрегиональной выставки и материалы научно-практической конференции / науч. ред. А. С. Преображенский. Вологда: Арника+. С. 293–313.

**Шитова, Л. (2005).** *Русские иконы в драгоценных окладах: Конец XVII — начало XX века.* М.: Издательство Свято-Троицкой Сергиевой лавры.

**Amadori, M. L., Mengacci, V., Sebastianelli, M., Pignataro, B., Agnello, S., Triolo, P., Pellerito, C. (2023).** *New Insight on Medieval Painting in Sicily: The Virgin Hodegetria Panel in Monreale Cathedral (Palermo, Italy)* / Heritage. № 6. Pp. 4692–4709. URL: https://www.mdpi.com/2571–9408/6/6/249 (дата обращения: 14.07.2024).

**Cennini, C. (1859).** *Il libro dell' arte: Trattato della pittura di Cennino Cennini. Da colle di Taldelsa. Di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli tratti dai codici Fiorentini, per cura di Gaetano e Carlo Milanesi.* Firenze: Felice le Monnier.

**Cennini, C. (1933).** *Cennino d'Andrea Cennini da Colle di val d'Elsa. Il libro dell' arte: The Craftsman's Handbook* / Translated from the Italian by Daniel V. Thompson, Jr. Assistant Professor of the History of Art in Yale University. New Haven: Yale University Press — London: Humphrey Milford, Oxford University Press.

**Damianos, archbishop (2004).** *The Icon as a Ladder of Divine Ascent in Form and Color* // Byzantium: Faith and Power (1261–1557) / Ed. H. S. Evans. New York: The Metropolitan Museum of Art — New Haven and London: Yale University Press. Pp. 335–388.

**Grimm, C. (1986).** *Alte Bilderrahmen: Epochen — Typen — Material.* München: Verlag Georg D. W. Callwey.

**Newbery, T. J., Bisacca, G., Kanter, L. B. (1990).** *Italian Renaissance Frames: The Metropolitan Museum of Art.* New York: The Metropolitan Museum of Art.




## Список иллюстраций

**Ил. 1.** Рама с орнаментом в технике пастильи на фризе. XVI в. Дерево, резьба, левкас, пастилья, золочение. 126×100 см. Италия. Собрание Олафа Лемке, Берлин. Источник изображения — URL: https://antike-rahmen.de/en/produkt/renaissance-frame-26/ (дата обращения: 20.11.2024)

**Ил. 2.** Паоло ди Джованни Феи. Мадонна с младенцем на троне, со святыми, Евой и змеей. 1380–1390. Золоченая рама с орнаментом в технике пастильи и вставками из стекла. 87,3×59,4 см (окно: 67,7×43,7 см). Музей Метрополитен, Нью-Йорк

**Ил. 3.** Икона Апостола Иродиона (?). Втор. пол. XVI в. 31,5×26,9 см. Вологда. Собрание К. В. Воронина

**Ил. 4.** Икона «О Тебе радуется». Кон. XVI в. 184×148 см. Архангельский музей изобразительных искусств. Источник изображения — URL: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst_id=7901 (дата обращения: 20.11.2024)

**Ил. 5.** Икона Апостола Иакова из иконостаса придела Рождества Богородицы Софийского собора в Новгороде

**Ил. 6.** Фрагмент басмы XVI в. (справа) и тисненого по левкасу орнамента. Иконостас придела Рождества Богородицы Софийского собора в Новгороде

**Ил. 7.** Икона «Царь Царем». 1680-е — нач. 1700-х. 89×69×2,5 см. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань

**Ил. 8.** Фрагмент иконы «Царь Царем» с декором в технике пастильи и канфарения. 1680-е — нач. 1700-х. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань

**Ил. 9.** График сравнения трех спектров, полученных в результате исследования химического состава левкаса иконы «Царь Царем» ГМИИ РТ

## References


**(1844).** *Vykhody gosudarey tsarey i velikikh knyazey Mikhaila Feodorovicha, Aleksiya Mikhaylovicha, Feodora Aleksiyevicha Vseya Rusi samoderzhtsev (s 1632 po 1682 god)* [The exits of the sovereigns, tsars and grand dukes Mikhail Feodorovich, Alexei Mikhailovich, Feodor Alexievich of All Rus', autocrats (from 1632 to 1682)] / Preface by Pavel Stroyev. Moscow: A. Semen Printing House. [In Russ.]

**Alekseyeva, Maria (1976).** *Portret tsarevny Sof'i raboty gravera Tarasevicha* [Portrait of Princess Sophia by the engraver Tarasevich] // Pamyatniki kul'tury. Novyye otkrytiya: Pis'mennost'. Iskusstvo. Arkheologiya. Yezhegodnik 1975. Moscow: Nauka. Pp. 240–249. [In Russ.]

**Aleppskiy, P. (1898).** *Puteshestviye Antiokhiyskogo Patriarkha Makariya v Rossiyu v seredine XVII veka, opisannoye yego synom, arkhidiakonom Pavlom Aleppskim: (po rukopisi Moskovskogo Glavnogo Arkhiva Ministerstva inostrannykh del)* [Journey of the Antiochian Patriarch Macarius to Russia in the middle of the 17th century, described by his son, Archdeacon Paul of Alepp: (according to the manuscript of the Moscow Main Archives of the Ministry of Foreign Affairs)]. Issues 1–5 / Translation from Arabic and Preface. G. Murkos. Issue 4. Moscow: Publ. P. P. Soykin. [In Russ.]

**Amadori, Maria Letizia, Mengacci, Valeria, Sebastianelli, Mauro, Pignataro Bruno, Agnello, Simonpietro, Triolo Paolo, Pellerito, Claudia (2023).** *New Insight on Medieval Painting in Sicily: The Virgin Hodegetria Panel in Monreale Cathedral (Palermo, Italy)* / Heritage. №6. Pp. 4692–4709. URL: https://www.mdpi.com/2571–9408/6/6/249

**Andreyeva, Roza (1997).** *Entsiklopediya mody* [Encyclopedia of Fashion]. St. Petersburg: Litera. [In Russ.]

**Bryusova, Vera (1984).** *Russkaya zhivopis' XVII veka* [Russian painting of the 17th century]. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]

**Burovik, Kim (2004).** *Populyarnaya entsiklopediya veshchey* [Popular encyclopedia of things]. Moscow: Drofa-Plyus. [In Russ.]

**Cennini, Cennino (1859).** *Il libro dell' arte: Trattato della pittura di Cennino Cennini. Da colle di Taldelsa. Di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli tratti dai codici Fiorentini, per cura di Gaetano e Carlo Milanesi.* Firenze: Felice le Monnier.

**Cennini, Cennino (1933).** *Cennino d'Andrea Cennini da Colle di val d'Elsa (1933). Il libro dell' arte: The Craftsman's Handbook* / Translated from the Italian by Daniel V. Thompson, Jr. Assistant Professor of the History of Art in Yale University. New Haven: Yale University Press — London: Humphrey Milford, Oxford University Press.

**Cennini, Cennino (1933).** *Kniga ob iskusstve ili traktat o zhivopisi* [A Book on Art or a Treatise on Painting] / Translated from Italian by A. Luzhnetskaya. Ed. A. Rybnikov. Moscow: Ogiz — Izogiz. [In Russ.]

**Damianos, archbishop (2004).** *The Icon as a Ladder of Divine Ascent in Form and Color* // Byzantium: Faith and Power (1261–1557) / Ed. H. S. Evans. New York: The Metropolitan Museum of Art — New Haven and London: Yale University Press. Pp. 335–388.

**Filatov, Viktor (Red.) (1986).** *Restavratsiya stankovoy tempernoy zhivopisi* [Restoration of easel tempera painting]. Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo. [In Russ.]

**Gladysheva, Yekaterina (2012).** *Tsarskiye vrata iz sobraniya I. S. Ostroukhova. K probleme atributsii* [The Royal Gates from the Collection of I. S. Ostroukhov. On the Problem of Attribution] // Tret'yakovskiye chteniya 2010–2011: Materialy otchetnykh nauchnykh konferentsiy / Ed. Lidiya Iovleva. Moscow: State Tretyakov Gallery. Pp. 364–375. [In Russ.]

**Goncharova, Natal'ya (2018).** *Russkiye raspisnyye sunduka XVII–XVIII vekov v sobranii istoricheskogo muzeya* [Russian painted chests of the 17th—18th centuries in the collection of the Historical Museum]. Moscow: Gosudarstvennyy istoricheskiy muzey. [In Russ.]

**Gordiyenko, Elisa, Markina, G. (2003).** *Opisi gibeli Sofiyskogo sobora 1833 g.* [Inventories of the destruction of St. Sophia Cathedral in 1833] // Novgorodskiy istoricheskiy sbornik. Issue 9 (19). St. Petersburg: Dmitriy Bulanin. Pp. 507–643. [In Russ.]

**Grimm, Claus (1986).** *Alte Bilderrahmen: Epochen — Typen — Material.* München: Verlag Georg D. W. Callwey.

**Igoshev, Valeriy (2005).** *Issledovaniye i atributsiya tisneniya po levkasu na ikonakh XVI v.* [Research and attribution of stamping on gesso on icons of the 16th century] // Issledovaniya po konservatsii kul'turnogo naslediya: Materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii / Ed. A. V. Trezvov, Lev Lifshits. Moscow: GosNII R. Pp. 108–117. [In Russ.]

**Iovleva, Lidiya (Scientific ed.) (2008).** *Pravoslavnaya ikona Rossii, Ukrainy, Belarusi. K 1020 Kreshcheniya Rusi* [Orthodox icon of Russia, Ukraine, Belarus. To 1020 Baptism of Rus]: Exhibition catalogue. Moscow: Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya. [In Russ.]

**Kleyn, Vladimir (1925).** *Inozemnyye tkani, bytovavshiye v Rossii do XVIII veka, i ikh terminologiya* [Foreign fabrics used in Russia before the 18th century and their terminology]. Moscow: Izdaniye Oruzheynoy palaty. [In Russ.]

**Klyuchevskaya Ye. P., Makhan'ko Mariya (2012).** *Kazanskaya i Tatarstanskaya yeparkhiya* [Kazan and Tatarstan Diocese] // Pravoslavnaya entsiklopediya. Vol. 29. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskoy patriarkhii Russkoy pravoslavnoy tserkvi. Pp. 134–195. [In Russ.]

**Kol'tsova, Tat'yana (2013).** *Ikony XIV — nachala XX veka: katalog-putevoditel' po ekspozitsii i fondam muzeya* [Icons of the 14th — early 20th centuries: a catalogue-guide to the museum's exposition and collections]. Arkhangelsk: IPP Pravda Severa. [In Russ.]

**Kol'tsova, Tat'yana (Ed.) (1995).** Reznyye ikonostasy i derevyannaya skul'ptura Russkogo Severa [Carved iconostases and wooden sculpture of the Russian North]: Exhibition catalogue. Arkhangelsk–Moscow: VKHNRTS imeni I. E. Grabarya. [In Russ.]

**Komarova, Yuliya, Aleksandrov, Yuriy (2003).** *O proiskhozhdenii ikony «Spas tsarya Manuila», voznikshey v nastoyashcheye vremya ryadom glavnogo ikonostasa Sofiyskogo sobora* [On the origin of the icon "The Savior of Tsar Manuel", now located in the local row of the main iconostasis of St. Sophia Cathedral] // Novgorodskiy istoricheskiy sbornik. Issue 9 (19). St. Petersburg.: Dmitriy Bulanin. Pp. 410–423. [In Russ.]

**Korovina A. K., Polevoy V. M., Sidorova N. A. (1976).** *Sokrovishcha Kipra: Drevneye iskusstvo. Iskusstvo srednikh vekov = Treasures of Cyprus: Ancient Art.* Medieval Art. Moscou: Iskusstvo. [In Russ. & In Engl.]

**Levinson-Nechayeva, Mariya (1954).** *Odezhda i tkani XVI–XVII vekov* [Clothing and fabrics of the 16th—17th centuries] // State Armory Chamber of the Moscow Kremlin / Gosudarstvennaya oruzheynaya palata Moskovskogo Kremlya. Sb. nauchnyye raboty po materialam Gosudarstvennoy oruzheynoy palaty / Ed. Sergey Bogoyavlenskiy, Georgiy Novitskiy. Moscow: Iskusstvo. Pp. 305–386. [In Russ.]

**Nekrasova, Mariya (1964).** *Novoye v sinteze zhivopisi i arkhitektury XVII veka (Rospis' tserkvi Il'i Proroka v Yaroslavle)* [New in the synthesis of painting and architecture of the 17th century (Painting of the Church of Elijah the Prophet in Yaroslavl)] // Drevnerusskoye iskusstvo: XVII vek / Ed. Viktor Lazarev, Olga Podobedova, Viktor Kostochkin. Moscow: Nauka. Pp. 89–109. [In Russ.]

**Nersesyan, Levon (2005).** *Ikona «O Tebe raduyetsya» konets XVI veka iz Ukhtostrova. Osobennosti ikonografii* [Icon "All creatures rejoice in You" of the end of the 16th century from Ukhtostrov. Features of the iconography] // Ikony Russkogo Severa: Dvinskaya zemlya, Onega, Kargopol'ye, Pomor'ye: Stat'i i materialy / Ed.- compiler Engelina Smirnova. M.: Severnyy palomnik. Pp. 162–169. [In Russ.]

**Nersesyan, Levon (Scientific ed.), Karpova, Tat'yana (Responsible ed.) (2015).** *Simon Ushakov — tsarskiy izograf* [Simon Ushakov — Tsar's Icon Painter]: Exhibition Catalogue. Moscow: Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya. [In Russ.]

**Nikolayeva, Tat'yana (1977).** *Drevnerusskaya zhivopis' Zagorskogo muzeya* [Old Russian painting of the Zagorsk Museum]. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]

**Newbery, Timothy J., Bisacca, George, Kanter, Laurence B. (1990).** *Italian Renaissance Frames: The Metropolitan Museum of Art.* New York: The Metropolitan Museum of Art.

**Postnikova-Loseva, Marina (1964).** *Mastera-serebryaniki gorodov Povolzh'ya XVII veka: Yaroslavl', Nizhniy Novgorod, Kostroma* [Silversmiths of the Volga region cities of the 17th century: Yaroslavl, Nizhny Novgorod, Kostroma] // Drevnerusskoye iskusstvo: XVII vek / Ed. Viktor Lazarev, Olga Podobedova, Viktor Kostochkin. Moscow: Nauka. Pp. 272–315. [In Russ.]

**Preobrazhenskiy, Aleksandr (2013).** *Chekannyy ornamental'nyy dekor Novgorodskikh ikon XV v.* [Embossed ornamental decor of Novgorod icons of the 15th century] // Putem ornamenta. Issledovaniya po iskusstvu vizantiyskogo mira: Collection of articles / Comp. and ed. Aleksandr Saminskiy. Moscow: MAKS press. Pp. 96–145. [In Russ.]

**Prokhorov, S. M. (1914).** *Ob ikonopisi i yeye priborakh* [On icon painting and its technique] // «Svetil'nik»: Religioznoye iskusstvo v proshlom i sovremennosti. No 1.

**Shalina, Irina (2001).** *Pridel Rozhdestva Bogoroditsy Sofiyskogo sobora v Novgorode* [Chapel of the Nativity of the Virgin Mary of the St. Sophia Cathedral in Novgorod]. Moscow: Severnyy palomnik. [In Russ.]

**Shalina, Irina (2023).** *Rez'ba po levkasu kak khudozhestvennaya primeta vologodskikh ikon XVI veka* [Carving on gesso as an artistic feature of Vologda icons of the 16th century] // V zemlyakh Vologodskikh prosivshikh...: Katalog mezhregional'noy vystavki i materialov nauchno-prakticheskoy konferentsii / Ed. Aleksandr Preobrazhenskiy. Vologda: Arnika+. Pp. 293–313. [In Russ.]

**Shitova, Lyubov' (2005).** *Russkiye ikony v dragotsennykh okladakh: Konets XVII — nachalo XX veka* [Russian icons in precious settings: Late 17th — early 20th century]. Moscow: Publishing House of Svyato-Troitskoy Sergiyevoy lavry. [In Russ.]

**Simeon, arkhiyepiskop Fesalonikiyskiy (1856).** *Pisaniya sv. ottsov i uchitelya tserkvi, otnosyashchiyesya k istolkovaniyu pravoslavnogo bogosluzheniya. T. II. Sochineniya blazhennogo Simeon, arkhiyepiskova Fesalonikiyskogo* [Writings of the Holy Fathers and Teachers of the Church, Relating to the Interpretation of Orthodox Divine Services. Vol. II. Works of Blessed Simeon, Archbishop of Thessalonica]. St. Petersburg.: Printing House of Korolev and Comp. [In Russ.]

**Sterligova, Irina (1998).** *Dragotsennyy ubor ikona russkikh XIV–XV vv.* [Precious attire of Russian icons of the 14th—15th centuries] // Drevnerusskoye iskusstvo, Sergiy Radonezhskiy i khudozhestvennaya kul'tura Moskvy XIV–XV vv. / Ed. M. O. Orlova, G. V. Popov, O. Ye. Etingof. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin. Pp. 217–228. [In Russ.]

**Sterligova, Irina (1999).** *Drevnerusskiye ornamental'nyye ikony XII–XIII vekov. Opyt rekonstruktsii* [Old Russian decorated icons of the 12th—13th centuries. An attempt at reconstruction] // Vizantiyskiy vremennik. T. 58 (83) / Ed. Gennadiy Litavrin. Moscow: Nauka. Pp. 178–185. [In Russ.]

**Sterligova, Irina (2000).** *Dragotsennyy ubor drevnerusskikh ikon XI—XIV vekov: Proiskhozhdeniye, simvolika, khudozhestvennyy obraz* [Precious attire of ancient Russian icons of the 11th—14th centuries: Origin, symbolism, artistic image. Moscow: Progress-Traditsiya. [In Russ.]

**Sterligova, Irina (2006).** *Ikona kak khram: Prostranstvo molennogo obraza v Vizantii i Drevney Rusi* [Icon as a Temple: The Space of the Prayerful Image in Byzantium and Ancient Rus'] // Iyerotopiya. Sozdaniye sakral'nykh prostranstv v Vizantii i Drevney Rusi / Ed. Aleksey Lidov. Moscow: Progress-Traditsiya. Pp. 612—632. [In Russ.]

**Trubetskoy, Yevgeniy (1965).** *Umeniye v kraskakh: Tri ocherka o russkoy ikone* [Speculation in Colors: Three Essays on the Russian Icon]. Parizh: Ymca-press. [In Russ.]

# иллюстрированные календари в позднесредневековых рукописях: функция, традиция, иконография (на примере рукописей из собрания российской государственной библиотеки)

Е. В. ЗОТОВА

Российская государственная библиотека, 119019, Россия, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
elizazot@gmail.com

DOI: 10.17323/3034–2031–2024–1–4–194–215

**Аннотация**

Изображение в средневековой иллюминированной рукописной книге имеет определенное место расположения, обусловленное его функцией в книге. Календарь становится традиционным местом для иллюстрации как в богослужебных, так и в предназначенных для личной молитвенной практики книгах. Традиция иллюстрирования календарей, восходящая ко временам Античности и к эпохе позднего Средневековья, прошла уже очень долгий путь, во время которого одни темы, мотивы и сами способы иллюстрации претерпевают значительные изменения или же полностью исчезают и заменяются новыми, а другие сохраняются в течение многих веков. Основным направлением развития календарных сюжетов является трансформация античных персонификаций в собственно сюжеты, показывающие определенные сезонные работы или занятия, характеризующие данный месяц через действия человека. Состав и порядок таких изображений в разных памятниках может варьироваться: выбор сюжетов может зависеть от региональных особенностей ведения сельского хозяйства, иконографической программы образца для копирования и, конечно, пожеланий конкретного заказчика. Функция этих изображений в книге, а также их художественные особенности непосредственно связаны с функцией и назначением самой книги: так, в богослужебной рукописи сцены календарных работ, так же как и изображения знаков зодиака, могут выступать в качестве визуальных обозначений конкретных месяцев, а в книгах часов, прошедших путь от молитвенника для мирян до ценного предмета коллекционирования, могут стать полноценной иллюстрацией и будут рассматриваться как произведение искусства. Все эти аспекты наглядно демонстрируют три французских рукописи, находящиеся в собрании отдела рукописей Российской государственной библиотеки.

**Ключевые слова:** книжная миниатюра, иллюминированные рукописи, рукописная книга, календарь, календарные работы, книга часов, бревиарий



# illustrated calendars in late medieval manuscripts: function, tradition, iconography (on the example of manuscripts from the collection of the russian state library)

ELIZAVETA V. ZOTOVA

Russian State Library, 119019, Russia, Moscow, Vozdvizhenka St., 3/5
elizazot@gmail.com

**Для цитирования:** Зотова Е. В. Иллюстрированные календари в позднесредневековых рукописях: функция, традиция, иконография (на примере рукописей из собрания Российской государственной библиотеки) // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. №4 (4). С. 194–215

**Abstract**

The image in a medieval illuminated manuscript owns its specific location, determined by its function in the book. The calendar becomes a traditional place for illustration both in liturgical books and in books intended for personal devotion. The tradition of illustrating calendars dates back to the times of antiquity, and by the era of the Late Middle Ages it has already done a very long way, during which some themes, motifs, and methods of illustration undergo significant changes or completely disappear, several of them were replaced by new ones, while others remain for long times. The main direction in the development of calendar images is the transformation of ancient personifications into scenes, showing certain seasonal works or activities that characterize a month, in the form of human actions. The composition and order of such images in different manuscripts may vary: the choice of scenes of “labors” may depend on the regional characteristics of agriculture, the iconographic program of the pattern, and the personal wishes of the owner of the book. The function of these images in the book, as well as their artistic features, are directly related to the function and purpose of the book itself: for example, in a liturgical manuscript, scenes of labors of the months, as well as images of zodiac signs, can act as visual designations of specific months. and in books of hours that have gone a long way from a prayer book for lay people to a valuable collectible, they can become a true illustration and will be considered as a work of art. All these aspects are demonstrated by three French late medieval manuscripts in the collection of the manuscript department of the Russian State Library.

**Keywords:** book illumination, illuminated manuscripts, manuscript, calendar, labors of the months, book of hours, breviary

В средневековой иллюминированной книге, особенно в книге, предназначенной для богослужения или же связанной с личной религиозной практикой, изображение как правило имеет определенное место расположения, обусловленное его функцией в книге. Так, например, в иллюминированных Евангелиях текст каждого из четырех Евангелий традиционно предваряется изображением евангелиста, а в миссале — одной из основных литургических книг латинского обряда — сцена Распятия обычно располагается перед молитвой «Te igitur»[1]. Оставив за рамками данного исследования важнейшую сакральную функцию этих изображений в богослужебной книге, обратимся к их практическому назначению — это прежде всего обозначение определенных разделов текста и, конечно, украшение. Церковный календарь, входящий в состав целого ряда средневековых книг различных типов и назначения, также может выступать в качестве места для иллюстрации. Календари, встречающиеся и в более ранний период в рукописях различной тематики и назначения — в том числе в специальных астрономических и компутистических сборниках, начиная с IX века становятся частью богослужебных книг [Palazzo, 1993, p. 49] — сакраментариев, псалтирей и др., а также сформировавшихся значительно позднее миссалов и бревиариев. Псалтири и молитвенники, предназначенные для личной молитвенной практики, в том числе и для мирян, также имеют в своем составе календарь. Календарь становится обязательной частью так называемых книг часов, предназначенных исключительно для личного благочестия и получивших широчайшее распространение в эпоху позднего Средневековья (Ил. 1).

В литургической книге календарь указывает порядок неподвижных церковных праздников и дней памяти святых, а также работает как инструмент для расчета дат Пасхи и всех связанных с ней подвижных праздников. Являющийся по своему устройству «вечным», он представляет собой таблицу, состоящую из нескольких столбцов, содержащих все сведения, необходимые для расчета нужных дат. В первом слева столбце находятся римские цифры от I до XIX — так называемые «золотые числа», обозначающие порядковый номер года в ходе 19-летнего Метонова цикла: расчет даты новолуния для каждого года позволяет рассчитать дату Пасхи. Следующий столбец образуют «воскресные буквы» — располагающиеся по порядку семь первых букв латинского алфавита, необходимые для определения дней недели, начиная с воскресенья. Далее как правило следуют столбцы, где расписаны дни внутри месяца согласно римскому календарю, в котором отсчет велся от трех основных рубежей — календ, ид и нон. Календы обозначаются крупными буквами «KL», обычно выделенными иным цветом. В последнем столбце располагается перечень неподвижных церковных праздников и дней памяти святых. Иерархия праздников отражается в использовании различных цветов для их обозначения, так, например, наиболее важные из них выделяются

1 «Te igitur, [clementissime Pater...]» («Тебя, [всемилостивый Отче...]») — первая молитва канона мессы (евхаристической молитвы латинского обряда).






**Ил. 1**
Книга часов. Посл. треть XV в.
Пергамен. 22,0 × 16,5 см. РГБ, Москва

рубрикацией или даже пишутся золотом. В этом столбце могут содержаться дополнительные указания для определения характера богослужения, различные астрономические сведения, а также обозначены неблагоприятные (так называемые «египетские») и благоприятные дни и т.д. В богослужебных книгах и компутистических рукописях календари дополняются специальными таблицами для расчета дат Пасхи. В верхней части календарной страницы размещаются название месяца, сведения о количестве дней месяца по солнечному и лунному календарю, краткая характеристика месяца — нередко в виде мнемотехнических стихотворных строк.

Количество столбцов в календарях может варьироваться — так, в предназначенных для мирян книгах часов, молитвенниках, псалтирях могут «выпадать» столбцы римского календаря, впрочем, и присутствие столбца «золотых чисел» здесь исключительно номинально — маловероятно, что владельцы этих книг озадачивались расчетом даты будущей Пасхи. Список праздников и памятей святых также нередко предстает в таких рукописях в значительно сокращенном виде. Это объясняется тем, что в отличие от бревиариев, миссалов, богослужебных псалтирей, содержание книги часов не зависит от литургического цикла [Leroquais, 1927, p. VI], от порядка праздников в течение церковного года. В книгах часов полный церковный календарь — это скорее дань традиции, заимствование из бревиария, от которого и ведет свою генеалогию данный тип средневековой книги. Календари книг часов часто копировались из бревиариев или миссалов, причем нередко с грубейшими ошибками [Leroquais, 1927, p. XV], делавшими невозможным его использование. Впрочем, в этих случаях календарь иногда выполнял в рукописи чисто декоративную роль [Backhouse, 1985, p. 11] или же превращался в пространство для фамильных архивных записей.

Листы календаря, как правило, расположены в начале книги, часто в отдельной тетради — иногда календари в книге могли заменяться на новые (если, например, теряли свою актуальность при перевозе богослужебной книги в другую епархию с иными местночтимыми святыми) или добавлялись позднее написания основной части книги. Возможно, поэтому украшенные миниатюрами календари в литургических книгах — все-таки больше редкость, чем правило: в случае необходимости замены листов это стало бы неоправданным расточительством.

Впрочем, иллюстрированные календари встречаются далеко не повсеместно и в книгах, для которых художественное оформление имеет особую значимость — богослужебных кодексах парадного типа, предназначенных для мирян иллюминированных псалтирях и книгах часов. Например, из тридцати шести хранящихся в фондах отдела рукописей РГБ иллюминированных рукописей XV–XVI веков, содержащих календари (большая часть данных памятников представляет собой книги часов), только три рассматриваемых в данной статье манускрипта XV века и одна оставшаяся по хронологическим причинам за рамками настоящего исследования книга часов XVI века имеют иллюстративные календарные циклы.






**Ил. 2**
Бревиарий. XV в. Пергамен. 18,2×14,2 см.
РГБ, Москва

Традиция иллюстрирования календарей — не только в рукописях, но и в скульптуре, монументальной живописи, предметах декоративно-прикладного искусства — восходит к временам Античности и к эпохе позднего Средневековья и проходит долгий путь, во время которого одни темы, мотивы и сами способы иллюстрации претерпевают значительные изменения или же полностью исчезают и заменяются новыми, а другие сохраняются в течение многих веков. Так, практически неизменным элементом иконографических программ календарных циклов остаются изображения двенадцати знаков зодиака, выполняющие функцию астрономических обозначений месяцев. Но в целях узнаваемости для зрителя образа конкретного месяца недостаточно лишь указания на соответствующее зодиакальное созвездие — на изображении мы должны увидеть нечто вызывающее прямые ассоциации именно с данным периодом, и именно в выборе сюжетов или объектов, представляющих каждый конкретный месяц, и заключается кардинальное отличие античной и средневековой изобразительной традиции. Алоиз Ригль, одним из первых обратившийся к теме средневековой календарной иллюстрации, считал появление изображений того, что мы сейчас можем обозначить как «календарная работа» (или «занятие»), пришедших в календарные циклы на смену античным персонификациям месяцев, основным признаком уже средневекового искусства [Riegl, 1889].

Наиболее ранним из сохранившихся до наших дней и, вероятно, первым [Webster, 1938, p. 12] примером календарного цикла являются рельефы эллинистического фриза, украсившего собой в качестве сполий средневековый храм Панагия Горгоэпикоос (или Малая Митрополия) в Афинах. На фризе представлены персонификации месяцев и времен года, сцены сезонных религиозных празднеств и некоторых сельскохозяйственных работ, а также изображения знаков зодиака, впервые появляющиеся здесь в качестве элементов иконографической программы календарного цикла [Riegl, 1889, p. 6]. Важнейшим иконографическим источником исследователи считают иллюстрации значительно более позднего памятника — уже ставшего хрестоматийным Хронографа 354 года [Webster, 1938, p. 12]. В Хронографе, дошедшем до наших дней в виде позднейших копий, на отдельных миниатюрах были изображены персонификации месяцев с характерными атрибутами. Несмотря на то, что способ представления месяца в виде персонификации не получил прямого развития в средневековом искусстве, некоторые изображения Хронографа 354 года обрели прочное место в основании генеалогического древа иконографии календарных сюжетов. Так, например, прямые отсылки к персонификациям месяцев из Хронографа мы встречаем в не менее знаменитом памятнике — каролингском Мартирологе Вандальберта Прюмского[2], миниатюры которого в свою очередь стали важнейшим иконографическим источником для средневековой календарной иллюстрации

2 Вандальберт Прюмский. Мартиролог. IX в. Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg.lat.438, URL: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.438





**Ил. 3**
Январь, февраль, март, апрель, май, июнь. XV в.
Бревиарий. Пергамен. 18,2×14,4 см.
РГБ, Москва

[Webster, 1938, p. 42]. Таким образом, основной путь развития календарных сюжетов является путем трансформации античных персонификаций в собственно сюжеты, демонстрирующие некие сезонные работы или занятия, характеризующие данный месяц, именно в виде действий человека. На листах календарей мы можем встретить изображения как сцен с несколькими участниками, так и отдельные фигуры, но уже не являющиеся персонификациями, а показывающие определенные действия [Webster, 1938, p. 68]. Изображения календарных занятий в сочетании с образами знаков зодиака становятся основным вариантом иконографической программы художественного оформления календарей на протяжении всего Средневековья. Эти сюжеты могли дополняться изображениями двенадцати апостолов, также ассоциировавшихся с двенадцатью месяцами года [Wittekind, 2013, p. 209], встречались и расширенные циклы, включавшие в себя евангельские сцены, сюжеты из житий святых. Однако приоритет всегда оставался за «календарными работами».

Что же представляли собой эти занятия? Прежде всего это основные типы сельскохозяйственного труда, связанные с возделыванием хлеба и винограда, содержанием скота. Сезонность этих работ напрямую зависит от климатических особенностей и традиций региона, где создан сам памятник или же образец, с которого он будет скопирован, поэтому состав и порядок изображений календарных занятий может варьироваться, например обрезка виноградной лозы, как правило, изображающаяся на листе марта в большинстве календарей французских, немецких и английских рукописей, в Италии проводится месяцем ранее, поэтому в итальянских памятниках этот сюжет можно увидеть и в феврале [Webster, 1938, p. 58]. Впрочем, порядок и состав сюжетов может варьироваться и в пределах одного региона, что нам наглядно продемонстрируют три рукописи из собрания РГБ. Важно отметить, что средневековые календарные циклы возникают первоначально в церковном контексте: в пространстве и на фасадах храмов, в богослужебной книге, являя собой воплощение сотворенного Богом мирового порядка [Wittekind, 2013, p. 203], а также напоминая о тяжелом труде как о расплате за первородный грех.

Но уже для позднесредневекового периода, когда широчайшее распространение получили ориентированные на мирян книги для личного благочестия, необходимо учитывать, что выбор сюжетов мог всецело зависеть от пожеланий заказчика рукописи, особенно если речь идет о создании роскошно оформленной книги часов.

Здесь закономерно возникает вопрос: насколько для знатного владельца книги интересны были сцены из крестьянской жизни? Вполне исчерпывающий ответ на этот вопрос дает немецкий историк Вальтер Ахиллес: календарные работы для феодалов, как и для монахов, являлись прежде всего характеристикой месяца, а не изображением труда крестьян [Achilles, 2003, p. 34].

Расположение миниатюр на листах рукописей и само оформление страницы также может варьироваться в зависимости от типа и назначения





**Ил. 4**
Июль, август, сентябрь, октябрь, ноябрь, декабрь.
XV в. Бревиарий. Пергамен. 18,2×14,4 см.
РГБ, Москва

рукописи или художественной традиции конкретной мастерской. Наиболее распространена, начиная с ранних периодов, форма медальонов — и в позднесредневековых рукописях знаки зодиака, а иногда и сцены календарных работ размещаются в медальонах. Также изображения могут помещаться в прямоугольных рамках на нижнем поле листа или вписываться в декоративные бордюры или располагаться на полях и без обрамления. Знаменитейший календарь так называемого «Великолепного часослова герцога Беррийского»[3], миниатюры которого занимают целую страницу, для XV столетия являет собой скорее исключение истинно революционного характера, несомненно оказавшее колоссальное влияние на книжное искусство как своего времени, так и следующего столетия. Таким образом, календарь становится традиционным местом для иллюстрации и в богослужебных, и в предназначенных для личной молитвенной практики книгах, при этом функции иллюстраций имеют существенные различия, которые становятся очевидными на примере трех французских памятников из собрания РГБ.

Рукописи относятся к двум разным типам: первая — богослужебная — содержит римский бревиарий, две другие — созданные для мирян так называемые книги часов. Бревиарий, хранящийся в отделе рукописей РГБ под шифром Ф. 183.1 №1910[4], созданный во второй половине XV века, наиболее вероятно происходит из юга Франции (об этом в том числе свидетельствуют упоминания святых в календаре). Имя заказчика манускрипта не установлено, однако, ориентируясь на герб, изображенный на л. 145, можно предположить, что первоначально рукопись была заказана для представителя рода Капнедак (Capnedac) из Руэрга [Золотова, 2010, с. 196][5]. Календарь традиционно помещен в начало кодекса (лл. 3–8 об). Каждый месяц располагается на двух страницах — на лицевой стороне и обороте листа. Календарь состоит из четырех столбцов: золотых чисел, воскресных букв, порядка дней месяца по римскому календарю, перечня неподвижных праздников и памятей святых. За страницами календаря расположены таблицы для расчета даты Пасхи, что может указывать прежде всего на его практическую, а не декоративную функцию.

Листы обрамляют бордюры растительного орнамента, в которые включены медальоны с календарными занятиями. В данном памятнике отсутствуют изображения знаков зодиака, но это не становится исключительным случаем в оформлении календарей позднесредневековых рукописей[6] (Ил. 2). В каждом медальоне представлена одна фигура на пейзажном фоне. Набор сюжетов календарных занятий в бревиарии полностью соответствует средневековой традиции, причем даже несколько архаичен для XV века. Так,



**Ил. 5**
Январь. Трапеза. XV в. Книга часов.
Пергамен. 19,3 × 13,4 см. РГБ, Москва

3 «Très Riches Heures du Duc de Berry», Chantilly, Musée Condé, MS 65.

4 Бревиарий. XV в. РГБ, Ф.183.1 №1910. Пергамен, 609 л. 18,2 × 14,4 см.

5 Два владельческих герба на лл. 1 об. — 2 добавлены и указывают на владельца — Антуана I де Крой, влиятельного придворного и военачальника, что, впрочем, не исключает изначальное предназначение рукописи для богослужебной практики. — *Е. З.*

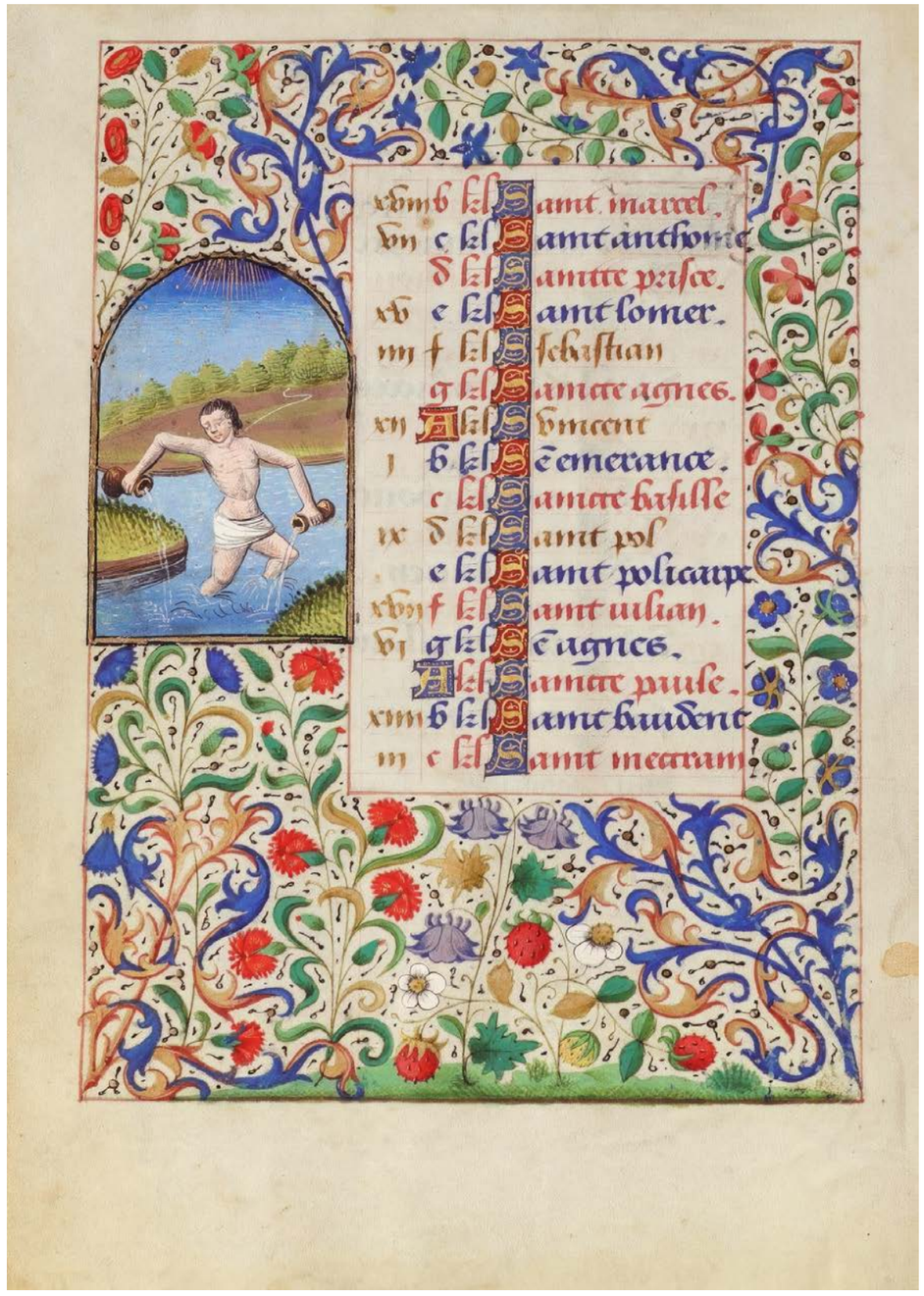
6 Например, в книге часов последней трети XV века из собрания Университетской библиотеки Базеля: (Basel, Universitätsbibliothek, AN VIII 45: Stundenbuch (https://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/ubb/AN-VIII-0045).

например, на странице января мы видим старика-крестьянина, греющего ноги у костра (Ил. 3), в то время как в большинстве французских рукописей, причем уже начиная с XII века [Webster, 1938, pp. 176–177], месяц январь представляет сцена трапезы у очага. Зато с аналогичным сюжетом для января мы встречаемся в созданном еще под влиянием античной традиции каролингском памятнике — миниатюре зальцбургской рукописи 818 года[7], а также в более поздних немецких, итальянских и английских манускриптах. Однако в большинстве позднесредневековых французских (и не только) памятников изображение людей, греющихся у огня (очага), соответствует февралю. Но на листе февраля нашего бревиария мы видим крестьянина, работающего в поле мотыгой (Ил. 3). Данный сюжет, а также изображение вскапывания земли, встречается в календарных циклах, но значительно реже, чем сцена у очага. В марте представлена сцена обрезания виноградной лозы — в большинстве позднесредневековых рукописей марту соответствует именно этот сюжет.

Апрель и май в бревиарии традиционно выходят за рамки цикла именно «работ» и представляют занятия иного рода: например, на листе апреля изображен юноша, собирающий цветы (Ил. 3), — данный сюжет отсылает к весеннему античному празднику, посвященному Венере. В мае же мы видим сцену выезда на соколиную охоту, которая являлась прерогативой исключительно знати (Ил. 3). Месяцы с июня по сентябрь посвящены сбору урожая: так, июню соответствует сцена сбора плодов с дерева, июлю — изображение косаря, августу — жнеца, а сентябрю — сбора винограда (Ил. 4). В октябре показана сцена посева озимых, встречающаяся во многих иллюминированных календарях, созданных в данный период. Ноябрь представлен пекарем, выпекающим хлеб, — данный сюжет также часто включается в календарные циклы, а в декабре изображена встречающаяся практически повсеместно сцена забоя свиньи. В целом, несмотря на некоторые расхождения, круг сюжетов, представленных в нашем бревиарии, традиционен. Композиции в медальонах лаконичны, и сюжеты хорошо узнаваемы. Функция этих изображений заключается не только в украшении, хотя они весьма декоративны. Эти образы прежде всего являются знаками, так же как и отсутствующие в данном цикле знаки зодиака. Характер использования богослужебной книги не предполагает вдумчивого разглядывания календарных иллюстраций, хотя здесь следует оговориться, что в эпоху позднего Средневековья роскошно оформленные бревиарии часто создаются для знатных мирян, однако в данном случае не только изображения меняют свою функцию, но и сама рукопись меняет назначение, превращаясь из богослужебной книги в драгоценное произведение искусства, предмет коллекционирования, т.к. для личной молитвы бревиарий не предназначен [Leroquais, 1927, p. VI]. Весьма скромное, особенно на фоне подобных памятников, художественное оформление этого бревиария может говорить в пользу того, что книга изначально

7 Bayerische Staatsbibliothek, Clm 210, л. 91v.





**Ил. 6**
Январь. Водолей. XV в. Книга часов.
Пергамен. 19,3×13,4 см. РГБ, Москва

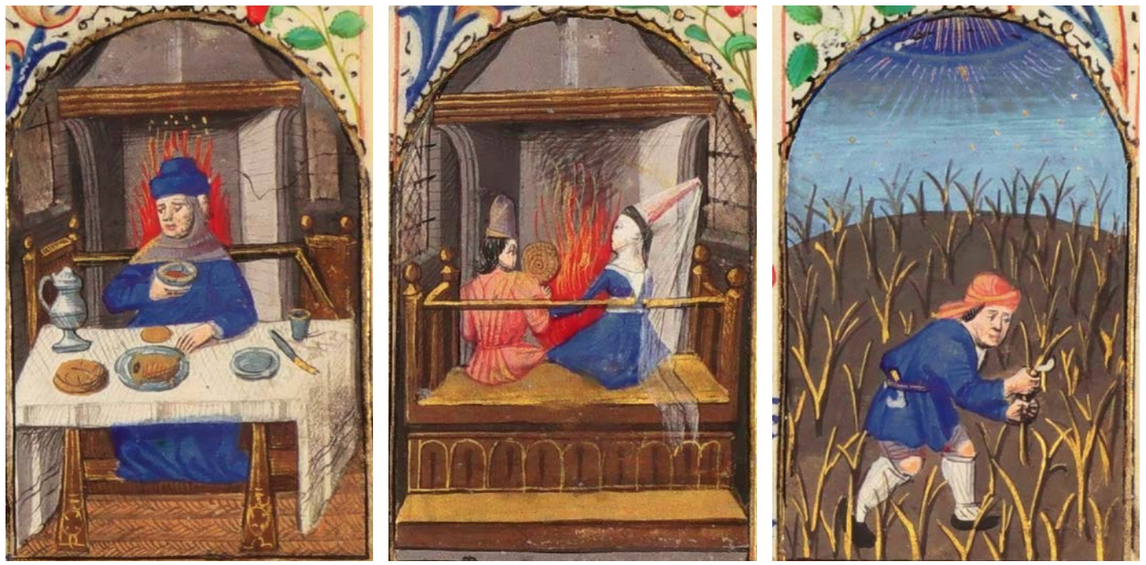
предназначалась для использования в богослужебной практике. Следующие две рукописи демонстрируют иной подход к художественному оформлению календаря, иную функцию изображений. Существенные отличия от предыдущего памятника продиктованы прежде всего иным назначением самой книги. Книга часов предназначена для мирян, и календарь больше не выполняет в ней той функции, что в богослужебных кодексах. Он присутствует в рукописях лишь номинально, т.к. копируется из их литургических прототипов, зачастую исполняя лишь декоративную роль.

Первая рукопись, хранящаяся под шифром Ф. 183.1 № 446[8], была написана и оформлена в Париже во второй половине XV века. Ее вероятным заказчиком считается знатный вельможа Луи де Крюссоль, Великий хлебодар и Великий магистр артиллерии. Характер ее выдающегося художественного оформления отражает высокий статус ее первого владельца. Языком календаря, в отличие от основной части рукописи, написанной на латинском языке, является французский, что весьма характерно для книг часов. Так же, как и в предыдущем памятнике, каждый месяц занимает лицевую и оборотную стороны листа. В календаре присутствуют четыре столбца: золотые числа, воскресные буквы, календы, иды и ноны римского календаря, без порядковых цифр, а также основные неподвижные праздники с днями памяти святых. Золотые числа и важнейшие церковные праздники написаны золотом, в памятях святых чередуются красная и синяя краски. Буквы первых календ «KL», воскресные буквы «A», а также начальные буквы праздников выполнены в красках и золоте — все очень декоративно. Текст календаря оформлен изысканной рамкой-бордюром растительного орнамента.

Календарный цикл составляют двадцать четыре миниатюры в рамках: это знаки зодиака и сцены календарных работ и занятий, на первой странице размещается соответствующий месяцу сюжет (Ил. 5), на обороте — изображение знака зодиака (Ил. 6). Круг сюжетов абсолютно типичен для французских книг часов. В январе представлена праздничная трапеза, а в феврале мы видим даму и кавалера, беседующих у жаркого камина (Ил. 7). В марте традиционно показано обрезание виноградной лозы, в апреле — юноша в цветущем саду, в мае — влюбленная пара верхом на коне (Ил. 8). Летние месяцы как обычно посвящены сбору урожая: в июне мы видим покос, в июле — жатву, в августе — молотьбу (Ил. 9). Сентябрь характеризует сцена в винодельне, а октябрь — как и в предыдущем памятнике — посев озимых (Ил. 10). В ноябре показан пастух со стадом свиней, сбивающий с дерева желуди, в декабре — забой откормленного в предыдущие месяцы борова. Подобный набор сюжетов весьма характерен для данной группы памятников. В отличие от программы предыдущей рукописи, в основном посвященной изображению именно календарных работ, здесь особое внимание уделяется и светским, куртуазным сценам. И если «майское» изображение влюбленной пары на конной прогулке, связанное с праздничными традициями, часто

8 Книга часов. XV в. РГБ, Ф. 183.1 № 446. Пергамен, 235 л. 19,3×13,4 см.





**Ил. 7**
Январь, февраль, март. XV в. Книга часов. Пергамен. 19,3×13,4 см. РГБ, Москва



**Ил. 8**
Апрель, май, июнь. XV в. Книга часов. Пергамен. 19,3×13,4 см. РГБ, Москва

присутствует и в более ранних памятниках, то трансформация сцены у очага в куртуазный сюжет смогла произойти именно в предназначенной для мирян книге часов. Особый акцент на светские сюжеты характерен и для сцен, украшающих календарь второй книги часов.

Книга часов, происходящая из собрания Н. П. Румянцева и хранящаяся под шифром Ф. 256 № 817[9], датируется последней четвертью XV века. Так же, как и предыдущий памятник, данная рукопись была написана и иллюминирована в Париже, ее художественное оформление было выполнено несколькими мастерами [Золотова, 2010, с. 150–151]. Структура и расположение самого календаря, также составленного на французском языке, аналогичны предыдущему манускрипту: каждый месяц тоже занимает две страницы, однако изображения знака зодиака и календарных занятий теперь располагаются на одной странице (Ил. 1).

Художественное оформление текста календаря также сходно с Ф. 183.1 № 446, однако на листах календаря этой рукописи присутствуют и декоративные заполнители строк. Изображения знаков зодиака располагаются в медальонах, аналогичных медальонам с календарными работами в бревиарии. Сюжеты календарных занятий в основном повторяют предыдущий памятник, отличаясь только деталями (кроме ноября — здесь, так же как и в бревиарии, показан пекарь за работой (см. таблицу)) (Ил. 12). Детали, однако, тоже очень важны: так, в феврале вместо куртуазной пары изображена традиционная сцена, демонстрирующая хозяина дома, греющегося у камина, и слугу, подносящего дрова (Ил. 11). Исследователи считают, что образ слуги с дровами является трансформировавшимся изображением Водолея [Henisch, 1999, p. 47]. Водолей в средневековой традиции соответствует январю, что показывает — первоначально данная сцена была иллюстрацией к первому месяцу года. Впрочем, в некоторых памятниках изображение подобных слуги или служанки, несущих дрова или же кувшин, включается и в сцену январской трапезы. Куртуазная сцена с влюбленной парой отсутствует в феврале, но зато появляется в апреле: здесь юноша не просто несет цветы, а уже преподносит их прекрасной деве (Ил. 11). В мае изображается не просто конная прогулка, а соколиная охота — традиционный сюжет для этого месяца.

9 Книга часов. Посл. треть XV в. РГБ, Ф. 256 № 817. Пергамен, 235 л. 22,0 × 16,5 см.





**Ил. 9**
Июль, август, сентябрь. XV в. Книга часов.
Пергамен. 19,3 × 13,4 см. РГБ, Москва



**Ил. 10**
Октябрь, ноябрь, декабрь. XV в. Книга часов.
Пергамен. 19,3 × 13,4 см. РГБ, Москва

| | Ф. 183.1 № 1910 | Ф. 183.1 № 446 | Ф. 256 № 817 |
|---|---|---|---|
| январь | крестьянин у костра | трапеза | трапеза |
| февраль | пахарь с мотыгой | дама и кавалер у камина | хозяин дома греется у камина / слуга приносит дрова |
| март | обрезание лозы | обрезание лозы | обрезание лозы |
| апрель | юноша собирает цветы | юноша в цветущем саду | влюбленная пара в цветущем саду |
| май | конная соколиная охота | влюбленная пара на конной прогулке | пара на соколиной охоте |
| июнь | сбор плодов | покос | покос |
| июль | покос | жатва | жатва |
| август | жатва | молотьба | молотьба |
| сентябрь | сбор винограда | винодельня | винодельня |
| октябрь | посев озимых | посев озимых | посев озимых |
| ноябрь | пекарь | пастух со стадом свиней | пекарь |
| декабрь | забой свиньи | забой свиньи | забой свиньи |

Конечно, сцены календарных занятий обеих книг часов по степени детализированности весьма далеки от уже упоминавшегося хрестоматийного «Великолепного часослова герцога Беррийского», но все же в них появляется больше подробностей, вполне достоверно показываются интерьеры и пейзаж, что существенно отличает их от схематичных, знаковых изображений бревиария. И само построение пространства интерьеров, приглашающее зрителя заглянуть в комнаты, говорит о том, что эти миниатюры предназначены для внимательного рассматривания, они уже прошли свой долгий путь от обозначения до полноценной иллюстрации. Таким образом, в книге свою функцию меняет как сам календарь, так и его художественное оформление. Иллюстрированные календари книг часов, в особенности в сравнении с календарем нашего бревиария, самым наглядным образом демонстрируют те изменения, которые произошли как в книжной миниатюре, так и в средневековом искусстве в целом, когда светская культура вышла на передний план.





**Ил. 11**
Январь, февраль, март, апрель, май, июнь.
Посл. треть XV в. Пергамен. 22,0 × 16,5 см.
РГБ, Москва



**Ил. 12**
Июль, август, сентябрь, октябрь, ноябрь, декабрь.
Посл. треть XV в. Пергамен. 22,0 × 16,5 см.
РГБ, Москва

## Библиография

**Золотова, Е. Ю. (2010).** *Книжная миниатюра Западной Европы XII–XVII веков: каталог иллюстрированных рукописей в библиотеках, музеях и частных собраниях Москвы*. М.: Северный паломник: Кучково поле.

**Achilles, W. (2003).** *Monatsbildzyklen in Hildesheimer Prachthandschriften des 13. Jahrhunderts*. Hildesheim: Gerstenberg.

**Backhouse, J. (1985).** *Books of hours*. London: British Library.

**Henisch, B. A. (1999).** *The Medieval Calendar Year*. Pennsylvania State University Press.

**Leroquais, V. (1927).** *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*. T. 1. Paris.

**Palazzo, E. (1993).** *Le Moyen Âge: des origines au XIIIe siècle*. Paris: Beauchesne.

**Riegl, A. (1889).** *Die mittelalterliche Kalenderillustration* // Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. Vol. 10. Paris. Pp. 1–74.

**Webster, J. C. (1938).** *The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art to the End of the Twelfth Century*. Evanston and Chicago: Northwestern University.

**Wittekind, S. (2013).** *Orte der Zeit. Form, Funktion und Kontext von Kalenderbildern im Mittelalter* // Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten. Hrsg. von Thierry Greub. München / Paderborn. Pp. 201–227.

## Список иллюстраций

**Ил. 1.** Книга часов. Посл. треть XV в. Пергамен. 22,0 × 16,5 см. РГБ, Москва. Ф. 256 № 817, л. 1. Источник изображения — URL: https://kp.rusneb.ru/item/reader/kniga-chasov-5 (дата обращения: 20.08.2024)

**Ил. 2.** Бревиарий. XV в. Пергамен. 18,27 × 14,2 см. РГБ, Москва. Ф. 183.1 № 1910, л. 3 об. Источник изображения — URL: https://kp.rusneb.ru/item/reader/breviarium-romanum-rukopis-rimskiy-breviariy-ordo-breviarii-ad-usum-sancte-romane-ecclesie (дата обращения: 20.08.2024)

**Ил. 3.** Январь, февраль, март, апрель, май, июнь. XV в. Бревиарий. Пергамен. 18,2 × 14,4 см. РГБ, Москва. Ф. 183.1 № 1910, лл. 3–5 об.

**Ил. 4.** Июль, август, сентябрь, октябрь, ноябрь, декабрь. XV в. Бревиарий. Пергамен. 18,2 × 14,4 см. РГБ, Москва. Ф. 183.1 № 1910, лл. 6–8 об.

**Ил. 5.** Январь. Трапеза. XV в. Книга часов. Пергамен. 19,3 × 13,4 см. РГБ, Москва. Ф. 183.1 № 446, л. 4. Источник изображения — URL: https://kp.rusneb.ru/item/reader/kniga-chasov-chasovnik-rukopis (дата обращения: 20.08.2024)

**Ил. 6.** Январь. Водолей. XV в. Книга часов. Пергамен. 19,3 × 13,4 см. РГБ, Москва. Ф. 183.1 № 446, л. 4 об.

**Ил. 7.** Январь, февраль, март. XV в. Книга часов. Пергамен. 19,3 × 13,4 см. РГБ, Москва. Ф. 183.1 № 446, лл. 4, 5, 6

**Ил. 8.** Апрель, май, июнь. XV в. Книга часов. Пергамен. 19,3 × 13,4 см. РГБ, Москва. Ф. 183.1 № 446, лл. 7, 8, 9

**Ил. 9.** Июль, август, сентябрь. XV в. Книга часов. Пергамен. 19,3 × 13,4 см. РГБ, Москва. Ф. 183.1 № 446, лл. 10, 11, 12

**Ил. 10.** Октябрь, ноябрь, декабрь. XV в. Книга часов. Пергамен. 19,3 × 13,4 см. РГБ, Москва. Ф. 183.1 № 446, лл. 13, 14, 15

**Ил. 11.** Январь, февраль, март, апрель, май, июнь. Посл. треть XV в. Пергамен. 22,0 × 16,5 см. РГБ, Москва. Ф. 256 № 817, лл. 1, 2, 3, 4, 5, 6

**Ил. 12.** Июль, август, сентябрь, октябрь, ноябрь, декабрь. Посл. треть XV в. Пергамен. 22,0 × 16,5 см. РГБ, Москва. Ф. 256 № 817, лл. 7, 8, 9, 10, 11, 12

## References

**Achilles, Walter (2003).** *Monatsbildzyklen in Hildesheimer Prachthandschriften des 13. Jahrhunderts*. Hildesheim: Gerstenberg.

**Backhouse, Janet (1985).** *Books of hours*. London: British Library.

**Henisch, Bridget Ann (1999).** *The Medieval Calendar Year*. Pennsylvania State University Press.

**Leroquais, Victor (1927).** *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*. T. 1. Paris.

**Palazzo, Eric. (1993).** *Le Moyen Âge: des origines au XIIIe siècle*. Paris: Beauchesne.

**Riegl, Alois (1889).** *Die mittelalterliche Kalenderillustration* // Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. Vol. 10. Paris. Pp. 1–74.

**Webster, James Carson (1938).** *The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art to the End of the Twelfth Century*. Evanston and Chicago: Northwestern University.

**Wittekind, Susanne (2013).** *Orte der Zeit. Form, Funktion und Kontext von Kalenderbildern im Mittelalter* // Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten. Hrsg. von Thierry Greub. München / Paderborn. Pp. 201–227.

**Zolotova, Ekaterina (2010).** *Knizhnaya miniatyura Zapadnoj Evropy XII–XVII vekov: katalog illyustrirovannyh rukopisej v bibliotekah, muzeyah i chastnyh sobraniyah Moskvy* [Western European book miniatures of the 12th—17th centuries: catalogue of illuminated manuscripts in Moscow libraries, museums, and private collections]. Moscow: Severnyi Palomnik-Kuchkovo Pole Publ. [In Russ.]

# визуальные диаграммы speculum theologiae и средневековое искусство памяти

А. С. ЕГОРОВА

Школа исторических наук НИУ ВШЭ,
105066, Россия, Москва,
ул. Старая Басманная, д. 21/4, стр. 3
eto.nastya@gmail.com

DOI: 10.17323/3034–2031–2024–1–4–216–239

**Аннотация**

В центре внимания статьи находится Зерцало теологии (*Speculum theologiae*) — уникальный сборник иллюстраций-диаграмм, который представляет собой предельно концентрированное визуальное воплощение католической дидактики XIII–XV веков. В иллюстративный ряд Зерцала входили миниатюры с изображениями как абстрактных таблиц и циркулярных диаграмм, так и вполне фигуративных образов: херувимов и серафимов, деревьев и башен. Бóльшая часть изображений была разработана францисканскими монахами, поэтому есть все основания предполагать, что рассматриваемые иллюстрации мыслились средневековыми богословами не только как удобные схемы для хранения и систематизации вероучения, но и как мнемоническое подспорье для проповеди. На примере рекомендаций для проповедников в сборниках Artes praedicandi и некоторых миниатюр Зерцала теологии показан механизм работы иллюстративных таблиц в качестве мнемонических пособий. Помимо этого, в статье прослежено влияние умозрительных схем Гуго Сен-Викторского и диаграмм «Великого искусства» Раймунда Луллия на иконографию и принцип работы отдельных иллюстраций Speculum theologiae. Для выполнения этой работы необходимо было изучить таблицы-иллюстрации и впервые в русскоязычной науке перевести их. Это во многом помогло понять механизм, согласно которому функционируют подобные схемы, и каким образом в них соотносятся формы, изображения и тексты. Визуальные диаграммы, будучи сугубо латинской средневековой формой создания книжной миниатюры, ставят перед исследователями широкий круг вопросов. Однако обобщающих исследований, в которых были бы охвачены и проанализированы все аспекты, связанные с диаграммами Зерцала теологии, в отечественной и зарубежной историографии, к сожалению, практически не существует. Это обстоятельство и подчеркивает актуальность выбранной темы.

**Ключевые слова:** история искусства, искусство западноевропейского Средневековья, книжная миниатюра, христианская иконография, визуальные диаграммы, Speculum theologiae, искусство памяти



# visual diagrams speculum theologiae and medieval art of memory

ANASTASIA S. EGOROVA

HSE University School of History, 105066,
Russia, Moscow, Staraya Basmannaya St.
21/4, building 3
eto.nastya@gmail.com

**Для цитирования:** Егорова А. С. Визуальные диаграммы Speculum theologiae и средневековое искусство памяти // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. №4 (4). С. 216–239

**Abstract**

The article focuses on the *Speculum theologiae* miniatures, a distinctive collection of instructional illustrations that played a significant role in Catholic education from the 13th to 15th centuries. These illustrations feature a blend of abstract designs, such as tables and circular diagrams, alongside specific imagery including celestial beings like cherubs and seraphs, as well as trees and towers. Notably, many of these illustrations were created by Franciscan monks, suggesting their dual purpose: as tools for organizing and systematizing the creed and as mnemonic aids for sermons. The report aims to illustrate how these visual tables can serve as effective mnemonic guides for sermons, drawing on the recommendations for preachers found in Artes Praedicandi and analyzing specific miniatures from the Speculum theologiae. Additionally, the research will examine the influences of figures such as Hugo of Saint Victor, whose speculative reasoning, and Ramon Llull, known for his diagrams in The Great Art, have shaped the iconography and logic of certain illustrations in the Speculum theologiae.
The research presented in the article involves reading and translating for the first time into Russian the tables from this manuscript, accompanied by an analysis of how the forms, images, and texts within the illustrations interact with one another. The study of visual diagrams opens a broad range of scholarly inquiries. However, there is a notable lack of comprehensive works that explore and analyze the diagrams of the Mirror of Theology, both in Russian and in the wider field of international historiography. This gap highlights the relevance and importance of the chosen topic for further academic exploration.

**Keywords:** history of art, medieval art, medieval illuminated manuscripts, Christian iconography, visual diagrams, Speculum theologiae, art of memory

«Диаграмма», пожалуй, один из наиболее широко используемых и при этом довольно размытых терминов, применяемых для описания ряда средневековых иллюстраций. Их можно встретить в самых различных рукописях: от трактатов, посвященных природе и астрономии, до медицинских сборников и градуалов.

Долгое время исследователи западноевропейского средневекового искусства не уделяли должного внимания схематическим иллюстрациям, ограничиваясь либо обобщенными обзорами, либо изучением одной или нескольких диаграмм внутри конкретной рукописи. Книжные миниатюры рассматривались преимущественно с точки зрения стиля, но эта категория едва применима к диаграммам, поэтому историки искусства обходили их стороной. Сегодня искусствоведение не ограничивается вопросами стиля и затрагивает широкий круг проблем, связанных с изобразительным искусством. Так, визуальные диаграммы, хотя и не представляют интерес с художественной точки зрения, ставят перед исследователями целый ряд вопросов, касающихся их иконографии, функций, связи с текстами и, наконец, взаимоотношения формы и содержания.

Ясная и лаконичная форма большинства средневековых схем дает все основания предполагать, что одна из основных функций подобных иллюстраций была мнемонической. Тексты и — реже — изображения вписывались в геометрические или фигуративные схемы, которые, в свою очередь, могли быть составными. Таким образом, те или иные понятия или образы помещались в условную раму, внутри которой были определенные локации — своеобразные места, в которых надежно хранилась необходимая и весьма концентрированно изложенная информация [Carruthers, 2008, p. 325].

На латинском Западе таблицы и диаграммы получили широкое распространение в XII столетии. Впрочем, разного рода схематические изображения с вписанными в них теми или иными понятиями и категориями — отнюдь не изобретение века схоластики. Одни из самых ранних примеров диаграмм можно встретить в латинских рукописях начиная с VI века. Яркий тому пример трактат *De natura rerum* (О природе вещей) Исидора Севильского, который современники называли *Liber rotarum* (Книга колес) из-за обилия в ней самых разнообразных циркулярных диаграмм. Эти схемы, не отличающиеся искусностью исполнения, скорее напоминают технические изображения, которые комментируют и разъясняют сказанное в тексте. Однако именно в XII веке понимание основных положений христианского вероучения значительно усложнилось и обросло новыми подробностями, а система знаний и представлений о мире и месте человека в нем становилась, с одной стороны, более структурированной и упорядоченной, а с другой, все более обширной и разветвленной: «Эпоха схоластики была временем бурного развития знания. Кроме того, это была эпоха Памяти, а в такие эпохи для запоминания новых знаний должна создаваться новая образность» [Йейтс, 1997, с. 110].

«Дитя, знание — это сокровищница, а твое сердце — ларец в ней. <...> В сокровищнице мудрости есть различные виды богатств, а в хранилище твоего сердца есть множество мест. В одно ты кладешь золото, в другое — серебро,



в третье — драгоценные камни. Их упорядоченное месторасположение есть ясность знания. Чтобы знать, где что находится, каждую отдельную вещь помещай на положенное ей место — эту на свое, и эту на свое. Беспорядок — мать невежества и забывчивости, но упорядоченная расстановка освещает разум и упрочивает память» [цит. по: St. Victor, 2002a, p. 33] — этими словами начинается *Chronicon* (Хроника) Гуго Сен-Викторского, также известная под заглавием *Liber de maximis circumstanciis gestorum (id est personis locis temporibus)* (Книга о наиболее значимых обстоятельствах истории, а именно людях, местах и событиях). Это дидактический трактат, своего рода учебное пособие, в котором отражена вся история человечества от сотворения мира до шестого года понтификата папы Гонория II (1124–1130) [Worm, 2013, p. 244]. Он состоит из пролога, за которым следуют таблицы, в столбцы и строки которых в хронологическом порядке вписаны ключевые для христианской истории люди (персонажи), места и даты.

В кратком, но обстоятельном предисловии средневековый монах рассуждает о памяти и говорит о трех различных способах классификации знаний, с помощью которых нечто, услышанное однажды, навсегда отпечатывается в памяти ученика. Последние три абзаца пролога Гуго посвящает словесному описанию таблиц, которые он предлагает своим ученикам сначала нарисовать в уме, а в нужный момент воспроизводить их в своей памяти.

Эти таблицы просты по структуре и напоминают таблицы канонов. Ключевые даты и события выделены разными цветами — синим и красным. Здесь проявляется главный и основополагающий принцип для запоминания тех или иных вещей — их жесткая и четкая упорядоченность. И главный принцип мнемонической схемы: ясная удобочитаемая форма с множественными сегментами, в которые вписаны те или иные понятия и положения. Присутствие изображений, что тоже важно, не является обязательным требованием, они могут присутствовать, а могут отсутствовать. Помимо этого, в таблице есть множество «мест», каждое место (в данном случае — столбец) предназначено для определенного понятия. Единожды нарисовав подобную таблицу в уме, ученик в любой момент мог ее репродуцировать перед своим внутренним взором во всех подробностях и достаточно быстро найти искомую информацию.

Система обучения викторинского монаха схожа с мнемоническим принципом, который предлагает своим ученикам анонимный автор античного учебника по риторике *Ad Herennium* (Риторика для Геренния). Это сочинение было широко известно в Средние века и приписывалось Туллию. Нередко его объединяли с подлинным сочинением Цицерона *De inventione* (О нахождении). К XII веку традиция объединения двух текстов установилась окончательно. *De inventione* определялась как «Первая» или же «Старая риторика», а *Ad Herennium*, соответственно, как «Вторая» или «Новая риторика» [Йейтс, 1997, с. 73].

В разделе, посвященном искусной памяти, автор пишет, что искусство памяти сродни умозрительному письму или тексту, который запечатлен в сознании, и любой знающий буквы алфавита может записать внутри себя все

продиктованное и при необходимости прочесть записанное. Тот, кто изучил мнемотехнику, подобным же образом может расставить в своей голове по определенным местам все услышанное или увиденное, а затем до мельчайших подробностей, ничего не упустив, извлечь это из своей памяти.

Для запоминания тех или иных текстов, устных или письменных, ритор использовал образы — *imagines*, которые следовало помещать в определенные места — *loci*. Эти места, в свою очередь, должны образовывать ряды, подобно анфиладе комнат во дворце, и запоминаться в определенном порядке. Только при выполнении этого условия можно свободно передвигаться между *loci* и двигаться в прямом или обратном направлении от нужного места. Чтобы не запутаться в порядке мест, необходимо каждый пятый *locus* помечать запоминающимся отличительным знаком — *tituli*.

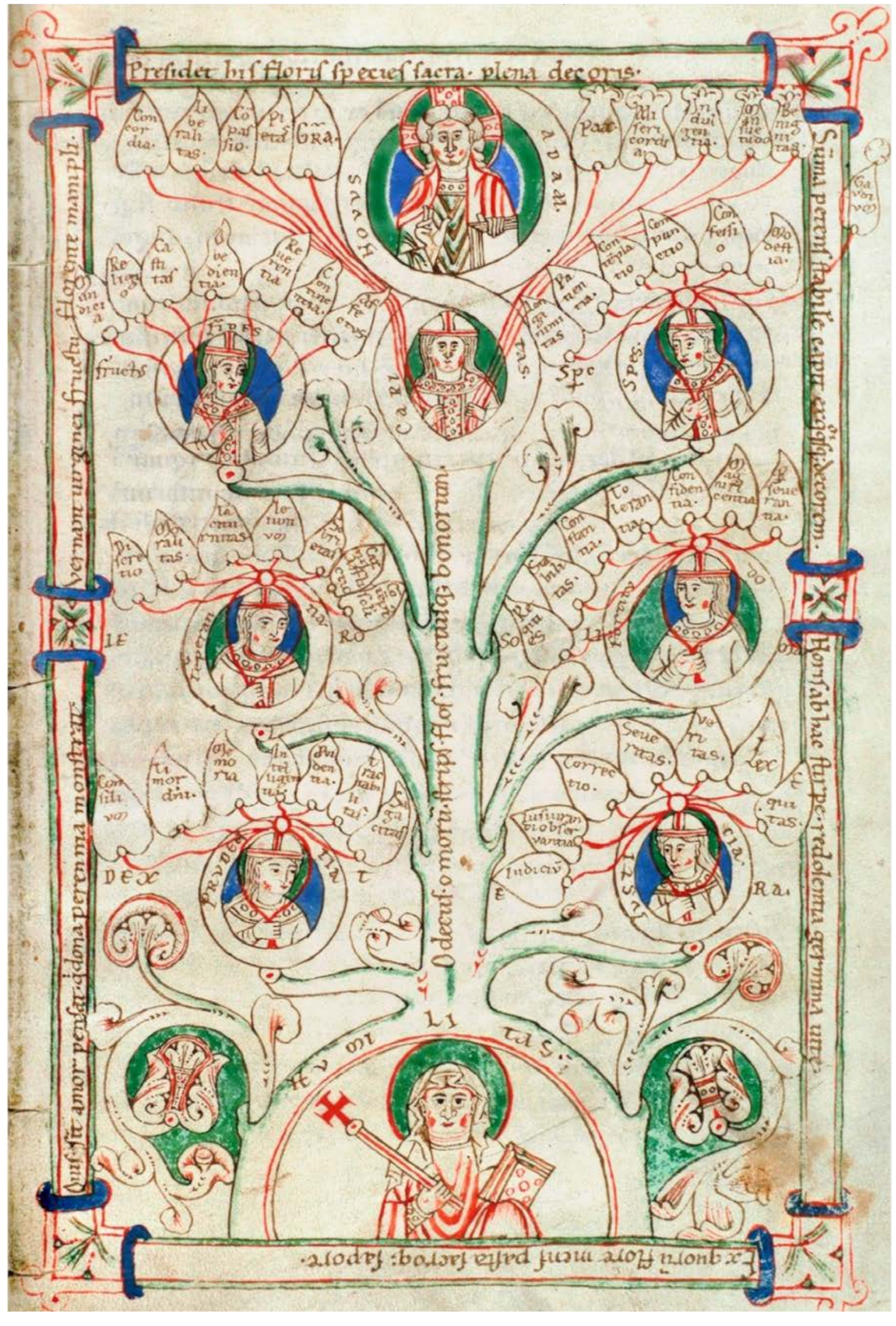
Средневековые богословы несколько усложнили античную мнемотехнику. Современник Блаженного Августина — Юлий Виктор в своих комментариях к *De inventione* и *Ad Herennium* очень кратко и даже несколько пренебрежительно говорит о *loci* и *imagines*. Для него, помимо мест и образов, самым полезным для письменного и внутреннего запоминания является разделение текста на *divisio* и *compositio*. *Divisio* обозначает разбивку текста на мелкие части для лучшего и более простого запоминания. *Compositio* же собирает все части текста воедино. При этом все *divisio*, подобно *loci*, должны быть собраны в строго определенном порядке. Порядок, бесспорно, является стержнем во всей системе запоминания.

Гуго Сен-Викторский наверняка был знаком с упомянутыми выше текстами и, взяв их за основу, сформировал собственную мнемоническую систему. В *Chronicon* он по большей части опирается на античный принцип, но существенно переосмысляет его. Функцию *imagines* у Гуго выполняют имена, даты и события. *Loci* — это столбцы и строки таблицы. Впрочем, пока это еще довольно простая мнемоническая схема, с помощью которой можно запомнить события истории в их буквальном значении.

И если на таблицы *Chronicon* античный метод искусной памяти накладывается, можно сказать, идеально, то уже в другом сочинении — *De fructibus carnis et spiritus* (О плодах плоти и духа) преобладает средневековый принцип с использованием *divisio* и *compositio*. Трактат *De fructibus carnis et spiritus* был написан не ранее 1140 года, и по сей день его авторство приписывается Гуго Сен-Викторскому. В сочинении речь идет о пороках и добродетелях, а в самом его начале говорится о том, что плоды смирения и гордыни полезно представлять в виде наглядного изображения двух древ, каждое из которых демонстрирует свойства добродетелей и пороков. По мнению автора, послушники и неграмотные люди благодаря таким изображениям лучше смогут понять следствия каждого и выбрать, какое из древ они хотят взрастить в своей душе [Hugonis de S. Victore, 1854, col. 997].

И действительно, этот трактат, как правило, сопровождали иллюстрации двух древ, на ветвях которых изображались плоды — пороки и добродетели. Из каждого плода произрастают листья — под-пороки и под-добродетели (Ил. 1).






**Ил. 1**
Древо добродетелей. XII в. De fructibus carnis et spiritus. Библиотека Зальцбургского университета, Зальцбург

Таким образом, вся назидательная программа сочинения усиливается благодаря диаграммам, изображающим деревья. Пороки и добродетели, будучи переведенными в наглядную форму, перестают восприниматься как абстрактные категории, но становятся более конкретными. Визуальные образы отвлеченных понятий становятся не только «художественно убедительными материальными подобиями, вызывающими духовные интенции, но и подлинными мнемоническими образами, которые использовались человеком, наделенным изумительной природной памятью и громадной силой внутренней визуализации» [Йейтс, 1997, с. 131].

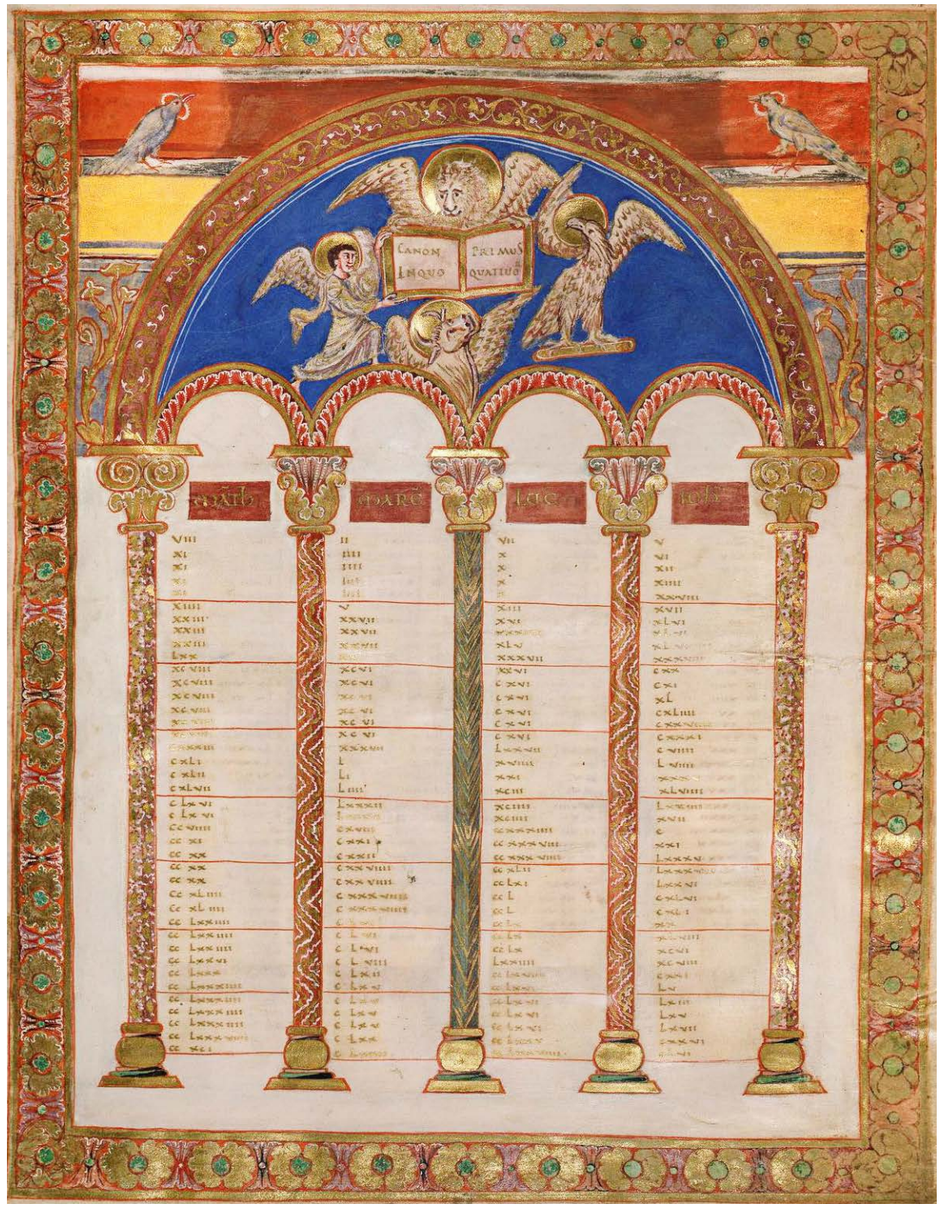
Помимо прочего, в древах наглядно показан принцип деления. Деление ствола на все более мелкие элементы (плоды и листья) демонстрирует определенную логическую операцию дробления исходного целого [Evans, 1980, p. 36], что было так свойственно схоластическому сознанию. В этих изображениях викторинцу было важно отразить момент разветвленности, потому что каждая из категорий имеет множество подразделов. С помощью древа можно явственно отразить систему, где есть главные и второстепенные элементы, имеющие общий стержень. Средневековые богословы и раньше использовали эту форму для классификации тех или иных понятий. Так, к ней нередко обращались для того, чтобы изобразить степени родства. Самый известный пример генеалогического древа — Древо Иессеево со схематическими изображениями предков Христа.

Можно сказать, что Гуго одним из первых стал использовать изобразительный материал для обучения братии. Предложенные им схемы были ясно и просто структурированы, в них не было ничего лишнего, а тексты внутри представляли краткий конспект, в который включались только основные положения. И это опять же было сделано для удобства запоминания — память капризна, она любит порядок и краткость: «Изучая, надлежит разделять и собирать познанное, препоручая его своей памяти. Собирать же знания, особенно такие, о которых много писали и рассуждали, значит, сводить их к некоему краткому и удобному своду, который древними назывался эпилогом, то есть сжатым изложением. <...> Память человека несовершенна, и она любит краткость, и если ее загружать многими вещами, она слабо будет удерживать каждую из них. Следовательно, мы должны из всякого учения выбирать нечто краткое и надежное, способное сохраниться в памяти так, чтобы позднее, когда понадобится, можно было из памяти это извлечь» [Сен-Викторский, 2001, с. 336].

Уже к середине XII века изображения, схематично и сжато показывающие хронологию событий Священной Истории, соотношение пороков и добродетелей, закрепились в монашеской среде и использовались для обучения и наставления братии.

В конце XIII века францисканский монах Иоанн из Метца объединил в единую коллекцию разнообразные дидактические диаграммы, которые представляли собой изображения древ, абстрактных и фигуративных таблиц и циркулярных схем, внутри которых были сосредоточены основные догматы и положения христианского вероучения. На сегодняшний день





**Ил. 2**
Таблица канонов. 879. Золотой кодекс Св. Эммермана. Баварская государственная библиотека, Мюнхен

известно тридцать две рукописи с подобными миниатюрами, и датируются они концом XIII–XV веками [Freeman Sandler, 1983, p. 23]. Большая часть этих рукописей — сборники различных текстов, в которые входят материалы для проповедников, молитвенные тексты, генеалогии и проч. Иллюстративный ряд каждого экземпляра Зерцала теологии уникален и не идентичен другому. В некоторых манускриптах число дидактических миниатюр достигает двадцати, в других — девяти. Впрочем, существует «костяк» из ряда миниатюр, которые встречаются практически во всех рукописях Зерцала: Древо пороков, Древо добродетелей, Древо Жизни, Таблица Десяти заповедей, Шестикрылый херувим, Таблица двенадцати последований Символа веры, Семичастное колесо, Башня мудрости, Таблица Семи страстей Христовых.

Ряд миниатюр, объединенных под заглавием «Зерцало теологии», никогда не существовал как отдельный манускрипт, подобный Зерцалу морали или Зерцалу человеческого спасения; это именно и исключительно название для определенной группы изображений, но отнюдь не для группы текстов или для отдельного типа иллюминированных рукописей. Девять или двенадцать визуальных диаграмм (как правило, в коллекцию Зерцала теологии входило именно такое количество листов) едва ли могли образовать собой полноценную рукопись, но были непосредственно связаны с другим материалом, содержащимся в книге, составной частью которой они являлись. В связи с этим диаграммы соотносились с другими миниатюрами манускрипта не только по смыслу, но и стилистически. Однако, в большинстве своем Зерцала были лишены украшения и практически не содержали в себе никаких изображений — для подобного рода миниатюр в первую очередь была важна содержательная, семантическая, но никак не художественная сторона.

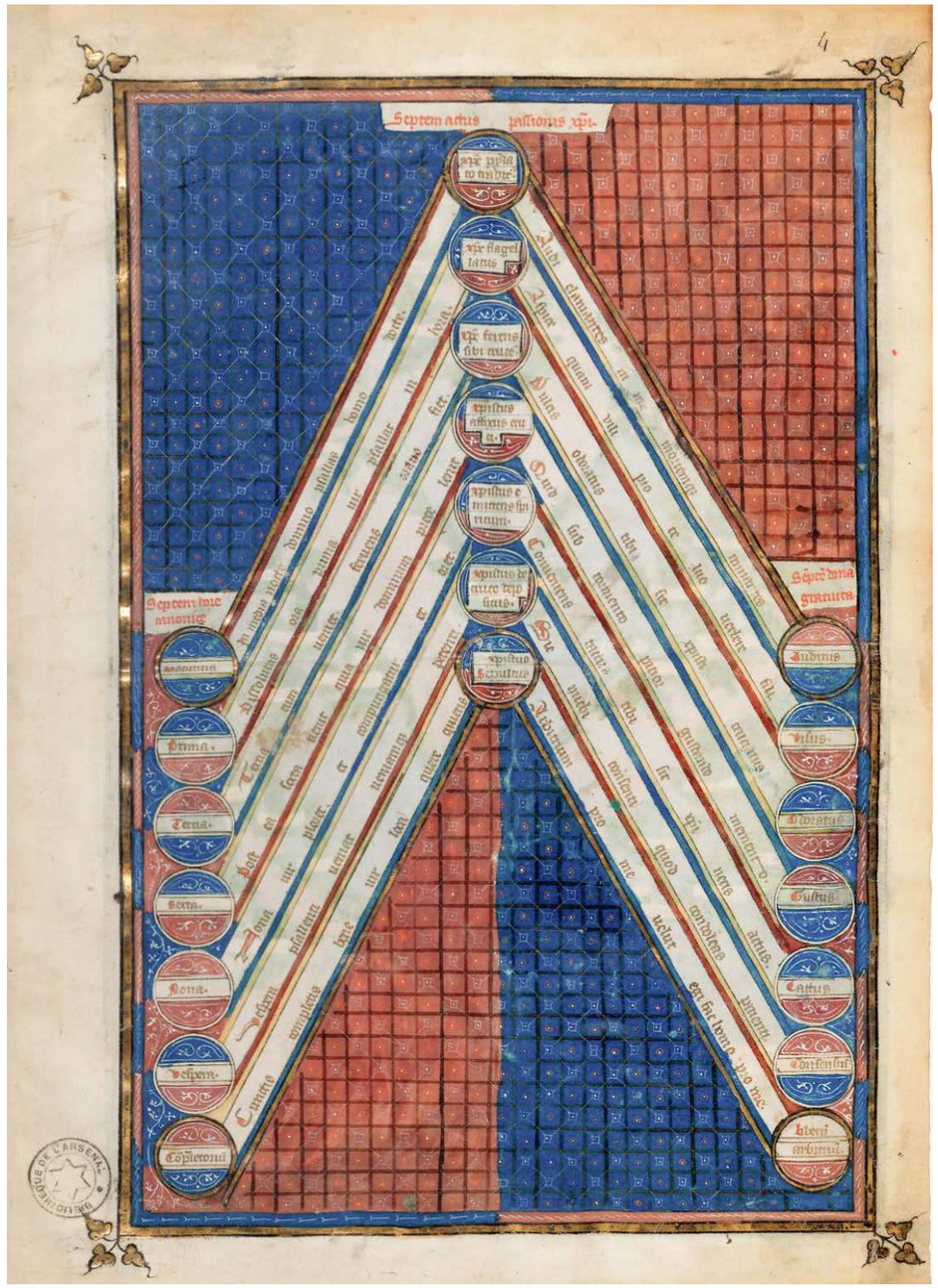
Бóльшая часть изображений, за исключением Древа пороков, Древа добродетелей, Херувима, была разработана францисканскими монахами и изначально использовалась как мнемоническое подспорье для проповедников [Ransom, 1999, p. 465].

Средневековая проповедь была четко структурирована и состояла из нескольких частей: темы (*thema*), протемы (*prothema*), введения (*introductio*), основной части и заключения (*clausio* или *conclusio*) [Wenzel, 2015, p. 48]. Она строилась вокруг главного тезиса, который подвергался рассмотрению и анализу и разбивался на множество разделов. Эти разделы (*divisio*) в свою очередь могли подразделяться на более мелкие пункты и подпункты (*subdivisio*).

Интересно отметить, что сам принцип построения проповеди во многом пересекается с теми мнемотехническими приемами, к которым предлагал обращаться еще Юлий Виктор.

Нередко проповедник выступал перед публикой на протяжении многих часов, и разумеется, без конспекта и подсказок. А поскольку проповедь была одним из самых регламентированных жанров средневековой словесности и литературы, то личное творчество и импровизация (за редким исключением) не приветствовались. Чтобы проповедники не отступали от предписанной структуры, для них создавались специальные руководства — *Artes*




Septem actus passionis xpi.
Septem hore canonice
Secunda tabula
Judicius
Ostium
Gustus
Tactus
Consensus
Visus
Odoratus
Prima.
Tertia.
Sexta.
Nona.
Vespere.
Completorii
Spiritus sapientie
Spiritus timoris dni
Spiritus pietatis
Spiritus fortitudinis
Spiritus scientie
Spiritus consilii
Spiritus intellectus
Spiritus timoris dni
Spiritus timoris dni
Spiritus timoris dni

*praedicandi*. В них излагалась не только теория проповеди, которую дополняли сборники цитат, примеров и рассуждений на заданную тему, но и техника ее запоминания с помощью умозрительных схем и диаграмм [Roest, 2012, p. 401].

Францисканский монах и теолог Франсеск Эшименис предлагал выстроить в уме специальную мнемоническую схему, представляющую собой окружность, состоящую из нескольких концентрических колец [Wenzel, 2015, pp. 82–83]. Другие авторы *Artes praedicandi*, например Ричард Тетфорд и Джакомо да Фузиньяно, сравнивали проповедь и ее внутреннюю структуру с деревом. Гвидо Фава в своей *Summa dictaminis* (Сумма эпистолярного искусства) сравнивал проповедь со зданием, элементы которого соотносятся с частями проповеди [Топорова, 2011, с. 17].

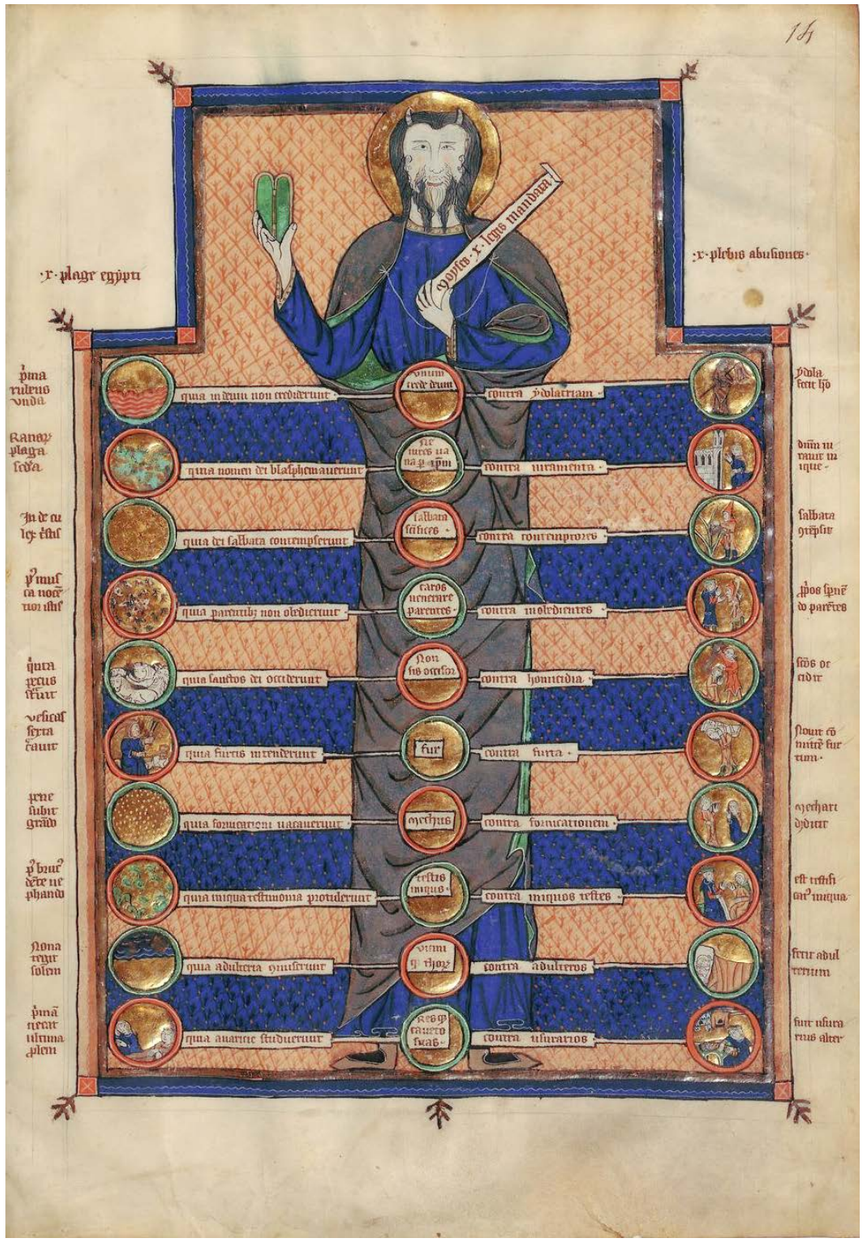
Умозрительные схемы, предлагаемые авторами *Artes praedicandi*, в сущности, представлены в Зерцале теологии. Древа пороков и добродетелей, Башня мудрости, составленная Иоанном из Метца, а также Колесо семерок, которое очень похоже на умозрительную окружность Франсеска Эшимениса, присутствуют во всех известных на сегодняшний день коллекциях диаграмм *Speculum theologiae*. Несомненно, Зерцало теологии со своими схематичными иллюстрациями служило хорошим подспорьем для клириков. Миниатюры коллекции, по большей части, представляли собой простые схемы и не содержали дополнительной изобразительной программы. В тех редких случаях, когда диаграммы дополнялись изображениями, они (изображения) выполняли роль своеобразных наглядных *exempla* [Freeman Sandler, 1983, p. 27] — коротких нравоучительных рассказов, которые стали активно использоваться в XIII веке проповедниками для более убедительного увещевания грешников [Ле Гофф, 2001, с. 130–134].

Миниатюры, составляющие цикл Зерцала теологии, можно условно разделить на несколько групп. Боббер выделяет два типа миниатюр-диаграмм [Bobber, 1956–1957, p. 84]. Первый тяготеет к фигуративному способу изложения информации. Второй имеет «текстуальную» природу, то есть передает содержание текста и проявляет связи между его различными частями. Помимо этого, автор отделяет визуальные диаграммы от элементарных технических схем [Bobber, 1961, p. 22], непосредственно иллюстрирующих текст. Средневековая схема, в первую очередь, выражает отвлеченное понятие, как правило, догматического характера и призвана продемонстрировать предмет в его гармоничной целостности и выявить взаимоотношения между его частями.

Более подходящим и удобным представляется несколько иной принцип классификации — не по способу изложения информации (образный/текстуальный), а по типам схем:

1. Древа (Древо пороков, Древо добродетелей, Древо Жизни);
2. Таблицы (таблица Семи страстей Христовых, таблица Десяти заповедей, таблица двенадцати последований Символа веры);
3. Циркулярные диаграммы (Колесо духовной борьбы, Семичастное колесо);
4. Фигуративные схемы (Шестикрылый херувим, Башня мудрости).





**Ил. 4**
Таблица Десяти заповедей. 1201–1400. Vrigiet de solas. Национальная библиотека Франции, Париж

Принцип систематизации информации в древах был рассмотрен выше. Следует еще раз проговорить, что древа были одними из самых часто встречающихся типов диаграмм, однако их структура подходила далеко не для всех смысловых конструкций.

Табулярный способ соединения семантических рядов, наравне с древами, был широко распространен в эпоху Средневековья. Почти каждая Псалтирь или часослов сопровождались календарем, а в Евангелиях, особенно ранних, обязательно присутствовал табель канонов, который предшествовал самому тексту Нового Завета. Таблицы канонов — одни из самых ранних примеров таблиц. Зачастую они представляли собой изящные колоннады. Интервалы между колоннами образовывали четыре — по числу Евангелий — ячейки, куда и вписывались каноны (Ил. 2).

Текст мог быть помещен в схему-таблицу, когда появлялась необходимость сопоставить несколько равноподобных понятий, которые не делятся внутри себя на дополнительные категории, как в древах. Любая аналогия, основанная на числовых соотношениях, может быть изображена в табулярной форме, как ряд сопоставленных друг с другом положений. Самая простая форма таблицы — столбцы. Два или более столбца, сопоставленные между собой, гораздо удобнее и легче читать, если они представлены в структуре, которая делает параллели между ними явными.

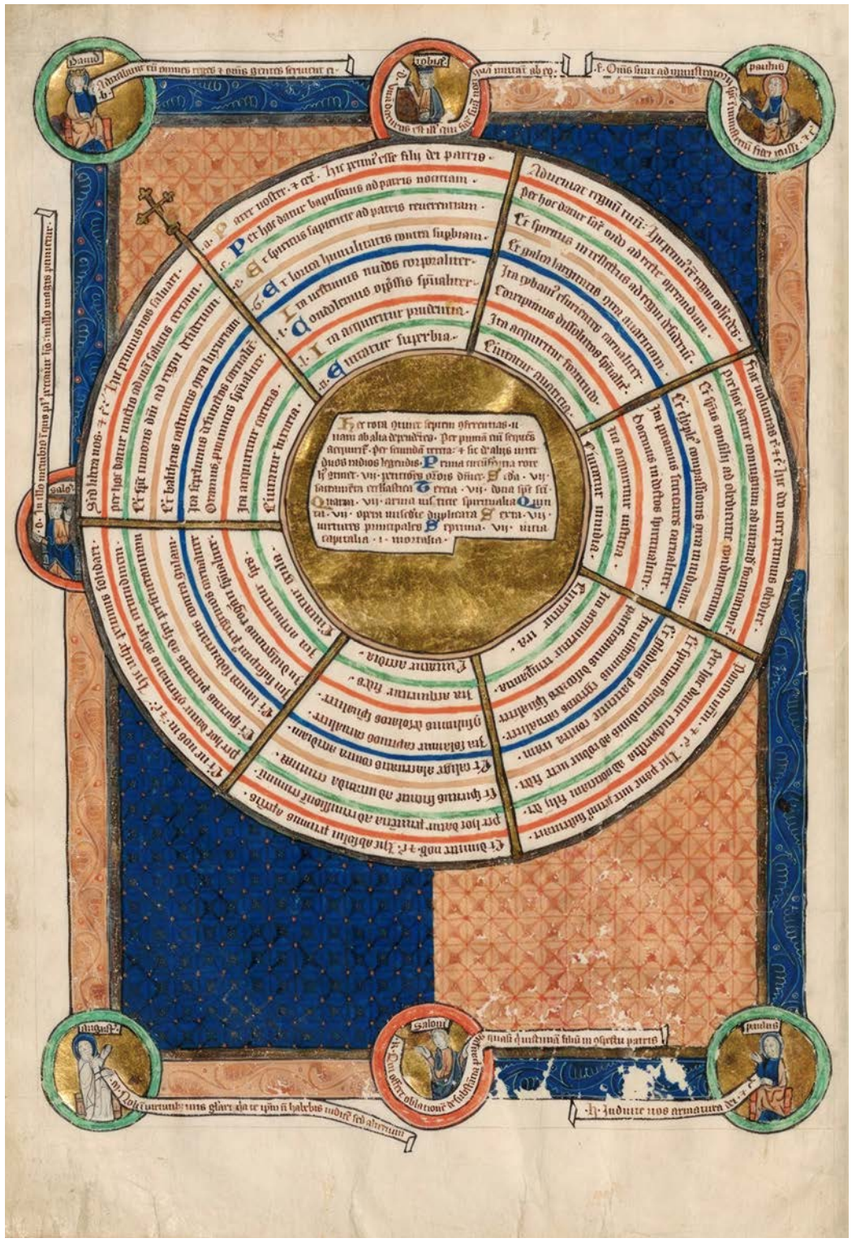
Таблица Десяти заповедей состоит из трех столбцов, в каждом по десять медальонов. Центральный столбец — Десять заповедей, слева от него столбец с десятью казнями египетскими, а справа — десять медальонов злоупотреблений нечестивых (десять преступлений против закона Моисеева) (Ил. 3–4).

На приведенных миниатюрах центральный столбец явственно выделяется и воспринимается как концептуальная доминанта, вокруг которой группируются соотнесенные с ней численно события, персонажи и доктрины.

Таблица обладает структурной ясностью благодаря не столько композиционным или смысловым взаимоотношениям частей внутри нее, сколько количественным соответствиям понятий. Чтобы собрать численно тождественные, но семантически разрозненные элементы таблицы, необходимо найти смысловые звенья между ними. Каждая казнь египетская, равно как и каждое злоупотребление нечестивых, связана с одной из заповедей Декалога строкой с пояснительной надписью. Так, в верхнем медальоне центрального столбца написана заповедь «Вера в единого Бога». В строке, ведущей к медальону с первой казнью египетской («Наказание кровью»), написано: «Потому что они не верили в Бога». А в строке, соединяющей медальон центрального столбца с злоупотреблениями нечестивых («Человек творил кумиров»): «Против идолопоклонства». Таким образом, пояснительные надписи скрепляют все три столбца не только зрительно, но и семантически.

Но при всей внешней логичности и безупречной соотнесенности утверждений, внутренние связи схемы оказываются искусственными и весьма





**Ил. 5**
Семичастное колесо. 1201–1400. Vrigiet de solas.
Национальная библиотека Франции, Париж

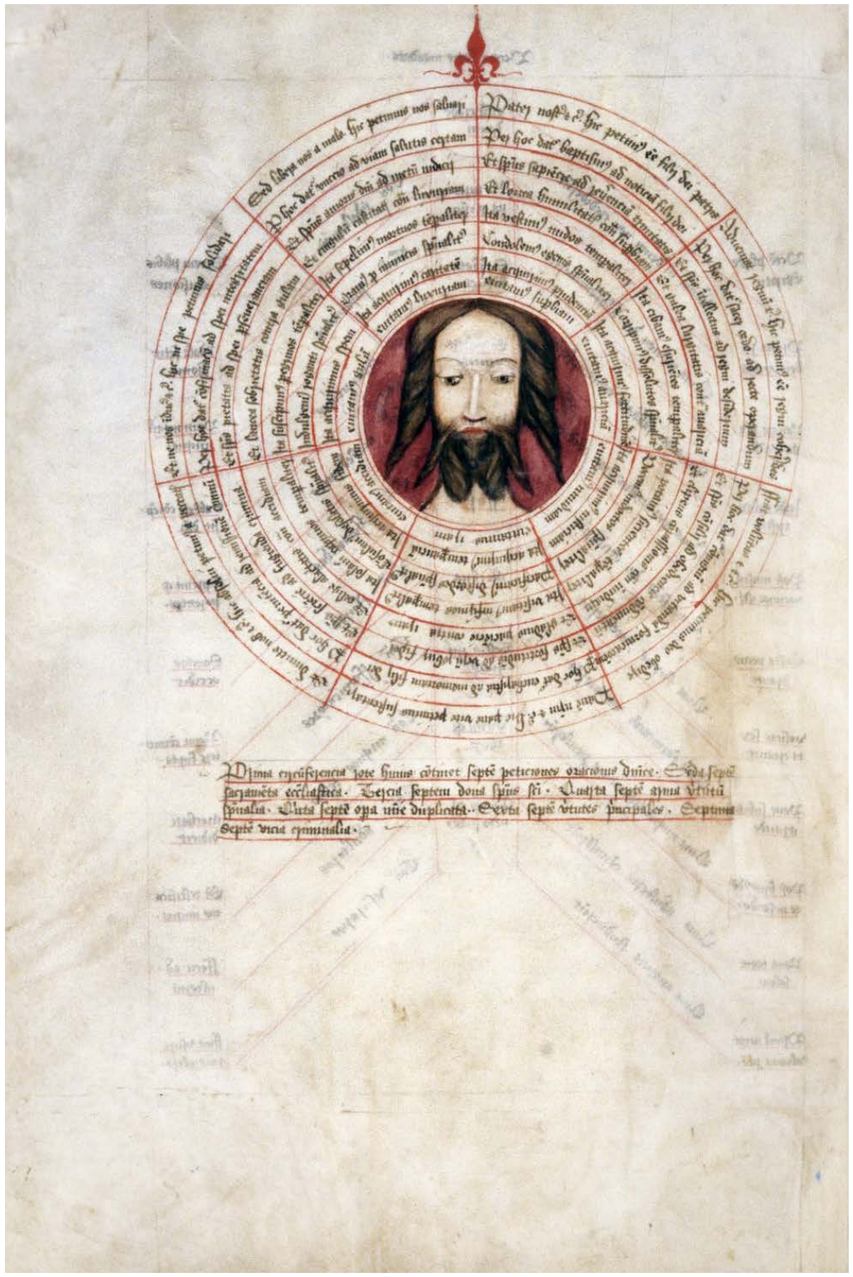
условными, лишенными причинно-следственных связей. И хотя наказание кровью отнюдь не следствие того, что египтяне не верили в Бога и поклонялись идолам, все же эта квази-логическая цепочка — единственный весомый аргумент для принятия группы тех или иных утверждений как единой нравоучительной системы. Она наглядно демонстрирует, какое наказание может настигнуть человека, если он не будет соблюдать заповеди. Например: «потому что они НЕ верили в Бога» —> «Вера в Бога»; «потому что они НЕ почитали родителей» —> «Почитай отца и мать твою» и так далее. Таким образом, благодаря представленной в таблице демонстративной механике соответствий память надежно фиксирует то, что так настойчиво изложено в схеме.

Семичастное колесо относится к группе циркулярных диаграмм (Ил. 5–6).

Она представляет собой окружность, поделенную внутри себя на семь концентрических колец, а семь радиусов, исходящих из центра, делят окружность на семь сегментов. Подпись внизу или в центре разъясняет значение каждого кольца. Первое кольцо содержит семь прошений молитвы Господней; второе кольцо — семь Таинств Церкви; третье — семь Даров Святого Духа; четвертое — семь оружий добродетели; пятое — семь телесных и духовных деяний милосердия (телесные и духовные деяния могут быть помещены в одно кольцо, а могут быть разбиты на два, воспринимающиеся и прочитывающиеся, как одно); шестое — семь главных добродетелей; седьмое — семь смертных грехов.

Форма окружности с таким количеством делений внутри себя может показаться неудобочитаемой по сравнению с древом или таблицей. На первый взгляд, она не имеет той ясной целенаправленности как древо, устремленное вверх, или же таблица, состоящая из нескольких частей, скрепленных между собой смысловыми и зрительными связями, читать которую следует слева направо. Древа и таблицы, в отличие от окружности, явственно демонстрируют логическую последовательность утверждений. И в тех, и в других преобладает линейное движение, линейное прочтение и линейное же развитие событий. Так, например, в Таблице двенадцати последований Символа веры, чья структура абсолютно идентична таблице Десяти заповедей, каждый столбец символизирует одно из исторических времен: пророки — время до Закона; последования Символа веры — время Закона свершившегося и живого; апостолы — примеры того, как следует жить согласно Закону. Именно эта линейность, последовательность и подчиненность целенаправленному движению позволяют соотносить и помещать в одно пространство явления разновременные, такие как Ветхий и Новый Заветы. Их столкновение в единой точке и отчетливое предчувствие одного другим является в этой плоскости мироощущения и миропонимания вещью вполне закономерной. Окружность же, на первый взгляд, не дает ни направления, ни, казалось бы, цели движения. Однако в диаграмме Семичастного колеса всегда отмечено, откуда следует начинать чтение, — это первое последование молитвы Отче наш. Это опровергает точку зрения Эванса, который





**Ил. 6**
Семичастное колесо. Нач. XV в. Таблицы, etc.
Бодлианская библиотека, Оксфорд

утверждал, что центрическая форма диаграммы, по сути, не имеет ни начала, ни конца и может читаться против часовой стрелки, равно как и по часовой [Evans, 1980, p. 46].

Впрочем, здесь следует говорить не столько о возможности произвольного чтения диаграммы, сколько о ее комбинаторных качествах. В конце XIII столетия Раймонд Луллий составил трактат *Ars Magna* (Великое искусство), в который входили преимущественно разнообразные таблицы и схемы. В их числе была так называемая «Логическая машина» (Ил. 7), которая по структуре схожа с Семичастным колесом. В окружности Луллия концентрические круги, кроме внешнего, могли вращаться, комбинируя между собой понятия, вписанные в сегменты каждого из колец. По точно такому же принципу были устроены специальные астрономические приборы — вольвеллы, использовавшиеся для вычисления фаз луны и ее положения относительно солнца.

Значение «Великого искусства» Луллия для всей последующей как проповеднической, так и мнемотехнической традиции сложно переоценить. Его искусство памяти кардинально отличалось от предшествующего, опиравшегося на *Ad Herennium*, и во многом противоречило схоластической памяти [Йейтс, 1997, с. 229]. Схоластическая память предполагала статичную систему, такую как таблица, а луллиева концепция, оперировавшая, помимо прочего, алгебраическими знаками, фактически расщепляла неподвижные схемы, заставляя их вращаться и постоянно образовывать новые комбинации.

*Ars magna*, как и Зерцало теологии, было напрямую связано с проповеднической деятельностью. Но задача Луллия состояла не в том, чтобы рассказать пастве о пороках и добродетелях, а в том, чтобы обратить иноверцев в христианство. Отчасти именно это заставило его отказаться от схоластической логики, опиравшейся на демонстративно рациональную аргументацию, в пользу новой «логики веры»: «Приводить разумные аргументы — это, на взгляд Раймунда, пользоваться оружием противника. Цель заключается в том, чтобы его обратить. Дабы состоялся диалог, необходимо вступить в область логики веры, для обращения нужна высшая, в сравнении с мусульманской, логика — техника мышления, могущество которого отвечало бы верховной Истине» [Де Либера, 2004, с. 65].

Несомненно, метод Луллия был знаком тем, кто разрабатывал некоторые из диаграмм, составлявших коллекцию *Speculum theologiae*. Выше говорилось о том, что большинство схем иллюстративного ряда были разработаны францисканцами, а орден св. Франциска, в свою очередь, был довольно тесно связан с луллизмом [Йейтс, 1997, с. 228].

Поэтому не исключено, что концентрическая схема из Зерцала теологии, как и Логическая машина Раймунда Луллия, предполагала возможность если не физического, то умозрительного вращения всех концентрических колец окружности, кроме первого, содержащего последования молитвы Отче наш. Эта диаграмма, представ перед внутренним взором оратора во время проповеди (ведь каждую такую схему следовало запечатлеть в уме),






**Ил. 7**
Раймунд Луллий. Первая фигура. 1517. Illuminati sacre pagine... Raymundi Llull, Ars magna generalis et ultima, quarũcun q[ue] artium [et] scientarium ipsius Llull, assecutrix et clauigera [et] ad eas aditum faciliorẽ prebẽs antehac nusq[uam] arti impressorie emũctius cõmendata, [et] per magistrum Bernardum la Vinheta artis illius fidelissimũ interpretẽ elimata. Национальная библиотека Испании, Мадрид

давала ему возможность, оперируя одним и тем же материалом, бесконечно варьировать темы, аргументы, примеры и цитаты во время проповеди и тем самым выстраивать ее каждый раз по-новому. Семичастное колесо семантически многомерно и способно вместить в себя информацию разного типа. В результате, циркулярная диаграмма обладает собственной комбинаторикой и открыта для ее частей, каждые из которых можно соотнести друг с другом, и любое утверждение, образованное этой перестановкой, будет верным.

В отдельную группу хотелось бы вынести ряд диаграмм, которые по формальным признакам близки к типологии фигуративных схем, однако их композиционное построение и изобразительность действуют по несколько иным принципам, нежели в древах. В древах пороков и добродетелей заложена внутренняя вариативность и потенция к дроблению на более мелкие составляющие. Это наделяет схему определенной свободой, в то время как некоторые диаграммы, а именно Шестикрылый херувим и Древо Жизни (Ил. 8–9), этого права лишены. Они представляют собой изобразительные конспекты богословских текстов. Шестикрылый херувим иллюстрирует трактат Аллана Лилльского *De sex alis Cherubim* (О шестикрылом херувиме), а Древо Жизни восходит к одноименному сочинению Бонавентуры. Таким образом, эти диаграммы поставлены в жесткие рамки своих текстовых источников, которые пошагово, слово за словом, диктуют, каким изображение должно быть, как оно связано словом и как связывает собою слово.

Мнемоническая функция иллюстративного ряда *Speculum theologiae* одна из ключевых, но отнюдь не единственная. Их тесная связь с проповедью, экзегезой и богословскими трактатами может указывать как на более широкий спектр их использования, так и на более глубокие смыслы, заложенные в них. В Средневековье само искусство памяти (*ars memoriae*) — не было вспомогательным инструментом риторики, как это было во времена Античности, а оказывалось в поле этики и дидактики. Искусная память была частью благоразумия и соотносилась с воспоминанием о Рае и Аде, добродетели и пороке [Йейтс, 1997, с. 80]. Из этого утверждения следует, что визуальные диаграммы выступали не только в качестве мнемонических опор для проповедников, которые должны были запечатлеть эти схемы в уме, чтобы прибегать к ним во время выступлений перед паствой. Монахи должны были их не просто запомнить, но, по словам Гуго Сен-Викторского, «отпечатать их в своем сердце» [цит. по: St. Victor, 2002b, p. 45]. Мысленное построение или припоминание схемы, таким образом, — не просто один из методов искусной памяти, а благочестивое медитативное упражнение, схожее с широко использовавшейся в монастырях практикой *sacra pagina*, основанной на созерцательном чтении Библии [Carruthers, 2008, p. 100]. Поэтому ошибкой было бы считать, что миниатюры иллюстративного ряда *Speculum theologiae* и подобные им схематические изображения были только утилитарными и представляли собой краткий конспект проповеди, хотя и были непосредственно с ней связаны.

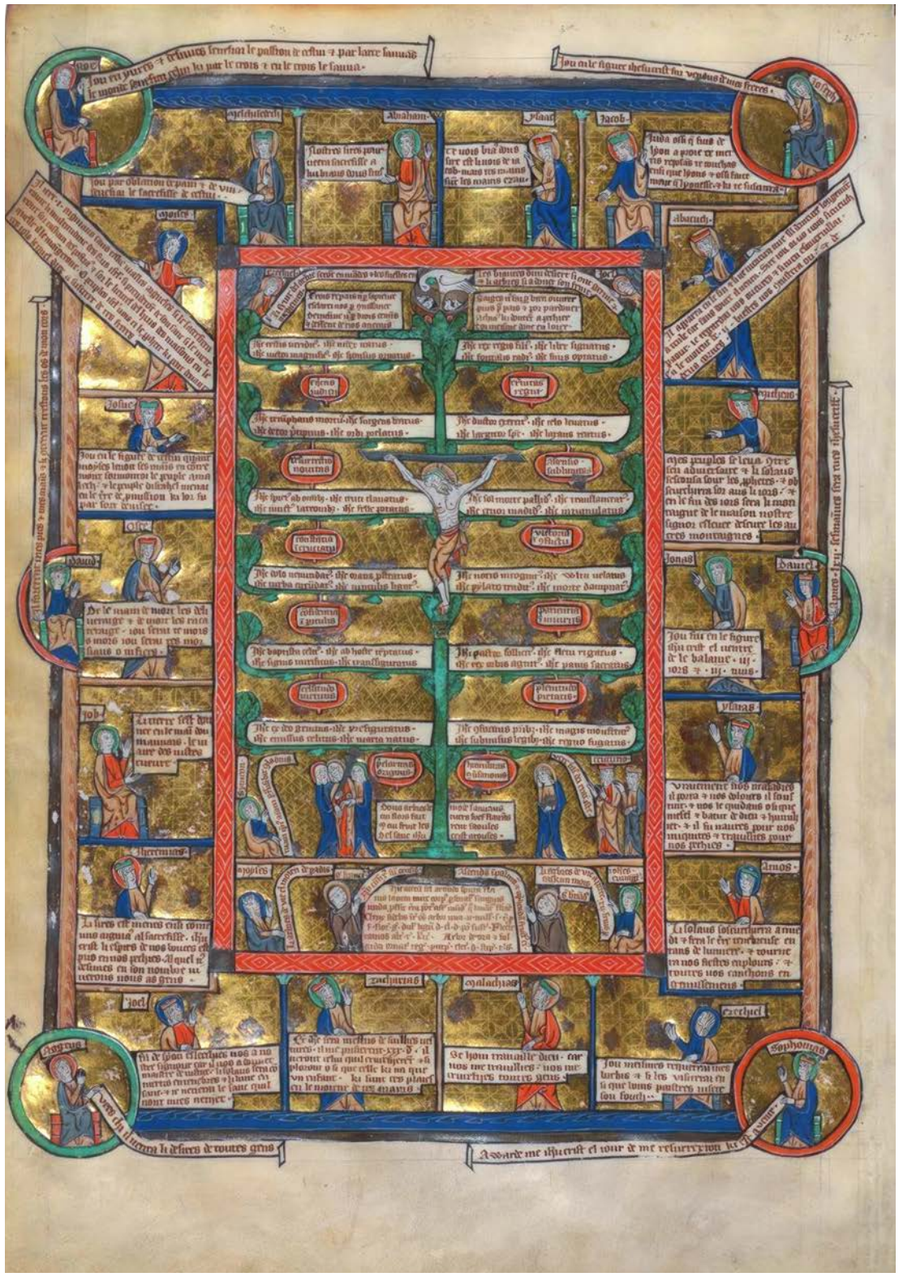





**Ил. 8**
Шестикрылый херувим. XIV в. Гийом де Сен-Клу. Аллегорические и дидактические таблицы. Библиотека Арсенала, Париж

Диаграммы, будучи многомерными смысловыми таблицами, уже одной своей формой могли отсылать зрителя к более глубинному осмыслению как их самих, так и понятий, в них заключенных. Циркулярные диаграммы напоминали средневековые изображения Вселенной, древа обладали множеством символических значений и могли ассоциироваться с Райским садом, Распятием, лестницей духовного восхождения. Они, в сущности, были воплощенным в зримой форме богословием. Основные положения христианского вероучения с его иерархией добродетелей, догматами веры, нравственными и научными воззрениями были изложены в отвлеченных символических схемах. Благодаря миниатюрам-диаграммам умозрительные теории богословия становились легко запоминаемыми, наглядными и доступными сначала для проповедника, а потом, через его проповедь, и для его паствы.





**Ил. 9**
Древо жизни. 1201–1400. Vrigiet de solas.
Национальная библиотека Франции, Париж

## Библиография

**Де Либера, А. (2004).** *Средневековое мышление. М.: Праксис.*

**Йейтс, Ф. (1997).** *Искусство памяти.* СПб.: Университетская книга.

**Ле Гофф, Ж. (2001).** *Средневековый мир воображаемого.* М.: Издательская группа «Прогресс».

**Сен-Викторский, Г. (2001).** *Дидаскалион: Семь книг назидательного обучения.* Пер. Ю. Малинин // Антология средневековой мысли: В 2 т. Т. 1. Под ред. С. С. Неретиной. СПб.: РХГИ. С. 298–341.

**Топорова, А. В. (2011).** *Проповедь и проповедник в Италии: от Средних веков к Возрождению.* М.: Тезаурус.

**Bobber, H. (1956–1957).** *An illustrated Medieval school-book of Bede's De natura rerum* // Journal of the Walters Art Gallery 19–20. Pp. 65–97.

**Bobber, H. (1961).** *In Principo. Creation before Time* // Essays in honor of Erwin Panofsky. New York. Vol. 1. Pp. 13–28.

**Carruthers, M. (2008).** *The book of memory. A study of memory in Medieval culture. Second edition.* New York: Cambridge University Press.

**Evans, M. W. (1980).** *The geometry of the mind* // Architectural Association Quarterly, №12. Pp. 42–53.

**Freeman Sandler, L. (1983).** *The Psalter of Robert de Lisle in the British Library.* London: Brepols Publishers.

**Hugonis de S. Victore (1854).** *"De fructibus carnis et spiritus"* // In Opera omnia ed. by J.-P. Migne. PL, t. 176. P.: Migne. Col. 997–1009.

**Ransom, L. (1999).** *The "Speculum theologiae" and Readership: Considering the Manuscript Evidence* // The Papers of the Bibliographical Society of America. Vol. 93, No. 4. Pp. 461–483.

**Roest, B. (2012).** *"Ne effluat in multiloquium et habeatur honerosus": The Art of Preaching in the Franciscan Tradition* // Franciscans and Preaching: Every Miracle from the Beginning of the World Came about through words. (The Medieval Franciscans, Vol. 7) edited by Johnson Timothy J. Leiden, Boston: Brill. Pp. 383–412.

**St. Victor, H. (2002a).** *The Three Best Memory Aids for Learning History. Translated by M. Carruthers* // The Medieval Craft of Memory: an Anthology of Texts and Pictures / edited by Carruthers M. and Ziolkowski J. M. Philadelphia. Pp. 33–40.

**St. Victor, H. (2002b).** *A Little Book About Constructing Noah's Ark. Translated by M. Carruthers* // The Medieval Craft of Memory: an Anthology of Texts and Pictures / edited by Carruthers M. and Ziolkowski J. M. Philadelphia. Pp. 41–70.

**Wenzel, S. (2015).** *Medieval Artes Praedicandi: A Synthesis of Scholastic Sermon Structure.* Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

**Worm, A. (2013).** *Visualizing the Order of History: Hugh of Saint Victor's Chronicon and Peter of Poitiers' Compendium Historiae* // Romanesque and the Past: Retrospection in the Art and Architecture of Romanesque Europe. Ed. by John McNeill and Richard Plant. Leeds: Maney Publishing.

## Список иллюстраций

**Ил. 1.** Древо добродетелей. XII в. De fructibus carnis et spiritus. Библиотека Зальцбургского университета, Зальцбург. MS. Sign. V. I. H. 162, fol. 76v. Источник изображения — URL: https://ncd.life/character/d/files/3cocom-p20.png (дата обращения: 09.11.2024)

**Ил. 2.** Таблица канонов. 879. Золотой кодекс Св. Эммермана. Баварская государственная библиотека, Мюнхен. Clm. 14000, fol. 10r. Источник изображения — Официальный сайт библиотеки. URL: https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/ bsb00096095?page=12,13 (дата обращения: 09.11.2024)

**Ил. 3.** Таблица Десяти заповедей. XIV в. Гийом де Сен-Клу. Аллегорические и дидактические таблицы. Библиотека Арсенала, Париж. MS 1037, fol. 2v. Источник изображения — Официальный сайт библиотеки. URL: https://gallica.bnf.fr/view3if/ga/ark:/12148/btv1b52500993t (дата обращения: 09.11.2024)

**Ил. 4.** Таблица Десяти заповедей. 1201–1400. Vrigiet de solas. Национальная библиотека Франции, Париж. Français 9220, fol. 4r. Источник изображения — Официальный сайт библиотеки. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53138414w/f10.planchecontact (дата обращения: 09.11.2024)

**Ил. 5.** Семичастное колесо. 1201–1400. Vrigiet de solas. Национальная библиотека Франции, Париж. Français 9220, fol. 11v. Источник изображения — Официальный сайт библиотеки. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53138414w/f10.planchecontact (дата обращения: 09.11.2024)

**Ил. 6.** Семичастное колесо. Нач. XV в. Таблицы, etc. Бодлианская библиотека, Оксфорд. MS Laud Misc. 156, fol. 64v. Источник изображения — Официальный сайт библиотеки. URL: https://digital. bodleian.ox.ac.uk/objects/d46eadb5–57f3–4cef-97fe-91bb48ace698/surfaces/29c59373–589a-4d02-b917-a95ad0790a99/ (дата обращения: 09.11.2024)

**Ил. 7.** Раймунд Луллий. Первая фигура. 1517. Illuminati sacre pagine... Raymundi Llull, Arsmagna generalis et ultima, quarūcun q[ue] artium [et] scientarium ipsius Llull, assecutrix et clauigera [et] ad eas aditum faciliorē prebēs antehac nusq[uam] arti impressorie emūctius cōmendata, [et] per magistrum Bernardum la Vinheta artis illius fidelissimū interpretē elimata. Национальная библиотека Испании, Мадрид. Источник изображения — URL: https:// d3525k1ryd2155.cloudfront.net/h/085/336/1114336085.2.x.jpg (дата обращения: 09.11.2024)

**Ил. 8.** Шестикрылый херувим. XIV в. Гийом де Сен-Клу. Аллегорические и дидактические таблицы. Библиотека Арсенала, Париж. MS 1037, fol. 6v. Источник изображения — Официальный сайт библиотеки. URL: https://gallica.bnf.fr/view3if/ga/ark:/12148/btv1b52500993t (дата обращения: 09.11.2024)

**Ил. 9.** Древо жизни. 1201–1400. Vrigiet de solas. Национальная библиотека Франции, Париж. Français 9220, fol. 9v. Источник изображения — Официальный сайт библиотеки. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/ btv1b53138414w/f10. planchecontact (дата обращения: 09.11.2024)



## References

**Bobber, H. (1956–1957).** *An illustrated Medieval school-book of Bede's De natura rerum* // Journal of the Walters Art Gallery 19–20. Pp. 65–97.

**Bobber, H. (1961).** *In Principo. Creation before Time* // Essays in honor of Erwin Panofsky. New York. Vol. 1. Pp. 13–28.

**Carruthers, M. (2008).** *The book of memory. A study of memory in Medieval culture. Second edition.* New York: Cambridge University Press.

**Evans, M. W. (1980).** *The geometry of the mind* // Architectural Association Quarterly, №12. Pp. 42–53.

**Freeman Sandler, L. (1983).** *The Psalter of Robert de Lisle in the British Library.* London: Brepols Publishers.

**Hugonis de S. Victore (1854).** *"De fructibus carnis et spiritus"* // In Opera omnia ed. by J.-P. Migne. PL, t. 176. P.: Migne. Col. 997–1009.

**Le Goff, J. (2001).** *Srednevekovyj mir voobrazhaemogo* [The Medieval Imagination]. Moscow: Progress. [In Russ.]

**Libera, A. de (2004).** *Srednevekovoe myshlenie* [Medieval Thought]. Moscow: Praxis. [In Russ.]

**Ransom, L. (1999).** *The "Speculum theologiae" and Readership: Considering the Manuscript Evidence* // The Papers of the Bibliographical Society of America. Vol. 93, No. 4. Pp. 461–483.

**Roest, B. (2012).** *"Ne effluat in multiloquium et habeatur honerosus": The Art of Preaching in the Franciscan Tradition* // Franciscans and Preaching: Every Miracle from the Beginning of the World Came about through words. (The Medieval Franciscans, Vol. 7) edited by Johnson Timothy J. Leiden, Boston: Brill. Pp. 383–412.

**St. Victor, H. (2001).** *Didaskalion: Sem' knig nazidatel'nogo obucheniya. Per. Yu. Malinin* [Didascalicon: *The Seven books of edifying teaching. Translated by Y. Malinin*] // Antologiya srednevekovoj mysli [Antology of Medieval thought]. V. 1. Edited by S. S. Neretina. *Saint Petersburg*: RKhGA. Pp. 298–341. [In Russ.]

**St. Victor, H. (2002a).** *The Three Best Memory Aids for Learning History. Translated by M. Carruthers* // The Medieval Craft of Memory: an Anthology of Texts and Pictures / edited by Carruthers M. and Ziolkowski J. M. Philadelphia. Pp. 33–40.

**St. Victor, H. (2002b).** *A Little Book About Constructing Noah's Ark. Translated by M. Carruthers* // The Medieval Craft of Memory: an Anthology of Texts and Pictures / edited by Carruthers M. and Ziolkowski J. M. Philadelphia. Pp. 41–70.

**Toporova, A. (2011).** *Propoved' i propovednik v Italii: ot Srednih vekov k Vozrozhdeniyu* [Sermon and preacher in Italy: from Middle Ages to Renaissance]. Moscow: Tezaurus. [In Russ.]

**Wenzel, S. (2015).** *Medieval Artes Praedicandi: A Synthesis of Scholastic Sermon Structure.* Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

**Worm, A. (2013).** *Visualizing the Order of History: Hugh of Saint Victor's Chronicon and Peter of Poitiers' Compendium Historiae* // Romanesque and the Past: Retrospection in the Art and Architecture of Romanesque Europe. Ed. by John McNeill and Richard Plant. Leeds: Maney Publishing.

**Yates, F. (1997).** *Iskusstvo pamyati* [The Art of Memory]. Saint Petersburg: Universitetskaya kniga. [In Russ.]

# 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

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, граверов 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



# architectural elements and space in the decoration of nuremberg silver

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

**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 plaquette 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 палаты[1]. 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 Аугсбурга[2]. 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, архитектоническая 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 века[3]. Примечательно, что миграция этих форм декора в Западной Европе, распространяясь преимущественно через предметы декоративно-прикладного искусства[4], влияла и на формообразование архитектуры Ренессанса в ее специфически немецком изводе[5].

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 полномерно 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 Шедель. 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 (Toplerhaus, 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. № М3-258) [Маркова, 1980, с. 109, № 28]. Похожего вида нишу с характерной арочной конструкцией можно видеть в декоре блюда Франца Фишера (инв. № М3-280): 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 искусства[6].

Однако в настоящей работе внимание будет уделяться именно *изображению архитектуры*, т.е. воспроизведению построек и архитектурных деталей на поверхности кубка, таццы или блюда, исполненных в различных техниках металлообработки. Изображение архитектуры и отдельных архитектурных частей редко становится предметом специального анализа в научной литературе о прикладном искусстве[7]. 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&rpp=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, Инсбрука, 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 кристаллизировалось 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 Кьюзо (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 4091[10]; 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 Эрмитажа[11]. Известно, что таццы были привезены в Москву ко двору царя Алексея Михайловича в 1647 году в составе посольских даров шведской королевы Христины [Сильверстольпе 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?

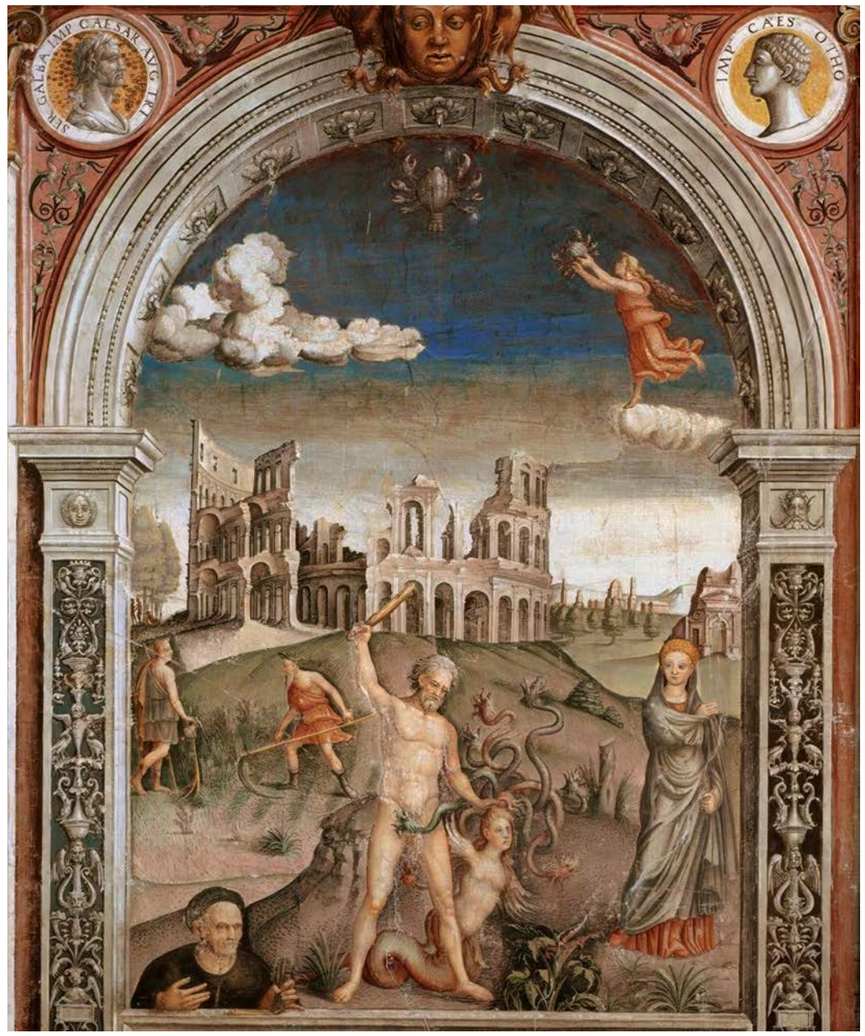
В исследовательской литературе уже высказывалось предположение о том, что фигуративный ряд сета «Зодиак», в частности изображение знаков зодиака в облачной раме, мог происходить из серии гравюр французского графика и ювелира Этьена Делона (ок. 1518–1583) на тему времен года (Ил. 4) [Сильверстольпе и 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 Старшего[12] 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 людей[14]. 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 оттиска[15]. 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 деталей[17].

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 антикизированные фигуры (исключением является Вакх на тацце «Октябрь») (Ил. 7), но немецкие крестьяне (Ил. 8), бюргеры и аристократы в своих владениях[19]. 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, лютня[20]. 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 Флоренции[21] (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 выше[22]. Блюдо с изображением Марта (Овен) дает пример еще более сложной иконографии: фигура мужчины с лопатой из гравюры Пауля Флиндта Младшего[23]; мужчина, сажающий дерево, из цикла Колларта; и общий ландшафт, практически совпадающий с декором таццы работы Корнелиуса Эрба, изображающим аллегорию Весны (Палаццо Питти, Флоренция) [Weber, 1970, S. 356–357].

Вебер делает ожидаемый вывод: все фигурные рельефные композиции восходят к каким-то изображениям[24]. 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. 98[25]) 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 Корнелиса Боса (1546)[27]. Сам Бос с точностью едва ли не до детали репродуцировал картину Мартена ван Хемскерха (Ил. 12), созданную для

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 Vlindt 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 чеканным изображением военного лагеря с артиллерией, шатрами, доспехами (инв. № М3-301).

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

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 Бехама 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 визуально 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 году[30].

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 сполии скульптурный фриз рубежа II–I веков до н.э. в афинской церкви Панагии Горгоэпикос (Παναγία Γοργοεπήκοος). Средневековая изобразительность 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-lembleme-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 рамах 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 архитектуры[33]. Важно и то, что месяцы изображались в основном через деятельность человека в тот или иной период календарного года[34]. 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. №№ М3-305, 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 Флетнеру[36]. 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. № М3-309).

Рельефная сцена охоты на оленя на муфте ножки кубка мастера Линда Ханса Антони (инв. № М3-1011; 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 южнонидерландского 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. № М3-1084)[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. № М3-1011) в декоре кубка Штехмессера (инв. № М3-1084) отсутствует деталь знака зодиака, что хорошо иллюстрирует произвольность заимствований златокузнецов[39]. 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. № М3-1012[40]) 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 Модерно[42].

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. №№ М3-305, 306), о которых речь шла выше.

39 Впрочем, в двойном кубке (инв. № М3-1083) 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 Раппольта[43]. 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 фигурой[44]. 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 немалое 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 шпилеобразными 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 опосредованно[48]. 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 Опубликованы: [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_Ii-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 декора[49]. 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 холме[50]. 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, Пантеон[51].

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 штудиям 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 порослью[52]. 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'anticità di Roma. Roma, 1575). Опубликован: 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. № М3-1003/1–2) [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 мифологии[53]: 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.

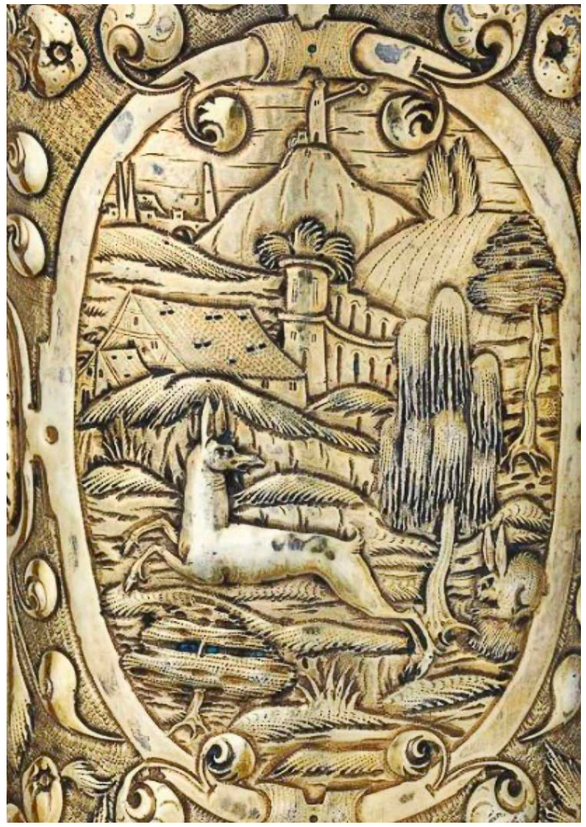
Пожалуй, наилучшей иллюстрацией к сказанному являются таццы из знаменитого сета Альдобрандини, внутренняя поверхность которых сплошь прочеканена секторальными сценами на сюжеты из «Жизнеописания двенадцати цезарей» Светония[54]. Но не только: концентрированный архитектурный фон систематически появляется на многих гравюрах и плакетках (тот же Зильбер[55]), изображающих ситуации различного порядка: от мифологии до быта.




**Ил. 16**
Ионас Зильбер. Сатурн. 1582. Гравюра на металле. Д 119 мм. Британский музей, Лондон

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. 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).** *Шедевры 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. Чиколини. М.: Наука. С. 175–187.

**Кувшинская, И. В. (2019).** *Описание Рима из «Всемирной хроники» Хартмана Шеделя. 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.

**Сильверстольпе, 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 златокузнецов 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.

**Irmscher, 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&region=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&region=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&region=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&region=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: Izobrazitelnoje iskustvo. 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 gravyure [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 kommentarij [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).** Vossozdannyj 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 plaketki 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 serebro v Ermitazhe* [German Art Silver in the Hermitage]. Catalog. St. Petersburg: Slavia. [In Russ.]

**Markova, Galina A. (1975).** *Nemeckoe hudozhestvennoe serebro 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 serebro 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 serebro 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 plaketkam 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 serebre 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 GMII 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 Iyuterovskogo 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.

# под знаком браманте: два московских периода алевиза нового из ланцо

АНДРЕА СПИРИТИ*

Университет Инсубрии, 21100, Италия, Варезе, ул. Раваси, д. 2
andrea.spiriti@uninsubria.it

DOI: 10.17323/3034–2031–2024–1–4–276–305

**Аннотация**

Алевиз Новый из Ланцо — представитель той особенной категории художников, происходящих из области озер Ломбардии, иными словами, из региона между Ларио и Черезио, чья деятельность распространяется по Европе, а впоследствии и по всему миру, с V по XXI век. По сравнению с привычными точками географии, где работали представители его рода, в первую очередь в Генуе и в Лигурии, Алевиз Новый принадлежит к тому направлению, впервые заданному Аристотелем Фиораванти, которое ориентировалось на Восточную Европу. В первое время он участвует в строительстве Ханского дворца в Бахчисарае в Крыму (1504–1514), а затем работает в Москве (1514–1531) под покровительством Великого князя — в решающий период, когда Московское княжество при Василии III начинает превращаться в имперский центр русского мира. Широко развернутая деятельность Алевиза Нового, от соборов Кремля до церкви Петра Митрополита Высоко-Петровского монастыря и вплоть до шедевра — церкви Вознесения Господня в Коломенском, рассматривается с точки зрения зависимости от архитектуры Ломбардии, как в период его обучения, так и в дальнейшем, принимая во внимание практику обмена информацией, характерную для мастеров озерного региона. Так, связь с Джованни Антонио Амадео и с представителями рода Солари, чей избыточный декоративизм явно ощутим в крымских работах, сменяется восхищением Браманте, чьи решения, от общей архитектурной идеи до заимствований, находят свое отражение в Москве. Это проявляется как в многочисленных постройках в Кремле, так и, главным образом, в готико-ренессансном гигантизме собора в Коломенском, насыщенного «брамантизмами», присущими как миланской, так и римской деятельности великого архитектора. Ключевая проблема заключается в способности Алевиза Нового соединить собственное устойчивое ломбардское наследие (компоненты которого непрестанно цитируются, будучи новшеством для русского мира) с местной архитектурной традицией и с особенностями православного христианского культа. Такой подход, впрочем, был привычным для художников озер в связи с их постепенным, начиная со Средних веков, распространением на территориях Центральной и Восточной Европы.

**Ключевые слова:** Алевиз Новый, Крым, Москва, Джованни Антонио Амадео, Донато Браманте

* Статья публикуется впервые. Перевод выполнен с согласия автора. Переводчик с итальянского Бабичева М. А. При участии и содействии Анны Вяземцевой и Марины Лопуховой.



ANDREA SPIRITI

University of Insubria, 21100, Italy, Varese, via Ravasi, 2
andrea.spiriti@uninsubria.it

**Для цитирования:** Спирити А. Под знаком Браманте: два московских периода Алевиза Нового из Ланцо (пер. Бабичева М.) // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 4 (4). С. 276–305

# under the sign of bramante: two moscow periods of aloisio novi from lanzo

**Abstract**

Aloisio Novi da Lanzo is a representative of the extraordinary category of artists from the Lombard lakes, originating from the region between Lake Como (Lario) and Lake Lugano (Ceresio) and active throughout Europe (and later the world) from the 5th to the 21st century. Compared to the traditional destinations of his family (primarily Genoa and Liguria), Aloisio belongs to the lineage inaugurated by Aristotele Fioravanti, which focuses on Eastern Europe. Indeed, he was initially active at the Khan's Palace in Bakhchisarai in the Crimea (1504–1514), and later in Moscow (1514–1531) for the Grand Prince, during the critical phase when the Muscovite state, under Vasily III, was beginning to establish itself as the imperial center of the Russian world. From his interventions in the Kremlin cathedrals to the Church of St. Peter in the Vysoko-Petrovsky Monastery and culminating in the masterpiece of the Church of the Ascension in Kolomenskoe, Novi's architectural activity is analyzed in terms of its dependence on Lombard architecture, both during his formative years and afterward, given the lake region's tradition of information exchange. Thus, his connection with Giovanni Antonio Amadeo and the Solari family, whose excessive decorativeness is clearly present in the Crimean works, gave way to an admiration for Bramante. Bramante's solutions (ranging from general architectural concepts to detailed citations) are echoed in Moscow, both in numerous Kremlin constructions and, most notably, in the Gothic-Renaissance gigantism of the Church of the Ascension in Kolomenskoe, dense with Bramante-inspired elements drawn from his Milanese and Roman work. The crucial problem, therefore, lies in Novi's ability to blend his strong Lombard heritage (whose components were often seen as innovations in the Russian context) with the local building tradition and the liturgical needs of Orthodox Christianity. This, incidentally, was a common technique among artists from the Lombard lakes who, since the Middle Ages, sought to conquer Central and Eastern Europe.

**Keywords:** Aloisio the New, Crimea, Moscow, Giovanni Antonio Amadeo, Donato Bramante

История ломбардской, в частности миланской, архитектуры первой половины XVI века подвержена, на наш взгляд, ряду методологических предрассудков, которые в значительной степени обусловливают критические заключения об этой архитектуре. Первый обнаруживается в недостаточном балансе между исследованием работы *на местах* и миром «художников озерного края» (ит. gli artisti dei laghi — художники региона Ломбардия.— *Прим. перев.*), который, несомненно, отчасти отличается от местных школ по методам работы и своей организационно-социальной структуре, однако вступает с ними во взаимодействие. Второй недостаток, производный от первого,— это весьма условное понимание способа взаимодействия, коллективного творчества, командной работы, единства «строительного» мира, включавшего в себя архитектуру и деревянную скульптуру (а затем и гипсовую скульптуру), и вытекающие из этого, пускай тщетные, попытки их разделить; также условность свойственна уже вышедшему из употребления инструменту — монографическому исследованию об отдельных мастерах. Третий недостаток — это слабое соотнесение архитектурного процесса с политическими событиями, не учитывающее не только очевидное совпадение острых кризисных моментов с периодами застоя в строительстве больших монументальных комплексов (начиная с Дуомо в Милане), но и существовавшую необходимость вооружиться соответствующими отличительными выразительными средствами с целью ведения династической и фракционной борьбы.

Можно сказать, что все вышеперечисленное — это хронические проблемы, которым мы не беремся найти всестороннее решение. Мы хотим лишь показать их масштаб на примере конкретного случая, который, будучи недавно воссозданным [Spiriti, 2010, pp. 5–25], с точки зрения основных предпосылок, хронологической последовательности и ряда типологических отсылок, можно считать в общих чертах установленным. Речь идет о судьбе Алевиза Нового из Ланцо д'Интельви, протагониста крымской и, впоследствии, с 1504 года вплоть до предполагаемой смерти в 1531 году, московской архитектурной сцены; ключевого представителя особенностей мастеров озерного края, которые нашли свое отражение и позднее, во время правления Ивана IV. Первый сюжет, который в настоящее время можно нащупать интуитивно, хотя он мало задокументирован,— это его образование. В 1504 году в Бахчисарае и в Москве Алевиз появляется как зрелая и самостоятельная личность, предположительно в возрасте 25–30 лет. Дату его рождения, таким образом, можно отнести к 1470 году, ко времени, подходящему для того, чтобы перед отъездом и непременным пребыванием в Венеции застать эпоху Лодовико Моро вплоть до его падения в 1499–1500 годах и, в частности, изучить великое искусство Браманте[1]. Однако перед нами встает следующая проблема: «брамантизм» в работах Алевиза Нового, относящихся, на наш взгляд, к первому русскому периоду (1504 — ок. 1514),

1 Библиография на эту тему, безусловно, бесконечна. Последнюю монографию, посвященную одному памятнику, см. [Dorazio, 2021].



не столь радикальный и новаторский, как тот, который можно наблюдать в Коломенском; в начале столетия он намного более «живописный» и формальный и вдобавок смешан с венецианскими художественными решениями, свойственными и озерному краю.

Однако необходимо также иметь в виду способность урбинца (Браманте. — *Прим. перев.*) смешивать разные виды искусств, апогеем чего стала изображенная архитектура. Так, например, раковины в нишах закомар Архангельского собора Московского Кремля (помимо отсылок к архитектуре Кодусси)[2], несомненно, отсылают к фрескам палаццо Панигарола, ныне выставленным в Пинакотеке Брера[3], а также к церкви Санта Мария прессо Сан Сатиро, где главной идеей Браманте является по сути изображение пространства (здесь автор использует термины во всей их семантической стратификации) [Spiriti, 2021, pp. 24–36]. С другой стороны, то же самое обращение к декоративным, но строгим моделям Браманте сосуществует с достаточно точным воссозданием работ Амадео: избыточно декорированный портал в Бахчисарае напрямую отсылает к языку Джованни Антонио Амадео, и в частности — к капелле Коллеони при церкви Санта Мария Маджоре в Бергамо (1470 — ок. 1475), и в целом ко вкусу, которым характеризуется весь пятидесятилетний период правления семьи Сфорца, от Ка Гранде до Чертозы в Павии. Говоря о Милане, могло бы показаться, что Алевиз Новый, несомненно, был увлечен новым методом Браманте, но в то же время своими озерными корнями он был крепко связан с богатой декоративной традицией Ломбардии. Все это лишь укрепляло его отношения с миром региона Венето и в особенности с Венецией: там, напомним, уже с XIV века, а на гуманистических основаниях с XV века, художники озерного края [Spiriti, 2018] развернули колоссальную деятельность, незамедлительно достигнув Вероны, Венеции и Фриули (на тот момент еще территории Аквилейского патриархата, аннексированные Венецией в 1420 г.), чтобы впоследствии распространиться по всей территории зарождающейся Венецианской республики, сосредоточившись в Виченце.

Образцом творчества этой гениальной ветви служит Сан Микеле ин Изола (с 1468 г.), построенный несомненно озерным мастером Мауро Кодусси, родившимся в Бергамо (как и Джованни Баттиста Кастелло и Козимо Алипранди дель Фандзаго) и оказавшимся под сильным влиянием Венеции. Стоит вспомнить и о построенной им венецианской церкви Сан Дзаккария (с 1483 г.); о невероятной способности объединять синтактическую ясность с неовизантийскими отсылками; или же о радикализации системы, введенной семейством дель Ломбардо в Санта Мария деи Мираколи (с 1481 г.).

2 Одновременно с вышеупомянутой работой автора [Spiriti, 2010, pp. 5–25], в условиях взаимной автономности, вышло исследование: [Rossi, 2018, pp. 201–219]. Для ясности стоит отметить несогласие автора с такими положениями текста как само представление об «итальянских» художниках; полное отсутствие вопроса «озерного края»; автоматическое отождествление Алевиза Нового с Алевизом Ламберти ди Монтаньяна; и в равной степени безапелляционная атрибуция Коломенского («Постройка атрибутирована Пьетро Аннибале»).

3 В настоящей работе используется термин «Panigarola», несмотря на известный факт, что заказчиком был Висконти. Недавние исследования в: [Ceriana & Rossetti, 2014–2015, pp. 55–70, 193–194; Rossetti, 2015, p. 365]. Радикальный взгляд, отрицающий живописную роль Браманте, в [Villata, 2012].

Воспользуемся этой отсылкой для одного, на наш взгляд, необходимого пояснения: важной ветвью большого рода Солари была та, что обосновалась, по крайней мере, с XIV века в Кароне и в близлежащем поселении Чиона. К ней принадлежали архитекторы и скульпторы XV века, которые работали в Кастильоне Олона, в Лигурии и в Романье, а также, само собой разумеется, над строительством Дуомо в Милане. Одно из ответвлений семьи, так называемое «дель Ломбардо», прославили скульпторы Пьетро, Туллио и Антонио, которые работали в XV и в начале XVI века в Венеции (состоя в тесных отношениях с семейством Бон из Интельви). В Милане как архитектор и скульптор работал Кристофоро дель Ломбардо, прозванный «Иль Ломбардино»[4], в Риме же в XVI веке Алевиз и его братья занимались ювелирным делом и скульптурой из металла [Spiriti, 2020, pp. 335–340]. Речь идет о ближайших родственниках миланской ветви рода Солари, которому принадлежали архитектор Гвинофорте, художник Андреа, скульптор и архитектор Кристофоро Солари. Совершенно очевидно предполагать, что Алевиз Новый по меньшей мере бывал в Венеции, в условиях буйного взаимодействия и в рамках привычных ученических «стажировок», когда художники озерного края отправлялись в Венецию. Остается неизвестной хронология этого пребывания, которое могло случиться как в начале его путешествия в Крым (то есть в 1503 г.), так и незадолго до этой поездки, так как архитектор уже демонстрирует знакомство с крупными постройками, завершенными лишь в начале 1490-х годов. Можем также предположить, например, что Алевиз бывал в Венеции несколько раз.

Фасад Чертозы в Павии, несомненно, тоже служил образцом для Алевиза Нового[5]. В строительстве этого монументального комплекса участвовали другие представители рода архитектора, а сам проект видоизменялся от первого варианта Гвинфорте Солари (1470) до постепенного господства — уже с первых контрактов в 1473 году — скульптурного измерения в работах Амадео, Мантегацца, Дольчебуоно, Делла Порта, Гаджини, Бриоско и многих других вплоть до 1570-х годов. Алевиз Новый мог быть свидетелем временного равновесия, достигнутого к моменту освящения базилики в 1497 году. Маловероятно, что до 1503 года ему довелось увидеть главный портал, выполненный Бенедетто Бриоско между 1501 и приблизительно 1506 годами, однако мы считаем, что общий его замысел был ему известен (о чем говорят его отголоски в других работах) благодаря распространенной в Ломбардии практике постоянного циркулирования архитектурных моделей. В действительности достигнутый в павийском памятнике компромисс между синтаксисом и декорацией для нас является образцовым, а в таких элементах, как люнет портала или тот же тимпан, спроектированный над

4 См. [Repishti, 2018]: важное и богатое на открытия исследование, которое, однако, на наш взгляд имеет некоторые проблемы в методологии, такие как поиск аутентичности в контексте разработки проекта рядом архитекторов и коллективной работы (иначе как можно объяснить релятивизацию в этом же тексте архитектора Брамантино?), исключение *proprium* (самобытности) озерного края, недооценка семейных связей и глубокой и последовательной взаимосвязи между скульптурной и архитектурной деятельностью; все эти темы необходимо рассмотреть при другой возможности.

5 В этом контексте полезно посмотреть: [Zanuso, 2006, pp. 68–75], а также перспективное и вызывающее споры исследование: [Morscheck jr., 2023].



пониженной аркой, чувствуются московские отголоски. Это глубокое погружение молодого Алевиза Нового в «озерный» мир окончательно подтверждается его знанием архитектуры Феррары, в частности Палаццо деи Диаманти (1492–1503)[6], нашедшим отражение в Грановитой палате Московского Кремля, при естественном посредничестве не Бьяджо Россетти, а одного из «художников озерного края» и его правой руки — Габриэле Фризони из Лаино Интельви. Упомянутые выше постройки приводят к постановке двух вопросов. Нет необходимости предполагать реальное присутствие Алевиза Нового на местах строительства различных памятников, учитывая типично озерную традицию обмена моделями и проектами — исключительное *ноу-хау*, связанное с возвращением домой в зимний период и последующим профессиональным обменом. Однако до всех этих мест можно легко добраться из Милана, и все они принадлежат государствам, находившимся в хороших или, по крайней мере, терпимых отношениях друг с другом. Хронологически «новые» комплексы относятся к последним четырем десятилетиям XV века и к первым годам XVI века, что соответствует начавшемуся в 1503 году путешествию Алевиза Нового.

Работа в Крыму в Бахчисарае в 1504 году [Арбитайло, 2015], с одной стороны, отвечала потребности хана Менгли I Гирея [Zaytsev, 2005, pp. 330–353] в самопрезентации после разгрома Золотой Орды, захвата Сарая и самопровозглашения каганом в 1502 году. С другой стороны, крымская деятельность встраивается в его сложную политику, основанную на формальном османском вассалитете, на союзничестве с Великим княжеством Ивана III (которое, вероятно, объясняет перемещение Алевиза Нового в Москву), на хороших отношениях с генуэзцами, на вражде с Великим княжеством Литовским и Польским королевством и, безусловно, на вражде с Ордой. Из всех этих элементов наибольший интерес представляет Генуя: город, который на протяжении веков был связан с Миланом, который приютил широкий и разнообразный круг озерных художников и который Алевиз Новый, несомненно, знал и, вероятно, посещал. В свою очередь, для Менгли I Гирея Алевиз Новый был гарантией отношений с озерными территориями, что в его случае означало, главным образом, Геную. Действительно, великолепный портал Бахчисарайского дворца полон ломбардских и венецианских деталей, однако его отличает также и избыточный декоративизм, свойственный генуэзскому искусству, где, к примеру, капелла покровителя города святого Иоанна Крестителя в соборе Сан Лоренцо была построена в период между 1450 и 1460 годами, однако значительно переосмыслена (в озерной традиции, и даже в интельвезской) с 1492 по 1503 год [Sénéchal, 2012, pp. 87–100; Pisani et al., 2012, pp. 279–391]. Если в Крыму Алевиз Новый стремился включить элементы «в итальянском стиле» в и без того эклектичный дворец, к тому же принадлежащий мусульманскому правителю-сунниту, то в Москве Грановитая палата аналогичным

6 Случай изложен в: [Mattei, 2018, pp. 39–48]. Несмотря на приписанное представителю крупного рода из Лаино Интельви мантуанское происхождение (!), полезно посмотреть: [Donisi, 1997, pp. 107–146; Donisi, 1998, pp. 95–116].

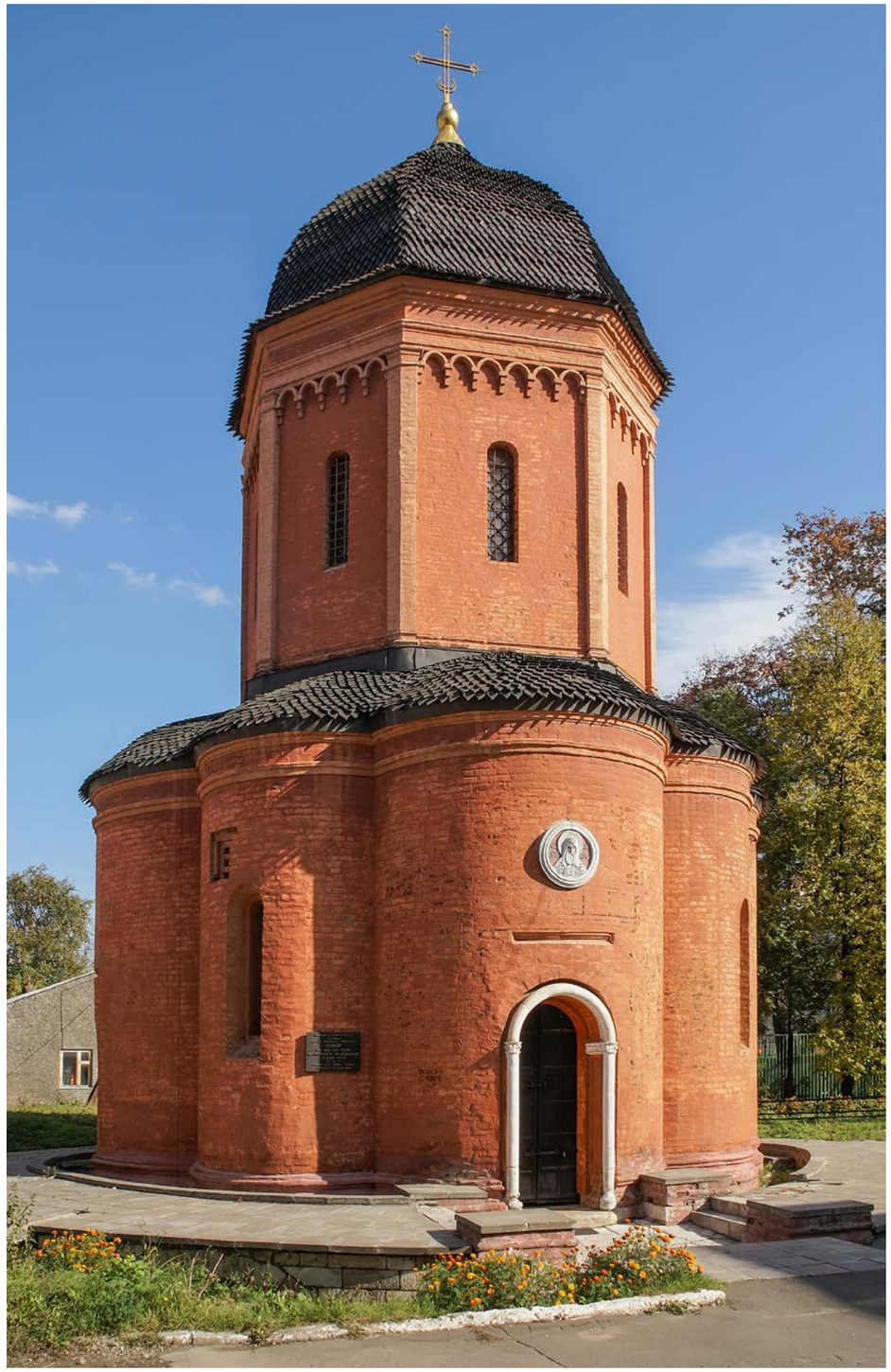
образом преобразует резиденцию христианского православного правителя «на современный лад».

Уплотненная планировка московских церквей представляет собой более сложный вопрос. Задуманная под нужды православной литургии (с русскими особенностями), она очевидно отличается от христианских католических схем, в которых родился и вырос Алевиз Новый. Несомненно, ему пошла на пользу способность озерных художников быть гибкими и адаптироваться. Благодаря этим двум характеристикам они могли благополучно пребывать в Центральной Европе, а впоследствии в России и в Скандинавии с середины XVI вплоть до начала XIX века. Кроме того, Алевизу Новому было знакомо брамантовское видение архитектуры как детерминации пустого пространства и последующая свобода в работе с интерьером. Архитектора из Урбино восхищала раннехристианская базилика Сан Лоренцо Маджоре в Милане и ее неповторимая диалектика между пустотами и заполненным пространством, которая сохранилась в своем первоначальном виде как во время частичной реконструкции вследствие крушения базилики в 1573 году, так и после изменений в литургии в XVII веке. Важную роль в этом контексте играет церковь Петра Митрополита Высоко-Петровского монастыря в Москве (Ил. 1). Определяющими являются следующие элементы: использование кирпича (изначально предполагалось, что останется видна кладка) и все возможные отсылки к миланской архитектуре времен святого Амвросия; план в виде двойного греческого креста со скругленными рукавами как очевидная отсылка к базилике Сан Лоренцо; преемственность по отношению к долгой традиции, сформированной «художниками озер» в Польше с романских времен, в частности в ротонде Святого Прокопа в Стшельно [Spiriti, 2015, pp. 229–238]. К этим элементам относится и свободное использование вертикалей в тибуриуме, которое уже в это время несет пространственную «непринужденность», важный элемент протоманьеризма в архитектуре, а также взывает к иллюзионистическому нависанию романского тибуриума над триумфальной аркой в ренессансном доме причта, выполненном Браманте в комплексе базилики Сант Амброджо в Милане (1492).

Наряду с этим, в небольшой, но монументальной постройке можно с легкостью найти отсылку к другой работе Браманте, Темпьетто при Сан Пьетро ин Монторио в Риме (начало строительства в 1502 г.) [Cantatore, 2017], хорошо известной в художественной среде озерного края благодаря присутствию многочисленных римлян, а также благодаря принадлежности Темпьетто к францисканскому ордену амадеитов, «штаб-квартирой» которых была церковь Санта Мария делла Паче в Милане [Spiriti, 2016]. Как и снаружи, внутри двойной восьмигранник купола (иными словами, тот, что лежит в основании барабана, и тот, что перекрывает скуфью), паруса, раскрытые наподобие книги[7], последовательное чередование этих парусов и дорических

7 Напомним, что этот элемент, ярко выраженный в соборе Святой Софии в Константинополе, нашел свое проправославное идеологическое применение в церкви Тела Христова в идеальном протогороде Кастильоне Олона в 1530-х годах [Spiriti, 2018, pp. 169–176].





**Ил. 1**
Церковь Петра Митрополита Высоко-Петровского монастыря. 1514–1517. Общий вид. Москва

лизен, непрерывный карниз, связывающий лизены и полукружия ниш, которые проявляются над иконостасом, собирая воедино пространство собора, и синтез между центрическим планом и идеей продольной ориентации — все эти элементы несомненно несут в себе традиции раннехристианской и византийской архитектуры (и, таким образом, соответствуют местному заказу), но в большей степени эти элементы являются отражением ломбардской архитектуры Браманте, в частности базилики Санта Мария прессо Сан Сатиро. Главный секрет архитектуры Алевиза Нового заключается в том, что он использует накопленные знания об архитектуре озерного края и о работах Браманте, подчеркивая в них те переосмысленные позднеантичные элементы таким образом, чтобы выстроить диалог с русской традицией, которая ощущала себя в тесной связи с Византией.

Впрочем, диалектика между центрическим и продольным планом была характерна для византийской архитектуры (начиная с собора Святой Софии в Константинополе и заканчивая Софийским собором в Киеве) и, надо полагать, с 1506 года оживилась благодаря многовековому строительству нового собора Святого Петра в Ватикане. План последнего, помимо всего прочего, был предметом споров еще с 1435 года, и именно с отсылкой к тому православному миру, который был объединен с миром католическим на Ферраро-Флорентийском соборе 1439 года. Возвращаясь к Москве, стоит отметить, что, с другой стороны, тема микрокосма, включающего в себя макрокосм,— это гуманистическая концепция, безусловно известная мыслителю уровня Максима Грека [Codevilla, 2016; Giambelluca Kossova, 2012]. Важно также помнить, что растерзанная Русская церковь, особенно вследствие Московского собора 1503 года, могла найти в сдержанной и в то же время элегантной архитектуре равновесие, удовлетворяющее последователей как Нила Сорского, так и Иосифа Волоцкого [Codevilla, 2016; Graciotti, 1991, pp. 233–271]. Схожие рассуждения применимы также и к собору Успения Пресвятой Богородицы Симонова монастыря, в котором ярко проявляются отсылки к раннехристианской (аркатурно-колончатый пояс) и позднесредневековой (двойная расположенная бок о бок апсида) миланской архитектуре. Если в первом случае очевидным образцом служит базилика Сан Симпличано, то во втором мы можем вспомнить «современное» гуманистическое сооружение, известное как церковь Санта Мария Инкороната (1450–1460). Строительство церквей, дворцов и башен в период с 1504 по 1514 год делает Алевиза Нового главной фигурой на московской сцене. Он преобразовал возможный индивидуальный вклад Аристотеля Фиораванти в систематическую деятельность мастеров озерного края, работая с многочисленными соотечественниками и оказывая явное влияние на привлеченных русских зодчих.

Несмотря на непрерывность архитектурных событий, период его деятельности с 1515 по 1530 год, предшествующий новаторской работе архитектора в Коломенском, бесспорно, пуст. Можно, конечно, предположить, что Алевиз Новый мог обеспечивать свое существование благодаря доходам в Москве, под благосклонным покровительством (с 1505 г.) Василия III,



**Ил. 2**
Церковь Вознесения Господня в Коломенском.
Ок. 1532. Общий вид. Москва

координируя завершающие этапы разных строительств и оказывая помощь другим, однако такое поведение не характерно для мастеров озерного края. В связи с этим, а также в отношении последующего периода, возникает предположение о его временном возвращении в Милан и в долину Интельви. Безусловно, в связи с крымским нашествием, достигшим Москвы в 1519 году, а также с суровыми репрессиями, введенными Василием III в 1521 и затем в 1525 годах (в этот раз в связи с впадением в немилость Максима Грека), общий климат был далек от благоприятного. Однако основными причинами для отъезда предположительно были типичное для жителя озерного края желание вернуться домой для разрешения дел и семейных обязательств, а также стремление к получению новых знаний об архитектуре. В рамках этого временного интервала установить точные даты его возвращения трудно. Вполне обоснованно считать, что архитектор находился в Москве с 1530 года. Однако, принимая во внимание неправдоподобный факт его «смерти» в 1514 году, фигурирующий в одном документальном источнике, который теоретически позволяет предполагать, что Алевиз Новый уезжал из Москвы, мы можем сдвинуть эту дату несколько назад. В любом случае, для актуальности настоящей работы ключевую роль играет конечная дата. Если считать эту гипотезу достоверной, то мы можем утверждать, что Алевиз Новый имел возможность познакомиться с тремя разными и взаимодополняющими элементами: обновлением архитектуры в Милане, схожим процессом на территории озерного края и становлением маньеризма, в частности — что важно для работы в Коломенском — его мантуанской ветви в работах Джулио Романо.

Период с 1504 по 1529 год в Милане характерен исчезновением явлений, относящихся ко времени правления династии Сфорца: среди наиболее важных мы можем назвать последний период деятельности архитектора Амадео, который умер в 1522 году; полную препятствий архитектурную деятельность Бернардино Зенале и еще более тернистую — Брамантино; длительное сохранение в архитектуре опытов Браманте после самого Браманте. Среди явлений, связанных с новым климатом, но не являвшихся радикально новыми, несомненно стоит отметить отсылки к Риму эпохи папы Джулио II и Льва X; неоднозначную, но неотъемлемую роль, которую сыграли скульпторы-архитекторы Милана (Андреа Фузина) и озерного края (Джироламо делла Порта да Порлецца, Кристофоро Солари да Карона); и, главным образом, стоит отметить деятельность вышеупомянутого Кристофоро Ломбардо, прозванного Ломбардино [Loi, 2013–2014, pp. 95–104; Loi, 2019, pp. 127–145], которого в действительности, — оставим в стороне затрудняющую омонимичность с Гоббо, — следовало бы называть Кристофоро Солари дель Ломбардо да Карона, и чье существование задокументировано с 1510-го вплоть до его смерти в 1555 году. Фигура Ломбардино выделяется на фоне сложной политической обстановки тех лет (Миланом по очереди правят Людовик XII до 1512 г., Эрколе Массимо Сфорца в 1512–1515 гг., Франциск I в 1512–1522 гг., Франческо II Сфорца с все более давящим имперским надзором с 1522 г. и затем стабильно с 1525 по 1535 г.) благодаря его роли как





**Ил. 3**
Церковь Вознесения Господня в Коломенском. Ок. 1532. Нижний ярус галереи, пониженные пилястры. Москва

основателя «функционалистского» течения, которое продолжится в XVII веке в работе Фабио Мангоне и в XVIII веке благодаря архитектору Карло Джузеппе Мерли[8]. В настоящей работе мы лишь коснемся этой тенденции в архитектуре в связи с ее предполагаемым влиянием на Алевиза Нового.

Около 1525 года, и не позднее 1527-го, архитектор из Кароны занимается реконструкцией церкви и переосмысляет архитектуру монастыря женской ветви ордена августинцев-отшельников Санта Катерина алла Кьюза [Lojacono, 1991, pp. 214–217], практически полностью разрушенных в XX веке. Благодаря одной гравюре нам известен поразительный фасад, в котором явно (что, однако, крайне редко упоминается в литературе) прослеживается опора на Сан Дзаккария в Венеции в связи с маньеристическим геометризмом, с очевидными отсылками к языку Рафаэля и Джулио Романо, а также с неканоничной ясностью, отсылающей к модели фасада базилики Сан Лоренцо во Флоренции работы Микеланджело. Оставим в стороне *полемику* в отношении атриума и фасада Санта Мария деи Мираколи пресо Сан Чельсо (с участием Чезарино, Гоббо, Ломбардино)[9] и вопрос о том, каким должно было стать их образное решение с 1528 года, и, наоборот, подчеркнем отношения Ломбардино с Джулио Романо, действительно более поздние по отношению к жизни Алевиза Нового, однако достаточно показательные. Два архитектора сотрудничали (как и ранее, наряду с другими архитекторами) в 1534–1541 годах в работе над порталом миланского Дуомо, обращенным к Компедо, и, главным образом, они работали вместе над проектом фасада церкви Сан Петронио в Болонье (1545–1546) [Loi, 2016, pp. 124–133], удивительным образом сочетая остатки готической архитектуры и цитаты из нее с классическими элементами. За рамки данного исследования выходит также сухой рационализм (незадолго до 1535 г.) башни и внешнего оформления палаццо Стампа ди Сончино[10] по заказу главного советника миланского герцога Франческо II Сфорца, который, в свою очередь, был автором обрывочного, но заслуживающего внимания плана по художественному возрождению герцогства.

Ранее мы упомянули архитектора Джулио Пиппи по прозвищу Романо, который, находясь в Мантуе с 1524 года вплоть до своей смерти в 1546-м, с особым вниманием наблюдал за языком Алевиза Нового: его «непринужденностью», его способностью сохранить морфологию архитектуры, при этом полностью перестраивая синтаксис[11]. Не доходя до внутреннего двора Всадников палаццо Дукале [Pagliara, 1989, pp. 418–424; Togliani, 2016, pp. 109–141; Bruschi, 2016, pp. 143–166], который является несомненным эталоном, но строился лишь с 1538 года, уже после смерти Алевиза Нового, мы можем, тем не менее, упомянуть палаццо Те (1524–1534)[12], загородную

8 Этот острый, но в то же время оставленный без внимания вопрос был поставлен Марией Луизой Гатти Перер. Автор с трепетом вспоминает диалоги с исследовательницей, посвященные этой проблеме.

9 См. исследование [Repishti, 2018, pp. 81–92], заключения которого необходимо рассмотреть в другом контексте.

10 См. библиографический список: [Loi, 2014].

11 Помимо очевидного [Furlotti, Rbecchini, Wolk-Simon, 2019], беспрецедентным в контексте этой проблемы остается каталог выставки *Giulio Romano* в Мантуе в 1989 году, в частности текст [Tafuri, 1989, pp. 15–63].

12 См. библиографический список: [Furlotti, Rbecchini, Wolk-Simon, 2019].





**Ил. 4**
Церковь Вознесения Господня в Коломенском. Ок. 1532. Верхний ярус галереи, первый портал. Москва

виллу Спиноза (1527–1533) [Davis & Hemsol, 1989, pp. 522–523] и усыпальницу Бальдассаре Кастильоне в санктуарии Мадонна делле Грацие прессо Куртатоне (1529–1531) [Burns & Pagliara, 1989, pp. 532–534; Brunelli, 2002, pp. 58–63]. Вспомним некоторые ключевые элементы, такие как «морфосинтатическая революция» палаццо Те и революция в масштабах виллы Спиноза; семантизированная и гипергеометрическая перспектива усыпальницы Кастильоне. Даты их возведения подтверждают ранее предложенные хронологические рамки, а именно прибытие Алевиза Нового (направлявшегося в Россию) в Мантую, таким образом, в 1530 году, когда строительство упомянутых ранее памятников находилось уже в разгаре. Действительно, уникальная способность Джулио Романо собирать воедино синтактическую строгость и «непринужденность» является неотъемлемой характеристикой второго периода, в самом деле очень короткого, деятельности Алевиза Нового. Предположительно, зодчий прибыл в Москву в 1530 году. С 1530 вплоть до своей смерти в 1531 году он работал в Коломенском, строительство которого заканчивается в 1532 году, а уже в 1533 году умирает Василий III. Благодаря такой хронологической последовательности можем назвать его работу над церковью в Коломенском завершающей, ярко отличающейся (какой она и является по художественному языку) от реализованных двадцатью годами ранее построек, а также результатом маньеристического обновления языка, отмеченного во время его пребывания в Италии.

В основе морфологии архитектуры церкви Вознесения Господня в Коломенском[13] (Ил. 2) в первую очередь лежит ее посвящение, которое взывает к идее вертикали. Вторым основанием является ее расположение в Коломенском, в особом месте, уже имевшем на тот момент ряд построек, но еще не урбанизированном — и даже наоборот, в месте с большим количеством зеленых зон, которые дополнительно подчеркивают монументальное уединение, сегодня большее, нежели в прошлом. Первое, что поражает во внешнем облике церкви, — это готические цитаты; высокий восьмерик имеет шатровое завершение, адаптированное под местный вкус (вимперги, бусы), однако очевидно берущее свое начало в миланском Дуомо[14], как в общих чертах, так и более конкретно в куполе, скрытом в башенном завершении, как было предложено архитектором Амадео в его известном проекте 1507 года[15], частично реализованном в виде небольшого шпиля в промежутке до 1518 года, иными словами, во всех тех памятниках, которые Алевиз Новый мог видеть во время своего предполагаемого возвращения в Милан. Размышления на тему готики отнюдь не редки в итальянской архитектуре XVI века и, помимо миланского примера, стоит обратить внимание

13 Автор использует привычный перевод на итальянский язык *cattedrale* (собор.— *Прим. перев.*) (в православном значении). Безусловно, допускаются такие варианты перевода как *chiesa* — церковь, *basilica* — базилика, которые встречаются в литературе. Полезен в этом отношении труд [Баталов и Беляев, 2013], к выводам которого автор настоящей статьи подходит критически. Далее см. библиографический список: [Rossi, 2018].

14 Автор считает модель кивория собора Святой Софии в Константинополе важной [Rossi, 2018, p. 210], но косвенной отсылкой.

15 Документы приведены в [Schofield, Shell, Sironi, 1989]. О ключевом прецеденте и о проектах 1490 года см. [Ceriani Sebregondi, 2019].





**Ил. 5**
Церковь Вознесения Господня в Коломенском. Ок. 1532. Верхний ярус галереи, второй портал. Москва

на запоздалую, но явную отсылку к совместной работе Ломбардино и Джулио Романо в Болонье.

Речь идет о готике, заметной в первую очередь в ее «функциональном» аспекте, в ее геометрической ясности, в соответствии с одной из ведущих тенденций вплоть до XVIII века. Иными словами, это готика, выведенная в формулу, отвечающую новой строгости маньеризма, и тем не менее сохраненная во всей своей семантической тяге к вертикали. Безусловно, эта схема усложняется благодаря использованию русских элементов, таких как многократно повторенные килевидные арки, что вновь свидетельствует об озерной традиции адаптироваться к местному художественному языку. Схема усложняется также за счет сложной системы двухъярусного гульбища (в оригинале статьи автор использует термин «портик». — *Прим. перев.*), заключающего псевдокрипту и входные лестницы в сложную композицию, доминирующим элементом которой являются приземистые пилястры (зачастую, как мы увидим далее, ощутимо маньеристические как у Браманте) (Ил. 3), противопоставленные вертикализму тех же пилястр в верхнем уровне церкви. С другой стороны, постройка центрического плана тяжело поддается восприятию, если не посмотреть сначала на важный памятник, миланскую базилику Сан Лоренцо (одну из ключевых моделей для Браманте), имеющую башнеобразное завершение, которая лишь в Милане могла найти отсылку к долгому периоду строительства Дуомо. В конце концов, сама идея архитектуры, которая «опоясывает» первый ярус, окружает центральный объем[16], намекая на вертикальное устремление и одновременно ставя его под сомнение, — это наследие архитектуры Браманте, реализованное в перестройке капеллы делла Пьета в церкви Санта Мария прессо Сан Сатиро. Для выявления различных отсылок считаем целесообразным провести анализ всего памятника.

Первый ярус (входной) с его гениальными короткими пилястрами, несомненно, является элементом раннего маньеризма, но в то же время это сомасштабное наложение «крипты» Дуомо в Павии (1488–1492), в сочетании с подковообразной (мосарабской) аркой (в нашем случае регуляризированной), реализовано лишь единожды в Миланском герцогстве в базилике Сант Аббондио в Комо. Входной портал нижнего яруса представлен архаизирующим решением с двойной ионической волютой (в отличие от палаццо Панигарола, с похожей пальметтой), берущим свое начало в XV веке. Парапет лестницы с филенками несомненно имеет отсылки к архитектуре Альберти (Сан Себастьяно в Мантуе)[17], однако уже имеющей отклонения в сторону венецианского опыта архитекторов семьи Солари дель Ломбардо. Высокие базы пилястр, которые можно найти во всем сооружении, берут свое начало в работах Браманте — достаточно вспомнить гравюру Преведари 1481 года и ее незамедлительный успех. К архитектуре Браманте отсылает

16 Предполагаемая реконструкция второго порядка не воздействует на пространственное содержание.

17 Это заключение сделано на основании серии отсылок, на взгляд автора лишь отчасти убедительных, к художественной сцене Тосканы. Цит. по [Rossi, 2018, pp. 210–212].





**Ил. 6**
Церковь Вознесения Господня в Коломенском. Ок. 1532. Верхний ярус галереи, третий портал. Москва

и намеренное подчеркивание *непрерывности* парапетов во внутренних дворах монастыря Сант Амброджо[18]. Эта тема станет образцовой благодаря Пеллегрино Пеллегрини, прозванному Тибальди (стоит вспомнить о таком поразительном примере как Сан Феделе в Милане), а в Коломенском раскроет свою преждевременную склонность к воспроизводимости. Входные порталы второго яруса, тем временем, наоборот отличаются своей нарочитой неоднородностью. В первом (Ил. 4) выразительность каннелированных полуколонн искусно сочетается с удвоением тимпана (классического, но в то же время троичного), обрамляющего (также трижды) килевидную арку, создавая идеальное сочетание греко-латинской схемы, получившей современное прочтение в Римини в Темпио Малатестиано работы Альберти, с восточно-русской схемой. А строгая акцентированная графика портала с каноническим архитравом, несомненно, отсылает к архитектуре Брунеллески и Альберти, несмотря на то что такое решение уже было известно в ломбардской архитектуре на примере церкви Тела Христова в Кастильоне Олона (1430–1440-е гг.). Во втором примере (Ил. 5) намеренно подчеркнуты тимпан и портал, и, таким образом, мы можем увидеть игру в исключительно классицистической манере. Однако, этот портал полностью отвечает решению, свойственному Браманте и ломбардской архитектуре, в виде высокой базы и двойного эхина, к которому мы вернемся позднее. Более того, первой характеристике (парадоксальной, маньеристической) отвечают филенки многосложного портала, создающего практически театральный эффект. Третий пример (Ил. 6) включает в себя орнаментальный люнет с буйным растительным мотивом[19] и дорическим язычковым орнаментом[20] (ит. linguettatura dorica — резной мотив в виде язычков. — *Прим. перев.*), которому предшествует небольшой протир на подиуме (ранее использованном в другом памятнике?), пышно украшенном скульптурой (триумфальная финиковая пальма[21], ионические консоли, перемежающиеся с дорическими щитами, листели); дорический парапет и декоративные щиты (прямое заимствование из палаццо Панигарола); шестигранные колонны, поддерживающие небольшие эхины; и завершение с тимпаном, в виде килевидной арки. Эта невероятная непринужденность сравнима, с точки зрения ломбардских элементов, с более поздними памятниками, такими как башня Кастильони ди Казатико [Burns & Pagliara, 1989, pp. 526–527], созданная Джулио Романо в 1546 году на основе более раннего проекта.

18 Для ясности посмотрим хронологию событий: в 1497 году Асканио Мария Сфорца осуществляет объединение с Кьяравалле и дает начало строительным работам; в 1498 году Браманте разрабатывает проект с четырьмя внутренними дворами, представленный в известной деревянной модели, чье создание длилось вплоть до 1499 года при помощи Дольчебуоно (в этот год произошло падение семьи Сфорца и отправление архитектора в Рим); с 1504 по 1513 год вновь начинаются работы (при участии Бартолино де Кози, Паоло де Моза, т.е. архитекторов из рода Солари), впоследствии прерванные и возобновленные в несколько этапов с 1552 по 1612 год. По этой теме см. [Gritti, 2020, pp. 32–58], текст с интересными пробелами в библиографии.

19 Может показаться убедительной отсылка к знаменитому, тщательно изученному античному памятнику (арке Гави в Вероне), который был хорошо известен и воспроизводим на протяжении всей эпохи Возрождения.

20 Иными словами, схема палаццо Панигарола с наложенным венецианским растительным орнаментом, свойственным роду Солари дель Ломбардо.

21 Для ознакомления с символическим применением этого элемента, важным в искусстве ломбардского Возрождения, отсылаем к [Spiriti, 2020, pp. 215–217].

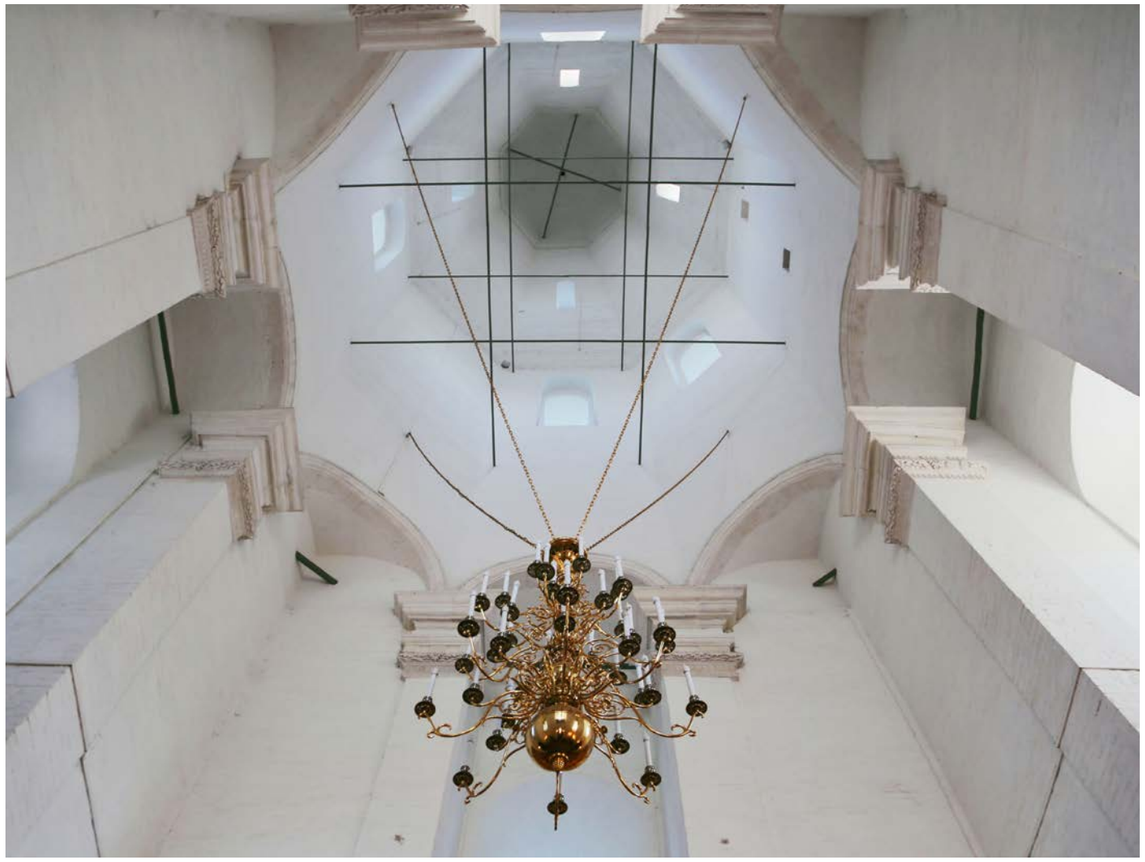




**Ил. 7**
Церковь Вознесения Господня в Коломенском. Ок. 1532. Псевдокрипта. Москва

Полуподземное пространство (в русской традиции «подклёт». — *Прим. перев.*) (Ил. 7), которое нельзя называть криптой, а скорее «нижней церковью», наиболее классический пример такого пространства находится в церкви Сан Сеполькро в Милане [Ranaldi, 2019], отвечает двум иконологическим требованиям. Первое заключается в противопоставлении земного мира (а точнее, Сионской горницы, где, согласно христианской традиции, произошло явление Христа; Евангелие от Луки, 24, 36–49)[22] небесному миру Вознесения, произошедшего в месте по пути «до Вифании», единственное описание которого известно по Евангелию от Луки, 24, 50–53[23]. Второе требование заключается в стремлении сделать отсылку к церкви Вознесения Господня в Иерусалиме, не только к *Имвомону* в его многочисленных реконструкциях, но также и к закодированному в паломнических путеводителях со времен Аркульфа изображению сооружения с портиками и с центральным объемом здания, отверстие которого здесь заменено на шатер. Оставим в стороне проблему московского характера этой архитектуры, например, соотношение чистого и оштукатуренного кирпича, а также то, насколько радикальными (однако, вряд ли неверными) были перестройки, и обратим внимание на повышенные арки, на полистильные пилястры с высокими базами (дом причта в Сант Амброджо Маджоре в Милане работы Браманте) и их угловые решения с центральными выступами (фронтальное решение пресбитерия Санта Мария прессо Сан Сатиро в Милане, выполненного Браманте), на профилированные капители. Скорее всего, и здесь большую роль сыграла модель крипты в соборе в Павии, нашедшая свое отражение и в расположенном напротив входном портике.

Композиция верхней церкви (Ил. 8) построена на диалектическом отношении между пустым и заполненным пространством, которое воспринимается на основании (в свою очередь образцовом для Браманте) знакомства с базиликой Сан Лоренцо Маджоре в Милане. План здания в форме греческого креста преобразуется в восьмерик через тромпы, которые переходят в пары дорических лизен (с капителями, украшенными растительным мотивом, как и капители верхнего уровня галереи), которым соответствуют по бокам центральные монофоры (Ил. 9). Эта схема позволяет возвести восьмигранный купол с двумя уровнями окон: восемь первичных окон нижнего уровня и четыре верхнего. Их количество (двенадцать) семантически отсылает к *viri galilaei — мужам Галилейским*, то есть к апостолам, присутствовавшим при Вознесении, за метатемпоральное измерение которого отвечает невидимая вершина вышестоящего шатра. Эхин (Ил. 10), который появляется также и на угловых пилястрах, становится таким образом ритмическим элементом единого целого. Как известно, первые современные случаи применения этого характерного классического элемента встречаются



**Ил. 8**
Церковь Вознесения Господня в Коломенском. Ок. 1532. Верхняя церковь. Москва

22 Обращаем внимание на то, как это двухуровневое пространство (внизу расположена предполагаемая гробница Давида, на верхнем уровне — пространство Тайной Вечери, с мессианским пониманием Христа как Сына Давида) было отреставрировано в конце XIV века по желанию герцога Миланского Джан Галеаццо Висконти [Spiriti, 2012, pp. 145–174].

23 В Новом Завете присутствует еще одна важная цитата, принадлежащая Луке, которую можно найти в Деяниях Святых Апостолов, гл. 1, 1–12.

во флорентийских работах Филиппо Брунеллески, а именно во внутреннем убранстве базилик Санто Спирито и Сан Лоренцо[24]. Работы по возведению базилики Санто Спирито начались в 1428 году, однако само строительство началось только в 1444 году и закончилось в 1465-м уже после смерти Брунеллески в 1446 году. Закладка новой базилики Сан Лоренцо началась в 1421 году, Брунеллески присоединился к проекту приблизительно в 1425 году, а сами работы длились в период с 1442 по 1457 год. Помимо упоминания о затяжном строительстве стоит в общих чертах отметить, что во второй половине XV века были известны два идентичных случая с систематическим использованием эхинов. Браманте, работая в Милане, вводит эти элементы изначально в изображение на гравюре Преведари (1481) и затем в реальном строительстве дома причта в Сант Амброджо (с 1492 г.)[25] и двух внутренних дворов близлежащего монастыря (проект датируется 1497–1498 гг., работы длятся вплоть до 1612 г.)[26]. Строительство было прервано в 1499 году, затем вновь начато с 1509 по 1513 год под руководством Ломбардино, чтобы впоследствии приостановиться до 1552 года. Стоит также отметить, что эхин из церкви в Коломенском, увеличенный в верхней части и разделенный на уровни, идентичен эхинам из дворов Сант Амброджо, точное воспроизведение которого можно найти в трактате Чезариано, изданном в 1521 году [Coccia, 2015]. Таким образом, Алевиз Новый мог знать прототипы, предложенные Брунеллески, однако то, как они исполнены в Коломенском, тесно связано с обращением к языку Браманте, имевшим место как в самом начале карьеры в Милане (то есть до отбытия зодчего в Москву), так и в 1520–1530-е, т.е. во время его вероятного возвращения в Милан. Другой ряд отсылок может быть представлен как великим веком романских тибуриумов (Сант Амброджо, Сан Надзаро) и долгой дискуссией о куполе Дуомо, в решении которой, кстати, принимал участие Браманте, так и, выходя за пределы Милана, образом церкви Тела Христова в Кастильоне Олона, а также Чертозой и Дуомо в Павии, тоже с участием Браманте. Не стоит также забывать еще одну работу Браманте, воплощение которой заняло много времени: это фасад базилики Санта Мария Нуова в Аббьятеграссо с парами сдвоенных колонн с эхином, который, на самом деле, является фрагментом архитрава.

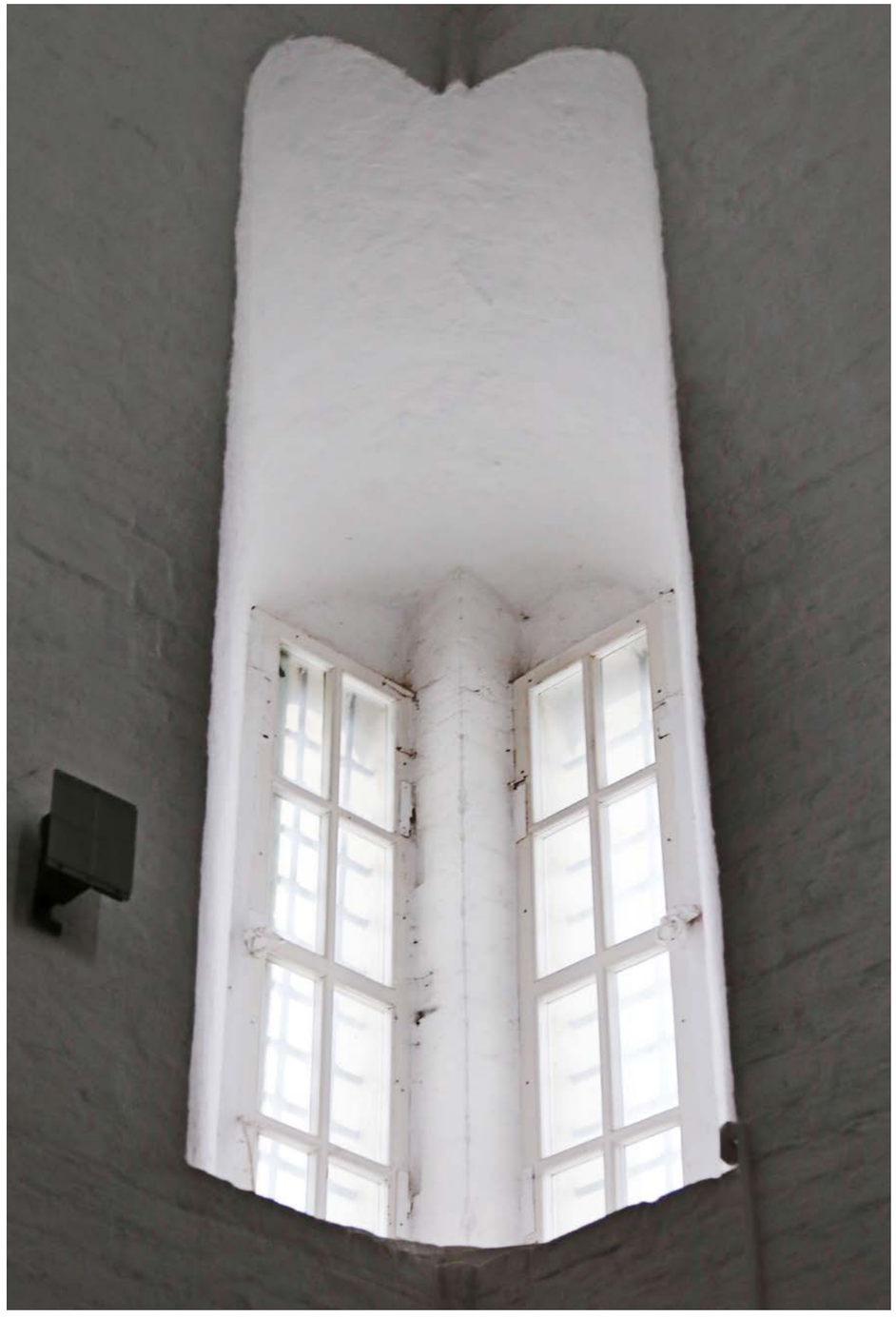
Отдельного внимания заслуживают четыре высокие срединные ниши, отвечающие монофорам. Здесь в качестве образцов выступают базилика в Ансперто, миланский памятник позднего Средневековья, древняя церковь Сан Сатиро, которую Браманте преобразует в капеллу делла Пьета в новой базилике Санта Мария Нуова прессо Сан Сатиро, или же часовня Сан Лино в Сан Надзаро Маджоре. Этот мотив часто встречается в ломбардской архитектуре, включая те примеры, которые Алевиз Новый никак не мог

24 Библиография, посвященная этой теме, несомненно, бесконечная, а даты являются объектом для обсуждения, хоть и в заранее приведенных общих рамках.

25 В рамках настоящей работы опустим достаточно важную проблему возможной схожей трансформации малого внутреннего двора миланского Кьяравалле (цистерцианского монастыря, объединенного с Сант Амброджо под эгидой кардинала Асканио Мария Сфорца в 1497 г.) в год начала работ над последним и представления деревянной модели Браманте, веками являющейся определяющей [Gritti, 2020].

26 См. сноску 14.





**Ил. 9**
Церковь Вознесения Господня в Коломенском. Ок. 1532. Боковые окна, деталь. Москва

знать, как, например, Сан Бенедетто ди Маллес Веноста[27]. В свою очередь арка, которая дополнительно подчеркивает угловое «книжное» решение, представляет типичное для Сан Лоренцо Маджоре применение “corpo obliquo” (ит. corpo obliquo — модификация архитектурного элемента, при которой нарушается принцип ортогональности. — *Прим. перев.*), которое сегодня можно прочитать в маньеристической реконструкции, однако чье применение было обусловлено планировкой. Результатом этих изобретений стал тибуриум, который при взгляде снизу раскрывает геометрическую сложность планировочного решения в виде греческого креста, вписанного в восьмерик с включенными углами креста, подчеркнутыми парами эхинов. В некоторых местах сохранилось еще одно интересное решение, а именно скошенная капитель между монофорами раскрытых на книжный манер углов, чья геометрическая ясность (прямоугольник, увенчанный люнетом) вступает в диалектику с трехцентровой входящей аркой и верхним килем, очевидно восточного характера. Само собой, плану в форме греческого креста частично противоречит иконостас (не современный, а изначально задуманный), однако на этот вопрос необходимо посмотреть иначе: учитывая посвящение церкви, единственно возможный для нее план — центральный, чье частичное литургическое прерывание преодолено самой архитектурой благодаря подчеркнутому вертикализму, по аналогии, например, с ключевой базиликой в визуальном ряде Алевиза Нового, Сант Аббондио в Комо.

Наконец, уместно будет рассмотреть два типа соображений: о посвящении церкви и об историческом контексте ее основания. На Святой Земле территория Елеонской горы на юге соотносится с первым этапом древнего пути из Иерусалима в Виффагию и Вифанию, отмеченного многочисленными ключевыми местами: Львиные ворота, гробница Богородицы, Гефсиманский сад, церковь Доминус Флевит — *Dominus flevit*, гробница Пророков, пещера с церковью Отче Наш — *Pater Noster*, рядом с которой находится гробница пророчицы Олданы (*прим. — Хульда пророчица*)[28] и место, в котором согласно христианской традиции произошло Вознесение[29], иными словами, окончание земной жизни Христа. Вкратце перескажем события: ок. 327 года в веками почитаемом христианами месте императрица Елена возводит церковь, так называемую *Eleona* (*chiesa degli Ulivi*), под открытым небом (по очевидным символическим мотивам), которая в 384 году была описана паломницей Эгерией. В 392 году загадочная Пимения[30] закладывает Имвовон (Храм Вознесения на Элеонской горе) — более сложное по структуре здание с куполом и с системой портиков, разрушенное в 614 году персами и вскоре восстановленное, вероятно, пропатриархом Модестом. Описанный в 680 году Аркульфом храм будет перестроен крестоносцами

27 Автор оставляет место для сомнений. Если предположить две поездки Алевиза Нового в Москву, то первая, несомненно, была осуществлена по морю из Венеции до Крыма, а вторая могла пройти по земле, и, в таком случае, остановка в Валь Веноста — это привычный этап для выходцев озерного края.

28 С этой еврейской традицией (Олдана — это персонаж 4 книги Царств, 22:14–20, и 2 книги Паралипоменон, 34:22–28) пересекается традиция христианская (которая связывает этот сюжет с отшельничеством Пелагеи Антиохейской) и мусульманская (которая определяет ее как захоронение мистической суфии Рабии аль-Адавии). Стоит отметить, что во всех случаях речь идет о женских фигурах.

29 Полезное изложение см. в [Pringle, 2007].

30 Забегая вперед, с намерением глубже рассмотреть этот вопрос в дальнейшем, автор предполагает, что речь идет о будущей императрице Элии Евдоксии.



**Ил. 10**
Церковь Вознесения Господня в Коломенском.
Ок. 1532. Эхин, деталь. Москва

ок. 1100 года, разрушен войском Салах аль Дина в 1187-м, однако включен им в *вакф*, только основанный в 1188 году, и впоследствии реконструирован как полухристианское пространство в 1190 году. Таким образом, речь идет о месте, постоянно присутствовавшем в христианской картине мира, в том числе благодаря регулярным цитированиям в *Itineraria*, и имевшем свои символические характеристики, неизменные на протяжении строительных фаз, с которыми связаны многочисленные сложности.

В русской историографии [Rossi, 2018, p. 209] основание Коломенского традиционно связывают с обетом, данным Василием III в молении о рождении сына и наследника, будущего Ивана IV (25 августа 1530 г.). Как известно, предыстория была сложной: развод Великого князя Василия III с Соломонией Юрьевной Сабуровой в 1526 году и его последующий брак с Еленой Васильевной Глинской вызвали сильнейшие разногласия с Православной церковью. Отсутствие наследника лишь усиливало сомнения в легитимности правления князя, в династических ожиданиях и в основаниях для свадьбы. Таким образом, рождение сына имело решающий характер, и ex-voto принимает очень конкретное проективное значение в отношении практически метафизической роли будущего правления новорожденного: все предпосылки, получившие масштабное развитие во времена царствования Ивана, вплоть до перехода к автократии в 1561 году. Связь более чем ясна: Христос взошел на небесный престол, царь — это Его земное воплощение, связующее звено между небом и землей. Таким образом, как это часто происходит, архитектурная культура озерного края выполняет двойную функцию: с одной стороны, это привнесение новизны, которая в сложном процессе смешения искусно сочетается с местной традицией, следуя формуле, которая продлится века и пройдет сквозь все языки и архитектурные периоды. С другой стороны, это роль визуального отображения — в понятиях и с той силой, которой местные традиции не обладали, конкретных идеологических решений, особенно тех, которые удалось уловить в самый момент их появления.



## Библиография

**Арбитайло, И. Б. (Ред.) (2015).** *Бахчисарай в литературе и искусстве*. Симферополь: Бизнес-информ.

**Баталов, А. Л., Беляев, Л. А. (2013).** *Церковь Вознесения в Коломенском: архитектура, археология, история*. М.: МГОМЗ.

**Brunelli, R. (2002).** *I gradini di Baldesar: appunti sul mausoleo Castiglioni in Santa Maria delle Grazie* // Civiltà mantovana. Vol. 37. No. 114. Pp. 58–63.

**Bruschi, G. (2016).** *"...finita el tutto et di pittura et di stucco...": la Rustica di Giulio Romano a Palazzo Ducale di Mantova; dal cantiere alla costruzione dell'immagine novecentesca* // Federico II Gonzaga e le arti / Mattei F. (ed.). Roma: Bulzoni Editore. Pp. 143–166.

**Burns, H. & Pagliara, P. N. (1989a).** *La cappella Castiglioni* // Giulio Romano, catalogo della mostra, Mantova 1989. Milano: Electa. Pp. 532–534.

**Burns, H. & Pagliara, P. N. (1989b).** *La corte Castiglioni a Casatico* // Giulio Romano, catalogo della mostra, Mantova 1989. Milano: Electa. Pp. 526–527.

**Cantatore, F. (Ed.) (2017).** *Il tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*. Roma: Edizioni Quasar.

**Ceriana, M. & Rossetti, E. (2015).** *I "baroni" per Gaspare Ambrogio Visconti* // Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477–1499 / Ceriana M., Daffra E., Natale M., Quattrini C. (eds.). Milano: Skira. Pp. 55–70.

**Ceriani Sebregondi, G. (2019).** *Ad triangulum: il Duomo di Milano e il suo tiburio: da Stornaloco a Bramante, Leonardo e Giovanni Antonio Amadeo*. Padova: Il Poligrafo.

**Coccia, M. (2015).** *Cesare Cesariano: ricomposizione di un problema critico*. Ariccia: Aracne.

**Codevilla, G. (2016).** *Storia della Russia e dei paesi limitrofi. Chiesa e impero*. Vol. I. Il medioevo russo. Secoli X–XVII. Milano: Jaca Book.

**Davies, P. & Hemsoll, D. (1989).** *La Spinosa e le corti di Carlo Bologna a Marengo e Pietole* // Giulio Romano, catalogo della mostra, Mantova 1989. Milano: Electa. Pp. 522–523.

**Donisi, M. (1997).** *Primi appunti su Gabriele Frisoni, lapicida e ingegnere mantovano residente a Sant'Ambrogio* // Annuario storico della Valpolicella. Pp. 107–146.

**Donisi, M. (1998).** *Ancora su Gabriele Frisoni lapicida mantovano a Sant'Ambrogio: integrazione al regesto di documenti* // Annuario storico della Valpolicella. Pp. 95–116.

**Dorazio, C. (Ed.) (2021).** *Chiostro del Bramante e Chiesa di Santa Maria della pace con le Sibille di Raffaello*. Milano: Skira.

**Furlotti, B., Rebecchini, G., Wolk-Simon, L. (Eds.) (2019).** *Giulio Romano: arte e desiderio*. Catalogo della mostra, Mantova 2019–2020. Milano: Electa.

**Giambelluca Kossova, A. (2012).** *Maksim Grek. Un emulo di Savonarola nella Moscovia del '500*. Roma: Sciascia.

**Graciotti, S. (1991).** *La Chiesa russa tra potere e povertà: sulla scia del contrasto tra Nil Sorskij e Iosif Volockij* // Il battesimo delle terre russe. Bilancio di un millennio / a cura di Graciotti S. Firenze: Olschki. Pp. 233–271.

**Gritti, J. (2020).** *Ascanio Sforza e il progetto di Bramante per il monastero di Sant'Ambrogio* // L'Università Cattolica e il complesso monastico di Sant'Ambrogio / a cura di Rossi M., Rovetta A., Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale. Pp. 32–58.

**Loi, M.C. (2014).** *Milano dopo Bramante: la torre di palazzo Stampa e il tiburio di Santa Maria della Passione* // Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura. No. 60/62. Pp. 95–104.

**Loi, M.C. (2016).** *Il progetto di Giulio Romano e Cristoforo Lombardo per la facciata di San Petronio a Bologna: alcune riflessioni* // Un palazzo in forma di parole: scritti in onore di Paolo Carpeggiani / a cura di Togliani C. Milano: FrancoAngeli. Pp. 124–133.

**Loi, M.C. (2019).** *L'"ordine semplificato": architettura e pittura: un dialogo tra Roma e Milano, XVI e XVII secolo* // Roma-Milano: architettura e città tra XVI e XVII secolo / a cura di Russo A. Roma: Ginevra Bentivoglio Editori A. Pp. 127–145.

**Lojacono, L. (1991).** *Scheda* // Milano ritrovata. La via sacra da San Lorenzo al Duomo / a cura di Gatti Perer M. L. Milano: Casa editrice Il vaglio cultura arte. Pp. 214–217.

**Mattei, F. (2018).** *Alcune considerazioni su Palazzo dei Diamanti e Palazzo Costabili: lavorazione della pietra e circolazione dei modelli* // Biagio Rossetti e il suo tempo / a cura di Ippoliti A. Roma: GB Editori A. Pp. 39–48.

**Morscheck jr., C.R. (2023).** *Milanese Renaissance Sculpture: Problems, misunderstandings and attributional principles* // Scultori dello Stato di Milano (1395–1535) / a cura di Moizi M., Spiriti A. Mendrisio-Como: Mendrisio Academy Press.

**Pagliara, P. N. (1989).** *La Rustica* // Giulio Romano, catalogo della mostra, Mantova 1989. Milano: Electa. Pp. 418–424.

**Pisani, L., Riccioni, S., Giometti, C., Giubilei, M.F., Di Fabio, C. (2012).** *Schede* // La Cattedrale di San Lorenzo a Genova / a cura di Calderoni Masetti A. R., Wolf G. Modena: Franco Cosimo Panini. Pp. 279–391.

**Pringle, D. (2007).** *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem: The city of Jerusalem. III*. New York: Cambridge University Press.

**Ranaldi, A. (Ed.) (2019).** *La chiesa ipogea di San Sepolcro. Umbilicus di Milano. Storia e restauro*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

**Repishti, F. (2018).** *Cristoforo Solari architetto. La sintassi ritrovata*. Milano: Rotolito.

**Rossetti, E. (2015).** *Scheda* // Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa / a cura di Natale M., Romano S. V. 13. Milano: Skira. P. 365.

**Rossi, F. (2018).** *Il contributo degli architetti italiani alla nuova architettura russa (XV–XVI secolo): concezioni dell'antico, tradizione moscovita e stilemi rinascimentali* // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. LX. No. 1. Pp. 201–219.

**Schofield, R.V., Shell, J., Sironi, G. (Eds.) (1989).** *Giovanni Antonio Amadeo: documents = i documenti*. Como: New Press.

**Sénéchal, P. (2012).** *La cappella di San Giovanni Battista* // La Cattedrale di San Lorenzo a Genova / a cura di Calderoni Masetti A. R., Wolf G. Modena: Franco Cosimo Panini. Pp. 87–100.

**Spiriti, A. (2010).** *Un architetto dei laghi lombardi alla corte moscovita di Basilio III: Aloisio Novi da Lanzo d'Intelvi* // ArchiStor. V. No. 10. Pp. 5–25.

**Spiriti, A. (2012).** *Iconografia filoviscontea e antiviscontea nel periodo ducale (1395–1447): il principe fra vizi e virtù da Milano a Castiglione Olona* // Principi prima del Principe / a cura di Geri L. Roma: Bolzoni. Pp. 145–174.

**Spiriti, A. (2015).** *Gli artisti dei laghi nel Rzeczpospolita polacco-lituana: strategia mitteleuropea e concorrenza dei gruppi locali* // Artyści znad jezior lombardzkich w nowożytnej Europie. Prace dedykowane pamięci Profesora Mariusza Karpowicza. Warszawa: Instytut Historii Sztuki UW. Pp. 229–238.

**Spiriti, A. (2016).** *Da Amadeo a Erasmo: profetismo, astrologia e umanesimo nell'arte a Milano e in Brianza 1450–1535* // Villa Calchi alla Vescogna di Calco. Il palazzo di Bartolomeo fra Bramante e Leonardo / a cura di Spiriti A. Calco: Future Media.

**Spiriti, A. (2018).** *Castiglione Olona. La prima città ideale dell'Umanesimo*. Milano: Mimesis Edizioni.

**Spiriti, A. (2020a).** *Domenico Fontana e l'evoluzione del tabernacolo eucaristico fra Milano e Roma* // Viridarium novum. Studi in onore di Mimma Pasculli Ferrara / a cura di Fonesca C. D., Di Liddo I. Bari: De Luca editori d'arte. Pp. 335–340.

**Spiriti, A. (2020b).** *Bramante, Castiglione Olona e la nascita dell'architettura dipinta lombarda* // L'architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca / a cura di Farneti F. Firenze: DidaPress. Pp. 24–36.

**Spiriti, A. (2020c).** *Un camino "greco" a Castiglione Olona e l'eredità bizantina di Ateneo* // Bizantinistica. Vol. XXI. Pp. 215–217.

**Spiriti, A. (2023).** *I caronesi a Castiglione Olona* // Scultori dello Stato di Milano (1395–1535) / a cura di Moizi M., Spiriti A. Mendrisio-Como: Mendrisio Academy Press.

**Tafuri, M. (1989).** *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti* // Giulio Romano, catalogo della mostra, Mantova 1989. Milano: Electa. Pp. 15–63.

**Togliani, C. (2016).** *Giulio Romano, la Rustica e le camere di Federico "in castello": appunti di cantiere* // Federico II Gonzaga e le arti / a cura di Mattei F. Roma: Bulzoni Editore. Pp. 109–141.

**Villata, E. (2012).** *Tristezza della resurrezione: Bramantino negli anni di Ludovico il Moro.* Milano: Edizioni Ennerre.

**Zanuso, S. (2006).** *La scultura della facciata fino al 1550* // Certosa di Pavia. Parma: Grafiche Step editrice. Pp. 68–75.

**Zaytsev, I. V. (2005).** *The Structure of the Giray Dynasty (15th-16th centuries): Matrimonial and Kinship Relations of the Crimean Khans* // Kinship in the Altaic World / ed. Boĭkova E. V., Rybakov R. B. Weisbaden: Otto Harrassowitz. Pp. 330–353.

## Список иллюстраций

**Ил. 1.** Церковь Петра Митрополита Высоко-Петровского монастыря. 1514–1517. Общий вид. Москва. Фото: Яковлев А. Н.

**Ил. 2.** Церковь Вознесения Господня в Коломенском. Ок. 1532. Общий вид. Москва. Фото: Яковлев А. Н.

**Ил. 3.** Церковь Вознесения Господня в Коломенском. Ок. 1532. Нижний ярус галереи, пониженные пилястры. Москва. Фото: Яковлев А. Н.

**Ил. 4.** Церковь Вознесения Господня в Коломенском. Ок. 1532. Верхний ярус галереи, первый портал. Москва. Фото: Яковлев А. Н.

**Ил. 5.** Церковь Вознесения Господня в Коломенском. Ок. 1532. Верхний ярус галереи, второй портал. Москва. Фото: Яковлев А. Н.

**Ил. 6.** Церковь Вознесения Господня в Коломенском. Ок. 1532. Верхний ярус галереи, третий портал. Москва. Фото: Яковлев А. Н.

**Ил. 7.** Церковь Вознесения Господня в Коломенском. Ок. 1532. Псевдокрипта. Москва. Фото: Яковлев А. Н.

**Ил. 8.** Церковь Вознесения Господня в Коломенском. Ок. 1532. Верхняя церковь. Москва. Фото: Яковлев А. Н.

**Ил. 9.** Церковь Вознесения Господня в Коломенском. Ок. 1532. Боковые окна, деталь. Москва. Фото: Яковлев А. Н.

**Ил. 10.** Церковь Вознесения Господня в Коломенском. Ок. 1532. Эхин, деталь. Москва. Фото: Яковлев А. Н.



## References

**Arbitajlo, Inna (Ed.) (2015).** *Bachčisaraj v literature i iskusstve* [Bakhchysarai in literature and art]. Simferopol': Biznes-inform Publ. [In Russ.]

**Batalov, Andrej, Beljaev, Leonid (2013).** *Cerkov' Voznesenija v Kolomenskom: architektura, archeologija, istorija* [Church of the Ascension in Kolomenskoye: architecture, archeology, history]. Moscow: MGOMZ Publ. [In Russ.]

**Brunelli, Roberto (2002).** *I gradini di Baldesar: appunti sul mausoleo Castiglioni in Santa Maria delle Grazie* // Civiltà mantovana. Vol. 37. No. 114. Pp. 58–63.

**Bruschi, Greta (2016).** *"...finita el tutto et di pittura et di stucco...": la Rustica di Giulio Romano a Palazzo Ducale di Mantova; dal cantiere alla costruzione dell'immagine novecentesca* // Federico II Gonzaga e le arti / Mattei F. (ed.). Roma: Bulzoni Editore. Pp. 143–166.

**Burns, Howard., Pagliara, Pier Nicola (1989a).** *La cappella Castiglioni* // Giulio Romano, catalogo della mostra, Mantova 1989. Milano: Electa. Pp. 532–534.

**Burns, Howard., Pagliara, Pier Nicola (1989b).** *La corte Castiglioni a Casatico* // Giulio Romano, catalogo della mostra, Mantova 1989. Milano: Electa. Pp. 526–527.

**Cantatore, Flavia (Ed.) (2017).** *Il tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio.* Roma: Edizioni Quasar.

**Ceriana, Matteo, Rossetti, Edoardo (2015).** *I "baroni" per Gaspare Ambrogio Visconti* // Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477–1499 / Ceriana M., Daffra E., Natale M., Quattrini C. (eds.). Milano: Skira. Pp. 55–70.

**Ceriani Sebregondi, Giulia (2019).** *Ad triangulum: il Duomo di Milano e il suo tiburio: da Stornaloco a Bramante, Leonardo e Giovanni Antonio Amadeo.* Padova: Il Poligrafo.

**Coccia, Maurizio (2015).** *Cesare Cesariano: ricomposizione di un problema critico.* Ariccia: Aracne.

**Codevilla, Giovann. (2016).** *Storia della Russia e dei paesi limitrofi. Chiesa e impero.* Vol. I. Il medioevo russo. Secoli X–XVII. Milano: Jaca Book.

**Davies, Paul, Hemsoll, David (1989).** *La Spinosa e le corti di Carlo Bologna a Marengo e Pietole* // Giulio Romano, catalogo della mostra, Mantova 1989. Milano: Electa. Pp. 522–523.

**Donisi, Massimo (1997).** *Primi appunti su Gabriele Frisoni, lapicida e ingegnere mantovano residente a Sant'Ambrogio* // Annuario storico della Valpolicella. Pp. 107–146.

**Donisi, Massimo (1998).** *Ancora su Gabriele Frisoni lapicida mantovano a Sant'Ambrogio: integrazione al regesto di documenti* // Annuario storico della Valpolicella. Pp. 95–116.

**Dorazio, Costantino (Ed.) (2021).** *Chiostro del Bramante e Chiesa di Santa Maria della pace con le Sibille di Raffaello.* Milano: Skira.

**Furlotti, Barbara, Rebecchini, Guido, Wolk-Simon, Linda (Eds.) (2019).** *Giulio Romano: arte e desiderio.* Catalogo della mostra, Mantova 2019–2020. Milano: Electa.

**Giambelluca Kossova, Alda (2012).** *Maksim Grek. Un emulo di Savonarola nella Moscovia del '500.* Roma: Sciascia.

**Graciotti, Santé (1991).** *La Chiesa russa tra potere e povertà: sulla scia del contrasto tra Nil Sorskij e Iosif Volockij* // Il battesimo delle terre russe. Bilancio di un millennio / a cura di Graciotti S. Firenze: Olschki. Pp. 233–271.

**Gritti, Jessica (2020).** *Ascanio Sforza e il progetto di Bramante per il monastero di Sant'Ambrogio* // L'Università Cattolica e il complesso monastico di Sant'Ambrogio / a cura di Rossi M., Rovetta A., Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale. Pp. 32–58.

**Loi, Maria Cristina (2014).** *Milano dopo Bramante: la torre di palazzo Stampa e il tiburio di Santa Maria della Passione* // Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura. No. 60/62. Pp. 95–104.

**Loi, Maria Cristina (2016).** *Il progetto di Giulio Romano e Cristoforo Lombardo per la facciata di San Petronio a Bologna: alcune riflessioni* // Un palazzo in forma di parole: scritti in onore di Paolo Carpeggiani / a cura di Togliani C. Milano: FrancoAngeli. Pp. 124–133.

**Loi, Maria Cristina (2019).** *L'"ordine semplificato": architettura e pittura: un dialogo tra Roma e Milano, XVI e XVII secolo* // Roma-Milano: architettura e città tra XVI e XVII secolo / a cura di Russo A. Roma: Ginevra Bentivoglio Editori A. Pp. 127–145.

**Lojacono, Lucia (1991).** *Scheda* // Milano ritrovata. La via sacra da San Lorenzo al Duomo / a cura di Gatti Perer M. L. Milano: Casa editrice Il vaglio cultura arte. Pp. 214–217.

**Mattei, Francesca (2018).** *Alcune considerazioni su Palazzo dei Diamanti e Palazzo Costabili: lavorazione della pietra e circolazione dei modelli* // Biagio Rossetti e il suo tempo / a cura di Ippoliti A. Roma: GB Editori A. Pp. 39–48.

**Morscheck jr., Charles R. (2023).** *Milanese Renaissance Sculpture: Problems, misunderstandings and attributional principles* // Scultori dello Stato di Milano (1395–1535) / a cura di Moizi M., Spiriti A. Mendrisio-Como: Mendrisio Academy Press.

**Pagliara, Pier Nicola (1989).** *La Rustica* // Giulio Romano, catalogo della mostra, Mantova 1989. Milano: Electa. Pp. 418–424.

**Pisani, Linda, Riccioni, Stefano, Giometti, Cristiano, Giubilei, Maria Flora, Di Fabio, Clario (2012).** *Schede* // La Cattedrale di San Lorenzo a Genova / a cura di Calderoni Masetti A. R., Wolf G. Modena: Franco Cosimo Panini. Pp. 279–391.

**Pringle, Denys (2007).** *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem: The city of Jerusalem. III.* New York: Cambridge University Press.

**Ranaldi, Antonella (Ed.) (2019).** *La chiesa ipogea di San Sepolcro. Umbilicus di Milano. Storia e restauro.* Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

**Repishti, Francesco (2018).** *Cristoforo Solari architetto. La sintassi ritrovata.* Milano: Rotolito.

**Rossetti, Edoardo (2015).** *Scheda* // Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa / a cura di Natale M., Romano S. V. 13. Milano: Skira. P. 365.

**Rossi, Federica (2018).** *Il contributo degli architetti italiani alla nuova architettura russa (XV–XVI secolo): concezioni dell'antico, tradizione moscovita e stilemi rinascimentali* // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. LX. No. 1. Pp. 201–219.

**Schofield, Richard V., Shell, James, Sironi, Grazioso (Eds.) (1989).** *Giovanni Antonio Amadeo: documents = i documenti.* Como: New Press.

**Sénéchal, Philippe (2012).** *La cappella di San Giovanni Battista* // La Cattedrale di San Lorenzo a Genova / a cura di Calderoni Masetti A. R., Wolf G. Modena: Franco Cosimo Panini. Pp. 87–100.

**Spiriti, Andrea (2010).** *Un architetto dei laghi lombardi alla corte moscovita di Basilio III: Aloisio Novi da Lanzo d'Intelvi* // ArchiStor. V. No. 10. Pp. 5–25.

**Spiriti, Andrea (2012).** *Iconografia filoviscontea e antiviscontea nel periodo ducale (1395–1447): il principe fra vizi e virtù da Milano a Castiglione Olona* // Principi prima del Principe / a cura di Geri L. Roma: Bolzoni. Pp. 145–174.

**Spiriti, Andrea (2015).** *Gli artisti dei laghi nel Rzeczpospolita polacco-lituana: strategia mitteleuropea e concorrenza dei gruppi locali* // Artyści znad jezior lombardzkich w nowożytnej Europie. Prace dedykowane pamięci Profesora Mariusza Karpowicza. Warszawa: Instytut Historii Sztuki UW. Pp. 229–238.

**Spiriti, Andrea (2016).** *Da Amadeo a Erasmo: profetismo, astrologia e umanesimo nell'arte a Milano e in Brianza 1450–1535* // Villa Calchi alla Vescogna di Calco. Il palazzo di Bartolomeo fra Bramante e Leonardo / a cura di Spiriti A. Calco: Future Media.

**Spiriti, Andrea (2018).** *Castiglione Olona. La prima città ideale dell'Umanesimo.* Milano: Mimesis Edizioni.

**Spiriti, Andrea (2020a).** *Domenico Fontana e l'evoluzione del tabernacolo eucaristico fra Milano e Roma* // Viridarium novum. Studi in onore di Mimma Pasculli Ferrara / a cura di Fonesca C. D., Di Liddo I. Bari: De Luca editori d'arte. Pp. 335–340.

**Spiriti, Andrea (2020b).** *Bramante, Castiglione Olona e la nascita dell'architettura dipinta lombarda* // L'architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca / a cura di Farneti F. Firenze: DidaPress. Pp. 24–36.

**Spiriti, Andrea (2020c).** *Un camino "greco" a Castiglione Olona e l'eredità bizantina di Ateneo* // Bizantinistica. Vol. XXI. Pp. 215–217.

**Spiriti, Andrea (2023).** *I caronesi a Castiglione Olona* // Scultori dello Stato di Milano (1395–1535) / a cura di Moizi M., Spiriti A. Mendrisio-Como: Mendrisio Academy Press.

**Tafuri, Manfredo (1989).** *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti* // Giulio Romano, catalogo della mostra, Mantova 1989. Milano: Electa. Pp. 15–63.

**Togliani, Carlo (2016).** *Giulio Romano, la Rustica e le camere di Federico "in castello": appunti di cantiere* // Federico II Gonzaga e le arti / a cura di Mattei F. Roma: Bulzoni Editore. Pp. 109–141.

**Villata, Edoardo (2012).** *Tristezza della resurrezione: Bramantino negli anni di Ludovico il Moro.* Milano: Edizioni Ennerre.

**Zanuso S. (2006).** *La scultura della facciata fino al 1550* // Certosa di Pavia. Parma: Grafiche Step editrice. Pp. 68–75.

**Zaytsev, Ilya (2005).** *The Structure of the Giray Dynasty (15th-16th centuries): Matrimonial and Kinship Relations of the Crimean Khans* // Kinship in the Altaic World / ed. Boĭkova E. V., Rybakov R. B. Weisbaden: Otto Harrassowitz. Pp. 330–353.

КНИЖНЫЙ ОБЗОР

# открытый музей для нового зрителя

П. А. ЛУКИНА

Школа дизайна НИУ ВШЭ,
115054, Россия, Москва,
ул. Малая Пионерская, д. 12
plukina@hse.ru

DOI: 10.17323/3034–2031–2024–1–4–306–315

**Ефиц, Андрей.** *«Зритель, будь активен!» Как музеи рассказывали об искусстве в 1920–1930-е годы.*
М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024.
320 с.: ил.





В 2024 году в издательстве Музея современного искусства «Гараж» вышла книга «“Зритель, будь активен!” Как музеи рассказывали об искусстве в 1920–1930-е годы», автором которой является современный независимый исследователь и историк искусства Андрей Ефиц. Данная книга — часть готовящегося более масштабного исследования Ефица, посвященного практикам работы со зрителем в советских столичных и региональных музеях. «Зритель, будь активен!» фокусируется на том, как зарубежные и отечественные музеи выстраивали диалог об искусстве со своими посетителями в период между двумя мировыми войнами.

Само развитие музеев в этот период обозначается автором как общемировой процесс, охвативший институции СССР, США, Германии, Франции и других стран, как часть «транснационального обмена музейными практиками» (с. 22–23). Несмотря на довольно широкую музейную выборку, автор фокусируется именно на тех институциях, где происходило наибольшее количество изменений в этот период[1], поэтому на страницах книги соседствуют, например, Пермская художественная галерея и Южно-Кенсингтонский музей в Лондоне (будущий Музей Виктории и Альберта).

В заголовке Ефиц повторяет фразу с обложки книги отзывов Государственного музея нового западного искусства[2]: «Зритель, будь активен!» — так музей призывал своих посетителей открыто высказывать впечатления, предложения и замечания. Обращение к зрителю, стремление активизировать его позицию внутри музея, открытость и желание трансформировать свои практики — это те факторы, которые определили новую музейную политику в разных странах в межвоенный период.

Подобная политика при этом возникла в определенном контексте, под влиянием политических, экономических, социальных, технологических изменений, происходивших в первой половине прошлого века. Так, еще во время Первой мировой войны многие европейские школы переоборудовались под военные нужды и музеи превращались в альтернативные образовательные площадки. В военное время и после музеи по всему миру обращались к массовой аудитории, желая отвлечь ее от травматичных воспоминаний, а повторные открытия музеев после возвращения эвакуированных коллекций вызывали новый всплеск интереса к искусству у зрителя (с. 24). Дополнительным фактором для европейских музеев служила необходимость конкурировать с американскими институциями, широко внедрявшими различные прогрессивные стратегии просветительской деятельности. В СССР активизация музеев была связана с контекстом «культурной революции» (1928–1931), когда они стали восприниматься как важные площадки для политической пропаганды среди пролетариата (с. 10). Вместе с тем многие европейские музеи создавались как бюджетные институции и зависели от

1 «Все, что кажется нам привычным, на самом деле появилось недавно». Историк искусства Андрей Ефиц — о культуре арт-потребления и цикличности музейных изменений // Интернет-журнал «Инде». URL: https://inde.io/article/93747-vse-chto-kazhetsya-nam-privychnym-na-samom-dele-poyavilos-nedavno-istorik-iskusstva-andrey-efits-o-kulture-art-potrebleniya-i-tsiklichnosti-muzeynyh-izmeneniy (дата обращения: 25.11.2024).

2 Иллюстрация из книги отзывов, которая приводится в книге, датируется 1931–1932 годами.



финансирования со стороны государства, то есть должны были оправдывать свое существование активной работой с широкой аудиторией (с. 43). Безусловно, развитие музеев в межвоенное время было не только исключительно продуктом эпохи, активизация просветительской деятельности в том числе наследовала прогрессивистским идеям в педагогике и общемировому образовательному повороту, начавшемуся с середины XIX века (с. 37).

При этом на фоне технического прогресса, развития массовых развлечений, появления большего количества свободного времени менялся и сам зритель. Средний класс, как основная аудитория музеев, с охотой проводил свой досуг в кино, театре, на концерте, футбольном матче или слушая радио. Поэтому музеям необходимо было изобретать новые способы «развлечения» массового зрителя. Так, в 1 главе Ефиц приводит цитату руководителя образовательного отдела Бостонского музея изящных искусств Хьюгера Эллиотта, который отмечает, что «человек, который будет сидеть в раздумьях перед произведением искусства, не думая ни о чем, кроме его художественного содержания, — редкость в наш век аэропланов, беспроводной связи и кино» (с. 36). Конкретно в советских музеях новый зритель представлял собой выходца из рабоче-крестьянской среды, которому был чужд традиционный музейный язык и для которого необходимо было вырабатывать свои способы рассказа об искусстве, через, например, помещение произведений в социальный контекст (с. 11).

Однако одним из ключевых факторов, приведших к активной музейной трансформации, считается общее несоответствие музея нуждам своего посетителя. Многие исследователи, как говорит Ефиц, сходились во мнении, что современный музей рождает у зрителя во многом негативный опыт, в том числе и физический. Это явление получило название «музейная усталость»[3] — термин, который применил в 1916 году Бенджамин Гилман, секретарь Бостонского музея изящных искусств, описывая все те неудобства, которые нужно пережить зрителю, чтобы ознакомиться с музейной коллекцией. Загроможденность экспонатами, отсутствие в музее элементарных удобств и мест для отдыха, непонятные и трудночитаемые экспликации, монотонность экспозиции — все это останавливало зрителя от посещения музеев и отворачивало от них массовую аудиторию.

Эти факторы подтолкнули музеи к переменам, они должны были трансформироваться, становиться «живыми» и активно взаимодействовать со своим зрителем. Какие же нововведения внедряли музеи? В каждой главе Ефиц анализирует конкретные стратегии, призванные по-новому выстроить диалог между музеем и его аудиторией.

Так, в 1 главе «Художественные музеи между двух войн» приводится анализ структурных нововведений, которые применяли музеи по всему миру. Среди них — продление часов работы организации, открытие буфетов,

3 Gilman, Benjamin Ives (1916). *Museum fatigue* // The Scientific Monthly. Vol. 2. № 1. Pp. 62–74.

меблировка выставочных залов, введение бесплатного посещения, создание комнат отдыха и детских комнат. Так, например, в 1929 году Эрмитаж открыл детскую комнату, для того чтобы «пока родители осматривали музей, малыши от года до трех находились под присмотром врача, медсестры и няни, могли поспать, поесть манной каши с маслом и выпить молока» (с. 63).

Другое комплексное нововведение — изменение рекламных стратегий. Музеи начинают активнее работать над созданием собственного узнаваемого образа, привлекают зрителя яркими запоминающимися афишами и даже создают мини-экспозиции предметов из коллекции в общественных пространствах (например, витрина Музея Виктории и Альберта, созданная на станции метро «Лестер-сквер» в 1938 г.).

Еще один из способов борьбы с «музейной усталостью» — пересборка музейных экспозиций, которая заключалась в экспонировании искусства в исторических и аутентичных интерьерах, в выделении в экспозиции сектора с шедеврами коллекции, использовании более свободной развески. Все это должно было избавить зрителя от монотонности восприятия искусства и сделать опыт пребывания в музее более комфортным.

Во 2–5 главах производится анализ практик общения музеев со зрителем через разные медиумы: живая речь, тексты, звук и кино. Каждый из этих форматов взаимодействия также учитывал разнообразие состава самой аудитории, предлагая, например, различные типы экскурсий или кинопоказов для взрослых и детей. В целом использование многообразных, в том числе новых, «языков» общения стало значительным нововведением в музейной практике, позволившим музеям открыться для зрителя, а зрителю — стать активным участником музейной жизни.

Так, во 2 главе «Живое слово: работа со зрителем» анализируется во многом непростой процесс превращения экскурсий и мероприятий для посетителей из редких событий в неотъемлемую часть музейной жизни. Непростой — в силу отсутствия достаточного финансирования во многих музейных институциях, необходимости проводить большое количество экскурсий (что вело к однообразию мероприятий), сохранения скептического отношения к популяризации искусства. Среди поводов для этой трансформации указываются желание говорить со зрителем на доступном языке, стремление активизировать слушателя, представить коллекцию в понятной для посетителя форме, необходимость обслуживать широкую аудиторию. Для реализации этих задач в музеях создаются новые должности, возникают специализированные отделы, занимающиеся экскурсиями, а также формируется актуальный образ экскурсовода — сотрудника, задача которого состоит в том, чтобы «научить воспринимать искусство и привести посетителя к самостоятельному размышлению о нем» (с. 89).

Отдельным направлением работы в музеях становится создание программ и мероприятий, ориентированных исключительно на детскую аудиторию, и даже привлечение школьников к работе в музее (например, «Часы историй» в Метрополитен музее, Школьный патруль в Музее искусств



в Толидо, Детский художественный центр при Бостонском музее изящных искусств, Галерея молодых в MoMA, кружки для школьников при Эрмитаже и др.).

Также в главе коротко рассматривается история внедрения в музеях некоего подобия современных инклюзивных практик — например, экскурсии и лекции для незрячих и глухих, попытки создать доступную среду (подобные идеи вводили, например, Метрополитен музей и Музей искусств в Толидо). Интересно, что инклюзивные программы сегодня воспринимаются как обстоятельства, возникшие совсем недавно, хотя в истории музеев их корни можно найти еще в 1910-е годы.

В 3 главе «Самоговорящие музеи: тексты для посетителей» рассматривается, в первую очередь процесс увеличения издательской активности музеев: создание каталогов, популярных публикаций, музейных маршрутов, информационных брошюр, бюллетеней и др. Подобные публикации решали широкий круг задач: позволяли зрителю лучше ориентироваться в экспозиции, выполняли просветительскую миссию музея, делали более понятным язык общения со зрителем, легитимировали современное искусство через его связь с историческими течениями. В ряде советских публикаций даже намеренно делался фокус на зрителя, так, например, критические комментарии посетителей публиковались в эрмитажной стенгазете «Зритель» (с. 155). Этот общий процесс вышел в том числе и на международный уровень — к примеру, в 1927 году Международное бюро музеев представило проект унификации музейных изданий, выделив их основные типы (с. 141). Трудностью, с которой столкнулись музеи, была необходимость создавать публикации, которые можно было бы массово распространять, которые были бы экономически доступны, написаны на понятном языке, но не становились бы примитивными. В работе над советскими музейными изданиями дополнительной сложностью были внезапные изменения политической повестки, требовавшие смены формулировок в печатной продукции (с. 102).

Кроме того, менялся и язык текстов, представленных в музейных экспозициях: этикетаж, текстовые комментарии в залах. Хотя некоторыми музейными деятелями пояснительный этикетаж воспринимался как помеха непосредственному зрительскому переживанию, в целом эти элементы мыслились как возможность преодолеть разрыв между музеем и посетителем, так как с их помощью можно было охватить гораздо более широкий круг зрителей, нежели в рамках тех же экскурсий. Вместе с тем пояснительные тексты зачастую выступали как подспорье для посетителей (позволяя им лучше ориентироваться в музейных залах) и для гидов (в случае, если они были недостаточно подготовлены для экскурсий).

При этом к концу 1920-х годов именно советские музейные сотрудники активнее применяли пояснительный этикетаж в своих экспозициях, нежели их европейские и американские коллеги. Активное использование текста в музейных залах должно было создать «самоговорящие музеи». Ярким примером подобного подхода были опыты Алексея Федорова-Давыдова

в Третьяковской галерее. Созданные им экспозиции представляли собой сложный (и не всегда понятный) монтаж из произведений, фотографий, лозунгов, цитат, фотографий, призванный организовать музейные объекты в соответствии с принципами марксистской социологии, а историю искусства представить как историю борьбы социальных классов. В этой главе Ефиц приходит к заключению, что, вероятно, интеграция инфографики, схем, пояснений, коротких комментариев и интерпретаций в музейные экспозиции на Западе появилась под влиянием советских музейных практик (с. 189).

В 4 главе «Музейные слушатели: художественные музеи и звук» рассказывается о том, как музеи расширяли опыт зрителя — в первую очередь через использование радио. Этот процесс включал создание проектов по радиофикации музейных пространств, проведение радиотрансляции с лекциями и экскурсиями, а также использование радио для рекламы анонсов музейных событий.

Новая для музеев технология позволяла, например, сопровождать трансляции музыкой и звуковыми эффектами, что создавало новое восприятие коллекции и истории музея, давало гораздо больший опыт, чем обычная экскурсия. Радиотрансляции также предоставляли возможность охватить широкую аудиторию, активнее взаимодействовать с массовым зрителем. Это привело даже к возникновению общенациональных передач, посвященных искусству, как, например, американские «Искусство для вас» (1939–1940) и «Искусство в Америке» (1934–1935). Вместе с этим радио отчасти стирало границу между образовательным и развлекательным форматами взаимодействия зрителя и музея (так, например, в разных странах к чтению лекций привлекали известных актеров, создавались радиопостановки и радиоспектакли, транслировались музейные концерты).

Среди сложностей внедрения новой технологии в музейные практики Ефиц отмечает, например, отсутствие у многих институций необходимого технического оснащения, а также скепсис ряда радиостанций, которые не считали, что музейные программы могут привлечь аудиторию. Однако главным недостатком нового медиа была невозможность показывать изображения (с. 198), и зрителям приходилось опираться на свою память или воображение. Преодолеть этот недостаток старались, американские музеи: Чикагский институт искусств организовывал радиолекции, предварительно рассылая наборы слайдов, газета The Buffalo Courier-Express печатала репродукции произведений к своей серии радиолекций, Детройтский институт искусств рассылал брошюры с кратким изложением содержания лекций и иллюстрациями своего цикла передач (с. 198–199).

Другой прием использования звука в музеях касался внедрения живой музыки в залы экспозиции (проведение концертов музыкальных ансамблей и концертов-выставок). Данная практика воплощала идею синтеза искусств, позволяла оживить экспозицию для зрителя, дать ему новый опыт нахождения в музейном пространстве, погрузить его в атмосферу той или иной



исторической эпохи, а также просто предлагала более доступный способ посещения музыкальных мероприятий.

В последней главе «На экране история искусств: художественные музеи и кино» рассказывается о том, как музеи использовали еще одну относительно новую для 1920–1930-х годов технологию — киноискусство. Кино попадало в музеи в разных форматах: в виде исторических фильмов, картин о науке, путешествиях и фильмах об искусстве, которые со временем стали создавать и сами музеи на основе своих коллекций. При музеях возникали кинозалы, в экспозициях использовались кадры из кино, плакаты и афиши (например, проекты Федорова-Давыдова в Третьяковской галерее), в залы внедрялось кинооборудование, а кадры кинохроники использовались во время лекций.

Язык кино давал зрителю возможность избавиться от «музейной усталости»: монтаж, режиссерская интерпретация, яркие кадры, оживление статичных артефактов — все это предлагало уникальный формат осмотра экспозиции, а также повышало интерес к музеям и искусству у широкой аудитории. Вместе с тем фильмы позволяли зрителю ознакомиться с коллекцией без посещения музея, становились альтернативой привозным выставкам, давали возможность увидеть разбросанные по разным музеям и коллекциям артефакты, расширяли исторический контекст произведений искусства.

Отдельно Ефиц отмечает, что со временем сложился и определенный язык фильмов об искусстве, который характеризовался использованием закадровой музыки, крупных планов, акцентов на деталях произведений, монтажных склеек. При этом одной из проблем создания подобных фильмов был вопрос о том, как нужно конструировать взгляд кинозрителя. Так, в подобной кинопродукции был выработан прием, когда «камера не только и не столько уподоблялась зрителю, сколько конструировала типизированный, универсальный взгляд, приучая аудиторию к тому, как ориентироваться в многообразии коллекции и избежать “музейной усталости”» (с. 235). Одновременно с этим фильмы учили правилам поведения в музее, а некоторые также включали самого современного зрителя в кинохронику и реконструировали опыт посещения музея (это было в большей мере свойственно советскому кинематографу).

Однако внедрение такого формата взаимодействия со зрителем также было сопряжено с определенными трудностями, среди которых отмечаются консерватизм музейных работников, не воспринимавших кино как вид искусства, критика того, что зрителю навязывается конкретный эстетический опыт, ограниченность доступного у кинопрокатчиков материала, необходимость дополнительно оборудовать музейные залы.

Одну из основных идей книги «Зритель, будь активен!» можно сформулировать так: те элементы музея, которые сегодня хорошо знакомы зрителю и кажутся вполне естественными, в свое время были предметом оживленных дискуссий и зачастую с большим трудом приживались в художественных институциях, например, музейный этикетаж и экспликации. Внедрение

ориентированных на зрителя практик сталкивалось с объективными трудностями, связанными, в первую очередь, с нехваткой ресурсов, а также с негативной критикой — например с мнением, что поворот к массовому зрителю, погоня за популярностью снижают авторитет музея. Среди других трудностей в книге отмечается снижение престижа профессии сотрудников образовательных отделов в связи с расширением просветительской деятельности (с. 54). Что касается советских музеев, то многие их методы оценивались зарубежными специалистами как слишком прямолинейные, чем подчеркивалось негативное влияние политизации музеев (с. 18).

Кроме того, трансформация музея во многом шла наперекор самой концепции этой институции. Музей как продукт европейской культуры в своей логике должен был максимально отстраняться от внешнего контекста и участия в общественной жизни, создавать для искусства «автономную сферу»[4], в которой артефакты существуют изолированно. Такая автономность транслировалась и на зрителя, которому в рамках подобного подхода отводилась максимально отстраненная позиция некоего внешнего наблюдателя[5].

Другая важная мысль, содержащаяся в данном издании, касается восприятия музейной истории. Ефиц отмечает, что «современные музеи подвержены амнезии» (с. 24). Существует убеждение, что практики активной работы со зрителем — результат только лишь современного этапа развития художественных институций.

Многие актуальные концепции изучения музеев отталкиваются от его коммуникативной функции, говорят о музее как о публичном открытом пространстве, позиционируя данные подходы как недавний поворот в музейной практике[6]. Так, в своей книге «Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней» Карстен Шуберт утверждает, что «открытие публики» произошло в музеях только в 1980-е годы в связи с формированием постмодернистского и постиндустриального общества[7]. Однако, как показывает книга Ефица, «якобы открытые ими [современными музеями] форматы работы со зрителем, призванные сделать произведения более доступными, на самом деле были давно изобретены» (с. 24).

Ефиц заканчивает свою книгу мыслью о том, что споры о месте и активности зрителя в музее в 1920–1930-е годы во многом не отличаются от сегодняшних дискуссий на эту тему, однако раньше исследователи и музейные работники намного более скептично смотрели на саму возможность музея влиять на зрителя. Сегодня же необходимость активной позиции

4 Кримп, Д. (2015). *На руинах музея.* М.: V-A-C press. С. 355.

5 Тлостанова, М. (2014). *Телесная политика ощущения, знания и бытия и деколонизация музея* // Личность. Культура. Общество. Т. 16, № 1/2. С. 119.

6 Подробнее о подобных подходах см., например: Максимова, А. (2019). *Развитие подходов к изучению музеев в социальных и гуманитарных науках* // Журнал социологии и социальной антропологии. Том XXII. № 2. С. 118–146.

7 Шуберт, К. (2016). *Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней.* М.: Ад Маргинем Пресс. С. 74.



зрителя в музее не ставится под сомнение. Действительно, если обратиться к последнему определению, выработанному Международным советом музеев в 2022 году, то в нем ключевыми задачами институции называются те, что ориентированы именно на зрителя: «Музей — это некоммерческая, постоянно действующая организация на службе обществу, которая исследует, собирает, сохраняет, интерпретирует и демонстрирует материальное и нематериальное наследие. Открытые для публики, доступные и инклюзивные, музеи способствуют разнообразию и устойчивости. Они работают и общаются этично, профессионально и с участием сообществ, предлагая разнообразный опыт для обучения, развлечения, побуждая к размышлениям и обмену знаниями»[8].

Современный музей — это во многом гибридная институция, совмещающая разные форматы взаимодействия со зрителем, открытая, демократичная, дающая посетителям разнообразный опыт взаимодействия со своей коллекцией, историей, актуальными общественными процессами и друг с другом. За долгие годы музей прошел значительную трансформацию, на каждом этапе оказываясь под влиянием того или иного исторического контекста. В его истории есть еще много пробелов, один из которых и старается заполнить книга «Зритель, будь активен!».

8 Принято новое определение понятия «музей» // The Art Newspaper Russia. URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220826-jord/ (дата обращения: 25.11.2024).