

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

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

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

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 (Rhenomosan 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 Rhenomosan 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).

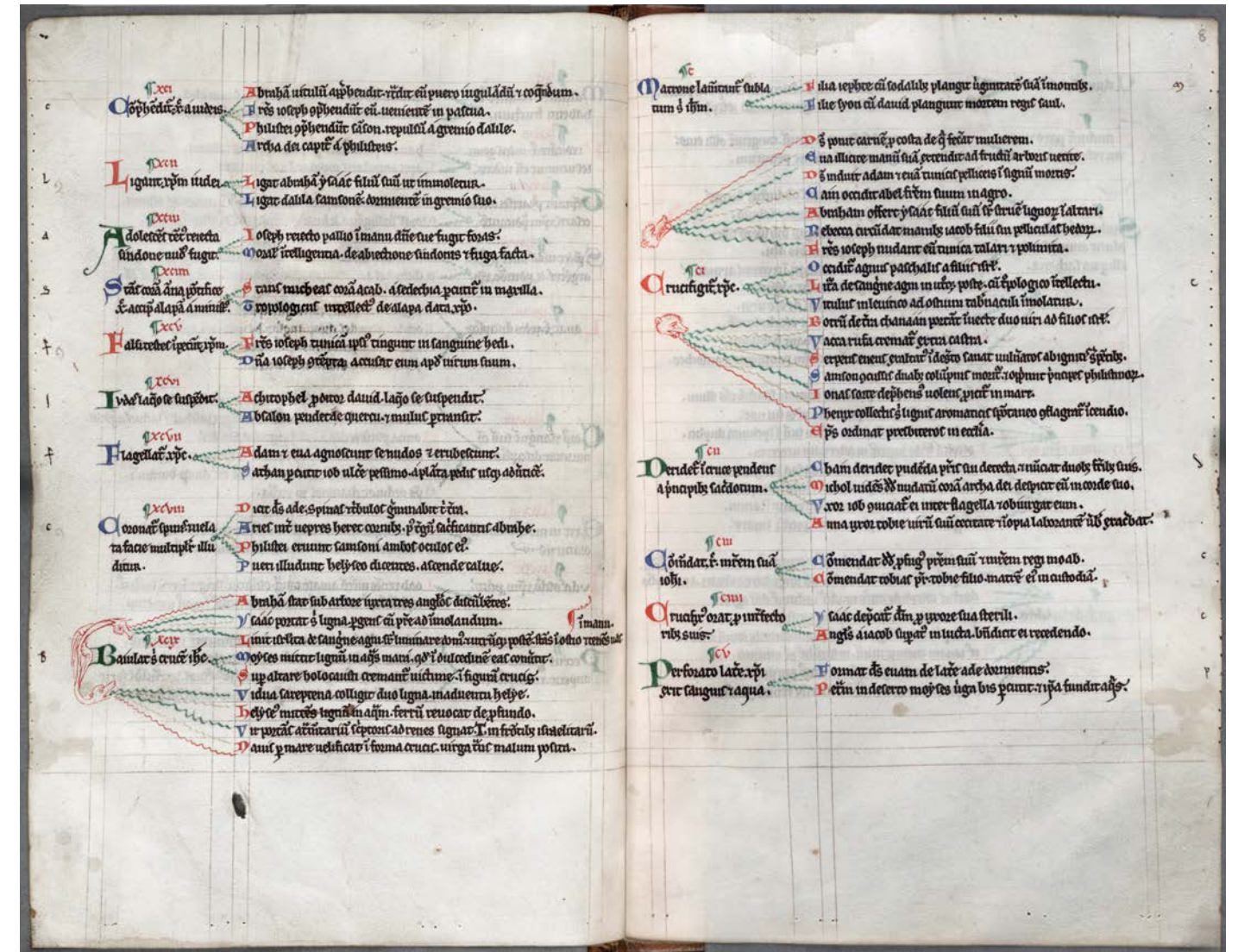
Keywords: christian iconography, typology, Old Testament prefigurations, Harmony of the Testaments, Rhenomosan Art, Samson as a prefiguration of Christ

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 памятников¹, а также работ о роли различных сюжетов в типологических циклах XII века², 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

1 Заметный вклад в исследование этой темы на примере памятников XII века был сделан Х. Бушхаузенем [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. Вердые о Видении Иезекииля [Verdier, 1966/1967], Г. Чапмен — о сцене Благословения Иаковом Ефрема и Манассии [Chapman, 1980], Ф. Фор — о Соломоне в качестве прообраза Христа в памятниках XII–XIV веков [Fauré, 2022].



Ил. 1

Pictor in Carmine. Ок. 1200.

Колледж Корпус-Кристи, Кембридж

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).

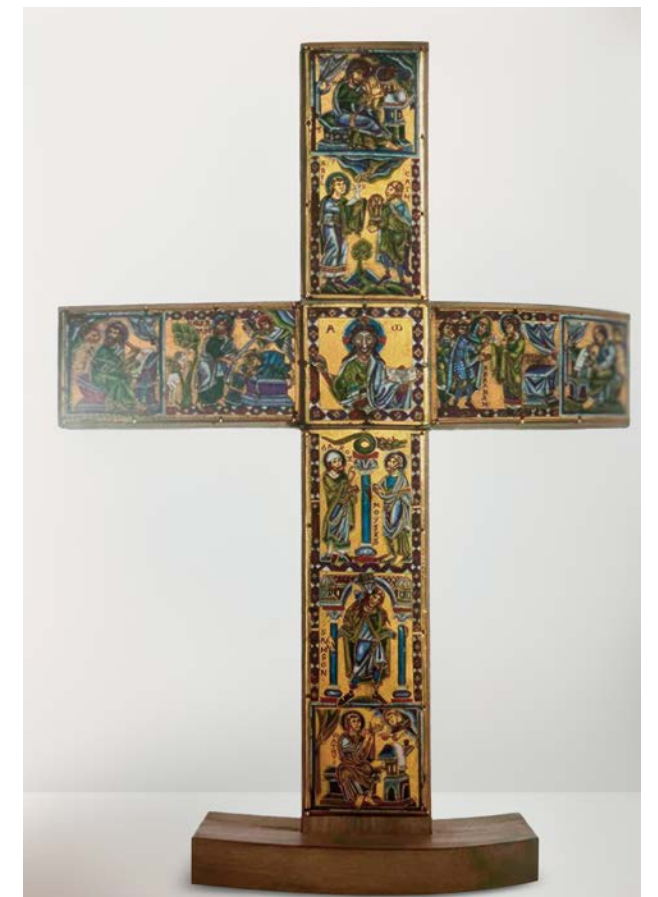
Охарактеризовав виды текстов XII века, которые, как мы предполагаем, могли выступать в качестве источников типологических сопоставлений,

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 Самсона⁴. Среди проповеднических текстов, показательных в этом смысле, целесообразно обратиться к сочинениям Гонория Августодунского⁵. 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 concussus 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 praëinnuit, 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 судья упоминается также в шестой пасхальной секвенции (Zuma 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 произведения 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 Кентерберии⁶), 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 Кентерберии. 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 параллели⁷; 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 Стрэтфорда, 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

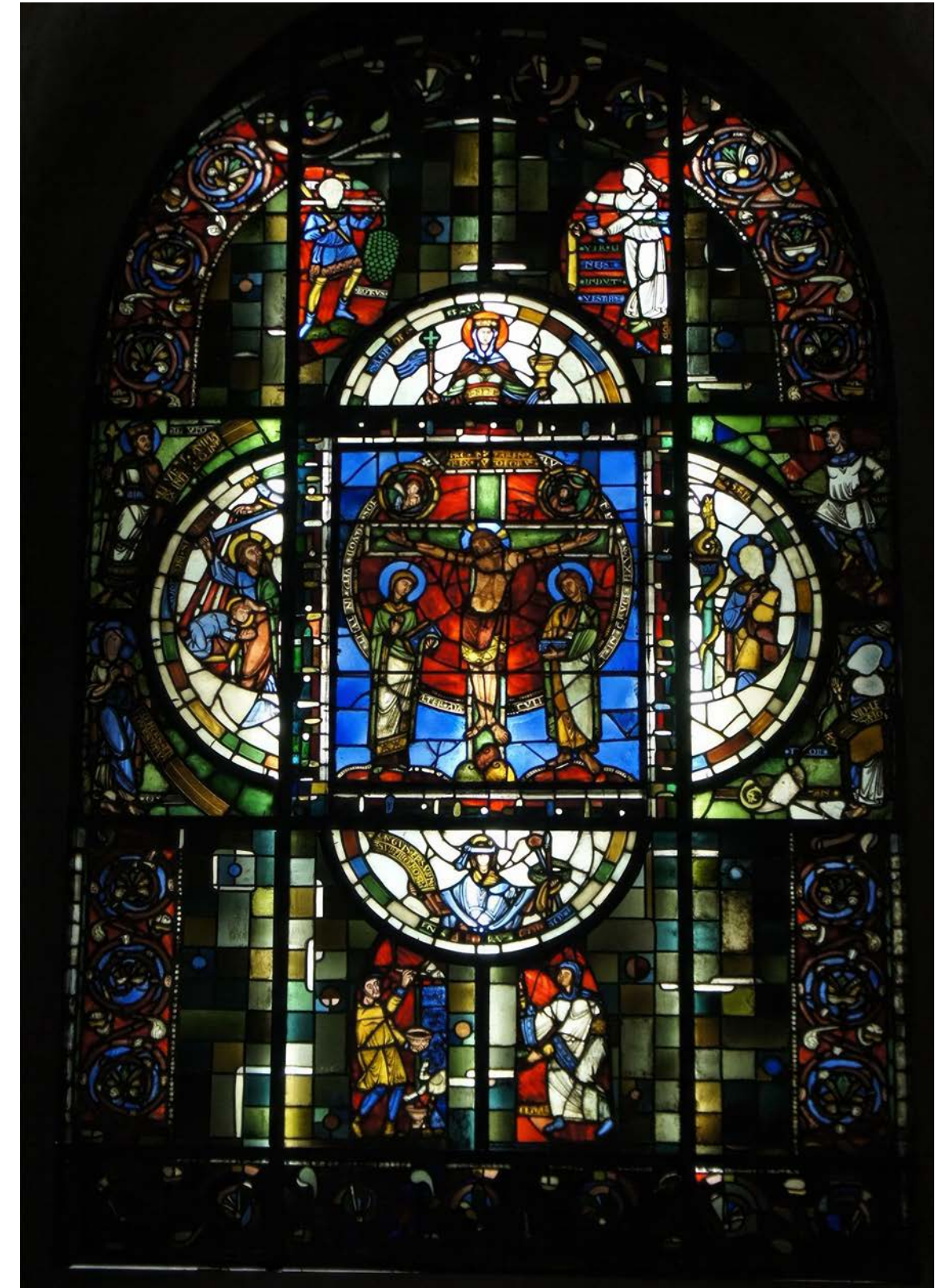
который в последних исследованиях датируется 1120-ми гг.) [Heslop, 2001, р. 280]. Однако предварить обзор может пример, относящийся к рубежу XI и XII веков или к самому началу XII века, уже иллюстрирующий интерес к типологической иконографии. Речь идет о т.н. «Свече Бегона», реликварии из церкви Сен-Фуа 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 искусства⁸. 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 триптиха¹⁰ 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 воротами 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 визуальная 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 воротами Газы и Ловля Левиафана Иовом. Таким образом, можно отметить, что в памятниках середины — третьей четверти XII века именно сюжет с воротами 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 воротами 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 Хильдесхайма¹³ 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, Ваня со львом¹⁴ (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 Ваней 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 Ваня).



Ил. 10

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

три дарохранильницы, украшенные композициями в технике выемчатой эмали, все они датируются ок. 1160–1170 годов. Дарохранильница из библиотеки Пьерпонт Морган, известная под названием дарохранильницы из Малмесбери, а также Варвикская и Балфурская, дарохранильницы 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 Балфурской¹⁵.

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 миниатюр¹⁶, 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 дарохранильницах. 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
Дарохранильница. Ок. 1160–1170.
Малмесбери. Библиотека и музей
Моргана, Нью-Йорк



Ил. 12
Дарохранильница. 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 памятников¹⁷ 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 [Сох, 1959, р. 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, р. 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 образа 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 Xlle et Xllle 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 Miseriords* // 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).** *Hochmittelalterliches 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 (Xlle–XlVe 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 Xlle et Xllle

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 Triptychon (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 Cathedral.* 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 Xlle et Xllle 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 Стаvlo. 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](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](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](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 Xlle et Xllle 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 (Xlle–XlVe 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.

Grißmaier, 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 Xlle et Xllle 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: Scholar 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.]

Teiotdale, 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.