

Способы копирования и цитирования
в производстве западноевропейской
книжной миниатюры IX–XII вв.:
опыт поиска классификации

Анна В. Пожидаева

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва, Россия,
apojidaeva69@mail.ru*

Аннотация. Проблема образца и копии в западнохристианской традиции иллюминирования рукописей представляет собой сложный процесс, несколько раз подвергавшийся попыткам классификации и вызывающий к жизни несколько групп вопросов: авторитет рукописи-образца как единого целого, членение копируемого изображения на более или менее значительные для цитирования элементы (композиционное ядро – антураж и др.), сложение композиционной схемы из цитат из нескольких равноправных или неравноправных источников, дробление цитаты на части различной степени узнаваемости и масштаба – от группы фигур до значимой части фигуры, обозначаемой в историографии как «модуль». Отдельным вопросом становится способ обращения к так называемым «книгам образцов» или «книгам мотивов». В статье представлен опыт уточненной в ряде аспектов классификации методов работы западноевропейского миниатюриста IX–XII вв.

Ключевые слова: христианская иконография, средневековая книжная миниатюра, средневековая живопись, книги образцов

Для цитирования: Пожидаева А.В. Способы копирования и цитирования в производстве западноевропейской книжной миниатюры IX–XII вв.: опыт поиска классификации // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1. С. 43–60. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-43-60

The methods of copying and quoting
for the production of West-European book miniatures
of the 9th–12th centuries.
The problems of classification

Anna V. Pozhidaeva

HSE University, Moscow, Russia, apojidaeva69@mail.ru

Abstract. The issue of the original and copies in the Western Christian tradition of manuscript illumination involved a complicated process including several attempts at classification which engendered several further problems, such as the authority of the original manuscript as a whole, estimating the kinds of decomposition (compositional core – décor etc) of copied images to more or less significant degree for purposes of quotation, building the compositional scheme of quotes from several more or less equal origins, splitting the quote to pieces of different level of cognizance and scale (from a group of figures to significant part of figure, a.k.a “module”). The method of “example books” or “motive books” query is a different question. In the article is represented the experience of classification of the Western Christian miniaturist’s work methods, verified in several aspects.

Keywords: Christian Iconography, Medieval Book Illumination, Medieval painting, Model books

For citation: Pozhidaeva, A.V. (2022), “The methods of copying and quoting for the production of West-European book miniatures of the 9th–12th centuries. The problems of classification”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, pp. 43–60, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-43-60

Проблема образца и копии для искусства IX–XII вв. – важный и приобретающий все большую и большую актуальность вопрос в современной медиевистике и в особенности в истории изучения книжной миниатюры. Тема средневековой специфики понятий «образец» и «копия» была поднята еще Х. Сварценским в статье 1963 г. в ходе полемики с М. Шапиро [Swarzenski 1963]. Этой теме посвящены масштабная работа Дж. Александра [Alexander 1992], сборник статей об использовании образцов под редакцией М. Мюллер, с ее предисловием-обзором [Müller 2014], а также ряд отдельных исследований, связанных с конкретными периодами и памятниками [Caillet 2012]. Чтобы несколько расширить и уточнить список методов анализа меняющихся на протяжении Средневековья отношений между образцом и копией, предложим здесь опыт классификации по принципу «от крупного к мелкому»

на материале ограниченного периода – от каролингского ренессанса до конца XII в., не затрагивая более поздний период и проблематику, касающуюся работы светских мастеров.

«Факсимиле» с сохранением стиля протографа

В период раннего Средневековья мы встречаем примеры абсолютно точного копирования всей рукописи целиком – так называемые *факсимиле*, касающиеся в основном текстов языческих авторов; это случаи Лейденского «Арата» или ватиканского Теренция, яркие примеры того, что, по словам Ч.Р. Додвелла, «классические изображения копировались так же скрупулезно, как и классические тексты» [Dodwell 1993, p. 22–23]. В отношении же памятников христианского содержания каролингская миниатюра не дает нам очевидных примеров такого же «факсимильного» копирования. Авторитет раннехристианской модели просматривается уже в самых ранних памятниках (таких как Евангелиарий Годескалька, Лоршское Евангелие), однако очевидная с самого начала теологическая сложность программы декора рукописи и каждой отдельной миниатюры исключает идею «факсимильного» копирования [Müller 2014, pp. XX–XI].

В разговоре о копировании памятников христианского содержания в каролингское время не может быть обойден случай Утрехтской Псалтири (Утрехт, Библиотека университета, MS 32, ок. 820 г.), уникального памятника эпохи. Принцип «буквального», «нарративного» иллюстрирования каждого псалма и необычный очерковый динамичный стиль ставят вопрос о существовании раннего непосредственного прототипа рукописи. Ч.Р. Додвелл приводит аргумент в пользу ранневизантийского происхождения предполагаемого протографа, объясняющий необычность стиля миниатюр: это был акт дарения папой Павлом I (757–767) королю франков Пипину Короткому ряда греческих рукописей, осевших в скриптории монастыря Сен-Реми в Реймсе [Dodwell 1993, p. 66]. Вопрос об Утрехтской Псалтири как о результате «пассивного» [Swarzenski 1963] или «избирательного» (с добавлением новых, «современных» иконографических элементов) копирования этого раннего (ранневизантийского или раннелатинского?) [Shapiro 1980, pp. 77, 110] образца, равно как и вопрос оригинальности или вторичности очеркового стиля миниатюр, поднят более чем полвека назад и остается открытым [Dufrenne 1978; Van der Horst 1996] из-за отсутствия не только самого раннего протографа, но и любых его аналогов. В отношении идеи

сохранения стиля предполагаемого раннего протографа существует также немало сомнений. Недавнее исследование К. Ван дер Хорста [Van der Horst 1996, p. 83] поставило под вопрос и саму изначальную очерковость миниатюр. Параллельно в литературе появляется объяснение нестандартных иконографии, стиля и техники миниатюр Утрехтской Псалтири особой ролью текста псалмов в образовательном процессе раннего Средневековья. Псалмы обыкновенно заучивались наизусть в монастырской школе, и создание нового типа «буквальных» иллюстраций могло стать своеобразным мнемотехническим упражнением в образовательной практике начала IX в., что, впрочем, не снимает вопрос об изначальном протографе и идее его копирования [Carruthers 2008, pp. 281–282, Gibson-Wood 1987]¹.

Таким образом, в отношении каролингского периода мы можем с уверенностью говорить лишь о факсимильном копировании языческих текстов, являющих собой самостоятельную, не связанную непосредственно с жизнью Церкви ценность своего рода художественных объектов.

«Факсимиле» с изменениями стиля

Процесс точного копирования в посткаролингское время (между концом X и началом XIII в.) часто связан с существенными различиями в стиле между образцом и копией.

Копирование одного и того же памятника в течение нескольких столетий связано обыкновенно с установившимся к концу X в. авторитетом каролингского образца [Caillet 2012, p. 53].

Три широко известные английские копии Утрехтской Псалтири представляют собой широко известный пример адаптации стиля и даже некоторых иконографических частных к потребностям эпохи [Dufrenne 1964]. Все они сделаны в скриптории церкви Христа в Кентерберии, каждая из них базируется именно на каролингском протографе, и все три задуманы как полное факсимиле всего цикла [Caillet 2012, p. 55]². Замечательно, что об

¹Тезис о мнемотехнической роли иллюстраций не противоречит предположению о существовании раннехристианского протографа, так как подобный мнемотехнический подход мог сложиться уже к VI в.

²Харлейская Псалтирь (Лондон, British Library, Harley 603, 1010–1030 гг.), Псалтирь Эдвина (Cambridge, Trinity college, MS R. 17.1, 1155–1160 гг.), Большая Кентерберийская Псалтирь (Париж, Национальная библиотека, lat. 8846, 1180–1200 гг.).

изучении Утрехтской Псалтири именно как объекта копирования свидетельствуют многочисленные «тренировочные» рисунки на полях, сделанные, по мнению ряда исследователей, уже в английском скриптории в конце XI в. Из трех копий этой рукописи лишь первая, так называемая Харлейская Псалтирь, относящаяся к первой трети XI в. (Лондон, Bg. L., Harley 603), достаточно близка как к стилю, так и к иконографии прототипа (впрочем, и то и другое с некоторыми отступлениями). Концепция второй копии, автором которой является изобразивший себя на f. 283r монах Эдвин, иная – в стиле миниатюр еще сохраняются следы очеркового стиля прототипа, хотя фигуративные изображения становятся более полихромными, в иконографии миниатюр появляется отчетливый экзегетический акцент – крестчатый нимб фигуры Творца, пояснительная подпись “Sancta Ecclesia” над зданием и пр. Показательная черта процесса копирования в середине XII в. – своего рода осовременивание всех сколько-нибудь значащих деталей, например архитектуры и одежд персонажей (в частности, священнослужители изображаются с тонзурами и в облачениях XII в.).

Этот процесс осовременивания стиля и иконографии достигает апогея в последней копии Утрехтской Псалтири – так называемой Большой Кентерберийской Псалтири последней четверти XII в. (Париж, Национальная библиотека, lat. 8846), где очерковость окончательно сменяется традиционной плотной многоцветностью, изображение юного Творца-Логоса в полный рост – полуфигурой «исторического» Христа в сегменте, базилики превращаются из раннехристианских в раннеготические, как если бы, по остроумному сравнению Ч.Р. Додвелла, в тексте архаизм заменялся аналогичным по значению словом из современного языка [Dodwell 1990, p. 50].

*Копирование отдельной части рукописи.
Соединение функций самостоятельной
рукописи и образца для копирования*

Так называемые листы перед Псалтирью, серии ветхо- и новозаветных сцен, которые помещались на отдельных листах перед текстом Псалтирей, появляются в Англии (а позже во Франции) с середины XI в. и совмещают функции самостоятельной рукописи и специального образца. К. Хани высказывает предположение, что подбор сцен зависел от воли конкретного заказчика и мог быть связан с порядком богослужебных чтений на определенный

период – в частности в Винчестерской Псалтири (1140–1160 гг., Br. L., Cotton MS Nero C IV) это были чтения первых четырех недель Великого поста [Haney 2002, pp. 53–57]. Кроме листов, переплетенных вместе с текстом Псалтири, в английской миниатюре XII в. выделяется группа отдельно сохранившихся листов с подобными циклами неизвестного предназначения – в английской литературе для них существует устойчивый термин “picture books” или “leafs”; таковы, в частности, листы библейской книги иллюстраций начала XIII в. (Балтимор, Галерея Уолтер Артс, MS 500) [Morgan 1982, p. 40]). Вероятно, они также помещались перед текстом Псалтири и, по мнению М. Шапиро [Schapiro 1960, pp. 179–189], могли наряду с иллюстративной функцией служить образцами для других скрипториев – чем-то вроде «иконографических учебников».

*Специальные руководства
по созданию циклов изображений.
“Iconographical guides”
и текстовые описания*

Специальные рукописи-руководства, представляющие собой образец для монументального цикла, Э. Китцингер называет “iconographical guides” [Kitzinger 1966, pp. 139–141], связывая их появление на западе как с византийскими, так и с римскими влияниями (в отношении мозаик Палермо и Монреале).

К подобному типу относится уникальный *образец* с надписями, воспроизводящий цикл из 18 сцен Деяний из церкви Сант-Эузебио в Верчелли, так называемый Верчелльский свиток (Vercelli, Bibl. Capitolare) начала XIII в. Р. Шеллер [Scheller 1995, p. 155] называет его копией оттоновского руководства, восходящего к византийским моделям типа “iconographical guides”. По всей видимости, изображения и подписи соответствуют несохранившемуся монументальному циклу, созданному в XI в. Миниатюры свитка сопровождаются стихами, ясно показывающими назначение рукописи: она призвана сохранить для потомков древний цикл фресок, восходящий во многом к раннехристианскому циклу фресок базилики Св. Петра, и способствовать его воспроизведению.



Рис. 1. Христос во славе. Лоршское евангелие
(Альба Юлия, Batthyaneum lib. Codex aureus, f. 36r),
рубеж VIII–IX вв.;
Христос во славе. Евангелие Герона
(Дармштадт, Landesbibliothek, Ms. 1948, f. 5v),
конец X в.

*Введение в «факсимиле» элементов
из дополнительных второстепенных
источников*

Возвращаясь к раннему Средневековью, обратимся к иному рода преемственности – копированию «авторитетной» каролингской модели в оттоновский период. Об авторитете каролингской рукописи для оттоновского скриптория уже было сказано выше [см.: Caillet 2012, p. 53].

История «факсимильного» копирования в Лоршском скриптории между 950 и 970 гг. раннекаролингского Лоршского Евангелия (Альба-Юлия, Национальная библиотека, Codex aureus) по заказу кёльнского епископа Герона (Евангелие Герона, Дармштадт, Университетская библиотека, MS 1948) связана с репрезентативными сценами – копированием полнолистовых изображений Христа во

славе и четырех «портретных» миниатюр с изображениями Евангелистов. Сам этот заказ свидетельствует о стремлении Оттона I уподобиться Карлу Великому [Alexander 1992, p. 77].

Сравнивая изображения Христа во славе на f. 36r и f. 5v рукописей, мы видим, что речь идет не об изменении или уточнении смысла образа, а о свойственном в целом оттоновскому стилю стремлении «очистить» иконографическую схему от второстепенных деталей, убрать лишнее. В первую очередь это касается унификации орнамента. Из любимой каролингскими мастерами комплексной рамки выбирается один самый декоративный из предложенных видов орнамента и исчезают вставки с фигурами ангелов, в результате чего остаются только первостепенные и значащие элементы – символы Евангелистов. Однако посвяtitельная миниатюра, изображающая писца Аннона, подносящего свой труд епископу Герону (f. 7v), явно восходит не к Лоршскому Евангелию, а к хранившемуся в этом же скриптории списку трактата «Хвала св. Кресту» Храбана Мавра из Фульды (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 652, f. 2v (Фульда, 2-я четв. IX в.), а в страницах с инициалами можно видеть отголоски орнаментов Псалтири Фолхарта из Сен-Галлена (St. Gall, Stiftsbibliothek, Cod. 23) [Caillet 2012, p. 53]. Таким образом, наряду с единственным главным образцом появляются еще по крайней мере два второстепенных – также самостоятельные рукописи, чьи отдельные миниатюры выбраны для конкретных видов изображений.

*Обращение к двум или нескольким
равноценным образцам.
Проблема выбора*

Этот процесс также характерен для периода Оттоновского ренессанса. Речь идет о двух прототипах посвяtitельного листа коронационного Сакраментария Генриха II (Мюнхен, Государственная библиотека Баварии, Clm 4456, f. 11r–11v, 1002–1014 гг.) [Diebold 2007, pp. 56–57], выполненного в Регенсбургском скриптории.

В качестве прототипа сцены коронования императора Христом В. Диболд называет византийский тип композиции, скорректированный в соответствии с оттоновской концепцией власти (конкретный прототип остается неизвестным, но, несомненно, это византийская миниатюра с коронованием императора), в то время как тронное изображение Генриха имеет конкретную модель – соответствующий лист подаренного в 896 г. монастырю Св. Эммерама в Регенсбурге «Золотого кодекса» Карла Лысого (879 г.,

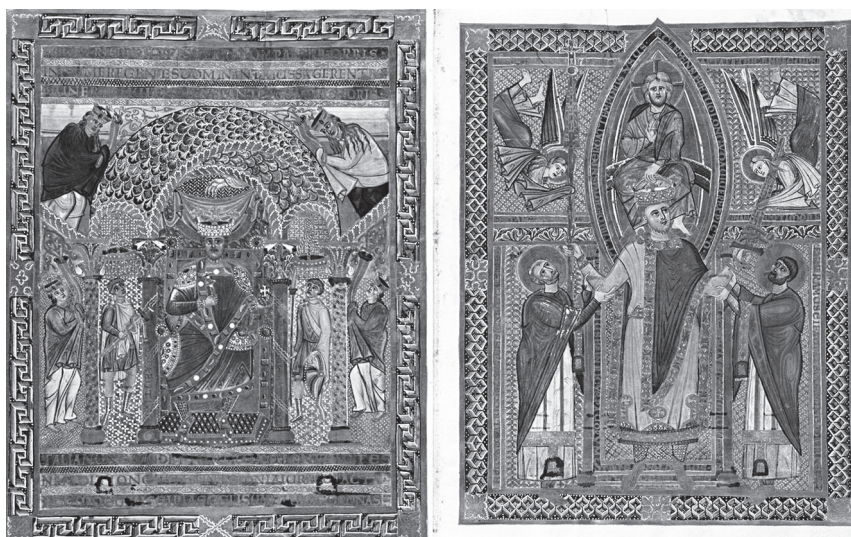


Рис. 2. Коронация императора и император на троне.

Сакраментарий Генриха II
(Мюнхен, Государственная библиотека Баварии,
CLm 4456, ff. 11 r–11 v), 1002–1014 гг.

Мюнхен, Государственная библиотека Баварии, CLm 14000, f. 5 v)
Замечательно, что, по словам Диболда, Генрих изображен анфас, а не в легком повороте, как его прототип Карл Лысый, в связи с тем, что в коронационном сакраментарии не скопирована вторая миниатюра разворота образца – Поклонение Агнцу, к которому обращен взгляд императора Карла. Удваивание изображения императора в коронационном сакраментарии вызывает, таким образом, к жизни два разных, но равноценных образца для копирования.

*Избирательное копирование
одного или нескольких образцов
в рамках одной сцены.
Проблема реконструкции прототипа*

Чтобы проиллюстрировать этот тип заимствований, мы снова вернемся в каролингскую эпоху и обратимся к фронтисписам так называемых Турских Библий [Kessler 1977]: Бамбергской Библии (Bamberg, Staatliche Bibliothek, Msc. Bibl. I); Библии из Мутье-

Грандваль (London, Br.L., Add. 10546; см. Приложение 2, 20); Библии Вивиана или Карла Лысого (Paris, B.n., lat. 1; илл. 86) и Библии Сан-Паоло-фуори-ле-Мура (Roma, San Paolo fuori le mura) середины IX в. Фронтисписы к книге Бытия в этих четырех рукописях дают нам пример четырех вариантов сокращения предполагаемого цикла-образца, который сам уже *неоднороден* и восходит к нескольким традициям. На неоднородность источников указывает и то, что сам многорегистровый фронтиспис – новая форма, сложившаяся в турецкой школе каролингской миниатюры в результате видоизменения неизвестного нам предыдущего варианта.

Дискуссия о прототипе этой группы рукописей имеет давнюю историю. Еще полвека назад, оспаривая раннюю гипотезу В. Келера о существовании для этой группы рукописей единого образца – несохранившейся Библии Льва Великого, Х. Кесслер рассмотрел иконографию четырех фронтисписов к книге Бытия. По его свидетельству [Kessler 1971], число сцен в каждом из фронтисписов колеблется от 7 до 12.

Многорегистровые композиции уже известны нам по миниатюрам Пентатевха Ашбернхема, хранившегося на момент создания Турских библий в аббатстве Сен-Мартен в Туре, однако сам принцип, по словам П. Клейна [Klein 1984, pp. 104–105], может восходить к раннехристианскому прототипу, включавшему хотя бы два регистра наподобие композиций в нижней части страницы в Венском Генезисе.

Иконографически композиции турецких фронтисписов неоднородны. Так, изображение Творца в образе юного Христа свидетельствует о знакомстве с коттоновской традицией, наличие изображений ангелов при сотворении человека и прародителей в палатках после изгнания из Рая – о влиянии пентатевха Ашбернхема [Kessler 1971, pp. 155–156] и, соответственно, ранней еврейской традиции, восходящей к текстам Мидрашим и отразившейся в ряде апокрифов. Наличие во фронтисписе к Бытию в Бамбергской Библии (f. 7 v) изображения Десницы указывает на традицию средневизантийских октатевхов. Мера таких заимствований индивидуальна для каждой из четырех турецких Библий; в наибольшей степени повлияли миниатюры пентатевха на выбор и трактовку сцен в Библии Мутье-Грандваль [Caillet 2012, p. 52].

Однако в других фронтисписах этой группы рукописей есть и точечные, прицельные цитаты: так, во фронтисписе к прологу Библии Вивиана, посвященной истории создания Вульгаты св. Иеронимом (f. 3 v), явно цитируется «Ватиканский Вергилий»

(изображение одного из кораблей Энея в сцене путешествия Иеронима в Рим, – Vat. lat. 3225, f. 42 r) [Caillet 2012, pp. 51–52], с IX по XVI в. хранившийся там же. Речь идет о прямой цитате.

Если в случае «факсимильного» копирования рукописей языческих авторов работу миниатюриста можно уподобить механическому переписыванию текста на практически незнакомом языке, то в случае с турецкими Библиями мы имеем дело с осмысленным использованием цитат из этого языка, соотнесенных с содержанием и по-своему понятых переписчиком.

«Летучие листы».

Обособление отдельных элементов сцены при копировании

Распространенность приемов выборочного копирования подтверждается наличием уже в каролингский период сохранившихся отдельных листов образцов и фрагментов так называемых книг *мотивов*. Этот термин – “motif books” – Э. Китцингер противопоставляет “iconographical guides”, рассмотренным выше, и называет так любые руководства, в том числе фрагментарные, воспроизводящие часть сцены, образец орнамента, отдельную фигуру и т. п. [Kitzinger 1966, pp. 139–141]. Так, в catalogue raisonné Шеллера приводится разделенный между Парижем и Ватиканом фрагмент такого руководства второй половины IX в. с отрывками текста из «Психомехии» и гимнов Пруденция и рисунками отдельных фигур, фрагментов сцен и разрозненных элементов орнамента и архитектуры (Париж, Национальная библиотека, MS Lat. 8318, f. 49–64 и Vat. MS reg. lat. 596, f. 26–27, регион Луары) [Sheller 1995, pp. 98–108]. Источники этих зарисовок, сделанных несколькими мастерами, исследователи находят и в каролингской резьбе по слоновой кости, и в римских архитектурных орнаментах. Эти образцы Александер [Alexander 1992, p. 76] не квалифицирует как самостоятельные произведения, специально предназначенные для инструктажа, и называет «пробами пера», что созвучно недавним выводам Л. Жеймона о мнемонической функции таких зарисовок [Geymonat 2012].

*Копирование отдельной композиции
или ее части с изменением смысла:
адаптация элементов*

Копирование и адаптация внутри одной рукописи.
Варьирование элементов
из одного и нескольких источников

Образцом для копирования могут служить не только цикл или композиция, заимствованные из другой рукописи, но и одна из миниатюр в самой рукописи. Так, в позднекаролингском «Золотом кодексе» св. Эммерама Регенсбургского посвяtitельная миниатюра, изображающая заказчика – аббата Рамвольда – в окружении четырех светских добродетелей (f. 1 r), очевидно мимикрирует под два изображения Христа во славе из той же рукописи [Diebold 2007, p. 53]; причем от f. 6 v заимствуется общая композиция (персонаж в ромбовидном сиянии славы, с медальонами на углах), а от f. 46 v – изображения символов Евангелистов в угловых. Интересно, что единственный новый элемент в посвяtitельной миниатюре – персонификации добродетелей, по смыслу заменяющих апокалиптических животных, положенных Христу, но не положенных аббату, – помещается в углах ромба, как это было с фигурами пророков в сцене *Majestas Domini* на f. 6 v, в то время как в f. 46 v угловые медальоны ромба заняты орнаментальными элементами. Таким образом, замена центральной фигуры (с Христа на заказчика) с сохранением и варьированием значащих деталей периферии становится в каролингское время орудием передачи важного смысла.

Копирование и адаптация отдельной сцены
или группы сцен из более ранней рукописи.
Варьирование деталей.

Объединение двух композиций в одной

Начавшийся в каролингско-оттоновский период процесс выборочного копирования и осмысленного комбинирования деталей разных композиций продолжается и усложняется в XII в. Так, изготовленный в 1170–1180 гг. в Хильдесхаймском скриптории так называемый Штаммсхаймский Миссал (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, MS 64) последовательно становится прототипом для двух рукописей этого же скриптория: Евангелия Генриха Льва (Wolfenbüttel, Library of Herzog August, Cod. Guelf. 105 Noviss. f., 1173–1188 гг.) и Золотого календаря (Wolfenbüttel, Library of Herzog August, Cod. Guelf. 13 Aug. f., ок. 1250 г.). В Евангелии Генриха

Льва композиция f. 172 г совмещает изображение Творца в центре, окруженного медальонами с Днями Творения, которое восходит к знаменитой концентрической композиции с Днями Творения из Миссала (f. 10 v) [См. Müller 2014; Wolter von dem Knesebeck 2003], с Majestas каролингского типа из этой же рукописи (f. 85 v) и обогащается, таким образом, изображениями символов Евангелистов и пророков. Точнее можно сказать, что композиция Majestas, как более сильная и авторитетная, накладывается на самую оригинальную из композиций копируемого образца – Сотворение мира, создавая, таким образом, типичный для романского периода вариант рождения третьего смысла из двух взаимоналоженных композиций.

*Заимствование отдельной сцены
из чужеродного неизвестного источника.
Возможные степени членения целостной сцены
с изменением смысла и без*

Изменение деталей антуража при сохранении смыслового ядра композиции. Свидетельством этого процесса могут быть превращающиеся в «шляпки грибов» кроны деревьев в сцене «Входа в Иерусалим» в Евангелии Оттона III (1000 г., Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, f. 234 v) с одним исключением: сохраняет относительное сходство с природой лишь то дерево, ветви которого ломают жители Иерусалима. В Псалтири из Винчестера первой половины XII в. (London, B.L., Arundel 60, f. 52 v) на листовой миниатюре с изображением Распятия явно византийского образца вместо фигур предстоящих Иоанна и Марии изображены два дерева, кроны которых находятся примерно на том уровне, где могли бы находиться головы персонажей.

Пример более осмысленного искажения периферийной детали – композиция «Успения Богоматери» в так называемом Византийском диптихе из Винчестерской Псалтири (f. 29 г, 30 г). Две миниатюры, резко отличающиеся по стилю и иконографии от остальных «листов перед Псалтирью», длительное время считались «пассивной» копией византийского образца. Х. Клейн [Klein 2008], анализируя композицию Успения, говорит об «инвентивном» отношении к неизвестному византийскому образцу. Так, на месте низкой скамеечки перед ложем Богоматери в английской миниатюре находится открытый гроб, никогда не фигурирующий в византийской иконографии. Клейн называет этот прием либо результатом непонимания, либо же более креативным переосмыслением образца, апеллирующим к теме погребения Богоматери. В любом случае речь идет уже не о нейтральной, но об *осмысленной* замене детали.



Рис. 3. Буря на озере Тивериадском. Зальцбургские перикопы (Мюнхен, Государственная библиотека Баварии, BSB Clm 15713, f. 22 r, 1020–1040 гг.)

Перенос центрального ядра композиции в другую с изменением смысла

Примером подобного подхода может считаться странный случай трактовки сюжета «Буря на озере Тивериадском» из так называемых Зальцбургских перикоп (Мюнхен, Государственная библиотека Баварии, BSB Clm 15713, f. 22 r, 1020–1040 гг.). Она явно отличается от привычных более ранних схем этого сюжета в миниатюрах школы Райхенау и Кёльна и напоминает более распространенную схему «Положения во гроб», которая не раз встречается в евангельских циклах школы Райхенау (см. кодекс Эгберта, Trier, Stadtbibliothek, MS 24, f. 85 v). Эта схема оказывается наложенной на изображение корабля с мачтой, стоящей в центре и напоминающей крест из находящегося обычно на одном листе с «Положением» «Снятия с креста».

Миграция значимой части композиции как самостоятельного мотива между сценами с разными сюжетами

Воспользуемся для этого терминологией Э. Панофского, который использует термин «мотив» для обозначения мельчайшей значащей единицы, максимально нейтральной с точки зрения смысла [Панофский 2009, с. 31].

Процесс внедрения в композицию одного типа значимого, но периферийного мотива из другой композиции упоминает Д. Серегина в статье, посвященной иконографическим приемам, используемым в иллюминации английских Псалтирей преимущественно XII в. [Серегина 2018]. Здесь речь идет о переносе мотива не внутри одного цикла, а между разновременными памятниками. Уникальный пример обогащения смысла композиции и, по сути, превращения одного сюжета в другой с сохранением места представляет собой появление голубя Святого Духа в композиции так называемой «Троицы Псалтири». Буквальная иллюстрация слов пс. 109 «Сказал Господь Господу моему: седи одесную Меня...» впервые появляется уже в каролингское время. Однако оно начинает восприниматься как Троица с появлением между двумя фигурами на одном престоле изображения голубя Святого Духа в варианте, впервые зафиксированном в начале XI в. в так называемой Печати Годвина (Лондон, Британский музей, 1881, 0404.1, начало XI в.) [Kantorowicz 1947]. По мнению Э. Канторовича, этот тип композиции не случайно впервые появляется именно в печатях, так как восходит к римским императорским печатям с изображениями соправителей, восседающих на общем троне, где между ними может находиться изображение крылатой Виктории. Именно в раннеанглийской иконографии³ происходит «смысловая замена» античной персонификации на более понятное и оправданное по смыслу изображение голубя, пришедшее из иконографических схем Пятидесятницы или Крещения.

Наш краткий обзор должен был бы завершиться миграцией отдельной фигуры или ее части из одной композиции в другую и введением понятия «модулей». Однако этот прием начинает широко применяться в более поздний период, с 1200 г. и позже, и связан с переходом производства рукописей в ведение светских мастерских.

Литература

- Пановский 2009 – *Пановский Э.* Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. М.: Азбука-классика, 2009.
- Серегина 2018 – *Серегина Д.А.* Миграция иконографических мотивов в английских Псалтирях XI–XIII веков // Искусство в движении: Материалы Междунар. студ. конф. ОП «История искусств» НИУ ВШЭ. М.: Издат. дом Высшей школы экономики, 2018. С. 7–24.

³ См., например: Cotton MS Titus D. XXVII, f. 75 v; Ibid. P. 78.

- Alexander 1992 – *Alexander J.J.G.* Medieval Illuminators and Their Methods of Works. Yale, 1992.
- Caillet 2012 – *Caillet J.P.* La mise à profit de manuscrits antérieurs en tant que modèles par les miniaturistes du VIIIe au XIIe siècle // Cahiers de Saint-Michel de Cuxa. 2012. XLIII. P. 49–50.
- Carruthers 2008 – *Carruthers M.J.* The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture. New York: Cambridge University Press, 2008.
- Diebold 2007 – *Diebold W.* The anxiety of influence in Early Medieval art: the Codex aureus of Charles the Bald in Ottonian Regensburg // Under the influence: the concept of influence and the study of illuminated manuscripts. Brügge: Brepols, 2007.
- Dodwell 1990 – *Dodwell C.R.* The final copy of the Utrecht Psalter // Scriptorium. 1990. Vol. 44. P. 21–53.
- Dodwell 1993 – *Dodwell C.R.* The Pictorial art in the West. 800–1200. Yale: The Yale University Press, 1993.
- Dufrenne 1964 – *Dufrenne S.* Les copies anglaises du psautier d'Utrecht // Scriptorium. 1964. Vol. XVIII. P. 185–197.
- Dufrenne 1978 – *Dufrenne S.* Les Illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport Carolingien. Paris: Ophrys, 1978.
- Geymonat 2012 – *Geymonat L.V.* Drawing, Memory and Imagination in the Wolfenbüttel Musterbuch // Mechanisms of Exchange: Transmission in Medieval Art and Architecture in the Mediterranean, ca. 1000–1500. Leiden; Boston: Brill, 2012. P. 220–285.
- Gibson-Wood 1987 – *Gibson-Wood C.* The Utrecht Psalter and the Art of Memory // Revue d'art Canadienne. 1987. XIV (N 1–2). P. 9–15.
- Kantorowicz 1947 – *Kantorowicz E.* The Quinity of Winchester // The Art Bulletin. 1947. Vol. 29. N 2. P. 73–85.
- Kessler 1971 – *Kessler H.L.* Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles // Art Bulletin 1971. Vol. LIII. P. 143–160.
- Kessler 1977 – *Kessler H.L.* The Illustrated Bibles from Tours. Princeton: Princeton Univ. Press, 1977.
- Kitzinger 1966 – *Kitzinger E.* Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western art in the Twelfth Century // Byzantine art – an European art. Athens: Office of the Minister to the Prime Minister of the Greek Government, 1966.
- Klein 1984 – *Klein P.* Les images de la Genèse de la Bible Carolingienne de Bamberg et la tradition des frontispices de Tours // Texte et image. Actes du Colloque international de Chantilly. Paris: Les Belles Lettres, 1984. P. 77–107.
- Klein 2008 – *Klein H.* The So-Called Byzantine Diptych in the Winchester Psalter. British Library, MS Cotton Nero C. IV // Gesta. 1998. Vol. 37. N 1. P. 26–43.
- Müller 2014 – *Müller M.E.* “Introduction” // The Use of models in medieval book painting. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014. P. XI–XVIII.
- Morgan 1982 – *Morgan N.J.* Early gothic manuscript 1190–1275 [A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles V. 4 (1)]. Oxford: Harvey Miller, 1982.

- Shapiro 1980 – *Schapiro M.* Selected Papers. V. 3. Late Antique, Early Christian and Mediaeval Art. London: Chatto & Windus, 1980.
- Scheller 1995 – *Scheller R.W.* Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470). Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995. 434 p.
- Swarzenski 1963 – *Swarzenski H.* The Role of Copies in the Formation of the Styles of Eleventh Century // Romanesque and Gothic Art: Studies in Western Art. Princeton: Princeton University Press, 1963. P. 7–18.
- Van der Horst 1996 – *Van der Horst K.* Utrecht Psalter in Medieval Art: Picturing the Psalms of David. London: Hes & De Graff, 1996.
- Wolter von dem Knesebeck 2003 – *Wolter von dem Knesebeck H.* Göttliche Weisheit und Heilsgeschichte. Programmstrukturen im Miniaturenschmuck des Evangeliars Heinrichs des Löwen // Helmarshausen: Buchkultur und Goldschmiedkunst im Hochmittelalter. Kassel, 2003. S. 147–162.

References

- Alexander, J.J.G. (1992), *Medieval Illuminators and Their Methods of Works*, Yale, USA.
- Cailliet, J.P. (2012), “La mise à profit de manuscrits antérieurs en tant que modèles par les miniaturistes du VIIIe au XIIe siècle”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, vol. 43, pp. 49–50.
- Carruthers, M.J. (2008), *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, New York, USA.
- Diebold, W. (2007), “The anxiety of influence in Early Medieval art: the Codex aureus of Charles the Bald in Ottonian Regensburg”, in *Under the influence: the concept of influence and the study of illuminated manuscripts*, Brügge, Belgium, pp. 51–64.
- Dodwell, C.R. (1990), “The final Copy of the Utrecht Psalter”, in *Scriptorium*, vol. 44, pp. 21–53.
- Dodwell, C.R. (1993), *The Pictorial art in the West. 800–1200*, The Yale University Press, Yale, USA.
- Dufrenne, S. (1964), “Les copies anglaises du psautier d’Utrecht”, in *Scriptorium*, vol. 18, pp. 185–197.
- Dufrenne, S. (1978), *Les Illustrations du Psautier d’Utrecht. Sources et apport Carolingien*, Ophrys, Paris, France.
- Geymonat, L.V. (2012), “Drawing, Memory and Imagination in the Wolfenbüttel Musterbuch” in *Mechanisms of Exchange: Transmission in Medieval Art and Architecture in the Mediterranean*, ca. 1000–1500, Brill, Leiden, Boston, Netherlands, pp. 220–285.
- Gibson-Wood, C. (1987), “The Utrecht Psalter and the Art of Memory”, *Revue d’art Canadienne*, vol. 14, no. 1–2, pp. 9–15.
- Kantorowicz, E. (1947), “The Quinity of Winchester”, *The Art Bulletin*, vol. 29, no. 2, pp. 73–85.

- Kessler, H.L. (1971), "Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles", *Art Bulletin*, vol. 53, pp. 143–160.
- Kessler, H.L. (1977), *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, USA.
- Kitzinger, E. (1966), "Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western art in the Twelfth Century", in *Byzantine art – an European art*, Athens, Greece, pp. 139–141.
- Klein, P. (1984), "Les images de la Genèse de la Bible Carolingienne de Bamberg et la tradition des frontispices de Tours", in *Texte et image. Actes du Colloque international de Chantilly*, Paris, France, pp. 77–107.
- Klein, H. (2008), "The So-Called Byzantine Diptych in the Winchester Psalter. British Library, MS Cotton Nero C. IV", *Gesta*, vol. 37, no. 1, pp. 26–43.
- Müller, M.E. (2014), "Introduction", in *The Use of models in medieval book painting*, Cambridge, Scholars Publishing Cambridge, UK, pp. XI–XVIII.
- Morgan, N.J. (1982), *Early gothic manuscript 1190–1275*, Oxford, UK.
- Panofsky, E. (1972), *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, USA.
- Schapiro, M. (1980), *Selected Papers. V. 3. Late Antique, Early Christian and Mediaeval Art*, London, UK.
- Seryogina, D. (2018), "Migration of Iconographic Motifs in English Psalters of 11–12th centuries", in *Iskusstvo v dvizhenii* [Art in Movement], Moscow, Russia, pp. 7–24.
- Swarzenski, H. (1963), "The Role of Copies in the Formation of the Styles of Eleventh Century", in *Romanesque and Gothic Art: Studies in Western Art*, Princeton University Press, Princeton, USA, pp. 7–18.
- Van der Horst, K. (1996), *Utrecht Psalter in Medieval Art: Picturing the Psalms of David*, London, UK.
- Wolter von dem Knesebeck, H. (2003), "Göttliche Weisheit und Heilsgeschichte. Programmstrukturen im Miniaturenschmuck des Evangeliars Heinrichs des Löwen", in *Helmarshausen: Buchkultur und Goldschmiedkunst im Hochmittelalter*, Kassel, Germany, pp. 147–162.

Информация об авторе

Анна В. Пожидаева, кандидат искусствоведения, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия; 105066, Россия, Москва, ул. Старая Басманная, д. 21/4, стр. 3; apojiadaeva69@mail.ru

Information about the author

Anna V. Pozhidaeva, Cand. of Sci. (Art Studies), associate professor, HSE University, Moscow, Russia; bldg. 3, bld. 21/4, Staraya Basmanaya St., Moscow, Russia, 105066; apojiadaeva69@mail.ru