

ISBN 2686-7249

ВЕСТНИК РГГУ

Серия

«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH BULLETIN

Series

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”

Academic Journal



ARBOR MUNDI
МИРОВОЕ ДРЕВО

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

10
2019

VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"
RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series
Academic Journal

There are 10 issues of the journal a year.

Founder and Publisher: Russian State University for the Humanities (RSUH)

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is included: in the Russian Science Citation Index; in the List of leading scientific journals and other editions for publishing PhD research findings.

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

10.01.00 *Philology*:

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary Theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

10.02.00 *Linguistics*:

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

24.00.00 *Culturology*:

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

GOALS OF THE JOURNAL: Presentation of the results of the latest researches in the field of philology, linguistics and, which have an unquestionable theoretical and practical value and are promising for the development of research in these fields of knowledge.

Advancement of empirically oriented linguistic research and high-quality studies of Russian, languages of the Russian Federation, and languages of the world within a variety of theoretical frameworks and in comparative, historical and typological perspectives.

OBJECTIVES OF THE JOURNAL: implementation and development of expertise of scientific articles taking into account the dominance of modern interdisciplinary and integrated approaches;

presentation of the most significant achievements important for the development of science and capable of being introduced into the educational process as examples of correct scientific work; attraction of new authors, researchers, showing high theoretical culture and undeniable scientific achievements;

strengthening the interaction of academic and university science;

translation of scientific experience between generations and between institutions.

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Culturology" Series is registered by Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Certificate on registration: PI No. FS77-61883 of 25.05.2015

Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125993

e-mail: leonidardo@yandex.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»
Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год
Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология» включен: в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

10.01.00 *Литературоведение:*

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

10.02.00 *Языкознание:*

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации (с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

24.00.00 *Культурология:*

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

ЦЕЛЬ ЖУРНАЛА: Представление результатов новейших исследований в области литературоведения, языкознания и культурологии, имеющих несомненное теоретическое и практическое значение и перспективных для развития исследований в этих областях знания.

Продвижение эмпирически-ориентированных исследований по русскому языку, языкам Российской Федерации и языкам мира в рамках разнообразных теоретических подходов и в сопоставительной, исторической и типологической перспективе.

ЗАДАЧИ ЖУРНАЛА: осуществление и развитие экспертизы научных статей с учетом господства современных междисциплинарных и комплексных подходов;

представление наиболее значимых достижений, важных для развития науки и способных быть внедренными в образовательный процесс как примеры правильной научной работы; привлечение новых авторов, исследователей, показывающих высокую теоретическую культуру и неоспоримые научные достижения;

усиление взаимодействия академической и университетской науки;

трансляция научного опыта между поколениями и между институтами.

Журнал принимает к публикации оригинальные статьи, комплексные исследования российских и зарубежных авторов, ранее не публиковавшиеся научные доклады.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации ПИ

№ ФС77-61883 от 25.05.2015 г. В запись о регистрации СМИ внесены изменения в связи с изменением названия, переименованием учредителя, уточнением тематики – регистрационный номер ПИ № ФС77-74270 от 09.11.2018 г.

Адрес редакции: 125993, Москва, Миусская пл., 6
электронный адрес: leonidardo@yandex.ru

© Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология», 2019

Редакционная коллегия

Главный редактор:

П.П. Шкаренков, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия:

Д.И. Антонов, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

П.М. Аркадьев, кандидат филологических наук, Институт славяноведения РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

О.Л. Ахунова, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

С.И. Баранова, доктор исторических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Л.В. Беловинский, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

В.В. Пудкова, доктор искусствоведения, Государственный Институт искусствознания, Москва, Российская Федерация

Н.П. Гришцер, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ю.В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

А.В. Дыбо, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

И. Жетниковска, доктор филологических наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша

Г.И. Зверева, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

И.И. Исаев, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Г.И. Кабакова, доктор филологических наук, университет Сорбонны, Париж, Франция

Н.В. Капустин, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация

В.И. Киммельман, PhD, Берген, Королевство Норвегия

Д.Д. Клейтон, доктор филологических наук, Оттавский университет, Оттава, Канада

И.В. Кондаков, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Г.Е. Крейдлин, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Л.И. Куликов, кандидат филологических наук, PhD, Гентский университет, Гент, Королевство Бельгия

М.Н. Липовецкий, доктор филологических наук, профессор, Университет Колорадо Болдер, США

Д.М. Магомедова, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлеская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Е.Ю. Протасова*, доктор педагогических наук, Хельсинкский университет, Хельсинки, Финляндская Республика
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Я. Садовский*, доктор исторических наук, Ягеллонский университет, Краков, Республика Польша
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Тогоева*, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Б. Христофорова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.А. Яценко*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ответственные за выпуск: *О.Е. Этингоф*, д-р искусствоведения (РГГУ; НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ)

И.Г. Матюшина, д-р филол. н. (РГГУ), *Л.Л. Петрик*, канд. филол. н. (РГГУ)

Е.А. Савостина, д-р искусствоведения (МГАХИ им. В.И. Сурикова)

Founder and Publisher
Russian State University for the Humanities (RSUH)

Editor-in-chief

P.P. Shkarenkov, Dr. of Sci. (History), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Editorial Board

D.I. Antonov, Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

P.M. Arkadiev, Cand. of Sci. (Philology), Institute of Slavic Studies RAS/Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
(*deputy editor*)

O.L. Akhunova, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

S.I. Baranova, Dr. of Sci. (History), The Moscow State Integrated Art and Historical Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve, Moscow, Russian Federation

L.V. Belovinskiy, Dr. of Sci. (History), professor, Moscow State Art and Cultural University, Moscow, Russian Federation

V.V. Gudkova, Dr. of Sci. (art studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

N.P. Grintser, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Yu.V. Domanskiy, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

A.V. Dybo, RAS corr. memb., Dr of Sci. (Philology), professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation

I. Rzepnikowska, Dr. of Sci. (Philology), Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland

G.I. Zvereva, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor*)

I.I. Isaev, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

G.I. Kabakova, Dr. of Sci. (Philology), Universite de Paris-Sorbonne, Paris, France

N.V. Kapustin, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation

V.I. Kimmelman, PhD, Bergen University, Bergen, Norway

J.D. Clayton, PhD, University of Ottawa, Ottawa, Canada

I.V. Kondakov, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

G.Ye. Kreidlin, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

L.I. Kulikov, Cand. of Sci. (Philology), PhD, Ghent University, Ghent, Belgium

M.N. Lipovetskiy, Dr. of Sci. (Philology), professor, University of Colorado, Boulder, USA

D.M. Magomedova, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

I.V. Morozova, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- E.Yu. Protasova*, Dr. of Sci. (pedagogy), University of Helsinki, Helsinki, Finland
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- J. Sadowski*, Dr. of Sci. (History), Jagellonian University, Krakow, Poland
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testeleys*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoyeva*, Dr. of Sci. (History), Institute of General History RAS, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), Moscow State Lomonosov University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Yatsenko*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Executives editors:

- O.E. Etinhof*, Dr. of Sci. (Art History), RSUH; Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts;
- I.G. Matyushina*, Dr. of Sci. (Philology), RSUH;
- L.P. Petrik*, Cand. of Sci. (Philology), RSUH;
- E.A. Savostina*, Dr. of Sci. (Art History), The Surikov Moscow State Academic Art Institute

СОДЕРЖАНИЕ

Даниловские чтения Античность – Средневековье – Ренессанс. Искусство и культура Сборник 3

И.Е. Данилова

- Л.М. Баткин*
Искусствоведение и культурология. О работах И.Е. Даниловой 10

Античность

- Д.А. Калиничев*
Кипрские сцены со сфинксами у Мирового древа:
композиционная и смысловая специфика 21

- Е.А. Савостина, О.Ю. Соколова*
Фрагменты ионического фриза из Нимфея:
особенности композиции и исполнения декора 38

Средневековье

- А.В. Пожидаева*
Об одном из вариантов изображения Тьмы
в иконографии Первого дня Творения. Опыт поиска «модулей» 54

- Л.М. Евсеева*
Христологический цикл в мозаиках Монреале. 1180-е гг. 64

- М.И. Яковлева*
О некоторых приемах моделировки ликов в монументальных
и портативных мозаиках раннепалеологовской эпохи 77

- В.З. Куватова*
Иконографическая программа и датировка эфиопской иконы-триптиха
из коллекции Музея русской иконы 93

Ренессанс

- О.А. Назарова*
Ранний итальянский алтарный образ и молитвенные практики
нищенствующих орденов 106

- Е.И. Тараканова*
Ансамбль капеллы Святой Фины в Колледжате Сан-Джиминьяно 116

- А.Ф. Эсоно*
Альбрехт Дюрер: от Ренессанса к барокко.
Эволюция теоретических взглядов 129

CONTENTS

Conference dedicated to the memory of Irina Danilova Antiquity – Middle Ages – Renaissance: Art and culture Issue

Irina Danilova

Leonid M. Batkin

Art criticism and cultural studies. About the works of I.E. Danilova 10

Antiquity

Dmitry A. Kalinichev

Cypriot scenes with sphinxes at the World Tree.
Compositional and semantic features 21

Elena A. Savostina, Olga Yu. Sokolova

Fragments of the Ionic Frieze from Nymphaeum:
characteristics of composition and execution of decor 38

Middle Ages

Anna V. Pozhidaeva

About one of the methods of depiction of Darkness in the First Day
iconography. The experience of “moduli” searching 54

Liliia M. Evseeva

Christological Cycle in Monreale Cathedral mosaics. 1180s 64

Maria I. Yakovleva

On some methods of rendering faces in monumental
and portable mosaics of the Early Palaeologan period 77

Valeria Z. Kuvatova

The Iconographic program and probable dating of the Ethiopian icon
from the collection of the Museum of Russian Icons (Moscow) 93

Renaissance

Olga A. Nazarova

Early Italian altarpiece and the contemplative
practices of the mendicant orders 106

Ekaterina I. Tarakanova

The ensemble of the Saint Fina Chapel
in the Collegiate Church of San Gimignano 116

Aleksandr F. Esono

Albrecht Dürer: from Renaissance to Baroque. Evolution of theory 129

Даниловские чтения
Античность – Средневековье – Ренессанс.
Искусство и культура
Сборник 3
И.Е. Данилова



УДК 7.072

DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-10-20

Искусствоведение и культурология:
О работах И.Е. Даниловой

Леонид М. Баткин

Аннотация. В качестве мемориального материала, посвященного И.Е. Даниловой, предлагается старая статья Л.М. Баткина с некоторыми сокращениями, несмотря на то, что она уже была опубликована. Этот выбор не случаен. Мы выделяем из статьи текст, который касается одной из самых содержательных книг Даниловой, где сосредоточены ее основные работы по искусству восточного и западного Средневековья, а также

© Баткин Л.М., наследники, 2019

Статья публикуется с сокращениями по изд.: Баткин 1994, с. 56–66.

Ренессанса. И.Е. Данилова была последовательна в изучении искусства периода именно позднего Средневековья, последнего расцвета этой художественной культуры, пограничной между собственно Средневековьем и Новым временем, как на Западе, так и на Востоке. Ее работы в этой области были самостоятельными и во многом новаторскими. И именно эту проблематику ее книги метко комментирует Л.М. Баткин. Кроме того, он делает важный акцент на культурологическом аспекте творчества Даниловой, не работавшей как узко ориентированный искусствовед. И, наконец, эта статья важна как мемориальный материал, касающийся не только самой И.Е. Даниловой, но и творческого взаимодействия и дружбы двух ученых, которые сотрудничали в Институте высших гуманитарных исследований до самой смерти.

Ключевые слова: Баткин, Данилова, Средневековье, Ренессанс, искусство, культура, культурология, искусствоведение

Для цитирования: Баткин Л.М. Искусствоведение и культурология: О работах И.Е. Даниловой // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 10. С. 10–20. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-10-20.

Art criticism and cultural studies. About the works of I.E. Danilova

Leonid M. Batkin

Abstract. An old article by L.M. Batkin, with some abridgements, is proposed here as memorial material dedicated to I.E. Danilova, despite the fact that it has already been published. This choice is not accidental. We extract from the article text that relates to one of the most informative of I.E. Danilova's books, where her main essays concerning the art of the eastern and western Middle Ages, as well as the Renaissance, are concentrated. I.E. Danilova was consistent in studying the art of exactly the late Middle Ages, the last heyday of that artistic culture, on the border of the Middle Ages and the New Age, both in the West and in the East. Her oeuvre in the field was independent and largely innovative. L.M. Batkin commented on precisely those issues of her book. In addition, he put important emphasis on the culturological aspect of the oeuvre of I.E. Danilova, who did not work as a narrowly oriented art historian. Finally, this article is important as memorial material relating not only to I.E. Danilova herself, but also to the creative cooperation and friendship of two researchers who collaborated at the Institute for Advanced Studies in the Humanities until their death.

Keywords: Batkin, Danilova, Middle Ages, Renaissance, art, culture, cultural studies, art criticism

For citation: Batkin, L.M. (2019), "Art criticism and cultural studies. About the works of I.E. Danilova", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 10-20. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-10-20

<...> Согласимся, что перед нами именно **книга**, цельная, со сквозным замыслом, со своей динамикой, с откровенными или неявными логическими оборотами. А вовсе не «работы разных лет», просто собранные под одним переплетом. Но тогда недостает начала и конца. Первый этюд – о росписях Дионисия в Кирилло-Белозерском монастыре¹, сам по себе прозрачный, вдумчивый, изящный, отчасти и характерный для манеры Ирины Евгеньевны, – все-таки не дает достаточного представления о зрелом творчестве автора, об его своеобразном исследовательском даре, о том, что наиболее принципиально отличает интеллектуальный стиль И.Е. Даниловой в качестве искусствоведа-культуролога. (Вот, кстати, тема моих заметок.) И уж, во всяком случае, это же позволительно сказать об обширной заключительной статье сборника, пусть насыщенной материалом о впечатлениях русских посетителей Дрезденской галереи в XIX в. от «Сикстинской мадонны» и других шедевров итальянской живописи. Такая сводка, формально подключенная к рубрике «Искусство и зритель», могла быть выполнена и кем-то другим, не Даниловой. В книге она инородна, необязательна, и мне лично, признаться, мешает, будучи поставлена в наиболее семантически значимое место композиции (уж кто-кто, но И.Е. Данилова к *таким* вещам вообще-то чутка, добрая половина монографии посвящена *им*). После необыкновенно плотных и напряженных по мысли центральных разделов кода звучит вялым диминуэндо, и вдруг книга окончательно замирает – к некоторому нашему недоумению – на выписке из письма Сурикова, восторгающегося недавно виденным «Поклонением волхвов» Веронезе.

Такова музыкальная ошибка автора. Теперь попробую доказать, что не ошибся, назвав книгу «монографией».

Во второй статье – это и есть настоящее начало, вводящее сразу в *in medias res* – рассматривается конкретная историческая ситуация, когда «художник – он же идеальный зритель эпохи – воспроизводит и одновременно интерпретирует произведение другого художника, иной эпохи и иной культурной среды» [Данилова 1984, с. 21]. Фьораванти, создавая в Московском Кремле подобие владимирского Успенского собора, превращает «сложное целое, состоящее из пластически самостоятельных частей», из ясно различимых вертикальных объемов, среди которых в средневековом русском зодчестве особенно выделялись алтарные апсиды, в слитный «строго геометрический объем здания». Кватрочентист, прижившийся на Руси, «именно алтарь *не увидел* вполне сознательно, концептуально», втянув его в общий объем, прикрыв «ложной де-

¹ Л.М. Баткин имел в виду Ферапонтов монастырь.

коративной стенкой». Собор Фьораванти более не рассчитан на обход; у него, как у итальянских палаццо, акцентирован лишь главный, парадный фасад, образующий архитектурный задник площади; притом это не западная, а южная сторона церкви, так что при входе алтарь оказывался не впереди, а справа. Сакральная ориентация нарушалась. Перед глазами вошедших была прежде всего *плоскость* стены, светлая, в первые годы еще не украшенная живописью. Хорошее дневное освещение, без привычного резкого контраста между разомкнутым, слепящим наружным миром и сосредоточенно-сумрачным интерьером храма, словно в какой-нибудь капелле Пацци, должно было, замечает И.Е. Данилова, поражать людей XV в. Оно помогало обзреть не расчлененный и не заставленный более интерьер в целом и делало пространство значимым моментом внутривраховой архитектуры.

Итак, автор выделяет в творении Фьораванти *переименование* на ренессансный лад, прямое возражение старому владимирскому собору: «дискуссию об искусстве». В Никоновской летописи под 1479 годом в свой черед находится оценка только что сооруженной церкви, свидетельствующая о «зрительной установке на сходство» с вековым (в данном случае владимирским) образцом и одновременно о сильном впечатлении от новшества – «светлости, звонкости и пространства». Можно бы сказать: как трудно уразуметь смысл реплик одного из собеседников, не слыша другого, не зная, что это *реплики*, так понять Успенский собор в Кремле нельзя, не побывав вслед за самим Фьораванти во Владимире. <...>

Но действительно оригинальный замысел этой, как всегда у И.Е., предельно сжатой, всего на шесть страниц, работы – еще впереди. Он состоит в изучении «визуального комментария», то есть изображений собора в московских иконах последней четверти XV столетия, принадлежащих Дионисию или – в одном случае – возможно его кругу. Впрочем... разве такие изображения *были*? Традиционному искусствознанию они вроде бы неизвестны. Здесь мы впервые сталкиваемся с примечательнейшей возможностью культурологического метода И.Е. Даниловой, который зачастую сам создает для себя факты, подлежащие исследованию (то есть нащупывает, отбирает в эмпирии то, что раньше, при ином подходе, в круг таких фактов не входило, не засчитывалось).

Фьораванти смотрел на владимирский храм и «не увидел» его. Дионисий смотрел на церковь Фьораванти – и тоже «не увидел». В клеймах двух житийных икон Дионисия, подмечает автор, представлен *прежний*, дофьоравантьевский храм «об одной главе!» «Живописное умолчание», «установка на невосприятие». В иконе же «О тебе радуется», напротив, изображен *пятиглавый*

аналог нового Успенского собора, но... в расчлененных, по-прежнему самоценных элементах. Так продолжается «молчаливый диалог» – и вслед италянизированной интерпретации средневековой русской церкви, которую дал Фьораванти, происходит «активная реинтерпретация». Наконец, едва ли не самое неожиданное наблюдение автора: тот же Дионисий и в той же иконе на житие митрополита Алексия, оставаясь в пределах средневековой иконографии, все же откликнулся на ренессансную модель пространства и мироощущения. В колорите этой уникальной иконы, по мнению Даниловой, белый цвет не столько символизирует свет, сколько *изображает дневное освещение*. Кроме того, в иконе Дионисия нет обычной рамки, отделяющей среднюю часть от полей; поэтому центральная фигура соотнесена не с «внутренней клетью», а со всем полем иконы: «так же, как освещенный дневным светом просторный интерьер ренессансного типа выступает не как антитеза миру внешнему, но как образ этого мира, построенного по законам архитектоники» [Данилова 1984, с. 26]. <...>

В сборнике не три или две темы (области интересов) – русское средневековье, западное средневековье, Возрождение в Италии, а – сугубо одна. Это: диалогическая встреча средневекового и ренессансного искусства.

Конечно, автор с острым любопытством приглядывается к тем редким прямым свидетельствам, когда оба мировосприятия сталкиваются нос к носу (и как раз в подобных случаях выглядят наиболее далекими, чужими, непонимающими). Средневековость суздальского архиепископа Авраамия, что и говорить, проступает с хрестоматийной наглядностью посреди толпы флорентийцев, собравшихся в 1439 г. полюбоваться театрально-инженерными выдумками Брунеллески [Данилова 1984, с. 154–159]. Это интересная статья, но, чтобы сделать ее, нужно было «только» обратить внимание на «Исхождение Авраамия» под углом зрения новой и центральной для книги И.Е. Даниловой проблемы. Такой словесный источник – незапланированная удача при изучении историко-культурной заданности зрительской установки.

Однако вот ситуация для исследования несравненно более сложная и, как уже отмечалось, методологически показательная: здесь, собственно, исследование само некоторым образом создает для себя исторический источник и предмет анализа. Автор, остроумно используя фразу Гиберти о намерении (оставшемся нереализованным) написать вместе с Брунеллески трактат об архитектуре, заявляет: «но *существует документ* (! – курсив мой – Л. Б.), который можно интерпретировать как своеобразный визуальный трактат об архитектуре, осуществленный Гиберти не *вместе* с Брун-

нелески, а скорее – *против него*. Это рельефы восточных дверей Баптистерия...» [Данилова 1984, с. 194–195]. <...> Изобретательный и свежий культурологический подход позволяет автору не только увидеть «антиурбанизм» Гибerti через оппозицию *города* (всегда показанного «издали, из не-города») и *природы* (пространство которой, в отличие от архитектуры, дано без бруннелесковской перспективы, посредством средневекового изобразительного языка). У Гибerti ренессансная архитектура – не реальная среда, в которой обитают персонажи, а внедренная в эту среду и остраненная идеальность. Дальше следует – в освещении точно отобранного места из Альбери – сопоставление с падуанскими рельефами Донателло: «Используя терминологию того времени, можно бы сказать, что Гибerti видит архитектуру как *disegno*, Донателло – как *costruzione*» [Данилова 1984, с. 198]. <...>

Вывод же никак не сводится к противопоставлению более архаичного, более *ранне*-ренессансного Гибerti и его великих младших современников. Средневековая концепция, уже пропущенная у Гибerti сквозь ренессансную призму, тем парадоксальней напоминает о себе. Средневековое *внутри* Возрождения – в качестве все еще авторитетного, но уже не единственного голоса, почти в виде культурного образа – как бы вдвойне средневеково. Но и ренессансность вдвойне ренессансна, отвечает иначе, увиденная нами, вслед за Даниловой, *внутри себя самой* (то есть, во-первых, как частный, специфический мотив внутри в целом ренессансного, но отнюдь не сплошь ренессансного, оспаривающего себя же Гибerti; во-вторых, хотя Гибerti сам по себе и должен быть причислен к Возрождению, но в соответствии с совершенно новой визуальностью Бруннелески и Донателло он ведет средневековую партию в этом домашнем для Возрождения заочном диалоге). <...>

В глазах автора средневековье и Возрождение – не столько этапы движения, в котором прежний тип искусства отменяется пришедшим ему на смену, сколько их синхронистическая оппозиция. Такое истолкование требует самого изощренного исторического чутья, хотя, конечно, не того одностороннего эволюционистского историзма, который сводит любой феномен к заимствованиям и предвосхищениям, видя в нем причину или следствие чего-то иного (но не самодостаточный смысл).

Средневековье у И.Е. Даниловой не *до* Возрождения, а *рядом* с ним, и более того: только в этом напряженном соприсутствии, только на привычном фоне иконографической семантики, средневекового изобразительного или архитектурного ряда (по аналогии с «литературным рядом» Тынянова) – ренессансное художество и возможно. Возрождение – сознательное переформулирование,

переворачивание, смещение, нарушение еще отнюдь не потерявших действенности сакральных схем, это постоянное обыгрывание (от противного) зрительских ожиданий.

Такова подмена клишированного, *воспроизводимого* жеста – жестом *производимым*, спонтанным, самоценным и... тоже несущим (заимствованным у иконы) некую квазицеритуальность, необычайную значительность явленного; но теперь это «явление тела» [Данилова 1984, с. 65–74]. Таков мистериозный презентизм, характеризующий оба типа изображения, но совершенно различным образом. Время и в иконе, и в ренессансной картине – это остановленное настоящее. Однако для иконописца остановленность лишает настоящее какого бы то ни было собственного значения, снимает «разрыв между *сейчас* и *всегда*», отводит к первобытию и вместе с тем к концу времен: словом, сквозь настоящее просвечивает вечность, это выпадение из времени и поэтому праздник, обращенный к умозрению. Ренессансная картина – это, напротив, празднество зримого, образ гипертрофированного настоящего, которое «втягивает в себя и все прошлое, и все будущее», то есть такого земного времени, которое в своей торжественной космичности и значительности замещает смысловую роль вечности. Отсюда разновременность (на сюжетном уровне) персонажей и эпизодов кватрочентистской картины в пределах одного пространства, «единой сценической площадки»; отсюда отчасти и сама важность для ренессансного духа именно живописи как «вечного настоящего» [Данилова 1984, с. 75–90].

Особенно убедительно И.Е. Данилова применяет этот подход при изучении композиционных принципов Кватроченто. Автор исходит из того, что «вообще в картине Возрождения в полной мере сохраняется композиционное местничество: как и в иконе, в ней есть потенциально более святые и потенциально менее святые места. Более того – пустое поле стены, доски или натянутого на подрамник холста уже заранее, до того, как художник приступал к изображению, было для него семантически окрашенным. И совсем по-разному воспринимались верхняя и нижняя части этого поля, средняя и боковые, правая и левая. Намеренно разрушая структурную модель средневековой иконы, кватрочентистский мастер тем самым негативно признавал ее потенциальную зрительно-ассоциативную власть» [Данилова 1984, с. 38].

Вот несколько парадоксальных следствий этой ситуации.

«В живописи XV века фигурные композиции, как правило, оказываются так или иначе закрепленными в трехчастном архитектурном каркасе». Это не что иное, как «своеобразная реликтовая форма алтарного триптиха». Причем центральный пролет под римской

аркой «продолжает восприниматься как семантически более важный». Именно поэтому в секуляризованной композиции он часто оставлен без фигур, перспектива уводит взгляд в земную даль, тут нет «строго фиксированного значения», но это не просто пейзажный вид, а «что-то вроде пустого престола мира» [Данилова 1984, с. 38–39].

Смещение центральной фигуры вверх – на постамент – придает ей «композиционное одиночество»; если же она сильно опущена вниз, то уже не Мадонна воспринимается как божество-покровитель, но ей покровительствуют предстоящие; иконографическая схема прочитана наоборот. А в «Озерной мадонне» Беллини «впечатление необычности возникает из-за того, что сцена увидена не в фас, а в профиль, то есть *не оттуда*, и все персонажи оказались *не на своих* местах, не в том соотношении друг с другом, между ними *не те* дистанции – и именно этот эффект нарушения обладает в картине наибольшей семантической нагрузкой» [Данилова 1984, с. 37–38].

Ренессансные портреты (не случайно иногда парные!) рождаются в значительной мере из боковых фигур алтарного образа, предстоящих фигуре центральной. Поэтому они профильные – и «сохраняют композиционную память о своей принадлежности к некоему уже несуществующему целому», к «схеме поклонения». Постепенный выход во второй половине XV в. из профиля в фас был «выходом из зависимого положения *по сторонам от* в независимое положение *в центре*», «повышением в композиционном статусе» [Данилова 1984, с. 207–209].

Икона строилась по вертикальной плоскости, совпадающей с плоскостью изображения. Ренессансная картина опрокидывает эту плоскость в горизонталь, перпендикулярную к плоскости изображения. Иерархия *сверху вниз* сменяется иерархией перспективных планов *от близи к дали*, в глубину. Небо замещается земной поверхностью, уходящей к горизонту. Но некий важнейший принцип – строго ценностной организации пространства – остается, хотя и радикально преобразуется. «В ренессансной картине действуют иные законы иерархии, но они неизменно существуют». Дискретность вырывает главного героя из-под действия перспективы <...> и обрекает опять-таки на «композиционное одиночество» (одно из излюбленных наблюдений Даниловой). Все это хорошо соответствует трудностям гуманистической глорификации человека, этого «как бы бога». Поэтому, пронизательно утверждает Данилова, «средневековая икона, даже самая драматичная по сюжету, не драма, а действие или праздник; напротив, картина Возрождения, даже самая спокойная и светлая по сюжету, всегда драматична» [Данилова 1984, с. 56–57]. <...>

Работы Даниловой чрезвычайно «технологичны». Ее мысль никогда не возбуждается философско-культурными или эстетическими отвлеченностями, не отрывается от визуального материала. И ее самые широкие суждения о типах культурно-исторического сознания – это суждения человека, который, прежде всего, полна одарен искренней искусствоведческой добродетелью, умением видеть.

Когда исследование посвящено целостному анализу *одного* художественного памятника, например, когда И.Е., медленно переходя с места на место, прослеживает «динамический ритм» росписей Дионисия в Ферапонтовом монастыре [Данилова 1984, с. 16–18] или особенно в замечательной статье о Старой ризнице Бруннелески [Данилова 1984, с. 178–192] – это заметно каждому читателю. Когда же речь идет о каком-либо аспекте средневековой и ренессансной живописи в целом – о соотношении слова и изображения, о роли иконографических и композиционных формул, о категории времени, о свете и тени, о теме природы или о портрете – может показаться, что И.Е. Данилова движется от общего к конкретно-художественному, от эпохального мировидения к отдельному произведению, в котором та или иная сторона этого мировидения превращается в пластическую подробность. Внешне изложение организовано обычно именно так. Однако это скорее мнимость, на деле все если не наоборот, то гораздо тоньше. Подобно тому, как предложенная Альберти идеальная последовательность, в которой живописец должен строить композицию, «не соответствует реальному процессу создания живописного произведения» [Данилова 1984, с. 44–45] – так и реальное мышление Даниловой не соответствует принятой ею несколько монотонной схеме изложения.

Автор внимательно следит за отечественной и зарубежной культурологией; чтобы убедиться в этом, незачем заглядывать в научный аппарат, который дан очень экономно и предметно, непосредственно «по делу». Открыто касаться общеметодологических вопросов автор аскетически избегает (считая, видимо, как водится среди историков, это не по своей части). Поэтому на Бахтина дана только одна ссылка, по поводу гротеска, но понятно, что вне бахтинского учения о культуре как **диалог** <...> эту книгу трудно себе представить. Имена Тынянова и Шкловского и вовсе не упомянуты, но в книге, по сути, трудятся – и весьма удачно – вошедшие в обобществленный понятийный инвентарь современной культурологии «остранение», «автоматизм приема», «память жанра» или «изменение функций элементов формы», пусть без опоязовской терминологии. Когда же Данилова указывает на то, что богатство иконологических сюжетов, положений и жестов имеет в своей подоснове всего *две* простейших функции – «явления» и «передачи

благой вести» [Данилова 1984, с. 35–36] – как не припомнить пафос известной книги В.Я. Проппа.

Влияние на автора семиотического структурализма, на первый взгляд, куда явственней отпечаталось и в языке книги: «иконический язык», «знаковость жеста», «семантическая нагрузка», «расшифровка сообщения» и т. п. Однако не прибегая к каким-либо специальным методикам и даже считая «недопустимой натяжкой» стремление найти значение для каждой из линий и форм» [Данилова 1984, с. 68]. Данилова, разумеется, обязана семиотике лишь некоторыми самыми расхожими идеями. <...>

Не забудем и того, что И.Е. Данилова – самая яркая ученица М.В. Алятова, смолоду получившая вкус к изучению историко-культурного контекста изобразительных искусств. Наконец, если держаться ближе к предметному содержанию книги, отметим существенность для автора трудов Э. Панофского, В.П. Зубова, варбургской школы (в частности, Э. Гомбриха), в особенности же А. Шастеля, П. Франкастеля и едва ли не более всех близкого ей английского историка М. Баксандаля [Baxandall 1971; Baxandall 1972]. Однако Данилова, весьма охотно воспринимая разного рода культурологические веяния, вряд ли может быть причислена к какому-либо определенному направлению. Ее стиль исследования прежде всего индивидуален.

В отличие от Баксандаля, который в обеих своих книгах, <...> сразу ставших классическими, безусловно, сильнее в использовании словесных текстов для интерпретации живописи, чем в собственно художественном анализе, – И.Е. Данилова, как уже отмечалось, всецело остается искусствоведем.

Ее цель сводится, в общем, к тому, чтобы разглядеть, как *устроено* произведение.

В этой-то специфической устроенности, в *зрительном наблюдении* Данилова ищет *духовной значимости*. Это не две разных, скажем, поэтапных задачи. Мировосприятие – не надстройка над способом визуального построения, оно и есть сам этот способ. Мировосприятие нужно увидеть. «Увидеть» – следовательно, понять; это вопрос семантики.

И даже (для автора книги) *только* семантики. Никакие описательные, всего лишь формальные, чисто технические или, напротив, собственные чувственные и эмоциональные оценки Данилову не занимают. Она не приходит в восторг и не предъявляет претензий к старым мастерам. Она довольствуется тем, что всматривается и вслушивается, стремится понять *чужой нам смысл*. <...> Нужен не просто хороший Глаз, но – Умный Глаз (то есть зоркое зрение неразрывно с не менее зорким умозрением, а сказать иначе: куль-

турологическое зрение). Не знаточеское, не эмпирическое знание, не изъявление пусть безупречного личного и сегодняшнего вкуса, не оценка, а толкование. <...> Автор в каждом интерьере, фреске, доске, картине XIV–XV вв. подмечает некое смысловое натяжение, особенность и странность, для чего, конечно, необходимо поставить мысленно это произведение рядом с иным, сопоставить, отыскивая каждый раз ключ к пониманию в соответствующей системе зрительских ожиданий, оправдываемых или нарушаемых. <...>

Поддерживая даниловское толкование итальянского Возрождения, я решился бы отчасти возразить по поводу, допустим, ренессансного восприятия «природы-культуры», или насчет «психологизации» жеста у кватрочентистов, или в связи с этим об «Озерной мадонне» и «Тайной вечере». Но – к чему? Рассуждения и трактовки автора неизменно продуманы; возражения были бы уместны в специальных штудиях других авторов на те же темы; а сейчас нам было важнее извлечь из книги И.Е. Даниловой скромно и просто преподанные в ней талантливые уроки и пояснить, почему эта книга – событие.

Литература

- Баткин 1994 – *Баткин Л.* Пристрастия. Избранные эссе и статьи о культуре М.: ТОО «Курсив-А», 1994. 288 с.
- Данилова 1984 – *Данилова И.Е.* Искусство Средних веков и Возрождения. Работы разных лет. М.: Советский художник, 1984. 408 с.
- Baxandall 1971 – *Baxandall M.* Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. 1350-1450. Oxford: Oxford University Press, 1971. P.198.
- Baxandall 1972 – *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: a primer in the social history of pictorial style. Oxford: Clarendon Press, 1972. P. 165.

References

- Batkin, L. (1994), *Pristrastiya. Izbrannyye esse i stat'i o kul'ture*. [Enthusiasms. Selected Essays and Articles on Culture]. TOO "Kursiv-A", Moscow, Russia.
- Danilova, I. (1984), *Iskusstvo Srednikh vekov i Vozrozhdeniya. Raboty raznykh let* [Art of Middle Ages and Renaissance. Articles of different years], Sovetskii khudozhnik, Moscow, Russia.
- Baxandall, M. (1971), *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. 1350-1450*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- Baxandall, M. (1972), *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Clarendon Press, Oxford, UK.

УДК 738.032

DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-21-37

Кипрские сцены со сфинксами у Мирового дерева: композиционная и смысловая специфика

Дмитрий А. Калининчев

*Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина,
Москва, Россия, kalinzar@mail.ru*

Аннотация. Геральдическая композиция со сфинксами и Мировым деревом появляется на Кипре в позднем бронзовом веке (1600–1050 до н. э.), но ее достоверные воспроизведения местными мастерами известны лишь начиная с архаического периода (750–480 до н. э.). Преобладание таких изображений на востоке и юго-востоке острова дает повод связывать их с финикийской экспансией. К характерным чертам кипрской иконографии относятся восходящее движение сфинксов и вдыхание ими аромата цветков лотоса, представленных как часть Мирового дерева. Противопоставление дневного и ночного, а также верхнего и нижнего начал, которое находит выражение в деталях кипрских вариантов композиции со сфинксами, позволяет рассматривать ее в контексте символики возрождения умерших.

Ключевые слова: архаика, Астарта, вазопись, вдыхание аромата цветов, геральдическая композиция, Кипр, лотос, Мировое дерево, надгробная стена, пальметта, рельеф, сфинкс, финикийская культура

Для цитирования: Калининчев Д.А. Кипрские сцены со сфинксами у Мирового дерева: композиционная и смысловая специфика // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 10. С. 21–37. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-21-37.

Cypriot scenes with sphinxes at the World Tree. Compositional and semantic features

Dmitry A. Kalinichev

The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia, kalinzar@mail.ru

Abstract. The heraldic composition with sphinxes and the World Tree appears in Cyprus in the Late Bronze Age (1600–1050 BC), but its reproduction by local masters is known only from the Cypro-archaic period (750–480 BC). The predominance of such images in the East and South-East of Cyprus provides reason to associate them with Phoenician expansion. The character-

istic features of Cypriot iconography include the ascending movement of the sphinxes. In many cases they inhale the fragrance of lotus flowers, which appear as parts of the World Tree. The contrast between diurnal and nocturnal, as well as between the upper and lower worlds, expressed in the details of the Cypriot versions of the composition with sphinxes, invites examination of it in the context of Resurrection symbolism.

Keywords: archaic period, Astarte, vase painting, inhaling the aroma of flowers, heraldic composition, Cyprus, lotus, World Tree, funeral stele, palmette, relief, sphinx, Phoenician culture

For citation: Kalinichev, D.A. (2019), "Cypriot scenes with sphinxes at the World Tree. Compositional and semantic features", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 21-37. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-21-37.

Одна из наиболее характерных особенностей искусства древнего Кипра – склонность к символическому мышлению, которая наиболее очевидным образом проявляется в преобладании абстрактного начала над предметным. Композиция обычно подчиняется строгим принципам симметрии, и даже немногочисленные кипрские сцены с участием живых существ представляют собой отвлеченные «ритуальные формулы» [Akimova 2014, p. 20] – признаки развития какого-либо сюжета чаще всего в них отсутствуют. Это правило, в частности, справедливо и по отношению к геральдическим композициям со сфинксами у Мирового древа, которые получили наиболее широкое распространение в кипрском искусстве эпохи архаики.

Подобные изображения появляются на Кипре еще в позднем бронзовом веке. К наиболее ранним примерам принадлежат золотые пекторали из погребений в Энкоми начала XIV в. до н. э. [Caubet, Hermary, Karageorghis 1992, p. 64, no. 60] / [Orthmann 1975, p. 528, no. 475b]. Исследователи отмечают характерное для них сочетание ближневосточных и микенских черт иконографии. Сцены со сфинксами возле древа украшают и кратеры микенского производства, также происходящие из захоронений в Энкоми, которые относятся уже к следующему столетию [Murray, Smith, Walters 1900, pp. 7–8, fig. 14, p. 45, fig. 71, p. 49, fig. 76]. В свою очередь, еще более поздняя подставка на колесах для ритуального котла из Китиона (?) в Берлинском музее [Brehme, Bröner, Karageorghis, Platz-Horster, Weisser 2001, p. 66, no. 47] демонстрирует вариант композиции, известный еще по сирийским цилиндрическим печатям¹ середины II тысячелетия до н. э.: Мировое древо здесь

¹ См., например: Boston, Museum Number 98.702.

Ил. 1. 1а. «Амфора Хаббарда». Округ Фамагуста, конец IX в. до н. э. Кипрский музей, Никосия. 1938/XI-2/3.

Общий вид [Caubet 2014, fig.1]. 1b-с. «Амфора Хаббарда».

Прорисовка фризовой росписи [Franklin 2016, Fig. 26]



1а.



1b.



1с.

предстает в виде колонны. Таким образом, произведение искусства позднего бронзового века, найденные на Кипре, свидетельствуют, что изображения сфинксов с самого начала обнаруживают связь как с месопотамско-левантийскими, так и с микенскими прототипами.

Обращаясь к кипрской вазопи- си, следует отметить, что именно влияние микенской керамики на возникновение нового стиля, формировавшегося на рубеже бронзо- вого и железного века, было здесь решающим. Очевидно, что и сама система декора кипрских ваз эпо- хи геометрики в основных чертах восходит к микенским образцам XIV–XIII вв. до н. э.; в частности, именно от последних заимствован широкий полосатый фриз в центре тулова, отделяющий зону плечи- ков, который дублируется снизу еще одним, состоящим из несколь- ких тонких линий. Однако, в отличие как от микенской, так и от последующей греческой традиции, фигурные изображения в роспи- сях кипро-геометрических ваз почти не используются. К редким иск- лючениям из этого правила принадлежит так называемая «амфора Хаббарда»² [Dikaios 1937, p. 56] (ил. 1а-с). Эта уникальная ваза, най- денная на территории округа Фамагуста³, относится к концу IX в. до н. э. Основная схема ее орнаментального декора вполне соответству- ет аналогичным по форме кипрским сосудам этого времени; но фриз между ручками (который у других амфор этого типа, как правило, украшен волнистой линией) здесь неожиданно занимает развитая композиция со множеством фигур – причем, наряду с изображени- ями людей, среди них присутствует и фигура сфинкса.

² Это название ваза получила по имени владельца.

³ Предположительно, при раскопках в Вартивуносе. См. [Dikaios 1937, p. 58].

Один из фризов амфоры изображает группу мужчин и женщин возле древа: мужчина держит в левой руке лиру; между тремя фигурами слева расположены растительные побеги, один из которых выглядит более стилизованным, а другой – реалистичным; видимо, подразумевается, что персонажи держат их в руках (ил. 1с). Этот сюжет близко напоминает более поздние архаические кипрские статуэтки⁴, изображающие хоровод танцоров и музыкантов, в том числе вокруг древа [Ohnefalsch-Richter 1893, p. 439, pl. CXXVII, 4, 6] / [Karageorghis, Merker, Mertens 2016, pp. 71–72, no. 118]. На противоположной стороне сосуда представлена сцена ритуального пира⁵: восседающий на троне человек, обращенный лицом к протоме жертвенного животного (быка), пьет священный напиток через длинную трубку из остродонного сосуда на подставке; к главному персонажу обращен человек с тремя кувшинами. Возле пирующего находится столик с сосудами и округлыми предметами (возможно, ритуальной едой и напитками) (ил. 1b).

Росписи, украшающие «вазу Хаббарда», давно стали объектом пристального внимания исследователей [Dikaios 1937, pp. 56–72] / [Karageorghis, Des Gagniers 1974, III.A] / [Caubet 2014] / [Sørensen 2015, pp. 429–430] / [Franklin 2016, chapter 11]; однако вполне убедительной интерпретации этих сцен пока еще не дано. Можно предположить, что здесь изображены загробный пир и последующее возрождение, обозначенное при помощи прорастающего и распускающегося древа. Особый интерес представляет фигура сфинкса. Он служит «посредником» между двумя сценами; и хотя композиционно принадлежит к фризу с изображением пира, тем не менее обращен в том же направлении, что и все участники процессии на противоположной стороне. С последними его объединяет и цветок (который напоминает стилизованный побег между фигурами «танцоров» с другого фриза) – сфинкс держит его в передней лапе, словно в руке, вдыхая аромат. Эта ключевая деталь находит отклики в египетской иконографии.

Вдыхание аромата лотоса в Египте представлялось как путь к возрождению: умерший таким образом вновь обретал жизненную силу [Vopnet 1952, p. 121]. Изображения человеческих фигур с цветком, который они держат возле лица, часто встречаются среди росписей и рельефов гробниц эпохи Нового царства (в частности, 18 и 19 династии)⁶. Если говорить о кипрской традиции, то здесь этот мотив получил широкое

⁴ Их находки известны прежде всего в святилищах.

⁵ Композиции со сходным сюжетом и рядом аналогичных деталей известны среди сиро-месопотамских цилиндрических печатей. См., например: [Amiet 1958, p. 430, pl. 101, 1349] / [Osten von der 1934, p. 44, pl. XXI, 279] / [Dikaios 1937, p. 63, fig. 2].

⁶ См., например, росписи гробницы Сеннефера: Tombs of Ancient Egypt. Sennefer – the tomb of the vineyards, TT 96A,B. [Электронный ресурс] URL: https://www.osirisnet.net/tombes/nobles/sennefer/e_sennefer_01.htm.

распространение в период расцвета кипрской вазописи: в эпоху архаики он стал важной составляющей образа богини в священном саду⁷ [Caubet, Hermay, Karageorghis 1992, pp. 89–91, no. 98] / [Brehme, Bröner, Karageorghis, Platz-Horster, Weisser 2001, pp. 93–94, no. 74] / [Букина, Горская и др. 2008, с. 67–69, № 73] / [Karageorghis 2012, pp. 188–189, no. 19]. Хотя сфинкс на вазе Хаббарда, сам подносящий лапой цветок к лицу, является уникальным примером для Кипра [Sørensen 2015, p. 430], тем не менее вдыхание аромата лотосовидных цветов, как будет продемонстрировано далее, становится здесь одним из характерных признаков этих существ. Можно предположить, что такая трактовка сфинкса была усвоена киприотами под влиянием финикийской традиции, где, как известно, часто осуществлялся синтез ближневосточных мотивов различного происхождения (в первую очередь, сиро-месопотамских и египетских). Ярким примером такого синтеза служит серебряная чаша из Куриона [Karageorghis, Mertens, Rose 2000, pp. 182–183, no. 299].

В сложной и мастерски уравновешенной композиции декора этого драгоценного царского⁸ сосуда из Коллекции Чеснолы в музее Метрополитен присутствует множество разнородных образов, заимствованных как из Египта, так и из Ассирии. Их совокупное единство выражает представления о космосе и управляющих им силах. Помимо крылатого божества ассирийского типа в центральном медальоне, мы находим здесь египетскую Изиду и солнечного бога с головой сокола (Ра-Хорахте), а также героя или божество в львиной шкуре (вероятно, финикийского Мелькарта)⁹. [Karageorghis, Mertens, Rose 2000, p. 183]. Помимо указанных, к характерным сценам египетского происхож-

Среди египетских изображений на стенах Нового царства известны и такие, где распустившийся лотос обращен к лицу неподвижно возлежащего сфинкса, однако цветок выступает здесь в качестве конкретной принадлежности ритуала жертвоприношения (в частности, возлияния) и обычно сочетается с либационными сосудами, или жертвенным столиком. В некоторых случаях человек, совершающий обряд перед сфинксом, протягивает к нему несколько цветов – см., например: [Hassan 1953, pp. 81–86, fig. 66–68]. Однако египетские изображения, где сфинкс сам подносил бы к лицу цветок, как в росписи «амфоры Хаббарда», нам неизвестны.

⁷ В отличие от женских, мужские изображения такого рода на Кипре единичны – см., например: [Sørensen 2009, p. 298, fig. 1] / [Karageorghis, Des Gagniers 1974, VIII.1].

⁸ Гравированная надпись свидетельствует, что некогда эта чаша принадлежала «Акестору, царю Пафоса». См. [Karageorghis, Mertens, Rose 2000, p. 183].

⁹ На Кипре финикийский Мелькарт отождествлялся с греческим Гераклом; в архаическую эпоху он стал одним из наиболее почитаемых здесь богов. Как отмечает Эрика Зимон, «его культ засвидетельствован в финикийских центрах Китионе и Идалионе, он был принят также и в полугреческих-полуфиникийских Голгах. Идентификация Мелькарта с Гераклом могла произойти в двуязычном кипрском городе вроде этого» [Зимон 1994, с. 146].



Ил. 2. 2а. Серебряная (позолоченная) чаша из Куриона. 725–675 до н. э. Прорисовка геральдической композиции со сфинксами. Нью-Йорк, музей Метрополитен. Инв. 74.51. 4554. [Perrot, Chipiez 1882. P. 789, Fig. 552]

2б. Надгробная стела из Голг. Середина V в. до н. э. Нью-Йорк, музей Метрополитен. Инв. 74.51. 2493. [Hermay, Mertens 2013. P. 338–339, Cat. 472].

2с. Надгробная стела из Голг. Первая половина IV в. до н. э. Нью-Йорк, музей Метрополитен. Инв. 74.51.2497. [Hermay, Mertens 2013. P. 340, Cat. 473]

дения относятся бой двух быков и несколько различных изображений фараона, попирающего своих врагов в львином или человеческом образе. При этом все разнообразие украшающих чашу фигур объединяет месопотамский по происхождению орнамент горизонтальной плетенки¹⁰, разделяющий между собой три «уровня» кольцевых фризов.

Мировое дерево в характерной финикийской иконографии повторяется в

декоре чаши пять раз, причем три раза в традиционной геральдической схеме. Среди этих вариантов присутствует и самый ранний, с парой козлов, который известен еще в искусстве Шумера, а также композиции с парами грифонов и сфинксов¹¹. Как и на геометрической вазе Хаббарда, сфинксы вдыхают аромат цветов, отходящих от основного стебля на особых отростках (ил. 2а). Не менее важной иконографической особенностью является восходящее движение животных – в своем стремлении достичь цветка они поднимаются к кроне дерева.

Ключевая роль цветов в геральдических композициях со сфинксами прослеживается и в некоторых росписях кипро-архаической «бихромной» керамики (Bichrome Ware); одним из таких примеров может служить чаша из Акны в коллекции Британского музея (ил. 3а) [Walters, Forsdyke, Smith 1893, C838] / [Karageorghis, Des

¹⁰ Этот же орнамент мы встречаем и в декоре чаши из Акны и амфоры с п-ова Карпас, которые рассматриваются ниже.

¹¹ Интересно, что образ сфинкса присутствует в декоре этой чаши сразу в двух вариантах: помимо геральдической композиции с деревом, во внутреннем кольце представлен и египетский вариант «царского» сфинкса, в двойной короне верхнего и нижнего Египта.

Ил. 3. За. «Бихромная» чаша из Акны. 600–500 до н. э. Лондон, Британский музей. Инв. 1905,0712.1 // The British Museum. Collection online. URL: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=464431&partId=1&searchText=1905,0712.1+&images=true&page=1 (дата обращения 24 июня 2019)
 3б. «Бихромная» ойнохоя в стиле Свободного поля. 750–600 до н. э. Берлин, Государственные музеи. Инв. Ant. TC 6682,93. [Brehme, Brönnner, Karageorghis, Platz-Horster, Weisser 2001. P. 86–87. Cat. 70–71]



3а.

Gagniers 1974, VIII.16]. Ее нижняя часть украшена восемью лотосами, вместе как бы образующими единое распустившееся соцветие; над ним – фриз с четырьмя геральдическими парами сфинксов, которые условно можно разделить на две группы – «дневную» и «ночную»: две «ночные» пары обращены лицами к побегам с закрытыми бутонами, а две «дневные» – к тем, цветы на которых уже распустились¹². Эта явная оппозиция подчеркнута также и побегами, разделяющими пары между собой: у «дневных» сфинксов они тоже украшены распустившимися цветами, а у «ночных» – бутонами. Расположение их лиц позволяет трактовать их как «вдыхающих аромат»¹³ этих лотосовидных цветов (или готовящихся вдохнуть его в случае «ночных» животных).



3б.

Чрезвычайно интересно, что сходное противопоставление, которое на сей раз касается сфинксов и грифонов, дает о себе знать и среди геральдических пар в декоре упомянутой чаши из Куриона. Сфинксы обоняют здесь полностью раскрывшиеся цветы, а грифоны – лишь слегка приоткрытые; поэтому кажется допустимым предположение, что в декоре царской чаши из коллекции Чеснолы первые выступают

¹² При этом и вертикальные растения, которые отделяют пары друг от друга, также соответствуют этой умозрительной схеме: у «дневных» сфинксов все цветы разделяющего их побега открыты, а у «ночных», напротив, закрыты.

¹³ Такая трактовка находит отклик и среди четырех геральдических пар женских фигур на внутренней стороне чаши из Акны, которые явно изображены вдыхающими аромат таких же цветов.



Ил. 4. 4а-б. «Бихромная» амфора с п-ова Карпас. 600–500 до н. э. Лондон, Британский музей.

Инв. 1896,1015.1 // The British Museum. Collection online. URL: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=464278&partId=1&searchText=1896,1015.1+&images=true&page=1 (дата обращения 24 июня 2019)

как «дневные», а вторые – как «ночные» существа¹⁴.

Идея противопоставления «дневного» и «ночного» начала находит также выражение во фризовой росписи находящейся в том же музейном собрании бихромной амфоры VI в. до н. э., которая была найдена на п-ове Карпас [Walters, Forsdyke, Smith 1893, С840] [Karageorghis, Des Gagniers 1974, VIII.15]. Правую часть фриза на каждой стороне этого крупного сосуда занимает геральдическая композиция со сфинксами; но образы в его левой части различаются¹⁵: в одном случае ее занимает одиночная фигура сфинкса (ил. 4а), в другом – пара женщин, обращенных лицом друг к другу (ил. 4б). При этом все три сфинкса на первой стороне вазы изображены в светлых головных уборах¹⁶, а геральдическая пара на противоположном фризе – в темных. Вполне вероятно, что таким способом выражается их «дневная» и «ночная» сущность. Это предположение находит дополнительное подтверждение и в таких деталях, как рыба (которая, вероятно, представ-

ция со сфинксами; но образы в его левой части различаются¹⁵: в одном случае ее занимает одиночная фигура сфинкса (ил. 4а), в другом – пара женщин, обращенных лицом друг к другу (ил. 4б). При этом все три сфинкса на первой стороне вазы изображены в светлых головных уборах¹⁶, а геральдическая пара на противоположном фризе – в темных. Вполне вероятно, что таким способом выражается их «дневная» и «ночная» сущность. Это предположение находит дополнительное подтверждение и в таких деталях, как рыба (которая, вероятно, представ-

¹⁴ Это предположение косвенно подтверждается и присутствием в декоре чаши из Куриона сцены с фараоном, который поражает врагов под покровительством солнечного бога (Ра-Хорахте); при этом сцену фланкируют два персонажа, убивающие грифонов; за спиной одного из них (слева, в ассирийском одеянии) представлен солнечный сокол.

¹⁵ Эта разница заставляет вспомнить о противопоставлении женских фигур и фигур сфинксов в декоре чаши из Акны.

¹⁶ Аналогичные головные уборы сфинксов, увенчанные «пишковидным» выступом, хорошо известны также в финикийской и ассирийской традиции. См., например, часть резной геральдической композиции из слоновой кости в Британском музее: [Barnett, Davies 1975, suppl.36].

Ил. 5. 5а. Саркофаг из Амагуса. Ок. 475 до н. э. Нью-Йорк, музей Метрополитен. Инв. 74.51.2453. [Karageorghis, Mertens, Rose 2000, p. 202–203. Cat. 330, view 4].

5б. Кувшин из Амагуса. Лондон, Британский музей. 480–400 до н. э. Инв. 1894,1101.279. [Van denabeele 1997, p. 131. Pl. XXXVIII: d.]

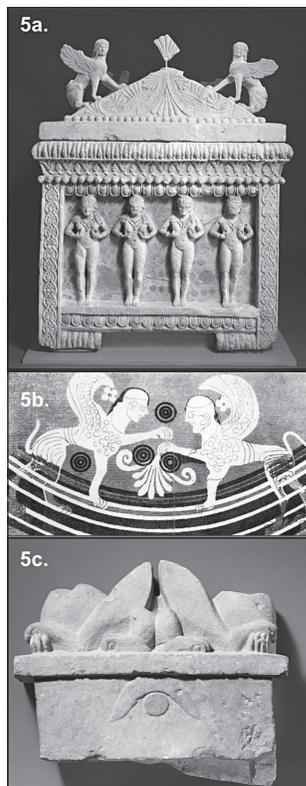
5с. Надгробная стела из Голг. 2-я пол. VI в. до н. э. Нью-Йорк, музей Метрополитен. Инв. 74.51.2877 [Hermayr, Mertens 2013, p. 334–335. Cat. 466]

ляет Нижний мир), попираемая одиночным «дневным» сфинксом в левой части первого фриза (ил. 4а), и возрождающееся «из ночной тьмы» четвероногое животное (солнечный телец?), изображенное в чаше лотосовидного цветка с правого края второго (ил. 4б).

Принцип бинарной оппозиции дает о себе знать и в еще одной особенности композиции обоих фризов. Приведенные выше примеры чаш из Куриона и из Акны показывают, какую важную роль в кипрских геральдических композициях играют лотосовидные цветы. Очевидно и амфора с полуострова Карпас не является исключением из этого правила, но важно подчеркнуть, что здесь ключ к пониманию семантики лежит в их расположении. В частности, в руке каждой из противостоящих женских фигур находится такой цветок (ил. 4б), но если у левой он развернут лепестками вверх, то у правой – вниз. В свою очередь, цветы и бутоны между фигурами «дневных» сфинксов на противоположной стороне вазы также демонстрируют подобную двойную направленность (ил. 4а). Наконец, венчики крупных цветков с длинными лепестками, которые фланкируют оба фриза, также ориентированы по-разному: на «дневной» стороне они смотрят вниз, а на «ночной» – вверх (ил. 4а-б).

Подобный знаковый характер расположения лотосовидных цветов не является единичным случаем в кипрской вазописи. В частности, аналогичный прием хорошо известен и среди росписей в так называемом стиле Свободного поля (Free-field style)¹⁷.

¹⁷ Такое название было присвоено этой группе ваз по причине отсутствия фризов в их системе декора, присутствующих в росписи подавляющего большинства кипрских сосудов геометрики и архаики.



Так, в декоре ранних кипрских ойнохой этого класса встречаются одиночные цветы, развернутые в верхнюю, либо в нижнюю сторону. Позднее в более сложных композициях несколько таких стилизованных цветков «синтезируются» в единое Мировое древо с распустившимися бутонами, направленными и к венчику, и к донцу вазы; по-видимому, это является символическим способом обозначения связи между Верхним и Нижним миром [Калининчев 2019, с. 23]. Детализация подобных «компаративных» соцветий выдает как египетское, так и ассирийское влияние; как правило, они фланкируются фигурами животных-адорантов, образуя геральдическую сцену (ил. 3b).

Сходный способ построения композиции мы находим на Кипре не только в вазописи, но и в скульптуре. Так, фронтоном знаменитого саркофага второй четверти V в. до н. э. из Аматуса (который, вероятно, принадлежал к царскому погребению), занимает рельефное изображение группы пальметт, главная из которых развернута лепестками вниз; ей противостоит пальметта-акротерий, обращенная вверх [Karageorghis, Mertens, Rose 2000, pp. 201–204, no. 330, view 4]. Очевидно, их сочетание представляет кипрское «компаративное» Мировое древо в его классическом варианте; здесь оно состоит из нескольких противоположно ориентированных соцветий. По обе стороны от этой группы пальметт с каждой стороны фронтона располагаются сфинксы-адоранты, представленные, как и в случае чаши из Куриона, в восходящем движении (ил. 5a). Кроме того, в скульптурном декоре рассматриваемой стороны саркофага ясно выражена связь геральдической композиции с образом богини, почитавшейся на Кипре как Афродита-Астарта: здесь изображены четыре одинаковых фигуры в характерной позе Астарты, поддерживающей свои груди [Karageorghis 2003, p. 219]. В свою очередь, геральдические сфинксы присутствуют также и в росписи раннеклассического кувшина из Аматуса [Vandenabeele 1998, p. 158, 132.F, pl. XIX], лицевая сторона которого украшена вертикально установленной на плечиках женской теракотовой фигуркой (так называемой хоэфрой), предположительно представляющей образ богини [Kalinichev 2014, p. 353]. Пальметта здесь развернута вниз, но сфинксы при этом шагают вверх, переступая лапами по полоскам центрального фриза вазы, словно по лестнице (ил. 5b) [Vandenabeele 1997, p. 131, pl. XXX-VIII-d]. Очевидная связь Астарты со сфинксами¹⁸ находит подтверждение также и в рельефном декоре кипрских скульптурных надгробий из известняка, украшенных парами этих существ [Hermay, Mertens 2013, pp. 334–335, no. 466]. В качестве ее знака здесь выступает солнечный диск с полумесяцем [Karageorghis 2003, p. 219] (ил. 5c). На Кипре

¹⁸ Наиболее явным образом эта связь проявляется в парных фигурах сфинксов, фланкирующих трон Астарты на финикийских и кипрских скульптурных изображениях богини. См., например: [Karageorghis 2012, pp. 192–193, no. 21].

такая функция этого древнейшего месопотамского символа¹⁹ наглядно отражена в декоре миниатюрных терракотовых моделей святилищ, так называемых найсков [Karageorghis 1970, pp. 27–33], где богиня изображена стоящей в глубине ниши с дуговидно изогнутым навершием – последнее украшено одним или несколькими дисками и полумесяцами [Pilides, Papadimitriou 2012, p. 263. no. 274] / [Karageorghis 2012, p. 194. no. 22]. В свою очередь, в архитектурном декоре храмов, посвященных Афродите-Астарте, этот же знак часто размещается в центре капители, которая представляет собой стилизованное изображение вершины Мирового древа²⁰ [Ohnefalsch-Richter 1893, pp. 402–403, pl. LVIII–LIX] / [Caubet, Hermary, Karageorghis 1992, p. 130, no. 159]. Подобным же образом внутри стилизованной кроны иногда размещается и изображение хаторической головы, представляющей богиню [Hermary, Mertens 2013, pp. 330–331, no. 458, pp. 340–341, no. 474].

В этой взаимозаменяемости образа богини и ряда связанных с ней символов получает выражение тенденция развития к схематизму и знаковости, которая характерна не только для кипро-архаического, но и для сиро-финикийского искусства, стоявшего у его истоков²¹. Так, очевидно, что сильную схематизацию в левантийском регионе претерпел и сам образ Мирового древа, от исходной многоярусной структуры которого в рельефном декоре так называемых «прото-эолийских» капителей в результате уцелели только основные элементы²²: цен-

¹⁹ Изначально появляясь в сценах с участием божеств, царей и их адорантов, в позднем финикийском и кипрском искусстве он стал самостоятельным. См., например: [Orthmann 1975, p. 305, no. 190, p. 485, no. 417] / [Hermary, Mertens 2013, pp. 334–335, no. 465].

²⁰ О связи образа Мирового древа с колонной уже упоминалось выше по поводу рельефной композиции, украшающей бронзовую ритуальную подставку на колесах в собрании Берлинского музея [Brehme, Bröner, Karageorghis, Platz-Horster, Weiss 2001, p. 66, no. 47]. См. также примеч. 1 к настоящей статье.

²¹ Убедительным примером может служить иконография богини с воздетыми руками, известная, в частности, по так называемому «Рельефу Берни» в Британском музее (1800–1750 до н. э.), а также ряду более поздних памятников. Впоследствии изображения сарфагенской богини Танит (Тиннит), в основных чертах следующие этому типу, схематизировались до предела: ее фигура на погребальных стелах превратилась в треугольник с венчающим его кружком головы и тремя прямыми линиями, обозначающими руки. См.: [Albenda 2005, p. 172, fig. 1] / [Caubet, Poussegur 2011, pp. 186–187] / [Tubb 1998, p. 140, fig. 98].

²² Ср. трехъярусное Мировое древо из геральдической композиции со сфинксами в финикийской манере, украшавшей трон конца VIII в. до н. э., который происходит из царского погребения в Саламине, и капители в виде кроны древа из святилища Афродиты-Астарты в Идалионе, с сильно схематизированным декором «прото-эолийских» капителей: [Orthmann 1975, p. 530, no. LXa] / [Ohnefalsch-Richter 1893, pp. 402–403, pl. LVIII–LIX, pp. 459–460, pl. CLXIII, 1, 11] / [Shiloh 1979, pp. 8–10, fig. 11].

тральный треугольник и пара волют [Barnett, Davies 1975, p. 50, pl. XXXIV] / [Mallowan 1966, p. 564, fig. 508] / [Evans, Green, Tee-ter 2017, p. 82, no. 55]. По-видимому, в русле этой тенденции развития находится и идея перемещения образов-знаков, связанных с богиней, в центр флоральной композиции. К таким образам следует причислить и геральдическую сцену со сфинксами. Действительно, в рельефном декоре кипрских надгробий поздней архаики и классики, наряду с хаторической головой и знаком диска с полумесяцем, используются также и геральдические пары этих существ. Как и в случае хаторической головы и диска с полумесяцем, они располагаются внутри кроны, в виде которой выполнена капитель надгробия²³, и, как правило, изображены в восходящем движении²⁴ [Hermay, Mertens 2013, pp. 338–340. no. 471–473]. При этом сфинксы не опираются на землю, а осторожно ступают по отходящим от основного ствола тонким побегам, увенчанным цветами [Hermay, Mertens 2013, p. 340. no. 473] (ил. 2с), или даже «зависают» в пространстве, едва касаясь растения лапами [Hermay, Mertens 2013, pp. 338–339. no. 472] (ил. 2b). Чрезвычайно интересно, что и в росписи амфоры с полуострова Карпас сфинксы изображены сходным образом: в отличие от соседствующих с ними женских фигур, они оторваны от нижней границы фриза и как бы «поднимаются в воздух» (ил. 4а-б).

Геральдическая композиция со сфинксами и Мировым древом появляется на Кипре еще в позднем бронзовом веке, но местные мастера, по-видимому, осваивают ее лишь в архаическую эпоху (750–480 до н. э.). Преобладание находок таких изображений на востоке и юго-востоке острова дает повод связывать их распространение с финикийской экспансией, наиболее активно происходившей в этом регионе. Об этом косвенно свидетельствует не только нередко встречающееся здесь сочетание сфинксов с изображениями Астарты или ее символами, но также и находки на острове композиций рассматриваемого типа с ярко выраженными чертами финикийского стиля²⁵.

Несмотря на многообразие ближневосточных (как сиро-финикийских, так и более ранних месопотамских, египетских и микен-

²³ Примечательно, что сходный вариант композиции с парой полиморфных существ встречается и среди более ранних изделий из слоновой кости, выполненных в финикийском стиле. См., например, резную инкрустированную пластину из Нимруда (VIII в. до н. э.), где внутри кроны, аналогичной по композиции кипрским капителям со сфинксами, изображена пара грифонов. См. [Pittman 1980, p. 39, fig. 30] (The Metropolitan Museum of Art, Accession number 61.197.1).

²⁴ На одном из таких рельефных изображений, где также присутствует знак Астарты в виде диска с полумесяцем, сфинксы «карабкаются» по стволу древа почти вертикально [Hermay, Mertens 2013, p. 338, no. 471].

²⁵ В частности, обсуждавшейся чаши из Куриона или, например, трона из Саламина: см. [Orthmann 1975, p. 530, no. LX].

ских) прототипов, обсуждаемые геральдические сцены приобретают на Кипре ряд особенностей, которые в комплексе можно рассматривать, как характерные черты местной иконографии. К ним прежде всего относится восходящее движение сфинкса, вдыхающего аромат лотосовидного цветка – последний мыслится как часть Мирового древа, которое нередко представлено в виде сложного «композиционного» соцветия, составленного из подобных цветов. Кроме того, в деталях композиции часто проявляется идея противопоставления ночного и дневного, верхнего и нижнего начал – причем ключевая роль здесь обычно принадлежит расположению и форме лотосов. Отмеченные иконографические особенности позволяют рассматривать геральдическую композицию со сфинксами в контексте идеи возрождения умерших. В свою очередь, помещение подобных сцен внутри кроны Мирового древа, наряду с образами, символически представляющими кипрскую Афродиту-Астарту, дают возможность предположить их аналогичное значение в кипрском искусстве архаики и классики.

Семантика кипрских геральдических композиций со сфинксами, как и их взаимоотношения с финикийскими, а также более ранними ближневосточными прототипами изучены пока недостаточно и нуждаются в дальнейшем исследовании.

Литература

- Букина, Горская и др. 2008 – Букина А.Г., Горская О.В., Дюков Ю.Л., Кунина Н.З., Неверов О.Я., Ходза Е.Н. Древности Кипра. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2008.
- Зимон 1994 – Зимон Э. Три архаических типа Геркулеса/Херкле // Этруски и Средиземноморье. XXIII Випперовские чтения. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1994. С. 145–154.
- Калиничев 2019 – Калиничев Д.А. Кипрские вазы в стиле Свободного поля: проблемы композиции и семантики росписей // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 15–27.
- Akimova 2014 – Akimova L.I. The Art of Cyprus and related issues // Akimova L.I., Kalinichev D.A., Samar O.Yu., Smolenkova V.V. The Art of ancient Cyprus in the State Pushkin Museum of Fine Art. Moscow: The State Pushkin Museum of Fine Arts Press, 2014. Vol. 1. P. 11–73.
- Albenda 2005 – Albenda P. The “Queen of the Night” Plaque: A Revisit // Journal of the American Oriental Society. 2005. Vol. 125. No. 2. P. 171–190.
- Amiet 1958 – Amiet P. La Glyptique Mesopotamienne archaïque. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1958.
- Barnett, Davies 1975 – Barnett R.D., Davies L.G. A catalogue of Nimrud ivories with other examples of Ancient Near Eastern Ivories. London: British Museum Press, 1975.
- Bonnet 1952 – Bonnet H. Reallexikon der ägyptischen Religion. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1952.
- Brehme, Brönner, Karageorghis, Platz-Horster, Weisser 2001 – Brehme S., Brönner M., Karageorghis V., Platz-Horster G., Weisser B. Ancient Cypriote Art in Berlin (Antikensammlung, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Münzkabinett). Nicosia:

- A.G. Leventis Foundation and the Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, 2001.
- Caubet 2014 – *Caubet A.* Feasting in Cyprus during the Heroic Age. December 15, 2014 // The Metropolitan Museum of Art. URL: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2014/assyria-to-iberia/blog/posts/feasting-in-cyprus> (дата обращения 24 июня 2019).
- Caubet, Hermary, Karageorghis 1992 – *Caubet A., Hermary A., Karageorghis V.* Art antique de Chypre au musée du Louvre: du chalcolithique à l'époque romaine. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992.
- Caubet, Pouyssegur 2001 – *Caubet A., Pouyssegur P.* Der Alte Orient. Von 12.000 bis 300 vor Christus. Übers.: Diethard H. Klein. Paris: Editions Pierre Terrail, Frechen, 2001.
- Dikaios 1937 – *Dikaios P.* An Iron Age painted amphora in the Cyprus Museum // The Annual of the British School at Athens. 1936/1937. Vol. 37. P. 56–72.
- Evans, Green and Teeter 2017 – *Evans J.M., Green J., Teeter E.* Highlights of the collections of the Oriental Institute Museum. Chicago: The University of Chicago, 2017.
- Franklin 2016 – *Franklin J.C.* Kinyras: The Divine Lyre. Hellenic Studies Series 70. Washington, DC // The Center for Hellenic Studies. URL: http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_FranklinJ.Kinyras.2016 (дата обращения 24 июня 2019).
- Hassan 1953 – *Hassan S.* The Great Sphinx and its Secrets: Excavations of Giza 1936–1937. In X vols. Vol. VIII. Cairo: Government Press, 1953.
- Hermary, Mertens 2013 – *Hermary A., Mertens J.R.* The Cesnola Collection of Cypriot Art: Stone Sculpture. New York, 2013 // The Metropolitan Museum of Art. URL: https://www.metmuseum.org/art/metpublications/The_Cesnola_Collection_of_Cypriot_Stone_Sculpture (дата обращения 24 июня 2019).
- Kalinichev 2014 – *Kalinichev D.A.* Vases from Marion // Akimova L.I., Kalinichev D.A., Samar O.Yu., Smolenkova V.V. The Art of ancient Cyprus in the State Pushkin Museum of Fine Art. Moscow: The State Pushkin Museum of Fine Arts Press, 2014. Vol. 1. P. 349–354.
- Karageorghis 1970 – *Karageorghis V.* Naïskoi de Chypre // Bulletin de Correspondance Hellénique. 1970. Vol. 94. P. 27–33.
- Karageorghis 2003 – *Karageorghis V.* The Cult of Astarte in Cyprus // Symbiosis, Symbolism, and the Power of the Past: Canaan, Ancient Israel, and and Their Neighbours from the Late Bronze Age through Roman Palestina. Proceedings of the Centennial Symposium W.F. Albright Institute of Archaeological Research and American Schools of Oriental Research, Jerusalem May 29–31, 2000. Winona Lake, IN: Eisenbrauns, 2003, P. 215–222.
- Karageorghis 2012 – *Karageorghis V., et al.* Cipro. Isola di Afrodite. Catalogo della mostra, Roma, Palazzo del Quirinale 17 ottobre 2012 – 6 gennaio 2013. Loreto: Pubblicazione a cura del Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica, 2012.
- Karageorghis, Des Gagniers 1974 – *Karageorghis V., Des Gagniers J.* La céramique chypriote de style figuré. Âge du Fer (1050–500 av. J.-C.). Roma: Istituto per gli Studi Micenei ed Egeo-Anatolici, 1974.
- Karageorghis, Mertens, Rose 2000 – *Karageorghis V., Mertens J., Rose M.E.* Ancient Art from Cyprus: The Cesnola Collection in The Metropolitan Museum of Art. New York: Metropolitan Museum of Art, 2000.
- Karageorghis, Merker, Mertens 2016 – *Karageorghis V., Merker G., Mertens J.R.* The Cesnola Collection of Cypriot Art: Terracottas. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2016.
- Mallowan 1966 – *Mallowan M.E.L.* Nimrud and its Remains II. London: Collins, 1966.
- Murray, Smith, Walters 1900 – *Murray A.S., Smith A.H., Walters H.B.* Excavations in Cyprus. London: British Museum Press, 1900.
- Osten von der 1934 – *Osten von der, H.H.* Ancient oriental seals in the collection of Mr. Edward T. Newell. Chicago: The University of Chicago Press, 1934.

- Ohnefalsch-Richter 1893 – *Ohnefalsch-Richter M.* Kypros. The Bible and Homer. Oriental Civilization, Art and Religion in Ancient Times. Transl. from German. London: Edition A. Asher & Co., 1893.
- Orthmann 1975 – *Orthmann W.* Der Alte Orient Berlin: Propyläen Verlag, 1975. (Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 14).
- Perrot, Chipiez 1882 – *Perrot G., Chipiez Ch.* Histoire de l'art dans l'antiquité: Égypte, Assyrie, Perse, Asie Mineure, Grece, Etrurie, Rome. Paris: Hachette, 1882. Vol. 3.
- Pilides, Papadimitriou 2012 – *Pilides D., Papadimitriou N. et al.* Ancient Cyprus: Cultures in Dialogue. Exhibition organized by the Department of Antiquities, Cyprus, on the occasion of Cyprus' Presidency of the Council of the European Union 2012. Royal Museums of Art and History, Brussels October 31, 2012 – February 17, 2013, Exhibition catalogue. Nicosia: Department of Antiquities Cyprus, 2012.
- Pittman 1980 – *Pittman H.* Ivory carvings found at Nimrud // Crawford V.E., Harper P.O., Pittman H. Assyrian Reliefs and Ivories in The Metropolitan Museum of Art: Palace Reliefs of Assurnasirpal II and Ivory Carvings from Nimrud. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1980.
- Shiloh 1979 – *Shiloh Y.* The Proto-Aeolic Capital and Israelite Ashlar Masonry // Qedem II. Jerusalem: Ahava Press, 1979.
- Sorensen 2009 – *Sorensen L.W.* The Amathus Workshop – once again // Zypern – Insel im Schnittpunkt inter-kultureller Kontakte. Adaption und Abgrenzung von der Spätbronzezeit bis zum 5. Jahrhundert v. Chr. / R. Bol et al. (eds.). Mainz: Tyskland, 2009.
- Sorensen 2015 – *Sorensen L.W.* Here there be monsters: hybrids painted on Cypriot Iron Age Pottery // Tradition: Transmission of Culture in the Ancient World. Copenhagen: Collegium Hyperboreum and Museum Tusculanum Press, 2015. P. 427–450. (Acta Hyperborea 14).
- Sennefer – the tomb of the vineyards 2019 – Sennefer – the tomb of the vineyards, TT 96A, B // Osirisnet. URL: https://www.osirisnet.net/tombes/nobles/sennefer/e_sennefer_01.htm (дата обращения 24 июня 2019).
- Vandenabeele 1997 – *Vandenabeele F.* The Pictorial Decoration on the Cypriote Jugs with Figurines Holding an Oinochoe // Four Thousand Years of Images on Cypriote Pottery. Proceedings of the Third International Conference of Cypriote Studies. Nicosia, 3–4 May, 1996 / V. Karageorghis, R. Laffineuer and Fr. Vandenabeele (eds.). Brussels, Liège, Nicosia, 1997. P. 129–136.
- Vandenabeele 1998 – *Vandenabeele F.* Figurines on Cypriote Jugs Holding an Oinochoe (Studies in Mediterranean Archaeology, Vol. CXX). Jonsered: Astrom Editions, 1998.
- Walters, Forsdyke, Smith 1893 – *Walters H.B., Forsdyke E.J., Smith C.H.* Catalogue of Vases in the British Museum. London: British Museum Press, 1893. Vol. I–IV.

References

- Akimova, L.I. (2014), “The Art of Cyprus and related issues”, in Akimova L.I., Kalinichev D.A., Samar O.Yu., Smolenkova V.V. *The Art of ancient Cyprus in the State Pushkin Museum of Fine Art*, vol. 1, The State Pushkin Museum of Fine Arts Press, Moscow, Russia, pp. 11–73.
- Albenda, P. (2005), “The “Queen of the Night” Plaque: A Revisit”, *Journal of the American Oriental Society*, vol. 125, No. 2, pp. 171–190.
- Amiet, P. (1958), *La Glyptique Mesopotamienne archaïque*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, France.
- Barnett, R.D. and Davies, L.G. (1975), *A catalogue of Nimrud ivories with other examples of Ancient Near Eastern Ivories*, British Museum Press, London, UK.
- Brehme, S., Brönnner, M., Karageorghis V., Platz-Horster, G. and Weisser, B. (2001), *Ancient Cypriote Art in Berlin (Antikensammlung, Museum für Vor- und Frühgeschichte*,

- Münzkabinett), A.G. Leventis Foundation and the Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Nicosia, Cyprus.
- Bonnet, H. (1952), *Reallexikon der ägyptischen Religion*, Walter de Gruyter & Co, Berlin, Germany.
- Bukina, A.G., Gorskaya, O.V., Dyukov, Yu.L., Kunina, N.Z., Neverov, O.J. and Hodza, E.N. (2008), *Cyprus Antiquities*, The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russia.
- Caubet, A. (2014), “Feasting in Cyprus during the Heroic Age”. *The Metropolitan Museum of Art* [Online], available at: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2014/assyria-to-iberia/blog/posts/feasting-in-cyprus> (Accessed 24 June 2019).
- Caubet, A., Hermary, A. and Karageorghis, V. (1992), *Art antique de Chypre au musée du Louvre: du chalcolithique à l'époque romaine*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, France.
- Caubet, A. and Pouyssegur, P. (2001), *Der Alte Orient. Von 12.000 bis 300 vor Christus*, Editions Pierre Terrail, Frechen, Paris, France.
- Dikaios, P. (1937), “An Iron Age painted amphora in the Cyprus Museum”, *The Annual of the British School at Athens*, vol. 37, pp. 56–72.
- Evans, J.M., Green J. and Teeter, E. (2017), *Highlights of the collections of the Oriental Institute Museum*, The University of Chicago, Chicago, USA.
- Franklin, J.C. (2016), “Kinyras: The Divine Lyre”. Hellenic Studies Series 70. Washington, DC, *The Center for Hellenic Studies*. [Online], available at: http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Franklin.Kinyras.2016. (Accessed 24 June 2019).
- Hassan, S. (1953), *The Great Sphinx and its Secrets: Excavations of Giza 1936-1937. In 10 vols. Vol. 8*, Government Press, Cairo, Egypt.
- Hermary, A. and Mertens, J.R. (2013), “The Cesnola Collection of Cypriot Art: Stone Sculpture”, *The Metropolitan Museum of Art* [Online], available at: https://www.metmuseum.org/art/metpublications/The_Cesnola_Collection_of_Cypriot_Stone_Sculpture (Accessed 24 June 2019).
- Kalinichev, D.A. (2014), “Vases from Marion”, in Akimova L.I., Kalinichev D.A., Samar O.Yu. and Smolenkova V.V. *The Art of ancient Cyprus in the State Pushkin Museum of Fine Art*, vol. 1, The State Pushkin Museum of Fine Arts Press, Moscow, Russia, pp. 349–354.
- Kalinichev, D.A. (2019), “Cypriote vases of the Free-field style: some questions concerning the composition and meaning of the painting”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary theory. Linguistics. Culturology” Series*, vol. 1, pp. 15–27.
- Karageorghis, V. (1970), “Naïskoi de Chypre”, *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 94, pp. 27–33.
- Karageorghis, V. (2003), “The Cult of Astarte in Cyprus”, in *Symbiosis, Symbolism, and the Power of the Past: Canaan, Ancient Israel, and Their Neighbours from the Late Bronze Age through Roman Palestina. Proceedings of the Centennial Symposium W.F. Albright Institute of Archaeological Research and American Schools of Oriental Research, Jerusalem May 29-31, 2000*. Eisenbrauns, Winona Lake, IN, USA, pp. 215–222.
- Karageorghis V., et al. (2012), “Cipro. Isola di Afrodite”, in *Catalogo della mostra, Roma, Palazzo del Quirinale 17 ottobre 2012 – 6 gennaio 2013*, Pubblicazione a cura del Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica, Loreto, Italia.
- Karageorghis, V. and Des Gagniers, J. (1974), *La céramique chypriote de style figuré. Âge du Fer (1050–500 av. J.-C.)*, Istituto per gli Studi Micenei ed Egeo-Anatolici, Roma, Italia.
- Karageorghis, V., Mertens J. and Rose M. E. (2000), *Ancient Art from Cyprus: The Cesnola Collection in the Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art, New York, USA.
- Karageorghis, V., Merker, G. and Mertens, J. R. (2016), *The Cesnola Collection of Cypriot Art: Terracottas*, The Metropolitan Museum of Art, New York, USA.
- Mallowan, M.E.L. (1966), *Nimrud and its Remains II*, Collins, London, UK.
- Murray, A.S., Smith, A.H. and Walters, H.B. (1900), *Excavations in Cyprus*, British Museum Press, London, UK.

- Ohnefalsch-Richter, M. (1893), *Kypros. The Bible and Homer. Oriental Civilization, Art and Religion in Ancient Times*, Transl. from German, Edition A. Asher & Co., London, UK.
- Osten von der, H.H. (1934), *Ancient oriental seals in the collection of Mr. Edward T. Newell*, The University of Chicago Press, Chicago, USA.
- Orthmann, W. (1975), *Der Alte Orient (Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 14)*, Propyläen Verlag, Berlin, Germany.
- Perrot, G. and Chipiez, Ch. (1882), *Histoire de l'art dans l'antiquité: Égypte, Assyrie, Perse, Asie Mineure, Grece, Etrurie, Rome*, vol. 3, Édition Hachette, Paris, France.
- Pilides, D. and Papadimitriou, N. (2012), "Ancient Cyprus: Cultures in Dialogue", in *Exhibition organized by the Department of Antiquities, Cyprus, on the occasion of Cyprus' Presidency of the Council of the European Union 2012. Royal Museums of Art and History, Brussels October 31, 2012 – February 17, 2013, Exhibition catalogue*, Department of Antiquities Cyprus, Nicosia, Cyprus.
- Pittman, H. (1980), "Ivory carvings found at Nimrud", in Crawford, V.E., Harper, P.O. and Pittman, H., *Assyrian Reliefs and Ivories in The Metropolitan Museum of Art: Palace Reliefs of Assurnasirpal II and Ivory Carvings from Nimrud*, The Metropolitan Museum of Art, New York, USA.
- Shiloh, Y. (1979), "The Proto-Aeolic Capital and Israelite Ashlar Masonry", *Qedem II*, Ahava Press, Jerusalem, Israel.
- Simon, E. (1994), "Tri arkhaischeskikh tipa Gerkulesa/KHerkle", *Etruski i Sredizemnomor'ye. XXIII Vipperovskije chteniya* [Three archaic types of Hercules/Hercle, Etruscans and the Mediterranean. Proceedings of the XXIII International Conference in memoriam Boris Vipper], GMI im. A.S. Pushkina, Moscow, Russia, pp. 145–154.
- Sørensen, L.W. (2009), "The Amathus Workshop – once again", in Bol, R. et al. (eds.), *Zypern – Insel im Schnittpunkt inter-kultureller Kontakte. Adaption und Abgrenzung von der Spätbronzezeit bis zum 5. Jahrhundert v. Chr. Tyskland*, Mainz, Germany.
- Sørensen, L.W. (2015), "Here there be monsters: hybrids painted on Cypriot Iron Age Pottery", *Tradition: Transmission of Culture in the Ancient World. (Acta Hyperborea 14)*, Collegium Hyperboreum and Museum Tusculanum Press, Copenhagen, Denmark, pp. 427-450.
- "Sennefer – the tomb of the vineyards, TT 96A, B", *Osirisnet* [Online], available at: https://www.osirisnet.net/tombes/nobles/sennefer/e_sennefer_01.htm (Accessed 24 June 2019).
- Vandenabeele, F. (1997), "The Pictorial Decoration on the Cypriote Jugs with Figurines Holding an Oinochoe. Four Thousand Years of Images on Cypriote Pottery", in Karageorghis, V., Laffineur, R. and Vandenabeele, Fr. (ed.), *Proceedings of the Third International Conference of Cypriote Studies*, Nicosia, 3–4 May, 1996. Brussels, Liège, Nicosia, pp. 129-136.
- Vandenabeele, F. (1998), "Figurines on Cypriote Jugs Holding an Oenochoe", *Studies in Mediterranean Archaeology*, vol. CXX, Astrom Editions, Jonsered, Sweden.
- Walters, H.B., Forsdyke, E.J. and Smith, C.H. (1893), *Catalogue of Vases in the British Museum*, vol. I–IV, British Museum Press, London, UK.

Информация об авторе

Дмитрий А. Калинин, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва, Россия; Россия, 119019, Москва, ул. Волхонка, д. 12; kalinzar@mail.ru

Information about the author

Dmitry A. Kalinichev, The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia; bld. 12, Volkhonka str., Moscow, 119019, Russia; kalinzar@mail.ru

Фрагменты ионического фриза из Нимфея: особенности композиции и исполнения декора

Елена А. Савостина

*Московский государственный академический художественный институт
им. В.И. Сурикова при Российской академии художеств,
Москва, Россия, esav@yandex.ru*

Ольга Ю. Соколова

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия, oyuokol@mail.ru

Аннотация. При раскопках боспорского города Нимфей (Северное Причерноморье) были найдены два известняковых блока, относящиеся к ионическому фризу. Украшающий их рельефный растительный орнамент, состоящий из вьющейся ветви аканфа с отростками в виде пальметт, лилий, розетт, выполнен с большим мастерством. В изготовлении фриза участвовало, как минимум, два камнереза, стилистическую манеру которых можно легко различить по трактовке деталей. Мастера, создающие общий орнамент «вьющейся ветви», работали по одной парадигме, но при этом приспосабливали декор к конструктивным реалиям, растягивая «волны» горизонтальной ветви в зависимости от длины блока и его положения в структуре фриза. Они намечали и будущее расположение значимых элементов. Следы разметки сохранились в виде углублений, оставленных буравом, в них уцелели остатки красочного слоя, дающего представление о полихромном характере этого фриза: рельефный декор располагался на голубом фоне, в окраске цветов присутствовал красный цвет. Полной аналогии насыщенной и вместе с тем изящной композиции растительного фриза в архитектуре пока не встречалось, однако его основной мотив получает широкое распространение в различных видах и формах искусства. По характеру исполнения отдельных элементов очевидно, что в таком виде орнамент сложился к середине IV в. до н. э. Ко второй половине IV в. до н. э. мы склонны отнести и рассматриваемые блоки из Нимфея.

Ключевые слова: древнегреческая архитектура, ионический фриз, Северное Причерноморье, Нимфей, археология, Боспор, растительный орнамент

Для цитирования: Савостина Е.А., Соколова О.Ю. Фрагменты ионического фриза из Нимфея: особенности композиции и исполнения декора // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 10. С. 38–53. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-38-53.

Fragments of the Ionic Frieze from Nymphaeum: Characteristics of composition and execution of decor

Elena A. Savostina

*Moscow Surikov State academic art Institute at the Russian Academy of arts,
Moscow, Russia, esav@yandex.ru*

Olga Yu. Sokolova

State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russia, oyusokol@mail.ru

Abstract. During the archaeological excavations of the Bosporan polis Nymphaeum (Northern Black sea area) two limestone blocks of Ionian frieze were found. The decorative floral relief, consisting of a winding branch of the acanthus with offshoots of palmettes, lilies and rosettes, is made with great skill. At least two stonemasons were involved in the work, and their stylistic manners can easily be distinguished in their rendering of details. The masters creating the common ornament of “a winding dranch” worked within one paradigm, but at the same time adapted the decor to constructive realities by extending the curves of horizontal “branches” to fit the dimensions of particular blocks of stone and their functions in the design of the frieze. They marked the location of the critical elements, of which traces preserved in the form of grooves left by the drill; where the remains of the paint layer preserved too what gives an idea of the polychrome character of the frieze survived. Thus ornamental relief was located on a blue background, the red color was present in the color of the flowers. No complete analogy to the rich and at the same time elegant composition of the plant frieze has yet been found in architecture but its main motif is widely used in various types and forms of art. Judging by the character of the individual elements execution, it is obvious that in such a form the ornament took shape by the middle of the fourth century BC. The authors are inclined to attribute the blocks of the Nymphaeum considered here to the second half of the fourth century BC.

Keywords: greek architecture, ionic frieze, Northern Black Sea area, Nymphaeum, archaeology, Bosporos, floral ornament

For citation: Savostina, E.A., Sokolova, O.Yu. (2019), “Fragments of the Ionic Frieze from Nymphaeum: characteristics of composition and execution of decor”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, pp. 38-53. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-38-53.

За 200 лет изучения античной Греции археология чрезвычайно расширила наши представления об ее истории, культуре и искусстве, в результате чего сложилась объемная и полнокровная картина греческого мира. Но и в ней еще многое не прояснено, что особенно очевидно в отношении колоний, основанных греками на окраинах обжитой ими земли, ойкумены. Здесь жизнь

протекала в собственном ритме и отличалась локальными особенностями. Здесь формировалась своя художественная среда, о чем можно судить исключительно на основании археологических находок. Не так много свидетельств архитектурных сооружений либо деталей их декора сохранилось в Северном Причерноморье, поэтому каждый новый памятник, происходящий с греческой периферии, должен быть рассмотрен максимально подробно, чему, собственно, и посвящен представленный материал.

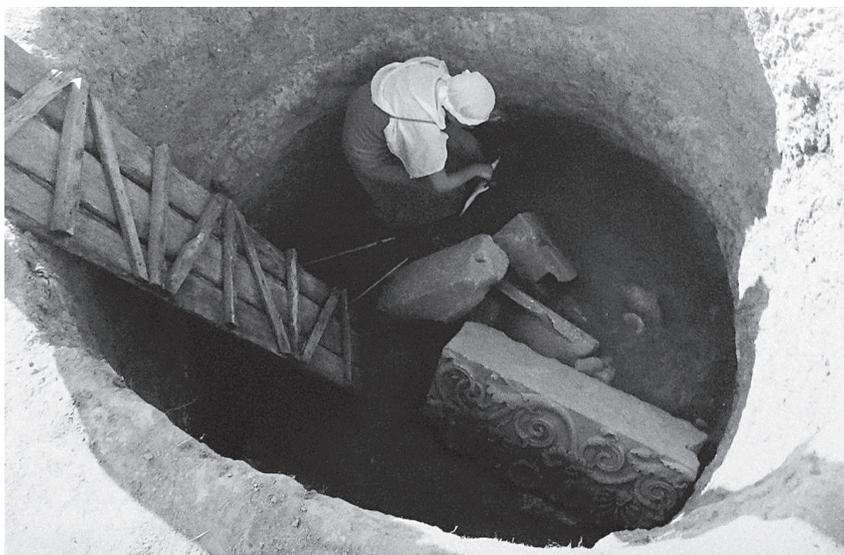
Древнегреческий полис Нимфей, расположенный на западном берегу Керченского пролива и долгое время сохранявший свою независимость, отличался своеобразием, которое не было сnivelировано и после включения его в состав Боспора Киммерийского при Сатире I (после краха Делосского союза в 405 г. до н. э.). Об этом свидетельствуют хотя и немногочисленные, но имеющие яркий индивидуальный характер детали архитектурных сооружений, найденные как на месте существования связанных с ними построек (фрагменты знаменитых нимфейских пропилей с посвянительной надписью, недавно обнаруженные ряды театрона [Соколова, Павличенко 2002, с. 99–121; Соколова 2014, с. 154–165]), так и во вторичном использовании.

Архитектурные фрагменты, о которых пойдет речь, на очередном этапе строительства в Нимфее были сброшены в яму как забутовка. Их обнаружили в 2007 г. в ходе работ Нимфейской археологической экспедиции Государственного Эрмитажа под руководством О.Ю. Соколовой (ил. 1)¹. Всего в яме 25 было найдено более 30 архитектурных деталей и несколько десятков мелких фрагментов². Часть их явно принадлежала двум найденным там же крупным известняковым блокам с растительным орна-

¹ Участок «М», юго-западный раскоп, кв. 4, яма 25, см.: Соколова О.Ю. Полевой отчет Нимфейской археологической экспедиции Государственного Эрмитажа за 2007 год. СПб., 2008. С. 15–16.

Яма 25 (устье – 5.54 м, дно – 7.88 м от репера). Диаметр устья 2,4 м. Заполнение: верхний слой – светло-серый суглинок (до 0,16 м), ниже – темно-серый рыхлый суглинок, встречена камка (до 1,25 м), с 1,30 м заполнение разделено на две части: с-з – серо-коричневый рыхлый суглинок и ю-в – темно-коричневый плотный суглинок. Материал из заполнения ямы мешаный, с преобладанием эллинистического. Комплекс архитектурных деталей обнаружен на глубине 6.46 м от репера.

² Соколова О.Ю. Полевой отчет Нимфейской археологической экспедиции Государственного Эрмитажа за 2007 год. СПб., 2008. С. 16, Табл. 70–72, 75–81.



Ил. 1. Находка блоков ионийского фриза. Раскопки Нимфея в 2007 г. (фото Д. Степанова)

ментом: на одном из них (КЛ-2411)³ был собран из четырех обломков и подклеен цветок⁴. Другая часть мелких фрагментов – среди них такой элемент, как *половина розетки*, изображенной на лицевой части конусообразной детали, – не сразу нашла свое место, но постепенно и ее роль в орнаментальной композиции была прояснена. Настоящие заметки будут касаться двух плит с растительным декором (ил. 2, 3). Определенно эти фрагменты относились к так называемому непрерывному ионическому фризу [Ginouv's 1992, p. 118], в котором один из них служил рядовым блоком, другой, судя по орнаменту, переходящему на торцевую (поперечную) грань, был угловым.

³ Мы чрезвычайно признательны за те профессиональные консультации, которые оказали нам в анализе деталей и орнамента фриза архитектор Ю.П. Мосунов, а также реставратор и хранитель, заведующая Лапидарием Восточно-крымского историко-культурного музея-заповедника Н.Л. Кучеревская. Ныне блоки фриза хранятся в собрании Лапидария: КЛ-2410, оп. 424, КЛ-2411, оп. 425.

⁴ Первоначально его определили как арацею, но, скорее всего, это лилия. Арацея здесь иная, ее видим на блоке КЛ-2410.



Ил. 2. Рядовой блок фриза с растительным орнаментом из Нимфея (фото Е.А. Савостиной)

Блок рядовой (КЛ-2410): размеры $108 \times 52 \times 28$ см. Обе боковые стороны обработаны в технике анаферозис. На верхней грани по центру вырезаны три паза, 5, 8 и 5 см длиной и небольшой глубины (от 0,5 см). Сохранились Т-образные пазы с левого ($10 \times 8,5$ см) и правого краев блока для установки двутавровой металлической скобки, укрепляющей кладку фриза в местах примыкания частей [Dinsmoor 1922, pp. 148–158; Schmidt-Colinet, Plattner 2004, s. 95, abb. 149]. Судя по системе крепления блоков, можно утверждать, что фриз в этой части явно имел продолжение по продольной стороне (вторая «Т» двутавровой скобки приходилась на следующий блок), несмотря на то, что растительный орнамент здесь завершает свое развитие.

Блок угловой (КЛ-2411): размеры $99 \times 51,5 \times 25$ см, на верхней плоскости примерно по центру сохранился прямоугольный свинцовый штырь $5,5 \times 3$ см. На расстоянии 13 см от левого края верхней грани имеется неглубокий Г-образный паз (11×8 см). На таком же расстоянии от правого края вырезан Т-образный паз (12×8 см). Очертания его нечеткие из-за разрушенных краев. Заметим, что способ крепления блока с соседним с одной стороны отличается от блоков продольного ряда. Этим наблюдениям соответствует и орнамент, заходящий на торцевую сторону. Но вторая сторона соединялась со следующей плитой лицевого ряда также двутавровой скрепой. На верхней горизонтальной поверхности сохранились и



Ил. 3. Угловой блок фриза с растительным орнаментом из Нимфея
(фото Е.А. Савостиной)

следы линейной разметки для установки верхних элементов стены. На нижней грани углового блока сохранился горизонтальный паз 2×5 см, также необходимый для монтажа. Таким образом, на поверхностях блоков наблюдаются следы как крепежных соединений, так и контактных штырей, применявшихся при монтаже частей здания [Spawforth 2006, p. 61].

Лицевая поверхность блоков прекрасной сохранности, за исключением сколов по краям. Характерно, что сбиты именно верхние углы плит фриза – такие повреждения получают при падении блоков с высоты разрушающегося здания, когда при сильном наклоне соседние части упираются друг в друга. Но главный интерес, безусловно, вызывает сохранившийся на гладком фоне плит обоих блоков *рельефный орнамент* в виде вьющейся ветви аканфа (тип «вьющаяся ветвь»), от которой отходят побеги, цветы и пальметты.

Основой композиционного построения орнамента фриза является волнообразный стебель, «растущий» в направлении слева направо непрерывно, без обозначения его истоков. В правой части блока КЛ-2410 сохранилось его хорошо акцентированное окончание. Из вершин и впадин волн стебля произрастают спиральные завитки, места ответвления которых от стебля скрыты аканфовыми листьями. Подобные листья, но меньших размеров, украшают и сами завитки. Далее, из впадин волн стебля, помимо завитков,

берут начало тонкие, достаточно высокие побеги, завершающиеся пальметтами. Последние являются важным структурным элементом орнаментального фриза, вносящим в главный – горизонтальный – вектор композиции вертикальную составляющую. Кроме того, пальметты четко фиксируют шаг каждой волны, тем самым обогащая сложную ритмику резного фриза. В свою очередь, из вершин стебля, помимо спиральных завитков, произрастают тонкие побеги, подобные усикам вьющихся растений, завершающиеся изображениями лилий и розеток, которые заполняют собою промежуток между пальметтами.

Основа орнаментальной композиции – волнообразный стебель – имеет витую поверхность, образованную неглубокими, напоминающими каннелюры, желобками. Витая поверхность на вершинах и во впадинах волн стебля переходит небольшим раструбом в кольцеобразный перехват, служащий основанием для листьев аканфа. Эти листья, как и листья спиральных завитков, являются наиболее реалистично выполненными элементами фриза, что отличает их от остальных, в разной степени стилизованных элементов. Листья характеризуются замечательной живостью как общего рисунка, так и деталей. Нельзя не заметить довольно близкую к натуре трактовку их краев – с сильно изрезанными живописными очертаниями и слегка загнутыми наружу кромками. При резьбе здесь очевидно использовался тот же резец, что и для желобков основного стебля.

Спиральные завитки состоят из двух частей, разделенных небольшими парными аканфовыми листьями. Ответвляющаяся от стебля первая часть имеет слегка граненую поверхность, которая раструбом переходит в «перехват» – основание парных листьев. Суживающаяся к концу вторая часть завитка исполнена в виде побега с лицевой поверхностью, образованной двумя фасками, сходящимися к ее оси.

Побеги пальметт также разделены совсем небольшими листьями на две части – нижнюю слегка граненую и верхнюю гладкую, круглую в сечении. Последняя завершается «средником» пальметты, из которого берут начало десять S-образных пальмовых листьев. Каждый лист по оси разделен острым ребром на две половины с немного вогнутой поверхностью. Контур листьев подчеркнут слегка выраженным ребром. Между пятым и шестым листьями находится мелкая четырехлепестковая розетка.

Растущие на вьющихся стебельках-усах лилии выполнены весьма искусно. Их верхние, загибающиеся наружу части имеют полнообъемное решение. Достаточно плоские в поперечном сечении лепестки разделяются плоской же прожилкой, а по краям они

оконалированы легкой кромкой. Сердцевинной цветка является крупный конический «пестик» с зернистой поверхностью (как у арацеи). Растущие на таких же усах, что и лилии, розетки представляют собою наиболее стилизованную, можно сказать, наиболее схематично решенную из всего арсенала мотивов, деталь фриза. Она (если это розетка не из центра пальметты) состоит из двух концентрично расположенных восьмилепестковых розеток. Откровенно условная трактовка этого элемента искупается тем, что каждая розетка индивидуальна. Наиболее объемную форму получила розетка на блоке КЛ-2410.

На обоих блоках есть и неповторяющиеся мотивы и элементы. На блоке КЛ-2410 сохранилось окончание основного волнообразного стебля. Оно выполнено в виде двух спаренных спиральных завитков, направленных вниз. Более крупный из них имеет достаточно «типовое» решение, а более мелкий обладает некоторыми особенностями. Основную часть последнего составляет слегка граненый побег, а меньшую – раздвоенный. Нетиповой деталью фриза является и арацея, растущая из листьев более крупного завитка.

Несмотря на то, что вьющаяся аканфовая ветвь здесь завершается, крепежные конструкции указывают на то, что сам фриз имел продолжение. Можно думать, что с правой стороны к этому блоку подходили плиты с симметрично расположенным орнаментом, как это видим в декоре наиска в Дидимах [Pfrommer 1986, Taf. 27, 4] или симы храма в Мессе на Лесбосе второй половины IV в. до н. э. [Pfrommer 1986, s. 78], над которыми располагался антефикс [Pfrommer 1986, Taf. 24, 2].

На блоке КЛ-2411 сохранился угол фриза (ил. 4). В характере его оформления отразились трудности, с которыми столкнулся мастер, решая проблему поворота непрерывного в своем движении стебля с одной плоскости на другую (огромный, несколько аморфный лист аканфа, «суета» спиралей). Вызывает вопросы неоконченность спиральных завитков и пальметты. Все это, на первый взгляд, может не вполне увязываться с очень высоким качеством остальной части рельефной декорации фриза, отличающейся гармоничным композиционным решением и первоклассной техникой резьбы по камню.

Мастера рельефа фриза – по стилю исполнения элементов обоих блоков можно с уверенностью отнести их к работе двух разных камнерезов – достаточно творчески подошли к созданию декора и проявили собственную индивидуальную манеру в его изготовлении. Так, на одном блоке аканф более сочный, «жирный», более «мясистые» и цветки розетты (КЛ-2410), форма лепестков розетт различается на разных блоках, как и форма листьев пальметт. Го-



Ил. 4. Угловой блок фриза с растительным орнаментом из Нимфея. Деталь (фото Е.А. Савостиной)

ризонгальный элемент декора – ветвь аканфа – на разных блоках вьется с некоторым сдвигом «волн» относительно друг друга (что очевидно при наложении их изображений), и это, скорее всего, объясняется разной длиной их изобразительной поверхности (длина блоков: 108 и 99 см – угловой).

Одно время считалось, что греческая декорация практически не адаптируется к архитектурным формам, но детальное изучение применения греческого орнамента опровергает это утверждение. Важно, что мы имеем дело не просто с мотивом, который для того или иного случая выбирается из репертуара греческого декора, но также с принципами, по которым он располагается в каждой архитектурной детали [Marquand 1909, p. 165]. Не зря ионийская практика считается более гибкой, чем дорийская [Jones 2014, p. 115]. В нашем случае гармония фриза регулируется не только длиной блоков, но также и орнаментальными формами: растягивается побег по лицевой грани фриза, один из завитков его, пришедшийся на угол фриза и переходящий на его поперечную грань, показан с расширенным, утолщенным листком аканфа, в чем явно можно усмотреть приспособление орнамента к реалиям. Пальметта, рас-

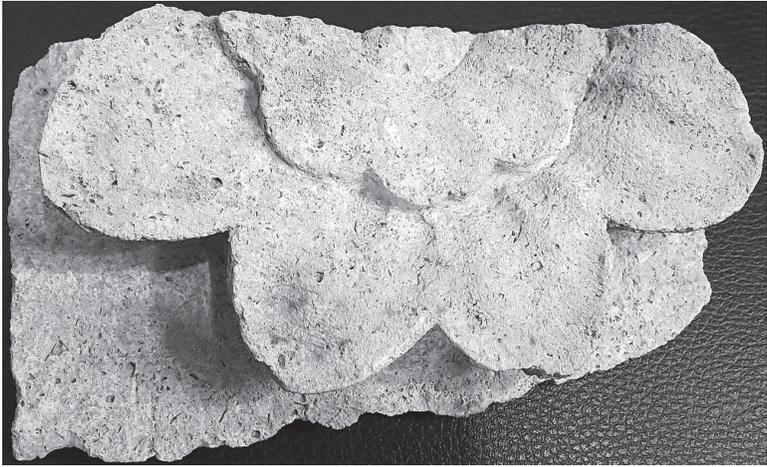


Ил. 5. Следы разметки буравом орнамента на блоке фриза из Нимфея (фото Е.А. Савостиной)

положенная на углу, также симметрично расширена по сравнению с пальметтами линейных плоскостей – подобное встречаем и на углу сухарного фриза в Приене [Marquand 1909, p. 270, fig. 325].

Однако точность, с которой соблюден орнаментальный «шаг», построены волны ветви, свидетельствует о том, что резчики, сколько бы их ни было, работали по одной парадигме. Хотя и без жесткого копирования расположения завитков горизонтального элемента-ветви, «шаг» и общий ритм декорационной композиции удерживается благодаря распределению вертикальных элементов декора: пальметт, лилий, розетт – на всей протяженности фриза.

Любопытно, что сохранились свидетельства предварительной разметки местоположения и абриса будущих орнаментальных компонентов: на некоторых «сложных» участках наблюдаются проделанные буравом крошечные углубления. На рядовом блоке они заметны вдоль листьев первой пальметты, ниже раздваивающегося побега, большое скопление их концентрируется вокруг небольшой розетки, расположенной внутри второй пальметты, предваряя ее точное размещение (ил. 5), как и на другом блоке – угловом. Здесь следы намечающей общий узор разметки прослеживаются и под аканфовым листом, из которого поднимается лилия, и множественно – по очертаниям завитка отростка, закручивающегося из почки (крайний слева).



Ил. 6. Половина розетки из орнаментальной композиции фриза из Нимфея (фото Н. Кучеревской)

Несомненно, что уже сами по себе такие метки камнерезов представляют большой интерес, к тому же подобные свидетельства приемов античного ремесла довольно редки – можно назвать в качестве примера растительный орнамент симы Галикарнасского мавзолея. Но для нашего случая и ритмическая структура декора, и его сохранившаяся разметка имеют дополнительное, особенное значение.

Благодаря повторяющемуся «шагу» и ясному ритму в композиционном построении орнамента, можно утверждать, что по ходу его развития на определенном участке – в месте состыковки блоков фриза – должна была снова оказаться розетка. Это позволяет решить судьбу небольшого фрагмента, отмеченного среди находок в той же яме – *половины розетки* (ил. 6). Возможно, она была частью целого блока, но нельзя исключить, что такие половинчатые детали встраивались в вертикальную и горизонтальную грани фриза, представляя собой специальные вкладки: соответственно левую и правую, вставляющиеся с обеих сторон рядовых блоков. В любом случае, при совмещении блоков половинки розетт соединялись друг с другом, образуя целую розетку и включаясь в общий орнаментальный ряд. Найденная половинка заметно отличается от обеих разновидностей розетт, что расположены на блоках, не только по стилю, но и качеству отделки. Вероятно, их сначала делали начерно, а потом дорабатывали по месту – уже как целый цветок.

Нельзя исключить и того, что найденная розетка принадлежала еще одному блоку фриза, ныне утраченному. Однако общая схема изготовления орнамента с применением элементов-половинок очевидна. На наш взгляд, эта система необычна и заслуживает самого пристального внимания. Интересна и еще одна особенность этого фрагмента: на той его части, что относилась к горизонтальной поверхности, сохранилась прорезанная линия разметки, усиленная красной краской. Очевидно, она продолжала линию, начертанную на верхней поверхности блока (третий блок фриза?), корректирующую монтаж верхнего элемента антаблемента. По ее расположению относительно самого цветка можно заключить, что перед нами левая часть составной розетки. Такая линия прочитывается и на угловом блоке, который, к сожалению, в этом месте сильно поврежден.

Сделанные для разметки орнамента углубления сослужили еще одну неоценимую службу в исследовании: в них уцелели следы краски, покрывавшей поверхность плиты. Фон фриза был голубым (анализ пока не дал точных результатов состава покрытия), сохранились также следы красной краски на листьях двух пальметт и пестике лилии. При определенном освещении можно заметить, что и сам вьющийся стебель отличается от фона фриза – как будто на нем проступает черный цвет. Но природу этого эффекта пока не удалось прояснить.

Полихромия в архитектуре давно перестала считаться чем-то удивительным [Spawforth 2006, p. 67]. После ряда исследований в этой области такие находки вполне ожидаемы. Синие фоны известны в ионийском фризе Сифносской сокровищницы в Дельфах, в зофорном фризе Парфенона, во фризе с амазономахией в мавзолее Галикарнаса [Jenkins 2006, p. 37], в упомянутой симе того же мавзолея тоже прослеживается остаток голубого фона, на котором показан растительный орнамент. Известны следы полихромии и в декоре храма в Мессе на Лесбосе [Spawforth 2006, p. 68]. Однако в наших боспорских реалиях сохранность архитектурных фрагментов не позволяет делать какие-то широкие обобщения, поэтому каждое такое наблюдение представляет самостоятельную ценность.

Проблема атрибуции фриза вызывает определенные сложности, поскольку его характерные элементы в подобном сочетании и в таком исполнении пока не встречены в архитектуре. Отличаются форма и длина вьющейся ветви, завиток и тип самого стебля – каннелированного и перекручивающегося. Близкий, хотя не идентичный нимфейскому «скручивающийся» стебель видим в украшении симы толоса в Дельфах и храма Афины в Приене, а также храма в Мессе на Лесбосе второй половины IV в. до н. э., [Pfrommer 1986, Taf. 24, 3; Lawrence 1996, p. 146, fig. 228; Spawforth 2006, p. 186]. В какой-то сте-

пени аналогом основного мотива «стебель-завиток» может служить шейка капителей Галикарнасского мавзолея (350 г. до н. э.).

Растительный орнамент стал необычайно популярен в IV в. до н. э. В середине столетия он приобрел ажурность и вместе с тем некоторую витиеватость, пышность. В период поздней классики – раннего эллинизма он в буквальном смысле заполнил все виды греческого искусства: его можно видеть и в монументальных произведениях, в архитектурном декоре и мозаике [Dunbabin 1999, Nalimova 2017], в вазописи, среди которой, безусловно, апулийская занимает особое место, и в торевтике, наиболее яркие образцы которой, близкие по структуре декора, сосредоточены в Северном Причерноморье – ритон из кургана Карагодеуаш [Pfrommer 1986, s. 80], пектораль из кургана Толстая могила [Мозолевский 1979].

Вопрос о происхождении и развитии различных типов и видов орнамента, о механизме их распространения на обширных территориях, а также заимствования одним видом искусства у другого уже давно стал предметом обсуждения [Колесников 1992, с. 217]. Несмотря на различные свойства материалов, из которых изготавливается предмет, в определенный момент наблюдается сильное взаимовлияние, совокупность вкусов, будто все копируют и перенимают мотивы, черпая их как бы из общей копилки. Однако всегда хотелось бы наметить собственную, «видовую» линию развития. В монументальной архитектуре IV в. до н. э. мотив вьющейся ветви не был напрямую связан с заимствованием из репертуара, например, вазописи. Возможно, скорее наоборот, южноиталийская вазопись опиралась на более ранние традиции, привнесенные в Великую Грецию. Растительный мотив в сицилийской архитектуре проявился очень рано, о чем говорят находки в Сиракузах частей алтаря середины VI в. до н. э., разрушенного при строительстве Телоном нового храма Афины. Они представляли собой блоки с рельефным орнаментом: пальметта с расходящимися от нее вьющимися ветвями [Holloway 2000, p. 72]. Однако появление этого орнаментального мотива в архитектуре может быть отмечено еще ранее, в росписях архитектурной терракоты, например, архаического антефикса из Афин, композиция и очертания вьющегося побега на котором чрезвычайно напоминает сицилийский декор [Martin 1965, p. 99, fig. 47]. В дальнейшем орнамент, включающий короткие отрезки стебля, начинает не только перемежаться пальметтами и цветками лотоса, но в нем постепенно удлиняется ветвь, и она закручивается в самостоятельные завитки – такой орнамент появляется на эпикрании в храме Афины Афайи на Эгине, начало V в. до н. э. [Martin 1965, p. 171, fig. 198], и в этом можно видеть как бы начало развития «вьющейся ветви».

В традиции обращения к мотиву вьющегося побега любопытным можно назвать тот факт, что его применяют в постройках дорического ордера для украшения небольших элементов: стена и сима храмов Афины Афайи и Афины Алеи, украшение симы в Приене [Lawrence 1996, p. 144], Филиппейоне в Олимпии, где появляются первые комбинированные фризы «смешанного типа» [Gipouev's 1992, p. 118, no 514]. Добавим сюда храм Геры в Аргосе, северо-восточный портик на Фасосе, южную стую в Коринфе [Coulton 1977, Lawrence 1996, p. 194] и толос в Эпидавре, с характерным обрамлением кассет его потолка [Lawrence 1996, p. 139, fig. 216]. Фрагмент «непрерывного фриза» с орнаментом вьющейся ветви найден в северопричерноморском Херсонесе, наряду с прочими деталями его определяют как принадлежность храма IV в. до н. э. [Пичикян 1984, с. 172, рис. 1, 5–7; Буйских 2008, с. 379, рис. 84, 2–4]. Однако нужно отметить, что не только сам этот фриз имеет меньшую высоту (22,5 см), но иначе организованы и завиток аканфа, и вся орнаментальная композиция.

Возможно, в дальнейшей работе с фрагментами из Нимфея многие детали будут прояснены. Со временем будет переосмыслено и значение этого произведения для архитектуры Боспора. Но уже сейчас можно сказать, что этот фриз второй половины IV в. до н. э. по мастерству и качеству исполнения уникален не только для Боспора, но и для других центров эллинского мира, где в это же время в архитектурном декоре разрабатывался схожий орнаментальный мотив. Ни в одном центре мы не видим ничего подобного. И это предполагает два варианта объяснения: либо эти находки еще впереди, либо мы снова и в который раз сталкиваемся с уникальными решениями, построенными на развитии и адаптации привнесенных приемов. Но это как раз то, что вполне уже можно называть боспорской традицией.

Литература

- Буйских 2008 – *Буйских А.В.* Пространственное развитие Херсонеса Таврического в античную эпоху // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии. Supplementum. Симферополь, 2008. Вып. 5. 424 с.
- Колесников 1992 – *Колесников М.А.* II Международная конференция по греческой архитектурной терракоте классического и эллинистического времени (Афины, 1991) // Вестник древней истории. 1992. № 4. С. 216–218.
- Мозолевський 1979 – *Мозолевський Б.М.* Товста Могила. Київ: Наукова думка, 1979. 252 с.
- Пичикян 1977 – *Пичикян И.Р.* Храм ионийского ордера в Херсонесе (попытка реконструкции) // История и культура античного мира. М.: Наука, 1977. С. 169–176.

- Соколова, Павличенко 2002 – *Соколова О.Ю., Павличенко Н.А.* Новая посвяtitельная надпись из Нимфея // *Hyperboreus: Классическая филология и история.* Санкт-Петербург, 2002. Vol. 8, fasc. 1. С. 99–121.
- Соколова 2014 – *Соколова О.Ю.* Нимфейская археологическая экспедиция (1939–2013) // *Экспедиции. Археология в Эрмитаже.* СПб.: Славия, 2014. 360 с. С. 154–165.
- Coulton 1977 – *Coulton J.J.* Greek Architects at Work: Problems of Structure and Design. London, 1977.
- Dinsmoor 1922 – *Dinsmoor W.B.* Structural iron in Greek architecture // *American journal of Archaeology.* 1922. Vol. 26. P. 148–158.
- Dunbabin 1999 – *Dunbabin K.M.D.* Mosaics of the Greek and Roman World. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 357 p.
- Ginou's 1992 – *Ginou's R. etc.* Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine. Vol. II. Éléments constructifs: supports, couvertures, aménagements intérieurs. Rome: École Française de Rome, 1992. 490 p.
- Jenkins 2006 – *Jenkins I.* Greek Architecture and its Sculpture. London: The British Museum Press, 2006. 271 p.
- Jones 2014 – *Jones W.M.* Origins of Classical Architecture: temples, orders and gifts to the Gods in Ancient Greece. New Haven; London: Yale University Press, 2014. 304 p.
- Holloway 2000 – *Holloway Ross R.* The Archaeology of Ancient Sicily. London: Routledge, 2000. 211 p.
- Lawrence 1996 – *Lawrence A.W.* Greek Architecture / R.A. Tomilson (rev.). London; New Haven: Yale University Press, 1996. 244 p.
- Marquand 1909 – *Marquand A.* Greek Architecture. New York: The Macmillan Company, 1909. 413 p.
- Martin 1965 – *Martin R.* Manuel d'architecture greque. Matériaux et techniques. In 2 vols. Paris: Picard, 1965. Vol. 1. 429 p.
- Nalimova 2017 – *Nalimova N.* The Origin and Meaning of Floral imagery in the Monumental Art of Macedonia (4th–3rd centuries BC) // *Македония – Рим – Византия: искусство Северной Греции от античности до средних веков.* М.: Университетская книга, 2017. С. 13–35.
- Pfrommer 1986 – *Pfrommer M.* Bemerkungen zum Tempel von Messa auf Lesbos // *Ist Mitt.* 36, 1986. S. 77–94.
- Schmidt-Colinet 2004 – *Schmidt-Colinet A., Plattner G.A.* Antike Architektur und Bauornamentik: Grundformen und Grundbegriffe. Wien: WUV, 2004. 152 s.
- Spawforth 2006 – *Spawforth T.* The Complete Greek Temples. London: Thames & Hudson, 2006. 240 p.

References

- Bujskih, A.V. (2008), “Spatial development of Tauric Chersonesos in ancient times”, *Materialy po arheologii, istorii i etnografii Tavrii. Supplementum. Vol. 5* [Materials on archeology, history and Ethnography of Tavria], Simferopol, Ukraine.
- Coulton, J.J. (1977), *Greek Architects at Work: Problems of Structure and Design*, London, UK.
- Dinsmoor, W.B. (1922), “Structural iron in Greek architecture”, *American journal of Archaeology*, vol. 26, pp. 148–158.
- Dunbabin, K.M.D. (1999), *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge University Press, Cambridge: UK.
- Ginou's, R. (1992), *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine*, vol. II. *Éléments constructifs: supports, couvertures, aménagements intérieurs*, École Française de Rome, Rome, Italy.

- Holloway, Ross R. (2000), *The Archaeology of Ancient Sicily*, Routledge, London, UK.
- Jenkins, I. (2006), *Greek Architecture and its Sculpture*, The British Museum Press, London, UK.
- Jones, W.M. (2014), *Origins of Classical Architecture: temples, orders and gifts to the Gods in Ancient Greece*, Yale University Press, London; New Haven, USA; UK.
- Kolesnikov, M.A. (1992), "II international conference on Greek architectural terracotta of classical and Hellenistic times (Athens, 1991)", *Vestnik drevnej istorii*, vol. 4, pp. 216–218.
- Lawrence, A.W. (1996), *Greek Architecture*, R.A. Tomilson (ed.), Yale University Press, New York, USA.
- Marquand, A. (1909), *Greek Architecture*, The Macmillan Company, New York, USA.
- Martin, R. (1965), *Manuel d'architecture greque. Matériaux et techniques*, in 2 vols, vol. 1, Picard, Paris, France.
- Mozolevs'kij, B.M. (1979), *Tovsta Mogila* [Thick Grave], Naukova dumka, Kiiv, Ukraine.
- Nalimova, N. (2017), "The Origin and Meaning of Floral imagery in the Monumental Art of Macedonia (4th–3rd centuries BC)", in *Makedoniya – Rim – Vizantiya: iskusstvo Severnoi Gretsii ot antichnosti do srednikh vekov* [Macedonian – Roman – Byzantine: The Art of Northern Greece from Antiquity to the Middle Ages], Moscow, Russia, pp. 13–35.
- Pichikyan, I.R. (1977), "Temple of the Ionian order in Chersonesos (reconstruction attempt)", *Istoriya i kul'tura antichnogo mira*, Nauka, Moscow, Russia, pp. 169–176.
- Pfrommer, M. (1986), "Bemerkungen zum Tempel von Messa auf Lesbos", *Ist Mitt.* vol. 36, pp. 77–94.
- Schmidt-Colinet, A. and Plattner, G.A. (2004), *Antike Architektur und Bauornamentik. Grundformen und Grundbegriffe*, WUV, Wien, Austria.
- Sokolova, O.Yu. and Pavlichenko, N.A. (2002), "A new dedicatory inscription from Nymphaeum", *Hyperboreus: Klassicheskaya filologiya i istoriya* [Hyperboreus. Classical Philology and History], vol. 8, fasc. 1, Saint-Petersburg, Russia.
- Sokolova, O.Yu. (2014), "Nymphaean archaeological expedition (1939–2013)", *Ekspedicii. Archeologiya v Ermitazhe* [Expeditions. Archeology in the Hermitage], Slaviya, Saint-Petersburg, Russia.
- Spawforth, T. (2006), *The Complete Greek Temples*, Thames & Hudson, London, UK.

Информация об авторах

Елена А. Савостина, доктор искусствоведения, Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова при Российской академии художеств, Москва, Россия; 109544, Россия, Москва, Товарищеский пер., д. 30; esav@yandex.ru

Ольга Ю. Соколова, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия; 191186, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, д. 38; oyuokol@mail.ru

Information about authors

Elena A. Savostina, Dr. of Sci (Art History), The Surikov Moscow State Academic Art Institut, Moscow, Russia; bld. 30, Tovarishcheskiy per., Moscow, 109544, Russia, esav@yandex.ru

Olga Yu. Sokolova, the State Hermitage, St.-Petersburg, Russia; bld. 38, Dvortzovaya nab., St.-Petersburg, 191186, Russia, oyuokol@mail.ru

Средневековье

УДК 7.04

DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-54-63

Об одном из вариантов изображения Тьмы в иконографии Первого дня Творения: Опыт поиска «модулей»

Анна В. Пожидаева

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

Аннотация. Сложение иконографической схемы в искусстве западного Средневековья связано с варьированием отдельных частей композиции, в том числе мельчайших, которые соответствуют введенному Ф. Дойхлером понятию «модулей» или «формул движения». В данной работе рассматриваются возможные варианты происхождения изображения Тьмы как скованного раба во фресковом цикле VIII–IX вв. лангобардского происхождения так называемой Крипты Грехопадения в Матере (Базиликата) и их связь с раннехристианской и византийской традициями на уровне поз и жестов персонажей.

Ключевые слова: христианская иконография, средневековая книжная миниатюра, средневековая живопись, иконография Сотворения мира

Для цитирования: Пожидаева А.В. Об одном из вариантов изображения Тьмы в иконографии Первого дня Творения: Опыт поиска «модулей» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 10 С. 54–63. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-54-63.

About one of the methods of depiction of Darkness in the First Day iconography. The experience of “moduli” searching

Anna V. Pozhidaeva

*National Research University Higher School of Economics,
Moscow, Russia, apojidaeva69@mail.ru*

Abstract. The formation of the iconographical system in medieval Western art is associated with the variation in individual details, of the composition, including the smallest ones, what corresponds to the concept of “modules” or “formulas of motion” introduced by F. Deuchler. The present work considers

© Пожидаева А.В., 2019

probable versions for the origins of the depicting the Darkness like a shackled slave in the Langobardic fresco cycle of the 8th – 9th centuries in the so-called “Crypt of the Fall” in Matera (Basilicata) as well as the connection of those versions to early Christian and Byzantine traditions at the level of poses and gestures of characters.

Keywords: Christian Iconography, Medieval Book Illumination, Medieval painting, Iconography of Creation

For citation: Pozhidaeva, A.V. (2019), “About one of the methods of depiction of Darkness in the First Day iconography. The experience of ‘moduli’ searching”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, pp. 54-63. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-54-63.

Изображения Света и Тьмы в иконографии Первого дня Творения в западноевропейском изобразительном искусстве от Раннего христианства до XIII в. представлены, как правило, двумя способами: при помощи персонификаций (как в ряде памятников так называемого «римского типа»¹ [Meulen van der 1976; Zahlten 1979] и без них – при помощи медальонов в традиции Генезиса лорда Коттона, представленной в первую очередь мозаиками нартекса венецианского собора Сан Марко [Weitzmann, Kessler 1986, pp. 47–48].

Персонификации Света и Тьмы также могут быть разнообразны. В традиции «римского типа» это женский и мужской персонажи, восходящие к миниатюрам средневизантийских октачевхов и хрестоматийным «Ночи» и «Заре» из «Моления Исаяи» в Парижской Псалтири (Paris, BN gr.139, f.435v) [Weitzmann, Bernabo 1999, p. 17]. В памятниках «римского типа» они в большинстве случаев сопровождаются сияниями славы различной формы, но всегда красного и синего цвета, восходящими к медальонам коттоновской традиции [Пожидаева 2018, с. 70–71]. В одной из прошлых публикаций мы уже обращались к открытым в 1963 г. и недавно отрестав-

¹ В этот круг входят памятники собственно «римского типа» – это сами погибшие в 1827 г. фрески римской базилики Сан Паоло середины V в., фронтисписы итальянских «гигантских» или «атлантовских» Библий конца XI и XII вв. – (Палатинская (Vat.Palat.lat.3, f5, последняя четверть XI в.), Пантеона (Vat.lat.12958 f4v, середина XII в.), Тоди (Vat.lat.10405, f.4v), Санта Чечилия ин Трастевере (Vat.Barb.lat.587, f5, ок. 1200), Чивидале (Cividale, Museo Archeologico Naz, Cod.Sacr.I/II, f.1), Перурджи (Perugia, Bib.com. cod. L.59), а также фрески Рима и Лация того же времени, в том числе цикл Творения в оратории Сан Себастьяно в комплексе Скала Санта, базилике Сан Джованни алла порта Латина, Сантуарио делла Мадонна в Чери, капелле св. Фомы Бекета в крипте собора в Ананьи и др.



Ил. 1. Сотворение Света. Фреска Крипты Грехопадения в Матере (Италия, Базиликата), 760–770-е гг. или середина IX в.

рированным фрескам лангобардского периода и стиля в Крипте Грехопадения близ Матеры (760–770-е или середина IX в.) [Пожидаева 2019; Bertelli 2013, pp. 81–82]. Мы говорили о персонификации Света в первой сцене Творения, представленной в виде женской фигуры в позе оранты, ассоциирующей с фигурой ангела, играющей роль персонификации Первого дня Творения коттоновской традиции (ил. 1). Родство с циклом коттоновской традиции подтверждает и фигура Творца, дважды очень точно, возможно, при помощи картона, повторенная в цикле и полностью соответствующая типу «Творца-Логоса» Генезиса лорда Коттона.

Обратимся теперь ко второй сцене цикла Крипты Грехопадения – изображению Тьмы в виде связанной мужской фигуры, единственному известному до настоящего времени, но тем более интересному и показательному примеру этого типа (ил. 2). Идентификация этой фигуры с Тьмой несомненна – рядом с ней и с указывающим на нее Творцом находится подпись «Ubi Ds dixit fiat



Ил. 2. Сотворение Тьмы. Фреска Крипты Грехопадения в Матере (Италия, Базиликата), 760–770-е гг. или середина IX в.

teneb[rae]» [Bertelli 2013, p. 81]. Р. Капрара описывает эту фигуру как «фигуру юноши в короткой серой тунике, скрестившего руки перед животом в жесте, который К. Фругони определяет как «жест боли» [Cargara 2013, p. 7]. Автор специально подчеркивает, что персонаж одет по моде эпохи – в штаны, короткую тунику и высокие сапожки, а руки и ноги его кажутся связанными.

Дж. Бертелли, подчеркивая уникальность иконографии Света и Тьмы в фресковом цикле «Крипты», связывает позу и жест персонафикации Тьмы с фигурой «персонифицирующей Смерть, а стало быть, Тьму» в более позднем памятнике, происходящем этого же региона, – свитке *Exultet* из Бари (Бари, Библиотека собора, N 1, 1020–1040-е гг.) [Bertelli 2013, p. 117, note 20] (ил. 3), предназначенном для чтения во время освящения пасхальной свечи в Великую Субботу. Имеется в виду фигура Сатаны в сцене Сошествия во ад, которая иллюстрирует слова молитвы «*Næc nox est, in qua, destrúctis vínculis mortis, Christus ab ínferis victor ascéndit*» («Это



Ил. 3. Сошествие во ад. Свиток Exultet. Бари, Библиотека собора, N 1, 1020–1040-е гг.)

ночь, когда, разрушив узы смерти, Христос от ада взошел победителем»).

Действительно, здесь поверженный Сатана в сцене Сошествия во ад связан таким образом, что руки его скрещены перед животом, как и у персонификации Тьмы. Однако живопись Крипты Грехопадения по меньшей мере на 150 лет старше, чем миниатюры свитка. Ассоциация связанного Сатаны с тьмой подкрепляется тем, что черный связанный персонаж, персонифицирующий Тьму в свитке Exultet из собора в Тройе (X в., Тройя, Музей диоцеза, N3), ассоциируется с мраком – Caligo [Leclercq-Kadaner 1975, p. 38] (в тексте молитвы Великой Субботы фигурирует «избавление от мрака» – *æterni Regis splendore illustrata, totius orbis se sentiat amisisse caliginem*). Черные фигурки, подобные «Мраку» из свитка Exultet в Тройе, встречаются в изображениях поверженного Сатаны в ранних римских сценах Сошествия во ад VIII–IX вв. (фрески

нижней базилики Сан Клементе и церкви Санта Мария Антиква в Риме). Ассоциация владыки Ада и Смерти – поверженного Сатаны со Тьмой и Смертью возможна и делается более очевидной благодаря изображению Мрака. Интересно, что в римском типе Сотворения мира присутствует ряд памятников, где фигуры Света и Тьмы в Первом дне Творения представлены черными и белыми нагими персонажами (например, фрески оратория Фомы Бекета в Ананьи 1170-х гг.). Ассоциации Тьмы как связанного персонажа со связанным Сатаной из свитков *Exultet*, таким образом, намечены. Благодаря присутствию нагих черных фигур Дня и Ночи в сцене Благословения Ноя в октавах (Смирнский октавех, f.21v и Vat. gr.746, f.57r) мы можем предположить наличие весьма ранней, до оформления «римского типа» наметившейся связи между черной фигурой Тьмы-Ночи и черной же фигурой поверженного Сатаны в ранних вариантах Сошествия во ад [Юровская 2006, р. 62]², которая в случае фресок Крипты Грехопадения дала своего рода «обратный ход»: поместила на место фигуры Тьмы ее аналог из более актуальной и распространенной в этот период сцены – Сошествия во ад. Важно указать, что до Барийского свитка связанные поверженные персонажи под ногами Господа уже могли изображаться в ряде миниатюр к Псалтири (Штуттгартской и Утрехтской, например). То, что случай со связанным Сатаной из свитка *Exultet* в Бари – не единичный, доказывается наличием аналогичной позы со связанными впереди руками еще у нескольких персонажей в аналогичных сценах разного времени, в том числе в «Сошествии во ад» из оттоновского Евангелия из Брешии (Брешия, Библиотека Квериниана, cod. mbr. 2, f. 35v, первая половина XI в.), Винчестерской (Лондон, Br.L., Cotton MS Nero C IV f.14r, 1140–1160) и Сент-Олбанской (Хильдесхайм, Библиотека собора, f.49r, 1120-е) псалтирей, изобилующих ранними иконографическими реминисценциями.

Из нашего экскурса видно, что мы сравниваем в выбранных композициях в данном случае то, что Ф. Дойхлер в своем исследовании Псалтири Ингеборги назвал «модулями» [Deuchler 1985, pp. 125–127], дав этому понятию пояснение «*Bewegungsformeln*», «формулы движения». Речь идет о переходе из одной композиции в другую не целостных фигур, но отдельных частей фигуры, точнее, жестов, поз, других изолированных аспектов.

Итак, мы вслед за Дж. Бертелли вычленили один из возможных источников позы персонификации Тьмы и попытались ее объяснить. Остается, однако, необъясненным интригующе «современ-

² Автор подтверждает нашу догадку, называя попираемого персонажа изображением «Тьмы».



Ил. 4. Исцеление бесноватого. Эхтернахтский Золотой кодекс (1030–1040-е, Нюрнберг, Нац. музей Германии, Ms. 156142, f.32v)

ный» характер одежд персонификации Тьмы. Короткая туника, штаны, сапожки явно не принадлежат поверженному Сатане из сцены «Анастасиса». Уникальность сцены и малоисследованность памятника оставляет нам возможность действовать лишь «методом случайного попадания», ища похожие «модули» в близком и не очень близком окружении. Ассоциация Тьмы с поверженным Сатаной позволяет вновь утверждать, что к концу VIII – середине IX в. цитирование может происходить на уровне «модуля», в данном случае – жеста. Похожие жесты и позы редки в каролингско-оттоновской иконографии, обильная связанными персонажами Штуттгартская Псалтирь не дает ни одной точной аналогии, однако сама тема связанного персонажа подсказывает еще один вариант – Исцеление гадаринских (гергессинских) бесноватых. В клейме Муранского диптиха (V в., Равенна, Археологический музей) изображен персонаж в короткой тунике, однако руки он держит более широко, чем Тьма из Матеры. Практически полностью идентичный нашей персонификации Тьмы персонаж обнаружился в миниатюре Эхтернахтского Золотого кодекса (1030–1040-е, Нюрнберг, Нац. музей Германии, Ms. 156142, f.32v) (ил. 4) – он одет в сапожки, короткую тунику, руки связаны перед туловищем, ноги тоже.

Остается, за неимением более близких аналогий, предположить, что иконография двух связанных персонажей – лежащего Сатаны и стоящего бесноватого – могли на уровне модулей – положения рук и ног, характера одежды – находиться во взаимном общении благодаря ассоциативной памяти мастера или наличию каких-либо ранних образцов неизвестного нам формата. Если учесть, что первые изображения Сошествия во ад известны лишь с VIII в.



Ил. 5. Статуи пленных даков. Арка Константина, Рим
(происходят предположительно с форума Траяна, 106–112 гг.)

[Юровская 2006, с. 47], то можно предположить, что ранняя иконографическая схема относилась именно к исцелению бесноватых (подобные композиции известны с V–VI вв.).

Первый и самоочевидный напрашивающийся аналог подобной композиции – древнеримские фигуры пленников с триумфальных арок (обычно на арках августовского-тибериевского времени в Карпантра, Оранже и др.): руки их связаны за спиной, однако фигуры пленных даков, происходящие предположительно с форума Траяна и украшающие арку Константина в Риме (312–315 гг.) [Valdameri 2005, pp. 37–39], изображены с руками, сложенными перед корпусом³. Более того, они представлены в длинных штанах, сапожках и коротких туниках (ил. 5). Схожим образом, хотя и в более разнообразных позах, представлены пленники на подиумах арки Септимия Севера на Римском форуме.

³ Реставрация 1733 г. коснулась лишь голов статуй, но не их поз и жестов.

Заманчиво было бы предположить, что мотив «скованный пленник» мигрировал из римской триумфальной иконографии в первые циклы чудес наподобие Муранского диптиха, чтобы после в виде «модуля» движения попасть в сцену Анастасиса и почти одновременно внедриться в композицию Сотворения мира коттоновского типа. Однако, как всегда бывает с ранним материалом, наше предположение наталкивается на полное отсутствие промежуточных памятников и остается на уровне гипотезы.

Литература

- Пожидаева 2018 – *Пожидаева А.В.* «И увидел Бог свет, что он хорош»: Персонализации света в западноевропейской иконографии Сотворения мира (XI–XIII вв.): происхождение и трансформации // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. Т. 7. № 40. С. 56–81.
- Пожидаева 2019 – *Пожидаева А.В.* «Участники вечного света». Об одном недостающем звене в иконографии Первого дня Творения // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 70–82.
- Юровская 2006 – *Юровская З.В.* Византия-Западная Европа: Иконография Сшествия Христа во Ад (IX–XI век): Дисс. ... канд. искусствоведения. МГУ им. М.В. Ломоносова, М., 2006.
- Bertelli 2013 – *Bertelli G.* Il ciclo pittorico della grotta // *La grotta del Peccato Originale a Matera. La gravina, la grotta, gli affreschi, la cultura materiale.* Bari, 2013. P. 67–126.
- Caprara 2013 – *Caprara R.* Tradizione longobarda nella pittura della chiesa rupestre del Peccato Originale a Matera // *Le presenze longobarde nelle regioni d'Italia, IV convegno nazionale, Cosenza, 2013.* P. 1–16.
- Deuchler 1985 – *Deuchler F.* Der Ingeborgpsalter. Berlin, 1985.
- Leclercq-Kadaner 1975 – *Leclercq-Kadaner J.* De la Terre-Mère à la luxure. À propos de “La migration des symboles” // *Cahiers de civilisation médiévale.* 1975. Vol. 18. N° 69. P. 37–43.
- Meulen van der 1976 – *Meulen van der, J.* Schoepfer, Schoepfnung // *Lexikon der christlichen Ikonographie / E. Kirschbaum et al. (eds.).* In 8 vols. Vol. 4. S. 118ff. Rome, 1968–1976.
- Valdameri 2005 – *Valdameri C.* *L'Arco di Costantino* // ПОРФУРА. II. Numero IV. Febbraio 2005. P. 23–45.
- Weitzmann, Bernabo 1999 – *Weitzmann K., Bernabo M.* The Byzantine Octateuchs. Princeton: Princeton Univ. Press, 1999.
- Weitzmann, Kessler 1986 – *Weitzmann K., Kessler H.* The Cotton Genesis: (British Library Codex Cotton Otho B VI). Princeton, Princeton Univ. Press, 1986.
- Zahlten 1979 – *Zahlten J.* Creatio mundi. Stuttgart, 1979.

References

- Bertelli, G. (2013), “Il ciclo pittorico della grotta”, in Bertelli, G. and Mignozzi, M. (eds.), *La grotta del Peccato Originale a Matera. La gravina, la grotta, gli affreschi, la cultura materiale*, Bari, Italy, pp. 67-126.

- Caprara, R. (2013), "Tradizione longobarda nella pittura della chiesa rupestre del Peccato Originale a Matera", *Le presenze longobarde nelle regioni d'Italia, IV convegno nazionale*, Cosenza, Italy, pp. 1-16.
- Deuchler, F. (1985), *Der Ingeborgsalter*, Berlin, Germany, 1985.
- Leclercq-Kadaner, J. (1975), "De la Terre-Mère à la luxure. À propos de 'La migration des symboles'", *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 18, no. 69, pp. 37-43.
- Meulen van der, J. (1976), "Schoepfer, Schoepfung", in Kirschbaum, E. et al. (eds.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 vols. vol. 4, Rome, 1968–1976, Italy, s. 118ff.
- Pozhidaeva, A. (2018), "'And God saw the light, that it was good': Personifications of Light in Western European Iconography of the Creation (11–13 centuries). The origin and transformation", *RSUH/RGGU Bulletin. "History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies" Series*, vol. 7 (40), pp. 56-81.
- Pozhidaeva, A. (2019), "Participes lucis aeternae. On one missing link in the iconography of the First Day of Creation", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, vol. 1, pp. 70-82.
- Valdameri, C. (2005), "L'Arco di Costantino", *ПОРФУРА*, Vol. II, no IV, pp. 23-45.
- Weitzmann, K. and Bernabo, M. (1999), *The Byzantine Octateuchs*, Princeton Univ. Press, Princeton, USA.
- Weitzmann, K. and Kessler, H. (1986), *The Cotton Genesis: (British Library Codex Cotton Otho B VI)*, Princeton Univ. Press, Princeton, USA.
- Yurovskaya, Z. (2006), *Vizantiya-Zapadnaya Evropa: Ikonografiya Soshestviya Khris-ta vo Ad (IX–XI vek)* [Byzantium-West Europe: Iconography of Anastasis (9-11 cent.)], Ph.D. Thesis, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia.
- Zahlten, J. (1979), *Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schopfungstage und naturwissenschaftliches Weibild im Mittelalter*, Stuttgart, Germany.

Информация об авторе

Анна В. Пожидаева, кандидат искусствоведения, доцент, Научно-исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия; 105066, Россия, Москва, ул. Старая Басманная, д. 21/4, стр. 3; apojidaeva69@mail.ru

Information about the author

Anna V. Pozhidaeva, Cand.of Sci. (Art History), associate professor, National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia; ed. 3, bld. 21/4, Staraya Basmannaya str., Moscow, 105066, Russia; apojidaeva69@mail.ru

Христологический цикл в мозаиках Монреале: 1180-е гг.

Лилия М. Евсеева

*Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева,
Москва, Россия, evseeva.lil@mail.ru*

Аннотация. Христологический цикл расположен в соборе Монреале на стенах трансепта. Он состоит из 45 сюжетов, которые объединены по этапам земной жизни Спасителя в три группы, занимающие три самостоятельных компартамента трансепта (в каждом из них по 15 сцен). Цикл в Монреале – один из самых обширных в византийском и западном монументальном искусстве XI–XII вв. Иконография большей части его сцен базируется на традиционных схемах византийского искусства. В отдельных композициях присутствуют мотивы, связанные с западной традицией. Цикл также дополнен сценами, характерными для романской монументальной живописи и неизвестные византийской, как три сцены, связанные с явлением Христа апостолам на дороге в Эммаус. Художественное решение евангельских сцен в трансепте Монреале лежит в русле византийского искусства второй половины XII в. Однако в сценах цикла можно наблюдать более наглядное, чем это было принято в Византии, и более конкретное изображение эмоции в ликах и жестах персонажей. Эти качества мы связываем с влиянием романского искусства.

Ключевые слова: мозаика, фреска, миниатюра, искусство, художник, Византия, Западная Европа, богословие

Для цитирования: Евсеева Л.М. Христологический цикл в мозаиках Монреале: 1180-е гг. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 10. С. 64–76. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-64-76.

Christological cycle in Monreale cathedral Mosaics. 1180s

Liliia M. Evseeva

*Andrey Rublev Central Museum of Ancient Russian Culture and Art,
Moscow, Russia, evseeva.lil@mail.ru*

Abstract. In Monreale Cathedral the Christological Cycle is located on the walls of the transept. It consists of 45 scenes arranged in three groups (15 in each group), according to the stages of Christ's life, which are situated in the three distinct parts of the transept.

The Cycle in Monreale Cathedral is one of the most extensive in Byzantine and western monumental art of the eleventh and twelfth centuries. In most of the scenes the iconography is based on traditional patterns of Byzantine art, but in some scenes there are details close to the traditions of western art. The cycle also includes scenes elsewhere confined to Romanesque monumental painting and not known in Byzantine murals as three scenes related to the Appearance of Christ to the Apostles on the road to Emmaus. The artistic performance of the gospel scenes in the transept of Montreal follows the mainstream of the Byzantine art of the second half of the 12th century. However, in the scenes of the cycle, one can observe a depiction more definite than was usual in Byzantium, and a more specific one of emotion in the faces and gestures of the characters. The author associates these qualities with the influence of Romanesque art.

Keywords: mosaics, frescoes, miniature, art, artist, Byzantine, West Europe, theology

For citation: Evseeva, L.M. (2019), "Christological cycle in Monreale cathedral mosaics. 1180s", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 64-76. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-64-76.

Расположение христологического цикла в соборе Монреале

Основные евангельские сцены земной жизни и посмертных явлений Христа расположены в соборе Санта Мария Нуова монастыря Монреале на стенах обширного трансепта. Это предшествующая алтарю сакральная часть католических базилик, которая со времен раннего христианства использовалась как место совершения богослужения [Krauthheimer 1969, p. 63]. Христологический цикл Монреале состоит из 45 сюжетов, которые объединены по этапам земной жизни Спасителя в три группы по 15 сцен, занимающие три самостоятельных компартимента трансепта.

Цикл начинается в центральном компартименте, в верхнем ряду мозаик южной стены, где представлены «Явление ангела первосвященнику Захарии», «Захария и иудеи», «Благовещение», «Встреча Марии и Елизаветы» (мозаики переложены в 1918–1921 гг. после разрушительного пожара в восточной части собора) [Kitzinger 1995, fig. 3, 4, 5, 6, 13–15, 14–16]. Цикл продолжается в верхних регистрах западной стены: «Рождество Христово», разделенное тремя окнами на четыре композиции («Праведный Иосиф», «Богоматерь на ложе и Младенец в яслях», «Младенец в купели», «Благовестие пастухам» [Kitzinger 1995, fig. 7, 8]), – и северной стены: «Путешествие волхвов», «Поклонение волхвов», «Ирод

отдает приказ об уничтожении младенцев», «Избиение младенцев» (мозаики переложены в 1918–1921 гг.) [Kitzinger 1995, Fig. 9, 10, 11, 12]. Дальнейшее развитие евангельского рассказа показано во втором сверху регистре южной стены: «Сон Иосифа», «Бегство в Египет» [Kitzinger 1995, fig. 9, 10, 11, 12], западной стены: «Сретение», «Христос отрок и учителя» [Kitzinger 1995, fig. 17, 18, 19], и северной – «Брак в Кане», «Крещение» [Kitzinger 1995, fig. 22, 24, 23, 25].

Продолжение евангельского повествования читается по трем регистрам южного рукава трансепта: «Первое искушение Христа», «Второе искушение Христа», «Третье искушение Христа», «Исцеление расслабленного», «Исцеление слепорожденного» [Kitzinger 1995, fig. 43–48]; «Беседа с самаритянкой», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Христос отправляет апостолов за ослияти» (Лк. 19, 28–31) [Kitzinger 1995, fig. 49–65]; «Вход во Иерусалим», «Тайная Вечеря» [Kitzinger 1995, fig. 66–79]; «Омовение ног», «Моление о чаше», «Взятие под стражу» [Kitzinger 1995, fig. 80–84, 85–93, 94–98]; «Христос перед Пилатом», «Жена Пилата посылает слугу к игемону» [Kitzinger 1995, fig. 99–105].

В северном рукаве трансепта на северной и западной стенах сцены расположены также в три уровня, начало каждого регистра – на западной стене, окончание – в восточной части северной стены. Сцены: «Приведение ко кресту», «Распятие» [Kitzinger 1995, fig. 108–112]; «Снятие со креста», «Погребение», «Сошествие во ад» [Kitzinger 1995, fig. 113–124]; «Жены Мироносицы у гроба», «Явление Христа Марии Магдалине»; «Явление Христа ученикам Луке и Клеопе по пути в Эммаус», «Трапеза в Эммаусе», «Лука и Клеопа за трапезой после исчезновения Христа», «Возвращение Луки и Клеопы в Иерусалим», «Уверение Фомы» (сцена равна по ширине двум композициям среднего ряда) [Kitzinger 1995, fig. 131–145]. Цикл заканчивается в нижнем ряду северной стены: «Призвание Петра (Чудесный улов рыбы)», «Вознесение», «Сошествие Св. Духа» [Kitzinger 1995, fig. 155–168].

Состав христологического цикла

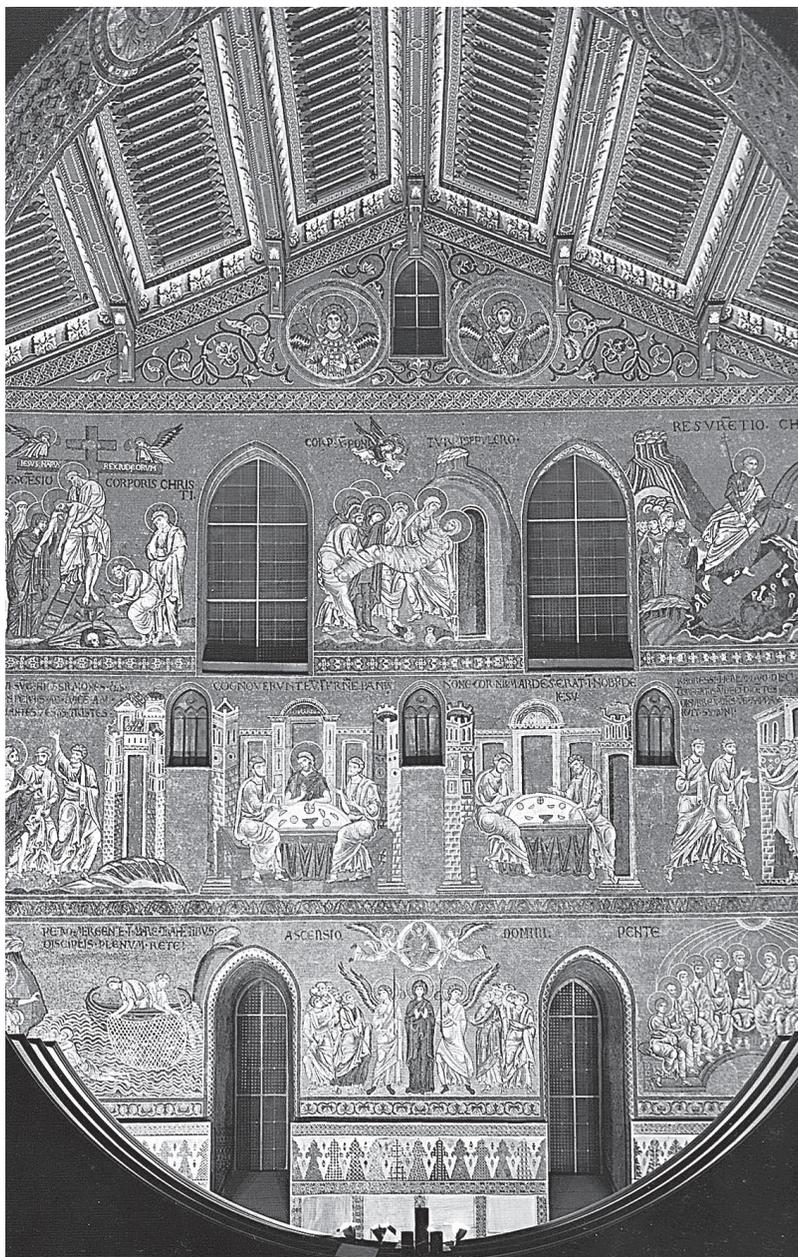
Христологический цикл в Монреале, как отметил О. Демус [Demus, 1949], один из самых развитых в византийском монументальном искусстве, как и ранних настенных циклах IV–V вв. в базиликах Сан Пьетро и Сан Паоло фуори ле Мура в Риме (эти древние храмы не дошли до наших дней, но их росписи были скопированы соответственно в XVI и XVII вв.).

Однако новозаветные циклы как в ранних римских храмах, так и на стенах соборов бенедиктинских монастырей, включали также сцены чудес и деяний Христа и располагались единым регистром на стенах центрального или бокового нефа. В Монреале же сцены чудес и деяний, как и в византийском монументальном искусстве, отделены от основных сцен земной жизни и посмертной истории Христа и расположены в боковых нефах.

Основной состав сюжетов христологического цикла в трансепте Монреале по большей части характерен для византийского монументального искусства. Принцип распределения эпизодов на стенах собора Монреале согласно хронологии евангельских событий соответствует раннехристианским и романским ансамблям.

В мозаиках Монреале принятый в Византии литургико-символический принцип распределения сюжетов использован мастерами в местоположении лишь отдельных евангельских композиций. Так, «Распятие», «Оплакивание» и «Сошествие во ад» помещены, как, например, и в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря в Пскове, в северной части трансепта; «Благовещение», помимо изображения в центральной части трансепта, вынесено еще на предалтарную арку, что встречаем во многих византийских храмах; «Рождество Христово» представлено напротив апсиды и алтаря на западной стене трансепта. Размещение данной композиции в пространстве, связанном с апсидой и алтарем, типично для византийского искусства и имеет своим источником мозаику, украшавшую с древнейших времен конху апсиды в пещере под алтарем Вифлеемской базилики (исследование этой традиции и литературу см. [Этингоф 1997]). В размещении названных сюжетов явно сказались рука и мысль византийских исполнителей мозаик.

Однако ансамбль Монреале отличает и характерная для росписей многих романских храмов совместная компоновка сцен явления Христа по Воскресении. Семь сцен этой темы изображены в северном рукаве трансепта собора (ил. 1). Мы можем отметить сходную компоновку композиций во фресках собора Сант'Анджело ин Формис 1072–1085 гг. («Явление Христа на пути в Эммаус», «Уверение Фомы», «Призвание апостола Петра») и других романских росписях, причем с большим количеством сюжетов (Франция). Среди этих эпизодов особо значимо в западных ансамблях «Явление Христа на море Тивериадском и избрание апостола Петра». Данная сцена иллюстрирует крайне важный для римской церкви евангельский текст о передаче Петру верховной власти над Церковью самим Христом.



Ил. 1. Евангельские сцены. Мозаики северной стены северной части трансепта. 1180-е гг. Собор Монреале

В этот цикл в Монреале вошли евангельские эпизоды, неизвестные монументальной византийской живописи XI–XII вв., но распространенные на Западе. Это четыре сцены, связанные с сюжетом путешествия апостолов Луки и Клеопы в Эммаус (Лк. 24, 13–35) (ил. 1). Их иконография соответствует западной традиции. В композиции явления Христа Луке и Клеопе в Монреале, так же как и во фресках Сант'Анджело ин Формис, Христос представлен без хитона, закутанным в плащ, с обнаженными ногами и плечом, с посохом и котомкой на нем. Во фресках базилики Сан Джованни а порта Латина 1191 г. в Риме можно отметить те же особенности трактовки этой сцены, сюжет здесь продолжают еще два эпизода: «Вечера в Эммаусе», «Возвращение Луки и Клеопы в Иерусалим и встреча с апостолами», которые соответствуют трем из четырех композиций Монреале. Сцена Монреале, где изображены Лука и Клеопа на вечере в Эммаусе после исчезновения Христа, неизвестна в романском монументальном искусстве, но она встречается в иллюстрациях латинских рукописей: миниатюрах работы английских художников в Псалтыри св. Альбана 1120–1130 гг. (Hildesheim, Dombibliothek. MS St. Goderhard I. P. 70, 71) [Kitzinger 1995, fig. C, D, E].

Э. Маль первым отметил в изображении Спасителя, несущего котомку и палку на плечах, в мозаике Монреале влияние мистерии *Ludus Peregrinus*, представляемой с XII в. в католических церквях в пасхальный понедельник: комментарии к действию этого эпизода содержали указание на посох и котомку [Male 1924, p. 138, nota 6.]. Присутствие этих деталей во фресках Сант'Анджело ин Формис говорит о существовании *Ludus Peregrinus* уже в XI в. Развитие этой темы в мозаиках Монреале, как предполагает Е. Китцингер, могло произойти под влиянием исполнения литургической драмы. *Ludus Peregrinus* представлялась в церквях Сицилии во времена норманнских королей, о чем свидетельствуют две происходящие с острова служебные рукописи XII в. в Мадридской национальной библиотеке. Обе содержат тексты *Ludus Pelegrinus* и других литургических драм пасхального цикла, это Градуал (*Graduale*, Madrid, la Biblioteca Nacional, MS Vitr. 20-4 [Ant. Sing. C 132], пергамен, 240 fol., 219 × 150 мм, с музыкальной нотацией) [Young 1933, vol. I, p. 476–481; Anglés, Subirá 1946. v. I. No 23, p. 54–66; Janin, Serrano 1969, No 197, p. 246–247] и Тропарь (*Tropario*, Madrid, la Biblioteca Nacional, MS 289 [Ant. Sing. C 153], пергамен, 155 fol., 200 × 150 мм, с музыкальной нотацией) [Young 1933, vol. I. p. 458–461; Anglés, Subirá 1946, No 23, p. 18–36; Janin, Serrano, 1969, No 17, p. 75]. Первая из них содержит на листе 99v имя короля Роджера II («*Rege nostro Rogerio*») и потому может быть датирована 1130–1154 гг.



Ил. 2. Уверение Фомы. Мозаика. 1180-е гг. Собор Монреале

[Janin, Serrano, 1969, p. 75]. Текст *Ludus Peregrinus* в обоих сицилийских манускриптах (в рукописи 1130–1154 гг., fol. 105v-108) принадлежит к особой версии драмы, в которой история Фомы включена в качестве третьей ее части. В этом акте присутствуют Лука и Клеопа, они также представлены и в изображении этой сцены в мозаике (ил. 2). Следовательно, группа мозаик Монреале с историей эммауских путников соответствует сицилийской версии драмы, что позволяет уверенно видеть в этом цикле прямое влияние ее представлений в храмах Палермо [Evseeva 2008].

Иконографические особенности отдельных композиций

Иконография большей части сцен, как доказали О. Демус [Demus 1949] и Е. Китцингер [Kitzinger 1960], базируется на устоявшихся традиционных схемах византийского искусства. Часть из них является продуктом искусства второй половины XII в. Для них характерны подробности рассказа, близкие евангельскому тексту.

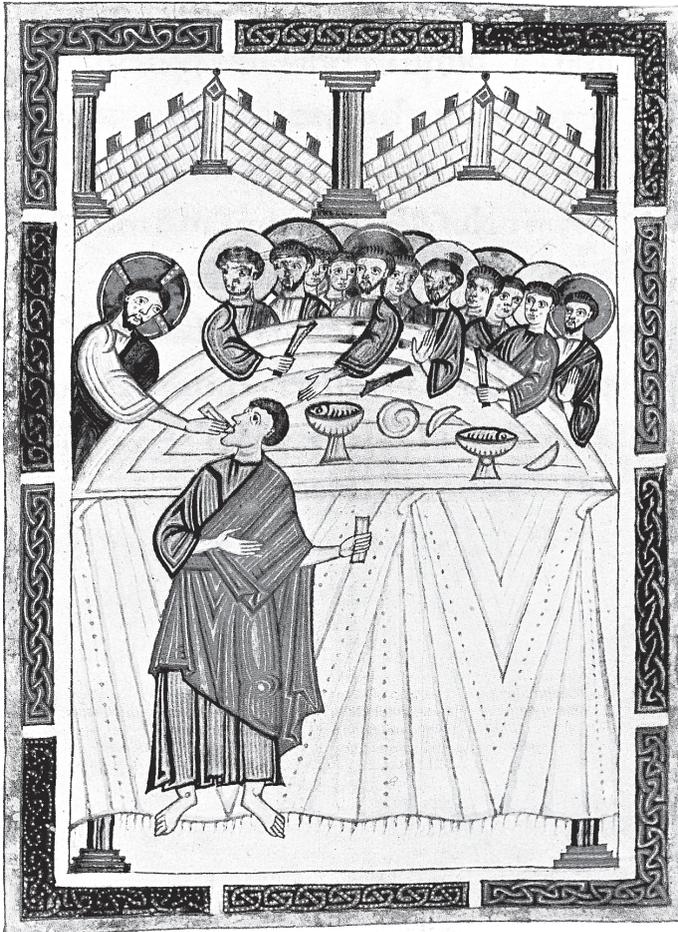
В отдельных композициях новозаветного цикла Монреале присутствуют мотивы, связанные с западным искусством. В «Тайной Вечере» Монреале (ил. 3) Иуда стоит перед столом, за которым восседают апостолы, получая из рук Христа хлеб, – как на золотом чеканном антепендиуме 1020 г. из собора в Аахене [Backes, Dölling 1970, p. 190], что прямо указывает на связь сцены с Евхаристией.



Ил. 3. Вход во Иерусалим. Тайная Вечеря. Мозаика. 1180-е гг.
Собор Монреале

Еще более выразительна в этом смысле миниатюра Евангелиария XII в. из монастыря Нонантола (Archivio della Badia, Ms. s.s., c. 37v), где Христос вкладывает хлеб в рот стоящего перед ним Иуды [Pirani 1960, p. 104, il. 46] (ил. 4). Подобный мотив «Тайной Вечери» не характерен для византийского искусства.

Неизвестны в средневизантийском искусстве до мозаик, исполненных на Сицилии, и сцены «Вознесение» и «Сошествие Св. Духа», в которых изображение апостола Павла отсутствует, как в мозаиках Монреале (ил. 1). Западные примеры иконографии этих сцен, где главенствующее место в группе апостолов принадлежит апостолу Андрею, симметричное тому, что занимает апостол Петр, мы можем указать в миниатюрах латинских рукописей. Так в «Вознесении» и «Сошествии Св. Духа» в Бревиарии, 1099–1105 гг. (Библиотека Мазарини, Париж. MS 364. С. 29r, 29v) [Toubert 2001, П. 114, 115], исполненного по заказу аббата Монтекассино Одеризио. Первыми среди учеников здесь изображены два апостола с пышными волосами и бородами, соответствующие иконографии Петра и Андрея. Известен также ряд миниатюр латинских рукописей, где в «Сошествии Св. Духа» центральное место среди апостолов занимает апостол Петр, при этом апостол Павел не изображен: миниатюра XI в. Лекционария аббатства Ключи (Национальная библиотека, MS nouv. acq, lat.2, 246. Fol. 79v. Париж) [Demus 1970, fig. 115] и миниатюра начала



Ил. 4. «Тайная Вечеря». Миниатюра. XII в. Евангелиарий. Монастырь Нонантола (Archivio della Badi, Ms. s.s.,c. 37v)

XIII в. из Верчелли (Библиотека Capitolare. Ms. C. Fol. 38v) [Pirani 1960, II. 36. P. 79]. Введение на место апостола Павла апостола Андрея в византийских мозаиках Сицилии при этом согласовывалось с текстом Деяний апостолов, а также объясняется особым почитанием в Южной Италии апостола Андрея. Характерно, что для собора Св. Андрея XI в. в Амальфи из Константинополя были привезены после 1204 г. мощи именно этого апостола (хранятся в соборной крипте).

Стилистическая трактовка

Художественное решение евангельских сцен в трансепте Монреале лежит в русле византийского искусства второй половины XII в., его ведущего направления, которое можно определить как столичное. Классические пропорции и пластичность фигур в мозаиках, динамичность поз и движений, эллинская красота лиц типичны для монументальной живописи, создаваемой византийскими мастерами XII в.

Большинство сцен цикла многолюдны, наполнены движением, сложными отношениями между персонажами, выражаемыми как позами и жестами, так и физиогномически. В этом сказалось новое качество византийского монументального искусства, его нарративность, стремление подробно развернуть содержание сцены, но, однако, росписи этого времени в Византии не обладают такой наглядностью действия, как мозаики Монреале. Наполняющая сцены экспрессия носит в византийских ансамблях более отвлеченный характер, каждый персонаж сцен предстает психологически изолированным. В мозаиках Монреале при следовании в изображении фигур и лиц комниновскому стилю мы наблюдаем более конкретное изображение эмоции в лицах и жестах персонажей.

Психологическую конкретность во взаимодействии участников сцены, как и экспрессию их лиц и жестов в Монреале, мы связываем с влиянием романского искусства, которому эти качества были свойственны. Назовем как один из примеров миниатюру «Чудо в Кане» в Сакраментарии 1140 г. (Мюнхен. Баварская Гос. биб-ка. MS. Lat. 15903) [Pirani 1960, p. 22, il. 9] или «Мистическое благословение святого епископа» в Миссале XI в. (Париж, Нац. биб-ка. MS 9436, с. 206) [Pirani 1960, p. 134, il. 60] (ил. 5).

На византийских мастеров, работавших в Монреале, оказали своеобразное влияние представления литургических драм, которые разыгрывались в храмах Сицилии. Эти драмы являлись частью богослужения в особо значимые праздничные дни. Основными элементами актерской игры были поза и жест исполнителя. Лицо выражало яркое эмоциональное состояние, и оно не менялось, напоминая маску [Collins 1972; Axton 1974; Davidson 1983, p. 465–477]. Один из персонажей являл собой резонера, его лицо и слова были обращены к зрителю [Young 1933, vol. 1. p. 15–17, 80]. Подобные особенности трактовки сцены находим в «Уверении Фомы» из Монреале, композиция близка третьему акту драмы *Ludus Peregrinus* в редакции сицилийской рукописи 1130–1154 гг. (описания мизансцен и сценического реквизита содержат комментарии или ремарки, входящие в текст литургической драмы).



Ил. 5. Мистическое благословение святого епископа. Миниатюра. XI в. Миссал (Париж, Нац. биб-ка. MS 9436. С. 206)

Место действия многих евангельских сцен в трансепте собора в Монреале конкретизировано, в их композиции введены не свойственные византийскому искусству архитектурные формы. Некоторые из них представляют достаточно наглядно интерьер как место действия, что заметно меняет выразительность сцен. Сами архитектурные формы в сценах Монреале находят аналогии в римских фресках XII в., где они заимствованы из раннехристианских памятников [Евсева 2019].

Таким образом, общее решение сцен собора в Монреале дает большую наглядность действия, как и достаточно конкретное изображение места, где оно происходит. Можно считать, что византийские мастера развили современные им тенденции романской живописи, используя стиливые приемы византийского искусства.

Литература

- Евсеева 2019 – *Евсеева Л.М.* Иерусалим как Рим в мозаиках Монреале. 1180-е годы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1, ч. 1. С. 96–107.
- Этингоф 1997 – *Этингоф О.Е.* Сопоставление сцен «Рождество Христово» и «Успение Богоматери» в росписях церквей Рождества Богородицы в Студенице и Благовещения в Градце. Новый взгляд // ДРИ: Русь, Византия и Балканы. XIII век. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 59–76, 462–463.
- Anglés, Subirá 1946 – *Anglés H.J., Subirá J.* Catalogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. Manuscriptos. Barselona, 1946. V. I–II.
- Axton 1974 – *Axton R.* European Drama of the Early Middle Ages. London, 1974.
- Backes, Dölling 1970 – *Backes M., Dölling R.* L'arte in Europa (VI–XI secolo). Milano, 1970.
- Collins 1972 – *Collins F.* The production of medieval church music-drama. Charlottesville, VA, 1972.
- Davidson 1983 – *Davidson C.* Stage gesture in medieval drama // Atti IV colloquio della Società Internazionale pour l'Etude du Théâtre Médiéval / M. Hhialo, E. Doglio, M. Magmone (ed.). Viterbo, 1983. P. 465–477.
- Demus 1949 – *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949.
- Demus 1970 – *Demus O.* Byzantine Art and the West. London, 1970. 274 p.
- Evseeva 2008 – *Evseeva L.M.* Liturgical drama as a Source of the Monreale Mosaics // Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Archology and Art. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art. Seria Byzantina. Warsaw, 2008. Vol. VIII. P. 67–84.
- Janin, Serrano 1969 – *Janin J., Serrano J.* Manuscritos liturgicos de la Biblioteca Nacional. Madrid, 1969.
- Kitzinger 1960 – *Kitzinger E.* I mosaici di Monreale. Palrmo, 1960.
- Kitzinger 1995 – *Kitzinger E.* I mosaici del periodo Normano in Sicilia. Fac IV: Il Duomo di Monreale. I mosaici delle Transetto. Palermo, 1995.
- Krautheimer 1969 – *Krautheimer R.* The transept in the early Christian basilica // Krautheimer R. Studies in early Christian, Medieval and Renaissance art. New York, 1969.
- Male 1924 – *Male E.* L'art religieux du XII siècle en France. Paris, 1924.
- Pirani 1960 – *Pirani E.* Miniatura romanica. Milano, 1966. 154 p.
- Toubert 2001 – *Toubert H.* Un'arte orientate. Riforma Gregoriana e iconografia. Milano, 2001. 475 p.
- Young 1933 – *Young K.* The Drama of the Medieval Church. Oxford, 1933. Vol. I–II.

Reference

- Anglés, H.J. and Subirá, J. (1946), *Catalogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. Manuscritos*, vol. I–II, Barcelona, Spain.
- Axton, R. (1974), *European Drama of the Early Middle Ages*, London, UK.
- Backes, M. and Dölling, R. (1970), *L'arte in Europa (VI–XI secolo)*, Milano, Italy.
- Collins, F. (1972), *The production of medieval church music-drama*, Charlottesville, VA, USA.
- Davidson, C. (1983), “Stage gesture in medieval drama” in Hhialo, M., Doglio, E. and Magmone M. (eds), *Atti IV colloquio della Società Internazionale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*, Viterbo, Italy, pp. 465–477.
- Demus, O. (1949), *The Mosaics of Norman Sicily*, London, UK.
- Demus, O. (1970), *Byzantine Art and the West*, London, UK.
- Etinhof, O.E. (1997), “Sopostavlение stsen «Rozhdestvo KХristovo» i «Uspeniye Bogomateri» v rospisyakh tserkvey Rozhdestva Bogoroditsy v Studenitse i Blagoveshcheniya v Gradatse. Novyy vzglyad [The comparison of compositions “Nativity” and “Dormition” in the wall-paintings of Virgin’s church in Studenica and of Annaunciation church in Gradac. New vision], in *Drevnerusskoe iskusstvo: Russia, Vizantia I Balkani. XIII vek.*, pp. 59–76, 462–463, Dmitrii Bulanin, St. Petersburg, Russia.
- Evseeva, L.M. (2008), “Liturgical drama as a Source of the Monreale Mosaics”, *Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Archology and Art. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art. Seria Byzantina*, v. VIII, pp. 67–84, Warsaw, Poland.
- Evseeva, L.M. (2019), “Jerusalem as Rome in Monreale mosaics. The 1180s”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, 2019, vol. 1, part 1, pp. 96–107.
- Janin, J. and Serrano, J. (1969), *Manuscritos liturgicos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Spain.
- Kitzinger, E. (1960), *I mosaici di Monreale*, Flaccovio, Palermo, Italy.
- Kitzinger, E. (1995), *I mosaici del periodo Normano in Sicilia. Fac IV: Il Duomo di Monreale. I mosaici delle Transetto*, Istituto Siciliano di studi bizantini e Neoellenici, Palermo, Italy.
- Krautheimer, R. (1969), “The transept in the early Christian basilica”, in Krautheimer, R. *Studies in early Christian, Medieval and Renaissance art*, New York, USA.
- Male, E. (1924), *L'art religieux du XII siècle en France*, Paris, France.
- Pirani, E. (1966), *Miniatura romanica*. Fratelli Fabri Editori, Milano, Italy.
- Toubert, H. (2001), *Un'arte orientate. Riforma Gregoriana e iconografia*, Milano, Italy.
- Young, K. (1933), *The Drama of the Medieval Church*, 2 vols., Clarendon Press, Oxford, UK.

Информация об авторе

Ли́лия М. Евсе́ева, кандидат искусствоведения, Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, Москва, Россия; 107120, Россия, Москва, Андроньевская пл., д. 10; evseeva.lil@mail.ru

Information about the author

Liliia M. Evseeva, Cand. of Sci. (Art History), Andrey Rublev Central Museum of Ancient Russian Culture and Art, Moscow, Russia; bld. 10, Andron'evskaia Square, Moscow, 107120, Russia; evseeva.lil@mail.ru

О некоторых приемах моделировки ликов в монументальных и портативных мозаиках раннепалеологовской эпохи

Мария И. Яковлева

*Центральный музей
древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева,
Москва, Россия, iakovmi@mail.ru*

Аннотация. В богатый арсенал художественных приемов мастеров-мозаичистов раннепалеологовской эпохи входят разнообразные способы моделировки ликов. Наряду с тончайшей тональной разработкой (Деисус в церкви Св. Софии в Константинополе, ок. 1261 г.) встречается носящая архаизирующий характер плоскостная, почти монохромная трактовка личного (церковь Порты Панагия близ Трикалы, 1283–1289 гг.). Объемная «скульптурная» лепка с помощью «теневого каркаса» (Кахрие джами, 1316–1321 гг.) соседствует с динамичной, экспрессивной манерой изображения ликов (церковь св. Апостолов в Фессалонике, 1310–1314 гг.).

Заслуживает внимания тот факт, что одни и те же приемы трактовки личного могут использоваться как в крупных монументальных образах, так и в миниатюрных иконах. Выбор способа построения формы зависел, очевидно, не столько от масштаба памятника, сколько от художественных предпочтений или выучки мастера. Сопоставление этих приемов может быть использовано при уточнении атрибуции портативных мозаичных икон, исторические данные о месте и времени изготовления которых, как правило, отсутствуют или носят ненадежный характер.

Ключевые слова: монументальные мозаики, раннепалеологовская эпоха, моделировка ликов, мозаичные иконы

Для цитирования: Яковлева М.И. О некоторых приемах моделировки ликов в монументальных и портативных мозаиках раннепалеологовской эпохи // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 10. С. 77–92. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-77-92.

On some methods of rendering faces in monumental and portable mosaics of the Early Palaeologan period

Maria I. Yakovleva

*Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art,
Moscow, Russia, iakovmi@mail.ru*

Abstract. The abundance of artistic techniques possessed by Byzantine mosaicists of the Early Palaeologan period included different ways of rendering faces. Alongside the finest tonal modeling (Deesis in Hagia Sophia in Constantinople, ca. 1261), there exists an archaic, flat, almost monochrome interpretation of faces (as in the mosaics in the church of Porta Panagia near Trikala, Thessaly, ca. 1283–1289). Volumetric “sculptural” modelling with a “shadow frame” (Kariye Camii, 1316–1321) is found side by side with a dynamic, expressionist rendering of faces (e.g., in the church of the Holy Apostles in Thessaloniki, 1310–1314).

It is noteworthy that the same methods of rendering are used both in large monumental images and in miniature icons. Therefore choice is to be attributed not to the scale of the image, but in the first place to the artistic preference and professional training of the craftsman. Comparison of these techniques can assist in the attribution of portable mosaic icons, whose place and time of origin, as a rule, are obscure, owing to the absence of historical accounts.

Keywords: monumental mosaics, Early Palaeologan period, rendering of faces, mosaic icons

For citation: Yakovleva, M.I. (2019), “On some methods of rendering faces in monumental and portable mosaics of the Early Palaeologan period”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, pp. 77-92. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-77-92.

Специфической особенностью мозаики, принципиально отличающей ее от других средневековых живописных техник (темперной, фресковой, альсекко и др.), является невозможность многослойного нанесения красок, в связи с чем ее художественные эффекты обуславливаются почти исключительно характером мозаичной кладки. Под ним следует понимать не только технические аспекты (такие как разреженность или плотность набора, использование тессер нерегулярной или правильной геометрической формы, с неровной или отполированной поверхностью, размещение их под углом или параллельно плоскости стены и пр.), но и совокупность формальных приемов, с помощью которых выкладываются те или иные элементы изображения («modus operandi», который в самом

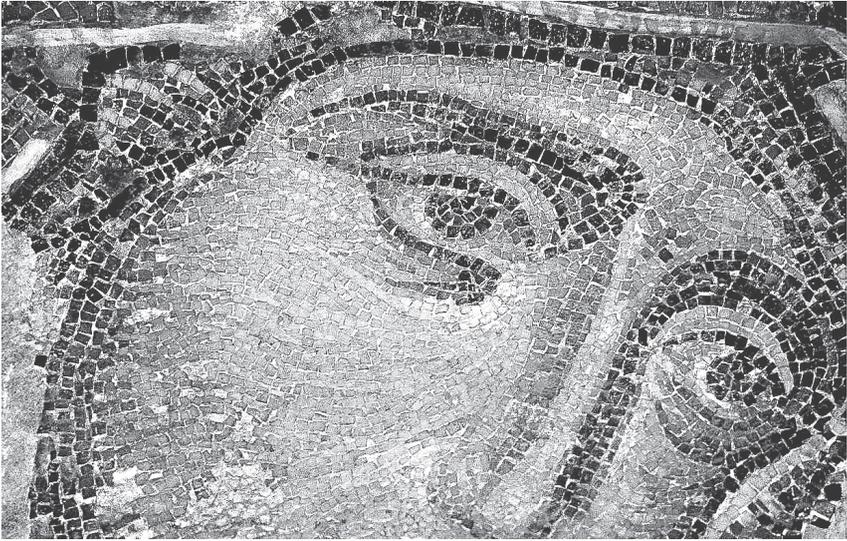
общем виде может быть определен как совокупность образуемого рядами кубиков внутреннего рисунка и его колористического решения). Некоторые из этих приемов широко использовались почти в неизменном виде на протяжении столетий, другие вырабатывались для адекватного выражения вновь возникающего стиля или являлись частью творческого почерка, присущего определенному художественному центру или мастерской, и в таком случае они имеют важное значение для датировки и атрибуции мозаик.

Между тем, насколько нам известно, подробному изучению способов моделировки ликов и одеяний в византийских мозаиках до сих пор не было посвящено ни одной специальной публикации. Единственным исключением является интереснейшая статья Б. Бренка [Brenk 2013], в которой автор тщательно анализирует приемы трактовки личного в мозаиках алтарной части и центрального нефа Палатинской капеллы в Палермо, приходя в результате к выводу об их принадлежности двум разным, но близкородственным артелям, работавшим в храме почти одновременно около 1143 г. [Brenk 2013, pp. 244–254]. В настоящей статье нами делается попытка в некоторой мере восполнить имеющийся в исследовательской литературе пробел, рассмотрев наиболее типичные из принципов построения ликов, применявшихся в византийских монументальных и портативных мозаиках второй половины XIII – первой четверти XIV вв.¹

Самой ранней из дошедших до нас монументальных мозаик палеологовской эпохи является **Деисус в южной галерее церкви Св. Софии Константинопольской**, обычно датируемый временем около 1261 г. [Согмак 1981, pp. 145–146]. Считается, что это репрезентативное изображение было создано по заказу императора Михаила VIII Палеолога сразу после возвращения столицы Византии под власть греков, о чем косвенно свидетельствуют внушительный размер мозаики (ок. 5 × 6 м) и ее выдающееся качество. Лики исполнены с высочайшей виртуозностью, их моделировка очень мягкая, с деликатными, тончайшими тональными переходами. В наборе используются мелкие и, как правило, плотно пригнанные друг к другу тессеры², которые выкладываются тонкими лучевидными линиями разных цветов, словно перетекающими одна

¹ В наш обзор не войдут мозаики экзонартекса Килисе джами, поскольку в настоящее время они недоступны для изучения, а судить о характере мозаичной кладки по архивным фотографиям не представляется возможным.

² В лике Христа, имеющем 77 см в высоту, размер тессер колеблется от 0,2 x 0,3 см до 0,7 x 0,9 см [Whittemore 1952, p. 38].



Ил. 1. Богоматерь. Фрагмент Деисусной композиции в южной галерее. Ок. 1261 г. Собор Св. Софии, Константинополь // Пинтерест. URL: <https://www.pinterest.ru/pin/539306124127569504/> (дата обращения 02 июля 2019)

в другую. Так, на правой щеке Богоматери от абриса, обозначенного несколькими рядами tesserae зеленовато-голубого цвета, расходятся волнообразные линии, выложенные последовательно кубиками зеленовато-голубого, зеленого, голубовато-серого, оливкового, бледно-зеленого, сероватого, светло-желтого и розоватого (на румянце) цветов [Whittemore 1952, p. 46] (ил. 1). Такое построение формы тонкими, слегка волнистыми рядами tesserae, создающими на расстоянии эффект объемности, с одной стороны, восходит к лучшим образцам позднеантичной мозаики³, а с другой – несет отголоски комниновской линейной стилизации⁴, но более тонко понятой и нюансированной, благодаря чему мозаичное изображение утрачивает жесткую графичность и приобретает сплавленный, живописный характер.

³ См., например, датируемую III в. мозаику с изображением головы Океана из Гадрумета (ныне – в Археологическом музее Суса, Тунис): [Pappalardo, Ciardiello 2012, pp. 90–91].

⁴ Ср. с трактовкой лика Богоматери на ктиторской мозаике с Иоанном II Комнином и императрицей Ириной в южной галерее Св. Софии Константинопольской (ок. 1118 г.). [Chatzidakis 1994, p. 65, fig. 40].

Следующим по времени создания памятником являются два мозаичных образа – Спасителя и Богородицы с Младенцем, – расположенные на западных гранях предалтарных столбов в церкви **Порта Панагия в Пили близ Трикалы (Фессалия)**. Датированные временем между 1283 и 1289 гг., они, по-видимому, являлись единственными элементами мозаичного убранства храма, построенного по заказу севастократора Иоанна I Дуки, внебрачного сына эпирского деспота Михаила II [Vassilaki 2013, pp. 230–231]. Своеобразие этих мозаик, которые отличает крайняя монохромность и тяготение к плоскостности, отчасти объясняется особенностями использованных материалов: в мозаичном наборе применяются только тессеры из натуральных камней, смальта отсутствует – исключение составляют лишь черного цвета стеклянные кубики вторичного использования [Vassilaki 2013, p. 232]. Однако вполне вероятно, что индивидуальный стиль мозаик в церкви Порта Панагия также обусловлен тяготением исполнивших их мастеров к старым образцам. Трактовка личного в этом памятнике носит явно консервативный характер и отдельными приемами напоминает мозаики рубежа XI–XII вв. К этим приемам относятся: 1) акцентированный черный контур лица, шеи и бровей; 2) складки на лбу, расходящиеся от переносицы двумя резко изогнутыми «вилкообразными» дугами; 3) обозначение контура подбородка несколькими параллельными дублирующими друг друга линиями; 4) изображение теневых участков под носом одиночными вертикальными линиями, а под нижней губой – несколькими параллельными штрихами и пр. [Chatzidakis 1994, p. 177, fig. 164] (ил. 2).

Аналогичные способы моделировки повсеместно встречаются в памятниках, созданных около 1100 г.: например, во фрагментах мозаик из собора Санта Мария Ассунта в Торчелло [The Glory 1997, pp. 452–453, cat. 293] и базилики Урсиана в Равенне [Splendori 1990, pp. 279–281, cat. 111–113]. Речь, разумеется, идет не об абсолютном сходстве – очевидно, что лики Христа и Богородицы в церкви Порта Панагия, трактованные очень лапидарно и кажущиеся почти бесплотными, совершенно лишены весомой материальности и сочной структурной разработки формы, свойственных раннекомниновским мозаикам. Однако несомненно, что мастера, работавшие в фессалийском храме, заимствовали из арсенала мозаичистов раннекомниновской эпохи отдельные выразительные средства, в конце XIII в. носившие уже архаичный характер. В связи с этим малоубедительными представляются встречающиеся в исследовательской литературе попытки [Chatzidakis 1994, p. 252] связать мозаики церкви Порта Панагия с мозаичным убранством храма **Богородицы Паригоритиссы в Арте**, исполненным пример-



Ил. 2. Богоматерь. Фрагмент монументальной мозаики на юго-восточном предалтарном столпе.
Ок. 1283–1289 гг. Церковь Порты Панагия, Пили (Фессалия), Греция [Источник: Chatzidakis 1994, fig. 164]

но в то же время (между 1283 и 1296 гг. или чуть позже – между 1294 и 1296 гг.) по заказу эпирского деспота Никифора I Комнина Дуки (сводного брата упомянутого выше Иоанна I), его супруги Анны Палеологини и их сына Фомы [Ορλάνδος 1963, с. 108, 126], [Paradouroulou 2007, p. 150]. Художественный язык мозаик церкви Богоматери Паригоритиссы, без сомнения, представляет собой следующий шаг в развитии мозаичного искусства палеологовской эпохи и предвосхищает некоторые приемы, окончательно сформировавшиеся лишь в первой четверти XIV в. Лики пророков⁵

⁵ При довольно значительном масштабе фигур (чуть больше человеческого роста) в мозаичном наборе ликов пророков используются мельчайшие тессеры, размер которых составляет 0,2–0,3 см [Ορλάνδος 1963, с. 116, 122].



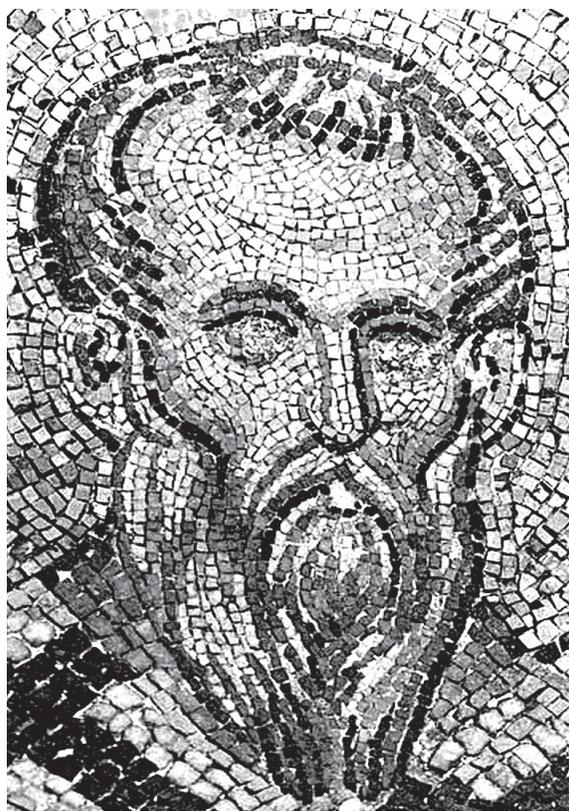
Ил. 3. Пророк Елисей. Фрагмент монументальной мозаики в барабане купола. Ок. 1283–1296 гг. Церковь Богородицы Паригоритиссы, Арта, Греция
[Источник: Орлάνδος 1963, лив. 15]

в барабане купола трактованы энергично и размашисто: обширные освещенные участки щек, лба и подбородка «заливаются» очень светлым цветом; форма лба выстраивается посредством сложных геометрических фигур в виде «сетки» или «треугольников» темно-розового цвета, за счет чего он кажется утрированно выпуклым [Орлάνδος 1963, лив. 12–18]. Тени по контуру шеи, лба, надбровных дуг и носа выкладываются зелеными, ярко-голубыми или оливковыми кубиками смальты (ил. 3). Благодаря такому контрастному сопоставлению широких цветовых плоскостей создается активный рельеф ликов, рассчитанный на восприятие с большого расстояния⁶

⁶ Высота подкупольного пространства храма составляет более 11 м [Орлάνδος 1963, с. 55].

и не имеющий ничего общего с плоскостной монохромностью мозаик церкви Порты Панагия. Несмотря на некоторые реминисценции комниновской линейной стилизации, в целом эта живопись, с присущей ей колористической свободой и пластической выразительностью, гораздо менее консервативна по сравнению с фессалийским памятником.

Любопытно отметить, что некоторые приемы, используемые в мозаиках храма Богоматери Паригоритиссы в Арте, впоследствии находят применение в камерном мозаичном ансамбле параклессия константинопольской церкви **Богоматери Паммакариссты (Фетхие джами)**, построенного и украшенного ок. 1310 г. по заказу Марии Дукены, вдовы протостратора Михаила Главы Тарханиота [Belting, Mango, Mouriki 1978, pp. 21–22]. Так, в ряде изображений старцев выпуклость лба передается за счет разделяющей его на несколько сегментов «сетки» темного цвета, контрастно противопоставляемой локальным пятнам освещенных участков [Belting, Mango, Mouriki 1978, fig. 79]. Абрис лика, очертания глаз и носа выкладываются темными кубиками смальты, преимущественно зелеными, оливковыми или серо-голубыми [Belting, Mango, Mouriki 1978, fig. 54–57, 61–62, 81]. Моделировка теней лишена, однако, беспокойного размаха, свойственного мозаикам церкви Богоматери Паригоритиссы. Если в эпирском памятнике тессеры аналогичных цветов заполняют широкие плоскости по контуру шеи, динамично подчеркивают выступы надбровных дуг или ложатся V-образными притенениями под глазами, то в константинопольских мозаиках тени сдержанно намечаются двумя-тремя (иногда одним) рядами тессер, выкладываемыми строго по контуру черт, а место дугообразной складки над бровями занимает скупой намеченной тень на переносице. Остальная часть личиного в мозаиках Фетхие джами моделируется кубиками сближенных оттенков розового и белого цвета, деликатно нюансированных и плавно «перетекающих» один в другой. Благодаря этому достигается эффект объемности лика, а выложенные по его контуру тессеры темного цвета играют роль, во многом аналогичную санкирной подкладке темперных икон (ил. 4). В начальном виде этот принцип построения личиного, который может быть условно назван «теневым каркасом», намечается, как говорилось выше, уже в живописном убранстве церкви Богоматери Паригоритиссы. В ансамбле Фетхие джами он приобретает более ясные очертания, однако и здесь носит еще не вполне оформившийся характер – вероятно, мастерами только вырабатывались технические приемы, необходимые для адекватной передачи средствами мозаики эстетических идеалов развитого палеологовского стиля.



Ил. 4. Св. Антония Пергамский. Фрагмент монументальной мозаики в юго-восточной угловой ячейке. Ок. 1310 г. Параклессий церкви Богородицы Паммакарисы (Фетхие джами), Константинополь // Русская Икона URL: http://www.ruicon.ru/arts-new/mosaics/1x1-dtl/vizantiya/yuzhnaya_galereya_vostochnaya_stena/?p_f_15_66=1&ref-cat= (дата обращения 02 июля 2019)]

Окончательно устоявшимся, стандартизированным принцип «теневого каркаса» становится в мозаиках **кафоликона монастыря Хора (Кахрие джами)**, созданных в 1316–1321 гг. по заказу крупного византийского государственного деятеля Феодора Метохита [Underwood 1966, Vol. I, p. 15]. Затененные участки ликов (абрис, часть шеи, участки вокруг глаз, носа и губ) в этом памятнике выкладываются кубиками смальты зеленовато-коричневого, зеленовато-желтого, серого, серо-голубого или коричневого цвета, при этом тени вокруг носа и губ у представленных анфас безбородых

персонажей образуют подобие прямоугольника. По сравнению с мозаиками Фетхие джами площадь затененных участков становится более обширной и в цветовом отношении ярче выраженной. Для освещенной части ликов используются сближенные по тону кубики розового и белого мрамора, а для световых движек – ярко-белый камень. Наиболее совершенное применение прием «теневого каркаса» находит в крупноформатных, репрезентативных образах Христа, Богородицы и святых [Underwood 1966, Vol. II, pp. 18–19, pl. 1; pp. 38–39, pl. 6]. Но точно такая же, хотя и чуть более упрощенная, система моделировки личного применяется и при изображении персонажей многофигурных композиций [Underwood 1966, Vol. II, p. 94, pl. 85; p. 128, pl. 92; p. 168, pl. 102]. Любопытно отметить, что «теневого каркаса» при этом перерождается в чисто условный изобразительный элемент, поскольку на представленных в трехчетвертном развороте ликах тени зачастую оказываются изображенными на освещенной стороне. При этом отдельные традиционные приемы, использовавшиеся мозаичистами раннехристианского и средневизантийского периода (такие как «шахматная» кладка, «подрумянка» в виде «языков пламени» и пр.), оказываются включенными в новую образную систему, но служат лишь вспомогательными средствами для выявления округлой, скульптурной формы.

Принцип «теневого каркаса» используется и в ликах на мозаичном фрагменте с образом Богородицы с Младенцем (75 × 37 см), происходящем из константинопольской **церкви Панагии Мухлиотиссы (Богородицы Монгольской)** [Σωτηρίου 1936, с. 76–81, ил. 6–8]. Памятник, ближайшую стилистическую аналогию которому Г. Соттириу справедливо усматривал в мозаиках Кахрие джами, характеризуется свободной, несколько небрежной кладкой, в которой используются неправильной формы тессеры⁷. Тени по обеим сторонам носа, «прямоугольник» вокруг губ, затененные участки над бровями и по абрису подбородка выложены зелеными кубиками двух оттенков, для набора освещенной части ликов используются два оттенка розового цвета [Σωτηρίου 1936, с. 79–80]. Идентичность приемов трактовки личного мозаикам монастыря Хора служит дополнительным аргументом в пользу предположения, что фрагмент из церкви Панагии Мухлиотиссы является единственной уцелевшей частью монументальной декорации этого храма, созданной,

⁷ При высоте лика Богородицы, составляющей от подбородка до края чепца около 7,5 см (расчет автора), в наборе используются тессеры размером 0,2–0,4 см, т. е. довольно крупные для изображения столь камерного масштаба.

вероятно, по заказу Марии Монгольской, незаконнорожденной дочери Михаила VIII Палеолога [Παλαζότος 1994, с. 169]⁸.

Как справедливо отметил Д. Уинфилд, принцип «теневого каркаса» вошел в арсенал художественных приемов мастеров-мозаичистов уже в постиконоборческий период [Winfield 2005, pp. 32–37]. Об этом свидетельствуют мозаики Св. Софии Константинопольской: например, лик Богородицы в конхе апсиды (ок. 867 г.) или Деисусная композиция, расположенная в помещении над юго-западным вестибюлем (870-е гг.) [Cormack, Hawkins 1977, pp. 235–244]. Однако в памятниках раннепалеологовской эпохи этот прием достигает особенной отточенности, становясь более формализованным и, если так можно выразиться, «академичным». Пластичность ликов на мозаиках Кахрие джами обуславливается тонкими градациями телесных тонов, достигаемыми за счет щедро использования разнообразных оттенков розового и белого цвета. Усилению скульптурного эффекта круглящейся формы не в последнюю очередь способствует утончение техники набора, в котором применяются мельчайшие тессеры⁹; благодаря этому ряды кубиков образуют сплавленную поверхность, лишенную графически выраженных акцентов. Это принципиально отличает произведения развитого палеологовского стиля как от столичных мозаик IX в. с их чувственной свободной живописностью, так и от памятников XI–XII вв., в которых лики моделируются линиями сложной конфигурации, складывающимися в самостоятельные, законченные геометрические элементы.

«Теневой каркас» оказывается не чужд и ряду фронтальных и трехчетвертных фигуративных изображений на мозаиках **церкви св. Апостолов в Фессалонике**, построенной и украшенной по заказу константинопольского патриарха Нифонта I в 1310–1314 гг. [Bakirtzis, Kourkoutidou-Nikolaidou, Mavropoulou-Tsioumi 2012, p. 326, pl. 41; p. 348, pl. 72]. Однако, в целом, экспрессивно выразительные лики в этом памятнике, хотя и остающиеся в рамках классического понимания формы, демонстрируют динамичный и в истинном

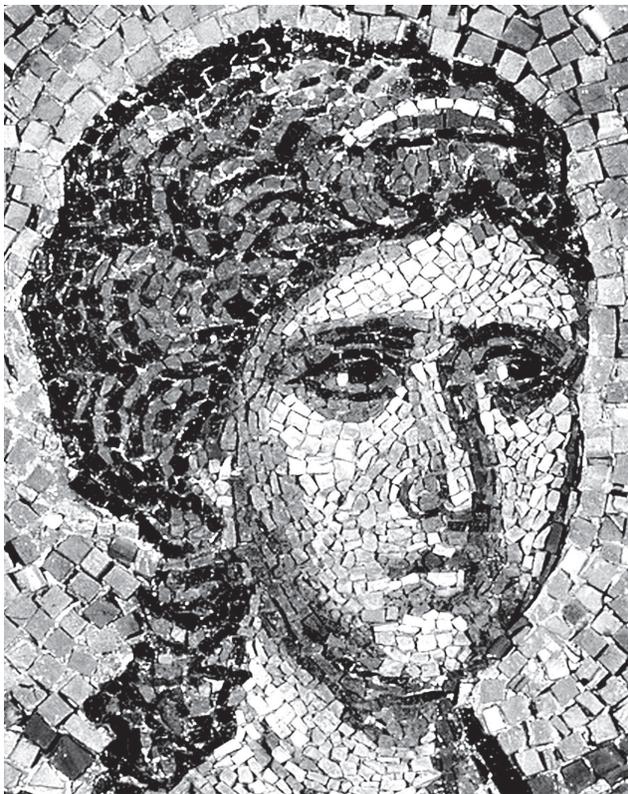
⁸ По мнению Ф. Папазотоса, работы по заказу Марии Монгольской проводились в храме с 1282 по 1310 гг. Существует, однако, мнение, что мозаика была перенесена в церковь Панагии Мухлиотиссы позже, уже в пору бытования в качестве самостоятельной портативной иконы [Μπούρας 2005, с. 48].

⁹ Размер тессер в Кахрие джами варьируется от 0,2 см в ликах до 0,7–1 см в наборе фона [Underwood 1966, Vol. I, p. 180], причем миниатюрные тессеры используются не только в имеющих малые размеры многофигурных композициях, но и в крупномасштабных репрезентативных образах, таких как Деисус во внутреннем нартексе.

смысле слова импрессионистичный подход к ее трактовке, существенно отличающийся от моделировки личного в Кахрие джами. Активный рельеф ликов на мозаиках церкви св. Апостолов формируется за счет использования нескольких своеобразных приемов: чередования по контуру одиночных рядов, выложенных смальтой разного цвета; подчеркивания впадины под взгляд энергичной изогнутой чертой, а скулы – «серповидной» линией и пр. Индивидуальные особенности «modus operandi», присущие этому ансамблю, делают вполне правдоподобным предположение о присутствии в работавшей над его созданием артели местных мастеров, чей творческий темперамент отличался большей свободой и экспрессивностью по сравнению с формализованной и «академичной» манерой столичных мозаичистов (подробнее об этом см. [Яковлева 2017, с. 215–217]).

Наконец, лики на мозаике с изображением Благовещения в экзонартексе **кафоликона монастыря Ватопед** на Афоне, датированной 1310-ми гг., набраны несколько небрежно, неровными рядами кубиков разной формы и размеров (ил. 5). Высказывалось мнение, что работавшие над ней мастера принадлежали к артели, исполнившей мозаики церкви св. Апостолов в Фессалонике или, по крайней мере, имели с ней тесные связи [Chatzidakis 1994, p. 27]. На наш взгляд, против такого предположения явственно свидетельствует разреженный, почти неряшливый мозаичный набор, выдающий совсем иную руку, нежели уверенная и тщательная кладка в солунском памятнике, отличающемся несомненно более высоким уровнем исполнения.

Заслуживает внимания тот факт, что одни и те же приемы трактовки личного могли использоваться не только в монументальных мозаиках, но и в портативных мозаичных иконах, в том числе миниатюрных. Выбор способа построения формы зависел, очевидно, не столько от масштаба памятника, сколько от художественных предпочтений или выучки мастера. Сопоставление этих приемов может быть использовано при уточнении атрибуции мозаичных икон, исторические сведения о месте и времени создания которых, как правило, отсутствуют, либо носят ненадежный характер. Так, принцип тщательного объемного построения ликов с использованием «теневого каркаса» встречается на крупноформатной (93 x 67 см) мозаичной иконе «Богоматерь Одигитрия», хранящейся в Национальном археологическом музее г. Софии [Byzantium 2004, pp. 215–216, cat. 126] и на микромозаике (9 x 7,4 см) «Св. Феодор Стратилат» из Государственного Эрмитажа [Pjatnitskij 2015, p. 49, fig. 1]. Это может служить дополнительным аргументом в пользу того, что обе иконы были изготовлены в столичной мастер-



Ил. 5. Архангел Гавриил. Фрагмент монументальной мозаики «Благовещение» в экзонартексе. 1310-е гг. Кафоликон монастыря Ватопед, Афон, Греция // Πεμπτούσια. URL: <https://pemptousia.com/2011/10/the-annunciation-of-the-exonarthex-mural-mosaics-of-the-katholikon/219-181-2/> (дата обращения 02 июля 2019)

ской круга Кахрие джами, чему не противоречит их происхождение. Известно, что икона «Богоматерь Одигитрия» до начала XX в. находилась в иконостасе церкви св. Георгия в г. Эрегли (византийская Ираклия Фракийская) недалеко от Стамбула, куда была перенесена, по-видимому, из кафедрального собора этого города [Byzantium 2004, p. 215]. Эпитет, под которым мозаичная икона бытовала в храме св. Георгия, косвенно свидетельствует о ее происхождении из константинопольской церкви Панагии Мухлиотиссы, хотя надежные исторические данные о времени и обстоятельствах

ее перенесения из Константинополя в Ираклию Фракийскую отсутствуют [Παλαζώτος 1994, с. 163]. Миниатюрная мозаичная икона «Св. Феодор Стратилат» поступила в Эрмитаж в 1885 г. в составе коллекции памятников прикладного искусства Средних веков и эпохи Возрождения, принадлежавшей А.П. Базилевскому. Источник ее поступления в собрание А.П. Базилевого неизвестен, однако существуют некоторые указания на то, что она была приобретена в Италии и могла происходить из коллекции Никейского архиепископа (впоследствии кардинала) Виссариона, активного участника Ферраро-Флорентийского собора (1438–1439 гг.) [Pjatnitckij 2015, pp. 48–51].

Литература

- Яковлева 2017 – Яковлева М.И. К вопросу о роли Фессалоники в византийской художественной жизни рубежа XIII–XIV вв. // Труды исторического факультета МГУ (109). Серия II: Исторические исследования (69). Македония – Рим – Византия: искусство Северной Греции от античности до средних веков, материалы научной конференции. М., 2017. С. 200–224.
- Bakirtzis, Kourkoutidou-Nikolaidou, Mavropoulou-Tsioumi 2012 – *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Mosaics of Thessaloniki. 4th–14th century. Athens: Kapon Editions, 2012. 359 p.
- Belting, Mango, Mouriki 1978 – *Belting H., Mango C., Mouriki D.* The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1978. 118 p., 68 pl.
- Brenk 2013 – *Brenk B.* I volti delle botteghe bizantine. Nuove osservazioni e conclusioni sulle tecniche dei mosaicisti nella Cappella Palatina di Palermo // *Arte medievale*. 2013. IV serie – anno III. P. 237–256.
- Byzantium 2004 – *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. 658 p.
- Chatzidakis 1994 – *Chatzidakis N.* Greek Art: Byzantine Mosaics. Athens: Ekdotike Athenon S.A., 1994. 269 p.
- Cormack 1981 – *Cormack R.* Interpreting the Mosaics of S. Sophia at Istanbul // *Art History*. 1981. Vol. 4. P. 131–149.
- Cormack, Hawkins 1977 – *Cormack R., Hawkins E.* The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp // *Dumbarton Oaks Papers*. 1977. Vol. 31. P. 175–251.
- Papadopoulou 2007 – *Papadopoulou V.* Byzantine Art and its Monuments. Athens: Archaeological Receipts Fund, 2007.
- Pappalardo, Ciardiello 2012 – *Pappalardo U., Ciardiello R.* Greek and Roman Mosaics. New York: Abbeville Press, 2012. 320 p.
- Pjatnitckij 2015 – *Pjatnitckij J.A.* I micromosaici bizantini della collezione di Alexander Basilewsky nel Museo Statale dell'Ermitage a San Pietroburgo // *Palazzo Madama. Studi e notizie. Rivista annuale del Museo Civico d'Arte Antica di Torino*. Anno IV, numero 3, 2014–2015. Milano: Silvana Editoriale, 2015. P. 48–56.

- Splendori 1990 – Splendori di Bisanzio: Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia. Exh. Cat. Ravenna, Museo Nazionale, July 27 – November 11, 1990. Milano: Fabbri, 1990. 332 p.
- The Glory 1997 – The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997. 604 p.
- Underwood 1966 – *Underwood P.A.* The Kariye Djami. Vol. I. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes. New York, 1966. 321 pp. Vol. II. The Mosaics. Plates 1–334.
- Vassilaki 2013 – *Vassilaki M.* The Absence of Glass. Talking about the Mosaics at Porta Panagia in Thessaly, Greece // *New Light on Old Glass: Recent Research on Byzantine Mosaics and Glass.* London: British Museum Press, 2013. P. 229–233.
- Whittemore 1952 – *Whittemore T.* The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Fourth Preliminary Report. Work Done in 1934–1938. The Deesis Panel of the South Gallery. Oxford: University Press, 1952. 50 p.
- Winfield 2005 – *Winfield D.* Byzantine Mosaic Work. Notes on History, Technique and Colour. Lefkosia: Moufflon Publications, 2005. 39 p.
- Μπουρας 2005 – *Μπουρας Χ.* Η αρχιτεκτονική της Παναγίας του Μουχλίου στην Κωνσταντινούπολη // *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας. Τόμος ΚΣΤ'* (2005). Αθήνα, 2005. Σ. 35–50.
- Ορλάνδος 1963 – *Ορλάνδος Α.* Η Παρηγορήτισσα της Άρτης. Αθήνα: Αρχαιολογική Εταιρεία Αθηνών, 1963. 183 σ., 30 πιν., XLII p.
- Παπαζώτος 1994 – *Παπαζώτος Θ.* Σημαντική μαρτυρία για την ψηφιδωτή εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας από την Ηράκλεια της Θράκης // *Θρακική Επετηρίδα 9* (1992–94). Σ. 163–171.
- Σωτηρίου 1936 – *Σωτηρίου Γ.* Ψηφιδωτά εικόνες της Κωνσταντινουπόλεως // *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών.* Τομ. 11 (1936). Σ. 76–81. Εκ. 6–8.

References

- Bakirtzis, Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou, E. and Mavropoulou-Tsioumi, Ch. (2012), *Mosaics of Thessaloniki. 4th – 14th century*, Kapon Editions, Athens, Greece.
- Belting, H., Mango, C. and Mouriki, D. (1978), *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Washington, USA.
- Bouras, Ch. (2005), “The Architecture of the Church of the Panaghia Mouchliotissa in Constantinople”, *Deltion of the Christian Archeological Society*, vol. 26, pp. 35–50.
- Brenk, B. (2013), “I volti delle botteghe bizantine. Nuove osservazioni e conclusioni sulle tecniche dei mosaicisti nella Cappella Palatina di Palermo”, *Arte medievale*, IV serie – anno III, pp. 237–256.
- Byzantium: Faith and Power. 1261–1557 (2004), *The Metropolitan Museum of Art*, New York, USA.
- Chatzidakis, N. (1994), *Greek Art: Byzantine Mosaics*, Ekdotike Athenon S.A., Athens, Greece.
- Cormack, R. (1981), “Interpreting the Mosaics of S. Sophia at Istanbul”, *Art History*, vol. 4, pp. 131–149.
- Cormack, R. and Hawkins, E. (1977), “The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp”, *Dumbarton Oaks Papers*, no. 31, pp. 175–251.

- Orlandos, A. (1963), *Hē Parēgorētissa tēs Artēs* [The Church of the Parigoritissa in Arta], Archaeological Society of Athens, Athens, Greece.
- Papadopoulou, V. (2007), *Byzantine Arta and its Monuments*, Archaeological Receipts Fund, Athens, Greece.
- Papazotos, Th. (1992–1994), “*Sēmandikē martyria gia tēn psēfidōtē eikōna tēs Panagias Odēgētrias apo tēn Erakleia tēs Thrakēs* [An Important Testimony to the Mosaic Icon of the Panagia Hodegetria from Heraklea of Thrace]”, *Thrakiki Epetirida*, no. 9, pp. 163–171.
- Pappalardo, U. and Ciardiello, R. (2012), *Greek and Roman Mosaics*. Abbeville Press, New York, USA.
- Pjaticnkij, J.A. (2015), “I micromosaici bizantini della collezione di Alexander Baisilewsky nel Museo Statale dell’Ermitage a San Pietroburgo”, *Palazzo Madama. Studi e notizie. Rivista annuale del Museo Civico d’Arte Antica di Torino*, Anno IV, no. 3, pp. 48–56.
- Sotiriou, G. (1936), “Psēfidotai eikones tēs Kōnstantinoupoleōs [Mosaic Icons of Constantinople]”, *Praktika tēs Akadēmias Athēnōn*, vol. 11, pp. 76–81.
- Splendori di Bisanzio: Testimonianze e riflessi d’arte e cultura bizantina nelle chiese d’Italia. Exh. Cat. Ravenna, Museo Nazionale, July 27 – November 11, 1990* (1990), Fabbri, Milano, Italy.
- The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261* (1997), The Metropolitan Museum of Art, New York, USA.
- Underwood, P.A. (1966), *The Kariye Djami. Vol. I. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes. Vol. II. The Mosaics*, Pantheon Books, New York, USA.
- Vassilaki, M. (2013), “The Absence of Glass. Talking about the Mosaics at Porta Panagia in Thessaly, Greece”, in Entwistle, Ch. and James, L. (eds.), *New Light on Old Glass: Recent Research on Byzantine Mosaics and Glass*, British Museum Press, London, UK, pp. 229–233.
- Whittemore, T. (1952), *The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Fourth Preliminary Report. Work Done in 1934–1938. The Deesis Panel of the South Gallery*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- Winfield, D. (2005), *Byzantine Mosaic Work. Notes on History, Technique and Colour*, Moufflon Publications, Lefkosia, Cyprus.
- Yakovleva, M.I. (2017), “On the Question of the Role of Thessaloniki in the Artistic Life of Byzantium circa 1300”, *Works of the Faculty of History, Lomonosov Moscow State University (109). Series II: Historical Research (69). Proceedings of the conference “Macedonian – Roman – Byzantine: The Art of Northern Greece from Antiquity to the Middle Ages”*, Moscow, Russia, pp. 200–224.

Информация об авторе

Мария И. Яковлева, Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, Москва, Россия; 105120, Россия, Москва, Андроньевская площадь, 10; iakovmi@mail.ru

Information about the author

Maria I. Yakovleva, Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Moscow, Russia; bld. 10, Andronievskaya sq., Moscow, Russia, 105120; iakovmi@mail.ru

Иконографическая программа и датировка эфиопской иконы-триптиха из коллекции Музея русской иконы

Валерия З. Куватова

*Институт востоковедения Российской академии наук,
Москва, Россия, kintosh@mail.ru*

Аннотация. Исследование посвящено возможному происхождению, датировке и особенностям иконографической программы эфиопской иконы-триптиха из коллекции Музея русской иконы (Москва). Иконографическая программа памятника частично опирается на иконописную традицию XVII–XVIII вв., но в то же время связана и с деятельностью гондэрских скрипториев. В трактовке архитектурных элементов и орнаментов на одеяниях, в нарративности многофигурной композиции исцеления слепых также прослеживается влияние книжной миниатюры. С точки зрения стиля икона, с одной стороны, демонстрирует выраженные черты так называемого первого гондэрского стиля, преобладавшего в Северной Эфиопии со второй половины XVII по первую треть XVIII в. С другой стороны, в художественной манере автора заметны редкие стилистические особенности, говорящие в пользу того, что памятник, вероятно, был написан уже на излете первого гондэрского стиля. Скорее всего, исследуемую икону можно датировать концом первой – началом второй трети XVIII в.

Ключевые слова: эфиопское христианское искусство, эфиопская иконопись, эфиопская икона, христианское искусство Эфиопии

Для цитирования: Куватова В.З. Иконографическая программа и датировка эфиопской иконы-триптиха из коллекции Музея русской иконы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 10. С. 93–105. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-93-105.

The Iconographic program and probable dating of the Ethiopian icon from the collection of the Museum of Russian Icons (Moscow)

Valeria Z. Kuvatova

*Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia; kintosh@mail.ru*

Abstract. This study is focused on the iconographic program as well as the probable origins and date of an Ethiopian triptych from the collection of the Museum of Russian Icons (Moscow). Basically, the pictorial program of the icon follows the long-established tradition of Ethiopian icon painting of the 17th–18th centuries. At the same time, the strong influence of the iconographic conventions of the Gondarine scriptoria is also very conspicuous. The narrative character of the *Healing of the Blinds* episode and the rendering of architectural details and of clothing can easily be traced back to the tradition of illuminated manuscripts. On one hand, in terms of style, the triptych shows some typical features attributed to the so-called First Gondarine style that dominated Northern Ethiopia from the second half of the seventeenth through the first third of the eighteenth century. On the other hand, the icon's style evinces some very unusual details. This leads to the suggestion that the triptych was painted at the very end of the First Gondarine style. Thus it seems reasonable to suggest the end of the first or the beginning of the second third of the eighteenth century as the most likely date of the icon.

Keywords: Ethiopian Christian art, Ethiopian icon painting, Ethiopian icon, Christian art of Ethiopia

For citation: Kuvatova, V.Z. (2019), "The Iconographic program and probable dating of the Ethiopian icon from the collection of the Museum of Russian Icons (Moscow)", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 93-105. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-93-105.

Введение

Исследуемый памятник эфиопской иконописи из коллекции Частного музея русской иконы представляет собой трехстворчатую икону-складень (ил. 1). Ширина центральной доски составляет 29 см, высота – 55 см. Толщина центральной панели – 2,5 см, толщина боковых панелей – 1,1 см. Икона написана темперой по очень тонкому слою грунта. Сохранность доски и красочного слоя хорошая, имеются лишь отдельные затемнения. Съемка иконы в инфракрасном свете показала соответствие красочного слоя первичному рисунку и отсутствие каких-либо последующих записей (ил. 2).



Ил. 1. Триптих из Музея русской иконы
(разрешение на публикацию от музея)

Иконографическая программа памятника строится вокруг центрального изображения Богородицы с младенцем и двумя архангелами и состоит из шести сцен, часть из которых исключительно популярна в эфиопской иконописи, а часть, по-видимому, демонстрирует специфические приоритеты заказчика или художника.

На протяжении XVI в. формировались устойчивые принципы эфиопской иконографии в рамках программы мариологических икон-триптихов, включавших несколько сцен [Chojnacki 2000, р. 33]. В центре, как правило, размещалось изображение Богома-



Ил. 2. Инфракрасная съемка триптиха
(разрешение на публикацию от музея)

тери с младенцем и двумя архангелами, на боковой створке справа от него – сцена Распятия, слева – Сошествия во ад. Три основные композиции дополнялись изображениями святых.

Программа исследуемого памятника лишь отчасти соответствует базовому варианту. Верхняя часть центральной панели занята образом Богородицы с младенцем, фланкированными двумя архангелами. Надписи на классическом эфиопском языке – геэзе – называют архангелов: *Q. Mika'el Q. Gabriel*. Буква *kaf* означает сокращение от «*kidus*» – «святой». Надпись слева от Богородицы «*mæxsælæ fæker waldo*» означает «С любимым сыном». В верхнем

регистре правой створки размещена сцена Сошествия во ад, а под ней – ростовые изображения двух почитаемых местных святых – Эвостатевоса и Текле Хайманота.

Три другие сцены не характерны для эфиопских икон, поэтому для их идентификации нужно обратиться к книжной миниатюре. В период с 1635 по 1730 г. искусство иллюминации переживает взлет, в гондэрских скрипториях копируется множество богословских манускриптов [Annequin 1972, p. 196; Bickford Berzock 2002, p. 8]. Большой популярностью в этот период пользовался апокриф «Чудеса Богоматери» (*Ta'amera Maryam*) [Annequin 1972, p. 193]. Аналоги трех исследуемых сцен обнаружили в гондэрских миниатюрах XVII в.

Две композиции на левой боковой панели иллюстрируют один из сюжетов «Чудес Богоматери» – чудо с епископом Меркурием. Согласно апокрифу, епископ Меркурий заболел проказой. Когда он рассказал об этом архиепископу Закарии, тот отлучил его от сана. Меркурий долго молился в своем храме перед образом Богоматери. Устав, он погрузился в сон, а когда проснулся, обнаружил, что его тело очистилось от проказы.

Этот сюжет был, по-видимому, популярен в книжной миниатюре. Сохранилось, как минимум, два манускрипта «Чудес Богоматери», где он проиллюстрирован с разной степенью подробности. Первый, датируемый 1670–1680 гг. (*Or. 635*), хранится в Британской библиотеке. История раскрывается в двух сценах, размещенных на одном листе (*fol. 102r*). На композиции слева Меркурий изображен стоящим перед архиепископом. Во втором эпизоде, в левом нижнем углу, святой предстает уже в епископском облачении, в окружении ликующей паствы (ил. 3).

В манускрипте из Художественного института Чикаго (reference number 2002.4) чуду со святым Меркурием посвящены уже четыре сцены (*fol. 111v, 112r*). На первой композиции Меркурий демонстрирует архиепископу свою болезнь, на второй – получает благословение от Богоматери. Третий и четвертый эпизоды повторяют сцены из манускрипта из Британской библиотеки.

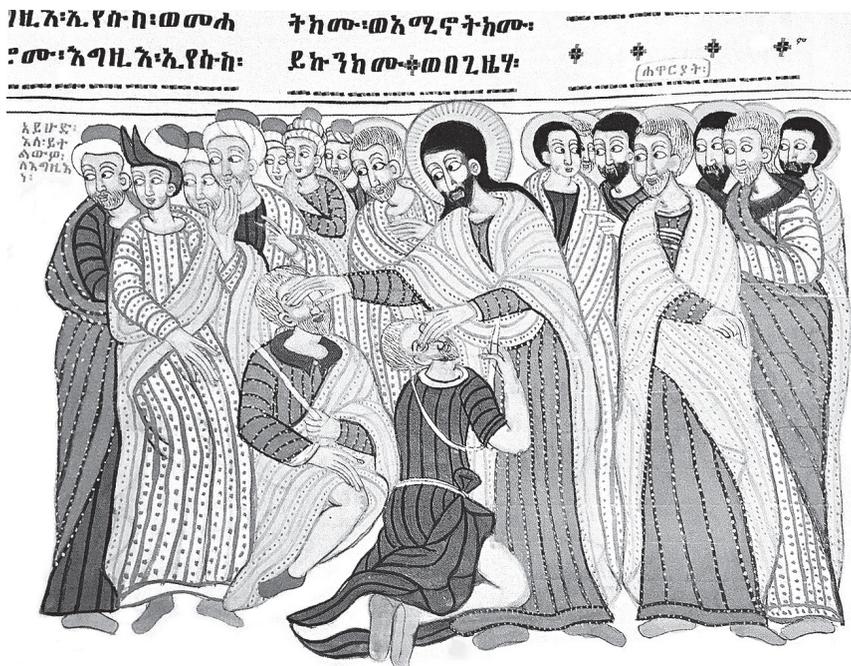
Следуя традиции книжной миниатюры, автор исследуемой иконы также иллюстрирует сюжет двумя композициями. В верхнем регистре Меркурий показывает архиепископу свое вновь здоровое тело, в нижнем – восстановленный в сане святой приветствует паству. Между композициями из манускриптов (в первую очередь, из *Or. 635*) и рассматриваемой иконой прослеживается заметное сходство. Позы Меркурия и в манускрипте, и на иконе очень похожи. Складки одежды и ее орнамент трактованы практически идентично. Во второй композиции и в манускрипте из Британской библи-



Ил. 3. Манускрипт «Чудеса Богоматери», 1670–1680 гг.
Or. 635, fol 102r, Британская библиотека
 (Библиотека разрешает использование фотографий *for editorial use*)

отеки (*Or. 635*), и на иконе Меркурий облачен в богослужебные одежды, отличающиеся от тех, что изображены в первой сцене. Обращает на себя внимание ориентализирующая трактовка одеяния Меркурия, получившая распространение в эфиопской живописи [Friedlander 2007, p. 207; Heldman 1994, p. 194].

Сцена нижнего регистра центральной панели также находит свой аналог в одном из гондэрских манускриптов XVII в., Четвероевангелии из Британской библиотеки (*Or. 510, fol. 51r*) (ил. 4). Она представляет собой эпизод из Евангелия от Матфея (9: 27–31), в котором Христос исцеляет двоих слепых. Как и в сценах со святым Меркурием, заметно значительное сходство композиционных решений миниатюры и композиции триптиха. Красно-желтое деяние, поза и прическа Христа почти идентичны, также практически совпадают позы и одеяния слепых. У второстепенных персонажей



Ил. 4. Четвероевангелие, XVII в., Or. 510, fol 51r., Британская библиотека
(Библиотека разрешает использование фотографий *for editorial use*)

бросается в глаза аналогия не только в позах, но и в направлении взглядов. Сходство в трактовке одеяний поразительно. На обоих памятниках фигуры справа от Христа изображены с непокрытыми головами, а фигуры слева – в ориентализирующих головных уборах. Особый интерес представляет такая редкая деталь, как «шапочка» крайнего левого персонажа из композиции иконы. Складывается впечатление, что авторы и манускрипта, и иконы ориентировались на один и тот же образец.

Центральный образ исследуемого триптиха – Богоматерь с младенцем и двумя архангелами – важнейший иконографический тип в эфиопской иконописи. Популярность мариологических образов восходит к XV в., когда обретает распространение иконографический тип, вариацию которого можно видеть на исследуемой иконе.

Заметная особенность – расширяющийся книзу силуэт мафория Богоматери. Так как фигура Богоматери трактована максимально линейно, вызывает вопросы ее поза. На эфиопских иконах становится нормой погрудное или поясное изображение архангелов.

лов. Арочный силуэт над головой Богоматери формируется крыльями архангелов, смыкающимися над нимбом Марии.

С XVII в. под влиянием привезенных в страну списков византийской иконы *Salus Populi Romani* описанный иконографический тип постепенно смешивается с типом *Salus Populi Romani*. Иконография исследуемого памятника также в значительной степени следует за сформировавшимся новым типом. Однако в ней наблюдаются нетипичные детали. Руки Марии скрещены и держат плат, но пальцы правой руки не сложены в благословляющем жесте. Это очень необычно для живописи XVII–XVIII вв. Лишь на двух иконах из Аддис-Абебы (cat. 70, XVI–XVII вв., cat. 69, XVII–XVIII вв. [Chojnacki 2000, p. 60]) пальцы правой руки Богоматери не сложены в благословляющем жесте, но отсутствует и плат. На иконах второй половины XVIII в. такая особенность встречается (cat. 83, cat. 92 [Chojnacki 2000, pp. 124, 128]), однако стилистически иконы этого периода заметно отличаются от исследуемого памятника.

Изображение преграды-темплона за спиной Богоматери, за которой стоят архангелы, не характерно в XVII в., но в XVIII в. обретает все большую популярность. Украшающий ее декоративный мотив встречается и в книжной миниатюре (например, «Чудеса архангела Михаила» из Гондэра, поздний XVII в. *Walters Art Museum, Ms. W.835, ff. 60* [Horowitz 2001, p. 79]), и в монументальной живописи (роспись церкви Дебре Сина Мариам, Гондэр [Fitzgerald 2017, p. 390]), и в иконописи (cat. 69, cat. 213, cat. 274, все – XVII в.; cat. 68, XVIII в. [Chojnacki 2000, pp. 108–109]).

Важнейшая для эфиопской иконописи сцена Сошествия во ад в том виде, в каком она предстает на исследуемом памятнике, принадлежит к одному из иконографических типов, получивших широкое распространение в XVII в. Верхняя часть фигуры Христа окружена мандорлой. Его фигура слегка развернута вправо, а голова – влево. Правой рукой он держит за руку Адама, левая согнута в локте и прижата к груди. Ева справа от Христа держится за край его одежды. Фигуры Адама и Евы изображены по пояс, обнаженными. Христос облачен в ориентализирующее одеяние. В целом такой тип достаточно традиционен, но вместе с тем в изображении на исследуемой иконе есть ряд необычных черт. С конца XVI в. практически неизменным атрибутом сцены становится флаг, который художники изображали либо в руке Христа, либо за его спиной. Здесь же флаг отсутствует. Примеры такого типа представляют собой исключения (cat. 245, XVII в. [Chojnacki 2000, p. 243]).

Заметна разница в манере изображения одежд Христа в двух различных сценах. Придерживаясь единого колорита, мастер трактует одеяния из «Сошествия во ад» предельно схематично, в то вре-

мя как в эпизоде исцеления слепых одеяния написаны в намного более реалистичной манере. Скорее всего, это связано с компилятивным характером иконографической программы памятника. Художник копировал разные образцы, что в итоге привело к таким заметным расхождениям в трактовке фигур одних и те же персонажей.

В нижнем регистре правой створки изображены популярные эфиопские святые Аба Эвостатевос и Текле Хайманот. Несмотря на очень типичную для XVII в., почти каноническую иконографию, в исследуемом памятнике также имеются особенности. Обычно святые держат в руках либо кресты, либо кресты и посохи, однако автор триптиха изобразил их только с посохами в руках.

Таким образом, иконографическая программа памятника частично опирается на иконописную традицию XVII–XVIII вв., но в то же время связана и с деятельностью гондэрских скрипториев. Для эфиопского искусства это не уникально. Так, еще на рубеже XV–XVI вв. впервые появились иконы с изображением Троицы, и все они вышли из скрипториев Тиграя [Chojnacki 2000, p. 26]. Исследуемый памятник – не единственный, в иконографической программе которого прослеживается прямая связь с иллюминацией манускриптов. Живописная программа иконы из коллекции Института эфиопских исследований (XVII–XVIII вв.) [Chojnacki 2000, p. 195, cat. 184] включает эпизод «Бегство в Египет», иконография которого явно восходит к книжной миниатюре. Ряд исследователей полагает, что эфиопские живописцы не имели специализации [Mann 2001, p. 95; Bickford Berzock 2002, p. 10], поэтому одни и те же мастера, по-видимому, расписывали стены, иллюминировали манускрипты и писали иконы.

С точки зрения стиля исследуемый памятник, с одной стороны, демонстрирует выраженные черты первого гондэрского стиля, преобладавшего в Северной Эфиопии со второй половины XVII по первую треть XVIII в. С другой стороны, в художественной манере автора заметны редкие, если не уникальные стилистические особенности.

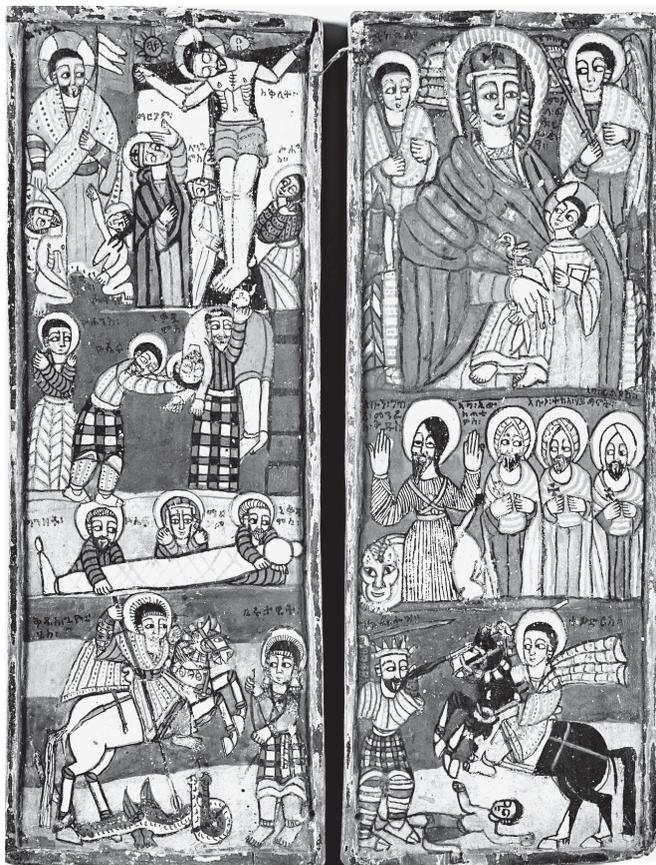
Для первого гондэрского стиля характерна плоскостность, практически полное отсутствие светотеневой моделировки, линейная трактовка складок одежд, заполненных геометрическим орнаментом, удлиненные узкие лики с большими черными глазами [Friedlander 2007, p. 41]. В первую очередь это касается иконописи и монументальной живописи. В книжной миниатюре приемы светотеневой моделировки применяются еще в последней трети XVIII в. Переход ко второму гондэрскому стилю начался в конце XVII в. Он значительно отличается от первого стиля, тяготея к бо-

лее реалистичной живописи и демонстрируя влияние европейского барокко [Chojnacki 2000, p. 40]. К основным его особенностям исследователи относят округлые лики, розоватый колорит лично-го, свето-теневою моделировку ликов с помощью наложения мягких коричневых теней [Chojnacki 2000, p. 40; Heldman 1994, p. 195].

Живопись исследуемого памятника линейна до схематизма, автор не предпринимает попыток создания иллюзии объема. Лики написаны в характерной для первого гондэрского стиля манере. При этом трактовка личного чуть различается в разных композициях. Несмотря на плоскостную, в целом, моделировку, мастер затемняет верхнюю часть лбов, как бы намекая на объем. Во втором гондэрском стиле более объемная моделировка лиц станет нормой, но для икон первого стиля такой прием не характерен. Также обращают на себя внимание горизонтальные коричневые полосы на шеях у персонажей из сцен о чуде со Святым Меркурием. Такие кольцеобразные складки типичны для второго гондэрского стиля, а в первом в иконописи встречаются редко. В данном памятнике эти черты, скорее всего, обусловлены влиянием традиций иллюминации XVII в., в которой стремление к объемной трактовке проявилось раньше, чем в иконописи.

С точки зрения колорита, сочетание желто-красно-зелено-оранжевых тонов достаточно типично для первого гондэрского стиля. В такой цветовой гамме расписана гондэрская церковь Дебре Сина Мариам [Fitzgerald 2017, pp. 391–395]. Автор использовал в двух боковых сценах верхнего регистра распространенный в то время прием росписи фона зелеными и оранжевыми геометрическими блоками. Примерами сходного решения могут служить некоторые иконы XVII в. из Аддис-Абебы (cat. 16, cat. 26 [Chojnacki 2000, pp. 63, 67]). Для иконописи XVII в., однако, более характерен несколько иной колорит – желто-красно-синие тона. Очень необычен отказ мастера от яркого синего пигмента в изображении мафория Богоматери. В XVII в. синий для этих целей превалирует, причем и в иконописи, и в иллюминации, и в монументальной живописи (ил. 5). Лишь со второй половины XVIII в. цвета мафория становятся более разнообразными, появляются оттенки серого.

Традиция украшать мафорий Богоматери нарядным орнаментальным декором более характерна для второго гондэрского стиля, но сам декоративный мотив (чередование прямых и волнообразных линий разной толщины) в своей линейности ближе к первому гондэрскому стилю. Близких аналогов ему не встречается, тем не менее примерно похожие мотивы можно видеть на иконах XVII–XVIII вв. (cat. 69, XVII–XVIII в. [Chojnacki 2000, p. 109]).



Ил. 5. Диптих из Музея русской иконы
(разрешение на публикацию от музея)

Преграда-темплон позади Богоматери – очень характерный элемент иконографии развитого второго гондэрского стиля [Chojnacki 2000, р. 304]. Иногда его можно встретить и на памятниках первого стиля, но значительно реже (например, cat. 128, XVII в. [Chojnacki 2000, р. 151]).

Форма складня, состоящего из центрального глубокого ковчега и двух плоских боковых досок, хотя и встречается в XVII в. (cat. 236 [Arise and go toward the South 2007, р. 248]), получает широкое распространение уже в XVIII в. В XVII в. боковые створки складней тоже, как правило, вырезались в форме ковчегов с отсутствующей внешней гранью, для того чтобы красочные поверхности в закры-

том состоянии не соприкасались. В исследуемом памятнике красочный слой лежит на необычно тонком для типичной эфиопской иконы грунте. Сохранились немногочисленные образцы росписи по тонкому грунту, но большая их часть все же относится к XVIII в. (cat. 2, cat. 34, cat. 84, cat. 117 [Chojnacki 2000]).

Выводы

Исследуемый памятник демонстрирует выраженные черты первого гондэрского стиля, а его иконографическая программа, помимо иконописной традиции, строится на сюжетах, которые были популярны в книжной миниатюре гондэрских скрипториев. Таким образом, можно относительно уверенно говорить о том, что икона-складень из коллекции Музея русской иконы имеет гондэрское происхождение и относится к первому гондэрскому стилю. Однако его иконография, несмотря на общее соответствие стилю, отличается большим количеством черт, достаточно нетипичных для классического варианта стиля конца XVII в. Отчасти они могут объясняться тем, что икона, возможно, вышла из одного из гондэрских скрипториев или, по крайней мере, ее автор был тесно связан с иллюминацией манускриптов. Но многие ее особенности, начиная от формы досок и толщины грунта и заканчивая пренебрежением к важным и символическим иконографическим элементам, неожиданными колористическими деталями и неуверенной трактовкой отдельных деталей, свидетельствуют в пользу того, что памятник, судя по всему, был написан уже на излете первого гондэрского стиля. Колебания между традициями и новациями, незнание или пренебрежение традиционными иконографическими решениями встречаются, как правило, в периоды перехода от одной художественной парадигмы к другой. Скорее всего, исследуемый памятник можно датировать концом первой – началом второй трети XVIII в.

Литература

- Annequin 1972 – *Annequin G.* L'illustrations des Ta'amra Mâryâm de 1630 à 1730. Quelques remarques sur le premier style de Gondar // *Annales d'Éthiopie*. 1972. Vol. 9, pp. 193–226.
- Arise and go toward the South 2007 – *Arise and go toward the South*. 2000 years of Christianity in Ethiopia / A. Marx, A. Neubauer (eds.). Frankfurt am Main, 2007. 368 p.
- Bickford Berzock 2002 – *Bickford Berzock K.* The Miracles of Mary. A Seventeenth-Century Ethiopian Manuscript. Chicago: The Art Institute of Chicago, 2002. 38 p.

- Chojnacki 2000 – *Chojnacki S.* Ethiopian Icons. Catalogue of the Collection of the Institute of Ethiopian Studies. Addis Ababa University. Milan: Skira Editore, 2000. 516 p.
- Fitzgerald 2017 – *Fitzgerald M.A.* The Living Churches of an Ancient Kingdom. Cairo: American University in Cairo Press, 2017. 523 p.
- Friedlander 2007 – *Friedlander M.-J., Frielander B.* Hidden Treasures of Ethiopia. A Guide to the Remote Churches of an Ancient Land. London: I.B. Tauris, 2007. 322 p.
- Heldman 1994 – *Heldman M.* African Zion. The Sacred Art of Ethiopia. New Haven; London: Yale University Press, 1994. 272 p.
- Horowitz 2001 – *Horowitz D.E.* Ethiopian Art. The Walters Art Museum. Chailey: Third Millennium Pub., 2001. 144 p.
- Mann 2001 – *Mann C.G.* The Role of the Illuminated Manuscript in Ethiopian Culture // Ethiopian Art. The Walters Art Museum / D.E. Horowitz (ed.). Chailey: Third Millennium Publ., pp. 95–119.

References

- Annequin, G. (1972), *L'illustrations des Ta'amra Mâryâm de 1630 à 1730. Quelques remarques sur le premier style de Gondar in Annales d'Éthiopie*, vol. 9, 1972, pp. 193–226.
- Bickford Berzock, K. (2002), *The Miracles of Mary. A Seventeenth-Century Ethiopian Manuscript*, The Art Institute of Chicago, 38 p.
- Chojnacki, S. (2000), *Ethiopian Icons. Catalogue of the Collection of the Institute of Ethiopian Studies, Addis Ababa University*, Skira Editore, Milan, Italy, 516 p.
- Fitzgerald, M.A. (2017), *The Living Churches of an Ancient Kingdom*, American University in Cairo Press, Cairo, Egypt, 523 p.
- Friedlander, M.-J. and Frielander, B. (2007), *Hidden Treasures of Ethiopia. A Guide to the Remote Churches of an Ancient Land*, I.B. Tauris, London, UK, 322 p.
- Heldman, M. (1994), *African Zion. The Sacred Art of Ethiopia*, Yale University Press, New Haven, London, USA, 272 p.
- Horowitz, D.E. (2001), *Ethiopian Art. The Walters Art Museum*, Third Millennium Publishing, Chailey, UK, 144 p.
- Mann, G.C. (2001) "The Role of the Illuminated Manuscript in Ethiopian Culture", in Horowitz, D.E. (ed), *Ethiopian Art. The Walters Art Museum*, Chailey: Third Millennium Publ., London, UK, pp. 95–119.
- Marx, A., Neubauer, A. (eds.) (2007), *Arise and go toward the South. 2000 years of Christianity in Ethiopia*, Frankfurt am Main, Germany, 368 p.

Информация об авторе

Валерия З. Куватова, Институт востоковедения Российской академии наук, Москва, Россия; 107031, Россия, Москва, ул. Рождественка, 12; kintosh@mail.ru

Information about the author

Valeria Z. Kuvatova, Institute of Oriental Studies of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 12, Rozhdestvenka str., Moscow, 107031, Russia; kintosh@mail.ru

УДК

DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-106-115

Ранний итальянский алтарный образ и молитвенные практики нищенствующих орденов

Ольга А. Назарова

*Научно-исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Москва, Россия; Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, O_Nazarova@mail.ru*

Аннотация. Исходя из предположения о том, что главной и преобладающей аудиторией ранних итальянских полиптихов выступали монахи нищенствующих орденов, автор статьи рассматривает их в контексте созерцательных практик данных конгрегаций, обнаруживая параллели между текстами XIII в., такими как «Размышления о жизни Христа» Псевдо-Бонавентуры, «De modo orandi» св. Доминика, «Трактата о проповеди» Гумберта Романского, с одной стороны, и отдельными образами полиптихов и их визуальной структурой, с другой стороны. На основании этих соответствий делаются уточнения в отношении содержания, смысла и назначения раннего итальянского алтарного образа.

Ключевые слова: живопись на досках, алтарный образ, итальянская живопись, патронаж нищенствующих орденов

Для цитирования: Назарова О.А. Ранний итальянский алтарный образ и молитвенные практики нищенствующих орденов // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 10. С. 106–115. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-106-115.

Early Italian altarpiece and the contemplative practices of the mendicant orders

Olga A. Nazarova

*National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia;
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, O_Nazarova@mail.ru*

Abstract. Starting from the assumption that monks of mendicant orders were the primary and pre-eminent audience of early Italian polyptychs, the author considers them within the context of contemplative practices of those congregations, revealing parallels between texts of the 13th century, such as

Meditations on the Life of Christ by Pseudo-Bonaventura, De modo orandi by St. Dominic and The Treatises on Preaching by Humbert of Romans on the one hand and specific images of polyptychs and their visual structure on the other hand. Based on these correspondences the paper attempts to extend understanding in the meanings and functions of early Italian altarpieces.

Keywords: Panel Painting, Altarpiece, Italian Painting, Patronage of Mendicant Orders

For citation: Nazarova, O.A. (2019), “Early Italian altarpiece and the contemplative practices of the mendicant orders”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 10, pp. 106-115. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-106-115.

Одним из самых сложных вопросов в истории алтарного образа как в Италии, так и в Северной Европе, является вопрос о его предназначении и причинах возникновения, поскольку месса может служить без него и нам неизвестны специальные церковные постановления, его регламентирующие. В отношении итальянских алтарных образов этим вопросом задавались многие исследователи начиная с Я. Буркхардта [Burckhardt 1898]. К настоящему моменту основные предположения таковы. Во-первых, самая очевидная функция алтарного образа – это визуальная манифестация его посвящения. Образ заменяет надпись, демонстрируя, кому посвящен алтарь, и дает понять, дни поминовения каких святых празднуются на этом алтаре [Gardner 1994]. Однако с этой задачей прекрасно справлялись и антепендиумы, а те сложные и содержательные программы, которые мы видим в развитых алтарных образах, очевидно, выходят за рамки такого простого и однозначного предназначения.

Голландский исследователь Х. ван Ос [Os van 1984–1990] предположил, что стремительное развитие алтарного образа в XIII в. связано с литургическими нововведениями IV Латеранского собора, а именно с практикой невидимого прихожанам освящения гостии и ее последующей демонстрации священником, воздевающим руки перед алтарем, которая становилась кульминацией литургии. Х. ван Ос рассматривал алтарный образ как смысловой и эстетический фон для демонстрации освященной гостии. Эта красивая и убедительная теория в дальнейшем была тем не менее опровергнута: более поздние исследования показали, что далеко не все итальянские памятники ей соответствуют и что заальпийские алтарные образы соответствует ей даже больше. В отношении итальянских памятников была акцентирована важность культа святых и его роль в формировании и развитии алтарного полиптиха [Williamson 2004]. В частности, Р. Гоффен [Goffen 1979] интерпретировала

содержание полиптиха как *Holy Communion*¹ (сообщество святых). По ее предположению, главным назначением итальянского алтарного полиптиха было представление святых, воспринимаемых в качестве посредников в молитве и образцов для подражания. В своей трактовке она сделала, на наш взгляд, очень важный шаг, связав содержание алтарного полиптиха с сочинениями францисканцев и доминиканцев (преимущественно с проповедями, обращенными к мирянам), в которых присутствуют эти темы. Представления о выдающейся роли нищенствующих орденов в развитии алтарного образа были во многом сформированы исследователями, изучавшими патроната этих орденов: Дж. Гарднером [Gardner 1994], его ученицами Дж. Кэннон [Cannon 1982, Cannon 1980], Л. Бурдуа [Bourdúa 2011] и другими исследователями [Welch 2015].

Однако вне зависимости от содержательной стороны выдвинутых объяснений авторы этих теорий исходили из априорного представления о том, что главной аудиторией полиптиха выступали миряне. На наш взгляд, это представление в настоящее время нуждается в критическом переосмыслении. Как мы уже отмечали [Назарова 2018], современные данные говорят в пользу того, что главной аудиторией самых ранних полиптихов, создававшихся до 1330-х гг., были, в первую очередь, сами монахи. В пользу такого вывода свидетельствуют, во-первых, то обстоятельство, что большинство ранних досок этого типа происходит из церквей нищенствующих орденов, во-вторых, их расположение на главном алтаре или на алтарях капелл хора, т. е. за трапецо, в зоне, куда миряне имели ограниченный доступ, в-третьих, – сложность программ, требующая специальной интеллектуальной подготовки. В этой связи, на наш взгляд, их следует рассматривать скорее, в свете монашеских практик. И это позволяет продвинуться несколько далее в понимании назначения полиптиха.

В то же самое время, когда формируется полиптих (с 1260-х до 1320-х гг.), происходит кристаллизация духовных практик нищенствующих орденов, способов их взаимодействия с паствой, организации церковного пространства. Внутри конгрегаций создаются многочисленные тексты, адресованные самим монахам, наставляющие их в различных аспектах их служения и описывающие эти духовные практики.

¹ Цитата из Послания св. апостола Павла к Филиппийцам (3:20), по латыни «*nostra... conversatio in caelis est...*», в русском синодальном переводе «Наше же жительство – на небесах, откуда мы ожидаем и Спасителя, Господа нашего Иисуса Христа».

В этих духовных практиках и у доминиканцев, и у францисканцев акцент делается на необходимости сочетания жизни деятельной и жизни созерцательной. Содержание первой, помимо повседневных хозяйственных забот, составляло проповедывание, которое понималось в качестве главной миссии обоих орденов. Именно ему посвящены трактаты Гумберта Романского «О проповеди»² и «О проповеди Креста»³. Все авторы сходятся в том, что созерцание является необходимым предварительным этапом при подготовке себя к проповеди. В частности, Гумберт Романский в высшей степени поэтично описывает эту связь:

Подобно тому, как вода собирается на небесах, чтобы стать снегом и затем, выпав на землю, снова стать водой, покрывающей всю землю, снег, образующийся в возвышенных сердцах святых в процессе созерцания, падает на землю, где он растапливается любовью проповедников и в виде его смиренных слов проистекает в сердца людей⁴.

О том, как именно должно происходить созерцание, можно судить, в частности, по иллюстрированному доминиканскому трактату «*De modo orandi*»⁵ – сочинению, предназначенному для обучения доминиканских новичиев искусству созерцательной жизни, основанному на личном опыте св. Доминика, которому приписывается его авторство. Со свойственной доминиканцам рациональностью и практичностью трактат представляет девять способов произнесения молитвы, которым соответствуют различные состояния духа (обращение, смирение, покаяние, ходатайство, размышление, вымаливание божественной силы, экстаз, припоминание, побуждение к проповеди). Войти в каждое из этих состояний помогают определенные положения человеческого тела и жесты. Поэтому основная роль в трактате отводится иллюстрациям, демонстрирующим эти положения.

О том, что существовала прямая связь между трактатом и изобразительным искусством, нам известно благодаря исследованию

² *Humbert of Romans. On Preaching* / W.M. Conlon (ed.). London: Blackfriars Publications, 1955.

³ *Гумберт Романский. О проповеди креста. De Predicatione Crucis*. СПб.: Алетейя, 2016. 216 с.

⁴ *Humbert of Romans. On Preaching*. P. 38 (перевод наш. – О. Н.).

⁵ Трактат, написанный около 1260–1280 гг. известен в нескольких копиях, наиболее знаменитая из которых, датируемая XIV в., хранится в Ватиканской библиотеке: *De modo orandi. Bibliotheca apostolica vaticana – Manuscrit. Ross.* 3 (1).

У. Худа [Hood 1986], посвященному росписям Фра Анджелико в дормитории доминиканского монастыря Сан-Марко во Флоренции. У. Худ обратил внимание на то, что во фресках, украшающих кельи новициев, фигуры предстоящих доминикацев (св. Доминика, св. Петра-Мученика, св. Фомы Аквинского) демонстрируют позы и жесты из *De modo orandi*. Он предположил, что присутствие исторических персонажей, в частности, служило исходным пунктом мнемонического процесса для братьев, которые в процессе молитвенного созерцания готовились к проповеди. Келейные образы помогали им в этой подготовке, наглядно указывая созерцающему, как именно следует подражать образцу и с помощью каких положений и жестов входить в соответствующее состояние. Если *De modo orandi* был все еще актуален в XV в., тем более следует задаться вопросом о его влиянии на изображения святых в то время, когда он был создан.

В самом деле, подобно тому, как в иллюстрациях ватиканского манускрипта, можно увидеть, что молитва происходит неизменно перед алтарем, на котором находятся скульптурное распятие, доссале и антепендиум, т. е. современные предметы алтарного убранства, в алтарных образах, начиная с самых ранних доссале, как доминиканских, так и францисканских один или несколько предстоящих святых обязательно будут представлены с жестами, восходящими к *De modo orandi*. В первую очередь, с жестом из положения 4 (ходатайство) – с раскрытой ладонью правой руки, обращенной от себя, но также и с последним жестом из положения 5 (размышление) – протянутые руки с ладонями, обращенными к Распятию (доссале Ринальдо да Сиена, ок. 1274, музей Брукс, Мемфис; из церкви Сан-Сильвестро, ок. 1280, музей Сан-Маттео, Пиза; Вигорозо да Сиена, 1291, Нац. галерея Умбрии, Перуджа). Другими словами, предстоящие святые ранних алтарных образов ведут себя так, как предписано самим монахам, очевидно выступая для них образцом ходатайственной молитвы и приуготовляющего в проповеди молитвенного размышления.

* * *

В то время как молитвенная практика доминиканцев строго регламентирована, конкретна, а руководство в ней в высшей степени практично, францисканские наставления в искусстве созерцательной жизни, в частности трактат «Размышления о жизни Христа»⁶,

⁶ *Иоанн де Каулибус (Псевдо Бонавентура)*. Размышления о жизни Христа. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2011. 320 с.

делают акцент на личной вовлеченности созерцающего. Значительную часть этого сочинения, написанного в качестве наставления молодой монахине, составляют рассуждения о самих молитвенных практиках:

Ты должна знать, что созерцание бывает трех родов: два главных – для совершенных, а третий – добавочный, для несовершенных. Два главных – это созерцание Божия величия и созерцание небесной курии. Третий род, для начинающих и несовершенных, – это созерцание человечества Христа. Его-то я и опишу для тебя в этой книжечке. С него тебе следует начинать, если хочешь подняться к более высоким; в противном случае ты не сможешь подниматься, а будешь опускаться <...>⁷.

В самом деле, основное содержание трактата составляет эмоциональное, изобилующее подробностями и нацеленное на пробуждение в читателе эмпатии изложение евангельских событий, адресованное «несовершенным», т. е. начинающим. Гораздо лаконичнее автор описывает два других рода созерцания, предназначенных для «совершенных». Второй род он полностью описывает словами св. Бернара Клервоского. О созерцании небесной курии Бернард в шестьдесят второй беседе на Песнь Песней говорит так:

Каждому из нас дозволено – еще в это смертное время – прямо сейчас отправиться навестить патриархов, прямо сейчас поздороваться с пророками, прямо сейчас занять место в сенате апостолов, прямо сейчас присоединиться к хору мучеников. И не только: мы можем на быстрых крыльях ума посетить жилища блаженных добродетелей и селения ангелов – от самых малых до Херувимов и Серафимов, кого куда донесет его набожность; в гостях у них каждый из нас еще больше заразится любовью к Богу, насколько кто захочет; дух впустит его в свой дом: если будет стоять и стучаться, дверь тотчас откроется... Совершите обход и вы, братья, неся жертву набожности и благочестия; посетите душой горние селения и многочисленные обители в доме Отца... Смирненно прострите в земном поклоне сердца ваши перед престолом Бога и Агнца <...> Почтительным поклоном приветствуйте по очереди каждый полк ангелов, когорту патриархов, отряд пророков, сенат апостолов. Посмотрите на венцы мучеников, сплетенные из алых и пурпурных цветов; понюхайте лилии девических хоров...

⁷ Там же. С. 97.

Божие Величие нефигуративно, и созерцание его не может быть длительным:

Вещи божественные и доступные пониманию лишь тех, кто знает о них по собственному опыту. Бывает, что еще *в этом смертном теле...* иногда все же созерцание чистой истины являет внутри нас какую-то свою часть. То есть иногда кому-то из нас – *кому будет дано свыше...* – удастся, словно забегая вперед, ненадолго ухватить истину... с молниеносной скоростью сверкнет нечто божественнейшее, мгновенно просияет ослепительный свет. Я не знаю, почему эта вспышка так коротка: то ли для того, чтобы умерить чрезмерное сияние, невыносимое для нас; то ли для того, чтобы преподать нам урок⁸.

Можно заметить, что с каждым из родов созерцания соотносятся объекты созерцания, которые также образуют иерархическую последовательность. Третьему, наиболее несовершенному соответствуют события и истории, второму – образ небесной курии, третьему – ослепительный свет. С этой иерархией родов и объектов созерцания, которую выстраивает св. Бернар, удивительно точно соотносится и иерархия живописных образов в церкви нищенствующих орденов. Напомним, что в этих церквях, разделенных трамеццо на верхний и нижний нефы, сосуществовали образы, имевшие различных адресатов. В нижний неф, к мирянам были обращены, расположенные наверху алтарной преграды «иконические» (т. е. снабженные дополнительными сценами Распятия), житийные и Богородичные образы. Их конкретность, красочность и живая повествовательность как нельзя лучше соответствуют третьему роду созерцания. Эти образы совмещали в себе различные функции, и, очевидно, одной из них было служить объектом для «несовершенных» мирян в духовных упражнениях. Наряду с такими образами существовали досале и полиптихи главных алтарей. Само расположение на главном алтаре, в хоре, за трамеццо делало их недоступными для большинства мирян. Их основанной аудиторией оказываются сами монахи, имеющие возможность созерцать полиптих во время мессы [Назарова 2018].

Большие полиптихи, созданные для монастырских церквей в начале XIV в. (например, Мео да Сиена, ок. 1315–1320, Нац. галерея, Перуджа; Симоне Мартини, 1319–1320, музей Сан-Маттео, Пиза; Уголино ди Нерио для флорентийских церквей Санта-Мария-Новелла и Санта-Кроче, не сохранились, и др.), являют

⁸ *Иоанн де Каулибус (Псевдо Бонавентура)*. Размышления о жизни Христа. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2011. С. 99.

собой визуализацию небесной курии именно в том виде, как описывает ее св. Бернар. А вся история формирования полиптиха оказывается историей его превращения из ряда святых, предстоящих Христу или Богородице (в досале, созданных до 1280 г.) в развернутый образ небесной курии. В первые десятилетия XIV в. полиптихи стали достигать 4–5 ярусов по вертикали и 5–7 осей по горизонтали. Умножение числа изобразительных полей позволило увеличить и число персонажей: различные комбинации образов архангелов, пророков, евангелистов и апостолов, ангелов, местных святых создавали индивидуальную программу каждого полиптиха, которая расширяла «смысловое ядро» полиптиха – тему ходатайства святых о спасении верующих. Однако вне зависимости от конкретного смысла конкретных произведений развитый полиптих всегда представляет созерцающему его возможность «почтительным поклоном приветствовать по очереди каждый полк ангелов, когорту патриархов, отряд пророков, сенат апостолов».

Структура небесной курии и структура полиптиха в свою очередь соотносятся с важной частью литургии – литанией всем святых. Литания последовательно обращается с молитвой *ora pro nobis* ко всему сонму святых заступников, перечисляя их в иерархической последовательности, начиная с Христа, Богородицы и архангелов, продолжая пророками и апостолами, мучениками, отцами церкви, святителями, святыми женами и т. д.

Итак, подобно тому, как повествовательные образы служили вспомогательным инструментом для созерцания первой ступени, т. е. созерцанию мирян и послушников, полиптих мог восприниматься как инструмент созерцания более совершенного второго уровня. Созерцательному характеру образа соответствует его неповествовательный язык и сложная интеллектуализированная программа.

Отмеченный нами параллелизм в развитии духовных практик нищенствующих орденов и живописи на досках не только подкрепляет вывод об ориентированности алтарного образа преимущественно на монашескую аудиторию и о ключевой роли нищенствующих конгрегаций в развитии этого типа живописи на досках. Он также свидетельствует о том, что развитие полиптиха – лишь одно из явлений более общего процесса, а именно формирования в Западной Европе культуры созерцания образа, которая связана с традицией почитания реликвий и мистерияльной драмы. В рамках этой культуры следует рассматривать и рождение новой итальянской живописи. Благодаря ее усложненной технике и особому художественному языку сами живописные качества делали образ более пригодным для созерцания, т. е. длительного восприятия, чем это позволяло искусство предшествующего периода.

Литература

- Назарова 2018 – Назарова О.А. «Полиптих-витрина» в итальянской живописи кон. XIII – 1-й половины XIV в. // Искусствознание. 2018. № 1. С. 168–207.
- Bourdua 2011 – Bourdua L. *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 242 p.
- Burckhardt 1898 – Burckhardt J. *Das Altarbild. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*. Basel, 1898.
- Cannon 1980 – Cannon J. *Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: The Provincia Romana, C. 1220 – C. 1320*. PhD Thesis. Courtauld Institute of Arts, University of London, London, 1980.
- Cannon 1982 – Cannon J. Simone Martini, the Dominicans and the Early Siense Polyptych // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1982. No. 45. P. 69–93.
- Gardner 1994 – Gardner J. *Altars, Altarpieces, and Art History: Legislation and Usage // Italian Altarpieces, 1250–1500: Function and Design / Borsook E., Superbi Gioffredi F. (ed.)*. Oxford: Oxford University Press, 1994. P. 5–19.
- Goffen 1979 – Goffen R. *Nostra Conversatio in Caelis Est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento // The Art Bulletin*. 1979. Vol. 61. No. 2. P. 198–222.
- Hood 1986 – Hood W. *Saint Dominic's Manners of Praying: Gestures in Fra Angelico's Cell Frescoes at S. Marco // The Art Bulletin*. 1986. Vol. 68, No. 2 (June). P. 195–206.
- Os van 1984–1990 – Os van H. *Siense Altarpieces, 1215–1460: Form, Content, Function*. In 2 vols. Groningen, 1984–1990.
- Welch 2015 – Welch A. *Liturgy, Books and Franciscan Identity in Medieval Umbria*. Leiden, 2015.
- Williamson 2004 – Williamson B. *Altarpieces, Liturgy, and Devotion // Speculum*. 2004. Vol. 79. No. 2. P. 341–406.

References

- Bourdua, L. (2011), *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Burckhardt, J. (1898), *Das Altarbild. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, Basel, Switzerland.
- Cannon, J. (1980), *Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: The Provincia Romana, C. 1220 – C. 1320*, PhD Thesis, Courtauld Institute of Arts, University of London. London, UK.
- Cannon, J. (1982), Simone Martini, the Dominicans and the Early Siense Polyptych, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, no. 45, pp. 69–93.
- Gardner, J. (1994), “Altars, Altarpieces, and Art History: Legislation and Usage”, in Borsook, E. and Superbi Gioffredi, F. (ed), *Italian Altarpieces, 1250-1500: Function and Design*, Oxford University Press, Oxford, UK, pp. 5–19.
- Goffen, R. (1979), *Nostra Conversatio in Caelis Est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento*, *The Art Bulletin*, vol. 61, no. 2, pp. 198–222.
- Hood, W. (1986), *Saint Dominic's Manners of Praying: Gestures in Fra Angelico's Cell Frescoes at S. Marco*, *The Art Bulletin*, vol. 68, no. 2, pp. 195–206.

- Nazarova, O.A. (2018), “‘The Polyptych Showcase’ in Italy at the end of Duecento – First Half of the Trecento”, *Iskusstvoznanie*, no 1, pp. 168–207.
- Os, van H. (1984–1990), *Sienese Altarpieces, 1215–1460: Form, Content, Function*, vol. 1–2, Groningen, Netherlands.
- Welch, A. (2015), *Liturgy, Books and Franciscan Identity in Medieval Umbria*, Leiden, Germany.
- Williamson, B. (2004), “Altarpieces, Liturgy, and Devotion”, *Speculum*, vol. 79, no. 2, pp. 341–406.

Информация об авторе

Ольга А. Назарова, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия; 101000, Россия, Москва, ул. Мясницкая, д. 20; Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; O_Nazarova@mail.ru

Information about the author

Olga A. Nazarova, Cand. of Sci. (History of Art), National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia; bld. 20, Myasnitskaya str., Moscow, 101000, Russia; Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, GSP-3, 125993, Russia; O_Nazarova@mail.ru

Ансамбль капеллы Святой Фины в Колледжате Сан-Джиминьяно

Екатерина И. Тараканова

*Научно-исследовательский институт теории
и истории изобразительных искусств Российской академии художеств,
Москва, Россия, ektar@yandex.ru*

Аннотация. Капелла Святой Фины в Колледжате Сан-Джиминьяно, выстроенная по проекту Джулиано да Майано и украшенная скульптурным алтарем-надгробием работы Бенедетто да Майано и фресками Доменико Гирландайо, – выдающийся пример синтеза искусств в эпоху Кватроченто за пределами Флоренции. Статья посвящена рассмотрению этого памятника как целостного ансамбля, представляющего собой своеобразную модель мироздания. Все части этого ансамбля семантически и художественно увязаны друг с другом и с окружением капеллы, пронизаны общей идеей и подчинены определенной иерархии. Мера сакральности изображений на стенах капеллы возрастает при движении взгляда снизу вверх и от входа к алтарю. Капелла Святой Фины предполагает многоуровневое прочтение. Ее создание связано с надеждами жителей Сан-Джиминьяно на канонизацию местночтимой святой и приобретение городом большей политической и религиозной независимости. В программе декорации капеллы особенно важными являются темы Евхаристии и Спасения. В статье рассмотрены вопросы взаимопроникновения реального и изображенного миров и особенностей зрительского восприятия. Показано, как элементы убранства капеллы находят отражение в ее фресках, а благословение представленных святых распространяется с Фины на посетителей капеллы.

Ключевые слова: Кватроченто, синтез искусств, капелла Святой Фины, Колледжата Сан-Джиминьяно, Джулиано да Майано, Бенедетто да Майано, Доменико Гирландайо, зритель

Для цитирования: Тараканова Е.И. Ансамбль капеллы Святой Фины в Колледжате Сан-Джиминьяно // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 10. С. 116–128. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-116-128.

The ensemble of the Saint Fina Chapel in the Collegiate Church of San Gimignano

Ekaterina I. Tarakanova

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts,
Moscow, Russia, ektar@yandex.ru*

Abstract. The Santa Fina Chapel in the Collegiata of San Gimignano is an outstanding example of the Quattrocento synthesis of arts outside of Florence. It was built by Giuliano da Maiano and decorated with sculpted altar-tomb by Benedetto da Maiano and frescoes by Domenico Ghirlandaio. In this article the monument is considered as an integral ensemble, a kind of model of the universe. All parts of that ensemble are semantically and artistically linked to each other and to the chapel's surroundings. They are imbued with a common idea and subordinated to a certain hierarchy. The measure of sacredness of the images on the walls of the chapel increases as the eye moves from bottom up and from the entrance to the altarpiece. The chapel of Santa Fina invites a multi-level reading. Its creation was associated with the hopes of citizens of San Gimignano that the canonization of the local Saint would lead to the granting of greater political and religious independence to the city. The themes of the Eucharist and of Salvation are especially important in the decorative program of the chapel. Questions of the interpenetration of the real and represented worlds and of spectator perception are considered. The article shows how the elements of the chapel's decoration are reflected in its frescoes, and how the blessing of the depicted saints extends from Fina to the visitors of the chapel.

Keywords: Quattrocento, arts synthesis, Santa Fina Chapel, Collegiate Church of San Gimignano, Giuliano da Maiano, Benedetto da Maiano, Domenico Ghirlandaio, spectator

For citation: Tarakanova, E.I. (2019), "The ensemble of the Saint Fina Chapel in the Collegiate Church of San Gimignano", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 116-128. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-116-128.

Введение

Целью настоящей статьи является рассмотрение капеллы Святой Фины (ил. 1) в коллегиальной церкви (Колледжате) Сан-Джиминьяно как целостного гармоничного ансамбля, предполагающего многоуровневое прочтение и являющего собой один из самых ярких примеров синтеза искусств в эпоху Кватроченто за пределами Флоренции. В отечественной историографии это, по словам Вазари, «прекраснейшее произведение» [Вазари 2008, с. 396] упоминается лишь вскользь [Данилова 1970, с. 146]. В зарубежных



Ил. 1. Джулиано да Майано, Бенедетто да Майано, Доменико Гирландайо.
Общий вид капеллы Святой Фины. Колледжата, Сан-Джиминьяно
(https://www.wga.hu/art/g/ghirland/domenico/2s_fina/0view1.jpg)

исследованиях его скульптурная и фресковая декорация чаще всего рассматриваются независимо друг от друга. Исключениями являются труды Ш. Рёттген [Roettgen 1997, SS. 40–55] и Л.А. Кох [Koch 1998, Koch 2000], предложившей прочтение художественной программы этого памятника в контексте Евхаристии.

Решение о строительстве капеллы, посвященной Святой Фине, было принято городским советом Сан-Джиминьяно в 1457 г. Воз-

ведение капеллы, начавшееся лишь одиннадцать лет спустя, как и ренессансное обновление включающей ее церкви (тогда еще приходской), было поручено Джулиано да Майано – известному на всю Италию архитектору. В свое время он продолжил после Брунеллески работы в Санта Мариа дель Фьоре. Влияние творчества этого мастера, как и во многом вторившего ему Микелоццо, прочитывается уже в проекте капеллы от 16 мая 1468 г. Капелла Фины во многом похожа и на усыпальницу кардинала Португальского во флорентийской базилике Сан Миньято аль Монте – выдающийся пример синтеза искусств в Италии XV в. Эта преемственность объясняется тем, что Доменико Гирландайо, скорее всего, помогал Алессо Бальдовинетти в написании фресок во флорентийской капелле. Там работал и Антонио Росселлино – учитель Бенедетто да Майано, выполнившего алтарь-табернакль Святой Фины.

Происходившая из обедневшей благородной семьи Серафина (Фина) де Чарди, умершая в 1253 г. в возрасте пятнадцати лет, была местночтимой святой Сан-Джиминьяно. Возводя капеллу Фины, городские власти надеялись на ее канонизацию, что способствовало бы большей религиозной самостоятельности и росту престижа города. Обращение к Святому Престолу об официальном причислении Фины к лику святых требовало тщательного и осторожного выбора сюжетов и их художественного воплощения. Работы в капелле поровну оплачивались городской коммуной и госпиталем Святой Фины, считавшейся покровительницей инвалидов (последние пять лет своей жизни она пролежала парализованной). Поэтому во фризе скульптурного алтаря-надгробия и в росписи из многообразия жизненных перипетий и деяний Фины представлены лишь чудеса, связанные с ее болезнью и приписываемыми ей исцелениями. Однако любые ассоциации с людской верой в магию могли быть восприняты церковью со скептицизмом. Во избежание этого, особенно во фресках, чудеса исцеления [возвращение подвижности руке кормилицы (донны Бельдии), в течение восьми дней поддерживавшей голову девушки, и прозрение слепого мальчика], включенные в сцену отпевания Фины (ил. 2), показаны почти как варианты оплакивания усопшей. При этом горожанами Сан-Джиминьяно, хорошо знакомыми с житием Фины, считывался именно чудотворный смысл.

Для представителей римской курии, отвечавших за признание официального культа святой, особенно важными были темы невинности, уподоблявшей Фину Деве Марии, и имитации страстей Христовых через добровольное умерщвление плоти. Фина должна была быть образцом *Imitatio Christi* и для жительниц Сан-Джиминьяно – недаром ее капелла расположена в правом, «женском» [Vi-



Ил. 2. Доменико Гирландайо. «Отпевание Фины». Капелла Святой Фины, Колледжата, Сан-Джiminiньо.
https://www.wga.hu/art/g/ghirland/domenico/2s_fina/2obsequ.jpg

chi Imberciadori, Torriti 2002, S. 10] нефе церкви. Еще со Средних веков благочестие женщин-святых проявлялось именно через тело, а аскетизм приравнивался к мученичеству, поэтому крестообразная в плане капелла Фины (изображенной в красных одеждах) напоминала мартирий [Koch 1998, pp. 146, 155].

Фина неустанно молилась, носила рубище, а когда была обездвижена болезнью, пожелала лежать на дубовой доске, ассоциируя себя с распятым на кресте Христом. Именно так, но с отказом от чрезмерно натуралистичных подробностей, Фина показана на правой стене капеллы в явлении Григория Великого (ил. 3), возвестившего о ее скорой смерти (в день его почитания – 12 марта) и вознесении на небо (написано выше в люнете), где она соединится со своим женихом – Христом. Благая весть, зафиксированная на изящно вписанной в интерьер табличке, подтверждает богоизбранность Фины и ее место в истории Спасения [Marchand



Ил. 3. Доменико Гирландайо. «Явление Фине Григория Великого». Капелла Святой Фины, Колледжата, Сан-Джиминьяно. (https://www.wga.hu/art/g/ghirland/domenico/2s_fina/1announ.jpg)

2012, р. 102]. Явление Григория Великого – причисленного к лику святых Папы Римского – в мандорле из серафимов (что воспринимается и как намек на полное имя Фины) вызывает в памяти стигматизацию Франциска Ассизского. Это имеет особый смысл, поскольку понтификом во время декорации капеллы был францисканец Сикст IV, буллой от 13 апреля 1474 г. даровавший приходской церкви Сан-Джиминьяно более высокий статус Колледжаты [Roettgen 1997, S. 41] и 5 октября 1481 г. официально одобривший культ Фины [Koch 1998, р. 147].

Примечательно, что одним из иконографических образцов для «Отпевания Фины» служит написанная Джотто сцена похорон Святого Франциска в капелле Барди флорентийской базилики Санта Кроче. Изображение тела Фины перед алтарем (а визуально как будто под ним), с учетом ее поклонения страстям Христовым и самоотожествления со Спасителем, вводит важную тему Евха-

ристии [Koch 1998, pp. 161–164; Koch 2000, pp. 187, 191, 194, 203, 220–224], пронизывающую весь ансамбль капеллы. Написанный с нидерландской тщательностью натюрморт в полупустой комнате в «Явлении Фине Григория Великого» воспринимается как дискос и потир, а гранаты напоминают о воскресении из мертвых. Сам святой, особо почитавшийся Финой, вызывает в памяти популярную в искусстве XV столетия легенду о его мессе.

Апогея евхаристическая тема в капелле достигает в декорации центральной (северной) стены, большую часть которой занимает выполненный Бенедетто да Майано в 1472–1477 гг. [Carl 1978, S. 267] скульптурный алтарь Фины (ил. 4). Он одновременно является и ее надгробием, и табернаклем, в котором хранится тречентистский бюст-реликварий святой. Композицию венчает мандорла из серафимов с Мадонной и стоящим на подушечке нагим младенцем Христом – евхаристическим символом, впервые изображенным Дезидерио да Сеттиньяно в табернакле флорентийской базилики Сан Лоренцо [Koch 2000, p. 221]. Выступающие из иллюзионистических ниш ангелы-дьяконы как бы участвуют в свершающемся действе, где с телом Христовым могут ассоциироваться и мощи Фины (в реликварии и в высоко расположенном саркофаге). Напоминанием о крови Спасителя служат кубки во фризе нижней части, перемежающиеся с изображениями серафимов. Как комнаты для приготовления Евхаристии могут восприниматься антикамеры в идущем под саркофагом рельефном фризе, хорошо видном даже во время литургии. Представленные в нем «Явление Фине Григория Великого», «Отпевание Фины» и «Чудо воскрешения мальчика» соотносимые с распятием, погребением и воскресением Христа, обозначают три стадии евхаристической мессы [Koch 2000, pp. 203–204].

Капелла Фины принадлежит к выделенному Дж. Шерманом типу «капеллы-табернакля» [Shearman, p. 64], в которой формы фасада повторяются и получают развитие в практически полностью просматриваемом снаружи интерьере. Возникает целая вереница «табернаклей»: церковь – капелла – алтарь-надгробие – реликварий с самой ценной частью мощей – головой (ныне – только мозгом) святой. Подобно тому, как обычно скрытый за дверцами табернакля реликварий был виден только по дням почитания Фины, композиция алтарной стены за присобраным мраморным пологом предстает перед зрителем как явление – знак некой избранности и откровения.

Скульптурная декорация в капелле Фины, как и в усыпальнице кардинала Португальского, образует своеобразную кульминацию ансамбля. Но если во флорентийском памятнике она занимает бо-



Ил. 4. Бенедетто да Майано. Алтарь-надгробие Святой Фины.
Капелла Святой Фины, Колледжата, Сан-Джиминьяно.
(<https://www.wga.hu/art/m/maiano/benedett/altar0.jpg>)

ковую стену, просматривающуюся от входа в базилику и придающую определенную динамику восприятию целого, в Колледжате Сан-Джиминьяно алтарь-табернакль настраивает посетителя на поклонение мощам и сосредоточенную молитву (этому способствует и перспективное построение алтаря). Надпись на саркофаге Фины, сочиненная гуманистом Джованни Баттиста Канталиччо и повествующая о благочестивой уроженке города, призывает к зрителю: “*Miracula quaeris? / Perlege quae paries vivaque signa docent*” [Ты просишь чудес? / Смотри на те, что на этих стенах воплощены в живых образах] [Микелетти 1996, с. 8]. В итоге внимание переключается на фрески, органично дополняющие центральную композицию капеллы.

Живописная декорация ансамбля была выполнена Доменико Гирландайо между концом 1477 и сентябрем 1478 г. [Koch 1998, p. 143]. В ней, как и в алтаре-надгробии, основным принципом организации изображения является симультанный нарратив: в пределах одной композиции представлены одновременные события. Так, в явлении Григория Великого рядом с молитвенно сложившей руки Финой, принявшей известие о своей скорой кончине, показано превращение терзавших ее мышей в благоухающие цветы, произошедшее после смерти девушки, т. е. с разницей в восемь дней. Хронология событий отчасти зафиксирована в последовательности изображений. Фрески следует рассматривать справа налево, что совпадает с движением посетителя от входа в церковь к ее алтарю, а скульптурный фриз – в противоположном направлении, возвращающем внимание к центру алтарной стены капеллы.

Иконографическими образцами истории Фины для Гирландайо были деревянный реликварий для головы Фины (расписан в 1402 г. Лоренцо ди Никколо ди Пьетро Герини), атрибутируемая Никколо ди Сенья Бонавентуре тречентистская фреска с явлением Григория Великого (расположена напротив капеллы Фины), и упомянутые выше рельефы Бенедетто да Майано, по сюжетам почти полностью совпадающие с монументальной живописью в капелле. Лежащая фигура Фины (а на центральной стене – и ее мощи в саркофаге) отмечает каждую из вписанных в полукруглые ниши (мотив триумфальной арки) стен капеллы, что придает им композиционное сходство с ренессансным надгробием [Koch 1998, pp. 157, 159].

Дублирование сюжетов в пределах одного ансамбля с охватом прилегающего пространства церкви способствовало дополнительной увязке его составляющих и акцентированию изображенных событий, с постепенным сужением фокуса от боковых стен капеллы до сердцевины реликвария. С другой стороны, перспективное построение во фресках позволило визуальнo расширить камерное помещение, как будто продлив его в пространство города (особенно в сцене «Отпевание Фины»). Примечательно, что плоскость стены при этом не нарушена, ее «держат» обрамляющие изображение написанные пилястры. Окно с виднеющимся сквозь него холмистым пейзажем окрестностей Сан-Джиминьяно в сцене явления Григория Великого имеет отличную от показанного интерьера точку схода, благодаря этому пространственное впечатление при взгляде от входа в капеллу еще больше усиливается [Данилова 1970, с. 146].

Сцена «Отпевание Фины», написанная на ближайшей к церковному хору стене, представляет своеобразную реконструкцию религиозного действия, происходившего на этом месте в середине XIII в. Условность архитектуры, с сохранением только алтарной апсиды,

позволила художнику показать знаменитые башни Сан-Джиминьяно, звон колоколов которых возвестил о смерти Фины. Слева от апсиды на фоне церковных колоколен изображены представители клира, составлявшего значительный процент жителей города, и работавшие в капелле мастера – в том числе и смотрящий на зрителя Гирландайо. На противоположной стороне – на фоне отмеченной флагом высокой башни палаццо коммунале – можно видеть местную знать. В центре – седовласый Онофрио ди Пьетро, следивший за работами в капелле, рядом с ним (предположительно) – борющийся за признание культа Фины апостолический легат Людовико Ридольфи и представители городского управления Сан-Джиминьяно – Лоренцо ди Анджело Кардуччи и Нери ди Никколо дель Бенино [Roettgen 1997, SS. 45–46].

В «Отпевании Фины» Гирландайо опирается на композиционные схемы сцен похорон Стефана (Филиппо Липпи, хор собора Прато) и Августина (Бенотто Гоццолли, хор Сант Агостино в Сан-Джиминьяно). Но в отличие от них в капелле Фины показаны только два архитектурных элемента – апсида и пол, по словам схоластика-доминиканца Вильгельма Дурандуса, образующий фундамент веры. Неф же «выстроен» из жителей города; а изображенная на фоне алтаря Фиона воплощает церковь в ее целостности [Koch 1998, p. 165]. В эту композицию умозрительно вовлекались и посетители капеллы, стоявшие на майоликовом полу (не сохранился), подобном изображенному во фреске.

Заключение

Ансамбль капеллы святой Фины возник в результате успешного сотрудничества архитектора, скульптора и живописца, приведшего к плодотворному взаимодействию представляемых ими искусств. Созданное в итоге целое является своеобразной моделью мироздания, где все части семантически и художественно увязаны друг с другом, пронизаны общей темой и подчинены определенной иерархии. Зона человеческого, отмеченная выполненными Антонио да Колле сидениями хора, сменяется фресками и рельефом. На них представлена простая уроженка Сан-Джиминьяно, благодаря своим добродетелям почитавшаяся как святая. Благословение Мадонны с Младенцем Христом (изображены в мандорле над алтарем-надгробием), которым своей жизнью уподобилась Фиона, относится как к ней самой, так и к любому предстоящему. Цитаты на свитках пророков (написаны в пазухах арок), обозначающих переход к небесной зоне, «комментируют» представленные в нишах



Ил. 5. Доменико Гирландайо и помощники.
Свод капеллы Святой Фины. Колледжата, Сан-Джиминьяно.
(https://www.wga.hu/art/g/ghirland/domenico/2s_fina/3vauld.jpg)

капеллы события. В люнетах над фризом из серафимов (по бокам от окон капеллы) показаны несущие свет христианского учения Отцы церкви. В одном ряду с ними – Святой Джиминьяно с моделью города, покровителем которого он является, благосклонно смотрящий на входящего в капеллу, и Николай из Бари, как и Fiна, известный своими чудесами. В зените свода (ил. 5) между тондо с евангелистами – эмблема Бернардина Сиенского с монограммой Христа. Расходящееся от нее сияние «озаряет» весь ансамбль, даруя благословение и надежду на жизнь вечную не только покровительнице Сан-Джиминьяно, но и его горожанам и всем посетителям капеллы.

Литература

- Вазари 2008 – *Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / Пер. с итал. Габричевского А.Г., Венедиктова А.И. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2008. 1278 с.
- Данилова 1970 – *Данилова И.Е.* Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение. М.: Искусство, 1970. 257 с., 116 л. ил.
- Микелетти 1996 – *Микелетти Э.* Гирландайо. М.: Слово, 1996. 80 с.
- Carl 1978 – *Carl D.* Der Fina-Altar von Benedetto da Maiano in der Collegiata zu San Gimignano: Zu seiner Datierung und Rekonstruktion // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1978. Bd. 22. H. 3. S. 265–286.
- Cavalcaselle, Crowe 1896 – *Cavalcaselle G.B., Crowe J.A.* Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. Vol. VII: Pittori fiorentini del secolo XV e del principio del seguente. Firenze: Successori le Monnier, 1896. 543 p.
- Kecks 2000 – *Kecks R.G.* Domenico Ghirlandaio. München: Dt. Kunsverlag, 2000. 438 S.
- Koch 1998 – *Koch L.A.* The Portrayal of Female Sainthood in Renaissance San Gimignano: Ghirlandaio's Frescoes of Santa Fina's Legend // *Artibus et Historiae*. 1998. Vol. 19, no. 38. P. 143–170.
- Koch 2000 – *Koch L.A.* The Altar-shrine of Santa Fina: Local Sainthood and Church Authority in Quattrocento San Gimignano // *Studies in Iconography*. 2000. Vol. 21. P. 181–236.
- Marchand 2012 – *Marchand E.* His Masters Voice: Painted Inscriptions in the Works of Domenico Ghirlandaio // *Artibus et Historiae*, 2012. Vol. 33, no. 66. P. 99–120.
- Roettgen 1997 – *Roettgen S.* Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. München: Hirmer Verlag GmbH, 1997. Bd. 2. Die Blütezeit, 1470–1510. 470 S.
- Shearman 1992 – *Shearman J.* Only connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1988. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992. 281 p. (Bollingen Series XXXV, 37).
- Vichi Imberciadori, Torriti 2002 – *Vichi Imberciadori J., Torriti M.* Die Kollegiatkirche San Gimignano. Poggibonsi: Nencini Editore, 2002. 63 S.

References

- Vasari, G. (2008), *Zhizneopisaniie naibolee znamenitykh zhivopiscev, vayatelej i zodchih* [The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects], Gabrichevskii, A.G. and Venediktov, A.I. (transl. from Ital.), ALFA-KNIGA, Moscow, Russia.
- Danilova, I.E. (1970), *Ital'ianskaia monumental'naiia zhivopis'*. *Rannee Vozrozhdenie* [The Italian Monumental Painting. Early Renaissance], Iskustvo, Moscow, Russia.
- Micheletti, E. (1996), *Ghirlandaio*, Slovo, Moscow, Russia.
- Carl, D. (1978), "Der Fina-Altar von Benedetto da Maiano in der Collegiata zu San Gimignano: Zu seiner Datierung und Rekonstruktion", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 22. Bd., H. 3, ss. 265-286.
- Cavalcaselle, G.B. and Crowe, J.A. (1896), *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. Vol. VII. Pittori fiorentini del secolo XV e del principio del seguente*, Successori le Monnier, Florence, Italy.

- Kecks, R.G. (2000), *Domenico Ghirlandaio*, Dt. Kunsverlag, Munich, Germany.
- Koch, L.A. (2000), "The Altar-shrine of Santa Fina: Local Sainthood and Church Authority in Quattrocento San Gimignano", *Studies in Iconography*, vol. 21, pp. 181-236.
- Koch, L.A. (1998), "The Portrayal of Female Sainthood in Renaissance San Gimignano: Ghirlandaio's Frescoes of Santa Fina's Legend", *Artibus et Historiae*, vol. 19, n. 38, pp. 143-170.
- Marchand, E. (2012), "His Masters Voice: Painted Inscriptions in the Works of Domenico Ghirlandaio", *Artibus et Historiae*, vol. 33, no. 66, pp. 99-120.
- Roettgen, S. (1997), *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Bd. 2. Die Blütezeit, 1470–1510*, Hirmer Verlag GmbH, Munich, Germany.
- Shearman, J. (1992), *Only connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1988*, Princeton University Press, Princeton, USA (Bollingen Series XXXV, 37).
- Vichi Imberciadori, J. and Torriti, M. (2002), *Die Kollegiatkirche San Gimignano*, Nencini Editore, Poggibonsi, Italy.

Информация об авторе

Екатерина И. Тараканова, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; ektar@yandex.ru

Information about the author

Ekaterina I. Tarakanova, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; bld. 21, Prechistenka st., Moscow, Russia, 119034; ektar@yandex.ru

Альбрехт Дюрер: от Ренессанса к барокко: Эволюция теоретических взглядов

Александр Ф. Эсоно

*Российская национальная библиотека,
Санкт-Петербург, Россия, aesono@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена исследованию вопроса о том, как теоретическое наследие А. Дюрера осмыслялось авторами эпохи немецкого барокко XVII–XVIII вв. В статье обзревается три характерные для этой эпохи источники: первое в XVII в. переиздание работ Дюрера; сочинение о творческом наследии мастера, написанное видным теоретиком немецкого барокко Йоахимом фон Зандратом; упоминание о Дюрере в труде Иоганна Якоба Шюблера XVIII в., мастера зрелого немецкого барокко. Выявляются те аспекты творчества немецкого мастера Ренессанса, которые были актуальны в контексте теоретических поисков барокко, в частности вопросы передачи объема и освещения, столь важные как для живописи, так и для скульптуры своего времени. Выявление причин актуальности идей Дюрера в эпоху барокко подтверждает гипотезу о том, что в XVII–XVIII вв. теоретическое наследие этого мастера имело практическое значение, активно использовалось – как художниками в плане иконографии, так и теоретиками, отмечавшими важные для культуры барокко эффекты, которые могли быть достигнуты благодаря следованию наставлениям Дюрера. Прежде всего стоит отметить вопрос о правдоподобию изображенного, а также понимание относительности человеческой красоты, в зависимости от мнения большинства зрителей. Эти аспекты теории Дюрера и ее интерпретации оказали большое влияние, например, на скульптуру барокко, которая как самостоятельный объект довольно редко появляется в теоретических трудах барокко.

Ключевые слова: барокко, Ренессанс, скульптура, теория искусства, Германия XVII–XVIII вв.

Для цитирования: Эсоно А.Ф. Альбрехт Дюрер: от Ренессанса к барокко: Эволюция теоретических взглядов // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 10. С. 129–138. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-129-138.

Albrecht Dürer: from Renaissance to Baroque. Evolution of theory

Aleksandr F. Esono

National library of Russia, Saint-Petersburg, Russia, aesono@yandex.ru

Abstract. The article is concerned to the study of how theoretical heritage of A. Dürer was interpreted by the authors of the German Baroque era in the 17th–18th cc. It reviews three characteristic sources for that epoch: the first in the 17th century re-issue of Dürer's works; an essay about the master's heritage, written by a prominent German Baroque theoretician Joachim von Sandrart; the mention of Dürer in the work of Johann Jacob Schübler, a master of mature German baroque of the 18th c. Those aspects of the work of the German Renaissance master that were relevant in the context of theoretical searches of the Baroque are revealed, in particular, questions of the transfer of volume and lighting, so important for both painting and sculpture of their time. The clarification of the reasons for the relevance of the ideas of Dürer for the Baroque era confirms the hypothesis that in the 17th–18th cc. the theoretical heritage of that master was of practical importance, was actively used – both by artists in terms of iconography, and by theoreticians who noted important for the culture of the Baroque effects, which could be achieved through following the teachings of Dürer. First of all, it is worth to raise the question of the image likeness, as well as an understanding of the relativity of human beauty, which depends on the opinion of the majority of viewers. Those aspects of Dürer's theory and its interpretation had a great influence, for example, on Baroque sculpture, which as an independent object quite rarely appears in the theoretical works of the Baroque.

Keywords: Baroque, Renaissance, sculpture, art theory, Germany of 17th–18th cc.

For citation: Esono, A.F. (2019), "Albrecht Dürer: from Renaissance to Baroque. Evolution of theory", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 129-138. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-129-138.

Данная статья посвящена обзору нескольких характерных немецкоязычных источников XVII и XVIII вв., позволяющих в самых общих чертах обозначить историю обращения к трудам Дюрера-теоретика на протяжении двух веков. Можно предположить, что в XIX в. наследие Дюрера изучалось в значительной степени с точки зрения истории искусства как науки исторической, авторов интересовали его биография, описание его произведений и пр. Однако очевидно, что на протяжении двух веков до XIX столетия Дюрер также мог упоминаться в текстах, связанных с искусством,

и можно предположить, что в эту эпоху ссылки на Дюрера имели скорее практический, нежели искусствоведческий характер.

Важно подчеркнуть, что то, что можно назвать «теорией барокко» – скорее реконструкция теоретических воззрений на основе анализа дошедших до нас произведений. Актуальность исследования того, как теоретическая мысль Дюрера отразилась в трудах эпохи барокко, заключается в том, что результаты такого исследования могут быть применимы к тем отраслям искусства, которые в XVII–XVIII вв. бурно развивались не только в Германии, но и во всей Европе, однако не имели ясно прописанной теоретической базы.

Один из ярких примеров такой ситуации – феномен барочной скульптуры, распространенной от Испании до Чехии. При изучении этого массива пластики нехватка теоретических трудов ощущается особо сильно. Немецкая же скульптура барокко XVII–XVIII вв., практически единственная среди своих аналогов, развивалась в условиях наличия теоретических трактатов, что дает возможность анализировать ее без отрыва от современной на тот момент теории, пытаясь затем применить этот анализ и для теоретического исследования других школ скульптуры того времени. При попытках воссоздания «теории барокко» применительно к скульптуре имя Альбрехта Дюрера имеет особо значение.

Без преувеличения можно сказать, что искусство барокко очень близко к мысли Дюрера – «будем считать прекрасным то, что считают прекрасным все» [Дюрер 2000, с. 98], которая вряд ли была известна современникам, так как сохранилась только в наброске рукописи. Впоследствии Дюрер писал в конце 3-й книги о пропорциях несколько иначе: «соразмерные вещи считаются прекрасными» [Дюрер 2000, с. 308]. Когда Дюрер советовал художнику делать зарисовки с натуры для поиска идеальных пропорций, он отмечал: «выискивай для этого людей, которые считаются красивыми...» [Дюрер 2000, с. 309].

Во многом слова Дюрера в эпоху барокко превратились в такой феномен, как «популярная красота» – распространенное словосочетание в испанском искусствознании – как профессиональном, так и любительском (ведь есть множество энтузиастов, посещающих церкви своего района, муниципалитета или провинции и фотографирующих полихромную скульптуру, ищущих всю доступную литературу о ней). «Популярная красота» – относительная, созданная для конкретного образа по общим правилам, массовая, национальная, и, вероятно, поэтому статуи кажутся «привлекательными» до сих пор. В свою очередь Дюрер оказал на испанское искусство значительное влияние – как теоретик пропорций [Alon-

so Capo 2002, p. 167] и как художник – в плане иконографии [Luxta Crusem 2015, p. 68].

Однако, чтобы красоту сделать доступной и понятной, нужно было изобресть или вспомнить такой изобразительный язык, который наиболее ясно соответствовал бы поставленной задаче – «казаться», т. е. создавать правдоподобный образ. Казаться живым, создавать иллюзию объема – это принципиальная позиция барокко, равно как и само характерное для архитектуры и изобразительного искусства этого направления желание выйти за рамки плоскости и конструкции. Именно этот вопрос наиболее четко связывает Дюрера и барокко, т. е. объем и способ его изображения на плоскости. Здесь надо высказать вторую гипотезу, которая и ставит Дюрера в обозначенное в заглавии положение: перспектива в барокко служит для показа объема. И именно поэтому трактаты Дюрера о перспективе и пропорциях, об освещении объемных предметов были актуальны в XVII–XVIII вв. и могли восприниматься как учебное пособие.

Если перспектива у Дюрера и в трактатах барокко имела своей целью показать объем, то это характерная для искусства того времени проблема, о которой, например, столь ярко заявил своей живописью Караваджо в 1600-е гг. Важно понять, как это отразилось в немецких текстах эпохи барокко, и сначала следует обратиться, собственно, к первому в XVII в. переизданию работ Дюрера.

В 1604 г. в городе Арнем (в Голландии) на немецком языке вышла “Opera Alberti Dureri” [Dürer 1604]. В предисловии издатель Ян Янсен сообщает, что его книга-компиляция должна быть полезна хотя бы потому, что все книги Дюрера, напечатанные ранее, довольно редко встречаются или их вовсе нигде нельзя купить. Далее утверждается, что «немецкая нация может сравниться с другими великими хотя бы потому, что в Германии и изобрели книгопечатание». Издатель как бы утешает немецкую нацию: и у нее есть свои великие художники – среди них Альбрехт Дюрер из Нюрнберга. Он говорит, что Нюрнберг славится своими мастерами во всех областях искусства, а «произведение славит своего мастера», разнообразит поговорками свою речь Янсен.

Далее он приводит очень краткие сведения о биографии Дюрера. Янсен использует в двух местах своего маленького текста выражение: “für die Augen stellen” – буквально «поставить перед глазами», изобразить. Этим он подчеркивает то, каких вершин достиг сам Дюрер в изображении предметов и – в математике, раз с помощью цвета мог изображать столькие вещи, что было недостижимо для других художников его времени.

В другом месте Янсен пишет о том, что благодаря своему искусству Дюрер мог изобразить и город, и людей, и животных, и ландшафт, так «чтобы оно выглядело живым» (в контексте данной статьи было бы правильнее написать – правдоподобным). Это главное, что славит Дюрера и делает его бессмертным для читателей XVII в.

Немецкое барокко не раз заставляет задуматься о барокко в целом как о чем-то «протонаучном», что само по себе не противоречит науке, но по понятным причинам ею еще не является. Самый очевидный пример – это стремление построить общение зрителя с искусством на основе психологии самого человека, а в изображении формы приблизиться к тому, что он видит и понимает, т. е. к восприятию объема и его освещения. И если, например, рассуждая о барокко, можно говорить об эмоциональности, то не стоит забывать, что эта эмоциональность была заведомо заложена в искусство, заранее спланированное для воздействия на реципиента. Эта «спланированность» барокко явственно свидетельствует о его связи с искусством ренессансным. Однако желание изобразить объем, его природу приводит к натурализму, к подробному воспроизведению натуры.

Поэтому можно сказать, что задолго до барокко Дюрер всем своим творчеством показал основное диалектическое противоречие барокко (а возможно и искусства Нового времени): противоречие между стремлением к отображению натуры и созданием образа по заранее придуманному плану. Он продемонстрировал диалектику между натуралистической тенденцией и идеалистической, в итоге дающих свой продукт – правдоподобие. Этот барочный феномен создает впечатление объективности и правдивости в изобразительном искусстве или литературе. Подобно тому, как в трактатах Дюрера или затем в немецкой или испанской скульптуре можно выявить концепцию «популярной красоты», в творчестве Дюрера и в барокко вообще можно обнаружить практику именно правдоподобия.

К другим сугубо практическим моментам этого издания Янсена 1604 г. стоит отнести работу нюрнбергского мастера о фортификации и еще два раздела – о перенесении объема на плоскость с помощью различных геометрических приспособлений и о шрифтах. Почти все рекомендации Дюрера были актуальны к началу XVII в., но уже в гораздо более крупных масштабах – граверов и издателей в барочной Германии было довольно много, и Нюрнберг оставался таким же центром книгопечатания, каким был на рубеже XV–XVI вв.

Надо сказать, что само развитие барокко в Германии было довольно долгим и противоречивым. Однако сравнительно быстро

возникли попытки теорию превратить в практику и создать систему обучения, соответствующую запросам искусства барокко. Во второй половине XVII в. благодаря своим академическим проектам стали знамениты двое представителей семейства Зандрартов – Иоахим фон Зандрарт Старший и его племянник Якоб Зандрарт. Первый в 1670 г. основал академию в Аугсбурге, второй еще в 1662 г. – в Нюрнберге. Нужно отметить, что в начале XVIII в. эти академии действительно дали Германии значительное число граверов, архитекторов, которые спроектировали и построили многие памятники барокко в стране.

В 1675–1679 гг. старший Зандрарт издал знаменитую «Немецкую Академию благородных искусств» [Sandrart 1675], где привел множество биографий художников, опираясь на итальянские источники (в основном Дж. Вазари), и проявил большую осведомленность в биографиях немецких мастеров, а также выступил как теоретик искусства. Видимо, как живописец он был знаком с творчеством Караваджо, а также учился у утрехтского караваджиста Геррита ван Хонтхорста.

В главе, посвященной Дюреру [Sandrart 1675, S. 222], Зандрарт начал с уже знакомого оборота о том, что Италия полнится разными художниками, а Германия может гордиться тем, что у нее есть Дюрер. Зандрарт буквально назвал его «светом» и отметил, что многие гравюры Дюрера используются в работах других художников, итальянских и др. Так, Зандрарт уже во второй половине XVII в. свидетельствовал о влиянии Дюрера на иконографию итальянских живописцев (можно также вспомнить и нидерландских, и испанских), потому что к тому времени это было обычной практикой. Однако Зандрарт упоминает также, что сам Дюрер многому научился у нидерландских живописцев и граверов.

Выводом автора является признание того, что Дюрер был прилежным и внимательным, тщательно изучил геометрию, арифметику и перспективу. В целом рассказ Зандрарта соответствует тому, как должен был выглядеть рассказ о великом художнике в эпоху немецкого барокко – т. е. занято.

Нужно отметить, что над текстом историка искусства работал также Зигмунд фон Биркен – вероятно, самый известный поэт барокко в Германии. Но даже и без подобной литературной обработки биография Дюрера выглядела бы абсолютно в духе хроник, топографий, листовок барокко – поучительно и правдоподобно, ведь для большей документальности и достоверности Зандрарт после своих слов приводит автобиографию Дюрера, выдержки из писем Эразма Роттердамского, Пиркегеймера и др.

Нужно иметь в виду, что Зандрарту присущи многие особенности, связывающие его с итальянским Возрождением. Он опирался на Вазари не только как на источник информации, но и как образец для собственных изысканий. Кроме того, он находился в типичной картине мира Возрождения (и части Нового времени), пытаясь сравнить Дюрера с итальянскими «титанами» - по сути, это одна из самых длительных традиций искусствознания.

Такая система представлений – вполне академическая в том смысле, что на подобных идеалах строились академии в Европе с XVII в. Однако ясно, что античные пропорции изучались в основном по скульптуре. И это очень интересный момент: очевидно, и в Германии, и в Италии, и в Испании античная скульптура имела большое влияние на скульптуру современную, но чисто в теоретическом плане. Однако в разделе о пропорциях человека Зандрарт ставил перед читателями несколько иную задачу:

...Здесь многого добилась скульптура. Альбрехт Дюрер делил человеческое тело минутами (длиной в ширину большого пальца) и другими еще более мелкими измерениями, которые более приличествуют скульпторам, нежели живописцам. Я часто слышал такие рассуждения: тот, кто слишком много измеряет, остается обмерщиком и едва ли чего-то добьется. Витрувий и другие разумные художники сообщали, что на всех мельчайших измерениях головы, ног, носов и ступней задерживается только молодежь [Sandrart 1675, S. 68].

Говоря о Дюрере, Зандрарт лишь показывал кратчайший путь к изображению пропорций, а те, кто хотел знать больше, могли обратиться к книгам самого Дюрера. Зандрарт признавал за ним авторитет в этой области, но и предостерегал – ведь слишком частые и мелкие замеры скорее вредны, чем полезны, и художник должен иметь в виду, что с помощью тела он должен показывать характер героя, его эмоции, оказывая воздействие на зрителя. В вопросе об эмоциях Зандрарт также придерживался вполне ренессансных представлений о четырех темпераментах и присущих им состояниях.

Можно отметить, что Зандрарт в наследии Дюрера выявил все то живое и нужное, что делало его актуальным в эпоху барокко на практическом уровне, придал его фигуре академическое величие и включил его в историю искусства, уподобив итальянским мастерам. Однако Зандрарт добавлял и свои замечания, показывающие теорию и практику Дюрера противоречивыми, находящимися между Возрождением и Барокко из-за их поэтичности, появляющейся в силу диалектического взаимодействия идеализма и натурализма.

Наконец, следует обратиться к такому мастеру и теоретику зрелого немецкого барокко, как Иоганн Якоб Шюблер. В 1718–1719 гг. он написал и издал трактат “*Perspectiva res picturae*” [Schübler 1719], который сам рассматривал как пособие по использованию перспективы в архитектуре.

Сам Шюблер учился у основателя Нюрнбергской «академии» Якоба Зандрарта и у нюрнбергского же астронома, математика и гравера Георга Кристофа Аймарта. Математика, вероятно, глубоко повлияла на мышление Шюблера, и важно понимать, что, в сущности, математика у него и его современников выступала тем универсальным правилом, по которому и должно создаваться произведение, т. е. являлась логическим продолжением идей Дюрера об измерениях и пропорциях.

По мнению Шюблера, которое он приводит в предисловии, Дюрер «сделал перспективу чем-то практическим» [Schübler 1719], доступным для художников, показав, как изображать объекты в пространстве. И сделал он это настолько ясно, что не только немцев, но и самих итальянцев привел к еще более глубокому пониманию перспективы и искусства вообще.

Можно сказать, что трактаты Дюрера об изображении объема в плоскости с помощью перспективы и передачи изображения постепенно превращаются в настоящую науку иллюзии. Это в полной мере отразилось в архитектурных проектах самого Шюблера.

Тем не менее противоречивость немецкого барокко во многом выросла из творческого наследия Дюрера – именно так работы этого мастера Северного Возрождения оставались актуальными для практиков барокко вплоть до середины или даже конца XVIII в. Однако после барокко, в XIX в., он становится, наконец, именно «титаном» прошлого, вроде итальянских мастеров, в связи с дальнейшим развитием изобразительного искусства и появлением новых стилистических направлений.

В заключении можно привести игривое стихотворение, которое напечатано в «Немецкой академии благородных искусств» в конце раздела об эмоциях:

Художник и поэт – они все сочиняют,
 Оратор в своей речи то же затевает:
 Картина, стих и слово – ими создаются.
 Картина – говорит, а стих – играет,
 Оратор и поэт словами-красками вещают.
 За услаждение и полноту они дерутся.
 Так родственны все трое, что они все три –
 Живопись–речь–поэзия – в почете и любви [Sandrart 1675, S. 78].

Автор данного произведения подчеркивает родство этих трех искусств, состоящее именно в сочинении, без которого невозможно представить искусство барочного правдоподобия, во многом, опирающегося на теорию и практику Альбрехта Дюрера.

Следует отметить, что концепция сочинения лежит и в основе скульптуры барокко, поражающей зрителя своим правдоподобием и пластической выразительностью. Этот вывод, который может быть сделан после обращения к истории восприятия идей Дюрера на протяжении двух веков, вероятно, применим и к явлениям барочной скульптуры во всей Европе.

Литература

- Дюрер 2000 – *Дюрер А.* Трактаты, дневники, письма. СПб: Азбука, 2000. 311 с.
- Alonso Cano 2002 – Alonso Cano: *Espiritualidad y modernidad artistic*, catalogo de exposicion / J.L. Romero Torres (ed.). Granada: Hospital Real, 2002. 510 p.
- Dürer 1604 – *Dürer A.* Opera Alberti Dureri. Das ist Alle Bucher des weitberuhmbten... Arnhem, 1604.
- Luxta Crucem 2015 – “luxta Crucem”, *Arte e iconografia de la Pasion de Cristo en la Granada Moderna (S. XVI-XVIII)* / Medina L.G. (ed.). Granada: Imprenta Comercial, 2015. 423 p.
- Sandrart 1675 – *Sandrart J.* L'Academia Todesca della Architettura, Scultura e pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste... 3. Buch. Nurnberg, 1675.
- Schübler 1719 – *Schubler J.J.* *Perspectiva pes picturae. Das ist: kurze und leichte Verfassung der paracticabelsten regul, zur perspectivischen Zeichnungskunst...* Nurnberg, 1719.

References

- Dürer, A. (2000), *Traktaty, dnevniki, pis'ma* [Treatises, diaries, letters], Azbuka, St. Petersburg, Russia.
- Dürer, A. (1604), *Opera Alberti Dureri. Das ist Alle Bucher des weitberuhmbten...* Arnhem, Nederland.
- Medina, L.G., (ed.) (2015), “*luxta Crucem*”, *Arte e iconografia de la Pasion de Cristo en la Granada Moderna (S. XVI-XVIII)*, Imprenta Comercial, Granada, Spain.
- Romero Torres, J.L., (ed.) (2002), *Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artistic, catalogo de exposicion*, Hospital Real, Granada, Spain.
- Sandrart, J. (1675), *L'Academia Todesca della Architettura, Scultura e pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste... 3. Buch*, Nurnberg, Germany.
- Schübler, J.J. (1719), *Perspectiva pes picturae. Das ist: kurze und leichte Verfassung der paracticabelsten regul, zur perspectivischen Zeichnungskunst...*, Nurnberg, Germany.

Информация об авторе

Александр Ф. Эсоно, кандидат искусствоведения, Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург, Россия; 191069, Россия, Санкт-Петербург, ул. Садовая, д. 18; aesono@yandex.ru

Information about the author

Aleksandr F. Esono, Cand. of Sci. (Art History), National library of Russia, Saint-Petersburg, Russia; bld. 18, Sadovaya str., Saint-Petersburg, Russia, 191069; aesono@yandex.ru

Дизайн обложки
Е.В. Амосова
Корректор *Ж.П. Григорьева*
Компьютерная верстка
Е.Б. Рагузина

Подписано в печать 25.12.2019.

Формат 60×90¹/₁₆

Усл. печ. л. 8,8. Уч.-изд. л. 9,2.

Тираж 1050 экз. Заказ № 781

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6

www.rggu.ru

www.knigirggu.ru