

ISSN 2686-7249

ВЕСТНИК РГГУ

Серия
«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”
Series

Academic Journal



ARBOR MUNDI
МИРОВОЕ ДРЕВО

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

1
2022

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 Ph.D. 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 culturology, 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. Cultural Studies" Series is registered by the 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 PI No. FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047

e-mail: leonidardo@yandex.ru

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 институциями.

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: 125047, Москва, Миусская пл., 6
электронный адрес: leonidardo@yandex.ru

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*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)
- P.M. Arkadiev*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Slavic Studies RAS/Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)
- G.I. Zvereva*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)
- O.L. Akhunova*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.I. Baranova*, Dr. of Sci. (History), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.V. Belovinskiy*, Dr. of Sci. (History), professor, 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
- 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
- I. Rzepnikowska*, Dr. of Sci. (Philology), Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland
- I.I. Isaev*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- G.I. Kabakova*, Dr. of Sci. (Philology), Université de Paris-Sorbonne, Paris, France
- N.V. Kapustin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Kimmelman*, Ph.D., Bergen University, Bergen, Norway
- J.D. Clayton*, Ph.D., University of Ottawa, Ottawa, Canada
- I.V. Kondakov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, 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), Ph.D., 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
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testeleets*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoyeva*, Dr. of Sci. (History), RAS Institute of General History, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), 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 (comp.)*, Dr. of Sci. (Art History), RSUH; Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Art Institute;
- 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

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор:

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

Редакционная коллегия:

- Д.И. Антонов*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)
- П.М. Аркадьев*, доктор филологических наук, Институт славяноведения РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)
- Г.И. Зверева*, доктор исторических наук, профессор, 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. Гудкова*, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация
- Н.П. Гринцер*, 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
- 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*, Ph.D., 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, Ph.D., 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. Подлесская*, 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. Топя*, 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, профессор, 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 (составитель)*, д-р искусствоведения (РГГУ; НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ),
- И.Г. Матюшина*, д-р филол. наук, РГГУ;
- Л.П. Петрик*, канд. филол. наук, РГГУ;
- Е.А. Савостина*, д-р искусствоведения (МГАХИ им. В.И. Сурикова)

CONTENTS

Conference dedicated to the memory of Irina Danilova
Antiquity – Middle Ages – Renaissance
Art and culture. Issue 5

<i>Mikhail N. Sokolov</i> Brush-strokes for a portrait	10
<i>Elena A. Savostina</i> “Grand Style” in Bosporan art: evidence, origins and development	14
<i>Maria A. Lidova</i> The Murano diptych. An Early Byzantine ivory book cover	29
<i>Anna V. Pozhidaeva</i> The methods of copying and quoting for the production of West-European book miniatures of the 9 th –12 th centuries. The problems of classification	43
<i>Elizaveta V. Zotova</i> “Codex of Conrad Sacristan” and images of authority in German book illumination of the second half of 12 th century	61
<i>Liliya M. Evseeva</i> “The Wisdom of God” in the mosaics of the Cathedrale Monreale	72
<i>Anna A. Slapinia</i> 12 th century gusli with zoomorphic decorum from Novgorod: Western European analogies and possible symbolic meaning	85
<i>Ol'ga E. Etinhof</i> “Christ Pantocrator” of the 13 th century from the collection of Rublev museum in the context of Greek-Russian relations	98
<i>Valery V. Igoshev</i> The silver <i>oklad</i> of the Holy Gospel from the Cathedral of the Annunciation in the city of Solvychevodsk and similar works of the Stroganov craftsmen	114
<i>Ekaterina I. Tarakanova</i> Wooden “Crucifixion” by Filippo Brunelleschi and Masaccio’s fresco “Trinity”	124
<i>Valeriya M. Gabovich</i> Architecture in painting: the predella of 15 th century Sienese polyptychs	134

СОДЕРЖАНИЕ

Даниловские чтения Античность – Средневековье – Ренессанс Искусство и культура. Сборник 5

<i>Михаил Н. Соколов</i> Штрихи к портрету	10
<i>Елена А. Савостина</i> «Большой стиль» в искусстве Боспора: свидетельства, истоки и развитие	14
<i>Мария А. Лидова</i> Диптихи из Мурано – византийский оклад VI века	29
<i>Анна В. Пожидаева</i> Способы копирования и цитирования в производстве западноевропейской книжной миниатюры IX–XII вв.: опыт поиска классификации	43
<i>Елизавета В. Зотова</i> «Кодекс ризничего Конрада» и образы власти в немецкой книжной миниатюре второй половины XII в.	61
<i>Лилия М. Евсеева</i> «Премудрость Божия» в мозаиках собора Монреале	72
<i>Анна А. Слатиня</i> Новгородские гусли XII в. с зооморфным декором: западноевропейские аналогии и возможный символический смысл	85
<i>Ольга Е. Этингоф</i> «Христос Вседержитель» XIII в. из собрания ЦМиАР в контексте греко-русских связей	98
<i>Валерий В. Игошев</i> Серебряный оклад Евангелия из сольвычегодского Благовещенского собора и аналогичные произведения строгановских мастеров	114
<i>Екатерина И. Тараканова</i> Деревянное «Распятие» работы Филиппо Брунеллески и фреска Мазаччо «Троица»	124
<i>Валерия М. Габович</i> Архитектура в живописи: пределы сиенских полиптихов XV в.	134

Даниловские чтения
Античность – Средневековье – Ренессанс
Искусство и культура
Сборник 5

УДК 7.072

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-10-13



Штрихи к портрету

Михаил Н. Соколов

Аннотация. Настоящая публикация – переиздание заметки ныне покойного М.Н. Соколова в сборнике к юбилею тридцатилетней деятельности И.Е. Даниловой в качестве заместителя директора по науке ГМИИ им. А.С. Пушкина [Соколов 1997, с. 22–23]. Это не мемуары о покойной старшей коллеге, но скорее дифирамб, обращенный к еще живой и деятельной руководительнице научной жизни Музея и его гуманитарного окружения. В остроумном и кратком эссе М.Н. Соколову удалось обрисовать как основные черты творческого облика И.Е. Даниловой, так и ее человеческий характер.

Ключевые слова: И.Е. Данилова, наука, история искусства, Средние века, Возрождение, Древняя Русь, Италия, Россия

Для цитирования: Соколов М.Н. Штрихи к портрету // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1. С. 10–13. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-10-13

© Соколов М.Н., наследники, 2022

Brush-strokes for a portrait

Mikhail N. Sokolov

Abstract. This publication is a reprint of a study by the now deceased M.N. Sokolov in a collection of articles dedicated to the thirtieth anniversary of I.E. Danilova as Deputy Director for research of the A.S. Pushkin State Museum of Fine Arts [Sokolov 1997, pp. 22–23]. It is not a memoir about a late senior colleague, but rather a dithyramb addressed to the still living and active leader of the Museum's academic life and its human community. M.N. Sokolov managed to outline in a short witty essay the main features of I.E. Danilova as a researcher and as a human being.

Keywords: I.E. Danilova, science, art history, Middle Ages, Renaissance, Old Russia, Italy, Russia

For citation: Sokolov, M.N. (2022), "Brush-strokes for a portrait", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, pp. 10–13, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-10-13

Суrowость и грациозное достоинство – первые слова, которые приходят на ум, когда хочешь передать впечатление об Ирине Евгеньевне Даниловой. Она вся – в изысканной, как на полотнах Бронзино, броне, оставшейся от того послевоенного лихолетья, когда верховной благодетелью было осторожное Благоразумие, т. е. самозащищенность вкупе с умением видеть далеко назад и вперед. Следующие поколения, привыкшие к театральному радушию и веселой междусобойности шестидесятников, воспринимают гармонию благоразумия как чопорность, даже как холодное равнодушие. Однако трудно было бы, наверное, найти в нашей гуманитарной среде человека менее равнодушного, чем Ирина Евгеньевна.

Та же благоразумная гармония определяет и отношение И.Е. Даниловой к современной культуре. Очень редко выступая в художественно-критическом жанре, где можно «безобидным образом излагать смутность испытываемых ощущений» (Салтыков-Щедрин), Ирина Евгеньевна, однако же, видит и понимает гораздо больше, чем присяжные критики. Недаром благодарную память о ее преподавании сохранили столь многие из наших крупных современных мастеров, обычно не жалующие искусствоведов-педагогов и искусствоведов как таковых большим вниманием (признательная память учеников роднит И.Е. Данилову с ее учителем М.В. Алпатовым, у которого тоже много почитателей среди художников). «Это – настоящий язык», – не мудрствуя лукаво, говорят художники, признавая умение так же творчески

работать со своим материалом, как они работают с красками, камнем, деревом. А что касается чувства современности, то в работах И.Е. Даниловой можно найти тонкие, вполне постмодернистские интуиции – например там, где она специально выделяет цитату из Альберти, описывающего человеческую культуру в виде печальной, поросшей бурьяном свалки.

Наверное, главный дар хорошего человека – это дар понимания той «прекрасной сложности» (К. Леонтьев), которая предопределяет всякое культурное пространство, и древнее, и новое. Прекрасно чувствуя и Средние века, и Возрождение, Ирина Евгеньевна не мыслит их в виде двух ступеней, двух последовательных этапов, но умеет виртуозно показать их равноправие, разделить свои «симпатии поровну между двумя великими эпохами» (М.Я. Либман).

Благодаря этому и укрепляется возможность подлинно гуманистического изучения средневекового искусства, прежде всего древнерусского, по духу своему архисредневекового. Реализация этой возможности – едва ли не самое главное в великом наследии М.В. Алпатова, лучшей, самой верной ученицей которого Ирина Евгеньевна является. Обращаясь к трудам И.Е. Даниловой, мы учимся понимать гуманизм византийства, равно как и средневековую базу Ренессанса. (На ум приходит сцена из «Воскресших богов» Мережковского, где Леонардо да Винчи с удивлением созерцает творения русского иконописца, прибывшего вместе с посольской миссией.) Это взаимосозерцание двух (в общем-то антагонистических) эпох, проступающее в методе И.Е. Даниловой, крайне необходимо социальному пространству наших дней, когда Византия и Новое время сходятся в некрасивых разборках по поводу церковных ценностей. Книги все же кое-чему учат – хотя это надоевшая банальность.

Другой очень важный мотив работы Ирины Евгеньевны – Италия и Россия. Это, впрочем, продолжение того же эпохально-географического взаимосозерцания. Сама Ирина Евгеньевна как исследователь – суть Россия внутри Италии, ее точка зрения неизменно хранит память о Древней Руси среди шедевров Мазаччо или Боттичелли. При этом ее взгляд нигде не соскальзывает в культурологическую лирику, но остается строго историчным, даже историко-социологическим, восполняя ту историческую социологию искусства, которая у нас блистательно отсутствует. Недаром столь ценит она наблюдения Франкастеля и Бэксанделла, которые столь много сделали для того, чтобы современный зритель смог мысленно поставить себя на место человека кватроченто.

В книгах и статьях И.Е. Даниловой мы получаем возможность ощутить себя не сторонними зрителями, но войти в живую среду

произведения. Поэтому, наверное (лелея волшебный эффект бытия-внутри-образа), Ирина Евгеньевна охотнее всего обращается к творениям величественным и масштабным: к фресковым циклам, к храмам, к городской исторической среде в целом – как в случае с «Брунеллески и Флоренцией». Но опять же, как бы ни возрастали масштабы, естественная точка исхода линий восприятия (то есть человек) остается на своем месте. Человек не растворяется в структурах, символических отношениях и двусмыслиях – может быть, поэтому Ирина Евгеньевна испытывает некоторое недоверие к структурализму и иконологии, где такое растворение нередко происходит.

Но каковы бы ни были ее методологические пристрастия, она всегда открыта новым веяниям и гипотезам. Конференции, которые долгое время проводились в ГМИИ под ее руководством, даже в самое глухое застойное время носили вид вольных симпозиумов, участники которых не слишком мучили себя авторедактурой. Во многом благодаря И.Е. Даниловой ГМИИ и превратился в один из замков науки, которые гордо высятся среди сегодняшнего хаоса. Ирине Евгеньевне не надо было перестраиваться после 1985 г. – она всегда занималась только своим честным делом.

Большинство московских – да и не только московских – историков искусства чем-то так или иначе Ирине Евгеньевне обязано. Да останется она и впредь тем – по словам одного поэта-метафизика XVII века – «нежным и властным центром», вокруг которого вращается все лучшее в нашей многострадальной науке.

Литература

Соколов 1997 – *Соколов М.Н.* Штрихи к портрету // Введение в храм: Сборник статей / Под ред. Л.И. Акимовой. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 22–23.

References

Sokolov, M.N. (1997), "Strokes for the portrait", in Akimova, L.I. (ed.), *Vvedeniye v khram: Sbornik statey* [The Entry into the Temple: Collected articles], *Yazyki russkoi kul'tury*, Moscow, Russia, pp. 22–23.

«Большой стиль» в искусстве Боспора: свидетельства, истоки и развитие

Елена А. Савостина

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

Аннотация. В предметах античного искусства боспорского производства достаточно отчетливо наблюдается древнегреческая архаическая основа. Мы можем трактовать ее как сохранение ранних эстетических представлений в восприятии пластической формы, некую «манеру видения», перенесенную с эллинским импульсом в новую среду обитания в VI в. до н. э. С течением времени пластическая манера видоизменялась, но «архаический след» в скульптуре сохранялся. Несомненно, именно он стал определяющей основой оригинальной локальной формы, которая постепенно наполнялась элементами, почерпнутыми у последующих мастеров новых «классических» школ.

Своеобразным ключом к пониманию яркой разновидности местного искусства, которую было предложено выделить и обозначить как «боспорский стиль», оказался рельеф со сценой сражения (ГМИИ им. А.С. Пушкина). К данному стилю отнесем и ряд других памятников монументальной скульптуры, как конца VI, так IV в. до н. э. и более поздних, включая широко распространенные боспорские надгробные стелы эллинистической и раннеримской эпохи. Есть основания предполагать существование боспорского стиля и в формах архитектурного декора, и в торевтике (золотые предметы из кургана Передериева Могила и кургана 2013 г. в Ставрополе), и даже в малых формах, в терракотовой пластике этот стиль получил отражение – статуэтка всадника из ГМИИ им. А.С. Пушкина по композиции, уплощенной поверхности рельефа и характерным деталям напоминает стиль боспорских стел позднего эллинизма. Все это переводит рассматриваемое явление в статус так называемого «Большого стиля», т. е. художественной манеры, проявляющейся в разнообразных категориях культуры и в течение нескольких столетий определяющей выразительный облик боспорской среды.

Ключевые слова: античное искусство, Северное Причерноморье, искусство Боспора, «боспорский стиль», античная периферийная культура, древнегреческая скульптура, торевтика, короoplastика

Для цитирования: Савостина Е.А. «Большой стиль» в искусстве Боспора: свидетельство, истоки и развитие // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1. С. 14–28. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-14-28

“Grand Style” in Bosporan art: evidence, origins and development

Elena A. Savostina

*Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov
at the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, esav@yandex.ru*

Abstract. Among the objects of greek art of the Bosporan production, greek archaic art basis is quite clearly observed. We can interpret it as the preservation of early aesthetic ideas in the perception of plastic form, a certain “manner of vision”, transferred with the Hellenic impulse to a new environment in the C. 6 BC. Over time, the plastic manner was modified, but the “archaic trace” in the sculpture was preserved. Undoubtedly, it became the defining basis of a peculiar local form, which was gradually filled with elements learned from subsequent masters of the new “classical” schools.

A relief with a battle scene (Pushkin State Museum of Fine Arts) turned out to be a kind of key to understanding the bright variety of local art, which was proposed to be distinguished and designated as the “Bosporan style”. We can also refer to it a number of other monuments of monumental sculpture, both of the late 6th and 4th centuries BC, and later, including the widespread Bosporan tombstone steles of the Hellenistic and Early Roman era. There are reasons to assume the existence of the Bosporan style in the forms of architectural decoration, and in toreutik (gold objects from the Donetsk and Stavropol mounds: Perederieva Mogila and the mound, excavated in 2013 in Stavropol), and even in small forms – terracotta plastic – this style is reflected: the statuette of a horseman from the Pushkin State Museum of Fine Arts in the composition, flattened surface of the relief and characteristic details resembles the style of the Bosporan steles of late Hellenism. All this translates the phenomenon under consideration into the status of the so-called “Grand Style”, that is, an artistic manner that manifests itself in various categories of culture and for several centuries has determined the expressive appearance of the Bosporan environment.

Keywords: Greek art, Northern Black Sea region, Bosporan Style, art of Bosporos, greek peripheral culture, greek sculpture, toreutics, coroplastics

For citation: Savostina, E.A. (2022), “‘Grand Style’ in Bosporan art: evidence, origins and development”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, pp. 14–28, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-14-28

Проблема развития искусства и культуры на периферии греческого мира является одной из не только приоритетных, но и трудно-решаемых тем в изучении античной цивилизации. В ее обсуждении бесспорно важно то обстоятельство, что на краю ойкумены греки жили в окружении соседей. Разумеется, это не могло не отразиться на их жизни и формировании оригинальной культурной среды. Данный фактор достаточно подробно рассматривается исследователями, и именно он нередко становится главным в определении характера периферийной культуры, в объяснении особенностей конкретных произведений. Однако есть и другие свойства греческой цивилизации, которые нельзя не учитывать, говоря о периферии. Прежде всего это принцип, по которому осуществляется ее географическое расширение – выводимая колония, подобно капле воды, содержит все основные свойства своего источника. Следовательно, время выведения колонии и, стало быть, характер передаваемого импульса имеют не последнее значение в сложении новой культурной среды.

Все сказанное справедливо и в отношении античного Боспора, греческое население которого обосновалось на северных берегах Понта с VI в. до н. э., а художественная атмосфера формировалась не только привозной продукцией, но и произведениями боспорских мастеров. Тот «ответ», который со временем был дан Боспором на полученный импульс, неоднократно обсуждался в литературе, в том числе автором этих строк [Савостина 2004, с. 111–116; Савостина 2012]. Не будет преувеличением сказать, что наши источники по этой теме довольно скудны, и процесс развития своеобразного локального варианта искусства намечен только пунктирно. Однако вырисовывается, хотя и прерывистая, но все же очевидная линия, состоящая из близко расположенных точек-памятников, и каждый следующий объект, даже самый, казалось бы, незначительный, обогащает наши представления, дополняя искусство Боспора новыми смыслами, придавая ему как явлению новый объем и протяженность во времени. В данном обзоре хотелось бы очертить ту общую панораму, которая сложилась в ходе отбора и анализа важных свидетельств боспорского искусства, к чему можно будет добавить дополнительный штрих.

Своеобразным ключом к пониманию яркой разновидности местного искусства, которую было предложено выделить и обозначить как «боспорский стиль», оказался рельеф со сценой сражения второй половины IV в. до н. э.¹ О нем уже много было сказано в свое

¹ ГМИИ им. А.С. Пушкина. Инв. Ф-1570. Выс. сохр. 112 см.

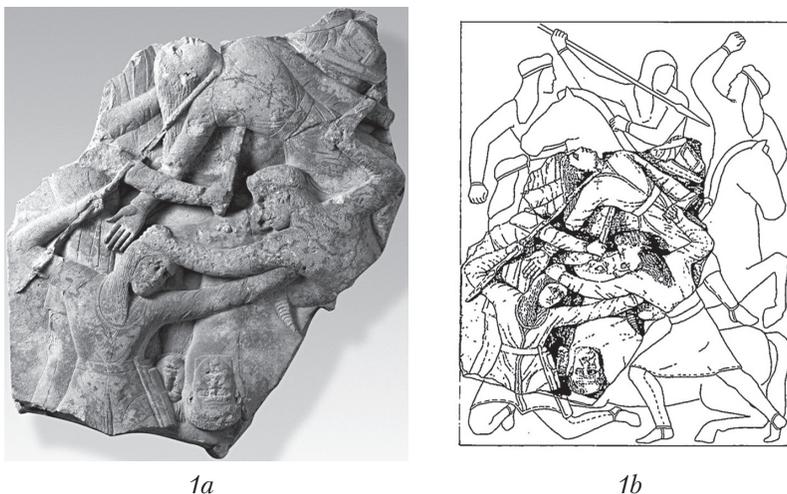


Рис. 1

- а) рельеф со сценой сражения – сохранившаяся часть,
 фото ГМИИ им. А.С. Пушкина;
 б) прорисовка и реконструкция композиции сцены

время², но для нашей темы обойти его невозможно. Этот рельеф – самое неожиданное явление среди группы памятников с поселения Юбилейное (рис. 1). На дошедшем фрагменте фриза изображены три поединка, эпизоды битвы всадников и пешех воинов, одетых и вооруженных по скифскому образцу.

В посвященном рельефу издании отражена разноречивая трактовка его необычного сюжета, предложенная разными исследователями: битва ли это молодых скифов между собой («скифомахия», по остроумному определению Яна Боузека [Bouzek 2003, р. 142]), или «скифская амазомахия», о которой поведал Геродот (*Hdt.* IV, 110–116). В свое время еще большее удивление вызвало своеобразное художественное решение рельефа. Представленные сцены сражения размещены в нем не последовательно, эпизод за эпизодом, а сконцентрированы на плоскости одной плиты и как бы наложены друг на друга. Каждая самостоятельная сцена занимает свой пространственный пласт, не пересекающийся с другим. Такая

²Боспорский рельеф со сценой сражения (Амазомахия?). М.: Изд-во ГМИИ им. А.С. Пушкина; СПб.: Летний сад, 2001. Т. 2. 312 с. (Серия «Монография о памятнике»)

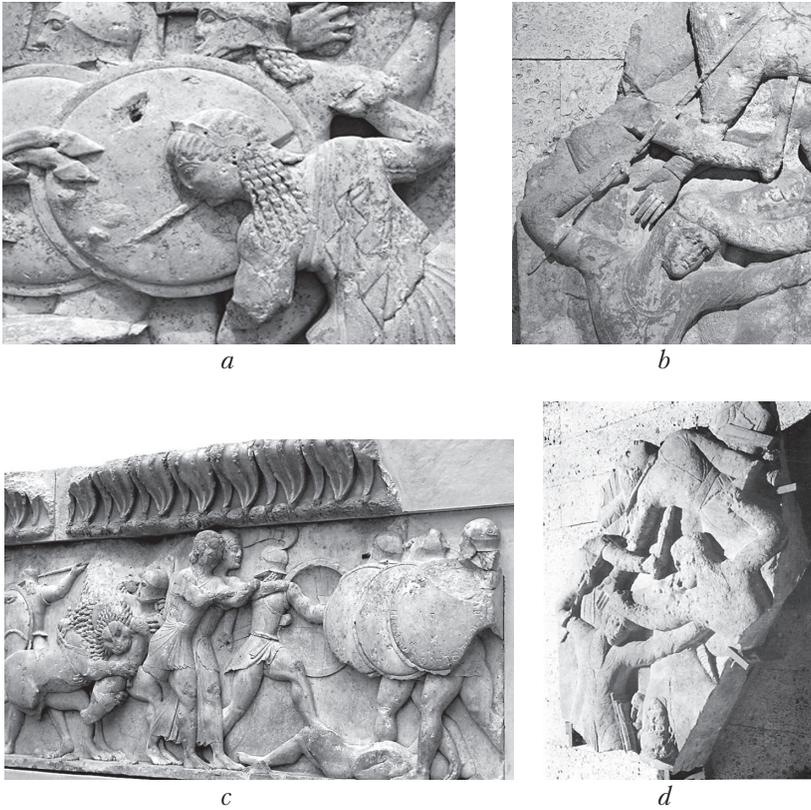


Рис. 2. Сопоставление элементов композиционного построения боспорского рельефа, вторая половина IV в. до н. э. (*b, d*), и фриза Сифносской сокровищницы в Дельфах, конец VI в. до н. э. (*a, c*)

особенность рельефа необыкновенно редка, тем не менее образцы подобного необычного построения пространства фриза существуют, и происходят они из Ионии – родины боспорских колонистов. Наиболее показателен пример фриза с изображением гигантоматии знаменитой Сокровищницы в Дельфах, возведенной жителями ионийского Сифноса около 525 г. до н. э. [Bergemann 2001, p. 98]. Сцены битвы богов и гигантов на архаическом рельефе организованы в двух пространственных пластах (рис. 2), и в их построении применяются некие регулирующие слои композици-

онные элементы. Самый наглядный пример видим в эпизоде битвы с участием Артемиды, где копьё богини, показанное на фоне щита гиганта, определяет пространственные границы ее слоя и зрительно отграничивает зону того пласта, где развивается другое событие гигантомахии (рис. 2 а). Неожиданно, но совершенно очевидно, что именно тот же прием видим в нашем произведении боспорского мастера IV в. до н. э., где точно так же диагональ копья-дротика воина отделяет первый пространственный пласт от последующего, тем самым предупреждая зрительное «выпадение» фигур второго слоя (рис. 2 б).

Для понимания истоков стиля боспорского рельефа немало важно и пластическое исполнение самих фигур, основа которого также соответствует принципам архаического искусства: изображение не натуралистично, а облечено в стилизованную форму, при этом фигуры показаны фронтально, очерчены четкой линией и имеют уплощенную поверхность (рис. 2 с, d). Сложность самой задачи и ее достойное исполнение говорят о высоком мастерстве и обученности скульптора боспорского рельефа, а использование аналогичных с ионийцами приемов несомненно свидетельствует о генетическом родстве этих школ, проступившем во времени как некий «архаический след» [Савостина 2004, с. 116]. Заметим, что этот стиль нельзя считать архаизирующим, т. е. «возвратным», намеренно воспроизводящим элементы архаики и концентрирующимся на ней. Скорее это естественная задержавшаяся во времени архаическая основа, в которую включены и гармонично вписаны изобразительные приемы, относящиеся к эпохе классики (например, трехчетвертной разворот головы), и где применяются известные ей иконографические схемы. Они безусловно говорят о том, что анализируемый памятник не есть застывшая архаическая модель, досуществовавшая до эпохи поздней классики, а представляет собой образец «боспорского стиля» – динамичного, живого искусства, обладающего внутренней силой и собственной логикой, оригинальной «манерой видения», как говорил Г. Вёльфлин.

К боспорскому стилю можно отнести и ряд других памятников монументальной скульптуры (рис. 3) конца VI в. до н. э. (голова статуи Афины), второй половины IV в. до н. э. (стела из Трехбратнего кургана, голова статуи синда, рельеф с изображением грифона из Пантикапея) и более поздних, включая широко распространенные боспорские надгробные стелы эллинистической и раннеримской эпохи [Савостина 2012].

*a**b**c**d*

Рис. 3. Скульптура «боспорского стиля»:

- a) голова статуи Афины, ок. 510 г. до н. э.;
- b) голова статуи синда;
- c) рельеф с изображением грифона;
- d) стела из Трехбратнего кургана – вторая половина IV в. до н. э.



Рис. 4. Произведения боспорских золотокузнецов
из скифских курганов:

- а) Передериева Могила;
- б) Ставропольский курган,
вторая половина IV в. до н. э.

Есть основания предполагать отражение пластических приемов боспорского стиля и в формах архитектурного декора, но особенно явно он проявился в торевтике, в золотых предметах из донецкого и ставропольского курганов (рис. 4 а, б): Передериева Могила [Моруженко 1992, с. 67–74] и курган 2013 г. [Савостина 2014, с. 32–40]. Украшающие их рельефные композиции, выполненные в технике тиснения и гравировки, также посвящены теме сражения. Здесь в последовательно расположенных сценах раскрывается уже другой сюжет Геродота, повествующий о битве скифов, вернувшихся из мидийского похода, с потомками своих жен и рабов – «старых скифов и молодых» (*Hdt.* IV, 1–4.). Выбор темы изображения несомненно учитывал негреческих соседей Боспора [Русяева 2013, с. 443], кому и предназначались эти изделия, судя по месту находки. В художественном же отношении эти примеры свидетельствуют о применении общих изобразительных приемов и иконографических схем, известных боспорским мастерам и воспроизводимых как в монументальной скульптуре, так и в художественном металле (рис. 4). Устойчивое сочетание архаической стилизации форм, классической иконографии и композиции с классическим литературным сюжетом, переданным в близкой изобразительной манере, несомненно свидетельствует о принадлежности памятников одному направлению в искусстве

[Савостина 2001, с. 291]. Здесь впервые ощущается та общность, та «школа», которую ожидал увидеть в произведениях боспорских златокузнецов еще М.И. Ростовцев³.

Сопоставление изображений показывает, что мастера варьировали схемы, известные в репертуаре греческого искусства с эпохи классики, создавали новые ракурсы фигур, изменяли детали, дополняли художественный рассказ новыми подробностями. Определенная творческая свобода чувствуется в интерпретации сюжета и на рельефе, и в предметах торевтики, в эмоциональной характеристике различных персонажей. В золотых вещах она отразилась и в живописной передаче пейзажа – условном обозначении среды, на фоне которой разворачиваются события.

Развивающийся в ограниченном культурном пространстве с эпохи поздней архаики боспорский стиль в полном смысле подтверждает тезис Ричарда Нира о том, что классика не представляла собой фундаментального разрыва с ценностями, воплощенными в архаической скульптуре, «не отвергала архаическую форму, но выростала из нее» [Neer 2010, pp. XIV, 262]. И мы действительно наблюдаем один из примеров такого живого процесса, характеризующего художественные события, происходящие на периферии античного мира.

Однако нельзя отрицать, что Боспор в этом плане представляет собой в общем-то неординарное явление. Давно замечено, что его искусство обладало своеобразием и по ряду параметров отличалось не только от таких областей Греции, как Иония и Атика, но и от искусства античных государств Северного Причерноморья, хотя и находившихся с ним в близком географическом соседстве. Бесспорно, причины такого различия нужно искать в специфическом пути развития Боспора как государства, его политической истории, экономических процессах, взаимоотношениях с варварским окружением, что проявилось в особенностях развития греческих поселений, но также в значительной степени явилось залогом формирования здесь самобытной художественной среды. Боспорский стиль как раз и является одним из характерных проявлений и доказательств того, что по прошествии времени от момента основания колоний на Боспоре сложилась особая культурная общность, отличающаяся устоявшейся формой выработанных эстетических предпочтений, своего рода формой художественного самоопределения боспорцев. И хотя нам пока известно немного примеров такого рода, допустимо предположить, что в свое время

³ *Ростовцев М.И.* Эллинизм и иранство на юге России. Пг.: Огни, 1918. 2-е изд.: М.: Издат. дом «Книжная находка», 2002. С. 128.

эта совокупность признаков могла характеризовать общий фон боспорского локального искусства и была проявлением своего рода «*Большого стиля*».

В поисках свидетельств существования такой обобщающей совокупности, аттестующей искусство античного Боспора со стороны не только его идейного содержания, но и художественной формы, даже самые несущественные на первый взгляд находки могут играть знаковую роль. В этом плане пристальный интерес вызывает одна терракотовая статуэтка – случайная находка, сделанная на Таманском полуострове в 1980-е гг.⁴

Односторонняя терракота представляет вооруженного всадника на спокойно стоящем коне, обращенном вправо (рис. 5 а). Судя по дошедшему оттиску с нечеткими очертаниями деталей, форма, в которой была оттиснута терракота, использовалась многократно, и это свидетельствует о том, что изображение не было единичным, и существовала как минимум серия подобных статуэток. Хотя терракота оббита по краям, а головы всадника и коня утрачены, композиция прочитывается легко, тем более что иконография этого сюжета достаточно распространена на Боспоре. Статуэтки всадника на спокойно стоящем коне встречаются здесь с эллинистического времени [Пругло 1977, с. 179; Денисова 1981, табл. 12 ж]. Впрочем, несмотря на известные иконографические параллели, прямых аналогий рассматриваемому изделию среди терракот пока не было найдено, хотя исследователи и отмечают различные художественные стили (называются два: «античный» и «характерный для Боспора» [Пругло 1977, с. 179]). Такие особенности статуэтки, как уплощенная поверхность рельефа, стилизация форм, линейность изображения и подчеркнутая достоверность деталей (горит с луком скифского типа на правом бедре воина, снаряжение коня [Горончаровский 2003, с. 86, рис. 30]), придают этой находке безусловную уникальность. Правда, об этом можно говорить лишь в том случае, если рассматривать ее как тип в традициях коропластики. В то же время весьма близкие аналогии стилю и форме изображения можно найти в боспорской монументальной скульптуре (рис. 5 б, с).

В эпоху позднего эллинизма – раннеримского времени на Боспоре широкое распространение получают рельефные надгробные стелы, стилистически продолжающие традиционно «боспорскую» линию, в сюжетах которых преобладают картины загробного

⁴ ГМИИ им. А.С. Пушкина. Ф-1686. КП-408535. Выс. сохр. 8 см. Передана в ГМИИ им. А.С. Пушкина одним из участников Восточно-Боспорской экспедиции.



a



b



c

Рис. 5

- a) терракотовый всадник,
I в. до н. э. – I в. н. э.;
- b) всадник с луком скифского типа
слева у седла на боспорской стеле,
КБН 294, I в. до н. э.;
- c) всадник с бронебойным луком
справа у седла на боспорской стеле,
КБН 78, I в. н. э.

пира и загробного выезда – сцены с изображением всадников (КБН; КБН-Альбом). Боспорское производство их не вызывает сомнений, предполагается, что имелся не один центр их изготовления (среди них Пантикапей, Фанагория, Горгиппия), выделяются приемы, свойственные различным мастерским. Всадники-воины показаны

на стелах в полном вооружении, неизменным элементом которого является лук. Как правило, лук в горите скифского образца – такой, как мы видим на терракотовой статуэтке, – подвешивался у левого бедра [Горончаровский 2003, с. 70] (рис. 5 б – КБН 294), у правого бока обычно крепился большой лук гуннского типа со спущенной тетивой [Горончаровский 2003, с. 74] (рис. 5 с – КБН 78). В нашей терракоте скифский лук (если мы правильно его определяем) показан справа. Поэтому естественно следует вопрос, не является ли представленная композиция зеркальным отражением сцены на надгробии, где всадник обращен влево? Предположим, создавая модель статуэтke, коропласт скопировал фигуру всадника так, как ее видел, упустив из внимания то обстоятельство, что в оттиске по форме, снятой с модели, все поменяется местами.

Сделанные наблюдения любопытны для определения исходного иконографического образца и метода работы мастера, однако не они здесь должны быть поставлены во главу угла. Несомненно большее значение имеют стилистические особенности статуэтke – полное повторение в терракоте пластического стиля каменных стел. В терракотовом всаднике можно видеть одно из первых убедительных свидетельств распространения «боспорского стиля» не только в монументальном искусстве, но и в искусстве малых форм, и не только в представительской продукции златокузнецов, но и в значительно более ординарных предметах. Таким образом, при всей своей скромности этот памятник имеет безусловную значимость, расширяя наши представления о протяженности «боспорской линии» во времени и о разнородности материалов, отразивших общие эстетические предпочтения – ту совокупность художественных принципов боспорцев, которую можно характеризовать как «Большой стиль» [Савостина 2018, с. 73–75]. Датированный рубежом – первыми веками н. э., этот пример показывает, насколько длинной может оказаться намеченная пунктиром линия, уверенно проявившаяся с отметки рельефа IV в. до н. э., но начатая даже раньше, если вести отсчет от головы статуи Афины конца VI в. до н. э. (рис. 3 а). Терракотовый всадник добавляется на этот пунктир как еще один элемент – хотелось бы думать, скорее как новый штрих, чем точка...

Список сокращений

КБН – Корпус боспорских надписей. М.; Л., 1965.

КБН-Альбом – Корпус боспорских надписей: Альбом иллюстраций (КБН-альбом). СПб., 2004.

Литература

- Горнчаровский 2003 – *Горнчаровский В.А.* Между империей и варварами: военное дело Боспора римского времени. СПб.: Петербургское востоковедение; М.: Филоматис, 2003. 224 с. (Серия “Militaria Antiqua”, II)
- Денисова 1981 – *Денисова В.И.* Корoplastика Боспора: по материалам Тиритакки, Мирмекия, Илурата и сельской усадьбы. Л.: Наука, 1981. 172 с.
- Моруженко 1992 – *Моруженко А.А.* Скифский курган Передерьева Могила // Археология, 1992. Вып. 4. С. 67–74.
- Пругло 1977 – *Пругло В.И.* Терракотовые статуэтки всадников на Боспоре // История и культура античного мира. М.: Наука, 1977. С. 177–183.
- Русяева 2013 – *Русяева М.В.* Сюжеты и стиль эллино-скифской торевтики в контексте развития классического искусства Эллады // Боспорский феномен: греки и варвары на евразийском перекрестке. СПб., 2013. С. 434–443.
- Савостина 2001 – *Савостина Е.А.* «Боспорский стиль» и сюжеты Геродота в пластике Северного Причерноморья // Боспорский рельеф со сценой сражения (Амазономахия?). Т. 2. М.: Изд-во ГМИИ им. А.С. Пушкина; СПб.: Летний сад, 2001. С. 284–303. (Серия «Монография о памятнике»)
- Савостина 2004 – *Савостина Е.А.* Скульптура Боспора: «архаический след» в хронологии локального стиля // Боспорский феномен. СПб., 2004. С. 111–116.
- Савостина 2012 – *Савостина Е.А.* Эллада и Боспор: греческая скульптура на Северном Понте. Симферополь; Керчь: АДЕФ-Украина, 2012. 397 с.
- Савостина 2014 – *Савостина Е.А.* Иконография скифской битвы и «боспорский стиль»: новый повод для обсуждения проблемы // Таврические студии: Исторические науки. 2014. № 6. С. 32–40.
- Савостина 2018 – *Савостина Е.А.* «Большой стиль» в малых формах боспорского искусства: терракотовый всадник // Ольвийский форум: Материали II Міжнародної археологічної конференції: пам'яті В.В. Крапівіної: до 150-річчя дослідження Ольвії. Николаев: Лукоморье, 2018. С. 73–75.
- Bergemann 2001 – *Bergemann J.* Spätklassischer Mischstil oder hellenistische Schlachtdarstellung? Stilistische und typologische Überlegungen zum Kampfreliet von der Tamanhalbinsel // Bosporan Battle Relief (Amazonomachia?) Vol. 2. M., SPb.: Izd-vo GMI im. A.S. Pushkina; “Letniy sad”, 2001. S. 90–117. (Series “Monograph on the Monument”)
- Bouzek 2003 – *Bouzek J.* Attic Art of 5th and 4th Century BC and the Art of the Cimmerian Bosphorus // Studia hercynia. Issue 7, 2003. P. 138–145.
- Neer 2010 – *Neer R.* The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture. Chicago; London: Univ. of Chicago Press, 2010. 262 p.

References

- Bergemann, J. (2001), "Spätklassischer Mischstil oder hellenistische Schlachtdarstellung? Stilistische und typologische Überlegungen zum Kampfreief von der Tamanhalbinsel, in *Bosporan Battle Relief (Amazonomachia?)*, Izdatel'stvo GMI imeni A.S. Pushkina; Letnii sad, Moscow, Saint Petersburg, Russia, v. 2, pp. 90–117. (Series "Monograph on the Monument")
- Bouzek, J. (2003), "Attic Art of 5th and 4th Century BC and the Art of the Cimmerian Bosphorus", *Studia hercynia*, issue 7, pp. 138–145.
- Denisova, V.I. (1981), *Koroplastika Bospora (po materialam Tiritaki, Mirmekiya, Ilurata i sel'skoj usad'by)* [Koroplasty of Bosphorus (based on the materials of Tiritaka, Mirmekiy, Ilurat and rural estate)], Nauka, Leningrad, Russia.
- Goroncharovskii, V.A. (2003), *Mezhdru Imperiej i varvarami: voennoe delo Bospora rimskogo vremeni* [Between the Empire and the barbarians: the military affairs of the Bosphorus of the Roman time], Peterburgskoe Vostokovedenie, Saint Petersburg, Filomatis, Moscow, Russia. (Seriya "Militaria Antiqua", II),
- Moruzhenko, A.A. (1992), "Scythian mound Perederieva Grave", *Archeology*, vol. 4, pp. 67–74.
- Neer, R. (2010), *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*. University of Chicago Press, London, Chicago, USA.
- Pruglo, V.I. (1997), "Terracotta statuettes of horsemen on the Bosphorus" in *Istoriya i kul'tura antichnogo mira* [History and culture of the ancient world], Nauka, Moscow, Russia, pp. 177–183.
- Rusyayeva, M.V. (2013), "Subjects and style of Hellenic-Scythian toreutics in the context of the development of classical art in Greece" in *Bosporiskiy fenomen: Greki i varvary na Evraziyskom perekrestke* [The Bosporan phenomenon: Greeks and Barbarians at the Eurasian Crossroads], SPb., Russia, pp. 434–443.
- Savostina, E.A. (2001), "The 'Bosporan Style' and Motifs from Herodotus in Plastic Arts from the Northern Pontic Area", *Bosporan Battle Relief (Amazonomachia?)*, Izdatel'stvo GMI imeni A.S. Pushkina; Letnii sad, Moscow, Saint Petersburg, vol. 2, pp. 304–327. (Series "Monografiya o pamyatnike")
- Savostina, E.A. (2004), "Sculpture of the Bosphorus: 'an archaic trace' in the chronology of the local style" in *Bosporiskiy fenomen* [The Bosporan phenomenon], Saint Petersburg, Russia, pp. 111–116.
- Savostina, E.A. (2012), *Ellada i Bospor. Grecheskaya skulptura na Severnom Ponte*. [Hellas and Bosphorus. Greek sculpture on the Northern Pontus], ADEF-Ukraina, Simferopol', Kerch', Ukraine.
- Savostina, E.A. (2014), "Iconography of the Scythian battle and the 'Bosporan style': a new reason to discuss the problem", *Tavricheskiye studii. Istoricheskiye nauki*, no. 6. pp. 32–40.

Savostina, E.A. (2018), “ ‘Big style’ in small forms of Bosporan art: terracotta horse-man”, in *Olviyskii forum (pam’ati V.V. Krapivinoi) up to 150 richa doslidzhennya Olvii. Materialy II Mezhdunarodnoi arkhelogicheskoi konferentsii* [Olviysky Forum (in memory of V.V. Krapivina) on the 150th anniversary of the study of Olvia, Proceedings of the II International Archaeological Conference], Lukomorye, Nikolaev, Ukraine, pp. 73–75.

Информация об авторе

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

Information about author

Elena A. Savostina, Dr. of Sci (Art Studies), Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov at the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; bld. 30, Tovarishchesky Line, Moscow, Russia, 109544; esav@yandex.ru

Диптих из Мурано – византийский оклад VI века

Мария А. Лидова

*Институт философии и права Сибирского отделения РАН,
Новосибирск, Россия, mlidova@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена двум сторонам оклада из слоновой кости, известного в литературе как Муранский диптих. Название диптиха определило упоминание XVIII в. о местонахождении одной из его сторон в монастыре на о. Мурано неподалеку от Венеции. Разрозненные части оклада находятся сегодня в разных европейских музейных и библиотечных собраниях, а именно: в Равенне, Манчестере, Берлине, Париже и Санкт-Петербурге. Несмотря на обстоятельства сохранности, общий вид оклада поддается довольно точной реконструкции. Помимо исследования составных элементов этого ранневизантийского памятника и его иконографической программы, в данной работе будет проанализировано художественное своеобразие Муранского диптиха в контексте близких по времени и сюжету произведений. Выявление его специфических особенностей по сравнению с другими окладами позволит раскрыть многогранность искусства резьбы по слоновой кости и дополнит существующие представления об утраченных художественных циклах и развернутых монументальных программах ранневизантийского времени.

Ключевые слова: Муранский диптих, Равенна, слоновая кость, оклад евангелия, иконография Богоматери, ранневизантийское искусство, апокрифы

Для цитирования: Лидова М.А. Диптих из Мурано – византийский оклад VI века // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2022. № 1. С. 29–42. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-29-42

The Murano diptych. An Early Byzantine ivory book cover

Maria A. Lidova

*Institute of Philosophy and Law of the Siberian Branch
of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia,
mlidova@mail.ru*

Abstract. The paper is dedicated to the ivory cover, commonly referred to in scholarship as the Murano diptych. The name, alluding to one of the Venetian islands, derives from an 18th-century historic record attesting the presence of one of the sides of the cover in a Murano monastery. This part of the diptych was later brought to Ravenna and today is on display at the Ravenna National Museum. The fragments of the other side of the diptych are dispersed among various museum and library collections in Manchester, Paris, Berlin, and Saint Petersburg. Notwithstanding the scattered location of the ivory, it is possible to reconstruct its constituent elements and original decoration. Besides offering a detailed analysis of the surviving fragments, this paper focuses on the overall iconographic program and formal characteristics of the diptych, and studies its reliefs in light of late antique ivory carving and church decoration. It is argued that late antique ivories represent an important source of information concerning the use of apocryphal imagery in monumental art, enabling us to reconstruct the imagery of early Byzantine narrative cycles.

Keywords: The Murano diptych, Ravenna, ivory, ivory carving, book cover, iconography of the Virgin, early Byzantine art, apocrypha

For citation: Lidova, M.A. (2022), "The Murano diptych. An Early Byzantine ivory book cover", *RSUH/RGGU Bulletin, "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, pp. 29–42, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-29-42

В собрании Национального музея в Равенне хранится рельеф из слоновой кости (инв. № 1002), состоящий из пяти самостоятельных пластин, скрепленных вместе при помощи пазов и выступов (рис. 1) [Wessel 1958; Volbach 1976, Nr. 125, S. 87; Cristoferi 1991; Rizzardi 1994a; Rizzardi 1994b; Lowden 2007, pp. 41–43]¹. Такого рода изделия называются пятичастными костяными окладами, так как наиболее часто, хотя и не исключительно, они использовались

¹См. также: Weitzmann K. *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, 3d to 7th Century*. N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1979. P. 531–532.



Рис. 1. Христос на троне
в окружении евангельских и ветхозаветных сюжетов.
Одна из сторон ранневизантийского костяного оклада,
известного как Муранский диптих, VI в.
Национальный музей г. Равенны

в качестве драгоценных украшений лицевой и оборотной стороны литургических рукописных кодексов, прежде всего текстов евангелий [Lowden 2007]. Столь изысканное и выразительное оформление должно было подчеркнуть сакральную важность книги, раскрыть в какой-то мере ее содержание, но главное – стать частью храмового убранства и торжественного, связанного со священным Писанием, литургического действия.

Изделия этого типа были широко распространены в ранневизантийский период и сохраняли свою актуальность на протяжении веков, так как подобные рельефы активно использовались повторно и переносились на новые кодексы. Выставленный в Равенне оклад дошел до нас отдельно от своего манускрипта и сегодня воспринимается как самостоятельное произведение. Наименование

Муранский он приобрел в силу своего происхождения, зафиксированного в источниках XVIII в., согласно которым этот предмет находился в монастыре Св. Михаила на о. Мурано, откуда он, по всей видимости, и попал в Равенну².

Размеры оклада (35,7 × 30,8 см) позволяют получить представление о величине первоначального кодекса. В центре композиции на расположенной посередине пластине изображен юный безбородый Христос, восседающий на троне в окружении четырех предстоящих фигур. В левой руке Иисус держит свиток, в то время как пальцы правой руки сложены в жесте благословения. Две мужские фигуры, расположенные по сторонам, в левых покрытых платом руках держат раскрытые кодексы. Их правые руки воздеты ладонями кверху, что отражает момент общения или принятия вести и учения от Христа. Физиогномические черты обоих проработаны с высокой степенью индивидуализации. Подбородки скрыты длинными бородами. Святой слева представлен абсолютно лысым, в то время как голову второго венчает пышная копна волос. По аналогии с другими произведениями эти фигуры наиболее часто идентифицируются как святые Петр и Павел, но отсутствие точных указаний в виде подписей и кодексы в их руках оставляют возможность того, что в данном случае могли быть изображены два евангелиста.

Еще две фигуры виднеются на втором плане, за спиной Христа и двух предстоящих. Расположение по сторонам от трона и безбородые лики с условно переданными при помощи резных кубиков кудрями волос позволяют с уверенностью утверждать, что это два ангела, присутствие которых в византийском искусстве в виде свиты Христа или Богородицы является традиционным [Lidova 2020, с подробной библиографией]. Вся группа помещена внутри кивория с зонтичными куполообразным сводом, покоящимся на четырех колоннах, от которых виднеются лишь верхние части с капителями. Пространство передано весьма условно, а нанесенная поверх опор штриховка позволяет предположить, что в данном случае мастер пытался воспроизвести форму витых колонн. Оставшиеся пустыми пространства по верхним углам композиции были заполнены изображениями крестов.

Под ногами Христа и его спутников изображена отделенная горизонтальной полосой сцена из Ветхого Завета, представляющая момент спасения трех отроков в печи огненной. Общее иконографическое решение композиции и жезл в руках ангела с характерным

² *Gori A.F.* Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum, tum eiusdem auctoris cum aliorum lucubrationibus inlustratus ac in tres tomos divisus. Florence: Typographia Caietani Albizzini, 1759. P. 45–68.

навершием в виде креста полностью соответствуют канонам ранне-византийского времени и широко распространенному прочтению данного библейского сюжета в христианском ключе [Carletti 1975].

К центральной панели примыкают четыре резных фрагмента. Сверху и снизу это вытянутые по горизонтали пластины. Нижняя продолжает тему Ветхого Завета и раскрывает в двух самостоятельных композициях историю Ионы, вначале выброшенного с корабля и оказавшегося в чреве кита, а затем представленного спасенным и возлежащим на теле кита под сенью разросшейся тыквы [Куватова 2019].

Самая верхняя пластина занята изображением летящих ангелов, которые благодаря своим позам, воздетым крыльям и развивающимся складкам одежд уподобляются античным Никам. С двух сторон они поддерживают триумфальный венок с символом креста в центре. Еще два ангела представлены по краям. Они изображены в виде стражей, фронтально стоящими и облаченными в длинные плащи (палудаментумы), застегнутыми фибулой на правом плече, ниспадающая ткань которых отмечена прямоугольными вставками (таблионами). Традиционные атрибуты и оружие византийских воинов в виде копий и мечей в их руках заменены на кресты на длинных шестах и сферы с икс-образным рисунком.

Две пластины по бокам имеют вытянутые по вертикали пропорции, и каждая включает две сцены. Представленный цикл посвящен Чудесам Христа и начинается с верхней композиции на левой стороне, изображающей «Исцеление слепого». Сразу под ней можно увидеть «Исцеление бесноватого». На другой стороне этим сюжетам вторят «Воскрешение Лазаря» и «Исцеление расслабленного». Во всех сценах Христос представлен юным и безбородым с зажатым в левой руке жезлом в виде креста. Сложенные пальцы его правой руки отчетливо перекликаются с благословляющим жестом сидящего на престоле Спасителя.

Костяной рельеф из Равенны представляет лишь одну из сторон первоначального оклада. Вторая сторона оказалась разобранной на самостоятельные фрагменты, в результате чего сегодня известно местонахождение лишь четырех из пяти первоначальных частей (рис. 2). Центральная пластина хранится в библиотеке Джона Райландса в Манчестере (Великобритания), куда она попала вместе с небольшим собранием графа Кроуфорда в 1901 г.³ [Volbach 1976, Nr. 127, S. 88]. Как и в случае равеннского рельефа, поверхность

³Первым опубликовал этот фрагмент Д.В. Айналов: *Айналов Д.В. Часть Равеннского диптиха в собрании графа Крауфорда // Византийский Временник. 1898. Т. 5. Вып. 1–2. С. 153–186.*

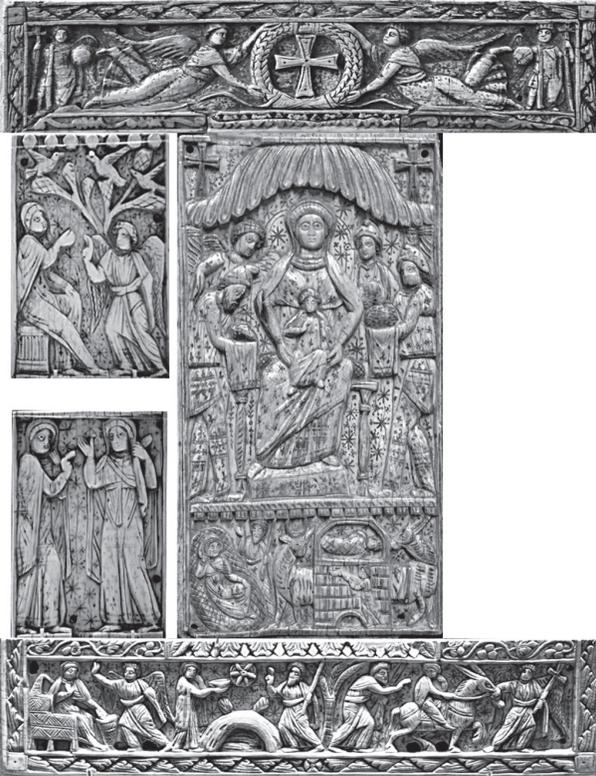


Рис. 2. Богоматерь на троне, или «Поклонение волхвов», и сцены на апокрифические сюжеты. Реконструкция второй стороны ранневизантийского оклада, известного как Муранский диптих, VI в. Центральная часть – Библиотека Райландса в Манчестере; верхняя часть – Боде, Берлин; две боковые композиции, которые в оригинале могли находиться как слева, так и справа, – Эрмитаж, Санкт-Петербург; нижняя планка – Лувр, Париж

кости разделена на две самостоятельные сцены. Верхнюю занимает фигура тронной Богоматери с младенцем Христом на коленях. По сторонам от них можно увидеть волхвов, держащих на покрытых руках дары, и ангела, придающего всей композиции симметричность. Появление крылатого вестника не случайно и довольно часто встречается в сценах «Поклонения» ранневизантийского времени. Зонтичный свод, украшенный крестами по краям, как и общее ре-

шение кивория, полностью соответствуют аналогичной структуре в композиции «Христос на троне» на другой стороне оклада.

В нижней части пластины представлена сцена «Рождества», посвященная событию, которое непосредственно предшествовало «Поклонению волхвов». Резчик изобразил Богоматерь возлежащей на матраце, отмеченном характерным ромбовидным узором, и представил стоящего рядом Иосифа как бы собеседующим с Марией. В правой части композиции изображено происходящее параллельно чудо исцеления Саломеи [Van Loon 2006]. Усомнившаяся в девстве Богоматери повитуха, раскаявшись, протягивает к яслям Христа свою иссохшую руку, которая, согласно апокрифам, будет исцелена в момент прикосновения. Запеленатый Младенец изображен лежащим внутри облицованной кирпичной кладкой каменной колыбели, по сторонам от которой можно видеть буйвола и осла, разворачивающих свои морды в сторону Новорожденного.

Верхняя часть этой стороны оклада теперь выставлена в музее византийского искусства в Берлине и полностью соответствует иконографическому решению верхней планки в Равенне. На ней мы вновь видим двух летящих ангелов по центру и двух ангелов, облаченных в воинские одеяния, по краям. А вот нижняя горизонтальная пластина содержит целую серию связанных с Богоматерью сцен. Повествовательный цикл начинается с композиции «Благовещения», переходит в «Испытание водой обличения» и завершается «Бегством в Египет»⁴ [Volbach 1976, No 128, p. 88; Ivoires 2003, pp. 60–62 (посл. без упоминания работ Айналова)].

От четырех сцен, фланкировавших центральную пластину с тронной Богоматерью, сохранились лишь две, вырезанные из кости, располагавшейся, скорее всего, с левой стороны рельефа. Сегодня они находятся в собрании Эрмитажа, куда попали в 1921 г. из Русского музея, а до этого находились в частной коллекции М.П. Боткина⁵

⁴ Первые публикации этого фрагмента также принадлежат Д.В. Айналову: *Айналов Д.В.* Пластинка диптиха из слоновой кости из собрания графа Г.С. Строганова в Риме // *Известия и Заметки Императорского Московского Археологического общества.* 1893. № 6. С. 201–208; *Айналов Д.В.* Часть Равеннского диптиха в собрании графа Г.С. Строганова // *Византийский Временник.* 1897. Т. 4. Вып. 1–2. С. 128–142.

⁵ *Strzykowski J.* Zwei weitere Stücke der Marien tafel zum Diptychon von Murano // *Byzantinische Zeitschrift.* 1899. Nr. 8. S. 678–681; *Мацулевич Л.А.* Византийские резные кости собрания М.П. Боткина // *Сборник Государственного Эрмитажа.* Петербург, 1923. Т. 2. С. 43–72; *Банк А.В.* Византийское искусство в собраниях Советского Союза: [Альбом репродукций]. Л.; М.: Советский художник, 1966. Т. 1. С. 129–130.

[Залеская 2006, № 285, с. 147; Бакалдина 2021]. На верхней композиции представлена жена, восседающая на круглом сиденье. Крылатый вестник обращает к ней свои речи. Вся сцена разворачивается на фоне дерева, в кроне которого изображены птицы. Именно эта деталь позволила верно идентифицировать сцену как «Благовестие Анне», поскольку, согласно Протоевангелию Иакова, в момент явления ей ангела Анна находилась под сенью лавра, на ветвях которого было воробьиное гнездо. Сама Анна сравнивала себя в словах обращенной к Богу молитвы с птицами: «Не подобна я птицам небесным, ибо и птицы небесные имеют потомство у тебя, Господи». В ответ на эти слова ангел, явившись ей, возвестил: «Анна, Анна, Господь внял молитве твоей, ты зачнешь и родишь, и о потомстве твоём будут говорить во всем мире».

Другая часть, изображающая общение двух женщин, долго время воспринималась как «Встреча Марии и Елизаветы». На самом деле она представляет разговор Анны со своей служанкой Юдифью, который предшествовал благовестию под лавром [Thierry 1978; Weitzmann 1979, pp. 510–512; Залеская 2006, № 285, с. 147]. Две эти композиции являются одним из самых ранних свидетельств изображений св. Анны в искусстве, при этом сочетание сюжетов уникально среди сохранившихся памятников. Что было представлено на двух сценах с другой стороны неизвестно, но, принимая во внимание вышеописанные сюжеты, кажется справедливым предположить, что они могли быть посвящены Рождеству Марии и продолжать историю Анны или же свидетельствовать о параллельных событиях и изображать божественное откровение Иоакиму.

Принадлежность рассмотренных фрагментов единому художественному произведению была достаточно давно установлена исследователями. История бытования и первые публикации отдельных пластин второй стороны оклада были тесным образом связаны с русскими коллекционерами и первыми исследователями византийского искусства [Лидова 2021]. Уже к началу XX в. первоначальный состав сцен, за исключением утраченной пластины, был полностью восстановлен исследователями, однако многие вопросы до сих остаются открытыми. Последнее касается датировки и происхождения оклада, которые так и не были точно установлены. Если собрать существующие в музейных этикетках указания и информацию, фигурирующую в научной литературе и каталожных описаниях, то окажется, что даты варьируются от начала и второй половины VI в. до VII–VIII вв., в то время как претенденты на место изготовления попадают сразу Сирия, Египет, Константинополь, Равенна, Рим и другие территории. Все это создает опреде-

ленную путаницу и затрудняет рассмотрение рельефа в определенном культурном контексте.

И хотя в настоящее время датировка рассматриваемой группы изображений VI в. не вызывает сомнения, определение места их происхождения продолжает оставаться проблематичным как из-за фрагментарности сохранившихся костяных изделий, так и в силу отсутствия согласия среди специалистов относительно своеобразия школ резчиков по слоновой кости в ранневизантийский период. Сравнение с двумя знаменитыми окладами VI в. – Библией из Сен-Люписен в Париже (MS lat. 9384) [Lowden 2007, pp. 40–41] (рис. 3) и Эчмиадзинским евангелием (MS 2374)⁶ [Lowden 2007, pp. 38–39] – ясно показывает, что, сохраняя типологическую близость с этими двумя памятниками, равеннский диптих довольно сильно отличается от них по стилю и ряду художественных особенностей, которые отчетливо свидетельствуют о принадлежности к иной традиции. Данное наблюдение идет вразрез с выводами Лоудена о стилистической близости трех сохранившихся окладов, которые, оказываясь различны по технике и уровню исполнения, имеют, по мнению автора, общее происхождение [Lowden 2007, p. 43]. Иконография фигуры Богоматери на троне, поддерживающей правой рукой ножку показанного в легком трехчетвертном развороте Спасителя, отличается от подчеркнуто фронтальной позы Марии на пластине из Манчестера. Необычный жест Богоматери на этой пластине в виде рук, опущенных вниз и как бы обрамляющих фигуру Младенца⁷, является признаком самостоятельной иконографии, рассмотрению и подробному изучению которой будет посвящено отдельное исследование⁸.

Декорация парижского и ереванского окладов следует тексту Евангелия, сцены из Ветхого Завета почти полностью отсутствуют, а композиции из апокрифов сведены к минимуму. Исключение составляет композиция с «Испытанием водой обличения». Обилию персонажей в повествовательных циклах и массивным фигурам в этих окладах равеннский диптих противопоставляет лаконичность в композиционном решении сюжетов и удлиненные пропорции.

⁶ *Strzygowski J. Das Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst. Wien, 1891.*

⁷ *Айналов Д.В. Часть Равеннского диптиха в собрании графа Крауфорда. С. 160.*

⁸ *Лидова М.А. Поклонение волхвов и вифлеемский образ Богоматери. К вопросу об одном ранневизантийском иконографическом изводе // Труды Государственного Эрмитажа: Византия в контексте мировой культуры. 2022 (в печати).*



Рис. 3. Пятичастный оклад кодекса Библии из Сен-Люписен (MS lat. 9384), VI в., Национальная Библиотека Франции, Париж

Все сцены цикла, разворачивающегося вокруг центральной пластины, ограничиваются лишь двумя персонажами. Мастер намеренно акцентирует внимание на моменте диалога и взаимодействия представленных в рельефе героев. Расположение фигур четко следует определенной логике и создает разнонаправленные движения внутри двух сторон оклада, что, возможно, было связано с использованием кодекса и призвано было направлять взгляд и жесты того, в чьих руках он оказывался.

Рассматривая сохранившиеся костяные оклады, важно понимать, что они являются не только ярчайшими примерами ранневизантийской пластики. Созданная в них чередой образов сохраняет ценную информацию о развитии иконографии евангельских и библейских сюжетов и свидетельствует о существовании различных художественных школ. Однако самое главное, пожалуй, заключается в том, что они являются отголосками той эпохи, когда создание храмов и их украшение было повсеместным, но лишь отдельные и случайные фрагменты дошли до нашего времени. Читая описание Хорикия Газского, мы узнаем, что только в Газе несколько церквей были украшены в VI в. развернутыми повествовательными циклами [Дауни 2014, с. 78–79].

Многие детали, подмеченные ранневизантийским автором в декорации храма Св. Сергия, перекликаются с тем, как переданы отдельные сюжеты на Муранском диптихе. Само сочетание повествовательных циклов и уподобленных иконам фронтальных изображений Христа и Богородицы раскрывает один из базовых принципов византийского искусства доиконоборческого времени, что находит отголоски в редких дошедших до нас памятниках, как, например, в известной по позднему рисунку декорации оратория Иоанна VII (705–707) в Риме [Лидова 2009; Лидова 2015, с подробной библиографией]. Таким образом, изучение этого материала не должно сводиться к сугубо знаточеским описаниям или к рассмотрению прикладного характера такого рода предметов, поскольку резные костяные оклады, подобные Муранскому, дают возможность составить представления об утраченных памятниках и повествовательных циклах ранневизантийского времени.

Благодарности

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 21-012-41005 «Иерусалим и малоизвестные апокрифы в славянских переводах: текстология, источники, доктрины».

Acknowledgements

This work was accomplished with financial support of RFBR grant № 21-012-41005 “Jerusalem and Understudied Apocrypha in Slavonic Translations: Textology, History, and Doctrines”.

Литература

- Бакалдина 2021 – *Бакалдина Е.В.* Собрание М.П. Боткина: источники и историография // Искусство Евразии. 2021. № 1 (20). С. 120–141 [Электронный журнал]. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/199> (дата обращения 10.11.2021).
- Дауни 2014 – Мир поздней античности: Документы и материалы. Вып. 1; *Дауни Г.* Газа в начале VI века / Пер. и сост. А.М. Болгова, Н.Н. Болгов. Белгород, 2014. 112 с.
- Залеская 2006 – *Залеская В.Н.* Памятники византийского прикладного искусства IV–VII веков. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2006. 271 с.
- Куватова 2019 – *Куватова В.З.* Возможные источники раннехристианской иконографии сцены «Иона под тыквенной лозой» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 59–69.

- Лидова 2009 – *Лидова М.А.* Ораторий Иоанна VII в базилике святого Петра в Риме // Вестник Московского университета. Сер. 8: История. 2009. № 5. С. 61–80.
- Лидова 2015 – *Лидова М.А.* Монументальные иконы в ранневизантийском искусстве: Богоматерь Оранта из оратория Иоанна VII (705–707) в Риме // Труды Государственного Эрмитажа: Византия в контексте мировой культуры. 2015. № 74. С. 14–34.
- Лидова 2021 – *Лидова М.А.* Муранский диптих, или Сказ о том, как первые византинисты оклад искали // Актуальные проблемы истории и теории искусства: Сб. науч. статей / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. М.; СПб., 2021. Вып. 11. С. 285–295.
- Cristoferi 1991 – *Cristoferi E.* Il restauro del “Dittico di Murano”. Studio per la ricomposizione strutturale di un avorio del Museo Nazionale di Ravenna // *Kermes: Arte e tecnica del restauro.* 1991. Nr. 12. P. 34–39.
- Carletti 1975 – *Carletti C.* I tre giovani ebrei di Babilonia nell’arte cristiana antica. Brescia: Paideia, 1975. 167 p.
- Ivoires 2003 – *Ivoires médiévaux, V^e–XV^e siècle / Ed. by D. Gaborit-Chopin, D. Alcouffe, M.-C. Bardoz.* Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux. 2003. 645 p.
- Lidova 2020 – *Lidova M.A.* The Heavenly Guard of the Mother of God. ‘Mary between the Angels’ in Early Byzantine Art // *The Early Middle Ages (Bible and Women 6.1) / Ed. by J. Herrin, F.E. Consolino.* Atlanta: SBL Press, 2020. P. 121–166.
- Lowden 2007 – *Lowden J.* The Word Made Visible: The Exterior of the Early Christian Books as Visual Argument // *The Early Christian Book / Ed. by W.E. Klingshirn, L. Safran.* Washington D.C.: Catholic University of America Press, 2007. P. 13–47.
- Rizzardi 1994a – *Rizzardi C.* Osservazioni sull’iconografia del dittico di Murano // *Felix Ravenna.* 1994. Nr. 82. P. 142–151.
- Rizzardi 1994b – *Rizzardi C.* Il «Dittico di Murano» conservato nel museo nazionale di Ravenna: aspetti e problematiche // *Historian pictura refert. Miscellanea in onore di padre Alejandro Recio Veganzones.* Città del Vaticano: PIAC, 1994. P. 485–496.
- Thierry 1978 – *Thierry N.* Identification de deux ivoires paléochrétiens // *Journal des savants.* 1978. T. 7–8. P. 185–188.
- Van Loon 2006 – *Van Loon G.J.M.* The Virgin and the Midwife Salomé // *Eastern Christian Art.* 2006. No. 3. P. 81–104.
- Volbach 1976 – *Volbach W.F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz: Philipp von Zabern, 1976. S. 87–90.
- Wessel 1958 – *Wessel K.* Il dittico di Murano dalle cinque parti e la sua cerchia // *Corsi di cultura sull’arte ravennate e bizantina.* 1958. Nr. 1. P. 111–127.
- Weitzmann 1979 – *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, 3d to 7th Century / Ed. by K. Weitzmann.* N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1979. 784 p.

References

- Bakaldina, E.V. (2021), “M.P. Botkin’s collection: sources and historiography”, *Iskusstvo Eorazii*, vol. 20, no. 1, pp. 120–141, available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/199> (Accessed 10 Nov. 2021).
- Carletti, C. (1975), *I tre giovani ebrei di Babilonia nell’arte cristiana antica*, Paideia, Brescia, Italy.
- Cristoferi, E. (1991), “Il restauro del ‘Dittico di Murano’. Studio per la ricomposizione strutturale di un avorio del Museo Nazionale di Ravenna”, *Kermes: Arte e tecnica del restauro*, nr. 12, pp. 34–39.
- Downey, G. (1963), *Gaza at Early Sixth Century*, Univ. of Oklahoma Press, Norman, USA.
- Ivoires 2003 – Gaborit-Chopin, D., Alcouffe, D. and Bardoz, M.-C. (eds.), *Ivoires médiévaux, V^e–XV^e siècle*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, France.
- Kuvatova, V.Z. (2019), “Probable origin of the Early Christian Iconography of Jonah under the Gourd Vine scene”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies”*, no. 1, pp. 59–69.
- Lidova, M.A. (2009), “The Oratory of John VII in the St. Peter’s Cathedral in Rome”, *Vestnik Moskovskogo Universiteta, Seriya 8: Istorija*, no. 5, pp. 62–81.
- Lidova, M.A. (2015), “Monumental Icons in Early Byzantium. The Virgin Orant from the Oratory of John VII (705–707)”, in *Byzantium in the Context of World Cultures. Trudi Gosudarstvennogo Ermitaja* [Transactions of the Hermitage Museum], vol. 74, pp. 14–34.
- Lidova, M.A. (2020), “The Heavenly Guard of the Mother of God. ‘Mary between the Angels’ in Early Byzantine Art”, in Herrin, J. and Consolino, F.E. (eds.), *The Early Middle Ages (Bible and Women 6.1)*, SBL press, Atlanta, USA, pp. 121–166.
- Lidova, M.A. (2021), “The Murano Diptych. A Late Nineteenth-Century Quest for Early Byzantine Ivory Cover”, in Zakharova, A.V., Maltseva, S.V. and E. Staniukovich-Denisova (eds.), *Actual Problems of Theory and History of Art*, vol. 10, Moscow, Saint Petersburg, Russia, pp. 285–295.
- Lowden, J. (2007), “The Word Made Visible: The Exterior of the Early Christian Books as Visual Argument”, in Klingshirn, W.E. and Safran, L. (eds.), *The Early Christian Book*, Catholic University of America Press, Washington D.C., USA, pp. 13–47.
- Rizzardi, C. (1994), “Osservazioni sull’iconografia del dittico di Murano”, *Felix Ravenna*, nr. 82, pp. 142–151.
- Rizzardi, C. (1994), “Il ‘Dittico di Murano’ conservato nel museo nazionale di Ravenna: aspetti e problematiche”, in *Historian pictura refert. Miscellanea in onore di padre Alejandro Recio Veganzones*, PIAC, Città del Vaticano, pp. 485–496.
- Thierry, N. (1978), “Identification de deux ivoires paléochrétiens”, *Journal des savants*, nr. 7–8, pp. 185–188.
- Van Loon, G.J.M. (2006), “The Virgin and the Midwife Salomé”, *Eastern Christian Art*, no. 3, pp. 81–104.

- Volbach, W.F. (1976), *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Philipp von Zabern, Mainz, Germany.
- Weitzmann, K. (ed.) (1979), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, The Metropolitan Museum of Art, N. Y., USA, pp. 531–532.
- Wessel, K. (1958), “Il dittico di Murano dalle cinque parti e la sua cerchia”, *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, nr. 1, pp. 111–127.
- Zalesskaya, V.N. (2006), *Pamyatniki vizantiyskogo prikladnogo iskusstva IV–VII vekov* [Early Byzantine Minor Artworks of the 4th–7th C.], The State Hermitage Museum, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Мария А. Лидова, кандидат искусствоведения, Институт философии и права Сибирского отделения РАН, Новосибирск, Россия; 630090, Россия, Новосибирск, ул. Николаева, д. 8; mlidova@mail.ru

Information about the author

Maria A. Lidova, Cand. of Sci. (Art Studies), Institute of Philosophy and Law of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia; bld. 8, Nikolaeva St., Novosibirsk, Russia, 630090; mlidova@mail.ru

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

Анна В. Пожидаева

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

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

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

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

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

Anna V. Pozhidaeva

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

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

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

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

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

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

«Факсимиле» с сохранением стиля протографа

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

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

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

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

«Факсимиле» с изменениями стиля

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Рис. 1. Христос во славе. Лоршское евангелие
(Альба Юлия, Vatthyanenum lib. Codex aureus, f. 36r),
рубеж VIII–IX вв.;

Христос во славе. Евангелие Герона
(Дармштадт, Landesbibliothek, Ms. 1948, f. 5v),
конец X в.

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

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

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

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

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

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

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

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



Рис. 2. Коронавание императора и император на троне.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Летучие листы».

Обособление отдельных элементов сцены при копировании

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

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

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

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

Копирование и адаптация отдельной сцены
или группы сцен из более ранней рукописи.
Варьирование деталей.
Объединение двух композиций в одной

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

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

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

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

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



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

Перенос центрального ядра композиции в другую с изменением смысла

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

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

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

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

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

Литература

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

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

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

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

References

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

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

Информация об авторе

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

Information about the author

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

УДК 75.056

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-61-71

«Кодекс ризничего Конрада» и образы власти
в немецкой книжной миниатюре
второй половины XII в.

Елизавета В. Зотова

*Российская государственная библиотека,
Москва, Россия, elizazot@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена уникальному памятнику немецкого книжного искусства второй половины XII в. – иллюминированному картулярию. Рукопись, составленная ризничим Конрадом, выходит за рамки сборника копий документов, касающихся земельных дарений, и превращается в сочинение, посвященное истории Фрайзингской епархии. Уникальный характер данного памятника выявляется при сравнении с типологически близкими рукописями, созданными в IX–XII вв. Особую значимость имеют в кодексе изображения представителей высшей церковной (епископы Фрайзинга) и светской власти (короли Германии и императоры). В статье автор определяет различные функции данных изображений в «Кодексе ризничего Конрада», подчеркивая важность репрезентативной функции, и проводит сравнение с аналогичными образами, встречающимися в немецких иллюминированных рукописях второй половины XII в.

Ключевые слова: книжная миниатюра, иллюминированная рукопись, картулярий, XII век, образы власти, образы светской и церковной власти, Германия

Для цитирования: Зотова Е.В. «Кодекс ризничего Конрада» и образы власти в немецкой книжной миниатюре второй половины XII в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1. С. 61–71. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-61-71

© Зотова Е.В., 2022

“Codex of Conrad Sacristan” and images of authority
in German book illumination
of the second half of 12th century

Elizaveta V. Zotova
Russian State Library, Moscow, Russia,
elizazot@gmail.com

Abstract. The article is devoted to a unique monument of German book illumination of the second half of the 12th century – illuminated cartulary or “Traditionscodex”. The manuscript, written by the sacristan Conrad, goes beyond the book of copies of documents relating to donations of property and becomes a kind of historical chronicle of the Freising diocese. The unique character of this monument is revealed by comparing with typologically similar manuscripts created in the 9th–12th centuries. The images of representatives of the highest religious (bishops of Freising) and secular authorities (kings of Germany and emperors) are of particular importance in the codex. In the article the author defines the various functions of these images in the “Codex the Conrad Sacristan”, emphasizing the importance of the representative function, and makes a comparison with similar images found in German illuminated manuscripts of the second half of the 12th century.

Keywords: illuminated manuscript, illuminated manuscript, cartulary, 12th century, images of authority, images of secular and religious authority, Germany

For citation: Zotova, E.V. (2022), “ ‘Codex of Conrad Sacristan’ and images of authority in German book illumination of the second half of 12th century”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, pp. 61–71, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-61-71

Рукопись, хранящаяся в настоящее время в собрании Баварского государственного главного архива под шифром HL Freising 3c¹, вошла в научный оборот под своим немецким наименованием: “Traditionsbuch (или ‘Traditionscodex’) des Conradus Sacrista” («Книга дарений ризничего Конрада»). Это памятник весьма своеобразный, относящийся к тому типу рукописной книги, который, к сожалению, нередко выпадает из поля зрения историков искусства.

Типологически кодекс относится к группе картуляриев – сборников копий правовых актов, преимущественно касающихся дарений или безвозмездной передачи имущества в собственность

¹Traditionsbuch des Conradus Sacrista. Мюнхен, BayHStA, HL Freising 3c. Фрайзинг, 1187.

монастырей и епархий, – латинский термин “*traditio*”, пришедший из римского частного права, обозначает этот вид правовых действий. Отсюда происходит и название данного типа книг – “*liber traditionum*” или же “*Traditionsbuch*” в немецкой историографии. Первые памятники данного типа возникли в немецких монастырях в каролингскую эпоху, в начале IX в. Первоначально они представляли собой списки (копии) грамот о дарениях, собранные в кодексы (или же в редких случаях переписанные в форме в свитка). Это нужно было для того, чтобы в случае утери оригинального документа оставалось свидетельство совершенного правового действия. Позднее, с X в., такие книги стали включать в себя не только копии старых документов, но и современные добавления: протокольные записи о новых дарениях, привилегиях, передачах, обменах имущества, с обязательным указанием имен свидетелей, которые придавали документу юридическую силу. Записи добавлялись постепенно, поэтому нередко в одном кодексе отчетливо различимы несколько рук писцов. Именно благодаря этому протокольному характеру книги данного типа отличались от прочих сборников копий документов – копиариев [Liess 1979, p. 8]. Широкое распространение тип “*liber traditionum*” получил на территории Германии, особенно в ее южной части – в области Баварии и современной Австрии, реже подобные памятники встречались на французских землях². Для XII века характерен процесс копирования старых книг, со всеми внесенными в них ранее протокольными записями. Таким же образом появился и «Кодекс ризничего Конрада», основой для которого послужила рукопись IX в., известная под названием “*Cozroh-codex*”³, также находящаяся в настоящее время в собрании Баварского государственного главного архива под шифром HL Freising 3a.

Составителем кодекса был каноник и ризничий кафедрального собора в баварском городе Фрайзинге по имени Конрад (*Conradus Sacrista*), об этом свидетельствует его авторское предисловие, в котором указана и дата – 1187 г., а также правящий император – Фридрих Барбаросса (1155–1190) и епископ – Оттон II (1184–1220). Иллюминированная рукопись насчитывает 127 пергаменных листов, украшенных многочисленными инициалами. На некоторых листах имеются и миниатюры: изображения фрайзингских епископов, королей Германии и императоров, с чьими именами связаны приведенные в рукописи тексты.

² *Redlich O.* Die Privaturkunden des Mittelalters // *Urkundenlehre*. München, Berlin, 1911. Т. 3. P. 80–86.

³ *Cozroh-codex*. Мюнхен, BayHStA, HL Freising 3a. Фрайзинг, IX в.

Рукопись имеет следующий состав: большая часть манускрипта написана самим Конрадом: это тексты, скопированные из так называемого “Cozogoh-codex”, содержащего тексты более 700 актов за период с 744 по 848 гг. (л. 1–96), тексты грамот королей и императоров, адресованных фрайзингским епископам (л. 97–100), списки полученных привилегий. С л. 111 уже видна другая рука писца, на л. 121 появляется новый почерк, датирующийся уже концом XII – началом XIII в. К этому же периоду относятся и добавления с миниатюрами: на обороте л. 1 – каталог фрайзингских епископов, и на л. 124v – изображения епископа Оттона II (в полный рост) и в медальонах императоров и королей (в том числе и Фридриха I Барбароссы). С л. 123 начинаются уже позднейшие добавления XIV–XV вв.

Конрад не только копирует тексты из предшествующей книги, но и дополняет их краткими сведениями о событиях, связанных с деятельностью епископов, превращая картулярий в специальное сочинение, посвященное истории фрайзингской епархии.

Изображения в рукописи представляют собой раскрашенные или частично раскрашенные рисунки пером. Это в основном медальоны с погрудными изображениями, реже встречаются фигуры в полный рост: стоящие – епископы, или же сидящие на фальдистории – короли и императоры. Все представители и светской, и церковной власти изображены с соответствующими сану инсигниями: епископы – в митрах, с посохами – педумами, а короли и императоры держат в руках скипетр и державу. Фигуры епископов в полный рост показаны в детально переданном литургическом облачении. Подобное внимание художника к визуальной передаче инсигний является характерным признаком репрезентативных изображений властителей.

Кодекс ризничего Конрада являет собой редкий пример иллюминированной рукописи данного типа, содержащей именно иллюстрации – как правило, книги украшались лишь инициалами, структурировавшими текст рукописи. Сохранилось несколько примеров подобных памятников, созданных в период с IX по XII в. Это и уже упомянутый выше кодекс IX в. из Фрайзинга и так называемый Лоршский кодекс из Государственного архива в Вюрцбурге⁴.

Изображения в «Кодексе ризничего Конрада» выполняют схожую функцию: помогают читателю быстро ориентироваться в книге, миниатюры служат указателями к тексту. Помимо такой «кодицилогической» функции, смысл их, конечно, заключается

⁴ Вюрцбург, Staatsarchiv, Nr. 72. Имперское аббатство Лорш, 1170–1195.

в репрезентации образов власти, причем в первую очередь это касается власти церковной – епископов Фрайзинга. Стоит учитывать и мемориальную функцию изображений, как и мемориальную функцию книг подобного типа в целом [Sauer 1993, р. 34] – таким образом почитается память как дарителя, так и того, чьей заслугой стало улучшение благосостояния вверенного ему монастыря или целой епархии, как в случае с фрайзингскими епископами.

В других известных иллюминированных книгах, относящихся к типу “*liber traditionum*”, мы встречаемся с иными принципами иллюстрации. Следующие два памятника, принадлежащие на первый взгляд к одному типу, демонстрируют различные контексты, в которые поставлена иллюстрация.

Первый памятник – это кодекс монастыря Формбах, также находящийся в фондах Баварского государственного архива⁵. Рукопись датируется XII в. и помимо почитательной миниатюры содержит изображения передачи привилегий аббату монастыря императором Лотарем II (1133–1137) и папой Иннокентием II (1130–1143). Здесь мы имеем дело с изображением действия, включающим и изображение самого документа, что выглядит абсолютно логичным методом иллюстрирования подобных актов. Подобная схема часто встречается в книжной миниатюре XII в. – в монастырских хрониках и хозяйственных книгах, в памятниках юридического характера и др. Что же касается репрезентации образа властителя, то здесь все также весьма традиционно: присутствует очевидная иерархия масштабов фигур выше- и нижестоящих, детальность в изображении облачения и инсигний.

Второй памятник – этот так называемый Фалькенштейнский кодекс (*Codex Falkensteinensis*), в настоящее время также хранящийся в Баварском государственном архиве⁶, уникален, так как в отличие от других уже упоминавшихся выше рукописей, связанных с церковными институтами (монастырями, епископствами), представляет собой единственный сохранившийся картулярий типа “*Liber traditionum*”, составленный для светского лица [Liess 1979, р. 36].

Кодекс создан в скриптории баварского монастыря Херенкимзее в 1166 г. для графа Зибото фон Нойбург Фалькенштейн, которому предстояло принять участие в итальянской военной кампании

⁵Traditionscodex des Klosters Formbach. Мюнхен, BayHStA KL Formbach 1. Аббатство Формбах, XII в.

⁶Codex Falkensteinensis. Мюнхен, BayHStA KL Weyarn 1. Монастырь Херенкимзее, 1166.

Фридриха Барбароссы. Граф прекрасно осознавал степень риска и, собираясь в военный поход, предусмотрительно позаботился о своих наследниках, составив перечень имущества, копии записей о владениях, которые были включены в картулярий. Рукопись содержит ряд миниатюр: титульная миниатюра представляет семью графа, с которой он прощается перед уходом на войну, а на следующих листах располагаются изображения крепостей, принадлежащих графу, а также различные жанровые сценки, включающие и изображения сеньора и вассала, иллюстрирующие акты о передаче ленных владений. Подобные сцены весьма характерны для памятников подобного типа.

Представленные выше примеры демонстрируют, что «Кодекс ризничего Конрада» определенно выходит за рамки типа картулярия и по своему текстовому содержанию, и по иллюстративному. Этот памятник представляется возможным рассматривать и в контексте исторического жанра. В сущности, Конрад действует как историк: он располагает тексты в хронологическом порядке, дополняет их другими сведениями, комментирует, т. е. на основе этих документов он представляет историю Фрайзингского диоцеза, прославляет епископов, заботившихся о своей епархии, подчеркивает, в том числе и с помощью иллюстраций, особое расположение высших светских властителей – императора и короля к местным церковным иерархам. А в эпоху Фридриха Барбароссы подчеркнуть подобное расположение было особенно важным, так как правление этого императора ознаменовалось серьезными конфликтами с представителями высшего духовенства, когда императорская немилость сказывалась самым печальным образом на судьбах епископов и архиепископов. В то время как те представители духовенства, кто снискал расположение императора, делали блестящую политическую карьеру, как, например, имперский канцлер и кельнский архиепископ Райнальд фон Дассель.

Епископы Фрайзинга не всегда пребывали в хороших отношениях с императором, однако период правления Барбароссы был достаточно благополучен. Прежде всего этим епархия обязана епископу Оттону I (1133–1158), приходившемуся дядей императору, знаменитому хронисту, которому Фридрих поручил составление своей биографии, известной под названием «Деяния Фридриха». Появление такого памятника, как наш кодекс, представляется весьма закономерным для обозначенной эпохи на фоне большого интереса к жанру историописания.

Оттон Фрайзингский прославился благодаря своей хронике «О двух государствах». Это сочинение часто копировалось,

причем существовали и иллюстрированные варианты: примером такого памятника является известная рукопись второй половины XII в. из Йены⁷.

Еще один интересный пример рукописи, относящей к жанру историописания, созданной в тот же период, что и кодекс Конрада, – это знаменитая «Вайнгартенская хроника»⁸. Листов с миниатюрами здесь всего два, первая миниатюра представляет родословное древо Вельфов, другая – императора Фридриха I на троне, в окружении сыновей Фридриха и Генриха.

Такой памятник, как «Кодекс ризничего Конрада», возникает во Фрайзинге неслучайно – Конрад безусловно мог видеть себя продолжателем трудов Оттона Фрейзингского и его ученика Рахвина, завершившего «Деяния Фридриха». Но в качестве основного направления для собственного историописания он выбирает историю Фрайзингской епархии, и изображения церковных и светских властителей становятся в этом контексте иллюстрацией к историческому сочинению.

Таким образом, у данных изображений обнаруживается одновременно несколько функций и контекстов:

- 1) структурообразующая функция внутри кодекса: указатели для ориентирования по тексту;
- 2) иллюстративная функция: по аналогии с иллюстрированными историческими сочинениями;
- 3) мемориальная функция: в данном случае распространяется и на образы высокопоставленных дарителей, и епископов, в правление которых произошла передача;
- 4) репрезентативная: изображения королей и императоров помещены рядом с текстами грамот, выпущенных от их имени. Эти образы здесь выполняют функцию, аналогичную печатям на грамотах – обозначают присутствие властителя и подлинность документа, его легитимность (поэтому же некоторые тексты сопровождаются изображениями королевских монограмм на полях) и, конечно же, демонстрируют высочайшее покровительство.

Изображения епископов также связаны с темой репрезентации власти, причем здесь еще отчетливо прослеживается линия генеалогии церковной власти: так в первом медальоне мы видим св. Корбиниана – патрона Фрайзинага, считавшегося его первым епископом.

⁷Otto Frisingensis. *Annales Marbacenses*. Йена, Thüringer Universitäts und Landesbibliothek Jena, Ms. Bos. q. 6. Германия, 1157–1185, ок. 1245–1250.

⁸Weingartner *Welfenchronik*. Фульда, Hochschul- und Landesbibliothek, Cod. D 11. Вайнгартен, последняя четверть XII в.

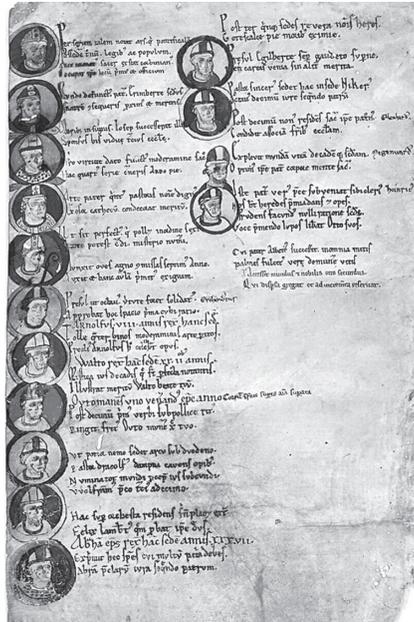


Рис. 1. Епископы Фрайзинга.
 «Кодекс ризничего Конрада».
 Фрайзинг, 1187.
 Мюнхен, BayHStA, HL Freising 3c.
 (<https://goo.su/6skl>)

Эта же тема повторяется на первом листе с позднейшими добавлениями, представляющими собой краткий каталог фрайзингских епископов (рис. 1). Идея преемственности власти, связанная с идеей апостольского преемства, чрезвычайно важна для церковных иерархов [Зотова 2017, с. 144–155]. Иконографическим источником для подобных программ могли послужить медальоны с изображениями римских пап, украшавшие стены папских базилик в Риме.

Часто изображенные персонажи взаимодействуют: они жестикулируют, их взгляды обращены друг на друга. Для автора определено было важным показать близость фрайзингских епископов к императорскому двору, а особенно к правящему императору: Фридрих Барбаросса и епископ Альберт фон Хартзаузен (1158–1184) изображены в полный рост, и особо примечательно, что изображены они «на равных» (рис. 2). В 1187 г. епископский престол Фрайзинга уже занимал его преемник Оттон II, но изображение в полный рост здесь может показывать особые заслуги предшественника, так же, как и в случае с епископом Авраамом (957–993/994) (рис. 3), период правления которого ознаменовался важными территориальными приобретениями.

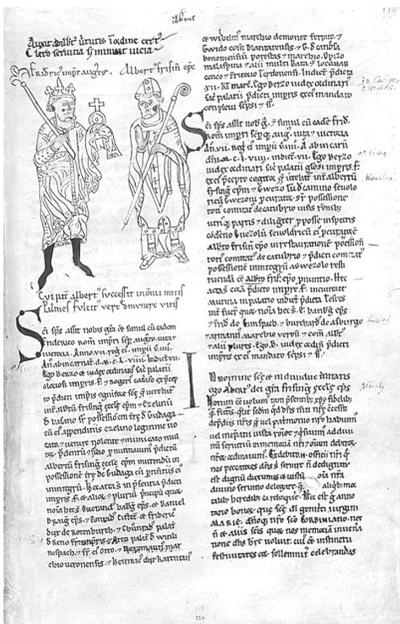


Рис. 2. Епископ Фрайзинга Альберт и император Фридрих I Барбаросса. «Кодекс ризничего Конрада». Фрайзинг, 1187. Мюнхен, BayHStA, HL Freising 3c. (<https://goo.su/6SKO>)

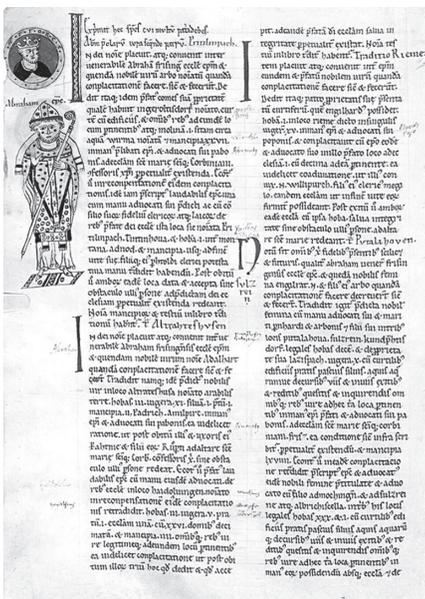


Рис. 3. Епископ Фрайзинга Авраам. «Кодекс ризничего Конрада». Фрайзинг, 1187. Мюнхен, BayHStA, HL Freising 3c. (<https://goo.su/6SKp>)

Репрезентативная функция всех этих образов власти в данном памятнике несомненно представляется наиболее важной.

«Кодекс ризничего Конрада» открывает для нас целый пласт интереснейших периферийных памятников, которые достойны углубленного исследования. Если в плане художественном они, конечно, теряются на фоне таких безусловных шедевров, как, например, созданное в тот же период знаменитое «Евангелие Генриха Льва»⁹, то в иных аспектах, погружающих в исторический контекст создавшей их эпохи, нисколько им не уступают.

Появление подобного иллюминированного кодекса представляется весьма закономерным для эпохи правления императора Фридриха Барбароссы (1155–1190) на фоне интереса к жанру историописания, а также визуализации образов власти в книжной миниатюре и других видах изобразительного искусства.

Литература

- Зотова 2017 – *Зотова Е.В.* Тема преемственности власти в изображениях епископов в книжной миниатюре Германии X–XII вв. [Электронный ресурс] // Электронный научно-образовательный журнал «Исторические исследования». 2017. № 7. С. 144–155. URL: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/125> (дата обращения 28.11.2021).
- Liess 1979 – *Liess A.* Aus 1200 Jahren: das Bayerische Hauptstaatsarchiv zeigt seine Schätze: Ausstellung des Bayerischen Hauptstaatsarchivs zur Eröffnung seines Neubaus, München, 16. Oktober-16. Dezember 1979. Neustadt a.d. Aisch: Degener, 1979.
- Sauer 1993 – *Sauer C.* Fundatio und Memoria: Stifter und Klostergründer im Bild 1100 bis 1350 Göttingen, 1993. 407 S.

References

- Zotova, E.V. (2017), “The theme of the succession of authority in the images of bishops in German book illumination of the 10th–12th centuries”, *Elektronnyy nauchno-obrazovatel'nyy zhurnal "Istoricheskiye Issledovaniya"*, Moscow, Russia, pp. 144–155, available at: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/125> (Accessed 28 Nov. 2021).

⁹Вольфенбюттель, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2°. Хельмарсхаузен, последняя четверть XII в.

- Liess, A. (1979), Aus 1200 Jahren: das Bayerische Hauptstaatsarchiv zeigt seine Schätze: Ausstellung des Bayerischen Hauptstaatsarchivs zur Eröffnung seines Neubaus, München, 16. Oktober-16. Dezember 1979. Neustadt a.d. Aisch, Germany.
- Sauer, C. (1993), Fundatio und Memoria: Stifter und Klostergründer im Bild 1100 bis 1350. Göttingen, Germany. (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 109)

Информация об авторе

Елизавета В. Зотова, кандидат искусствоведения, Российская государственная библиотека, Москва, Россия; 119019, Россия, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5; elizazot@gmail.com

Information about the author

Elizaveta V. Zotova, Cand. of Sci. (Art Studies), Russian State Library, Moscow, Russia; bld. 3/5, Vozdvizhenka St., Moscow, Russia, 119019; elizazot@gmail.com

«Премудрость Божия» в мозаиках собора Монреале

Лилия М. Евсеева

*Благотворительный фонд «Частный музей русской иконы»,
Москва, Россия, evseeva.lil@mail.ru*

Аннотация. Особое назначение в мозаиках Монреале имеет изображение персонификации Премудрости Божией на восточной стороне арки, отделяющей центральный неф собора от трансепта. Премудрость представлена в виде царственной жены с воздетыми в молении руками, надпись SAPIENTIA DEI. Ниже по сторонам арки – славящие Премудрость архангелы Михаил и Гавриил. Изображение Премудрости стоит как бы в начале ветхозаветных сцен на тему создания мироздания и истории избранного народа на стенах нефа.

Изображения персонификации Премудрости Божией в виде царственной жены неизвестны в средневизантийском искусстве, но встречаются в романской миниатюре. Представленная в Монреале персонификация Премудрости сходна также с изображениями персонификации Церкви в романской и ранневизантийской монументальной живописи, так что оба типа трудно различимы без поясняющей надписи или контекста. Непосредственным образцом для художников Монреале послужили, по-видимому, романские образы. Изображение в Монреале возможно рассматривать, по нашему мнению, как персонификацию, обозначающую одновременно Премудрость Божию и Церковь. Подобное истолкование образа существовало в Средневековье.

Ключевые слова: мозаика, монументальная живопись, миниатюра, персонификация, Премудрость, Церковь

Для цитирования: Евсеева Л.М. «Премудрость Божия» в мозаиках собора Монреале // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1. С. 72–84. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-72-84

“The Wisdom of God”
in the mosaics of the Cathedrale Monreale

Liliya M. Evseeva

*Charitable Foundation “The Private Museum of Russian Icon”,
Moscow, Russia, evseeva.lil@mail.ru*

Abstract. As special devotional image among the Montreal Cathedral mosaics is dedicated to the personification of the Wisdom of God on the east side of the arch that separates the central nave from the transept. The Wisdom is depicted as a queen-like wife with her hands raised in prayer, entitled SAPIENTIA DEI. Below on the sides of the arch the Archangels Gabriwl and Michael are adoring her. The image is located at the beginning of the Old Testament scenes on the walls of the nave.

A personification of the Wisdom of God as a queen-like wife is not known in the Byzantine art of the 11th – 12th centuries but is found among Roman miniatures. This depiction is similar to personifications of the Church in Roman and early Byzantine monumental painting. It is difficult to tell the difference without an inscription. A Roman example could be used by Byzantine artists of the Monreale as a model. The image in the Monreale may be considered as personification of both Wisdom and the Church. Such double personification is found in Medieval images.

Keywords: mosaics, monumental painting, miniature, personification, Wisdom, Church

For citation: Evseeva, L.M. (2022), “‘The Wisdom of God’ in the mosaics of the Cathedrale Monreale”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, pp. 72–84, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-72-84

«Премудрость Божия»
в мозаиках собора Монреале

Среди мозаик собора монастыря Монреале на Сицилии, исполненных в 1180-е гг. византийскими художниками, изображение персонификации Премудрости Божией имеет особое назначение и смысл. Оно расположено восточной стороне арки, отделяющей центральный неф от трансепта. Изображение поясное, заключено в круг, надпись по сторонам полуфигуры SAPIENTIA DEI (лат. Премудрость Божия). Ниже по сторонам арки с двух сторон – славящие Премудрость архангелы Михаил и Гавриил [Kitzinger 1996, fig. 253–255] (рис. 1).



Рис. 1. Премудрость Божия.

Архангелы Михаил и Гавриил, поклоняющиеся Премудрости.

Мозаика. 1180-е гг. Собор Монреале

(по изд. [Kitzinger 1996, fig. 255])

Премудрость представлена в виде царственной жены с воздетыми в молитву руками. Она облачена в расходящийся на груди плащ, его полы скреплены на груди круглой фибулой, на голове поверх белого плата – венц в виде стеммы. Одеядие Премудрости, как и окутывающий голову белый плат под венцом, соответствуют облачению царственной особы западного мира: такой же плащ

у императора Священной Римской империи и короля Сицилии Фредерика II на миниатюре раннего XIII в. в рукописи “De arte venandicum avibus”, Biblioteca Vaticana, Pal. Lat. 1071. Fol. 1 r [Pirani 1966, il. 17], а корона поверх плата – на голове маркграфини в ее скульптурном изображении первой половины XIII в. в соборе г. Наумбурга [Hofstätter. 1968, il., p. 61].

Венец в виде стеммы – типично императорская византийская корона (в такой же короне и византийском императорском одеянии изображен сицилийский король Вильгельм II в мозаике трансепта собора).

Понятие о Софии (Мудрости) принадлежит античному миру. Это и высшее качество человеческого разума: согласно Гераклиту, «Быть мудрым есть высшая добродетель; мудрость состоит в том, чтобы говорить истину и согласовать с нею свои действия, вопрошая природу...»¹, – и космическое начало мироздания: согласно Аристотелю, «Мудрость вращается в области первых причин и начал»².

Изображение персонификации Софии в виде прекрасной жены известно на рубеже античности и ранней Византии, как, например, в миниатюре рукописи светского содержания, исполненной до 512 г.; миниатюра «Аникия Юния между Великодушием и Мудростью», рукопись Диоскорида (Вена, Национальная библиотека, gr. 1) [Лазарев 1986, т. 2, табл. 37]. По мнению некоторых исследователей изображения персонификаций появилось здесь в более позднее время. Встречаем персонификацию Мудрости и в иллюминации византийской Псалтыри первой половины X в. (Париж. Национальная Библиотека, gr. 139. Fol. 7 v), где Премудрость и Пророчество представлены по сторонам царя Давида³. В обеих названных миниатюрах София изображена подобно античной музе, в хитоне и гиматии, с диадемой на голове. «К подобному же типу олицетворений, – как пишет исследователь темы Премудрости в средневековом искусстве Г.О. Флоровский, – относится и спорная женская фигура в изображениях евангелистов [в рукописях византийского круга] <...> всего вернее видеть в ней олицетворение вдохновения или мудрости...» [Флоровский 1995, с. 146].

По мнению Г.О. Флоровского, изображение Премудрости в Монреале также не обладает каким-либо особым сакральным

¹ *Суворов С.* Основы философии жизни // Очерки реалистического мировоззрения. СПб.: Тип. Монтвида, 1905. С. 24.

² Там же.

³ *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1948. Т. 2: Атлас. Табл. 58 б.

значением. Он считает, что оно входит «в западные изображения персонификации мудрости и семи искусств». Ученый сомневается, что в этих олицетворениях присутствует религиозная идея [Флоровский 1995, с. 146].

Представление Премудрости Божией в виде прекрасной жены действительно незнакомо средневизантийскому искусству. Сакральное понятие о Софии нашло здесь выражение через образ ангела или Христа. Ангел представляет Премудрость Божию согласно библейской Притче 9 «Премудрость созда себе дом...» [Флоровский 1995, с. 147; Meyendorff 1969]. Г.О. Флоровский указывает одно из ранних изображений Софии в виде ангела в александрийских катакомбах в Кармузе V–VI вв. с надписью ΣΟΦΙΑ ΙΣ ΧΣ [Флоровский 1995, с. 147].

Представление Премудрости Божией через образ Христа исходит из Послания апостола Павла, называющего Иисуса «божьей силой и божьей премудростью» (1-е Посл. Кор. 1:24). Эти слова, как пишет современный исследователь С.С. Аверинцев, «послужили для христианской философии основанием для освоения библейского речения о Премудрости не иначе, как отнеся их все, без исключения, к Сыну, к Логосу» [Аверинцев 1972, с. 37] – со ссылкой на [Florovsky 1940, pp. 255–260].

Как уточняет Иероним, который, по мысли С.С. Аверинцева, являлся не только переводчиком библейского текста с древнееврейского на латынь, но и переводчиком на язык христианской теологии с языка талмудических толкований, «в Сыне (in Filio) сотворил Бог небо и замлю» [Аверинцев 1972, с. 37].

Изображение персонификации Софии, Мудрости человеческого рода в виде царственной жены известно в романской миниатюре. В основе этого образа также лежит античное наследие. Персонификацию Софии-Философии встречаем у «последнего римлянина» Боэция в его сочинении «Об утешении философией», написанном около 525 г. В темнице, куда был заточен философ... явилась женщина с лицом, исполненным достоинства, с пылающими глазами... Она была облачена в одежды из тончайших нитей... В правой руке она держала книги, в левой – скипетр» [Уколова 1987, с. 89–90]. Известна романская миниатюра XII в. «Посещение Боэция Философией в заключении» в рукописи «Об утешении философией» (Bodleian Library. MS. Auct. F. 6. 5. Fol. 1 v.) [Pirani 1966, il. 55, p. 116]. Философия-София представлена здесь в царском платье и зубчатой короне западных властителей, ее фигура возвышается над темницей: «как бы теменем задевала небо».

Изображение Премудрости Божией в той же иконографии царственной жены присутствует в романских иллюстрациях Библии.

Так, в рукописи, исполненной в XII в. в Тоскане, персонификация Премудрости вписана в полностраничную буквицу «О», которая начинает собой текст Книги Экклезиаста (Флоренция, Biblioteca Laurenziana. Ms. Mug. 2. Fol. 189 r) [Pirani 1966, p. 70, il. 30], обозначая собой Премудрость всех библейских книг, связанных с авторством царя Соломона⁴. Согласно современным истолкованиям этих ветхозаветных книг, названная в них Премудрость «для [Соломона], как и его предшественников, есть одно из свойств Бога. Именно Премудрость упорядочила все творения и руководит всеми событиями истории...». Она именуется «излиянием славы Вседержителя... отблеском вечного света... образом Его благодати (Прем 7:22–8:8)»⁵.

Возвращаясь к Премудрости в Монреале, мы также не можем отказать этому образу в религиозной идее. Ее сходство с изображением в тосканской миниатюре Библии, которое начинает собой текст Книги Экклезиаста, свидетельствует о сакральном значении Премудрости в мозаике. Высокое представление о ней передает в Монреале и представляющая ее композиция с двумя архангелами, славящими заключенную в сакральную форму круга царственную жену. В общих чертах эта композиция сходна с византийской иконографической формулой возвеличивания Христа и Богородицы, т. е. Премудрость удостоена небесной славы. Характерно, что в близкой иконографии представлена Пресвятая Дева в тимпане над западным порталом собора в Сант'Анджело ин Формис, где она изображена по пояс, в царских одеяниях и в короне, с поднятыми в молении руками, заключенной в круг, возносимый ангелами. Созданная в конце XII в. фреска, как считают исследователи, прямо подражает изображению Премудрости в Монреале и, возможно, была исполнена одним из работавших в Монреале художников [Demus 1970, p. 151, fig. 163; Лазарев 1986, т. 2, с. 114, табл. 374].

Однако изображения Премудрости Божией в романской монументальной живописи нам не известно. Возможно, непосредственным источником образа в Монреале для мастеров и заказчиков мозаик послужило изображение персонификации Церкви, практически совпадающее с изображением Премудрости. Подобные образы в романской монументальной живописи появляются с XII в., что связано, по мнению Е. Тубер, с григорианской церковной реформой и возрождением иконографии раннехристианского искусства

⁴Комментарий к Ветхому Завету // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в русском переводе с приложениями. Брюссель, 1980. С. 1961.

⁵Там же. С. 1971.

[Toubert 2001]. В более раннее время западному искусству были свойственны символические изображения Церкви в виде интерьера базилики с верующими или корабля с апостолами Петром и Андреем [Toubert 2001, il. 12, 13].

Наиболее примечательные примеры изображения персонификации Церкви на Западе: роспись XII в. церковного свода в бенедиктинском аббатстве Прюфенинг (Регенсбург, Германия) [Toubert 2001, il. 21], мозаика начала XIII в. в апсиде ватиканской базилики Сан Пьетро (фрагмент с погрудным изображением жены в царском одеянии хранится в Музее Рима – Museo Varacco [Matthiae 1967, tav. LVIII]). Персонификация Церкви в Ватикане, в царском платье и короне в виде стеммы (рис. 2), была изображена рядом с папой Иннокентием III (1196–1216), между городами Иерусалимом и Вифлеемом. Как считает О. Демус, это персонификация *Ecclesia Romana* (лат. «Римская Церковь») [Demus 1949, p. 454]. В стенописи аббатства Прюфенинг изображена восседающая на троне царственная жена с крестом и сферой в руках, изображение заключено в круг (рис. 3) и, возможно, имеет то же значение. Она представлена в распахнутом на груди плаще, на голове поверх плата корона. Подобное одеяние персонификации Церкви распространено и в дороманских и романских миниатюрах и памятниках прикладного искусства в сцене Распятия, обычно в композициях «Распятие», где также бывает представлена и персонификация Синагоги [Toubert 2001, il. 15, 16]. Подобное одеяние и на Премудрости-жене и в Монреале.

Кроме того, персонификация Премудрости в Монреале сходна с чрезвычайно значимым изображением Церкви в романских крупномасштабных миниатюрах пасхальных свитков, *Exultet* (Экзультет). Подобные свитки являются необходимым атрибутом пасхального богослужения в Южной Италии. Такой украшенный миниатюрами свиток без сомнения входил и в богослужебный обиход монастырского собора Монреале.

Персонификация Церкви изображалась в Экзультет в виде жены в царском платье и короне (везде западного типа, но без плата), с поднятыми в молитвенном жесте руками, под сводом центрального нефа базилики [Toubert 2001, il. 19], т. е. в царском одеянии, с тем же жестом, что в мозаике собора Монреале, и на том же месте, где находилась в соборе поперечная арка нефа с изображением Премудрости в соборе.

Амвон, с высоты которого разворачивали в Монреале в пасхальную ночь Экзультет, когда-то стоял перед преградой, отделявшей трансепт от нефа, почти под аркой с «Премудростью». Высокую преграду и амвон перед ней разобрали в 1658 г. [Kitzinger 1995], но



*Рис. 2. Персонификация Церкви.
Мозаика. XIII в.*

Из апсиды базилики Сан Пьетро, Ватикан.
Фрагмент. Музей истории Рима, Рим.
Фотография Ю.Л. Грейдинга



*Рис. 3. Персонификация Церкви.
Стенопись. XII в.*

Свод над хорами церкви в аббатстве Прюфенинг, Германия
(по изд.: [Toubert 2001, il. 21])

ранее они были описаны⁶ и по этим описаниям была создана графическая реконструкция⁷. Кроме того, преграда, амвон и высокий канделябр перед амвоном повторили в 1180-е гг. в соборе Сан Матео в Салерно (1085 г.) – это были своеобразные вклады государственных деятелей Сицилийского королевства, родом из Салерно и тесно связанных с этим городом [Враса 2001, pp. 34–39]. Грандиозное сооружение, облицованное беломраморными плитами с мозаичным орнаментом мусульманского типа [Евсева 2009], отделяет в Салерно, как когда-то отделяло в Монреале, пространство нефа, предназначенное для прихожан, от трансепта, где в католических храмах со времен раннего христианства совершалось богослужение [Krautheimer 1969, p. 63].

Образ на миниатюре Экзультет, сходный по своему размеру с иконой (40 см по высоте), прямо корреспондировал с мозаичным изображением Премудрости на восточной стороне поперечной арки, уподобляя их друг другу. При этом «Премудрость Божия» на арке находится на одной центральной оси собора с «Христом Пантократором» в конхе апсиды. Обращая взгляд к Премудрости, вы видите в перспективе и изображение Христа, что также устанавливает наглядную связь между ними.

Представленные сопоставления образов окончательно удостоверяет нас в сакральном значении персонификации Премудрости в Монреале. Образ был исполнен византийскими мастерами по западной модели, объединявшей иконографию Премудрости Божией и Церкви. Образ в Монреале явно возник под влиянием заказчиков, которыми являлись королевский двор и бенедиктинский монастырь.

Но изображение персонификации Церкви не было чуждым и византийским исполнителям мозаики. Хотя оно не получило распространения в средневизантийской монументальной живописи, но было известно Византии и входило в раннее время в декорацию храмов. В царском платье и с соответствующими атрибутами персонификация Церкви представлена во фреске VI в. в капелле 17 монастыря Баут (надпись здесь греческая: ΕΚΚΛΗΣΙΑ) [Skhiertladze 2009, il. 124]. Редким для искусства византийского круга можно считать изображение персонификации Церкви в росписи 960–970-х гг. монастырского собора Отхта-Еклессия (Тао-Кларджети, Южная Грузия, в настоящее время – территории Турции),

⁶ Lello G.L. *Historia della chiesa di Monreale*. Rome, 1596 (Repr. Bologna, 1967); Del Giudice M. *Descrizione del real tempio e monasterio di S. Maria la Nuova di Monreale*. Palermo, 1702.

⁷ Gravina D.B. *Il Duomo di Monreale*. Palermo, 1859–1869. P. 65 (графическую реконструкцию Гравины также см. [Borsook 1990, fig. 5, p. 54].

где она представлена вверху арки апсидального окна. Это крупная полуфигура жены в царских одеждах и фантастической, сложной по форме короне, в руках у нее модель храма. В надписи асамтаврули по сторонам фигуры она названа Сионом [Skhiertladze 2009, il. 42]. Имя Сион связано со святым местом, которое Господь избрал своим местопребыванием (Пс. 131:13). Сам Господь основал здесь Церковь, и здесь была воздвигнута в IV в. Константином Великим большая базилика (существовала до X в.). Для христиан это место символически обозначало Вселенскую Церковь [Skhiertladze 2009, p. 332]. Изображение было повторено в Тао-Кларджети в росписи 1030-х гг. в Ишхани, на северном склоне арки окна [Skhiertladze 2009, p. 336].

Вполне вероятно, что изображение Премудрости Божией в Монреале имело двойственное значение и включало в себя также идею прославления Церкви. Об амбивалентности образа Премудрости, о связи между ее ветхозаветной мифологемой и представлением о «единомыслимой человеческой общности» подробно высказался исследователь темы С.С. Аверинцев: «Христианство связало образ Софии с идеями церковной “кафоличности”, “соборности”». Имя София, по мнению исследователя, стало как бы вещественным знаком для обозначения «пропорции между божеским и человеческим», и Церковь явилась для своих адептов осуществлением такой «пропорции» [Аверинцев 1972, с. 37].

В свете такого истолкования образа Премудрости Божией можно предположить, что в мозаиках собора Монреале он играет двойную роль. Замыкая вместе с аркой, на которой был расположен, пространство трансепта с его христологическим циклом мозаик на стенах, образ Премудрости обозначал собой Церковь, основанную воплощенным Логосом. Одновременно образ Премудрости входил в пространство нефа, как бы осеняя его, и стоял в начале сцен Ветхого Завета на его стенах, представляющих создание мироздания и историю избранного народа. «Премудрость» являла здесь символическое выражение божественной энергии, сотворившей и животворящей мир. В этом своем качестве образ «Премудрости» здесь весьма значим, учитывая «космическое измерение или демиургический ее характер, которые составляет тему 8 главы Ветхозаветной книги Притч Соломоновых» [Аверинцев 2000]: «Господь имел меня началом пути Своего, прежде созданий Своих, искони... когда он уготовлял небеса, я была там, когда он проводил круговую черту по лицу Бездны, когда утвердил облака, когда укреплял источники Бездны, когда давал морю устав, чтобы воды не переступали пределов его, когда полагал основание земли, – тогда я была при нем художницею...» (Притч. 8: 22–31).

Литература

- Аверинцев 1972 – *Аверинцев С.С.* К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 25–49.
- Аверинцев 2000 – *Аверинцев С.С.* Премудрость Божия построила себе дом (Притч. 9:1) для пребывания Божия с нами: понятие Софии и смысл иконы // София Премудрость Божия: Выставка русской иконописи XII–XIX веков из собрания музеев России. М., 2000. С. 4–8.
- Евсева 2009 – *Евсева Л.М.* Бенедиктинская традиция воспроизведения сакрального пространства Иерусалима // Новые Иерусалимы: иератопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2009. С. 338–362.
- Лазарев 1986 – *Лазарев В.Н.* История византийской живописи: В 2 т. Т. 1. М., 1986. 331 с.; Т. 2: Таблицы. 397 с.
- Уколова 1987 – *Уколова В.И.* «Последний римлянин» Бозэций. М.: Наука, 1987. 160 с.
- Флоровский 1995 – *Флоровский Г.О.* Почитание Софии Премудрости Божией в Византии и на Руси // Альфа и омега. 1995. № 1 (4). С. 145–161.
- Borsook 1990 – *Borsook E.* Messages in mosaic. The Royal Programmes of Norman Sicily, 1130–1187. Oxford: Clarendon Press, 1990. 256 p.
- Braca 2001 – *Braca A.* Guida alla cattedrale di Salerno e alle sue opera d'arte. Lancusi, 2001.
- Demus 1949 – *Demus O.* Mosaics of Normann Sicily. L., 1949. 478 p.
- Demus 1970 – *Demus O.* Byzantine Art and the West. N. Y.: New York Univ. Press, 1970. 274 p.
- Florovsky 1940 – *Florovsky G.* Christ, the Wisdom of God in Byzantine theologie // Resumes des rapports et communication: 6-ème Congres International des Etudes Byzantines. Alger, 1939. Paris, 1940. P. 255–260.
- Hofstätter 1968 – *Hofstätter H.H.* Il tardo Medioevo. Milano, 1968. 263 p.
- Kitzinger 1995 – *Kitzinger E.* I mosaici del periodo normanno in Sicilia. Fasc. 4: Il Duomo di Monreale. I mosaici del Transetto. Palermo: Istituto Siciliano di studi bizantini e Neoellenici, 1995. 132, XV p.
- Kitzinger 1996 – *Kitzinger E.* I mosaici del periodo normanno in Sicilia. Fasc. 5: Il duomo di Monreale: I mosaici delle Navate. Palermo: Istituto Siciliano di studi bizantini e Neoellenici, 1996. 397 p.
- Krautheimer 1969 – *Krautheimer R.* Studies in early Christian, Medieval and Renaissance art. N.Y., 1969. XXVIII, 464 p.
- Matthiae 1967 – *Matthiae G.* Mosaici medioevali delle chiese di Roma. T. 2. Tavole. Roma, 1967.
- Meyendorff 1969 – *Meyendorff J.* L'íconographie de la Sagesse divine in tradition byzantine // Cahiers archéologique. 1969. Vol. 10. P. 259–277.
- Pirani 1966 – *Pirani E.* Miniatura romanica. Milano, 1966. 158 p.
- Skhiertladze 2009 – *Skhiertladze Z.* The Frescoes of Othta Eklesia. Tbilisi, 2009. 397 p.

Toubert 2001 – *Toubert H. Le rappresentazioni dell'Ecclesia nell'arte del X–XII secolo // Toubert H. Un'arte orientata. Riforma Gregoriana e iconografia / A cura E. Speciale. Milano: Jaca Book, 2001. P. 23–36.*

References

- Averincev, S.S. (1972), “Towards clarifying the sence of inscription above concha of central apse of St. Sofia in Kiev”, in *Drevnerusskoe ickusstvo: Hudoszestvennaya kultura domongolskoj Rusi* [The Art Culture of Russia before Mongoles], Moscow, Russia, pp. 25–49.
- Averincev, S.S. (2000), “The Wisdom of God built house (Proverb 9:1) for the God being with us: idea of Sofia and the icon meaning”, in *Sofiya Premudrost Bosziya. Vystavka russkoi ikonopisi XII–XIX vekov iz sobranij muzeev Rossii* [Sofia the Wisdom of God. The exhibition of Russian Ikon painting of the 12th–19th s. from the Russian museum collections], Moscow, Russia, pp. 4–8.
- Borsook, E. (1990), *Messages in mosaic. The Royal Programmes of Norman Sicily, 1130–1187*, Clarendon Press, Oxford, UK.
- Braca, A. (2001), *Guida alla cattedrale di Salerno e alle sue opera d' arte*, Lancusi, Italia.
- Demus, O. (1949), *Mosaics of Normann Sicily*, London, UK.
- Demus, O. (1970), *Byzantine Art and the West*. London, UK.
- Evseeva, L.M. (2009), “The Benedictine Tradition in the re-enactment of the sacred space of Jerusalem. Resume”, in Lidov, A.M. (ed., comp.), *Novii Ierusalimi: ierotoipoia i ikonografija sakralnih prostranstv*, Moscow, Russia, pp. 338–362.
- Florovsky, G. (1940), “Christ, the Wisdom of God in Byzantine theologie”, in *Resumes des rapports et communication; 6-eme Congres International des Etudes Byzantines, Alger, 1939*, Paris, France, pp. 255–260.
- Florovsky, G.O. (1995), “Worship of the Wisdom of God in Byzantine Empire and in Russia”, in *Alfa i Omega*, Moscow, Russia, vol. 4, no. 1, pp. 145–161.
- Hofstätter, H.H. (1968), *Il tardo Medioevo*, Milano, Italia.
- Kitzinger, E. (1995), *I mosaici del periodo normanno in Sicilia, Fasc IV: Il Duomo di Monreale. I mosaici del Transetto*, Istituto Siciliano di studi bizantini e Neoellenici, Palermo, Italia.
- Kitzinger, E. (1996), *I mosaici del periodo normanno in Sicilia, Fasc. V: Il duomo di Monreale: I mosaici delle Navate*, Istituto Siciliano di studi bizantini e Neoellenici, Palermo, Italia.
- Krautheimer, R. (1969), *Studies in early Christian, Medieval and Renaissance art*, New York, USA.
- Matthiae, G. (1995), *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma, Italia.
- Meyendorff, J. (1969), “L'íconographie de la Sagesse divine in tradition byzantine”, *Cahiers archéologique, vol. 10*, Paris, France, pp. 259–277.
- Pirani, E. (1969), *Miniatura romanica*, Milano, Italia.
- Skhiertladze, Z. (1969), *The Frescoes of Othta Ekklesia*. Tbilisi, Georgia.

Toubert, H. (2001), “Le rappresentazioni dell’Ecclesia dell’arte del X–XII secolo”, in Toubert, H., *Un’arte orientata. Riforma Gregoriana e iconografia*, Jaca Book, Milano, Italy, pp. 23–36.

Ukolova, V.I. (1987), “*Poslednii rimlyanin*” *Boecij* [“The last roman” Boethius], Moscow, Russia.

Информация об авторе

Лилия М. Евсева, кандидат искусствоведения, Благотворительный фонд «Частный музей русской иконы», Москва, Россия; 109240, Россия, Москва, Гончарная ул., д. 3., стр. 1; evseeva.lil@mail.ru

Information about the author

Liliya M. Evseeva, Cand. of Sci. (Art Studies), Charitable Foundation “The Private Museum of Russian Icon”, Moscow, Russia; bldg. 1, bld. 3, Goncharnaya St., Moscow, Russia, 109240; evseeva.lil@mail.ru

Новгородские гусли XII в. с зооморфным декором:
западноевропейские аналогии
и возможный символический смысл

Анна А. Слапиня

*Благотворительный фонд «Частный музей русской иконы»,
Москва, Россия, annaslapina@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена декору деревянных гуслей первой половины XII в., найденных во время археологических раскопок 1969 г. в Великом Новгороде. Проводится параллель между украшающей новгородские гусли зооморфной резьбой в виде драконьих голов и сходным декором западноевропейских средневековых музыкальных инструментов – цитолей и арф. Указывается, что такие арфы с зооморфным декором не дошли до наших дней, но известны по миниатюрам с царем Давидом в европейской средневековой псалтирях. Также анализируется граффити с изображением льва и птицы, расположенное на дне новгородских гуслей. Иконографические параллели этому граффити находятся в композициях с царем Давидом на порталах церкви Покрова на Нерли (1165 г.). Высказывается гипотеза о том, что декор новгородских гуслей имеет символическое значение и в нем отражена тема царя Давида.

Ключевые слова: Великий Новгород, археология, Средние века, Древняя Русь, иллюминированные рукописи, гусли, арфа, царь Давид, дракон, граффити

Для цитирования: Слапиня А.А. Новгородские гусли XII в. с зооморфным декором: западноевропейские аналогии и возможный символический смысл // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1. С. 85–97. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-85-97

12th century gusli
with zoomorphic decorum from Novgorod:
Western European analogies
and possible symbolic meaning

Anna A. Slapinia

*Charitable Foundation "The Private Museum of Russian Icon",
Moscow, Russia, annaslapina@gmail.com*

Abstract. The article is devoted to the decorum of the wooden gusli (psaltery) found during archaeological excavations in Novgorod the Great in 1969. This artefact, dated from the first half of 12th century, is decorated with two carved dragon's heads. Also there are depicted graffiti carvings: one with dragon's heads and another one with a lion and a bird. The similarity between carved dragon's heads at gusli from Novgorod and decorum of Western European medieval musical instruments (citoles and harps) is found. There is mentioned in the article that images of harps with zoomorphic decorum are known from miniatures with King David depicted in medieval illuminated psalters. Also it is found that the graffiti with a lion and a bird has iconographic parallels in the stone carvings with King David on the walls of the Church of the Intercession on the River Nerl (1165) situated near the city of Vladimir in Russia. Therefore a hypothesis about reflection of King David's theme in the decorum of gusli from Novgorod is expressed.

Keywords: Novgorod the Great, archaeology, Middle Ages, Old Rus, book illumination, gusli, psaltery, harp, King David, dragon, graffiti

For citation: Slapinia, A.A. (2022), "12th century gusli with zoomorphic decorum from Novgorod: Western European analogies and possible symbolic meaning", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philology. Linguistics. Culturology" Series*, no. 1, pp. 85–97, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-85-97

Музыкальная археология Великого Новгорода – отдельное направление исследования исторического наследия, помогающее понять быт и культуру средневековых горожан. Особая ценность новгородского археологического материала заключается в том, что здесь, в сохраняющем органику влажном грунте, найдено некоторое количество деревянных музыкальных инструментов – гуслей и гудков, редко встречающихся в других городских центрах Древней Руси. Поэтому новгородская музыкальная археология имеет расширительное значение: она дает представление о древнерусской музыкальной культуре в целом [Поветкин 1994; Поветкин 1997].



*Рис. 1. Гусли. Великий Новгород, первая половина XII в.
Фрагмент: лицевая сторона окрылка.
Фотография предоставлена
Новгородским музеем-заповедником, Великий Новгород*

Данная статья посвящена одной из новгородских находок – деревянным гуслиям с зооморфным декором первой половины XII в. [Колчин 1971, с. 18–19], происходящим из раскопок 1969 г. на Тихвинском раскопе Великого Новгорода и хранящимся в Новгородском музее-заповеднике (инв. НГМ КП 25405/35 А-20/35). Гусли сделаны из цельного куска еловой древесины, их размер составляет 35,3 x 11,5 x 3,7 см [Колчин 1971, с. 18]. Они относятся к типу крыловидных гуслей с игровым окном (иначе – лирообразных гуслей), распространенных с XI до середины XIII в. [Вертков 1971, с. 277–279; Поветкин 2002, с. 162–164; Поветкин 1989, с. 116]. Конструкция рассматриваемых гуслей традиционна для музыкальных инструментов этого типа, но их декор уникален.

Окрылок гуслей оформлен объемным резным декором в виде двух звериных голов, которые далее мы вслед за Б.А. Колчиным и Е.А. Рыбиной будем называть драконьими [Колчин 1971, с. 18; Рыбина 1998, с. 18]. Одна голова располагается в завершении окрылка, она двухсторонняя: левая, более проработанная ее сторона, находится на лицевой стороне окрылка, а правая, менее проработанная – на оборотной. Вторая голова вырезана только на лицевой стороне. Она располагается в месте перехода от окрылка к крытцу.



*Рис. 2. Гусли. Великий Новгород,
первая половина XII в.
Оборотная сторона.
Фотография предоставлена
Новгородским музеем-заповедником,
Великий Новгород*

У головы, расположенной в завершении окрылка, с лицевой стороны изображены каплевидный глаз, приоткрытый рот, маленькие уши, ошейник, а за ошейником, на шее – несколько выполненных в технике граффити дугообразных штрихов, имитирующих чешую. Из ее рта растет язык или отросток, закручивающийся петлей и затем становящейся гривой второй головы. С оборотной стороны голова в завершении окрылка проработана менее тщательно: глаз и рот имеют более простую форму, вместо высунутого изо рта отростка или языка существо как будто закусывает собственную конечность. При этом на шее зверя так же, как и на лицевой стороне, показан ошейник. Его перекрывает граффити в виде каплевидного орнамента – возможно, изображающее крыло.

Вторая голова, располагающаяся в месте перехода от окрылка к корытцу, изображена только на лицевой стороне. Но и здесь она сохранилась не полностью – по краю гуслей проходит скол дерева, поэтому детали проработки не видны. Однако по сохранившемуся абрису заметно, что, видимо, обе головы на лицевой стороне были одинаковыми.

Также на лицевой стороне окрылка изображены еще две (или даже три, но последняя читается крайне плохо) звериные головы, выполненные в технике граффити, которые Е.А. Рыбина считает эскизами к объемному декору гуслей [Рыбина 1998, с. 18]. Дно гуслей украшает композиция, также выполненная в технике граффити: здесь изображены лев и птица.

На наш взгляд, граффити могли быть выполнены не мастером, который исполнил объемную резьбу, а другим человеком – например владельцем. На это указывает заметная разница в исполнении объемной резьбы, которую (во всяком случае, на лицевой стороне предмета) явно делал профессиональный резчик, и граффити, которые по своему художественному качеству скорее относятся к бытовым рисункам. На то, что композиция со львом и птицей, вероятно, была исполнена позже, указывал и Б.А. Колчин [Колчин 1971, с. 18].

Возможно, ситуация развивалась следующим образом. Заказчик получил готовый инструмент и решил сам украсить его дополнительными рисунками. На лицевой стороне он срисовал головы животных с ближайшего образца – резного зооморфного декора самих гуслей, а на оборотной стороне выполнил композицию со львом и птицей, взятую с какого-либо внешнего образца.

Резное оформление окрылка рассматриваемых гуслей уникально. Окрылки найденных во время археологических раскопок в Новгороде лирообразных гуслей часто украшались орнаментальными мотивами, но зооморфный декор встречается крайне редко. Нам известен лишь еще один подобный случай – это гусли рубежа XII–XIII вв., тоже происходящие из Новгорода и хранящиеся в Государственном историческом музее в Москве [Поветкин 1997, с. 181, табл. 108,3]. Их окрылок также завершается зооморфной резьбой, но значительно более примитивной.

Необычность декора новгородских гуслей с Тихвинского раскопа заставляет обратиться в поисках аналогий к зарубежному материалу. В данной статье внимание будет сосредоточено на западноевропейских примерах. Стоит оговориться, что речь будет идти не о поиске аналогичных предметов, а исключительно о принципе декорирования музыкальных инструментов зооморфными элементами и художественных параллелях.

Уникальным примером дошедших до наших дней западноевропейских музыкальных инструментов с зооморфным декором является хранящаяся в Британском музее (инв. 1963, 1002.1) цитоль раннего XIV в., в конце XVI столетия переделанная в скрипку [Robinson, Speakman, Buehler-McWilliams 2015]. Завершение (голова) этой цитолы декорирована изображением дракона, как бы

обернувшегося назад и захватывающего зубами орнаментальную окантовку музыкального инструмента. Вся цитоль покрыта тонко проработанной резьбой из флоральных элементов, среди которых разыгрываются сцены охоты и борьбы зверей и фантастических существ.

Безусловно, цитоль из Британского музея и новгородские гусли – это предметы совершенно разного уровня исполнения, богатства декорации и стоимости. Но одинаковые по своей структуре завершения этих двух музыкальных инструментов наводят на мысль о возможной общности традиции.

Цитоль из Британского музея – единственная дошедшая до наших дней [Speakman 2015, p. V], но в средневековом изобразительном искусстве сохранилось немало изображений цитолей, в том числе с зооморфными головами. Например, в руках одного из апокалиптических старцев на портале Пуэрта-дель-Сарменталь собора в Бургосе (около 1235 г.), в Псалтири Робера де Лилль (De Lisle Psalter, Британская библиотека, Arundel MS 83 II, f. 134 v, ранний XIV в.) или в Псалтири королевы Марии (The Queen Mary Psalter, Британская библиотека, Royal MS 2 B VII, f. 174 и f. 192 v, 1310–1320 гг.), а также в ряде других памятников.

Однако декор в виде звериных голов был характерен не только для цитолей. Псалтирь Питерборо (Peterborough Psalter, Королевская библиотека Бельгии, MS 9961–62, f. 14, 1300–1318 гг.) украшает инициал ‘B’, в котором рядом присутствуют два персонажа: один играет на цитоле с зооморфной головой, а второй – молодой царь Давид – на арфе с зооморфным декором. Средневековая арфа – второй музыкальный инструмент, который, судя по сохранившимся изображениям, было принято украшать изображением головы животного. Притом в случае с арфой декор часто строился таким образом, что изо рта этой головы как бы выросло продолжение рамы, т. е. весь инструмент превращался в кусающее себя за хвост животное.

До наших дней не сохранилось не только ни одной средневековой арфы с зооморфным декором, но и вообще ни одной европейской арфы или ее фрагмента ранее XIII–XIV вв. Самый ранний дошедший до нас инструмент датируется XIV в. [Rensch 1972, p. 28; Rensch 2017, p. 29]. Это так называемая арфа Бриана Бору (или «арфа из Тринити-колледжа» – по месту хранения) [Clark 2003, p. 49]. Однако она как раз зооморфного декора не имеет. Средневековые арфы, украшенные звериной головой, известны только по изображениям.

Таких изображений достаточно много. В Часослове Вульфстана Вустерского (St. Wulfstan's Portiforium, Кембридж, Корпус-Кристи

колледж, MS 391, p. 24, 1060–1069 гг.) угол колковой рамы в месте ее соединения с колонной оформляет львиная голова. В Псалтири Хантера (The Hunterian Psalter, Библиотека Университета Глазго, Sp Coll MS Hunter U.3.2 (229), f. 21 v, около 1117 г.) арфа украшена двумя зооморфными головами: одна на углу, в месте схода колковой рамы и колонны, вторая в месте соединения колонны с декой, она как бы кусает деку. В Псалтири Лансдауна (Британская Библиотека, Lansdowne 420, f. 12, 1220-е гг.) голова дракона на конце колковой рамы как бы закусывает колонну. В Таймутском часослове (The Taumouth Hours, Британская Библиотека, Yates Thompson 13, f. 30, вторая четверть XIV в.) драконья голова расположена на колонне и держит во рту продолжение этой колонны. Примерно такая же позиция зооморфной головы на колонне арфы присутствует в упомянутой выше миниатюре Псалтири Питерборо. Аналогичное украшение можно увидеть у арфы в руках царя Давида, изображенного в своде башни Лонгторп (Longthorpe Tower) на окраине Питерборо (XIV в.).

Изображения арф, украшенных зооморфными головами, встречаются не только на Британских островах, но и в других регионах Европы. Например, в инициале баварской псалтири (Баварская государственная библиотека, Clm 23111, f. 2, вторая четверть XIII в.), в рукописи из Камбре (Публичная библиотека Нью-Йорка, MA 4, f. 193, около 1280 г.) или в псалтири из Тулузы (Библиотека Тулузы, Ms 144, f. 24, вторая половина XIV в.). Можно найти еще немало таких примеров, что говорит о том, что арфы с зооморфным декором, как и цитолы с подобными украшениями, были достаточно распространенным явлением.

Стоит отметить, что во всех указанных выше памятниках арфа с зооморфным декором изображается в руках царя Давида. Это объясняется тем, что в западноевропейском средневековом искусстве музыкальным инструментом библейского царя довольно часто становилась именно рамочная европейская арфа ('frame harp') – предшественница современной концертной арфы. Хотя возможны и другие варианты. Иногда царь Давид изображался с округлой лирой, как в Псалтири Веспасиана второй четверти VIII в. (The Vespasian Psalter, Британская библиотека, Cotton MS Vespasian A I, f. 30 v) или в немецкой миниатюре второй-третьей четверти XII в. из Британской библиотеки (Harley MS 2804, f. 3 v). А в некоторых случаях он держит прямоугольный струнно-щипковый инструмент. Такой инструмент представлен, например, на листе 17 об. Псалтири Тиберия (Tiberius Psalter, Британская библиотека, Cotton MS Tiberius C VI, вторая-третья четверть XI в.). На данной миниатюре он подписан как 'psalterium', т. е. собственно псалтирь.

В то же время на листе 10 той же рукописи царь Давид играет на рамочной арфе, украшенной декоративным элементом в виде львиной ноги на конце колонны. Это говорит о том, что автор сознательно изобразил два разных музыкальных инструмента.

Вариативность изображаемых в руках царя Давида музыкальных инструментов при скудности археологических данных является для исследователей, с одной стороны, основанием для гипотез о времени появления самих этих инструментов, а с другой – фундаментом для размышлений об их символической нагрузке. Так, Р. Ренш отмечает, что до VIII в. в изображениях царя Давида присутствует только лира, а с IX в. начинает изображаться также арфа, что в совокупности с другими данными может говорить о времени появления европейской рамочной арфы. В то же время в треугольной арфе, постепенно вытеснившей в миниатюрах с царем Давидом лиру, исследовательница видит и символическую составляющую – возможно, три ее угла символизируют Троицу [Rensch 2017, p. 32].

Обилие изображений арф с зооморфным декором в средневековом искусстве и, вероятно, распространенность самих этих музыкальных инструментов в Средние века ставит вопрос о причинах появления подобного декора. Можно отметить, что зооморфные головы (в данном случае – головы быков) украшали еще музыкальные инструменты Древнего мира – знаменитые арфы из Ура. Но такая преемственность является очень дальней и фактически недоказуемой. Зооморфный декор средневековых арф может объясняться не древней, пережившей несколько тысячелетий традицией, а христианским символизмом или литературной образностью. Так, Р. Ренш предполагает, что львиные головы в декоре арф связаны с историей царя Давида – победителя льва. С этим же сюжетом исследовательница связывает львиные головы и лапы, которыми в некоторых псалтирях украшен его трон [Rensch 2017, p. 36]. С. Бриз обращает внимание на то, что музыкальные инструменты присутствуют в загадках Эксетерского кодекса (*The Exeter Book*, Эксетер, библиотека собора, MS 3501, X в.), где они описываются так, будто речь идет о людях или животных. Например, рог обладает «речью» и «голосом», волынка обретает «клюв» и становится подобна птице, лира обозначается как «человек» или «существо» [Breeze 2018, pp. 107–108]. Таким образом, они предстают в загадках в образах живых существ, наделяются их внешним видом и звучанием. Такое «оживление» вполне естественно, ведь музыкальные инструменты, подобно людям и животным, издают звуки. Мы можем наблюдать его и в современном языке: например, в выражении «скрипка плачет». Вероятно, в средневековом мире это «оживление» могло

становиться еще более наглядным и находить выражение в визуальных формах инструмента.

Завершив краткий экскурс в мир западноевропейских музыкальных инструментов с зооморфным декором, нужно вернуться к предмету, которому посвящена эта работа – гуслим первой половины XII в. из Новгорода. Древняя Русь не знала арфы. Место струнно-щипкового инструмента, ассоциированного с царем Давидом, здесь, по всей видимости, занимали гусли. На это указывают, например, знаменитые рельефы на фасадах церкви Покрова на Нерли (1165 г.). Инструмент в руках царя Давида здесь показан достаточно условно, но, вероятно, это как раз крыловидные гусли. В инициалах XIV в. известно несколько изображений персонажей с гуслиями, которых исследователи ассоциируют с царем Давидом [Смирнова 2000, с. 319–330], хотя здесь показаны уже не крыловидные, а шлемовидные гусли, получившие распространение в XIV в.¹ [Вертков 1971, с. 275–277; Поветкин 2003, с. 229]. С такими же шлемовидными гуслиями Давид представлен в Лицевом Летописном своде XVI в. – в сцене игры перед Саулом (Хронографический сборник, Отдел рукописей Библиотеки Академии наук, собрание Петра I (П I Б), № 76, старый шифр – 17.17.9, л. 49 и л. 90).

Можно предположить, что, вырезая зооморфные изображения на гуслиях, новгородский мастер учитывал не только бытовое назначение, но и символическое значение предмета, и поэтому применил в нем декор, заимствованный у западноевропейского музыкального инструмента, наделенного в культуре тем же смыслом.

В этом контексте можно рассматривать и декор дна новгородских гуслей. Здесь изображены лев и птица, эти же животные присутствуют по сторонам от царя Давида в рельефах церкви Покрова на Нерли. В обоих случаях львы представлены с оскаленными зубами и процветшими хвостами, но в то же время они находятся в подчиненном положении относительно птиц. Прототипом граффити на гуслиях первой половины XII в. не могла быть белокаменная резьба церкви Покрова, созданная во второй половине этого столетия. Возможно, непосредственным образцом стал какой-то предмет с изображением этих животных (например, серебряный с чернью браслет), но выбрана композиция, скорее всего, была не случайно, а благодаря ее символическому смыслу. Стоит отметить, что дно гу-

¹ *Фаминицин А.С.* Гусли – русский народный музыкальный инструмент: Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примѣрами. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1890. С. 92–104.

слей не видно слушателям во время игры, а значит декор этой части инструмента был особенно важен именно для владельца. Вероятно, можно говорить о какой-то традиции исполнения таких скрытых от слушателей символически значимых граффити, так как известен еще по крайней мере один подобный пример: на оборотной стороне гуслей третьей четверти XIII в. из Гданьска прочерчен орнамент в виде узлов [Jażdżewski 1966, p. 9].

Подводя итог, предлагаем следующую гипотетическую реконструкцию условий появления этого инструмента и его декора. Возможно, заказчик просил сделать ему особенно изысканные гусли, чтобы играть «как царь Давид». Этот заказ был воплощен мастером с оглядкой на западноевропейскую арфу с зооморфным декором (инструмент библейского царя) или на западноевропейскую миниатюру с царем Давидом, играющим на такой арфе. Получив гусли, заказчик дополнил их декор с помощью граффити. Так на лицевой стороне появились дополнительные звериные головы, а на дне – не видная слушателям, но символически важная для заказчика композиция.

В заключение отметим, что выбранное нами направление поиска аналогий является не единственно возможным. Так, струнно-щипковый музыкальный инструмент наподобие арфы, украшенный головой дракона, присутствует и в восточном искусстве. Например, в миниатюре с интронизацией монгольского правителя из хулагуидского «Сборника летописей» первой четверти XIV в. (Восточный отдел Берлинской государственной библиотеки, MS Diez A f. 70, p. 5) [Kuehn 2011, p. 192]. Вместе с тем стиль исполнения этой драконьей головы ориентальный, находящий параллели в китайском искусстве, в то время как стиль дракона на новгородских гуслях все же тяготеет к западноевропейским образцам.

Новгородские гусли ставят и еще одну проблему, связанную со значением образа дракона в новгородской культуре. В Новгороде найдено немало бытовых предметов и ювелирных изделий с изображением этого существа. В.М. Василенко, опираясь на Б.А. Рыбакова, связывал их с языческим влиянием и легендой о живущем в Волхове драконе-змие [Василенко 1978, с. 328–330]. Однако в контексте современного научного знания эта гипотеза требует пересмотра и образ дракона должен рассматриваться с учетом восточных и западных художественных влияний, которым подвергалось искусство стоявшего на торговых путях средневекового Новгорода.

Литература

- Василенко 1978 – *Василенко В.М.* Образ дракона-змея в новгородских деревянных ковшах // Древняя Русь и славяне / Отв. ред. Т.В. Николаева. М.: Наука, 1978. С. 326–332.
- Вертков 1971 – *Вертков К.А.* Типы русских гуслей // Славянский музыкальный фольклор: Статьи и материалы / Сост.-ред. И.И. Земцовский. М.: Музыка, 1972. С. 275–286.
- Колчин 1971 – *Колчин Б.А.* Новгородские древности: Резное дерево. М.: Наука, 1971. 62 с.
- Поветкин 1989 – *Поветкин В.И.* О происхождении гуслей с игровым окном (из опыта восстановительных работ) // История и культура древнерусского города / Отв. ред. Г.А. Федоров-Давыдов. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 116–127.
- Поветкин 1994 – *Поветкин В.И.* Музыкальные древности Новгорода // Новгородские археологические чтения: Материалы научной конференции, посвященной 60-летию археологического изучения Новгорода и 90-летию со дня рождения основателя Новгородской археологической экспедиции А.В. Арциховского. Новгород, 28 сентября – 2 октября 1992 г. / Ред. В.Л. Янин, П.Г. Гайдуков. Новгород, 1994. С. 67–74.
- Поветкин 1997 – *Поветкин В.И.* Музыкальные инструменты // Древняя Русь: Быт и культура / Отв. ред. Б.А. Колчин, Т.И. Макарова. М.: Наука, 1997. С. 179–185.
- Поветкин 2002 – *Поветкин В.И.* Которым же княгиня Ольга внимала гуслиам? // У истоков Новгородской земли: Любытинский археологический сборник / Отв. ред. В.Л. Янин. Любытино, 2002. Вып. 1. С. 160–166.
- Поветкин 2003 – *Поветкин В.И.* Гудебные сосуды древних псковичей. Ч. 1 // Псков в российской и европейской истории (к 1100-летию первого летописного упоминания): Международная научная конференция: В 2 т. / Отв. ред. В.В. Седов. М.: МГУП, 2003. Т. 1. С. 224–235.
- Рыбина 1998 – *Рыбина Е.А.* Рисунки средневековых новгородцев (по археологическим материалам) // Историческая археология: Традиции и перспективы: К 80-летию со дня рождения Д.А. Авдусина / Отв. ред. В.Л. Янин; Ред.-сост. Т.А. Пушкина. М.: Памятники исторической мысли, 1998. С. 15–27.
- Смирнова 2000 – *Смирнова Э.С.* Мотивы тератологического орнамента русских рукописей: «Авторский портрет», «Давид-псалмопевец» // Florilegium: К 60-летию Б.Н. Флори / Сост. А.А. Турилов. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 311–335.
- Breeze 2018 – *Breeze S.* Greeting the Lyre: Instrumental Interrelationships in the Anglo-Saxon Cultural Imagination // *Quaestio Insularis*. 2018. No. 19. P. 92–125.
- Clark 2003 – *Clark N.J.* The story of the Irish Harp: Its history and influence. Lynnwood, WA: North Creek Press, 2003. 192 p.
- Jążdżewski 1966 – *Jążdżewski K.* O zagadnieniu polskich instrumentów strunowych z wczesnego średniowiecza // *Prace i materiały muzeum archeologicznego i etnograficznego w Łodzi, Seria archeologiczna*. 1966. Nr. 12. P. 7–35.

- Kuehn 2011 – *Kuehn S.* The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art. Leiden/Boston: Brill, 2011. XIII, 298 p.
- Rensch 1972 – *Rensch R.* The Development of the Medieval Harp: A Re-examination of the Evidence of the Utrecht Psalter and its Progeny // *Gesta*. 1972. Vol. 11. No. 2. P. 27–36.
- Rensch 2017 – *Rensch R.* Harps and Harpists, Revised Edition. Bloomington: Indiana University Press, 2017. 384 p.
- Robinson, Speakman, Buehler-McWilliams 2015 – The British Museum Citole: New Perspectives / Ed. by J. Robinson, N. Speakman, K. Buehler-McWilliams. L.: The British Museum, 2015. XIX, 156 p. (British Museum Research Publication, vol. 186).
- Speakman 2015 – *Speakman N.* Introduction // The British Museum Citole: New Perspectives / British Museum Research Publication. Vol. 186 / Ed. by J. Robinson, N. Speakman, K. Buehler-McWilliams. L.: The British Museum, 2015. P. V–IX.

References

- Breeze, S. (2018), “Greeting the Lyre: Instrumental Interrelationships in the Anglo-Saxon Cultural Imagination”, *Quaestio Insularis*, no. 19, pp. 92–125.
- Clark, N.J. (2003), *The story of the Irish Harp: Its history and influence*, North Creek Press, Lynnwood, WA, USA.
- Jażdżewski, K. (1966), O zagadnieniu polskich instrumentów strunowych z wczesnego średniowiecza, *Prace i materiały muzeum archeologicznego i etnograficznego w Łodzi, Seria archeologiczna*, no. 12, pp. 7–35.
- Kolchin, B.A. (1971), *Novgorodskie drevnosti. Reznoye derevo* [Novgorod antiquities. Carved wood], Nauka, Moscow, Russia.
- Kuehn, S. (2011), *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, Brill, Leiden, Netherlands, Boston, USA.
- Povetkin, V.I. (1989), “About the origin of gusli with a play window (from the experience of restoration work)”, in Fedorov-Davydov, G.A. (ed.), *Istoriya i kul'tura drevnerusskogo goroda* [History and Culture of an Ancient Russian City], Izdatel'stvo MGU, Moscow, Russia, pp. 116–127.
- Povetkin, V.I. (1994), “Musical antiquities of Novgorod”, in Yanin, V.L. and Gaydukov, P.G. (eds.), *Novgorodskie arkheologicheskiye chteniya* [Novgorod Archaeological Readings], Novgorod, Russia, pp. 67–74.
- Povetkin, V.I. (1997), “Musical instruments”, in Kolchin, B.A. and Makarova, T. I. (eds.), *Drevnyaya Rus'. Byt i kul'tura* [Ancient Russia. Life and Culture], Nauka, Moscow, Russia, pp. 179–185.
- Povetkin, V.I. (2002), “What kind of gusli did Princess Olga listen to?”, in Yanin, V.L. (ed.), *U istokov Novgorodskoy Zemli: Lyubytinskiy arkheologicheskiy sbornik* [At the Origins of the Novgorod Land: Lyubytinsky Archaeological Digest], vol. 1, Lyubytino, Russia, pp. 160–166.

- Povetkin, V.I. (2003), "Vessels for the humming of the ancient Pskovites. Part 1", in Sedov, V.V. (ed.), *Pskov v rossiyskoy i evropeyskoy istorii (k 1100-letiyu pervogo letopisnogo upominaniya)* [Pskov in Russian and European History (to the 1100th Anniversary of the First Chronicle Mention)], Moskovskii gosudarstvennyi universitet pečhati, Moscow, Russia, pp. 224–235.
- Rensch, R. (1972), "The Development of the Medieval Harp: A Re-examination of the Evidence of the Utrecht Psalter and its Progeny", *Gesta*, vol. 11, no 2, pp. 27–36.
- Rensch, R. (2017), *Harp and Harpists, Revised Edition*, Indiana University Press, Bloomington, IN, USA.
- Robinson, J., Speakman, N. and Buehler-McWilliams, K. (eds.) (2015), *The British Museum Citole: New Perspectives*, The British Museum, London, UK. (British Museum Research Publication, vol. 186)
- Rybina, E.A. (1998), "Drawings of medieval Novgorodians (by archaeological materials)", in Yanin, V.L. (ed.), *Istoricheskaya arkheologiya: Traditsii i perspektivy. K 80-letiyu so dnya rozhdeniya D.A. Avdusina* [Historical Archeology. Traditions and Perspectives. To the 80th anniversary of D.A. Avdusin], Pamyatniki istoricheskoi mysli, Moscow, Russia, pp. 15–27.
- Smirnova, E.S. (2000), "Motives of teratological ornament of Russian manuscripts: 'Author's portrait', 'David the psalmist'" in Turilov, A.A. (ed.), *Florilegium: K 60-letiyu B.N. Flori* [Florilegium. To the 60th anniversary of B.N. Flori], Yazyki russkoi kul'tury, Moscow, Russia, pp. 311–335.
- Speakman, N. (2015), "Introduction", in Robinson, J., Speakman, N. and Buehler-McWilliams, K. (eds.), *The British Museum Citole: New Perspectives*, The British Museum, London, UK, pp. V–IX. (British Museum Research Publication, vol. 186)
- Vasilenko, V.M. (1978), "The image of the dragon-serpent in the Novgorod wooden ladles", in Nikolayeva, T.V. (ed.), *Drevnyaya Rus' i slavyane* [Ancient Russia and the Slavs], Nauka, Moscow, Russia, pp. 326–332.
- Vertkov, K.A. (1971), "Types of Russian gusli", in Zemtsovskii, I.I. (ed.), *Slavyanskii muzykal'nyi fol'klor. Stat'i i materialy* [Slavic Musical Folklore. Articles and Materials], Muzyka, Moscow, Russia, pp. 275–286.

Информация об авторе

Анна А. Сланина, Благотворительный фонд «Частный музей русской иконы», Москва, Россия; 109240, Россия, Москва, ул. Гончарная, д. 3, стр. 1; annaslapina@gmail.com

Information about the author

Anna A. Slapina, Charitable Foundation "The Private Museum of Russian Icon", Moscow, Russia; bldg. 1, bld. 3, Goncharnaia St., Moscow, Russia, 109240; annaslapina@gmail.com

«Христос Вседержитель» XIII в.
из собрания ЦМиАР
в контексте греко-русских связей

Ольга Е. Этингоф

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия;*

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

Аннотация. Мне по-прежнему представляется верным датировать икону «Христос Вседержитель» из ЦМиАР временем около 1200 г. или первой четвертью XIII в., т. е. домонгольским периодом. Мастерски написанная, но далекая от константинопольских рафинированных корней стиля, икона отмечена явными признаками искусства Северной Греции и Македонии, особенно близкой представляется традиция Касторьи. Происхождение памятника остается неясным, она могла быть произведением как греческого, так и русского мастера. Однако, даже если считать и доску, и живопись иконы русскими, она очень близка греческому искусству, причем именно этого региона. Вероятно, такая близость – показатель влияния северогреческого искусства на формирование региональных особенностей живописи Северо-Восточной Руси XIII в.

Ключевые слова: Северная Греция, Македония, Фессалоника, Касторья, Верия, Северо-Восточная Русь, Гавшинка, икона, доска, Христос Вседержитель, связи

Для цитирования: Этингоф О.Е. «Христос Вседержитель» XIII в. из собрания ЦМиАР в контексте греко-русских связей // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1. С. 98–113. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-98-113

“Christ Pantocrator” of the 13th century from the collection of Rublev museum in the context of Greek-Russian relations

Ol'ga E. Etinhof

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia;

Research Institute of Theory and History of Fine Arts

of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia,

etinhof@mail.ru

Abstract. It still seems to me correct to date the icon “Christ Pantocrator” from the Rublev Museum back to around 1200 or to the first quarter of the 13th century, that is, the pre-Mongol period. Masterfully painted, but far from the refined roots of the Constantinople style, the icon bears clear signs of the art of Northern Greece and Macedonia, and the tradition of Kastoria seems to be especially close. The origin of the object remains unclear; it could have been the work of both a Greek and a Russian master. However, even if we consider both the icon board and its painting to be by Russians, it is very close to Byzantine art, and precisely of this region. Probably, such closeness is an indication of the influence of Northern Byzantine art on the development of regional features of the painting of 13th century North-Eastern Russia.

Keywords: Northern Greece, Macedonia, Thessaloniki, Kastoria, Verroia, North-Eastern Russia, Gavshinka, icon, icon board, Christ Pantocrator, historical ties

For citation: Etinhof, O.E. (2022), “‘Christ Pantocrator’ of the 13th century from the collection of Rublev museum in the context of Greek-Russian relations”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philology. Linguistics. Culturology” Series*, no. 1, pp. 98–113, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-98-113

Икона «Христос Вседержитель» происходит из с. Гавшинка Ярославской области, поступила в ЦМиАР из собрания В.Я. Ситникова, это выдающийся памятник, требующий детального изучения (рис. 1). Икона была раскрыта в 1977 г. реставратором М.П. Баруздиным, после этого до сих пор не было ее современного технологического и реставрационного исследования.

Выдвигались разные датировки памятника, в том числе неоправданно ранние¹. Г.В. Попов датировал ее концом XII в. [Попов 1979, с. 41]. Значительным вкладом в изучение иконы явилось

¹ Салтыков А.А. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Л.: Художник РСФСР, 1989. С. 9–10, 56.



*Рис. 1. Икона «Христос Вседержитель»,
первая четверть XIII в. ЦМиАР.
Фото ЦМиАР*



*Рис. 2. Икона «Христос Пантократор»,
конец XII в.*

Византийский Музей Касторьи.

Фото по книге: [Τσιγαρίδας 2018, εικ. 22]



*Рис. 3. Христос из Деисуса,
роспись церкви Св. Георгия
в Курбиново, 1191 г.*

Фото [Электронный ресурс].

URL: <http://surl.li/aatia>



*Рис. 4. Икона «Христос Пантократор»,
конец XIII в.*

Византийский Музей Касторьи.

Фото по книге: [Τσιγαρίδας 2018, εικ. 44]

исследование Э.С. Смирновой, которая убедительно отнесла ее к первой половине XIII в. (с предпочтением первых лет монгольского нашествия) и к ростово-ярославской школе, предполагая происхождение памятника из Толгского монастыря под Ярославлем [Смирнова 1988/2, с. 244–261]. Мне представлялось верным сузить датировку иконы до времени около 1200 г. или первой четверти XIII в., а также вслед за Поповым связать ее стиль с живописью Северной Греции [Этингоф 2005, с. 151–159, 433–443]. Неслучайно Э.С. Смирнова участвовала со студией об иконе из Гавшинки и о русско-византийских связях рубежа XII–XIII вв. в конгрессе, посвященном монастырю Студеница и искусству около 1200 г., однако впоследствии исследовательница отказалась от такого контекста [Smirnova 1988/1, pp. 435–446]. Л.М. Евсеева приняла мою датировку, хотя, как и Смирнова, продолжила сопоставления с произведениями разных районов византийского мира².

Моя задача: попытаться еще раз обосновать происхождение стиля иконы из балканского искусства конца XII – раннего XIII в., учитывая публикации новых материалов. Именно такие художественные истоки подтверждаются как историческим контекстом греко-русских связей Северо-Восточной Руси домонгольского периода, так и параллелями с памятниками этого региона. В связях Северо-Восточной Руси преобладали контакты с Константинополем, Фессалоникой, романским Западом, играло роль и паломничество в Святую Землю. На датировке памятника здесь я сосредотачиваться не буду, не меняя своей прежней точки зрения.

В период правления Андрея Боголюбского имели место интенсивные связи Владимира с Константинополем, и прямо с Мануилом Комниным, о чем свидетельствуют исторические источники и легенды [Ševčenko 1967, p. 95]. Хорошо известны контакты Северо-Восточной Руси с романским искусством, о чем писали, в частности, О.М. Иоаннисян и А.М. Манукян [Иоаннисян 2005, с. 31–69; Манукян 2013].

Игумен Даниил сообщал в начале XII в., что путь в Солунь и на Святую гору стал проторенным для русских паломников³. В XII в. в Фессалонике предполагается наличие русской колонии [Литаврин

² Доклад Л.М. Евсеевой «“Христос Вседержитель” XIII в. из собрания ЦМиАР в контексте художественной культуры древнего Ростова» на Восьмых Даниловских чтениях «Античность – Средневековье – Ренессанс Искусство и культура. Памятник в контексте эпохи». 11 марта 2021 г.

³ Хождение Игумена Даниила / Подгот. текста, пер. и коммент. Г.М. Прохорова // Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 1997. Т. 4: XII век. С. 28–29.

1974, с. 13]. К XII в. относится расцвет русского монашества на Афоне: кроме русского монастыря Ксилургу, актом 1169 г. русским монахам был передан монастырь Св. Пантелеймона⁴.

По летописям известно, что Всеволод Большое Гнездо пробыл в изгнании в Византии шесть лет, с 1162 по 1168 г.⁵ Д.В. Каштанов на основании приложения к Комиссионному списку Новгородской первой летописи «А се князи Русьтии» владимирского происхождения полагает, что Всеволод пробыл зиму 1176–1177 гг. в Фессалонике⁶ [Каштанов 2001, с. 45]. По сообщению Лаврентьевской летописи, в 1197 г. Всеволод приобрел реликвии из базилики Св. Димитрия в Фессалонике⁷. Они были принесены во Владимир для нового собора, посвященного св. Димитрию, патрональному святому Всеволода.

В основанных Всеволодом владимирских храмах могли также быть другие святыни и иконы, привезенные из Северной Греции. И.А. Стерлигова допускает, что серебряный ковчежец из базилики Св. Димитрия в Фессалонике 1059–1067 гг. мог быть предметом утвари Димитриевского собора, а камень с образом св. Димитрия на Панагии из Древлехрамения Братства Александра Невского наперсней иконой Всеволода или его сына Владимира [Стерлигова 1997, с. 255–273]. Русские печати рубежа XII–XIII вв. с изображениями Св. Димитрия на престоле и в рост воспроизводили святыни Фессалоники [Янин 1970, с. 204, № 192, табл. 17, 58; Седова 1997, с. 274–279].

Вероятно, не только реликвии были получены Всеволодом из Фессалоники, но и живописцы могли быть призваны оттуда же. Они могли и расписывать соборы, и создавать иконы. Уже Н.П. Сычев пытался обосновать идею о работе во Владимире артели, призванной из этого города [Сычев 1959, с. 143–177]. Это предполагали также О.С. Попова и Г.В. Попов [Попова 1997, с. 93–119; Попов 1997, с. 42–59]. Я также обращалась к этой проблеме [Этингоф 2005, с. 151–159, 433–443; Этингоф 2018, с. 142–165]. В период около 1200 г. и в первой трети XIII в. существовала практика призвания солунских художников в центры на Балканах [Djurić 1981,

⁴ Actes de Saint-Pantéléimôn: Ed. diplomatique: Texte / Éd. P. Lemerle et al. Paris, 1982. № 8. (Archives de l'Athos; 12)

⁵ Полное собрание русских летописей. М.: Языки русской культуры, 1998. Т. 2. С. 521.

⁶ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов / Ред. и предисл. А.Н. Насонова. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. С. 468.

⁷ Полное собрание русских летописей. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 1. С. 414.

рр. 238–239]. Их масштабные работы в Греции и за ее пределами позволяют предположить, что уже с конца XII в. мастера из Фессалоники могли призываться и на Русь.

Следствием проникновения русских в Фессалонику и на Афон должен был явиться и приток византийских икон на Русь. Из описи имущества русского монастыря Ксилургу на Афоне 1142 г. следует, что убранство богородичной церкви включало более 90 икон⁸. В монастыре Св. Пантелеймона их должно было быть еще больше. Это означает, что уже в XII в. с Афона на Русь могли попадать иконы, а также мигрировать иконописцы.

Размеры иконы из ЦМиАР 123 × 83 см (высота могла быть еще больше, поскольку нижняя поперечная планка утрачена), пропорции близки к золотому сечению. Ковчег неглубокий, поля неширокие с красной опушкой, следы первоначальной опушки просматриваются под записями. Фон был серебряным, как и кайма на хитоне, остатки древнего фона также сохранились во многих местах. Живопись выполнена по плотному левкасу, покрывавшему паволоку.

Композиция простая и цельная, рельеф плоский, формы крупные, очертания плечистой фигуры тяготеют почти к квадрату. Красный хитон смягченного тона, его цвет построен на киновари, красной охре и обилии почти черных теней; гиматий чуть зеленовато-синий с обильными зигзагообразными пробелами. Складки и света драпировок трактованы довольно мягко.

Нимб цветной, темно-киноварный, с орнаментом в виде звезд из драгоценных камней с красным ромбом в центре и листиков. Письмо санкирное, с использованием очень темной зеленовато-коричневой подкладки, хорошо видимой в глубоких тенях, темного вохрения, с ярко-красной киноварной подрумянкой, занимающей крупные поверхности. Колорит сумрачно-матовый, теплый, интенсивный с сочными, яркими акцентами. В личном письме и в одеяниях обильно использован завершающий черный контур. Вместе с цветными, в том числе красными, описями он создает сложнейший стилизованный рисунок с извивами светов, черт лица, бровей, глаз, мешков под глазами, век, надбровных дуг, носа, губ, ушей и проч. Особенно экспрессивно этот прием использован в изображении лба: зигзаги нарочито асимметричны, образуя килевидное завершение над правой бровью. Подчеркнуто трактованы зигзагообразные очертания мышц, складок и светов на шее и деснице, две дугообразные линии на ладони. Света выполнены в виде светло-охристых штрихов, а не чистыми белилами.

⁸ Actes de Saint-Pantéléêmôn. N° 7.

Г.В. Попов любезно сообщил нам, что обследование липовой доски в Музее указывает скорее на ее русское происхождение, такого же мнения придерживается и Д.С. Першин. Однако этот вопрос требует дальнейшего изучения. Пока можно отметить, что пропорции многих иконных досок с поясными образами из Касторьи, Верии и других центров Северной Греции XII–XIV вв. единообразны, близки к золотому сечению, примерно одного типа неширокие поля, неглубокий ковчег, также примерно одинаковый, лужга около 1,5–2 см (?), красная опушь на полях, что широко распространено именно в этом регионе [Parazotos 1995, pl. 7–8; Τσιγαρίδας 2018, cat. 7, 16, 17, 42]. Такой тип досок (рис. 2) очень близок параметрам иконы из ЦМиАР.

Серебряные фоны характерны для периферий византийского мира. Они известны главным образом на Кипре и в Северной Греции [Sophocleous 1994, pp. 77–80, 83–84; cat. No 5, 7–10, 15–16]. Доски кипрских икон и стиль их живописи имели специфику, отличную как от иконы из ЦМиАР, так и от искусства Северной Греции, где серебряные фоны особенно широко использовались вплоть до XV в.

Поиски параллелей могут быть предприняты для датировки памятника, в таком случае с точки зрения географии для них нет ограничений. В контексте стадияльно сопоставимых аналогий исследователи обращались к росписям монастырской церкви Богородицы в Ахталы 1205–1216 гг., отчасти это обусловлено прекрасной сохранностью памятника. А.М. Лидов справедливо выделил в росписи не менее трех манер [Лидов 2014, с. 177–231]. Здесь множество общих с московской иконой приемов, характерных для живописи раннего XIII в. Это подтверждает нашу датировку иконы около 1200 г. или первой четвертью XIII в. однако демонстрирует и заметную разницу стиля. Росписи Ахталы – кавказский памятник, армянский или грузинский. Очевидны отчетливые региональные отличия всех живописных манер этой росписи от московской иконы. Холодный, серый колорит личного, иной колорит композиций, использован комплекс других красителей, жесткая трактовка рисунка, ломких драпировок и проч.

Обратившись к кавказским параллелям, можно затронуть и грузинские иконы, в частности, образ Христа Пантократора около 1200 г. из Музея истории и этнографии в Местии [Chichinadze 2020]. В нем проявились приемы, характерные для этого периода и сопоставимые с иконой из Гавшинки, но вновь не близкие в региональном аспекте: отличается обработка небольшой доски с широкими полями, техника упрощенного письма почти без левкаса, синий краситель гиматия иной природы и проч.

Сопоставление иконы из Гавшинки с росписями церкви Богоматери в Студенице 1208–1209 гг., созданными константинопольскими художниками, приводит к аналогичному выводу: она далека и от столичного рафинированного стиля [Джурич 2000, с. 81, 85–92, 544–545]. Стадиально памятники сопоставимы, но не близки в отношении техники и стиля, что указывает на разное региональное происхождение мастеров. Параллели с италийских территорий, из Южной Греции, островов и проч. также указывают на региональные отличия. Романские связи и возможные контакты со Святой землей в иконе совсем не просматриваются.

Однако можно вести поиски параллелей с целью найти региональные варианты техники и стиля, близкие нашей иконе. При обсуждении памятника из ЦМиАР самыми актуальными представляются связи с Фессалоникой и прилегающими центрами Северной Греции, Македонии, Афона, Сербии, Болгарии, Косова и Метохии. Это прямо соответствует исторической ситуации контактов Северо-Восточной Руси начиная с XII в. Подобно тому, как выделяется македонская школа палеологовского периода, так и на рубеже XII–XIII вв. имела место региональная специфика искусства Македонии.

Более или менее близкие истоки стиля можно усмотреть в монументальной живописи Македонии последней четверти XII в.: церковью Св. Николы ту Кастници и Свв. Врачей, Св. Стилиана в Касторье, Св. Георгия в Курбиново и проч. [Pelekanidis 1985, pp. 58–59, 62–63, 65, pl. 10–11, 15–16, 20; Tsigaridas 1988, fig. 20–21; Grozdanov 2006]. В типе Христа на иконе, характере рисунка, линейной стилизации, плоском рельефе очевидны реминисценции позднекомниновского искусства, проявившееся в этих памятниках. Характер колорита с обилием теплых земляных красок, обильно используемой зеленой подкладке и подрумянки также близок. Даже орнамент из драгоценных камней на нимбе находит параллели в образе Спасителя из «Деисуса» в росписи Курбинова (рис. 3). Не случайно Г.В. Попов датировал икону из ЦМиАР концом XII в. на основании сопоставлений с памятниками этого времени и этого круга.

Если обратиться к декорации церковей около 1200 г. и первой трети XIII в. более широкого балканского ареала, мы обнаружим параллелизм многих приемов и деталей. Речь идет о росписях Старой Митрополии в Верии около 1200 г. и 1215–1225 гг. (?), базилики Богоматери Ахиропитос в Фессалонике первой трети XIII в. и церкви Св. Петра в Корише около 1220 г. [Παπαζώτος 1994, с. 242–249, еικ. 2–6, 35–38; Kourkoutidou-Nikolaidou 1997, pp. 185–191; Джурич 2000, с. 94–95, 468]. Мы видим близкий тип образа

Христа, широко используемую теплую гамму личного письма, зеленую подкладку, экспрессивную трактовку рук, рисунка глаз, надбровных дуг, крупного румянца, сравнительно мягко трактованных драпировок.

Целесообразно затронуть и позднейшие памятники второй четверти XIII в., поскольку при стадийных различиях и заметно более пластичной трактовке образов и в них сохраняются многие приемы, присущие искусству этого региона и московской иконе. Речь идет о росписях церкви Богоматери Льевишки в Призрене 1220-х гг., погребального памятника из Софии Солунской около 1232 г. (?), церкви Св. Николы в Студенице около 1230 г. и притвора Радослава церкви Богоматери в Студеницы около 1235 г. [Kissas 1996, pp. 28–40, fig. 1–4; Джурич 2000, с. 95–96, 99, 102, 104–106, 360–361, 363–364, 465]. Вновь мы встречаем тот же теплый колорит личного с зеленой подкладкой, линейную игру в рисунке мышц и складок на лицах, графическую трактовку глаз и надбровных дуг.

Иконопись северного района византийской империи до недавнего времени была мало известна. Благодаря открытию коллекций Верии, Касторьи, Фессалоники, Охрида, Афона, Болгарии мы теперь имеем богатое представление об иконах этого района. Среди них нет ни одной абсолютно близкой аналогии, однако в совокупности они демонстрируют все приемы, свойственные московскому памятнику.

В числе икон конца XII и раннего XIII в. «Св. Георгий» из Верии, две иконы Пророка Ильи, «Успение» и «Христос Пантократор» из Касторьи, «Преображение» из монастыря Ксеноф на Афоне, очень близкое касторийским памятникам (рис. 2) [Parazotos 1995, p. 38, pl. 7–8; Karakatsanis 1997, pp. 65–66, No 2.7; Τσιγαρίδας 2018, σ. 54–74, No 4–7, εικ. 12–13, 15–22]. Икон этого региона раннего XIII в. сохранилось очень мало, среди них «Богоматерь Одигитрия» из Касторьи, «Распятие» и «Неизвестный святой» из Верии [Parazotos 1995, p. 39, pl. 10–12; Τσιγαρίδας 2018, σ. 83–86, No 10, εικ. 29–30].

Большинство этих икон отмечено плоскостностью композиций, что было характерно для этого времени, сумрачно-матовым теплым колоритом личного письма с зеленой или оливковой подкладкой, яркими киноварными акцентами и описями деталей, зигзагами на лбу, интенсивно использованы светлые движки-света, написанные не чистыми белилами, но светло-охристыми штрихами. Фактура живописной поверхности суховатая, тяготеет к матовости, без выраженной светоносности. Сходна трактовка рук, драпировок и проч. Использованы близкие тона мягкого красного и синего.

Многие из этих приемов (при возросшей пластичности в трактовке фигур), а также типы образа Христа имели хождение в Се-

верной Греции и Македонии и впоследствии. Подтверждением этому могут служить позднейшие иконы Македонского региона XIII–XIV вв. Имеются в виду иконы Христа из Несебра середины XIII в. (?) и Св. Николы из Касторьи конца XIII в. [Τσιγαρίδας 2018, σ. 108–109, Νο 17, εκ. 45]⁹. Близкий тип Спасителя с асимметричным рисунком лба, темный и строгий драматический колорит, подрубьянка крупным пятном использованы в двух иконах «Христос Пантократор» рубежа XIII–XIV вв. и конца XIV в. из Касторьи, что показывает, насколько устойчиво сохранялись в этой среде вариации такого типа Спасителя (рис. 4) [Τσιγαρίδας 2018, σ. 106–107, 200–202, N 16, 42, εκ. 44, 97].

Однако примечательно, что русские иконы, начиная примерно со второй четверти XIII в. (?), как правило, отмечены более плоскостной трактовкой фигур и голов, чем греческие и балканские памятники. Вероятно, в период монгольского владычества при значительном сокращении контактов с Византией в художественной практике русских мастеров сохранялась ориентация на старые комниновские и домонгольские образцы, а не на современные произведения середины и второй половины XIII в.

Итак, мастерски написанный, но далекий от константинопольских рафинированных корней стиля, «Христос Вседержитель» из ЦМиАР отмечен явными признаками искусства Северной Греции и Македонии, особенно близкой кажется иконописная традиция Касторьи. Происхождение иконы остается неясным, она могла быть произведением как греческого, так и русского домонгольского мастера. В данном случае провести четкую границу между северо-греческой и ростово-ярославской художественными традициями («школами»?) не представляется возможным. Вероятно, такая близость – показатель значительности влияния северо-греческого искусства на формирование региональных особенностей живописных центров Северо-Восточной Руси XIII в.

Литература

- Джурич 2000 – *Джурич В.* Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М.: Индрик, 2000. 592 с.
- Иоаннисян 2005 – *Иоаннисян О.М.* Романские истоки зодчества Владимиро-Суздальской Руси времени Андрея Боголюбского (Германия или Италия?) //

⁹См. также: Иконы из Болгарии XIII–XIX веков: Каталог выставки. ГИМ, 2 сентября – 31 октября 2009 г. / Сост. и авт. Р. Русева. София: Уни-карт, 2009. № 6. С. 40–41.

- Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции: К 2000-летию христианства. М.: Северный паломник, 2005. С. 31–69.
- Каштанов 2001 – *Каштанов Д.В.* К истории связей Северо-Восточной Руси и Фессалоники во второй половине XII – начале XIII в. // Славяне и их соседи: XX конференция памяти В.Д. Королюка: Становление славянского мира и Византия в эпоху раннего Средневековья: Сборник тезисов. М.: ИСЛРАН, С. 39–47.
- Лидов 2014 – *Лидов А.М.* Росписи монастыря Ахтала: История, иконография, мастера. М.: Ун-т Дмитрия Пожарского, 2014. 528 с.
- Литаврин 1974 – *Литаврин Г.Г.* Культурные связи Древней Руси и Византии в X–XII вв. (опыт исторической характеристики) // Доклады и сообщения советской делегации III Международного съезда по изучению стран юго-восточной Европы (Бухарест, 4–10 сентября 1974 г.). М., 1974. С. 1–21.
- Манукян 2013 – *Манукян А.М.* Западные и южные врата собора Рождества Богородицы в Суздале как памятник русской художественной культуры конца XII – первой трети XIII в.: Дис. ... канд. искусствоведения. МГУ. М., 2013. 314 с.
- Попов 1979 – *Попов Г.В., Рындина А.В.* Живопись и прикладное искусство Твери: XIV–XVI вв. М.: Наука, 1979. 640 с.: ил.
- Попов 1997 – *Попов Г.В.* Декорация фасадов Дмитриевского собора и культура Владимирского княжества на рубеже XII–XIII вв. // Дмитриевский собор во Владимире: К 800-летию создания. М., 1997. С. 42–59.
- Попова 1997 – *Попова О.С.* Фрески Дмитриевского собора во Владимире и византийская живопись XII в. // Там же. С. 93–119.
- Седова 1997 – *Седова М.В.* Актовые печати князя Всеволода III // Там же. С. 274–279.
- Стерлигова 1997 – *Стерлигова И.А.* Византийский мощевик Дмитрия Солунского из Московского Кремля и его судьба в Древней Руси // Там же. С. 255–273.
- Смирнова 1988/2 – *Смирнова Э.С.* «Спас Вседержитель» XIII в. в Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева: Вопросы атрибуции // Древнерусское искусство: Художественная культура X – первой половины XIII в. М.: Наука. С. 244–261.
- Сычев 1959 – *Сычев Н.П.* К истории росписи Дмитриевского собора во Владимире // Памятники культуры: Исследование и реставрация. М., 1959. С. 143–177.
- Этингоф 2005 – *Этингоф О.Е.* Византийские иконы VI – первой половины XIII в. в России. М.: Индрик, 2005. 768 с.: [56] л.: XLIV, 89 лл.
- Этингоф 2018 – *Этингоф О.* Еще раз об изучении художественных связей Владимира и Фессалоники в конце XII века // Македония – Рим – Византия: искусство Северной Греции от античности до Средних веков: Материалы научной конференции / Ред. Н.А. Налимова и др. М.: КДУ; Университетская книга, 2018. С. 142–165.
- Янин 1970 – *Янин В.Л.* Актовые печати Древней Руси X–XV вв.: В 2 т. Т. 1: Печати X – начала XIII в. М.: Наука, 1970. 328 с.

- Chichinadze 2020 – *Chichinadze N.* Medieval Georgian Icon Painting [Электронный ресурс]. URL: <https://www.atinati.com/news/5fd72039fb72f400383d5ce4> (дата обращения 27.11.2021).
- Djurić 1981 – *Djurić V.J.* La peinture murale Byzantine: XII^e et XIII^e siècles // Actes du XV^e Congrès international d'études byzantines, Athènes Septembre 1976. Athènes, 1981. Vol. 1. P. 159–252.
- Grozdanov 2006 – *Grozdanov C.* Kurbinovo and other studies on Prespa frescoes. Skopje: Macedonian Academy of Sciences and Arts. 354 p.
- Karakatsanis 1997 – *Karakatsanis A.A. and others.* Treasures of Mount Athos. Thessaloniki: Ministry of Culture, Museum of Byzantine Culture, 1997. 695 p.
- Kissas 1996 – *Kissas S.* A sepulchral Monument in Hagia Sophia, Thessaloniki // Museum of Byzantine culture. Thessaloniki, 1996. No. 3. P. 28–40.
- Kourkoutidou-Nikolaidou 1997 – *Kourkoutidou-Nikolaidou E., Tourta A.* Wandering in Byzantine Thessaloniki. Thessaloniki: Kapon Editions, 1997. P. 185–191.
- Παπαζώτος 1994 – *Παπαζώτος Θ.* Η Βέροια και οι ναοί της (11ος–18ος αι.). Αθήνα. 1994. 468 σ.
- Papazotos 1995 – *Papazotos Th.* Byzantine Icons of Verroia. Athens: Akritas, 1995. 247 p.
- Pelekanidis 1985 – *Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Kastoria. Mosaics – Wall Paintings. Byzantine Art in Greece. Athens, Greece: “Melissa” Pub. House. 1985. 119 p.: ill.
- Ševčenko 1967 – *Ševčenko I.* Russo-Byzantine Relations after the Eleventh Century // Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies. Oxford, 1967. P. 93–104.
- Smirnova 1988/1 – *Smirnova E.* L'icone du Pantocrator du Musée d'Art russe ancien Andrei Roublev de Moscou et les problèmes des contacts artistiques entre Byzance et la Russie à la fin du XII et au début du XIII siècle / «Студеница и византијска уметност око 1200. године»: Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишњице САНУ. Септембар 1986. Београд, 1986 // Уредник В. Кораћ. Београд. САНУ. Научни скупови. Књ XLI. Одељење историјских наука. Књ 11. Београд, 1988. P. 435–446.
- Sophocleous 1994 – *Sophocleous S.* Icons of Cyprus: 7th–20th century. Nicosia: Museum publications, 1994. 240 p.
- Tsigaridas 1988 – *Tsigaridas E.* La peinture à Kastoria et en Macédoine greque occidentale vers l'année 1200: Fresques et icons / «Студеница и византијска уметност око 1200. године»: Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишњице САНУ. Септембар 1986. Београд, 1986 // Уредник В. Кораћ. Београд. САНУ: Научни скупови. Књ XLI. Одељење историјских наука. Књ 11. Београд, 1988. P. 309–320.
- Τσιγαρίδας 2018 – *Τσιγαρίδας E.N.* Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου και ναών της Καστοριάς (12ος – 16ος αιώνες) Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία Αθήνα. 608 σ.

References

- Chichinadze, N. (2020), *Medieval Georgian Icon Painting*, Tbilisi, Georgia, available at: <https://www.atinati.com/news/5fd72039fb72f400383d5ce4> (Accessed 27 Nov. 2021).
- Djurić, V.J. (1981), “La peinture murale Byzantine: XII^e et XIII^e siècles”, in *Actes du XV^e Congrès international d'études byzantines, Athènes Septembre 1976*, Athènes, vol. 1, pp. 159–252.
- Djurić, V. (2000), *Vizantijskiye freski. Srednevekovaya Serbiya, Dalmatsiya, slavyanskaya Makedoniya* [Byzantine frescoes. Medieval Serbia, Dalmatia, Slavic Macedonia], Indrik, Moscow, Russia.
- Etingof, O.E. (2005), *Vizantijskiye ikony VI – pervoy poloviny XIII veka v Rossii* [Byzantine icons of the 6th – first half of the 13th centuries in Russia], Indrik, Moscow, Russia.
- Etingof, O.E. (2018), “Once again on the study of artistic ties between Vladimir and Thessalonica at the end of the 12th century”, in *Makedoniya – Rim – Vizantiya: iskusstvo Severnoy Gretsii ot antichnosti do srednikh vekov, materialy nauchnoy konferentsii* [Macedonian – Roman – Byzantine: The Art of Northern Greece from Antiquity to the Middle Ages], Moscow State University, Moscow, Russia, pp. 142–165.
- Ioannisjan, O.M. (2005), “The Romanesque origins of the architecture of Vladimir-Suzdal Rus during the time of Andrei Bogolyubsky (Germany or Italy?)”, in *Vizantiyskiy mir: iskusstvo Konstantinopolya i natsional'nyye traditsii. K 2000-letiyu khristianstva* [The Byzantine World: The Art of Constantinople and National Traditions. To the 2000th anniversary of Christianity], Severnyi palomnik, Moscow, Russia, pp. 31–69.
- Karakatsanis, A.A. and others (1997), *Treasures of Mount Athos*, Ministry of Culture. Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki, Greece.
- Kashtanov, D.V. (2001), “To the history of the ties of Northeast Russia and Thessaloniki in the second half of the 12th – the beginning of the 13th century”, in *Slavyane i ikh sosedi. 20th konferentsia pamyati V.D. Korolyuka: stanovleniye slavyanskogo mira I Vizantiya v epokhu rannego srednevekov'ya* [Slavs and their neighbors. 20th Conference in memory of V.D. Korolyuk: The formation of the Slavic world and Byzantium in the era of the early Middle Ages], Moscow, Russia, pp. 39–47.
- Kissas, S. (1996), “A sepulchral Monument in Hagia Sophia”, in *Museum of Byzantine culture*, Thessaloniki, Greece, no. 3, pp. 28–40.
- Kourkoutidou-Nikolaidou, E. and Tourta, A. (1997), *Wandering in Byzantine Thessaloniki, Kapon Editions*, Thessaloniki, Greece, pp. 185–191.
- Lidov, A.M. (2014), *Rospisi monastyrya Akhtala. Istoriya, ikonografiya, mastera* [Paintings of the Akhtala monastery. History, iconography, masters], Moscow, Russia.
- Litavrin, G.G. (1974), “Cultural ties of Old Russia and Byzantium in the X–XII centuries (experience of historical characteristics)”, in *Doklady i soobshcheniya sovetskoy delegatsii III Mezhdunarodnogo s'yezda po izucheniyu stran yugo-vostochnoy Yevropy* [Reports and messages of the Soviet delegation of the 3d International

- Congress for the Study of South-Eastern Europe], (Bucharest, September 4–10, 1974), Moscow, Russia, pp. 1–21.
- Manukyan, A.M. (2013), *Zapadnyye i yuzhnyye vrata sobora Rozhdestva Bogoroditsy v Suzdale kak pamyatnik russkoy khudozhestvennoy kul'tury kontsa XII – pervoy trety XIII veka* [Western and southern gates of the Cathedral of the Nativity of the Theotokos in Suzdal as a monument of Russian artistic culture at the end of the 12th – first third of the 13th century], Ph.D. Thesis, Moscow State University, Moscow, Russia.
- Παπαζώτος, Θ. (1994), *Η Βέροια και οι ναοί της (11ος–18ος αι.)*, Athens, Greece.
- Papazotos, Th. (1995) *Byzantine Icons of Verroia*. Akritas, Athens, Greece.
- Pelekanidis, S. and Chatzidakis, M. (1985), *Kastoria. Mosaics – Wall Paintings*, Byzantine Art in Greece, “Melissa” Pub. House, Athens, Greece.
- Попов, G.V. and Ryndina, A.V. (1979), *Zhivopis' i prikladnoye iskusstvo Tveri. XIV–XVI veka* [Painting and applied art of Tver. 14th–16th centuries], Nauka, Moscow, Russia.
- Попов, G.V. (1997), *Dekoratsiya fasadov Dmitriyevskogo sobora i kul'tura Vladimirskogo knyazhestva na rubezhe XII–XIII vv.* [The decoration of the facades of the Cathedral of St. Demetrius and the culture of the Vladimir principality at the turn of the 12th–13th centuries], in *Dmitriyevskiy sobor vo Vladimire. K 800-letiyu sozdaniya* [Cathedral of St. Demetrius in Vladimir. To the 800th anniversary of creation], Moscow, Russia, pp. 42–59.
- Попова, O.S. (1997), “Frescoes of the Cathedral of St. Demetrius in Vladimir and the Byzantine painting of the 12th century”, in *Dmitriyevskiy sobor vo Vladimire. K 800-letiyu sozdaniya* [Cathedral of St. Demetrius in Vladimir. To the 800th anniversary of creation], Moscow, Russia, pp. 93–119.
- Sedova, M.V. (1997), “Act seals of Prince Vsevolod III”, in *Dmitriyevskiy sobor vo Vladimire. K 800-letiyu sozdaniya* [Cathedral of St. Demetrius in Vladimir. To the 800th anniversary of creation], Moscow, Russia, pp. 274–279.
- Ševčenko, I. (1967), *Russo-Byzantine Relations after the Eleventh Century*, *Proceedings of the 13th International Congress of Byzantine Studies*, Oxford, UK, pp. 93–104.
- Smirnova, E. (1988/1), “L'icone du Pantocrator du Musée d'Art russe ancien Andrei Roublev de Moscou et les problèmes des contacts artistiques entre Byzance et la Russie à la fin du XII et au début du XIII siècle”, in Korać, B. (ed.), *Studnica i vizantijska umetnost oko 1200. godine. Međunarodni naučni skup povodom 800 godina manastira Studenice i stogodišnjice SANU. Septembar 1986* [Studnica and Byzantine art around 1200. International scientific gathering on the occasion of the 800th anniversary of the Studenica monastery and the centenary of SANU. September 1986], Beograd, Serbia, pp. 435–446.
- Smirnova, E.S. (1988/2), “‘Savior Pantokrator’ of the 13th century at the Andrey Rublev Museum of Old Russian Art. Attribution issues”, in *Drevnerusskoye iskusstvo. Khudozhestvennaya kul'tura X – pervoy poloviny XIII v.* [Old Russian art. Artistic culture of the 10th – first half of the 13th century], Nauka, Moscow, Russia, pp. 244–261.

- Sophocleous, S. (1994), *Icons of Cyprus. 7th–20th century*, Museum publications, Nicosia, Cyprus.
- Sterligova, I.A. (1997), “Byzantine reliquary of Demetrius of Thessalonici from the Moscow Kremlin and its fate in Old Russia”, in *Dmitriyevskiy sobor vo Vladimire. K 800-letiyu sozdaniya* [Cathedral of St. Demetrius in Vladimir. To the 800th anniversary of creation], Moscow, Russia, pp. 255–273.
- Sychev, N.P. (1959), “To the history of the painting of the Cathedral of St. Demetrius in Vladimir”, in *Pamyatniki kul'tury. Issledovaniya i materialy* [Monuments of Culture. Research and Restoration Selected works], Moscow, Russia, pp. 143–177.
- Tsigaridas, E. (1988), “La peinture à Kastoria et en Macédoine greque occidentale vers l'année 1200. Fresques et icônes”, in Korać, B. (ed.), *Studenica i vizantijska umetnost oko 1200. godine. Međunarodni naučni skup povodom 800 godina manastira Studenice i stogodišnjice SANU. Septembar 1986* [Studenica and Byzantine art around 1200. International scientific gathering on the occasion of the 800th anniversary of the Studenica monastery and the centenary of SANU. September 1986], Beograd, Serbia, pp. 309–320.
- Τσιγαρίδας, Ε.Ν. (2018), Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου και ναών της Καστοριάς (12ος – 16ος αιώνας) Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, Athens, Greece.
- Yanin, V.L. (1970), *Aktovyye pečati Drevney Rusi X–XV vv.* [Act seals of the 10th–15th centuries of Old Russia], vol. 1, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Ольга Е. Этингоф, доктор искусствоведения, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6;

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; etinhof@mail.ru

Information about the author

O'lg'a E. Etinhof, Dr of Sci. (Art Studies), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047;

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; bld. 21, Prechistenka St., Moscow, Russia, 119034; etinhof@mail.ru

УДК 7.04

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-114-123

Серебряный оклад Евангелия
из сольвычегодского Благовещенского собора
и аналогичные произведения
строгановских мастеров

Валерий В. Игошев

*Государственный научно-исследовательский институт реставрации,
Москва, Россия, igoshev.valerij@mail.ru*

Аннотация. В статье исследуется серебряный оклад Евангелия из Музеев Московского Кремля, изготовленный в технике тиснения (басмы). Оклад ранее был датирован второй половиной – концом XVI в. и отнесен к работе мастеров Русского Севера. На основании комплексного исследования этого произведения и аналогичных предметов доказано, что оклад Евангелия выполнен строгановскими мастерами в начале XVII в. по заданию именитого человека Никиты Григорьевича Строганова для вклада в сольвычегодский Благовещенский собор. Такая атрибуция подтверждается архивными документами. Формы и декор серебряных окладов Евангелий, созданных в Сольвычегодске по заказам Никиты Строганова, воспроизводили лучшие образцы, сделанные московскими мастерами. Но строгановские предметы при сходстве с московскими, имеют свои особые черты и своеобразие.

Ключевые слова: Сольвычегодск, Никита Строганов, церковная утварь, оклад Евангелия, басма

Для цитирования: Игошев В.В. Серебряный оклад Евангелия из сольвычегодского Благовещенского собора и аналогичные произведения строгановских мастеров // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1. С. 114–123. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-114-123

© Игошев В.В., 2022

The silver *oklad* of the Holy Gospel
from the Cathedral of the Annunciation
in the city of Solvychevodsk and similar works
of the Stroganov craftsmen

Valery V. Igoshev

*State Research Institute for Restoration, Moscow, Russia,
igoshev.valerij@mail.ru*

Abstract. The article examines the silver *oklad* of the Holy Gospel from the Moscow Kremlin Museums, made by using the embossing technique (*basma*). This *oklad* was previously dated from mid to late 16th century and attributed to silversmiths of the Russian North. Based on a comprehensive study of this work and similar items it was proved that this piece was made by Stroganov craftsmen at the beginning of the 17th century, on the instructions of Nikita Stroganov, as a contribution to the Solvychevodsk Cathedral of the Annunciation. This attribution is confirmed by archival documents. The form and decoration of the silver Gospel *oklad*, created in Solvychevodsk by order of Nikita Stroganov, copied the best creations of Moscow silversmiths, but the Stroganov works in silver, while similar to those in Moscow, have their own special features and originality.

Keywords: Solvychevodsk, Nikita Stroganov, church utensils, Gospel salary, *basma*

For citation: Igoshev, V.V. (2022), “The silver *oklad* of the Holy Gospel from the Cathedral of the Annunciation in the city of Solvychevodsk and similar works of the Stroganov craftsmen”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philology. Linguistics. Cultureology” Series*, no. 1, pp. 114–123, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-114-123

В Сольвычегодске – родовой вотчине именитых людей Строгановых изготавливались замечательные, но малоизученные произведения серебряного дела, отмеченные высочайшим художественным и техническим уровнем исполнения. К подобным предметам относится серебряный золоченый басменный оклад напрестольного Евангелия, сохранившийся в музеях Московского Кремля, опубликованный как работа мастеров Русского Севера второй половины – конца XVI в. (рис. 1)¹. Однако место изготовления и происхождение этого замечательного памятника ранее не было установлено.

¹ММК. Инв. № Кн-72. Серебро, басма, камни, перламутр. 33 × 20 см. Оклад совмещен с Евангелием, напечатанным в Москве в 1685 г., которое заменило оригинальное. См. также: [Зюзева 2009]; Рукописные и печатные Евангелия XIII – начала XX в. в собрании Музеев Московского Кремля: Каталог / Сост. Т.С. Борисова, С.Г. Зюзева. М., 2019. Т. 2. С. 296–299. Кат. 89.



Рис. 1. Серебряный оклад Евангелия из сольвычегодского Благовещенского собора. Начало XVII в. Сольвычегодск. ММК

Верхняя и нижняя деревянные крышки переплета книги обиты темно-красным бархатом. Верхняя крышка украшена серебряным басменным окладом с «сетчатым» узором в виде повторяющихся мелких четырехконечных крестиков. Здесь же крепятся 9 басменных дробниц с лицевыми изображениями (7 – прямоугольных, 1 – в виде киотца с килевидным верхом и 1 – круглая), а также 15 кабошонов камней и перламутровых плашек в оправках².

В центре на прямоугольном среднике в низком рельефе отсиснуто изображение «Спас в силах», вверху – «Богоматерь Воплощение» с парными херувимами. По сторонам средника крепятся две басменные дробницы с предстоящими Богоматерью и Иоанном Предтечей в рост и поясными фигурами ветхозаветных царей Давида и Соломона. По углам верхней крышки Евангелия прибиты четыре басменных наугольника прямоугольной формы с фигурами евангелистов вместе с их трехголовыми символами и изображением благословляющего Спаса в облаках. В центре вверху на окладе крепится киотец с басменным изображением

²Одна оправка (внизу в центре) – без камня.

«Троицы Ветхозаветной», а внизу – круглый медальон с «Благовещением».

На нижней деревянной крышке Евангелия по углам закреплены четыре небольших узорчатых наугольника и круглый средник, сделанные в технике оброна и украшенные темно-синей эмалью. Здесь же по краю нижней крышки гвоздиками прибиты две басменные дробницы прямоугольной формы, предназначенные для крепления кожаных ремней с парными застежками. К торцу верхней крышки прибиты парные серебряные пластины с прорезью («ответы»), декорированные «кафимскими» узлами, к которым примыкают застежки фигурной формы с крючками на кожаных ремнях. Такой тип фурнитуры больше напоминает металлические детали переплетов «готического» типа, отличаясь от застежек (замков) с парными шпеньками и с накидными на них кольцами (петлями) на ремнях, встречающихся на переплетах древнерусских книг XIV – середины XVI в. или на переплетах «романского» типа [Мокрецова 2005, с. 36, 38].

В 1922 г. это Евангелие поступило в Музеи Кремля через Гохран из Северодвинской области. Оно было отобрано экспертами Главмузея из предметов, изъятых в фонд Помгола и датировано XV в., что зафиксировано в архивных документах: «Евангелие напрест[ольное] 1681 г.³ поволочено в красный бархат. Верхняя крышка басменная. Средник Спаситель, наверху Знамение, по бокам Б[ожия] М[атерь] и Предтеча, 4 евангелиста, Троица и Знамение. Украшено камнями, 15 века»⁴.

Этот же предмет отмечен в Описи сольвычегодского Благовещенского собора 1577 г. с поздними вставками начала XVII в. как вклад Никиты Строганова: «Евангелие напрестольное печатное в десть, обложено бархатом червчатым золотным, цка обложена серебром золоченым басмою, а на предней цке Деисус на середине, а по узгам и евангелисты да два праздника серебряные, позолочены, с камнем, а застежки и жучки серебряные, золочены, с финифты. Положение Никиты Строганова»⁵. Оклад упомянут также в Описи 1789 г. сольвычегодского Благовещенского собора: «Евангелие с[в]ятое печатное обложено шелковой материей, на верхней цке деисус, вверху и внизу по углам евангелисты серебряные чеканные

³ Год печатного Евангелия указан неверно. Книжный блок напечатан в Москве в 1685 г.

⁴ ГММК ОРПГФ. Ф. 20. Оп. 1922. Д. 41, л. 198 об.: Описи вещей, отобранных для Московских музеев, Антиквариата и Оружейной палаты.

⁵ *Савваитов П.И.* Строгановские вклады в сольвычегодский Благовещенский собор. СПб., 1886. С. 41.

между ими четырнадцать камешков и четыре раковины, застежки и жучки серебряные с финифтью»⁶.

В ходе исследования этого оклада Евангелия выявлены аналогичные серебряные предметы, выполненные по заказам Никиты Григорьевича Строганова для вкладов в деревянные церкви в собственных вотчинах – в храм Воздвижения в Орле – городке в Пермском крае в 1603 г.⁷ (рис. 2) и в Поньгамскую церковь Кемского уезда Архангельской области в 1606 г.⁸ (рис. 3). Эти предметы сохранились в Пермской художественной галерее и Архангельском музее⁹.

На верхней крышке оклада 1603 г. (ПГХГ) и на окладе начала XVII в. (ММК) идентичны накладные басменные дробницы прямоугольной формы: средник с изображением «Спаса в силах», две дробницы с предстоящими и четыре наугольника с евангелистами (рис. 1, 2). Наугольники с евангелистами на этих двух предметах идентичны также наугольникам на окладе Евангелия 1606 г. (АОМИИ) (рис. 3).

Верхние крышки окладов Евангелий (ММК) и (ПГХГ) украшены идентичным «сетчатым» узором в виде повторяющихся мелких крестиков (размером 8 × 8 мм) на гладком фоне (рис. 1, 2). Точно такой же «сетчатый» узор басмы крепится на окладах икон, выполненных в сольвычегодских мастерских: на золоченом медном венце иконы «Симеон Богоприимец» письма Семёна Бороздина начала

⁶ ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Ед. хр. 3985. Л. 48 об.: Описание вещей Сольвычегодского Благовещенского собора. 1789 г.

⁷ ПГХГ. Инв. № ДМ-5. 1603 г. Сольвычегодск. Серебро, басма, литье, оброн, эмаль, камни, перламутр, стекло, золочение, дерево, бархат. 28,5 x 22,5 см. Оклад выполнен одновременно с рукописной книгой Евангелия в 1603 г. О вкладе Евангелия в церковь Воздвижения в Орле-городке в 1603 г. свидетельствует запись чернилами в книге, начиная с первого листа: «Лета 7111 (1603) / авгу(с)та в 17 (дн) / сия книга / іев(г)лие / напресто(л)ное / домовое / ц(е)рко(в)ное / семи(р)ного / во(з)движенія / ч(с)тно / и животворяща(г) / кр(с)та г[о](с)[под]ня / в городе / на устье / на Орле / на(д) Камою / рекою / на оусть / явы реки / положеніе / Никиты / Григо(р)ева с[ы]на Строганова / в своей во(т)чине / для своего / поминания за(з)дра(в)наго / и для своїхъ / ро(д)теле(и) / за упоко(и)» [Игошев 2018, с. 234–235].

⁸ Оклад Евангелия. АОМИИ. Инв. № 117 гу. 1606 г. Сольвычегодск. Серебро, басма, гравировка, золочение, дерево, бархат. 35 x 21 см. Вероятно, оклад сделан в одно время с Евангелием, напечатанным в 1606 г. [Игошев 2018, с. 238–239].

⁹ На всех окладах имеются следы поздних переделок, появившихся при их «поновлениях» и реставрациях.



Рис. 2. Серебряный оклад Евангелия из храма Воздвижения в Орле-городке в Пермском крае. 1603 г. Сольвычегодск. ПГХГ

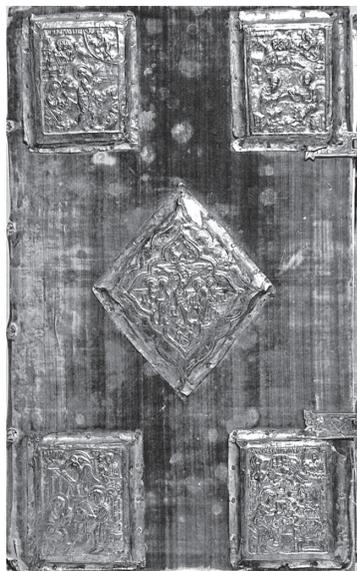


Рис. 3. Серебряный оклад Евангелия из Поньгамской церкви Кемского уезда Архангельской области. 1606 г. Сольвычегодск. АОМИИ

XVII в. (СИХМ) [Игошев 2018, с. 344–345] и на свету золоченого медного оклада иконы «Прокопий и Иоанн Устюжские, предстоящие Спасу». Последняя икона вложена Никитой Строгановым в Благовещенский собор Сольвычегодска в 1610 г. (СИХМ) [Игошев 2018, с. 347–348].

В результате исследования басменных окладов Евангелий и икон можно сделать вывод, что эти предметы выполнены по заказу Никиты Строганова в собственной мастерской сольвычегодскими серебряниками, поскольку при изготовлении окладов были использованы идентичные низкорельефные басменные матрицы¹⁰.

Никита Григорьевич Строганов (1561–1616) в Сольвычегодске за «крепким острогом» в своих дворах, построенных рядом с родовым каменным Благовещенским собором, организовал и обустроил художественные мастерские, где писались иконы, вырезались из

¹⁰ При изучении басмы очень важно выявить раппорт, размеры матриц, а также их идентичные отпечатки на вещах [Игошев 2009, с. 42–68].

дерева и кости кресты, образки, складни, изготавливались из серебра оклады икон и произведения богослужебной утвари [Игошев 2018]. По его заданию создавались или приобретались многочисленные рукописные или печатные книги [Мудрова 2015]. Разнообразные предметы церковного искусства и богослужебные книги в окладах поступали в виде вкладов в «домовые» храмы, которые именитые люди строили в своих вотчинах, а также для «поставления» в жилых хороммах и иконных горницах.

Серебряные предметы церковной утвари и оклады икон, сделанные в Сольвычегодске по заказам Никиты Строганова, при общем сходстве с работами московских царских мастеров, выполненных по заказам Годуновых, несколько отличаются в деталях. Последние отмечены более изысканно-утонченными формами, аристократическим, рафинированным характером узора по скани, бóльшим разнообразием ярких и контрастных эмалей, в том числе – красного и белого цвета [Игошев 2019]. Формы и декор серебряных предметов работы строгановских мастеров больше связаны с народным творчеством, с памятниками декоративно-прикладного искусства Русского Севера, где отражались древнейшие мотивы орнаментики. Здесь проявлялась любовь к узору, сплошным ковром покрывающего поверхность предмета, к его многоцветию и красочности. Сольвычегодские вещи обильно декорировались камнями, перламутровыми плашками в серебряных оправках, именуемые в церковных описях «раковинами». Такие детали, имитирующие очень крупные жемчужины, не встречаются на московских драгоценных предметах.

Общие закономерности в стиле и технике изготовления произведений московских царских мастеров и строгановских серебряников можно видеть при сопоставлении драгоценных церковных вкладов Дмитрия Ивановича Годунова и Никиты Григорьевича Строганова. Отдельные изображения и орнаментация, встречающиеся на годуновских предметах, с небольшими изменениями повторялись строгановскими мастерами. Например, басменные изображения трех центральных клейм Деисуса на серебряном окладе храмовой иконы «Преподобный Сергей Радонежский с житием» 1586 г. (КГИАМЗ)¹¹, вложенной Д.И. Годуновым в Ипатьевский

¹¹ Оклад иконы «Преподобный Сергей Радонежский с житием» 1586 г. Царские мастерские. КГИАМЗ. Инв. № КОК 7668. Серебро, басма, золочение. Верхняя полоса оклада состоит из 11 двухъярусных клейм Деисуса. В прямоугольных клеймах нижнего ряда оттиснуты 11 изображений: «Спас в силах»; Богоматерь; Иоанн Предтеча, архангел Михаил и Гавриил, Василий Кесарийский, Иоанн Златоуст, Даниил Столпник

монастырь, послужили образцом строгановским мастерам при изготовлении серебряных басменных окладов Евангелий: начала XVII в. (ММК) (рис. 1) и 1603 г. (ПГХГ) (рис. 2).

Три басменных клейма – «Спас в силах», Богоматерь, Иоанн Предтеча с поясными фигурами святых праотеческого ряда, закрепленные на верхнем горизонтальном поле иконы «Преподобный Сергей Радонежский с житием» (КГИАМЗ)¹² схожи с тремя аналогичными на окладах Евангелий (ММК, ПГХГ). Но на московских и строгановских окладах имеется ряд небольших отличий в изображении престола, в складках одежд святых, в надписях и в других мелких деталях, а это указывает, что басма на этих вещах сделана с различных матриц и в разных мастерских.

Серебряные оклады напрестольных Евангелий, выполненные по заказам Н.Г. Строганова, выделяются особым типом, сложной многофигурной композицией, своеобразием стиля, иконографии, разнообразием технологических приемов изготовления. Такие предметы сделаны в традиционных для Средневековья ювелирных техниках: басмы, оброна, литья, эмали по оброну, чеканки и украшены кабошонами камней, перламутром, золочением. Высокий художественный уровень, тщательность исполнения, разнообразие используемых материалов и технологических приемов объясняется привлечением Строгановыми для работы опытных и прославленных своим искусством ювелиров разных специальностей. В произведениях строгановских мастеров отразились лучшие традиции среброделия Москвы, Великого Новгорода, Пскова, Ростова и Ярославля [Игошев 2018]. На основании комплексного исследования доказано, что серебряный басменный оклад Евангелия из музеев Кремля выполнен строгановскими мастерами в на-

и Семион Столпник, а в верхнем ряду – «Богоматерь Воплощение» и 10 поясных изображений пророков с надписями. На окладе имеются два вида басмы с узорами трав на мелком решетчатом фоне. Такой орнамент встречается на серебряных окладах московской работы последней четверти XVI в.

¹² В Переписных книгах Ипатьевского монастыря 1595 г. есть описание этой иконы, украшенной серебряным басменным окладом: «Образ местной Сергей Чудотворец с деяньем, девяти пядей, оболочен серебром, позолочен, венец серебрян золочен, басмян, у него цага серебряна басмянная, а прежде того те образы стояли в Троице» (*Соколов М.И.* Переписные книги Костромского Ипатьевского монастыря 1595 года. М., 1890. С. 35. Отмеченные в Описи 1595 г. басменный венец с цатой – не сохранились ([*Масленицын 1968*, с. 46–47]; *Костромская икона XIII–XIX вв.* / Авт.-сост. Н.И. Комашко, С.С. Каткова. М., 2004. С. 475. Кат. 20. Ил. 28).

чале XVII в. и вложен Никитой Строгановым в сольвычегодский Благовещенский собор. Два аналогичных оклада Евангелия также были изготовлены сольвычегодскими ювелирами для вклада в храмы, расположенные в собственных вотчинах Никиты Строганова в Пермском крае в 1603 г. и в Архангельской области в 1606 г.

Список сокращений

АОМИИ – Архангельский музей изобразительных искусств
 Гохран – Государственное хранилище ценностей
 КГИАМЗ – Костромской государственный историко-архитектурный музей-заповедник
 ММК – Государственные Музеи Московского Кремля
 ОРПГФ – Отдел рукописных печатных и графических фондов
 ПГХГ – Пермская государственная художественная галерея
 СИХМ – Сольвычегодский историко-художественный музей

Литература

- Зюева 2009 – *Зюева С.Г.* Оклад Евангелия из Музеев Московского Кремля: Неизвестный памятник искусства Северной Руси XVI в. // Древнерусская скульптура: Научный сборник. М., 2009. Вып. 6. С. 108–117.
- Игошев 2009 – *Игошев В.В.* Драгоценная церковная утварь XVI–XVII веков. Великий Новгород. Ярославль. Сольвычегодск. М., 2009. 545 с.
- Игошев 2018 – *Игошев В.В.* Строгановское художественное серебро XVI–XVII вв. М., 2018. 397 с.
- Игошев 2019 – *Игошев В.В.* Развитие традиций кремлевских мастеров в строгановском серебре // Московский Кремль XVII столетия: Древние святыни и исторические памятники: В 2 кн. Кн. 2. М., 2019. С. 315–329.
- Масленицын 1968 – *Масленицын С.И.* Кострома. Л., 1968. 128 с.
- Мокрецова 2005 – *Мокрецова И.П.* Средневековый книжный переплет: история, материалы и техника, принципы реставрации. М.: РГГУ, 2005. 82 с.
- Мудрова 2015 – *Мудрова Н.А.* Библиотека Строгановых: Вторая половина XVI – начало XVII в. Екатеринбург, 2015. 540 с.

References

- Zyuzeva, S.G. (2009), “Oklad of the Gospel from the Moscow Kremlin Museums. Unknown piece of art from Northern Russia. XVI century”, in *Drevnerusskaya skulptura: Nauchnyy sbornik* [Old Russian sculpture: Scientific collection], Moscow, Russia, issue 6, pp. 108–117.

- Igoshev, V.V. (2009), *Dragotsennaya tserkovnaya utvar XVI–XVII vekov. Velikiy Novgorod. Yaroslavl. Solvyichegodsk* [Precious church objects of the 16th – 17th centuries. Velikiy Novgorod. Yaroslavl. Solvychevodsk], Indrik, Moscow, Russia.
- Igoshev, V.V. (2018), *Stroganovskoe hudozhestvennoe srebro XVI–XVII vekov* [Stroganov art silver of the 16th – 17th centuries], BooksMArt, Moscow, Russia.
- Igoshev, V.V. (2019), “Development of the traditions of the Kremlin craftsmen in Stroganov silver”, in *Moskovskii Kreml XVII stoletiya. Drevnie svyatyini i istoricheskie pamyatniki* [Moscow Kremlin of the 17th century. Ancient relics and historical artefacts], book 2, Moscow, Russia, pp. 315–329.
- Maslenitsyn, S.I. (1968), *Kostroma* [Kostroma]. Leningrad, Russia.
- Mokretsova, I.P. (2005), *Srednevekovyy knizhnyy pereplet. Istoriya, materialy i tehnika, printsipy restavratsii* [Medieval bookbinding. History, materials and technology, principles of restoration. Russian State University for the Humanities], Moscow, Russia.
- Mudrova, N.A. (2015), *Biblioteka Stroganovyih. Vtoraya polovina XVI – nachalo XVII v.* [Stroganov’s Library. Second half of the 16th – early 17th century], Yekaterinburg, Russia.

Информация об авторе

Валерий В. Игошев, доктор искусствоведения, Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Москва, Россия; 107014, Россия, Москва, ул. Гастелло, д. 44, с. 1; igoshev.valerij@mail.ru

Information about author

Valery V. Igoshev, Dr. of Sci. (Art Studies), State Research Institute for Restoration, Moscow, Russia; bldg. 1, bld. 44, Gastello St., Moscow, Russia, 107014; igoshev.valerij@mail.ru

УДК 75.052

DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-124-133

Деревянное «Распятие»
работы Филиппо Брунеллески
и фреска Мазаччо «Троица»

Екатерина И. Тараканова

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

Аннотация. Связь перспективного построения и трактовки архитектуры во фреске Мазаччо «Троица» с творчеством Брунеллески достаточно полно освещена в литературе. При этом удивительно, что о потрясающем сходстве фигуры Христа на кресте в этом монументальном живописном панно с деревянным распятием, вырезанным Филиппо Брунеллески, говорится лишь в считанных зарубежных исследованиях в форме констатации. В настоящей работе анализируются причины отмеченного сходства и прослеживается роль «Распятия» Брунеллески в развитии итальянского искусства эпохи Кватроченто. Выдвигается гипотеза, что изображение Христа во фреске Мазаччо – не просто техническое повторение, а своеобразный «оммаж» старшему другу и консультанту.

Ключевые слова: Кватроченто, Филиппо Брунеллески, Мазаччо, деревянное распятие, фреска «Троица», церковь Санта-Мария-Новелла

Для цитирования: Тараканова Е.И. Деревянное «Распятие» работы Филиппо Брунеллески и фреска Мазаччо «Троица» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1. С. 124–133. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-124-133

Wooden “Crucifixion” by Filippo Brunelleschi
and Masaccio’s fresco “Trinity”

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 connections of the perspective construction and interpretation of architecture in Masaccio’s fresco “Trinity” with the work of Brunelleschi is covered extensively in the literature. At the same time, it is

© Тараканова Е.И., 2022

surprising that the striking similarity of the figure of Christ on the cross in this monumental painting panel with a wooden crucifix carved by Filippo Brunelleschi is mentioned only in a few foreign studies in the mode of statement. This paper analyzes the reasons for this similarity and traces the role of Brunelleschi's "Crucifixion" in the development of Italian art of the Quattrocento era. The hypothesis is put forward that the image of Christ in the Masaccio's fresco is not just a technical repetition, but a kind of "homage" to an older friend and consultant.

Keywords: Quattrocento, Filippo Brunelleschi, Masaccio, wooden crucifix, Masaccio's fresco "Trinity", Santa Maria Novella church

For citation: Tarakanova, E.I. (2022), "Wooden 'Crucifixion' by Filippo Brunelleschi and Masaccio's fresco 'Trinity' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philology. Linguistics. Culturology" Series*, no. 1, pp. 124–133, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-124-133

Введение

Если сопоставить два памятника флорентийского Кватроченто в базилике Санта-Мария-Новелла – фреску Мазаччо «Троица» (рис. 1) и деревянное «Распятие» работы Филиппо Брунеллески (рис. 2) – можно обнаружить их удивительное сходство. Уже традицией стало говорить о том, что Мазаччо воспринял от Брунеллески линейную перспективу и классический архитектурный язык, а от Донателло – натуралистическую анатомическую структуру, тяжелые драпировки и величие человеческих фигур. Однако отмеченное выше потрясающее сходство фрески «Троица» и деревянного «Распятия» заставляет несколько иначе взглянуть на взаимовлияние крупнейших мастеров итальянского Кватроченто. Вопросы вызывает и практически¹ дословное воспроизведение Мазаччо скульптуры Брунеллески. Отчасти оно было вызвано техническими и художественными соображениями: написанное Мазаччо примерно годом ранее «Распятие», ныне хранящееся в музее Каподимонте в Неаполе, явно уступает флорентийской фреске. Но вряд ли эти соображения были единственными.

В литературе упоминания об отмеченном сходстве довольно редки [Lisner 1970, p. 57; Beck 1971, p. 193; Fehl 1982, pp. 162–164; Bellosi, Cavazzini, Galli 2002, p. 94; Lalli, Moioli, Rizzi etc. 2006, p. 14; Данилова 1991, с. 84]. Обычно они приводятся в форме констатации

¹ Судя по изображению тела Христа в «Троице», скульптура Брунеллески воспроизведена Мазаччо не фронтально, а в небольшом ракурсе.

Рис. 1. Мазаччо. «Троица».
1425–1428 гг.
Фреска. 667 × 317 см.
Церковь Санта-Мария-Новелла,
Флоренция
(<https://goo.su/6Rbu>)

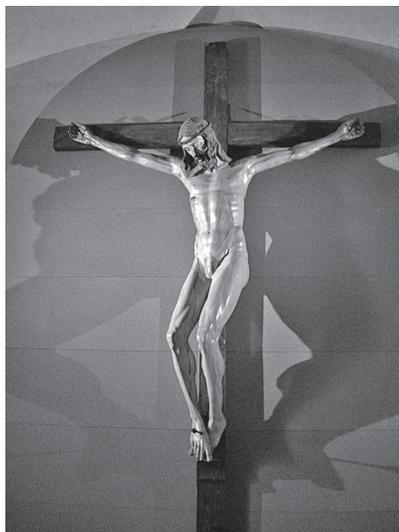
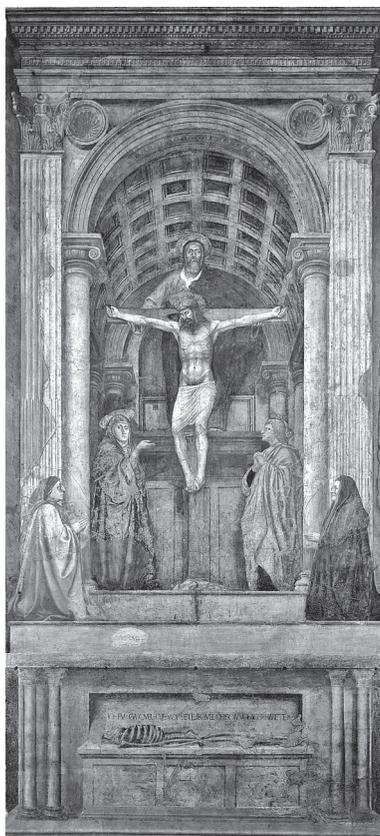


Рис. 2. Филиппо Брунеллески.
Распятие.
Ок. 1410–1415 гг.
Дерево, тонировка.
Капелла Гонди,
церковь Санта-Мария-Новелла,
Флоренция
(<https://goo.su/6rBv>)

или даже как аргумент в пользу атрибуции Брунеллески «Распятия» из Санта-Мария-Новелла. Когда речь заходит о скульптурном наследии автора купола Флорентийского собора, не считая посвященных этому вопросу узкоспециальных исследований², зачастую все ограничивается упоминанием конкурса 1401 г. на новые бронзовые двери Флорентийского баптистерия, победа в котором была присуждена не Брунеллески, а Лоренцо Гиберти. Но в эпоху Возрождения отношение к деревянному «Распятию», после знаменитого анекдота Вазари, получившему шутовское название “Crocifisso delle uova”³, было совсем другим. Здесь уместно привести этот полуполюгендарный рассказ о споре Донателло и Брунеллески, включенный в их жизнеописания⁴. Более кратко Вазари излагает историю в жизнеописании Брунеллески: «Между тем Донато в то время как раз закончил деревянное распятие, которое впоследствии поместили в церкви Санта-Кроче, во Флоренции, под фреской, написанной Таддео Гадди и изображавшей историю юноши, воскрешенного св. Франциском, и пожелал узнать мнение Филиппо; однако он в этом раскаялся, так как Филиппо ответил ему, что он, мол, распял мужика. Тот ответил: “Возьми кусок дерева и сам попробуй” (откуда и пошло это выражение), как об этом пространно повествуется в жизнеописании Донато. Посему Филиппо, который, хотя и имел повод для гнева, но никогда не гневался на что-либо ему сказанное, молчал в течение многих месяцев, пока не закончил деревянного распятия того же размера, но столь высокого качества и исполненного с таким искусством, рисунком и старанием, что, когда он послал Донато вперед к себе домой, как бы обманым образом (ибо тот не знал, что Филиппо сделал такую вещь), у Донато выскользнул из рук фартук, который был у него полон яиц и всякой снеди для совместного завтрака, пока он смотрел на распятие вне себя от удивления и от вида тех остроумных и искусных приемов, которыми Филиппо воспользовался для передачи ног, туловища и рук этой фигуры, настолько обобщенной и настолько цельной в своем расположении, что Донато не только признал себя побежденным, но и превозносил ее как чудо»⁵.

² См., например, [Tarr 1995; Bellosi 1998].

³ *Orlandi S.S. Maria Novella e i suoi chiostrì monumentali. Firenze: Il Rosario, 1956. P. 24.*

⁴ Более подробный рассказ см. в жизнеописании Донателло: *Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / Пер. с итал. А.Г. Габричевского, А.И. Венедиктова. М.: Альфа-Книга, 2008. С. 279–280.*

⁵ Там же. С. 257–258.

Вопрос о достоверности этой истории остается открытым, но ее популярность и явное сходство со знаменитым соревнованием Протогена и Апеллеса в том, кто тоньше проведет черту [Lisner 1970, p. 57], указывает на новаторство и высочайший уровень работы Брунеллески, высоко оцененной современниками и буквально вписанной в мировую историю искусства. Взяв в качестве иконографического образца большое «Распятие» Джотто из той же базилики Санта-Мария-Новелла, Брунеллески сумел создать удивительно реалистичный, но при этом возвышенный и одухотворенный образ. В нем воплотился гармоничный синтез религиозной догмы, античного искусства и нового ренессансного знания с его повышенным интересом к человеку⁶. При этом характерно, что Брунеллески творчески переосмысливает, а не слепо копирует античное наследие, ознакомиться с которым он мог еще во время своей первой поездки в Рим в начале 1400-х гг. Его деревянное «Распятие» большинство исследователей датирует 1410–1415 гг. Размеры этой скульптуры, вырезанной из древесины груши, – 170 × 170 см, поэтому она идеально вписывается в квадрат, как бы вторя теоретическим рассуждениям Витрувия о пропорциях человека (в первой главе его третьей книги об архитектуре)⁷. Орнелла Баччи показала, что основные измерения этой фигуры соотносятся с флорентийским браччо – мерой длины, равной 58 см⁸. Так, высота фигуры и размах рук – чуть меньше 3 браччо, лицо Христа – 14 см шириной и 29 см длиной (т. е. $\frac{1}{4}$ и $\frac{1}{2}$ от 58 см соответственно). А окружности его торса – 87 см, 76 см и 67 см – т. е. $1\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{3}$, $1\frac{1}{4}$ флорентийского браччо.

Антонио Паолуччи писал, что Брунеллески создал произведение, ставшее в определенном смысле апогеем и эмблемой «его понимания этики и эстетики человека» [Paolucci 1977, p. 4]. По мнению Лучано Беллози, эта скульптура Брунеллески может считаться «первым ренессансным произведением в истории искусства» [Bellosi, Cavazzini, Galli 2002, p. 94], отправной точкой для дальнейших поисков Донателло, Нанни ди Банко и Мазаччо. Если сравнить «Распятие» Донателло из Санта-Кроче с его последующими работами на этот же сюжет, в том числе со знаменитым

⁶Примечательно, что это первое скульптурное распятие, в котором Христос вырезан обнаженным. Набедренная повязка исполнялась из пропитанной гипсом ткани и могла заменяться в связи с определенными праздниками или в случае плохого состояния сохранности.

⁷*Витрувий*. Десять книг об архитектуре / Пер. с лат. Ф.А. Петровского. М.: Едиториал УРСС, 2003. С. 51.

⁸Измерения приведены в [Paolucci 1977, p. 6].

бронзовым распятием из падуанской базилики Святого Антония, то заметно апеллирование к образцу Брунеллески. В наибольшей степени оно проявилось в чудотворном «Распятии» из церкви Санта-Мария деи Серви в Падуе. Своеобразным повторением работы Брунеллески, правда, лишенным героического пафоса и гораздо более человечным, даже субтильным, является «Распятие» из медичейской церкви Сан-Франческо дель Боско ай Фрати (в Сан-Пьетро а Сьева), возможно, выполненное Дезидерио да Сеттиньяно⁹. Влияние работы Брунеллески на выбор ракурса фигуры Христа, моделировку мускулатуры, общий характер изображения прочитывается практически во всех флорентийских распятиях XV в. И даже в тех случаях, где Маргрит Лиснер, посвятившая этим распятиям монографию, в качестве художественного источника указывает лишь бронзового Христа Донателло из падуанской базилики Святого Антония [Lisner 1970, p. 65], значительным представляется как косвенное (через призму творчества Донателло), так и прямое влияние географически более доступной скульптуры Брунеллески. Характерно, что и в написанной Антонио Манетти около 1480 г. биографии Брунеллески о его «Распятии» говорится, что «знатоки считали, что в скульптуре, особенно среди Распятий, во всем мире нет ничего столь совершенного»¹⁰. Примечательны примеры с флорентийскими деревянными распятиями Микелоццо ди Бартоломео из Сан-Николо в Ольтарно и Джулиано да Сангалло из Сантиссими Аннунциаты: эти мастера, зарекомендовавшие себя, прежде всего, как зодчие и во многом продолжившие архитектурную линию Брунеллески, оказались его последователями и в скульптуре.

Отголоски влияния «Распятия» Брунеллески заметны и в трактовке человеческого тела в живописи Кватроченто, в том числе и в алтарных образах Перуджино. Антонио Манетти подчеркивал, что Филиппо собственноручно расписал (“colorì di sua mano”¹¹) фигуру Христа. Тщательно подобранный оттенок карнации был, по всей видимости, воспроизведен во фреске Мазаччо. Картон для написания архитектуры в «Троице», скорее всего, помогал делать (или полностью делал) сам Филиппо. Создается впечатление, что точнейшее воспроизведение Мазаччо скульптуры старшего друга

⁹ О дискуссии по поводу атрибуции этого распятия см. [Lisner 1970, p. 73–74].

¹⁰ *Manetti A. Opere storiche edite ed inedite di Antonio Manetti matematico ed architetto fiorentino del secolo XV. Firenze: LeMonnier, 1887. P. 80.*

¹¹ *Ibid.*

и консультанта было своеобразным «оммажем» или благодарностью. При этом символично, что «Распятие» Брунеллески во фреске занимает центральное во всех смыслах положение. Как образец, превзошедший даже наследие древних, оно оказывается внутри драгоценного табернакля, в качестве которого может восприниматься иллюзионистически написанная архитектура капеллы.

А быть может, Брунеллески, отличавшийся хитроумными выходками, сам предложил свою скульптуру в качестве «модели», рассчитывая таким образом на ее увековечивание и прославление и тем самым окончательно изживая неприятный осадок, оставшийся у него после поражения в конкурсе 1401 г. Во всяком случае, с конца 1410-х гг. мастер полностью посвятил себя инженерии и архитектуре. Отсылка к скульптурному прототипу стала еще более очевидной после того, как в конце жизни Филиппо подарил свое знаменитое «Распятие» доминиканцам, поместившим его рядом с главной капеллой базилики Санта-Мария-Новелла, между капеллами Филиппо Строщи и Барди (Сан-Грегорио) [Bellosi, Cavazzini, Galli 2002, p. 92] так, что оно, по всей видимости, просматривалось от «Троицы». Таким образом, восхитившись реальным «Распятием» Брунеллески, посетитель мог вскоре увидеть его запечатленным в руках Бога Отца во фреске Мазаччо. Иллюзионистичность этого живописного панно (Вазари писал о нем, «что кажется, будто стена уходит вглубь»¹²) только усиливала эффект.

Эта иллюзия фактически становится реальностью в капелле Кардини (церковь Сан-Франческо, Пеша), выстроенной в 1451 г. (рис. 3). Ее авторство приписывается приемному сыну и ученику Брунеллески – Андреа ди Ладзаро Кавальканти, прозванному иль Буджано¹³ [Schlegel 1963, p. 28]. Эту капеллу иногда даже называют пространственным воспроизведением «Троицы» Мазаччо [Locher 1993, p. 504, n. 58; Kemp 1986, p. 62]. Но точнее, наверное, было бы говорить о своеобразном «повторении» ее ключевых составляющих, привнесенных благодаря Брунеллески: это и новая ренессансная архитектура, и распятие – в данном случае скульптурное (в отличие от святых и предстоящих, написанных на стене у его основания Нери ди Биччи). Еще одной отсылкой к работам Филиппо становится помещенный в центре капеллы алтарный стол, явно перекликающийся со столом над надгробием Джованни ди Биччи деи Медичи и Пиккарды Буэри в Старой Сакристии флорентийской базилики Сан-Лоренцо.

¹² Вазари Дж. Указ. соч. С. 251.

¹³ Gaye J. Carteggio inedito d'artisti italiani dei secoli XIV, XV, XVI. Firenze: Presso Giuseppe Molini, 1839. Т. 1. P. 144.



Рис. 3. Андреа Кавальканти (?), Нери ди Биччи.
Капелла Орланди-Кардини. 1451–1458 гг.
Церковь Сан-Франческо, Пеша
(<https://goo.su/6rdx>)

Заключение

Удивительна судьба фрески Мазаччо и скульптуры Брунеллески в XVI и последующих столетиях. Между 1565 и 1572 гг. «Троица» – один из «манифестов» ренессансного искусства – была закрыта мраморным алтарем с написанной Вазари «Мадонной с четками». В 1860–1861 гг. фреска была открыта, отделена от стены (за исключением нижней части с изображением скелета) и перенесена на внутреннюю часть фасада церкви. И лишь в 1952 г. «Троица» «вернулась» на свое место и ее первоначальная структура была полностью восстановлена [Schlegel 1963, p. 19].

Скульптура Брунеллески была передана монахами в капеллу Гонди, переделку которой в 1503 г. заказали уже упоминавшемуся ранее в качестве автора одного из распятий Джулиано да Сангалло. Его проект декорации капеллы был реализован лишь для торцевой стены. Знаменитое деревянное распятие органично вписалось в нишу, расположенную в самом ее центре. Выверенность и определенный четкий ритм архитектурных членений этой стены на-

водят на мысль, что Джулиано да Сангалло вдохновлялся Старой сакристией, где в алтарном выступе (*scarsella*) (в перспективном сокращении, воспринимаемом как арка) помещено Распятие, выполненное Симоне ди Нанни Феруччи явно под впечатлением от скульптуры Брунеллески. Примечательно, что именно в будущей капелле Гонди 18 октября 1279 г. – в день святого Луки – праздновалась церемония «Закладки первого камня» базилики Санта-Мария-Новелла. В тот же день капелла получила посвящение этому евангелисту. И то, что вырезанное Филиппо Брунеллески «Распятие» в итоге оказалось в капелле святого покровителя художников, весьма символично.

Литература

- Данилова 1991 – Данилова И.Е. Брунеллески и Флоренция: Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М.: Искусство, 1991. 294 с.
- Beck 1971 – Beck J.H. Masaccio's Early Career as a Sculptor // *The Art Bulletin*. 1971. Vol. 53. No. 2. P. 177–195.
- Bellosi 1998 – Bellosi L. Filippo Brunelleschi e la scultura // *Prospettiva*. 1998. Nr. 91/92. Vol. 1: Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro. P. 48–69.
- Bellosi, Cavazzini, Galli 2002 – Bellosi L., Cavazzini L., Galli A. Masaccio e le origini del Rinascimento. Milano: Skira, 2002. 237 p.
- Fehl 1982 – Fehl Ph.P. The Naked Christ in Santa Maria Novella in Florence: Reflections on an Exhibition and the Consequences // *Storia dell'Arte*. 1982. Nr. 45. P. 161–166.
- Kemp 1986 – Kemp W. Masaccios "Trinität" im Kontext // *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. 1986. Bd. 21. S. 44–72.
- Lalli, Moiola, Rizzi etc. 2006 – Lalli C., Moiola P., Rizzi M., Seccaroni C., Speranza L., Stiberc P. Il Crocifisso di Donatello nella Basilica di Santa Croce a Firenze. Osservazioni dopo il restauro // *OPD Restauro*. 2006. Nr. 18. P. 13–38.
- Lisner 1970 – Lisner M. Holzkruzifixe in Florenz und der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühesten Cinquecento. München: Bruckmann, 1970. 128 p.
- Locher 1993 – Locher H. Das gerahmte Altarbild im Umkreis Brunelleschis. Zum Realitätscharakter des Renaissance Retabels // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1993. Bd. 56, H. 4. S. 487–507.
- Paolucci 1977 – Paolucci A. Il Crocifisso di Brunelleschi dopo il restauro // *Paragone*. 1977. Nr. 329. Luglio. P. 3–6.
- Schlegel 1963 – Schlegel U. Observations on Masaccio's Trinity Fresco in Santa Maria Novella // *The Art Bulletin*. 1963. Vol. 45. Nr. 1. Mar. P. 19–33.
- Tarr 1995 – Tarr R. Brunelleschi and Donatello: Placement and Meaning in Sculpture // *Artibus et Historiae*. 1995. Vol. 16. No. 32. P. 101–140.

References

- Beck, J.H. (1971), "Beck Masaccio's Early Career as a Sculptor", *The Art Bulletin*, vol. 53, no. 2, Jun., pp. 177–195.
- Belosi, L., Cavazzini, L. and Galli, A. (2002), *Masaccio e le origini del Rinascimento*, Skira, Milan, Italy.
- Belosi, L. (1998), "Filippo Brunelleschi e la scultura", *Prospettiva*, no. 91/92, pp. 48–69.
- Danilova, I.E. (1991), *Brunelleski i Florentsiya. Tvorcheskaya lichnost' v kontekste renesansnoy kul'tury* [Brunelleschi and Florence. Creative personality in the context of Renaissance culture], Iskusstvo, Moscow, Russia.
- Fehl, Ph.P. (1982), "The Naked Christ in Santa Maria Novella in Florence: Reflections on an Exhibition and the Consequences", *Storia dell'Arte*, no. 45, pp. 161–166.
- Gaye, J. (1839), *Carteggio inedito d'artisti italiani dei secoli XIV, XV, XVI*, T. 1, Presso Giuseppe Molini, Florence, Italy.
- Kemp, W. (1986), "Masaccios 'Trinität' im Kontext", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 21, pp. 44–72.
- Lalli, C., Moioli, P., Rizzi, M., Seccaroni, C., Speranza, L. and Stiber, P. (2006), "Il Crocifisso di Donatello nella Basilica di Santa Croce a Firenze. Osservazioni dopo il restauro", *OPD Restauro*, no. 18, pp. 13–38.
- Lisner, M. (1970), *Holzkruzifixe in Florenz und der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühesten Cinquecento*, Bruckmann, Munich, Germany.
- Locher, H. (1993), "Das gerahmte Altarbild im Umkreis Brunelleschis. Zum Realitätscharakter des Renaissance Retabels", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 56, H. 4, pp. 487–507.
- Paolucci, A. (1977), "Il Crocifisso di Brunelleschi dopo il restauro", *Paragone*, no. 329, pp. 3–6.
- Schlegel, U. (1963), "Observations on Masaccio's Trinity Fresco in Santa Maria Novella", *The Art Bulletin*, vol. 45, no. 1, pp. 19–33.
- Tarr, R. (1995), "Brunelleschi and Donatello: Placement and Meaning in Sculpture", *Artibus et Historiae*, vol. 16, no. 32, pp. 101–140.

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

Архитектура в живописи:
пределы сиенских полиптихов XV в.

Валерия М. Габович

*Флорентийский университет (Università degli studi di Firenze),
Флоренция, Италия, valeriagabovich@gmail.com*

Аннотация. Архитектурные сооружения часто встречаются в монументальной и станковой живописи Сиены XV в., но именно в пределах полиптихов они вступают в диалог с человеческими фигурами, создавая гармоничную композицию или оригинальные контрасты. В одних произведениях они служат декоративным фоном для нарративных сцен, а в других становятся их неотъемлемой составляющей. В данной статье демонстрируется, что, несмотря на сильную привязанность сиенских художников эпохи Кватроченто к средневековой традиции, в пределах полиптихов XV в. адаптируются и зарождаются нововведения в области изображения архитектурных конструкций. Благодаря рассмотрению ряда сцен из пределл сиенских полиптихов, стало очевидно, что именно в живописной архитектуре художники имели бóльшую свободу и прибегали к изображению архитектурных новшеств, еще не нашедших к тому моменту отражение в сиенских монументальных постройках. Фрагментов пределл, на которых изображены архитектурные сооружения, – огромное множество, и они абсолютно не систематизированы. Краткий экскурс, представленный в исследовании, имеет цель рассмотреть наиболее репрезентативные образцы, организовать их хронологически и провести анализ их эволюции на протяжении почти всего XV в.

Ключевые слова: Сиена, Кватроченто, полиптих, сиенская живопись, пределла, архитектура в живописи

Для цитирования: Габович В.М. Архитектура в живописи: пределы сиенских полиптихов XV в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1. С. 134–144. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-134-144

Architecture in painting: the predella of 15th century Siense polyptychs

Valeriya M. Gabovich

*University of Florence (Università degli studi di Firenze),
Florence, Italy, valeriagabovich@gmail.com*

Abstract. Architectural structures are often found in both in the monumental and in the easel painting of Siena in the 15th century, but it is in the predella polyptychs that they enter into dialogue with human figures, creating harmonious compositions or original contrasts. In some works, they serve as a decorative background for narrative scenes, while in others they become integral parts of them. This article demonstrates that, despite the strong attachment of the Siense artists of the Quattrocento era to the medieval tradition, it is in the predella polyptychs of the 15th century that innovations in the field of depicting architectural structures are adopted. Through the examination of a number of scenes from the predella of the siense polyptychs, it became obvious that it was in the *architectura picta* that artists had greater freedom and depicted architectural innovations that had not yet been reflected in actual Siense architecture. There are many predella fragments depicting architectural structures, but they have not been fully documented. The brief excursion reported in this study aims to review the most representative samples, organize them chronologically and analyze their evolution through almost the entire 15th century.

Keywords: Siena, Quattrocento, polyptych, siense painting, predella, architecture in painting

For citation: Gabovich, V.M. (2022), "Architecture in painting: the predella of 15th century Siense polyptychs", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philology. Linguistics. Culturology" Series*, no. 1, pp. 134–144, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-134-144

Архитектура в сиенской живописи – это сложная для изучения тема, поскольку она полна лакун: как в источниках, так и в немногочисленной библиографии, посвященной этой сфере исследований, которая находится на стыке истории изобразительного искусства и истории архитектуры. Кроме того, чтобы осуществить исследование сиенской живописи, необходимо взять во внимание несколько характерных особенностей города, которые во многом проявляются в художественных произведениях. В первую очередь, это ярко выраженная средневековая традиция, влияющая на развитие живописи в XV в., а также приверженность набору форм и художественных приемов, выработанных в Сиене в Треченто – «золотом

веке сиенской живописи». Во-вторых, это принятие и своеобразное переосмысление художественных новшеств Флоренции, с которой Сиена непрерывно конкурировала.

Таким образом, произведения сиенских мастеров – это синтез средневековой и ренессансной традиций, что особенно заметно в сценах пределлы, часто отличающихся нарративностью и непосредственностью. Сохранилось огромное множество фрагментов пределл, на которых изображены архитектурные сооружения, но на данный момент они недостаточно изучены и не систематизированы. Однако именно в пределах полиптихов XV в. адаптируются и зарождаются нововведения в области изображения архитектурных конструкций, практически полностью отсутствующих в других частях полиптиха.

Консервативный характер сиенской художественной традиции – это своеобразное проявление уважения к великим мастерам прошлого. Два крупнейших историка искусств XX столетия, Роберто Лонги [Longhi 1968, p. 23] и Федерико Дзери, и вовсе отрицали существование сиенского возрождения как такового, Дзери даже назвал Сиену «тосканской столицей псевдовозрождения XV века» [Zeri 1983, p. 559]. Несмотря на это, невозможно игнорировать нововведения и следование современным художественным тенденциям, несомненно присутствующие в работах сиенских мастеров эпохи Кватроченто. Один из самых ярких примеров заимствований художниками Кватроченто из работ живописцев XIV в. – две работы Джованни ди Паоло, который настолько вдохновился «Принесением во Храм» Амброджо Лоренцетти, что воспроизвел его дважды: в работе на аналогичный сюжет и в «Благовестии Захарии» из коллекции музея Метрополитан. Художник перенял из произведения Лоренцетти структуру купольной базилики: в «Принесении во храм» 1450–1455 гг. он почти полностью копирует архитектурную конструкцию, наделяя ее, однако, чертами ренессансного зодчества: больше всего это заметно в куполе, напрямую отсылающем нас к куполу Брунеллески. В «Благовестии Захарии» 1455–1460 гг. художник идет еще дальше, превращая трехнефную базилику в фантазийную конструкцию с одним нефом и отсутствующими стенами, обнажая таким образом для зрителя действо, происходящее внутри церкви. А куполов, отсылающих к творению Брунеллески, здесь уже целых четыре.

Еще один пример слияния средневековой и ренессансной традиции мы находим в предделе алтаря, выполненного Сассеттой в 1423–1424 гг. по заказу гильдии торговцев шерстью, а позднее рассредоточенного по разным коллекциям после сноса в 1777 г. часовни, для которой он был создан [Liberati 1941, p. 311]. Ре-

конструкцией этого полиптиха мы обязаны Федерико Дзери, который нашел части этого произведения в разных художественных коллекциях и атрибутировал их как работы Сассетты [Zeri 1973, pp. 22–34]. В сцене «Тайная вечеря», которая, вероятно всего, была центральной частью пределлы этого полиптиха [Carli 1957, p. 11], изображена симметричная трехарочная конструкция. Художник изобразил библейский сюжет в классическом интерьере, отсылающем к трехчастной структуре базилики. Прямоугольное пространство перекрыто крестовыми сводами. Мотив арки повторяется также в люнетах и во входной арке в левой части произведения. Так же, как и в случае с «Благовестием Захарии» Джованни ди Паоло, передняя стена здесь отсутствует, чтобы открыть нашему взгляду сцену Тайной вечери. Боковые стены помещения совпадают с границами доски. Однако отношение фигур и архитектуры здесь довольно архаично: фигуры выглядят слишком большими для этого пространства, и в теории некоторые из них не смогли бы даже выпрямиться во весь рост в изображенном интерьере.

Такое же архаичное соотношение масштабов мы наблюдаем в фрагменте пределлы Нероччо ди Бартоломео Ланди «Проповедь Святого Бернардина», выполненном уже в 1470 г. (рис. 1). Здесь действие происходит на главной площади Сиены Пьяцца дель Кампо, за спиной проповедника легко считываются очертания Палаццо Комунале с виднеющейся слева капеллой Cappella del Palazzo, которая здесь по высоте чуть ли не превосходит сам дворец, к которому она пристроена. Персонажи хоть и уступают в величине тем, что мы видели у Сассетты, все же несоразмерны архитектурным конструкциям, которые их окружают. Сам Палаццо Комунале здесь изображен достаточно достоверно, и это практически единственный пример архитектурного «портрета» в формате пределлы, где почти всегда изображаются фантазийные конструкции.

Фантазийным является и архитектурный фон сцены «Чудо святого Бернардина» из пределлы неизвестного полиптиха, в которой художник изображает архитектурное сооружение, представляющее перед нами фрагментарно, но в экстерьере которого четко считываются три дверных проема с одним лучковым и двумя треугольными фронтонами. Эти архитектурные элементы к тому времени уже давно перекочевали из античного зодчества в арсенал архитекторов Возрождения. Подтверждением этому может послужить широкое использование этого элемента такими архитекторами, как Альберти (в Темпио Малатестиано), Брунеллески (в капелле Пацци) и Микелоццо (в палаццо Медичи

Риккарди). Фасад из необработанного и неполированного камня, изображенный художником, также отсылает нас к Палаццо Медичи Риккарди. Этот фрагмент пределлы демонстрирует нам, насколько внимательны сиенские художники к нововведениям как в сфере живописи, так и архитектуры, а также их способность переосмысливать и комбинировать эти нововведения в собственных работах. Интересно, что в монументальной архитектуре Сиены эти нововведения найдут отражение позднее, чем в живописи: лишь ко второй половине 1470-х гг., когда в городе появятся такие ренессансные постройки, как палаццо Пикколомини, а также церкви Санта-Мария деи Серви и Санта-Мария делле Неви.

Еще одним примером такого переосмысления ренессансной архитектуры может послужить фрагмент пределлы алтаря Плачиди, изображающий «Сон Иеронима» (рис. 2). Здесь мы имеем дело с так называемым художественным «анахронизмом»: классическая архитектура, изображенная в этом произведении отражает интерес художников Кватроченто к античности. Помимо помещения сцены в ренессансную архитектуру, художник изображает персонажей в одежде, соответствующей современной моде. Справа мы видим двух одетых по последней моде господ, которые, кажется, и вовсе не имеют отношения к изображенной сцене. Все это сделано для того, чтобы через анахронизм – намеренное помещение в контекст одной эпохи чего-то, относящегося к другому временному периоду – «осовременить» сцену и облегчить для зрителя ее восприятие, сделать ее более близкой и «актуальной». Сцена разворачивается в прямоугольном в плане помещении, слева изображен Иисус на троне под балдахином, поддерживаемом коринфскими колонками на квадратных основаниях. Стена на заднем плане имеет два уровня: нижний разделен коринфскими пилястрами на узкие вертикальные компартименты, а верхний представляет собой череду окон треугольными фронтонами на низких пилястрах. Ритм коринфских колонн и пилястр объединяет все пространство и позволяет воспринимать его как совершенно симметричное и гармоничное. Использование классических архитектурных деталей здесь объясняется желанием заявить об интересе к гуманистическому движению, нацеленному на понимание классической традиции. Особенного внимания заслуживает изображенный в центре проход, увенчанный люнетом с рельефной декорацией, который открывает пространство в глубину и позволяет нам увидеть еще одну комнату, где на постаменте располагается мраморная конструкция, напоминающая купель Сиенского баптистерия.



Рис. 1. Неруччо ди Бартоломео Ланди.
«Проповедь Святого Бернардина Сиенского на Пьяцца дель Кампо»,
1470 г. Палаццо Комунале, Сиена



Рис. 2. Маттео ди Джованни «Сон Святого Иеронима»,
фрагмент пределлы алтаря Плачиди. 1476 г.
Чикагский институт искусств, Чикаго

На данном этапе анализа необходимо вернуться ко второму фактору, который был упомянут в начале статьи и который необходимо учитывать при изучении сиенского искусства, – это влияние Флоренции. Сиена действительно на протяжении XV в. продолжает сохранять локальные художественные традиции, адаптируя к ним не все внешние влияния, а лишь те, которые не контрастировали с существующим локальным художественным контекстом. Даже в работах Веккьетты и Доменико ди Бартоло, которые по праву считаются пионерами реалистической живописи в Сиене [Pope-Hennessy 1944, p. 141], лишь выборочно воспринимали флорентийские нововведения и применяли их в собственных работах довольно специфичным образом. Именно вследствие этого создается удивительное сочетание сильной средневековой традиции, никогда окончательно не оставившей умы сиенских мастеров Кватроченто, и открытий флорентийского Ренессанса. Средневековые идеалы укоренились в Сиене так сильно, что даже в годы, когда во Флоренции разрабатывается новый тип алтарного образа – *la "tavola quadrata"* – сиенские мастера остаются по-прежнему верны средневековому полиптиху.

Помимо несомненной привязанности сиенских мастеров к средневековой традиции, новаторские флорентийские приемы могли приниматься так медленно и выборочно также из-за вечного соперничества двух городов. Две республики постоянно бросали друг другу вызовы, а Флоренция в глазах сиенцев была сильным и опасным противником, стремящимся распространить на Сиену свою власть. Несмотря на эту непрерывную конкуренцию, игнорировать художественные открытия Флоренции в Сиене не могли. Джульетта Келацци Дини утверждает, что некоторые сиенские художники – Сассетта, почти наверняка Джованни ди Паоло и Доменико ди Бартоло – даже посещали Флоренцию, чтобы поближе познакомиться с произведениями искусства [Chelazzi Dini, Angelini, Sani 2002, p. 219].

В связи со сложными отношениями между двумя республиками, флорентийские мастера получали художественные заказы в Сиене только в исключительных случаях. Одним из редких примеров стал заказ Донателло бронзового рельефа «Пир Ирода» для сиенского Баптистерия, произведшего по прибытии в город в 1427 г. настоящий фурор [Alessi 1986, p. 316]. Эта работа демонстрирует открытия в области перспективы: Донателло работает в технике «стиаччато» (*stacciato*), которая позволяет ему создать в технике очень низкого рельефа крайне многоплановую и сложную перспективную конструкцию. Это произведение повлекло за собой немало изменений в подходе к изображению архитектуры в сиенской



Рис. 3. Маттео ди Джованни «Рождество Богоматери»,
фрагмент пределлы алтаря Сан Пьетро в Овиле.
Ок. 1455 г. Лувр, Париж

живописи, но стремление изобразить глубокое, многоплановое пространство наблюдается и до прибытия «Пира Ирода» в город: например, в сценах «Св. Фома перед распятием» и «Чудо Евхаристии» (1423–1424 гг.) из пределлы алтаря Арте делла Лана Сассетта демонстрирует тончайшее понимание правил перспективного построения пространства и, несмотря на нагромождение декоративных элементов, изображает помещение, которое развивается вглубь, образуя череду органично связанных между собой проходов.

Однако непосредственное влияние рельефа Донателло на развитие художественной традиции в Сиене неоспоримо: несколько десятилетий спустя Маттео ди Джованни воспроизводит в сцене «Рождество Богоматери» из пределлы алтаря Сан Пьетро в Овиле (рис. 3) пространство, очень похожее на рельеф авторства Донателло. Сиенский художник перенимает от Донателло ритм трех арок, который отделяет главное пространство сцены на первом плане и за которым разворачивается череда других помещений, а за ними, в свою очередь, видятся еще другие. Интересно, что на каждом из этих планов присутствует хотя бы одна человеческая фигура, что позволяет четко отделить планы друг от друга.

Вдохновлялся флорентийским искусством и Джованни ди Паоло, на его доске «Принесение во храм» из пределлы ныне разобранного полиптиха с Мадонной и святыми изображена центрическая в плане церковь, имеющая прямой прототип – архитектурную конструкцию из «Принесения во храм» из пределлы алтаря Строцци

Джентиле да Фабриано. Несмотря на то что Джентиле нельзя считать флорентийским художником, поскольку он принадлежит к феномену интернациональной готики (и поэтому в его работах мы узнаем влияние северного искусства, особенно ломбардского), важно помнить, что после посещения Флоренции он начинает диалог с новым языком флорентийского Ренессанса, и «Принесение во храм» – это именно одна из тех работ, сделанных в тесном диалоге с флорентийским искусством. Кажется, что вся иконографическая схема полностью позаимствована из работы Джентиле да Фабриано: это подтверждается среди прочего повторением фигур двух хорошо одетых женщин слева и пары нищих справа. Эта деталь служит морализирующим визуальным комментарием для контраста между богатыми и бедными в отношении Святого Семейства, которое не было достаточно богатым, чтобы принести в жертву агнца [Strehlke 1989, p. 41]. Из работы Джентиле да Фабриано Джованни ди Паоло перенимает также способ организации фона: сцена у него разворачивается в современном итальянском городе. Слева от храма мастер размещает дворец с небольшим балконом на консолях с трехчастным готическим окном, а справа – дворец с портиком на коринфских колоннах. Храм в работе Джованни ди Паоло кажется более вертикально артикулированным, но в общем повторяет формы постройки в произведении Джентиле да Фабриано. Совпадают даже количество и тип колонн, абстрактные медальоны в угловых компартаментах, готический мотив трехлопастной арки во внутреннем оформлении церкви, а также повторяется бриллиантовый руст на дворцах, фланкирующих храм.

Несмотря на множество сходств между двумя работами, Джованни ди Паоло все же вводит здесь некоторые стилистические инновации. Фигуры, представленные им, не такие большие, как у Джентиле, и соответствуют размерам изображенной архитектуры. Это гармоничное соотношение пропорций создает пространство, которое воспринимается как более реалистичное. Другое важное отличие заключается в оформлении пол храма, который в сиенском произведении состоит из абстрактной мозаики, покрывающей все ступени храма. Геометрический дизайн усиливает перспективу, ведущую взгляд зрителя к центру изображения – сцене передачи Младенца Иисуса святому Симеону.

Впоследствии Джованни ди Паоло неоднократно заимствует уже готовые «схемы» из художественного репертуара других мастеров и затем адаптирует их под свою характерную манеру. Это подтверждает фрагмент пределлы неизвестного полиптиха, на котором изображены сцены «Благовещения и Изгнания из Рая», в котором невооруженным взглядом видно заимствование из ана-

логичной работы Фра Анджелико, выполненной почти на 10 лет ранее (1426 г., Музей Прадо, Мадрид).

Основываясь на этом кратком экскурсе по наиболее репрезентативным образам изображения архитектуры в пределах сиенских полиптихов XV в., можно утверждать, что подобные изображения демонстрируют как средневековые, так и ренессансные черты, что полностью отвечает характеру всей художественной традиции Сиены. Важно подчеркнуть, что художники имели большую свободу в живописной архитектуре, в которой проявляются архитектурные новшества, широко применяемые в флорентийском зодчестве, но еще не нашедшие к тому моменту отражение в сиенских монументальных постройках.

Благодарности

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, в рамках проекта № 20-012-00524 «Полиптих в Италии XIII–XVI веков: история становления и трансформаций, проблемы смыслового содержания и бытования».

Acknowledgements

The research was carried out with the financial support of the RFBR (Russian Foundation for Basic Research), project No. 20-012-00524 “Polyptych in Italy in the 13th–16th centuries: history of its formation and transformation, problems of semantic content and functioning”.

Литература

- Alessi 1986 – *Alessi C.* La pittura a Siena nel primo Quattrocento // La pittura in Italia. Il Quattrocento. Milano: Electa, 1986. Vol. 1. P. 315–327.
- Carli 1957 – *Carli E.* Sassetta e il maestro dell'Osservanza. Milan: Aldo Martello Editore, 1957. 120 p.
- Chelazzi Dini, Angelini, Sani 2002 – *Chelazzi Dini G., Angelini A and Sani B.* Pittura senese. Milano: Federico Motta Editore SpA, 2002. 471 p.
- Liberati 1941 – *Liberati A.* Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi (Ricordi e notizie) // *Bullettino senese di Storia Patria XLVIII.* Siena, 1941. P. 296–311.
- Longhi 1968 – *Longhi R.* Opere complete di Roberto Longhi. 14 vols. Vol. 4. Firenze, 1968. 558 p.
- Pope-Hennessy 1944 – *Pope-Hennessy J.* The Development of Realistic Painting in Siena II // *The Burlington Magazine for Connoisseurs.* 1944. Vol. 84. No. 495. Giugno. P. 139–145.

- Strehlke 1989 – *Strehlke C.B. Art and Culture in Renaissance Siena // Painting in Renaissance Siena: 1420–1500*. N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1989. P. 33–62.
- Zeri 1973 – *Zeri F. Ricerche sul Sassetta: La Pala dell'Arte della Lana (1423–1426) // Quaderni di emblema, II*. Bergamo: Emblema, 1973. P. 22–34.
- Zeri 1983 – *Zeri F. Rinascimento e Pseudo-Rinascimento // Storia dell'arte italiana*. Vol. 5: Dal Medioevo al Quattrocento. Einaudi, 1983. P. 543–574.

References

- Alessi, C. (1986), “La pittura a Siena nel primo Quattrocento”, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, vol. 1, Electa, Milano, Italy, pp. 315–327.
- Carli, E. (1957), *Sassetta e il maestro dell'Osservanza*. Aldo Martello Editore, Milano, Italy.
- Chelazzi Dini, G., Angelini, A. and Sani, B. (2002), *Pittura senese*. Federico Motta Editore SpA, Milano, Italy.
- Liberati, A. (1941), “Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi (Ricordi e notizie)”, in *Bullettino senese di Storia Patria XLVIII*, Siena, Italy, pp. 296–311.
- Longhi, R. (1968), *Opere complete di Roberto Longhi*, vol. 4, Firenze, Italy.
- Pope-Hennessy, J. (1944), “The Development of Realistic Painting in Siena II”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 84, no. 495, pp. 139–145.
- Strehlke, C.B. (1989), “Art and Culture in Renaissance Siena” in *Painting in Renaissance Siena: 1420–1500*, The Metropolitan Museum of Art, New York, USA, pp. 33–62.
- Zeri, F. (1973), “Ricerche sul Sassetta: La Pala dell'Arte della Lana (1423–1426)”, in *Quaderni di emblema, II*, Emblema, Bergamo, Italy, pp. 22–34.
- Zeri, F. (1983), “Rinascimento e Pseudo-Rinascimento”, in *Storia dell'arte italiana, vol. 5: Dal Medioevo al Quattrocento*. Einaudi, Italy, pp. 543–574.

Информация об авторе

Валерия М. Габович, студент, Флорентийский университет, Флоренция, Италия; 50121, Италия, Флоренция, via Gino Capponi, д. 9; valeriagabovich@gmail.com

Information about the author

Valeriya M. Gabovich, student, University of Florence, Florence, Italy; bld. 9, Gino Capponi St., Florence, Italy, 50121; valeriagabovich@gmail.com

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
О.К. Юрьев

Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Подписано в печать 28.01.2022.

Формат $60 \times 90^{1/16}$.

Уч.-изд. л. 7,5. Усл. печ. л. 9,1.

Тираж 1050 экз. Заказ № 1388

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125047, Москва, Миусская пл., 6
www.rsuh.ru