СТАТЬИ / ARTICLES

https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-15-36

Иконографический метод в терминах: опыт построения иконографического глоссария

А. В. Пожидаева
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Москва, Российская Федерация
apojidaeva69@mail.ru

Н. А. Мкртчян
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Москва, Российская Федерация
nana3101@yandex.ru

М. К. Сидоренко
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Москва, Российская Федерация
mksidorenko@edu.hse.ru

С. В. Спиридонова
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Москва, Российская Федерация
svspiridonova@edu.hse.ru

Е. А. Суслова
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Москва, Российская Федерация
easuslova_1@edu.hse.ru

Для цитирования:
Пожидаева А. В., Мкртчян Н. А., Сидоренко М. К., Спиридонова С. В., Суслова Е. А. Иконографический метод в терминах: опыт построения иконографического глоссария // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 1. С. 15–36. https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-15-36

Аннотация. Статья посвящена опыту обобщения и систематизации обширной, но мало унифицированной терминологической базы, применяемой исследователями в сфере действия иконографического метода. Термины, предлагаемые в этой статье, раскрывают не способы изображения сюжетов христианской иконографии, а теорию использования самого метода. Авторы рассматривают такие ключевые понятия, как «образец»,

© Пожидаева А. В., Мкртчян Н. А., Сидоренко М. К., Спиридонова С. В., Суслова Е. А, 2024

«модель», «оригинал», «копия», «цитата» и другие. Также в этой статье приведены примеры использования данных понятий в исследованиях различных авторов как классических, так и современных трудов (таких как Н. В. Покровский, А. Грабар, Ф. Брюно, Г. Сварценский, Дж. Александер и др.). Классификация, предлагаемая в этой статье, подразумевает объединение понятий в группы. Перечислим их кратко: во-первых, определение целостного варианта изображения и его отдельных частей разной степени изменяемости; во-вторых, определение содержательной программы произведения или цикла в целом и в отдельных единицах-носителях смысловой нагрузки; в-третьих, вопросы отношений типа «образец – копия – цитата» между отдельными изображениями и варианты самого процесса копирования; в-четвёртых, визуальный багаж конкретного мастера или группы мастеров и способы его передачи внутри мастерской и шире, в частности, варианты специальных руководств и инструкций для мастеров. В каждой группе термины перечислены в порядке "усложнения": от более простых к комплексным. Данная классификация не является исчерпывающей и требует дальнейших уточнений.

Ключевые слова: христианская иконография, иконографический метод, миниатюрист, образец, копирование, иконографическая программа.

Iconography in words: Constructing a glossary of the iconographic method

Anna V. Pozhidaeva
National Research University "Higher School of Economics", Moscow, Russian Federation
apojidaeva69@mail.ru

Nana A. Mkrtchian
National Research University "Higher School of Economics", Moscow, Russian Federation
nana3101@yandex.ru

Maria K. Sidorenko
National Research University "Higher School of Economics", Moscow, Russian Federation
mksidorenko@edu.hse.ru

Sofia V. Spiridonova
National Research University "Higher School of Economics", Moscow, Russian Federation
svspiridonova@edu.hse.ru

Evgenia A. Suslova
National Research University "Higher School of Economics", Moscow, Russian Federation
easuslova_1@edu.hse.ru

For citation:
Pozhidaeva A. V., Mkrtchian N. A., Sidorenko M. K., Spiridonova S. V., Suslova E. A. Iconography in words: Constructing a glossary of the iconographic method. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 1. Pp. 15–36. https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-15-36

Abstract. The article describes the experience of compiling and classifying an extensive, but poorly unified terminological base used by researchers in the field of iconography. We are not talking about terms used to put the content of images into words, but about key theoretical terms, such as "sample", "model", "original", "copy", "quote" and other similar concepts employed in iconographic thought. The paper discusses the usage of these terms by both classical and modern authors, such as N. V. Pokrovsky, A. Grabar, F. Bruno, G. Svartsensky, J. Alexander, etc. Further, we propose to arrange the concepts into four classes: (1) definitions referring to an entire image and its components; (2) definitions relating to the content of a single work or a cycle in their entirety or divided into units of meaning; (3) terminology around a "sample – copy – quote" type of relationship between individual images and the copying process itself; (4) the terms describing the visual toolkit of a particular master or a group and ways of its transmission both within and outside his workshop, including guides, manuals and instructions for craftsmen. In each class, the terms are listed in the order from basic and elementary to more complex and sophisticated. The classification is not complete and requires further work.

Keywords: Christian iconography, iconographic method, miniaturist, sample, copying, iconographic program.

Предлагаемая читателю статья стала результатом проекта Школы исторических наук Высшей школы экономики, задачей которого являлось создание иконографического глоссария – словника, поясняющего не способы изображения сюжетов или персонажей христианской иконографии, а теорию метода. Отсутствие такого единого свода терминов на русском языке (как, впрочем, насколько мы можем судить, и на любом другом) неоднократно отмечалось исследователями[1] и представляет собой серьёзную помеху как для процесса преподавания, так и в целом для любого опыта обобщения исследовательских стратегий.

В качестве исследовательской базы были использованы тексты – как классические, так и современные, – обладающие несомненным авторитетом в научном сообществе и воспринимающиеся большинством исследователей как образцы применения или систематизации иконографического метода.

Историографическая справка

Выбранные нами работы выявляют различные аспекты подхода к осмыслению визуального материала. Такое осмысление может заключаться в том, чтобы, во-первых, рассмотреть изображение в качестве целого и / или его части с точки зрения иконографии, во-вторых, выявить иконографическую программу и разобрать её на смысловые части, в третьих, включать изображения в изобразительные ряды по разным признакам (географической принадлежности, эпохи, создавшего мастера или группы мастеров), в-четвёртых, изучить способы работы средневековых миниатюристов при создании изображений, разобраться в вопросах копирования и цитирования.

Так, в фундаментальном труде Н. В. Покровского (1848–1917) «Очерки памятников православной иконографии и искусства» (1894) исследователь представ-

[1] См., напр.: Borlée, Terrier Aliferis 2018, 257.

ляет историю развития христианского изобразительного искусства от катакомбной живописи до фресок Владимиро-Суздальского княжества [Покровский 1900]. С одной стороны, текст носит обзорный характер с упоминанием главных исторических событий и памятников; с другой стороны, Покровского волнует проблема определения иконографических схем, передаваемых одним иконографическим языком (в данном случае античным) другому (в данном случае раннехристианскому). В первой главе, посвящённой раннехристианскому искусству, речь идёт о формировании изображения с III–IV веков; там же автор вводит термин «иконографический тип» и связывает его с понятием формы.

Также в процессе работы мы посчитали важным обратиться к классической работе А. Грабара (1896–1990) «Христианская иконография: изучение её происхождения» [Grabar 1968], в особенности к её «Введению». Последнее представляет собой обоснование автором собственного новаторского метода исследования в иконографии, получившего название *лингвистического*. Во «Введении» автор использует ряд терминов, в том числе заимствованных из области языкознания, как, например, «семантическое поле», «иконографический язык» и др. Термины складываются в связную систему анализа, характеризующую авторский лингвистический метод; поэтому, при попытке построения глоссария труд Грабара сыграл особую, фундаментальную роль.

Статья Филиппа Брюно (1931–2001) «Были ли у античных мозаичистов альбомы образцов?» [Bruneau 1984] посвящена феномену бытования альбомов образцов (cahiers de modèles). Брюно выдвигает ряд аргументов против гипотезы, согласно которой античные мозаичисты использовали в своей работе альбомы образцов. Исследователь обращает внимание на различие понятий «схема» (schemata, образ, соотносящийся с определёнными понятием в памяти мастера) и «тема» (разные варианты трактовки конкретной темы / сюжета). Более разработанное определение понятия «schemata» содержится в статье М. Баттини, В. Саладино, С. Франчони и С. Сеттиса «Schemata. Невербальная коммуникация в Древней Греции» [Battini et al. 2006]. В фокусе внимания оказывается рисунок, исследуются варианты передачи визуальной информации в эпоху Поздней Античности. Здесь перед нами открывается сложная и – сразу оговоримся – не завершённая в настоящем наброске задача – составление свода терминов, касающихся данных зрительной памяти и их использования [Carruthers 2008].

Впервые ставит вопрос о понятии копирования и его специфике в искусстве Средневековья Ганс Сварценский (1903–1985). В 1963 году в сборнике «Исследования в области западного искусства: акты двадцатого международного конгресса по истории искусства» была издана его статья «Роль копий в формировании стилей XI века» [Swarzenski 1963]. Полемизируя с М. Шапиро, Сварценский обращается к вопросу о процессе копирования в средневековом искусстве, выделяя варианты «пассивного» и «творческого» копирования. Исследователь анализирует специфику воспроизведения миниатюристами иконографических особенностей более ранних рукописей.

Развивается эта тема в фундаментальном труде Джонатана Александера «Средневековые миниатюристы и их методы работы» [Alexander 1992], где автор подробно описывает процесс создания манускриптов с IV по XVI вв. Для описания методов работы миниатюристов он использует множество терминов, отно-

сящихся к процессу копирования, например, вводит понятие «стандартизация», а также более развёрнуто, чем Сварценский, дифференцирует виды копий (например, отдельно пишет о «факсимильной копии»). Более частные вопросы копирования и цитирования рассматривает Жан-Пьер Кайе в изданной в 2012 году работе «Использование более ранних рукописей в качестве образцов мастерами VIII–XII вв.» [Caillet 2012]. Кайе освещает особенности взаимодействия мастеров эпохи Средневековья и романского периода с более ранними рукописями как с непосредственными образцами.

В контексте обсуждения проблемы терминологической классификации разных видов «книг образцов» и других терминов, связанных с процессом передачи художественных идей в Средневековье, мы также обратились к основополагающему труду Роберта Шеллера «Exemplum. Книги образцов и практика художественной преемственности в Средние века (ок. 900–1470 гг.)» [Scheller 1995]. Исследование строится на основе составленного автором каталога сохранившихся книг образцов и содержит подробное введение, в котором автор выявляет происхождение ключевых терминов: «модель» и «образец». Для упорядочивания иконографической терминологии непосредственно важны попытки Шеллера дифференцировать эти термины, которые на первый взгляд могут показаться идентичными, а также его идея классификация различных вариантов образцов.

Следующий важный этап в разработке терминов, касающихся отношений «образец – копия», – предисловие Моники Мюллер к сборнику 2014 года «Использование моделей в средневековой книжной миниатюре» [Müller 2014]. Исследовательница констатирует существование проблемы нехватки специальной терминологии для описания отношений «образец – копия», но при этом ёмко описывает историографию появления целого ряда важных терминов, вошедших в нашу статью («книги образцов», «книги мотивов», «автономный рисунок»), а также уточняет свойство процессов «копирование» и «цитирование», полнее определяет понятия «оригинал» и «копия» и отношение между ними.

Главную, на наш взгляд, трудность в нашей работе представляет именно процесс вычленения основных групп понятий и проблем и попытка классификации терминов внутри этих групп. Такими основными группами стали: определения целостного устойчивого варианта изображения и его отдельных частей разной степени устойчивости; определения смысловой программы произведения или цикла / ансамбля в целом и отдельных единиц-носителей смысловой нагрузки; вопросы отношений типа «образец – копия – цитата» между отдельными изображениями и варианты самого процесса копирования; образный репертуар / визуальный багаж конкретного мастера или группы мастеров и способы его передачи внутри мастерской и шире, в частности, варианты специальных руководств и инструкций для мастеров.

1. Изображение как целое и его части с точки зрения иконографии

1.1. ***Иконографический тип*** – самое общее и нейтральное из определений целостного устойчивого изображения, касающееся чаще отдельного персонажа, а не сюжетного изображения. Н. В. Покровский называет типом «*прямое*» изображение, лишённое символических покровов, возникшее в связи с потребностью выражения идеи в символе, который должен был к тому же стеснять объём

художественного замысла. Иконографические типы, согласно Покровскому, устанавливаются уже в первые века существования христианства: «Наиболее видное место среди них занимают изображения Спасителя, Богоматери и Апостолов» [Покровский 1900, 20]. Иконографический тип можно вычленить из ряда памятников как совокупность устойчивых черт персонажа, что поясняется на конкретном примере – изображениях Христа. Так, описывая изображения Христа в сюжетных сценах (таких как Воскрешение Лазаря или Умножение хлебов), Покровский пишет: «Он <Христос> является молодым человеком, без бороды, с короткими или длинными волосами, в плаще, с жезлом в правой руке или свитком, как символом учительства; с мягкими и симпатичными чертами лица и стройным телосложением" [Покровский 1900, 20]. Мы можем узнать Его в самых разных эпизодах благодаря описанным чертам, которые и составляют иконографический тип.

1.2. ***Иконографическая схема*** – предельно обобщённый термин, который ни один из известных нам авторов не расшифровывает. Предлагаем считать ею представление о взаиморасположении основных элементов композиции, отражающих её общую структуру.

1.3. Иконографическому типу можно противопоставить фигурирующее во введении в «Христианскую иконографию» А. Грабара понятие ***иконографической формулы*** как устойчивой схемы, фиксирующей какое-либо общее для разных культур понятие: «общность идей диктует изображениям разного происхождения сходные формулы» (например, общий позднеантичной и раннехристианской художественной традиции круг визуальных формул, связанный с триумфом божества, императора или Самого Христа) [Grabar 1968, 67]. В качестве примера Грабар приводит изображения Воскресения Христова: у всех таких изображений есть общая «*догма*» (то есть сакральный смысл), и она заимствована из иконографической формулы античных изображений Триумфа [Grabar 1968, 67].

1.4. ***Ядро композиции*** – следующее понятие, которое мы хотели бы ввести и дать ему определение самостоятельно. Ядро композиции – это, на наш взгляд, центральная, значимая её часть, которая может быть перенесена в иной контекст как с изменением, так и с сохранением смысла. Так, например, в Сен-Ваастской Библии из Арраса (Аррас, Городская библиотека, MS 559, t. 1, f. 128 v, XI в.) сцены приведения Ависаги к Давиду и видения Соломона помещены на одной странице, объединённые одной рамкой, с явным расчётом на визуальную параллель; ядром композиции можно в обоих случаях назвать фигуру царя, покоящегося на ложе.

1.5. ***Антуражем*** (entourage) мы будем называть менее устойчивые части иконографического целого. К их числу можно, например, отнести орнаментальную рамку, детали интерьера, в которые помещены персонажи. При копировании мастер реже напрямую заимствует эти детали, оставляя лишь главные, на его взгляд, визуальные образы.

1.6. Последний в нашем ряду и неделимый носитель иконографической информации получил в исследовании Ф. Дойхлера название «moduli», «***модуль***», что обозначает, по словам исследователя, «формулу движения» [Deuchler 1967, 125–127]. Модулем Дойхлер называет фигуру или часть фигуры, передающую определённый тип движения, не обязательно являющуюся ядром композиции (чаще всего модуль – часть ядра) и способную быть перенесённой из одного контекста

в другой с изменением смысла. Модуль, согласно Дойхлеру, изначально не является носителем смысла и представляет собой именно пластическую единицу, которую можно в разных контекстах осмыслить по-разному. Близко, но не идентично понятию модуля понятие *мотива*, которое мы рассмотрим в следующей группе терминов.

Приведём пример одного из модулей, упомянутых Дойхлером. В одной из рукописей для фигуры Феофила, пошедшего на сделку с дьяволом, миниатюрист использовал – для противопоставления – фигуру Христа на Елеонской горе. Сравнение двух модулей показывает, что очертания фигур в общих чертах совпадают. Исключение составляют руки (у Христа подняты выше) и голова (у Христа наклон сильнее). Одинаковый масштаб изображений (можно наложить одну фигуру на другую: контуры совпадут) позволяет предположить, что у них был один и тот же образец (или можно сказать, что для Феофила использован тот же шаблон / рисунок, что и для Христа, только зеркально отображённый). Что касается рисунка складок, то и в этом отношении можно обнаружить гораздо больше совпадений, чем различий. Можно сравнить, например, подолы плащей в обоих случаях и увидеть, что они повторены буквально. Отдельные складки также изображены согласно одной и той же схеме, например, в поднятых рукавах, и не только. Единственное отступление от изначального прототипа, которое допускает иллюстратор, можно увидеть в изображении положения голов фигур и направлении взглядов, так как эти параметры зависели от трактовки сюжета каждой конкретной сцены.

2. Иконографическая программа изображения / серии изображений. Смысловые единицы и их варианты

Само понятие «иконографическая программа» тесно связано с лингвистическим методом А. Грабара, подразумевающим использование, как мы показали выше, «иконографических формул», общих для разных культур, в качестве носителей определённого круга понятий. К этому же кругу относится ряд терминов, связанный с общим набором понятий, характерным для языка эпохи или системы, а также частично заимствованная нами из знаменитой вводной статьи Эрвина Панофского к «Этюдам по иконологии» [Панофский 2009] триада *мотив – тема – сюжет* (аллегория), характеризующая этапы осмысления визуального образа – по нарастающей конкретности смысла.

2.1. ***Иконографической программой*** (iconographic program) Грабар называет нечто явно более обширное, чем содержание конкретного произведения. Для него это общий круг сюжетов и тем, используемых, например, в христианском искусстве[2]. Так, он пишет, что некоторые *иконографические формулы* античности были включены в христианскую иконографическую программу [Grabar 1968, 47]. Ещё этот термин может быть применим не только для описания круга сюжетов в христианском искусстве в целом, но и, например, для обозначения изображений в рамках одного памятника [Grabar 1968, 26], в частности, для описания фресок в синагоге Дура-Европос (244–245) [Grabar 1968, 20]. Несколько конкретнее харак-

[2] Грабар упоминает в контексте иконографической программы, в том числе, христианское искусство в целом.

теризуют это понятие исследователи, обращавшиеся к конкретным руководствам для мастеров-монументалистов, предполагающим единство смыслов, вкладываемых в комплекс изображений, декорирующих, например, неф базилики [Scheller 1995, 36] или же интерьер византийского[3] или итало-византийского храма[4].

2.2. ***Иконографическим языком*** (iconographical language) раннехристианского искусства А. Грабар называет сходный с лингвистическим понятием «паразитического языка» набор терминов, которые, будучи соединены с «нормативным» набором[5] понятий предшествующей культуры, придают изображению желаемый христианский смысл [Grabar 1968, 46–47]. По всей видимости, Грабар имеет в виду некоторый универсальный набор терминов-*формул* (см. выше), к которому добавляется какое-то количество специфических элементов. Например, глядя на евангельские сцены, созданные в Китае или других неевропейских странах, зритель, несмотря на стилистические отличия изображений, может опознать сюжет. С точки зрения Грабара, это возможно благодаря существенной роли т. н. «нормативного» набора, то есть элементов греко-латинского иконографического языка в развитии христианской иконографии в целом. Таким образом, этот язык является непременным условием возможности интерпретации христианских изображений в любом регионе и в любой хронологический период [Grabar 1968, 47–48].

Возможно, несколько уточнить смысл определения поможет следующее понятие:

2.3. ***семантическое поле / семья*** (semantic field / family) – согласно А. Грабару, контекстуально-смысловое поле, востребованное иконографическим языком, то есть, говоря конкретнее, набор тем, общих для нескольких взаимосвязанных систем [Grabar 1968, 47–48] не по форме, а именно по содержанию. В свою очередь, элементы общего семантического поля могут быть дифференцированы при помощи

2.4. ***иконографической типологии*** (iconographic typology) [Grabar 1968, 47] – своеобразной сети констант-понятий (или, как мы увидим ниже, тем), общей для сосуществующих культурных сред (скажем, греко-латинской, эллинизированной иудейской и христианской). Подобными константами, с точки зрения Грабара, могут выступать общие понятия, например, такие как «Смерть» и «Воскресение» [Grabar 1968, 47].

Таким образом, мы видим, что предыдущие четыре термина, по сути, очень близки друг к другу и отличаются лишь большей или меньшей степенью расплывчатости.

Иначе обстоит дело с ограниченными заведомо конкретным смыслом элементами семантического поля – логично было бы связать их с приведённым выше

---

[3] В соответствии с данными летописи о «свитках и книгах», привезённых греческими мастерами в Киев: «И тако обои живот свой скончаша въ Печерскомъ монастыри, мастери же и писци, въ мнишескомъ житіи, и суть положени въ своемъ притворѣ, суть же и нынѣ свиты ихъ на полатах и книгы ихъ грѣческыя блюдомы въ память таковаго чюдеси» [цит. по: Абрамович 1931, 11; ср.: Дмитриев, Ольшевская 1997, 310]. Авторы благодарят О. Е. Этингоф за предоставленную цитату.

[4] Имеется в виду тот тип книг образцов, которые Китцингер называет iconographical guides (см. далее) [Kitzinger 1960, 43, 48–49].

[5] В оригинальном тексте Грабар использует словосочетание «general language». Под этим он имеет в виду греко-римский образный ряд изображений.

понятием *иконографической формулы*, но нюанс смысла заключается в том, что пластические формулы (например, императорский апофеоз и Вознесение Христа) могут быть несходны, в то время как в области осмысления эти два события принадлежат к одному тематическому блоку. Поэтому нам представляется логичным здесь обратиться к триаде понятий «мотив – тема – сюжет», отражающей нарастание конкретики в поэтапном осмыслении изображения.

2.5. ***Мотивом*** у Грабара [Grabar 1968, 14] (точнее, *визуальным мотивом*, visual motif) называется некое общее место в круге заимствований одной визуальной культурой у другой, более ранней или доминирующей для эпохи / региона. Мотив наделен самым общим, лишённым конкретики смыслом. Исходя из приведённых ранее примеров, это может быть «находящаяся в воздухе мужская фигура» для императорского апофеоза или Вознесения Христа. Для Э. Панофского в его трёхуровневой системе осмысления визуального образа мотив – этап так называемого «пред-иконографического» описания [Панофский 2009, 30–31]; он базируется на общечеловеческом опыте зрителя – фактическом и выразительном (к примеру, мотив тринадцати мужчин за столом, двенадцать из которых чем-то взволнованы для леонардовской «Тайной вечери», 1495–1498). Мотивы и сочетания мотивов (композиции) [Панофский 2009, 31] связываются с понятиями и темами – новым уровнем осмысления визуальной единицы[6].

2.6. ***Тема*** (понятие) у Панофского – одна из составляющих сюжета (который представляет собой совокупность тем) и результат иконографического анализа [Панофский 2009, 32]. Например, одной из тем во фреске «Страшный суд» (1537–1541) Микеланджело может быть, согласно классификации Панофского, назван апостол Варфоломей с ножом и содранной кожей в руке. Добавим к нему других персонажей с их атрибутами – и мы получим сюжет Страшного суда. Обратимся ещё к одной интерпретации этого термина. Для Ф. Брюно это может быть, например, изображение «Похищения Европы», существующее в самых разных композиционных вариантах в римской живописи, но предполагающее, однако, определённое единообразие трактовки с апелляцией к зрительной памяти мастера. Брюно обращается к этому термину в связи с дискуссией о существовании «книг образцов» у римских мозаичистов и утверждает, что вариативность в рамках одной «темы» объясняется тем, что мастер создаёт подготовительный рисунок, обращаясь лишь к своей зрительной памяти, и не сохраняет его, когда работа над мозаикой окончена [Bruneau 1984, 242]. В терминологической системе Брюно «тема» как сформулированный вариант осмысления изобразительной единицы (персонаж, группа

[6] Интересно было бы сравнить понятие модуля с иконологическими «формулами пафоса» Аби Варбурга из его атласа «Мнемозина», визуальными единицами античного происхождения с эмоциональным наполнением разной степени конкретности, с одной стороны, и с «языком жеста» у Франсуа Гарнье в его «Языке образа в Средние века». Как у первого, так и у второго определённое положение, движение, даже жест ассоциируется с очень конкретными понятиями, которые мы в нашей иерархии назвали бы темами, – у Гарнье это темы общения, авторитета, удивления, жестокости. Варбург же, напротив, не стремится обратиться к общей или базовой эмоции – например, страху, гневу или желанию, – его волнует общее воспроизведение формулы. Он группирует визуальные единицы вокруг выразительных жестов или поз, например, танцующие женские фигуры (нимфы), жесты смерти и умирающего (фигура Орфея) или сцены с изображением эротических похождений (Зефир, преследующий Флору, на картине «Весна» Боттичелли).

персонажей, относящиеся к определённому источнику и связанные общим действием) предполагает множество визуальных версий подобного осмысления. Тема противопоставляется понятию schemata, определяемому как визуальный образ, привязанный к определённому понятию и воспринимаемый как некий пластический очерк этого понятия в памяти [Bruneau 1984, 242]. Очевидно, что оба приведённые выше определения «темы» очень размывают границу между понятиями «тема» и «сюжет». Мы бы хотели предложить называть «темой» нечто менее конкретное, например: «*мотив* женской фигуры на быке», но «*тема* похищения», или «*мотив* ребёнка на руках у женщины», но «*тема* материнства». Это позволит провести жёсткую границу между понятиями «тема» и «сюжет», как мы покажем ниже.

2.7. ***Сюжетом*** Э. Панофский называет собственно предмет применения иконографического метода: «сочетания образов являются тем, что в древности называли “invenzioni”, а мы называем сюжетами или аллегориями» [Панофский 2009, 31]. Сюжет для Панофского связан с определением текстового или по крайней мере вербального источника композиции как сочетания отдельных мотивов, относящихся к определённой общей теме. Сюжет можно определить только с учётом общего культурного контекста (так, узнать Тайную вечерю в тринадцати, собранных за столом, можно лишь имея в виду, что текст Евангелия – главный источник тем и сюжетов для конкретной эпохи и региона). Определение сюжета произведения и его текстового источника / источников, известных автору иконографической программы произведения[7], таким образом, является первой задачей исследователя, использующего иконографический метод.

Очертив кратко круг основных понятий, связанных с визуальными и смысловыми единицами, затронем ещё два смежных вопроса: теоретический и практический. Теоретический касается определения того круга образов, которыми располагает мастер – благодаря визуальной памяти или специальным руководствам, практический же – способам создания изображения в интересующую нас эпоху, когда понятие «творчество» при создании образа справедливо могло бы быть заменено любым термином, связанным с отношениями «образец-копия».

3. Вопросы памяти и визуального багажа мастера / группы мастеров / эпохи / региона

Здесь мы имеем в виду нечто иное, чем «семантическое поле», обозначенное А. Грабаром. Речь идёт о том багаже образов, которым располагает конкретный мастер и / или автор инструкции / эскиза к изображению. Грабар сравнивает *репертуар мотивов* (a common repertoire of motifs) [Grabar 1968, 67] со своеобразным визуальным койне греко-римского периода, универсальным языком, в который христианский мастер мог внести лишь незначительные уточнения. Нам хотелось бы поставить вопрос иначе: уже к концу раннехристианского периода этот

[7] В настоящем кратком обзоре мы, увы, не сможем коснуться одной из самых животрепещущих тем – необходимости как-то называть участников процесса создания произведения с точки зрения его смысла. Слишком неопределённы и размыты наши представления о разделении ролей в разных ситуациях работы мастерской, поэтому на сегодняшний день мы вправе говорить в самых общих словах об отдельном существовании заказчика, автора иконографической программы и исполнителя или группы исполнителей.

универсальный язык распадается, теряет однородность и в каждом случае обогащается элементами разного происхождения. Так, в ветхозаветной образности огромную роль начинают играть элементы, пришедшие из иудейской иконографической традиции[8], а в южноитальянских памятниках XI–XII вв. – элементы, пришедшие из языческой мифологии. В серии литургических пасхальных свитков Exultet (тип рукописи, изобретённый в Южной Италии и существовавший герметично в её пределах) строку «Да радуется земля» мастера устойчиво визуализируют при помощи фигур-персонификаций Земли (Tellus), иконографически восходящих к греко-римским образам Геи Куротрофос и богини плодородия Теллус: образ адаптируется к соответствующему новому средневековому контексту[9].

Замечательно показал возможности определить круг ассоциаций мастера Г. Кесслер на материале миниатюр Турских Библий, выявив как минимум пять различных источников разных элементов композиций [Kessler 1971; Kessler 1977]. Сравнение художественного произведения с пазлом – вещь не новая, достаточно вспомнить «теорию пазла» С. Сеттиса [Settis 2013, 73]. Однако Сеттис, настаивая на принципе единого происхождения всех элементов головоломки, не имеет в виду визуальный багаж исполнителя – речь у него идёт об интерпретации. Мы же вслед за М. Мюллер [Müller 2014, 16] предлагаем говорить о средневековом изображении как о *смешанном пазле*, разные части которого взяты и разных наборов и совмещены по воле мастера или автора программы. Совсем не многое в такого рода смешении может быть объяснено обращением к специальным руководствам: в большинстве случаев речь идёт об образах, находящихся в памяти мастера, которые Ф. Брюно и С. Сеттис называют *schemata* [Bruneau 1984, 249] – образ, привязанный к определённому понятию / теме и воспринимаемый как некий пластический очерк этого понятия в памяти.

С. Сеттис иллюстрирует понятие «schemata» примером общего характера [Battini et al. 2006, 700], взятом из античной культуры: использование схем («схем пафоса» у автора) в античном искусстве (имеется в виду не только изобразительное искусство, но и театр) отличалось высокой степенью осознанности. Аристотель в «Поэтике» (1477 a) говорит, что танцоры с помощью схем танца (schemata) подражают характерам (ethe), эмоциям (pathe) и действиям (praxeis), то есть способам выражения упомянутых категорий, свойственным как письменности, так и собственно повседневной жизни. Подобное справедливо и для изобразительного искусства: Клавдий Элиан (Varia Historia IV 3) утверждает, что Полигноту подражали «в пафосе, в этосе, в использовании схем».

4. Вопросы копирования и цитирования. Варианты специальных руководств для мастеров

Отношения «образец – копия» в искусстве Средних веков тесно связаны с такими понятиями, как «*авторитет*» [Müller 2014, 16] и «*иерархия*». Образцы

[8] Например, в Пятикнижии Ашбернхема [см.: Verkerk 2004] или в средневизантийских октатевхах [см.: Weitzmann, Bernabò 1999, 424–429].

[9] Шесть изображений ликующей Земли появляются в следующих свитках: Vat. lat. 9820 из Беневенто, X в.; MS 30337 из Монтекассино, ок. 1075; Barb. lat. 592, ок. 1085–1087 из Монтекассино; MS 724 из Беневенто, XII в., в Exultet III из Тройи, XII в., а также в Exultet I из Салерно, XIII в.

копируются с разной степенью точности и по-разному воспринимаются. Само понятие «копия» для мастера, например, XII века означает нечто совершенно иное, чем для, скажем, Питера Брейгеля-младшего, копирующего работы отца.

Обратимся сначала к *предмету копирования*, изображению, которое должно быть воспроизведено.

4.1. ***Образец*** (exemplum, exemplar, pattern) – самое широкое и универсальное понятие, которое можно обобщенно определить как изображение, являющееся первичным ориентиром мастера. Во «Введении» Шеллера понятие образца рассматривается в разных контекстах: так, например, упоминая труды Ченнино Ченнини (1360–1440), он пишет, что копирование «образца» было важным элементом программы обучения мастера [Scheller 1995, 24]. Затем, в XVI веке, образец продолжает играть роль ключевого ориентира мастеров, используясь для упражнений и обучения; образец здесь может представать в виде рисунка или же гравюры. В качестве иллюстрации термина приводятся итальянские зарисовки Ван Дейка, где образцом выступали произведения ренессансных художников [Scheller 1995, 87]. Кроме того, термин «образец» может означать произведения, выбранного патроном или заказчиком в качестве ориентира для исполнителя по причине его высокого качества или особого значения [Scheller 1995, 10]. Таким образом, Шеллер не дает конкретного определения понятию «образец», но из примеров становится понятной его роль в процессе копирования: образец является именно «первым» звеном, однако мера того, насколько творческим может быть его копирование, остаётся под вопросом.

4.2. ***Модель*** (model) в понимании исследователей в общем смысле представляет собой изображение, на которое ориентируется мастер; таким образом, модель является средним звеном (intermediary) между образцом и готовым произведением. Шеллер в своем «Введении» поднимает проблему неоднозначности термина «модель» и говорит о трудности точного определения этого понятия. Так, вначале он приводит определение Шлоссера, говоря о модели как о промежуточном звене между «образцом и конечным продуктом». Шеллер приходит к выводу о том, что модель всё-таки действительно не является самостоятельным произведением искусства и что определение Шлоссера «не следует считать устаревшим». Однако при этом он указывает на изменение роли «модели» с течением времени: в раннем Средневековье модель была звеном, служившим главным образом целям «воспроизведения, сохранения и передачи». В то же время, например, для итальянских художников XIV–XV вв. модель могла быть произведением, многократно в вариациях повторяемым членами боттеги для разных заказов, или же служила примером для первых упражнений в рисовании учеников, чьи работы тоже могли пополнить коллекцию моделей. В результате, модель могла выполнять не только функцию сохранения художественной традиции, но и нести в себе черты оригинальности [см.: Scheller 1995, 78–80]. Рассматривая различные книги образцов и моделей, термин «коллекция моделей» Шеллер применяет к листам образцов Адемара Шабанского [Scheller 1995, 35].

М. Мюллер разграничивает термины «модель» и «оригинал», когда говорит о копировании («original or corresponding model»). Проиллюстрировать соотношение терминов можно на примере также упомянутой М. Мюллер Утрехтской псалтири (820–835) и её производных – Харлейской (Лондон, Британская библиотека,

Harley 603, f. 2, 1-я четв. XI в.), Эдвиновской (Кембридж, Тринити-колледж, MS R. 17.1, 1155–1160 гг.) и Парижской (Париж, Национальная библиотека, lat. 8846, 1180–1200) псалтирей, где последние могли быть скопированы как непосредственно с Утрехтской псалтири (в этом случае она является и протографом, и оригиналом), так и с «модели», то есть с промежуточного звена (в этом случае Утрехтская псалтирь всё ещё является протографом, но для копииста оригиналом выступает уже модель) [Müller 2014, 15]. М. Мюллер также отмечает значение в истории изобразительного искусства авторитетных моделей (например, каролингских, оттоновских), имеющих потенциал для выражения лояльности заказчика к конкретным государям или политике прошлого при их принятии; однако вопрос о том, насколько широкому кругу зрителей могли быть понятны эти связь и авторитет, остаётся дискуссионным.

4.3. ***Оригинал***. Определение термина «оригинал» М. Мюллер формулирует в оппозиции к термину «копия», от противного, поскольку без копий не существует оригинала, и наоборот. Этимологически он происходит от латинского слова origo и означает «происхождение» или «источник». Мы будем также исходить из того, что «оригинал» – понятие, противопоставленное термину «копия» [Müller 2014, 11–12]; так называют визуальный источник (принадлежащий к тому же виду искусства), который может быть / был скопирован, первоисточник произведения искусства. Воспроизведение оригинала с незначительными изменениями или в точности является *копией*. Воспроизведение его с видимыми изменениями или фрагментарно является *цитатой*.

4.4. ***Главный источник*** (source principale). В контексте обращения к вопросу об исходной рукописи, ставшей прототипом для Турских Библий, Жан-Пьер Кайе использует термин «основной источник» (la source principale). Он отмечает, что подобный источник на сегодняшний день точно определить довольно трудно, учитывая даже тот факт, что до нас дошли рукописи Поздней Античности (в частности, Пятикнижие Ашбернхема (Париж, Национальная библиотека Франции, MS n.a. lat. 2334, VI в. [?]), которые с некоторой вероятностью могут соотноситься с рукописями, выполненными в Турском скриптории. Данный вопрос и по сей день довольно активно разрабатывается в науке [Caillet 2012, 50].

Вторая часть этого корпуса терминов относится к *копированию как процессу* и к результатам копирования.

5. Копирование как процесс и виды копий

5.1. ***Копия*** (copy) – повторение композиции без иконографических модификаций (с сохранением особенностей стиля или без них). Согласно М. Мюллер, «копия» – это термин, который, происходя от латинского слова copia, то есть изобилие или богатство, описывает продукт процессов воспроизводства [Müller 2014, 12]. «Копия» – понятие, противоположное по смыслу понятию «оригинал»; наряду с цитатой она является результатом воспроизведения оригинала.

Первым обратил внимание на неравноценность понятия «копия», приложенного к материалу Нового времени, и того же понятия в отношении средневекового материала Г. Сварценский в своей работе «Роль копий в формировании стилей XI века». Он различает два вида копирования – «*пассивное*» копирование, то есть точное воспроизведение иконографии и стиля образца, факсимильное

копирование (два термина, определяющие собой одно явление), и «*творческое*» копирование [Swarzenski 1963, 8].

Автор предполагает, что первый тип «применялся только ради фиксации и воспроизведения произведений искусства, которые приобрели престиж и популярность благодаря их художественному качеству или тематике», тогда как второй тип, творческая копия, был задуман самим художником, который «не ограничивается <...> правильной передачей и поверхностным воспроизведением». Соображения Сварценского нельзя принять без оговорок, тем более что мы должны также учитывать предполагаемые политические и культурные обстоятельства востребованности точных копий в Средние века, когда «цитирование» и «копирование» означают не разнородные явления, а скорее два разных результата одного и того же процесса, отличающиеся главным образом тем, насколько они сходны или изменяют черты оригинала. Некоторые элементы оригинала могли быть скопированы, а другие – нет. Это означает, что в данном случае было принято решение о том, где и насколько интенсивно следовать модели и её мотивам.

Тем не менее, рассмотрим подробнее приём *творческого копирования*, которое, по мнению Сварценского, подразумевает намеренное изменение художником исходного произведения. К признакам, отличающим творческое копирование, исследователь относит обобщение, подчёркивание, намеренное выделение или изменение определённых частей композиции, иную работу с цветом и формой. Особенности работы с исходным произведением, трансформации в процессе копирования определяются присущим художнику методом работы и стилем эпохи.

К примерам «творческого копирования» Г. Сварценский относит копии произведений выдающихся мастеров Нового и Новейшего времени, созданные их учениками, в которых порой очень явно прослеживается индивидуальный стиль последних. Исследователь отмечает, что такая копия не зависит от качества копируемого образца (model) [Swarzenski 1963, 7]. Среди творческих копий – и произведения великих художников, скопированные в собственном стиле не менее известными мастерами, например, копии Тициана и Дюрера, выполненные Рубенсом и т.д. [Swarzenski 1963, 7]. Исследователь отмечает, что в качестве исходных работ могли быть не только оригинальные произведения, но и их репродукции любого качества. Средневековых мастеров заботила прежде всего иконографическая составляющая, однако Сварценский уверен, что намеренное или неосознанное отступления мастеров от оригинального источника можно сопоставить со степенью свободы и «художественной вольностью» современных мастеров [Swarzenski 1963, 9].

В качестве примера *творческого копирования* в Средние века Сварценский приводит среди прочего миниатюры Кодекса Геро (Университетская библиотека Дармштадта, Cod. 1948, 950–970 гг.), являющегося копией Золотого кодекса из Лорша (Ватиканская апостольская библиотека, Pal. lat. 50, 778–820 гг.). Сварценский отмечает совершенно иную работу мастера с пространством, изменение масштаба фигур и изменение деталей антуража [Swarzenski 1963, 13].

5.2. ***Факсимильная копия*** (facsimile copy) – точная копия как предмета изображения, так и стиля произведения более раннего периода [Alexander 1992, 101]. В каждом конкретном случае факсимильного копирования следует искать исключительные причины – прежде всего особый авторитет образца. Таково изображение писца Ездры в Амиатинском кодексе (700 г.), который считается точной

копией аналогичной утраченной миниатюры в предисловии к Библии, изготовленной в монастыре Виварий на юге Италии для Кассиодора, умершего в 597 году [Alexander 1992, 72]. Основанием для такого вывода служат небольшие особенности композиции, объяснимые желанием как можно точнее, пусть в ущерб нормам стиля, воспроизвести оригинал [Alexander 1992, 72].

5.3. ***Вариативное копирование*** (free variation of exemplar) могло иметь место, если у создателей не было визуального примера перед глазами, а инструкция к тому, что и как изображать, давалась им устно [Alexander 1992, 115]. Особенно это касалось выполнения декоративных деталей, например, инициалов, в которых может варьироваться орнамент при сохранении общей читаемости литеры [Alexander 1992, 92]. Развивая эту тему, Александер вводит термин, который тесно связан с понятием *вариативного копирования* и тоже затрагивает вопрос декоративного оформления рукописей:

5.4. ***Новаторство*** (innovation) [Alexander 1992, 118]; несмотря на большую роль копирования и заимствований, с точки зрения Александера, у миниатюристов оставалась возможность для отступления от схем, она проявлялась по большей части в декоративной составляющей рукописей – например, романских инициалов или декоративных рамок. С XIII же века новаторство ярче всего проявляется в не базирующихся на авторитетном тексте маргиналиях-дролери [Alexander 1992, 118].

5.5. ***Стандартизация*** (standardisation) – процесс выработки иконографической *схемы* [Alexander 1992, 118]. Александер описывает это явление в контексте XII века, когда западные художники часто обращались к византийским памятникам, подражая в первую очередь их стилю.

5.6. Термин «***избирательное копирование***» формулирует А. В. Пожидаева в исследовании «Сотворение мира в иконографии средневекового Запада»; под ним подразумевается копирование с добавлением новых, «современных» иконографических элементов [Пожидаева 2021, 50]. Этот тип копирования, по-видимому, актуален при создании миниатюр каролингских Турских Библий. Пример – изображение Сидящего на престоле во фронтисписе к Апокалипсису в Библии Мутье-Грандваль (f. 449 r). Велум, простёртый над Его головой, по замечаниям Ц. Дэвис-Вейер и В. Келера, связан с комментарием на Апокалипсис Викторина из Петтау, содержащим тему снятия покрова с лица Моисея, и восходит к типу изображения персонификации Небес или Космоса, подобного персонажу сцены Передачи Закона в декоре саркофага Юния Басса (Ватикан, Музей собора св. Петра, до 359 г.). А. В. Пожидаева отмечает аналогичный пример *избирательного копирования* в миниатюре Творения Библии из монастыря Сан-Пере-де-Родес (Париж, B. n., Ms. lat. 6, f. 6 r, ок. 1050–1075), где «медальон Творения» (сфера, восходящая к традиции изображения Дней Творения в «семье» Генезиса лорда Коттона), явно известный автору миниатюры, легко заменяется под влиянием актуальной экзегезы на сходную диаграмматическую форму, имеющую естественнонаучное происхождение.

6. Цитата и копия: сходства и различия

6.1. ***Цитированием*** можно назвать выборочное копирование отдельной сцены или же отдельного элемента, причём следует различать, с одной стороны, копирование с сохранением центрального ядра композиции и изменением периферии и, с другой стороны, копирование с введением в композицию деталей из иного

источника [Пожидаева 2021, 98]. На примере каролингских памятников мы можем говорить о цитировании а) целостной сцены, соседствующей с такой же целостной сценой из другого источника; б) деталей периферии и атрибутов, цитируемых из явно чужеродных и иноприродных источников [Пожидаева 2021, 96]. Пример варианта *цитирования целостных сцен* можно обнаружить у Г. Кесслера; цитированием является в том числе и изменение количества сцен прототипа. Этот тип цитирования отражён во фронтисписах к Книге Бытия так называемых Турских Библий: Бамбергской Библии (Государственная библиотека Бамберга, Msc. Bibl. I (A I.5), IX в.); Библии из Мутье-Гранваль (Лондон, Британская библиотека, Add. 10546, f. 5 v, 20, 1-я пол. IX в.); Библии Вивиана или Карла Лысого (Париж, B. n., lat. 1, 845 г.) и Библии Сан-Паоло-фуори-ле-Мура (Рим, Сан-Паоло-фуори-ле-Мура, f. 7 v, 21, 2-я пол. IX в.) [Kessler 1971]. Пример *цитирования деталей* антуража представляет собой прямая цитата изображения одного из кораблей Энея в сцене путешествия Иеронима в Рим в Библии Вивиана; здесь цитируется корабль из Ватиканского Вергилия (Vat. lat. 3225, f. 42 r) [Caillet 2012, 53].

6.2. Для сравнения можно привести примеры ***копирования*** из исследования Ж.-П. Кайе. Например, он отмечает связь Библии Мутье-Гранваль и Пятикнижия Ашбернхема, послужившего одним из протографов. Кайе называет копированием сохранение особенностей общей композиции, в частности, выделение регистров при помощи цвета, а также сходное положение фигур по отношению к пейзажу [Caillet 2012, 51–52]. Кайе имеет в виду использование самостоятельной рукописи как образца, однако не менее важен вопрос о специальных руководствах и их классификации.

7. Специальные руководства для исполнителей

7.1. ***Книги моделей или книги образцов*** (model books). Впервые употребляет термин «книги моделей» (Malerbücher) В. Фёге в 1891 году, подразумевая скорее общую формулу без дифференциации типов руководств [Vöge 1891, 378]. В 1949 году О. Демус предположил, что мастера на Сицилии при создании мозаичных циклов Палермо и Монреале использовали книги образцов (model-books), которые являлись носителями преимущественно византийской традиции, но происходили из аббатства Монтекассино [Demus 1949, 252–255]. Следующее ключевое уточнение О. Демус и Э. Китцингер вносят уже в 1960-е – 1970-е годы. Их определение термина «книги образцов» мы считаем наиболее ёмким и точным: книги образцов представляют собой специальные «*иконографические руководства*», содержащие полные циклы образцовых миниатюр [Demus 1970; Kitzinger 1960 a, 133–135]. Важно, что в обширном исследовании мозаик собора Монреале Э. Китцингер чётко разграничивает типы руководств, к которым обращались мозаичисты при создании композиций: в италоязычном издании монографии «Мозаики Монреале» [Kitzinger 1960 b, 64] книги моделей обозначаются термином «libro di modelli», *книги мотивов* же отделяются от них наименованием «campioni per motivi singoli».

Также термин «книги моделей» был использован Р. Шеллером: в эпилоге «Введения» он делает попытку разграничения видов руководств, двигаясь в хронологическом порядке, и констатирует, что найти универсальное определение для сильно меняющихся в зависимости от времени и региона руководств почти невозможно [Scheller 1995, 78]. Для наиболее точного определения следует привести

пример, названный им «книгой моделей в традиционном понимании» [Scheller 1995, 86]; так он характеризует оформленную коллекцию каллиграфических букв и версалей Гуинифорте да Вимеркате, организованных по разным размерам; коллекцию, имевшую функцию сборника примеров для потенциальных заказчиков [Scheller 1995, 85].

7.2. ***Альбомы образцов / книги мотивов*** (motif books, cahiers/carnets de modèles). В англоязычной традиции альбомы образцов могут фигурировать и как «collections of model drawings»; к этой категории М. Мюллер причисляет, например, Листы из Вольфенбюттеля (Вольфенбюттель, Библиотека герцога Августа, Cod. Guelf. 61.2 Aug. 8, f. 75 r – 94 v, 1230–1240 гг.) [Müller 2014, 16]. Она также указывает на необходимость проведения различия между альбомами образцов и книгами образцов, где первые представляют собой часто единичные, автономные рисунки, тогда как вторые (книги образцов) содержат регулярные последовательно упорядоченные иконографические образцы, подобно примерам из Рейнау (Вена, Австрийская национальная библиотека, Cod. Vindobon. 507, ок. 1200 г.) и Гёттингена (Земельная библиотека Нижней Саксонии и библиотека Гёттингенского университета, Cod. MS Uff. 51 Cim., XV в.). В первом случае мастер, обратившийся к руководству, был вынужден конструировать будущую композицию, изымая необходимые разрозненные части, во втором же случае мастер имел возможность копировать целые композиции, законченные сцены [Müller 2014, 16].

Благодаря альбомам образцов (cahiers de modèles) могли распространяться, например, геометрические мотивы. Такие тетради могли использовать мастера, проживающие на разных территориях и даже в разные эпохи [Bruneau 1984, 252]. Во франкоязычной литературе, посвященной археологической тематике, могут встречаться два варианта обозначения этих альбомов: «cahiers» и «carnets» [Bruneau 1984, 241]. Брюно даёт определение, схожее с определением М. Мюллер: такие альбомы образцов представляли собой своего рода коллекцию сведённых воедино визуальных образов (cartons), из которых мастер выбирал необходимые ему в данном конкретном случае [Bruneau 1984, 243].

7.3. ***«Летучие листы»*** (feuilles volantes). Существовали также отдельные листы образцов и фрагментов книг *мотивов*. В 1904 году А. Мартен определил такого рода пособия как «летучие листы», feuilles volantes, противопоставив их более основательным «альбомам образцов», carnets de modèles [Martin 1904, 24]. Шеллер же приводит пример подобного типа руководства – фрагмент с Луары второй половины IX века, содержащий отрывки из «Психомахии» и гимнов Пруденция (листы разделены между Парижской и Ватиканской библиотеками) [Scheller 1995, 98–108]. Этот памятник состоит из фрагментов текста и отдельных рисунков, которые не складываются в какую-либо систему: разрозненные элементы архитектуры и орнаментов, человеческие фигуры. Изображения отличаются по стилю и могут принадлежать разным рукам; либо являться рисунками, сделанными одной рукой, но имеющими разные функции. Шеллер отмечает, что аккуратная компоновка композиций на страницах, сам набор и стиль рисунков создают впечатление, что перед зрителем сознательно скопированные с неких образцов «модели», предназначенные для использования в ходе работы над построением композиции миниатюры [Scheller 1995, 106]. При этом важно отметить, что от «книги моделей» памятник отличает разрозненность и фрагментарность; Шеллер применяет здесь

понятие «model sheets». Таким образом, можно сформулировать определение, восходящее к терминологии А. Мартена, основанное на противопоставлении основательных руководств-сборников и более обрывочных «летучих листов» – руководств, в которых относительно бессистемно собраны единичные разрозненные зарисовки служебного характера.

7.4. ***Эскизы на полях***, впервые выявленные и описанные А. Мартеном [см.: Пожидаева 2021, 20], детально характеризуют М. А. Стонс [Stones 1990] и Дж. Александер [Alexander 1991, 62]. Это могут быть наброски к конкретной миниатюре, сопровождаемые краткими текстовыми примечаниями. Заметки (les notes) и наброски (les esquisses) можно найти в литургических и агиографических рукописях. Анализируя наброски и эскизы, можно сделать вывод о том, сколько мастеров трудились над созданием миниатюры. Малое количество сохранившихся эскизов объясняется тем, что в большинстве случаев они делались на месте будущей миниатюры, а не на полях. Предельная обобщённость эскизов часто становится источником ошибок мастера, вплоть до неправильной трактовки сюжета [Alexander, 1991, 62–63].

7.5. ***Инструкции*** (instructions) – текстовые указания, которые давались миниатюристам относительно содержания и места изображений и декоративных элементов [Alexander 1992, 51]. Подробные программные инструкции могли быть даны двумя способами. Во-первых, в готический период такие инструкции могли быть оставлены в тексте самой рукописи в качестве пояснений к изображениям; в качестве примера можно привести сложную программу, написанную, вероятно, доминиканским богословом для иллюстрации Бельвильского бревиария, который был иллюминирован в Париже Жаном Пюселем (1325) [Alexander 1992, 53]. Во-вторых, инструкции также часто писались на полях рукописи с тем, чтобы позднее быть уничтоженными (их либо стирали, либо отрезали при переплетении). Часто указания на полях должны были быть написаны в черновой копии, а затем перенесены с неё. Подобный пример сохранился в рукописи трактата Оноре Бонета «Somnium super materia schismatis», выполненной в парижской мастерской около 1395 года [Alexander 1992, 54].

***

Вот тот примерный круг больших тем, которые нам представляется важным очертить в первую очередь для русскоязычного исследователя, обращающегося к иконографическому методу. Разумеется, в этот вынужденно краткий перечень не вошло очень многое – ни, как мы упомянули выше, разделение ролей между носителями разных задач в процессе создания иконографической схемы / программы изображения или серии изображений, ни вопрос о догматической ценности и разных степенях ответственности разного типа изображений, ни, наконец, многочисленные и очень важные технические аспекты создания изображения, без которых многое в осмыслении процесса передачи или воспроизведения иконографической схемы остаётся неясным.

Нам хочется надеяться, что наша работа поднимет ряд вопросов, без которых невозможно выработать реально работающий понятийный аппарат, который позволил бы русскоязычному исследователю избежать досадных недоразумений и неточностей.

Библиография

Абрамович 1931 – *Абрамович Д.* Києво-Печерський патерик. Київ, 1931.

Дмитриев, Ольшевская 1997 – Киево-Печерский патерик / Пер., комм. Л. А. Дмитриева, Л. А. Ольшевской // Библиотека литературы древней Руси. Т. 4. Санкт-Петербург, 1997. С. 296–489.

Панофский 2009 – *Панофский Э.* Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Перевод с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. Москва, 2009.

Пожидаева 2021 – *Пожидаева А. В.* Сотворение мира в иконографии средневекового Запада. Москва, 2021.

Покровский 1900 – *Покровский Н. В.* Очерки памятников христианского искусства. Санкт-Петербург, 1900.

Alexander 1992 – Alexander J. J. G. Medieval Illuminators and Their Methods of Works. Yale, 1992.

Battini et al. 2006 – Battini M., Saladino V., Franzoni C., Settis S. Schemata: comunicazione non verbale nella Grecia Antica. *Quaderni Storici*. 2006. Vol. 41. 123 (3). Pp. 671–701.

Borlée, Terrier Aliferis 2018 – Les modèles dans l'art du Moyen Age (XII–XV siècles). Ed. by D. Borlée, L. Terrier Aliferis. Turnhout, 2018.

Bruneau 1984 – Bruneau P. Les mosaïstes antiques avaient–ils des Cahiers de modèles? *Revue Archéologique*. 1984. 2. Pp. 241–272.

Caillet 2012 – Caillet J. P. La mise à profit de manuscrits antérieurs en tant que modèles par les miniaturistes du VIII^{e} au XII^{e} siècle. *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*. 2012. 43. Pp. 49–60.

Carruthers 2008 – Carruthers M. The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture. Cambridge, 2008.

Demus 1949 – Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949.

Demus 1970 – Demus O. Byzantine Art and the West. New York, 1970.

Grabar 1968 – Grabar A. Christian Iconography: A Study of Its Origins. Princeton, 1968.

Kessler 1971 – Kessler H. L. Hic Homo Formatur: The Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles. *Art Bulletin*. 1971. 53. Pp. 143–160.

Kessler 1977 – Kessler H. L. The Illustrated Bibles from Tours. Princeton, 1977.

Kitzinger 1960 a – Kitzinger E. The Mosaics of Monreale. Palermo, 1960.

Kitzinger 1960 b – Kitzinger E. I mosaici di Monreale. Trad. di Fanny Bonajuto. Palermo, 1960.

Martin 1904 – Martin H. Les esquisses des miniatures. *Revue Archéologique*. 1904. 4. Pp. 17–45.

Müller 2014 – Müller M. E. Introduction. *The Use of Models in Medieval Book Painting*. Cambridge, 2014. Pp. xi–xviii.

Scheller 1995 – Scheller R. W. Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470). Amsterdam, 1995.

Settis 2013 – Settis S. La «Tempesta» interpretata. Torino, 2013.

Stones 1990 – Stones A. Indications ecrites et modeles picturaux, guides aux peintres de manuscrits enlumines aux environs de 1300. *Artistes, arttisans et production artistique au Moyen Age. 3. Fabrication et consommation de l'oeuvre*. Paris, 1990. Pp. 321–349.

Swarzenski 1963 – Swarzenski H. The Role of Copies in the Formation of the Styles of the Eleventh Century. *Studies in Western Art. Vol. 1: Romanesque and Gothic Art*. Princeton, 1963. Pp. 7–18.

Verkerk 2004 – Verkerk D. Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch. Cambridge, 2004.

Weitzmann, Bernabò 1999 – Weitzmann K., Bernabò M. The Byzantine Octateuchs. Princeton, 1999.

References

Abramovich 1931 – Abramovich D. The Kyiv Caves Patericon. Kyiv, 1931. In Ukrainian.

Alexander 1992 – Alexander J. J. G. Medieval Illuminators and Their Methods of Works. Yale, 1992.

Battini et al. 2006 – Battini M., Saladino V., Franzoni C., Settis S. Schemata: comunicazione non verbale nella Grecia Antica. *Quaderni Storici*. 2006. Vol. 41. 123 (3). Pp. 671–701.

Borlée, Terrier Aliferis 2018 – Les modèles dans l'art du Moyen Age (XII–XV siècles). Ed. by D. Borlée, L. Terrier Aliferis. Turnhout, 2018.

Bruneau 1984 – Bruneau P. Les mosaïstes antiques avaient–ils des Cahiers de modèles? *Revue Archéologique*. 1984. 2. Pp. 241–272.

Caillet 2012 – Caillet J. P. La mise à profit de manuscrits antérieurs en tant que modèles par les miniaturistes du VIII[e] au XII[e] siècle. *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*. 2012. 43. Pp. 49–60.

Carruthers 2008 – Carruthers M. The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture. Cambridge, 2008.

Demus 1949 – Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949.

Demus 1970 – Demus O. Byzantine Art and the West. New York, 1970.

Dmitriev, Olshevskaya 1997 – The Kyiv Caves Patericon. Ed. by L. A. Dmitriev, L. A. Olshevskaya. *Library of Ancient Russia Literature*. Vol. 4. St. Peterburg, 1997. Pp. 296–489. In Russian.

Grabar 1968 – Grabar A. Christian Iconography: A Study of Its Origins. Princeton, 1968.

Kessler 1971 – Kessler H. L. Hic Homo Formatur: The Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles. *Art Bulletin*. 1971. 53. Pp. 143–160.

Kessler 1977 – Kessler H. L. The Illustrated Bibles from Tours. Princeton, 1977.

Kitzinger 1960 a – Kitzinger E. The Mosaics of Monreale. Palermo, 1960.

Kitzinger 1960 b – Kitzinger E. I mosaici di Monreale. Trad. di Fanny Bonajuto. Palermo, 1960.

Martin 1904 – Martin H. Les esquisses des miniatures. *Revue Archéologique*. 1904. 4. Pp. 17–45.

Müller 2014 – Müller M. E. Introduction. *The Use of Models in Medieval Book Painting*. Cambridge, 2014. Pp. xi–xviii.

Panofsky 2009 – Panofsky E. Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. Transl. into Russian by N. G. Lebedeva, N. A. Osminskaya. Moscow, 2009.

Pokrovsky 1900 – Pokrovsky N. V. Essays on Monuments of Christian Art. St. Peterburg, 1900. In Russian.

Pozhidaeva 2021 – Pozhidaeva A. V. The Creation of the World in the Iconography of the Medieval West. Moscow, 2021. In Russian.

Scheller 1995 – Scheller R. W. Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470). Amsterdam, 1995.

Settis 2013 – Settis S. La «Tempesta» interpretata. Torino, 2013.

Stones 1990 – Stones A. Indications ecrites et modeles picturaux, guides aux peintres de manuscrits enlumines aux environs de 1300. *Artistes, arttisans et production artistique au Moyen Age. 3. Fabrication et consommation de l'oeuvre*. Paris, 1990. Pp. 321–349.

Swarzenski 1963 – Swarzenski H. The Role of Copies in the Formation of the Styles of the Eleventh Century. *Studies in Western Art. Vol. 1: Romanesque and Gothic Art*. Princeton, 1963. Pp. 7–18.

Verkerk 2004 – Verkerk D. Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch. Cambridge, 2004.

Weitzmann, Bernabò 1999 – Weitzmann K., Bernabò M. The Byzantine Octateuchs. Princeton, 1999.

Информация об авторах
Анна Владимировна Пожидаева
кандидат искусствоведения,
доцент факультета гуманитарных наук
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Российская Федерация, 105066, Москва, ул. Старая Басманная, 21/4, стр. 1
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0247-933X
e-mail: apojidaeva69@mail.ru

Нана Арменовна Мкртчян
магистрант образовательной программы «Медиевистика»
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Российская Федерация, 105066, Москва, ул. Старая Басманная, 21/4, стр. 1
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-6059-4179
e-mail: nana3101@yandex.ru

Мария Кирилловна Сидоренко
студент образовательной программы «История искусств»
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Российская Федерация, 105066, Москва, ул. Старая Басманная, 21/4, стр. 1
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-8819-9657
e-mail: mksidorenko@edu.hse.ru

Софья Валерьевна Спиридонова
студент образовательной программы «История искусств»
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Российская Федерация, 105066, Москва, ул. Старая Басманная, 21/4, стр. 1
ORCID: https://orcid.org/0009-0003-5062-3185
e-mail: svspiridonova@edu.hse.ru

Евгения Александровна Суслова
студент образовательной программы «История искусств»
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Российская Федерация, 105066, Москва, ул. Старая Басманная, 21/4, стр. 1
ORCID: https://orcid.org/0009-0009-0138-4222
e-mail: easuslova_1@edu.hse.ru

Information about the authors
Anna V. Pozhidaeva
Cand. Sci. (Art History),
Associate Professor of Faculty of Humanities
National Research University “Higher School of Economics”
1 Bldg., 21/4, Staraya Basmannaya St., Moscow, 105066, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0247-933X
e-mail: apojidaeva69@mail.ru

Nana A. Mkrtchian
Master's student of "Medieval Studies" Programme
National Research University "Higher School of Economics"
1 Bldg., 21/4, Staraya Basmannaya St., Moscow, 105066, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-6059-4179
e-mail: nana3101@yandex.ru

Maria K. Sidorenko
Bachelor's student of "History of Art" Programme
National Research University "Higher School of Economics"
1 Bldg., 21/4, Staraya Basmannaya St., Moscow, 105066, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-8819-9657
e-mail: mksidorenko@edu.hse.ru

Sofia V. Spiridonova
Bachelor's student of "History of Art" Programme
National Research University "Higher School of Economics"
1 Bldg., 21/4, Staraya Basmannaya St., Moscow, 105066, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0009-0003-5062-3185
e-mail: svspiridonova@edu.hse.ru

Evgenia A. Suslova
Bachelor's student of "History of Art" Programme
National Research University "Higher School of Economics"
1 Bldg., 21/4, Staraya Basmannaya St., Moscow, 105066, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0009-0009-0138-4222
e-mail: easuslova_1@edu.hse.ru

Материал поступил в редакцию / Received 16.04.2024
Принят к публикации / Accepted 03.06.2024