

СТАТЬИ / ARTICLES

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2025-7-2-206-227>



Typus-Casa Horne: связь с восточно-христианскими образами и репрезентация теологического нарратива в работах итальянских художников XII–XVI веков

Е. В. Яковлева 

Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Российская Федерация
iakovleva.ek.vl@gmail.com

Для цитирования:

Яковлева Е. В. Typus-Casa Horne: связь с восточно-христианскими образами и репрезентация теологического нарратива в работах итальянских художников XII–XVI веков // Визуальная теология. 2025. Т. 7. № 2. С. 206–227. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2025-7-2-206-227>

Аннотация. *Casa-Horne-Typus* вводится Панофским для обозначения христоцентричного типа итальянской «Пьеты», ориентированного на византийские образцы *Imago Pietatis*, для фиксации его отличия от *Pietà-Nordica*, восходящей к североевропейскому *Vesperbild*, центром композиции которой является фигура Девы Марии. Панофский полагает, что *Der Schmerzensmann mit Maria* из Музея Хорна во Флоренции является в данном случае прототипом и представляет из себя пример перехода от чистой «репрезентации» иконы к *Andachtsbild* – образу, посредством которого преодолевается спиритуалистическая дистанция между субъектом и объектом молитвенного созерцания. Опираясь на новые научные данные, автор статьи доказывает необходимость внесения корректировок в теорию Панофского о происхождении христоцентричного типа итальянской «Пьеты» и на основе анализа визуального ряда разрабатывает новую формулу типа. Данный подход позволяет включить в анализ возможных прототипов древнерусскую и северомакедонскую фрески «Оплакивания» из Пскова и Нерези. Придерживаясь методологии формирования *Andachtsbilders*, предложенной Панофским, автор статьи впервые обосновывает тезис, что рассматриваемый тип итальянской «Пьеты» идёт не по пути формирования нового образа, но по пути урезания уже существующей в восточно-христианском искусстве композиции «Оплакивания». Для отражения такого процесса целесообразно введение термина *Typus-Mirozh* взамен *Typus-Casa Horne*. На примере работ-антитез итальянских мастеров XIV–XVI веков в статье доказывается использование ими двух художественных схем (*Pietà-Nordica* и *Typus-Mirozh*) для формирования различных теологических нарративов. *Pietà Nordica*, восходящая к североевропейскому *Vesperbild*, призвана помогать верующим отождествлять собственные чувства со страданиями Богоматери,

в то время как христоцентричные изображения, относящиеся к *Typus-Mirozh*, должны транслировать темы крестной Жертвы и Воскресения.

Ключевые слова: Pietà, Typus-Casa Horne, Typus-Mirozh, Andachtsbild, Vesperbild, Пьета, иконография, иконология, теория типов, визуальная репрезентация.

Typus-Casa Horne: connection with orthodox images and representation of theological narrative in works by Italian artists of 12th – 16th centuries

Ekaterina V. Iakovleva 

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
iakovleva.ek.vl@gmail.com

For citation:

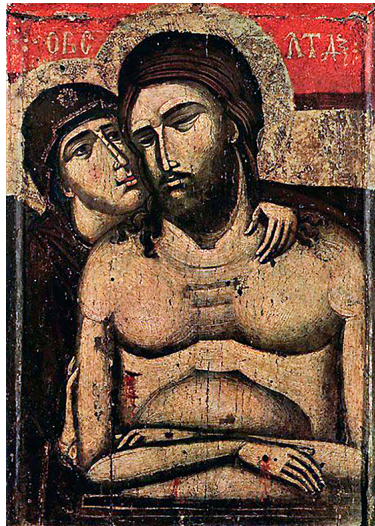
Iakovleva E. V. Typus-Casa Horne: connection with orthodox images and representation of theological narrative in works by Italian artists of 12th – 16th centuries. *Journal of Visual Theology*. 2025. Vol. 7. 2. Pp. 206–227. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2025-7-2-206-227>

Abstract. The iconography of the *Pietà* is traditionally rooted back to the *Vesperbild*. Such an approach is not entirely correct. Panofsky proposes two types of the *Italian Pietà*: *Pietà-Nordica* which is a Mary-centered composition (iconographically indeed referring to its Northern European prototype) and a Christ-centered scheme. The latter one is called *Casa-Horne-Typus* by Panofsky naming it after its prototype – an image of “Cristo in Pietà” from the Horne Museum in Florence reproducing a Gregorian type of the “Man of Sorrow” to which the 13th century artist added the figure of the Virgin depicting it aside the Savior. According to Panofsky, this image testifies the transition stage from a pure symbolism of an icon to the *Andachtsbild*, consisting of two components (so called “forms”) “representation” and “scene narrative”. In the 12th century Byzantine Art and Old Russian Art, two formulas transmit the theological narrative of Christ’s Sacrifice, His Death and Resurrection. “Lamentation over the Dead Christ” (interpreted also as a “Suspension on the way” from the Cross – to the Tomb) and “Dead Christ in the Tomb” (associated with the Gregorian type of “Man of Sorrows”, sometimes referred to as an *Imago Pietatis*). The theological nucleus of “Lamentation” deriving from the Mirozhsky Monastery (Pskov) dated 1130s–1140s consists of two figures: Dead Christ embraced by the Mother of God. A traditional gesture from “Glikophilousa” (“Sweet-Kissing”: the cheek of the Virgin touches the cheek of the Son) takes place but in contrast to the Orthodox icon the Mother’s cheek touches the cheek of the Dead Christ and not the Child’s. Reduction of the composition to its theological nucleus turned ninety degrees clockwise so that the figures are presented vertically leads to an icon titled “Do not lament Me, O Mother” (referring to the 8th century hagiographical text written by Cosmas of Maium). The same *Mirozh’s scheme* reproduces the author of the image from the Horne Museum in Florence. This article aims to update Panofsky’s theory on the origin of the *Christ-centered* type of *Italian Pietà* as well as to prove the necessity to substitute the term of *Typus-Casa Horne* with

the one of *Typus-Mirozh*. The author of the article proposes a new formula of the type and based on the examples of visual antithesis in the masterpieces by the Italian artists (such as Giovanni da Milano, Giovanni Bellini, Michelangelo Buonarroti) proves that two schemes were used to transmit different theological narratives. *Pietà Nordica*, deriving from a Mary-centered Northern European *Vesperbild* aims believers to associate their spiritual fillings with the sufferings of the Mother of God, whereas Christ-centered *Typus-Mirozh* images are to transmit the theological ideas of Sacrifice and Resurrection.

Keywords: Typus-Casa Horne, Typus-Mirozh, Andachtsbild, Vesperbild, Pietà, Imago Pietatis, iconography, iconology, theory of types, visual representation.

Впервые *Casa-Horne-Typus* употребляется Панофским в работе, посвящённой *Imago Pietatis*, для обозначения восточного типа изображения итальянской «Пьеты», сформированного на основе иконографии византийского «Мужа скорбей» [Panofsky 1927, 269]. Прототипом в данном случае выступает небольшое поясное изображение мёртвого Христа из Музея Хорна во Флоренции: фигура Его вертикальна, голова чуть склонена на бок, глаза закрыты, справа от Спасителя изображена Богородица, обнимающая (поддерживающая) тело мёртвого Сына; щека Матери нежно, «сладким лобзанием» прильнула к Его щеке (ил. 1).



Ил. 1. Пьета. Дерево, темпера, позолота. 37×27 см. 1325–1349.
Флоренция, Музей Хорна. Из открытых источников

Панофский полагает, что произведение из Музея Хорна во Флоренции является примером перехода от чистой «репрезентации» иконы к *Andachtsbild* – образу, композиционно сочетающему в себе две «формы» – атемпоральность христианского символа и «сценический нарратив», – призванные помочь верующему преодолеть спиритуалистическую дистанцию и сфокусироваться на теме молитвенного созер-

цания. Иными словами, соединение репрезентации христианской символики на основе *Typus-Casa Horne* с евангельским событием олицетворяет собой переход от *Imago Pietatis* к *Andachtsbild* – христоцентричной итальянской «Пьете», которая, в отличие от *Pietà-Nordica*, уходит корнями не в североевропейский *Vesperbild*, а формируется на основе григорианского «Мужа Скорбей» путём добавления к нему фигуры Девы Марии. В соответствии с предложенной Пановским методологией автор молитвенного образа *Cristo in Pietà* из Музея Хорна во Флоренции идёт по пути изменения содержания художественного произведения (прямой метод) посредством формирования нового композиционного решения [Panofsky 2015, 12–13].

Формализация требований к схеме *Typus-Casa Horne* – присутствие фигуры Девы Марии в рамках анализируемого художественного поля, соприкосновение щёк («сладкое лобзание») и жест поддержки Богоматерью тела Сына – позволяет включить в анализ иконографии христоцентричного типа итальянской «Пьеты» восточно-христианские изображения «Оплакивания» XII века и обозначить хронологически линию от фрески Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря к изображению из Музея Хорна во Флоренции, автор которого копирует один из изводов иконы «Не рыдай Мене, Мати».

Некорректное определение типа образов молитвенного созерцания приводит к ошибкам в интерпретации заложенных в них смыслов, в том числе теологического характера. Наличие в творчестве итальянских художников XIV–XVI веков работ-антитез на тему «Пьеты», в основу которых положены разные иконографические схемы – ориентированный на Деву Марию североевропейский *Vesperbild* и христоцентричный, восходящий, как полагают Пановский [Panofsky 1927, 269] и Бельтинг [Belting 1996, 20–21], к *Imago Pietatis* восточный тип – показывает, что художники сознательно использовали различные формулы для визуализации соответствующего теологического нарратива. *Pietà Nordica* (композиция, спиритуалистическим центром которой является фигура Девы Марии) была призвана помочь верующим преисполниться чувством сострадания к Богоматери; при этом христоцентричный *Uomo dei dolori* транслировал темы крестной Жертвы и Воскресения.

Именно поэтому так важно при работе со «сложносочинённым» образами, соединяющими «репрезентации» и «сценический нарратив» [Panofsky 2015, 11], каким, безусловно, является итальянская «Пьета», понимать мотивы художников при использовании ими той или иной схемы. Джованни да Милано, Джованни Беллини, Микеланджело Буонарроти – наиболее яркие примеры того, как формируется художниками теологический нарратив в зависимости от положенного в основу композиции «Пьета» типа изображения.

Однако вопрос иконографии итальянской «Пьеты» в науке представлен крайне односторонне [Reau 1955–1956, 103; Schiller 1972, 179; Paolucci 1997; Mazzotta et al. 2018, 35–127; Wasserman 2006]: влияние византийских образцов и восходящих к ним работ местных мастеров недооценено, формирование образа связывается в основном с североевропейским *Vesperbild*. Изображения, формально попадающие под определение *Typus-Casa Horne*, в редких случаях обозначаются как образы, сформированные под влиянием восточных *Imago Pietatis*, в то время как типологически они являются не просто повторением образа из Музея Хорна во Флоренции, копирующим один из изводов иконы «Не рыдай Мене, Мати», но цитатой спира-

туалистического центра композиции псковской фрески «Оплакивание». Многие факторы, повлиявшие на формирование типов итальянской «Пьеты», остаются в рамках исследований, посвящённых вопросам искусства Византии, что существенно ограничивает возможность интерпретации работ итальянских художников XII–XVI веков.

Рео, излагая возможные варианты указанного выше влияния, тем не менее, остаётся на позиции преемственности по линии *Vesperbild – Pietà* [Réau 1955–1956, 103]. Шиллер обходит сложный вопрос, включая в справочник только анализ скульптурных произведений, ориентированных исключительно на североевропейский *Vesperbild* [Schiller 1972, 179], в результате чего огромный пласт живописных изображений, с которых в XIV веке начинаются интерпретации темы итальянскими мастерами (в скульптуре они появляются в основной массе в XV веке), в исследовании отсутствуют. Аллегри и Мадзотта, предложив в качестве возможного прототипа «Пьеты» изображение матери-Сонамитянки с мёртвым сыном на руках (4 Цар 4:20) из парижской миниатюры, датируемой второй четвертью XIII века [Mazzotta et al. 2018, 38, fig. 2], ставят под сомнение идею Шиллера об «уникальности композиции» *Vesperbild* [Schiller 1972, 179]. Исследование Аллегри и Мадзотты – наглядный пример того, как применение метода типологии помогает определить область, в которой следует искать «первопричину» смены темы. Тип, с одной стороны, ведёт себя «жёстко» за счёт того, что фиксирован формально, но, с другой, – менее притязателен, чем тема или иконография, так как может менять «окружение», раскрывая свой потенциал в рамках различных нарративов и коннотаций [Panofsky 2015, 27]. В целом работа Аллегри и Мадзотты также основана на линии преемственности *Vesperbild – Pietà*. При этом авторы приводят ряд изображений, имеющих непосредственную связь с *Typus-Casa Horne*, – пример того, как учёные выделяют один тип и не замечают другой. Можно предположить, что данный вопрос находится за пределами исследования. Однако в таком случае не следует приводить ряд иллюстраций, отражающих заявленную тему лишь отчасти и тем самым искажающих представление о предмете.

Очевидно: идеи Бельтинга и Панофского о восточно-христианских корнях одного из типов итальянской «Пьеты» [Panofsky 2015, 9–16; Belting 1996, 20–21; Бельтинг 2002, 398] не находят должного отклика в работах современных исследователей, в той или иной степени освещающих тему её иконографии. На основе анализа текста Панофского, посвящённого влияниям *Imago Pietatis* на формирование западноевропейских художественных образов XIV–XVI веков [Panofsky 2015, 9–27], автор статьи разрабатывает формулу *Typus-Casa Horne*, что позволяет включить в поле исследования возможных прототипов всемирно известные, но ранее не рассматривавшиеся в предлагаемом контексте древнерусскую и северомакедонскую фрески «Оплакивания». Поддерживая идею Гаррисона [Garrison 1949, 103] и Гамба [Gamba 1961, 45] о византийском происхождении изображения из Музея Хорна во Флоренции и основываясь на последних данных о его датировке (1325–1349 годы), автор статьи доказывает, что прототипом восточно-христианского типа итальянской «Пьеты» является древнерусская фреска XII века, а *Cristo in Pietà* из Флоренции может стоять в ряду образов, посредством которых схема распространилась в Италии. На основе анализа работ-антитез художников Джованни да Милано, Джованни Беллини и Микеланджело Буонарроти в статье далее пока-

зано формирование итальянскими мастерами различных теологических нарративов на основе использования художественных формул, лежащих в основе двух типов «Пьеты»: *Pietà-Nordica* (восходящая к североевропейскому *Vesperbild*) и восточно-христианский *Typus-Mirozh*.

Соединение «репрезентации» христианской символики на основе *Typus-Casa Horne* с евангельским нарративом Великой Пятницы: от *Imago Pietatis* к *Andachtsbild*

Термин *Andachtsbild* используется в искусствознании по отношению к появляющимся в XIV веке в Европе образам, предназначенным для молитвенной медитации. В рамках фигуративной концепции образа Панофский выделяет две визуальные части, «формы» священного изображения: «сценический нарратив» и «иератическую репрезентацию» [Panofsky 2015, 11], призванные транслировать зрителю определённый теологический смысл.

Под первой «формой» молитвенного образа понимается не просто повествование новозаветного, апокрифического или мистического характера, но художественный нарратив, рассчитанный на определённый спиритуалистический эффект с соответствующей расстановкой визуальных акцентов. Что касается второй, то здесь имеется в виду нечто большее, чем определённая иконографическая схема (в случае с *Typus-Casa Horne* ею является «Муж скорбей»). Слово «иератический» взято из перевода на итальянский язык оригинального текста Панофского, в котором он использует термин *Repräsentationsbild* [Panofsky 2015, 11; Panofsky 1927, 264]. Соединение двух вариантов (оригинала и перевода) в предложенном контексте позволяет обозначить способность «репрезентации» выступать не только в качестве совокупности визуальных характеристик «прототипа», положенных в основу последующих художественных повторений, но и выполнять роль носителя сакрального послания – узнаваемого, считываемого, основанного на тексте, традиции, Предании. Способность схемы через концентрацию смыслов передать *message* (в самом широком понимании) зрителю и подчеркивает итальянское *ieratico*, в данном случае не имеющее ничего общего с освящением материи, но наилучшим образом отражающее семантику контекста.

Каждая из указанных выше «форм» *Andachtsbild*, представляющих из себя части одной композиции (схема в нарративе), транслирует определённые смысловые импульсы, постигаемые субъектом в процессе созерцания. Эти импульсы можно также назвать характеристиками форм, о которых идёт речь. К примеру, «сценический нарратив» предполагает изображение некоего события, что естественно подразумевает последовательное «считывание» фигуративных элементов субъектом созерцательного процесса с целью постижения смысла изображения. Однако с учётом того, что художественное повествование ограничено временным отрезком, в рамках которого развивается действие, зритель в своём осознании воспроизведённого события всегда по отношению к нему «запаздывает», что является причиной отстранённости субъекта от объекта в рамках процесса созерцания. В случае «репрезентации» времени на «считывание» требуется гораздо меньше, но Образ недостижим иерархически, и спиритуалистическое единение субъекта и объекта тоже невозможно. Наглядно и кратко характеристики, о которых идёт речь, можно представить в виде таблицы (табл. 1).

Уровень смыслового импульса	Нарратив	Репрезентация
Текстологический	Эпопея (повествование)	Литургия
Онтологический	Отрезок времени	Вне времени
Спиритуалистический	Запаздывание при преодолении дистанции	Недостигаемый уровень

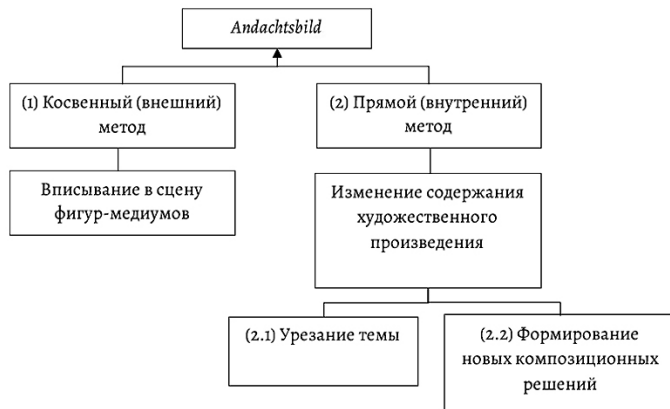
Табл. 1. *Andachtsbild*: визуальные «формы» и их характеристики

Получается, что ни чистое повествование, ни схема по отдельности не могут обеспечить атмосферу молитвенной концентрации внимания, необходимую для того, «чтобы познать Его, и силу воскресения Его, и участие в страданиях Его, сообразуясь смерти Его» (Флп 3:10). При этом запрос общества (в результате распространения в Европе идей *devotio moderna*) сводится к необходимости предоставления верующему «возможности полного созерцательного следования изображённой молитвенной теме, предполагающего спиритуалистическое слияние иконографического объекта с субъектом, его постигающим» [Panofsky 2015, 11]. Проблема преодоления спиритуалистической дистанции между объектом и субъектом процесса молитвенного созерцания решается посредством *Andachtsbild*, предполагающим слияние «сценического нарратива» с «иератической репрезентацией» двумя методами: «косвенным внешним» и «прямым внутренним». Первый предполагает вписывание в сцену фигур-медиумов, роль которых могут играть, к примеру, ангелы, раздвигающие завесу (кафедра для церкви Сант Андреа в Пистойе Джованни Пизано; фрагмент, находящийся в Музее Боде в Берлине). Второй – изменение изображения посредством помещения его смыслового стержня вне контекста эмпирического опыта; в результате нарратив «повисает в воздухе», изображение приобретает атемпоральность иконы, а фигуры, лишённые определённых сценических функций, онтологически становятся ближе зрителю.

Такого рода трансформация произведения может быть осуществлена двумя способами. Первый – урезание темы и, как следствие, смещение акцентов: из сцены «Несения креста» выделяется «Спаситель, несущий крест», из «Тайной вечери» – эпизод «Иисус Христос и Иоанн Богослов», а «Христос у колонны» – из сцены «Бичевания» и т.д. В остальных случаях формируются новые композиции, в рамках которых художественными способами подчёркивается человеческая природа Спасителя: Христос, распятый на Кресте, становится «Мужем скорбей», а Дева Мария предстаёт Матерью, оплакивающей мёртвого Сына [Panofsky 2015, 12–13]. Процесс преобразования художественных композиций может быть представлен схематично (ил. 2):

По пути выработки нового композиционного решения, полагает Панофский, идёт формирование немецкого *Vesperbild*, на иконографию которого опирается итальянская «Пьета», точнее – североевропейский её вариант – *Pietà-Nordica* [Panofsky 2015, 14] с фигурой Девы Марии в центре композиции. Формирование второго типа – христоцентричного, идёт тем же путём, но в основе образа лежит

«Муж скорбей» из Музея Хорна во Флоренции. Оба типа: и *Pietà-Nordica*, и *Typus-Casa Horne* – в достаточной степени представлены в работах итальянских мастеров XIV–XVI веков. Однако, *Pietà-Nordica* – более распространена и в соответствующих иконографических исследованиях традиционно выдвинута на первый план.



Ил. 2. Методы преодоления спиритуалистической дистанции между субъектом и иконографическим объектом процесса молитвенного созерцания. Схема автора

Изображение из Музея Хорна (прототип *Typus-Casa Horne*) по мнению Панофского иллюстрирует процесс преобразования «Мужа скорбей» григорианского типа в *Andachtsbild*. Художник (для усиления эмоционального эффекта) добавляет к изображению мёртвого Спасителя фигуру Девы Марии, что свидетельствует о переходе от «простой» схемы, выстроенной по аналогии с византийской иконой, к «сложносочинённому» композиционному решению образа благочестия [Panofsky 2015, 10–11]. Иными словами, соединение «иератической репрезентации» христианской символики с нарративом Великой Пятницы символизирует собой переход от *Imago Pietatis* к *Andachtsbild*.

Что касается «Мужа скорбей» григорианского типа, то здесь Панофский, следуя сформировавшейся традиции, ссылается на образ из церкви Санта Кроче ин Джерусалемме [Panofsky 2015, 9] как на возможный западноевропейский прототип (ил. 3). Важно понимать, что легенда, связывающая *Imago Pietatis* с именем папы Григория I Великого (в православной традиции – святитель Григорий Двоеслов), не имеет прямого отношения к дошедшей до нас и датируемой примерно 1300 годом мозаичной иконе, находящейся в Музее римской базилики Святого Креста в Иерусалиме. В отношении происхождения и датировки образа – много версий. Шиллер полагает, что изображение из Санта Кроче ин Джерусалемме – копия XIII века восточного оригинала, привезённого в XII в. в Рим [Schiller 1972, 199]. Бельтинг придерживается мнения, что мозаичная икона была привезена в Италию около 1380 года из Синайского монастыря, в котором появилась вскоре после 1300 г. При этом учёный подтверждает факт того, что уже в XIV веке она «заставила о себе говорить» и образу был присвоен статус подлинника на основе легенды о чудесном его обретении Григорием Великим [Бельтинг 2002, 382–383].



Ил. 3. Христос во гробе. Мозаичная икона. Ок. 1300.
Рим, Музей базилики Санта Кроче ин Джерусалемме

Шиллер относит изображение из Музея Хорна к «Мужу скорбей с предстоящими и молящимися», называя его «итало-византийским»; при этом она поддерживает идею Панофского о том, что фигуративно образ представляет из себя григорианский тип, к которому добавляется фигура Девы Марии [Schiller 1972, 211]. Вообще в отношении *Man of Sorrows with mourners and worshippers* у Шиллер происходит метаморфоза: с одной стороны «Муж скорбей» – это образ, предназначенный исключительно для молитвенной медитации и не предполагающий изображение того или иного события [Schiller 1972, 198] (подразумевается, видимо, именно сюжет новозаветного характера), с другой – наличие новых персонажей необходимо формирует определённый нарратив, который привносит собой каждый из «предстоящих» и «молящихся», в противном случае их присутствие в рамках художественного поля теряет всякий смысл. Объяснением такого рода противоречия может быть смешение практического назначения образа (*devotional*) с внутренней семантикой живописного повествования.

Существует заслуживающая внимания гипотеза Шалиной касательно реконструкции архетипа «Мужа Скорбей», ставящая под сомнение его григорианское происхождение. Согласно этой версии, Плащаница, хранившаяся после 1200 года во Влахернской церкви, выставлялась напоказ по пятницам в вертикальном положении на фоне Креста и орудий Страстей. Во время четвёртого крестового похода (1202–1204) историограф Робер де Клари видел её и задокументировал. В остальные дни на аналое находилась первая икона «Муж Скорбей»: погрудное (или поясное) изображение Спасителя со скрещёнными руками, стигматами, на фоне Креста и орудий Страстей [Шалина 2002].

Таким образом, Панофский выстраивает следующий визуально-хронологический ряд: на основе прототипа григорианского *Imago Pietatis*, известного нам по копии XIII века, хранящейся в Санта Кроче ин Джерусалемме, вырабатывается схема *Typus-Casa Horne*, которая реплицируется итальянскими художниками XIV–XVI веков в рамках вариантов художественной композиции *Pietà* через соединение сакрального символа с евангельским нарративом.

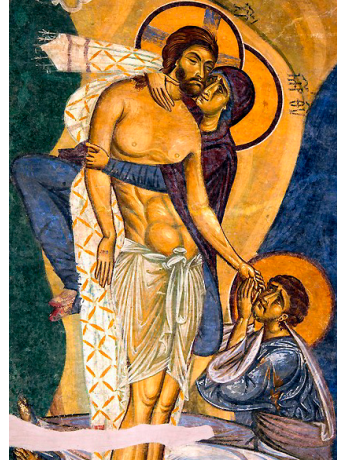
***Typus-Casa Horne* или *Typus-Mirozh*?**

Фиксация той или иной художественной схемы предполагает наличие чёткого представления о её формальных признаках, которые по сути можно свести к составляющим формулы того или иного типа. Для формулы *Typus-Casa Horne* такими составляющими (формальными признаками) являются: а) вертикализация фигуры мёртвого Христа, б) присутствие фигуры Девы Марии, с) жест соприкосновения голов и / или щёк, d) жест поддержки Богоматерью тела Сына. Исходя из того, что речь идёт о «сложносочинённых» образах, исследователь имеет право анализировать как общую композицию произведения, так и отдельные её части. Выделение смыслового ядра необходимо, так как решение проблемы преодоления спиритуалистической дистанции между объектом и субъектом молитвенного созерцания в рамках *Andachtsbild* предполагает «инкрустацию» определённой схемы в некий, выбранный автором (или заказчиком), нарратив.

Чёткая формализация требований при определении типа изображения и расширение поля для анализа за счёт включения в исследование соответствующей «репрезентации» внутри любой композиции (нарратива) существенно обогащают визуальный ряд. При таком подходе обращают на себя внимание два важнейших памятника древнерусской и византийской монументальной живописи XII века. Речь идёт о фресках Спасо-Преображенского собора псковского Мирожского монастыря и северомакедонской церкви великомученика Пантелеимона в Нерези. Первая датируется не позднее 1156 года [Лазарев 2000, 107] или 1130–1140 гг. [Пивоварова 2020, 169–173], вторая – 1164 годом [Овчарова 2020]. «Оплакивания» расположены в обоих случаях на северных стенах храмов (в Пскове – в люнете, в Нерези – сразу под люнетом) напротив сцен «Крещения» (на южных стенах). При повороте на 90° по часовой стрелке центр композиции (фигуры Христа и Богоматери) воспроизводит обозначенную выше схему. В описанных обстоятельствах (пространство храма) допустимость фиксации здесь формулы *Typus-Casa Horne* очевидна: Богородица держит мёртвое тело Сына, их фигуры параллельны друг другу, щёки соприкасаются (ил. 4–5).

Дело в том, что в случае с изображением из Музея Хорна нет однозначного мнения в отношении датировки и происхождения образа. В статье, посвящённой *Imago Pietatis*, Панофский называет его работой XIII века (*Dugentogemälde*) [Panofsky 1927, 261], автор которой для усиления эмоционального эффекта добавляет фигуру Девы Марии к «Мужу скорбей» григорианского типа [Panofsky 2015, 13–14]. Шиллер считает, что это – «итало-византийское» произведение XIII века, на котором впервые изображена Дева Мария рядом с «Мужем скорбей» григорианского типа [Schiller 1972, 211]. На сегодняшний день, в соответствии с данными Министерства культуры Италии, датировка названного образа опреде-

лена второй четвертью XIV века: 1325–1349 годами¹. Гаррисон полагает, что «Муж скорбей» из Музея Хорна выполнен мастером, хорошо знакомым с византийскими оригиналами, стилистику которых он воспроизводит [Garrison 1949, 103]; Нардинокки определяет автора как художника Средиземноморья [Nardinocchi 2011, 114]. Наиболее радикально отстоящая от мнения Панофского позиция наблюдается у Гамба: в составленном им каталоге произведений искусства Музея Хорна во Флоренции образ назван византийским и датирован XIV веком [Gamba, 1961, 45]. Росси выдвинул гипотезу, что изображение является правой частью диптиха².



Ил. 4. Оплакивание. Фреска. Фрагмент. Псков,
Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. 1130–1140
Источник: https://www.icon-art.info/detail.php?det_id=9798

Ил. 5. Оплакивание. Фреска. Фрагмент.
Нерези, церковь великомученика Пантелеимона. 1164
Источник: <https://icons.pstgu.ru/monumental/55?ysclid=mh83r526ne5152455>

Таким образом, воспроизведённая мастерами во фресках Пскова и Нерези центральная часть композиций «Оплакивания», визуально соответствуя требованиям формулы *Typus-Casa Horne*, не может быть его цитатой. Это очевидно, исходя из хронологического анализа. Помимо этого, есть все основания полагать, что само изображение из Музея Хорна является копией византийского оригинала.

Во второй половине XII в. в Византии получили распространение двусторонние иконы, на которых с одной стороны был изображён Христос во гробе, а с другой – Одигитрия. Позднее, в XIII веке появились диптихи с поясным изображением Богоматери; «в позе и жесте поднятой к щеке левой руки Божией Матери был особо акцентирован мотив скорби» [Пивоварова 2017, 479–482]. Примерно

¹ См.: Catalogo generale dei Beni Culturali dell'ICCD. NCTN: 00287713. Cristo in pietà. Palazzo Horne già Corsi. URL: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900287713>.

² См.: Catalogo generale dei Beni Culturali dell'ICCD. NCTN: 00287713. Cristo in pietà. Palazzo Horne già Corsi. URL: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900287713>.

в это же время появилась икона «Не рыдай Мене, Мати» («Пиета»), название которой взято из ирмоса девятой песни канона на Великую субботу агиографа VIII века преподобного Космы Маюмского.

Икона «Не рыдай Мене, Мати» известна в двух основных изводах. Первый предполагает изображение Христа во гробе в центре художественного поля, на фоне Креста, с Богородицею и святыми по обе стороны от него. Второй в точности соответствует иконографической схеме *Typus-Casa Horne* и допускает расположение фигуры Богородицы как справа от Спасителя (более распространён), так и слева (до сих пор встречается в современной православной иконописи). Отметим, что и византийская «Пиета» часто фигурирует в виде диптиха со «Спасом Нерукотворным». По сути иконографическая схема «Пиеты» построена по принципу «Умиления»; только на иконах типа «Не рыдай Мене, Мати» Богородица «прижимает к себе не маленького Иисуса, а взрослого, после снятия со Креста» [Языкова 1995, 100]. Важно, что иконография «Умиления» (и «Пиеты») допускает расположение фигуры Богородицы как справа, так и слева от Спасителя. Поэтому вполне можно предположить, что второй извод восточно-христианской «Пиеты» был повторен итальянским мастером, чья работа находится в Музее Хорна. Безусловно, объединяющим фактором фресок и иконы является не только мотив «оплакивания», но и жест «сладкого лобзания». Что же касается северо-европейского направления итальянской «Пьеты», опирающегося на немецкий *Vesperbild*, то оно перекликается со схемой «Мадонны Смирение» (*Madonna dell'Umiltà*), в большинстве случаев не предполагающей упомянутого жеста.

Для Панофского работа из Музея Хорна – это прежде всего свидетельство появления сложносоставного образа *Andachtsbild*, решающего главную задачу: преодоление спиритуалистической дистанции между иконографическим объектом и субъектом процесса созерцания посредством обозначенного выше метода «формирования новых композиционных решений». При этом, приводя в пример «Оплакивание» (фрагмент Распятия) пизанского мастера, датируемое первой четвертью XIII века, Панофский не рассматривает центральную часть композиции (Дева Мария прижимает к себе мёртвое тело Христа) как цитату *Typus-Casa Horne* [Panofsky 1927, 264], в то время как именно ею она и является, а по результатам проведённого выше анализа можно констатировать, что цитата эта уходит корнями во фрески Пскова и вполне может быть обозначена (по аналогии с идеей Панофского) как *Typus-Mirozh*.

С учётом имеющихся новых данных переход к *Typus-Mirozh* необходим. При этом следует скорректировать предложенную выше формулу типа, в которой все составляющие останутся без изменений за исключением первой: $Typus-Mirozh = a + b + c + d$, где *b* – условие присутствия фигуры Девы Марии в рамках анализируемого художественного поля, *c* – жест соприкосновения голов и / или щёк, *d* – жест поддержки Богородицею тела Сына. Что же касается условия «вертикализации», то оно должно быть расширено, поэтому *a* в новой формуле будет обозначать вертикальное или горизонтальное расположение фигуры мёртвого Христа.

Традиция видеть истоки западноевропейского «Оплакивания» в восточно-христианском искусстве сформировалась давно, идея эта не является новой, однако требует корректировки. Бельтинг в рамках рассмотрения вопроса соотношения литургических текстов с восточно-христианскими образами при анализе

иконографии «Мужа скорбей» оправданно начинает исследование с византийских воздыханий-плащаниц (*Epitaphios*), которые до сих пор используются в богослужебных целях в православных храмах и на которых всегда изображался «Христос во гробе» (если речь идёт о службах Страстной недели). Что же касается иконографии «Оплакивания», то Бельтинг начинает анализ с фресок Нерези, а пример почти на четверть века старше – псковские фрески – не рассматривает. Помимо этого, акцентируя внимание на центральной части композиции северомакедонского «Оплакивания», учёный не связывает её с формированием образа «Не рыдай Мене, Мати». Приводя в пример агиографические тексты преподобного Симеона Метафраста (X в.) и святителя Иоанна Евхаитского (XI в.) в их связи с диптихом XIV века из Большого Метеорского монастыря [Belting 1980, 1–16], исследователь не обращает внимания на литургические тексты Космы Маюмского (VIII в.), в которых последовательно обозначены мотивы смерти, оплакивания и Воскресения (Канон на великую Субботу, песнь 9) задолго до написания текстов преп. Симеона Метафраста.

Таким образом, создаётся парадоксальная ситуация: призывая «советоваться» с литургией при анализе сакрального образа, исследователь упускает из виду как один из древнейших (в рамках рассматриваемого вопроса) памятников, так и текстов. Помимо этого, схема типа лишь обозначается, но не вычленяется из нарратива, что порождает два параллельных, не пересекающихся между собой направления исследования: иконописные образы анализируются вне их связи с монументальной живописью.

Подход, при котором вопрос формирования композиций образов рассматривается через призму иконографического метода в сочетании с формально-стилистическим, а положения теории типов принимаются во внимание лишь отчасти, является достаточно распространённым в современной науке. При этом только анализ первопричин изменения той или иной темы позволяет понять вариативность формы в её связи с содержанием. Определить, где (географически, хронологически, текстологически) искать первопричину и в каком направлении двигаться после её обозначения, помогает типология – метод не чисто формальный и не чисто иконографический: он «старается понять историю образов, в которых определённое содержание объединено визуальным единством через определённую форму» [Panofsky 2015, 27].

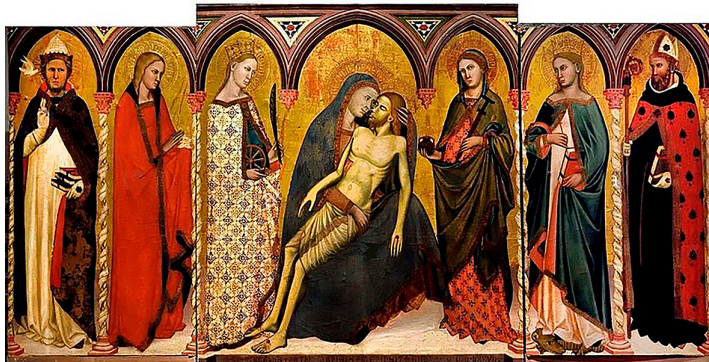
Такого рода формы проявляют себя и определяются не с помощью каких-то правил, но по «принципу общности», который сближает то, что родственно по содержанию, несмотря на некоторые формальные различия, и то, что родственно по форме, несмотря на некоторую вариативность содержания. Поэтому теория типов в отличие от иконографии не «стушёвывается» перед лицом соединения тем внешне различных, но выявляет отличия темы на уровне генезиса, первопричины, лежащих за пределами иконографического сходства [Panofsky 2015, 27].

Тип, представляя из себя единство формы и содержания, ведёт исследователя от образа к образу, помогает искать причины изменения общего содержания художественного повествования и привлекать необходимые текстовые и документальные источники. Именно такую роль отводит Панофский *Typus-Casa Horne*.

Следует обратить внимание и на тот факт, что смена прототипа неизбежно ведёт к пересмотру метода формирования композиции итальянской «Пьеты» восточно-христианского типа: с «формирования новых композиционных решений» на «урезание темы», а в свете гипотезы Гамба о византийском происхождении образа из Музея Хорна во Флоренции [Gamba 1961, 45] метод «урезания темы» видится ещё более вероятным.

***Typus-Mirozh* в творчестве итальянских художников XII–XVI веков**

Аллегри и Мадзотта в работе, отмеченной выше, анализируют «Пьету» пизанского мастера Чекко ди Пьетро, датированную 1377 годом [Mazzotta et al. 2018, 48, fig. 9], художественным и спиритуалистическим ядром которой являются «слитые» воедино фигуры Девы Марии и мёртвого Христа. К сожалению, исследователи не отмечают фигуративное сходство центра композиции ни с работой из Музея Хорна, ни (тем более) – с фреской Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря, в то время как оно очевидно: характерны жест поддержки тела мёртвого Сына, соприкосновения голов, важна попытка художника вертикализировать фигуру Спасителя. Безусловно, присутствуют элементы авторской интерпретации: левой рукой Мать нежно поддерживает голову Сына, её взгляд направлен в сторону Его сомкнутых глаз, фигура Христа развёрнута к зрителю не полностью и изображена не под углом девяносто градусов в отношении горизонта. Тем не менее, даже несмотря на готическую трактовку общей композиции, в центральной её части перед нами – «сладкое лобзание», «Пиета» – *Typus-Mirozh* (ил. 6).



Ил. 6. Чекко ди Пьетро. Пьета со Святыми. Дерево, темпера. 1377.
Пиза, Национальный музей Сан Маттео

Дело в том, что сам Панофский, говоря о типах, предостерегает исследователей от излишней схематизации в данном вопросе и призывает помнить о фантазии художника-творца, его индивидуальной интерпретации образа [Panofsky 2015, 27]. Поэтому окончательный вариант формулы *Typus-Mirozh* должен выглядеть следующим образом: $Typus-Mirozh = AI(a + b + c + d)$, где *AI* – авторская интерпретация (*authors's interpretation*), *a* – вертикальное или горизонтальное расположение фигуры мёртвого Христа, *b* – условие присутствия фигуры Девы Марии в рамках художественного поля, *c* – жест соприкосновения голов и / или щёк, *d* – жест поддержки

Богоматерью тела Сына. Именно с такой позиции, через призму авторской интерпретации, следует рассматривать работу Чекко ди Пьетро.

Примеров, когда итальянские художники XII–XIV веков заимствуют идею восточно-христианской композиции Оплакивания или цитируют схему центральной её части (соответствующей формуле *Typus-Mirozh*) в рамках новозаветного или литургического нарративов, – достаточно. Из ранних можно выделить фреску «Оплакивания» в церкви Санта Мария Ассунта в Аквиле – памятник, датируемый примерно 1180 годом и близкий фрескам Пскова и Нерези как по сходству схемы типа, так и с точки зрения формирования общей композиции.

В XIII веке появляются примеры цитирования итальянскими мастерами схемы *Typus-Mirozh*. «Оплакивание» в куполе Баптистерия Сан Джованни во Флоренции, датируемое второй четвертью XIII века, иллюстрирует процесс такого рода «репрезентации». Мозаичист изображает сидящую на камне Деву Марию, обеими руками страстно прижимающую к себе мёртвое тело Спасителя, при этом щека Матери вплотную прижата к щеке Сына, тело Которого лежит на коленях у её лона. Уместным выглядит сравнение композиции флорентийского «Оплакивания» с росписями церкви святых Космы и Дамиана в Кастории (1170–1180). Греческое «Положение во гроб», помимо экспрессии, отличается от фресок Пскова и Нерези ещё и тем, что Богоматерь изображена сидящей (композиция, повторенная мастерами в 1192 году в церкви святого Георгия в Курбиново). Если фрески из Аквиле (по аналогии с Псковом, Нерези и Касторией) могут трактоваться как «Положение во гроб» или «Внезапная остановка при перенесении Тела к пещере гроба» [Пивоварова 2020, 169–173], то флорентийская мозаика представляет из себя классический вариант *Compianto*, иллюстрируя процесс адаптации восточной композиции под местные художественно-догматические задачи.



Ил. 7. Мастер Святого Франциска. Антепендиум. Дерево, темпера. 1272.

Перуджа, Национальная галерея Умбрии

Аналогичные процессы происходят в живописи на досках. Антепендиумы, датируемые XIII веком, – из церкви Сан Франческо в Прато (ил. 7) и францисканского монастыря в Фарнето (Мастер из Фарнето, 1290, Национальная галерея Умбрии, Перуджа) – интересны по нескольким причинам: во-первых, они являются иллюстрацией адаптации местными мастерами восточных вариан-

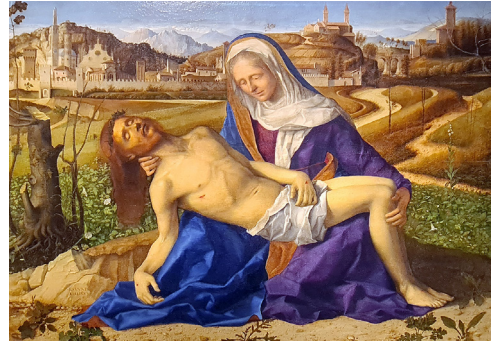
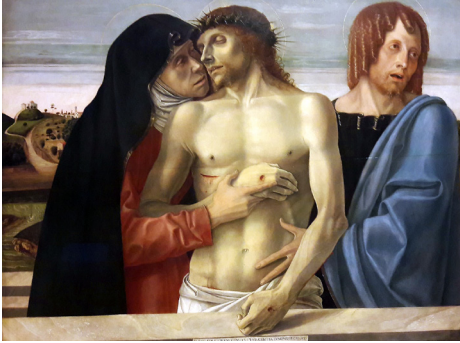
тов «Снятия с креста» и «Оплакивания» (с центром композиции, построенным по принципу *Typus-Mirozh*), во-вторых, показывают глубокую степень проникновения жеста «сладкого лобзания» в западном искусстве.

«Их лица прижаты друг к другу в интимном объятии, выражающем глубину её страдания», – так описывает этот жест Магуайр; он придерживается мнения, что в иконографию иллюстрации библейских событий «Снятия с креста» и «Положения во гроб» этот жест входит в том числе по причине активной деятельности святителя Никифора (патриарх Константинопольский в период с 806 по 815 г.) – в качестве манифестации аргумента о человеческой природе Христа, отрицавшейся иконоборцами [Maguire 1977, 160–162]. Неудивительно, что в стремлении сократить спиритуалистическую дистанцию между объектом и субъектом молитвенного созерцания при создании *Andachtsbild* европейские художники заимствуют именно этот восточно-христианский жест. «Сладкое лобзание», уходящее корнями в тип «Гликофилусы» (и впоследствии повторенное в иконе «Не рыдай Мене, Мати»), на протяжении всего XIV века активно используется итальянскими мастерами для придания изображению большей интимности, преодолевая ту самую спиритуалистическую дистанцию за счёт акцентирования внимания на человеческой природе Спасителя. В «Оплакивании» из Пистойи Липпо ди Бенивьяни практически повторяет композицию македонской фрески из церкви Святых Врачей, а в полиптихе из Падуанского баптистерия Джусто ди Менабуои помещает «Мужа скорбей» восточно-христианского *Typus-Mirozh* под изображением «Мадонны с Младенцем».

Художники XIV–XVI веков осознавали, как происхождение цитируемых ими схем (горизонтальный, ориентированный на Деву Марию *Vesperbild* и христоцентричный *Typus-Mirozh*), так и их теологический смысл, о чём свидетельствует наличие в репертуаре ведущих мастеров соответствующих работ-антитез. Например, Джованни да Милано с разницей в несколько лет пишет две «Пьеты». В первой работе (ок. 1360–1365) он идёт по пути североевропейского *Vesperbild* и воспроизводит *Pietà-Nordica*, где спиритуалистическим центром композиции является Дева Мария [Mazzotta et al. 2018, 48, fig. 8]; во второй («Оплакивание со Святыми Марией Магдалиной и Иоанном Богословом», Галерея Академии, Флоренция, 1365) – цитирует восточно-христианский *Typus-Mirozh*: «сладкое лобзание», жест поддержки, вертикализация фигуры мёртвого Христа – все составляющие формулы чётко прослеживаются. В первом случае обращает на себя внимание способ расстановки смысловых акцентов: гиперболизация размеров фигуры Девы Марии. Такой же приём используют авторы антепендиумов, о которых шла речь выше, в отношении фигуры Христа. При этом в «Оплакивании со Святыми Марией Магдалиной и Иоанном Богословом» художнику нет необходимости прибегать к методу гиперболизации, акцент поставлен иначе: фигура мёртвого Христа выдвинута на «первый план».

Другим характерным примером понимания и художественного воспроизведения типологических антитез является творчество Джованни Беллини. В начале 1460-х годов художник воспроизводит восточно-христианскую схему на основе *Typus-Mirozh* («Пьета», Пинакотекка Брера, Милан) (ил. 8), позднее, в 1502 г. – классическую композицию *Vesperbild* горизонтального типа («Пьета», Галерея Академии, Венеция) (ил. 9). Следует отметить, что Бельтинг трактует миланскую «Пьету»

как произведение, ориентированное на восточно-христианские образцы, и (как и Панофский) видит истоки образа в «Муже скорбей» григорианского типа [Belting 1996, 20–21].



Ил. 8. Джованни Беллини. Пьета. Ок. 1460. Милан, Пинакотека Брера (слева)

Ил. 9. Джованни Беллини. Пьета. Ок. 1502. Венеция, Галерея Академии (справа)



Ил. 10. Микеланджело Буонарроти. Пьета. Ок. 1547–1555. Мрамор.

Флоренция, Музей собора Дуомо

Наивысшей точкой осмысления образа «Пьеты» – вариантов его теологической трактовки, понимания спиритуалистической ценности, способов формирования его художественной композиции – является творчество Микеланджело Буонарроти. «Ватиканская Пьета» иконографически представляет из себя (как и венецианская работа Беллини) классический вариант *Vesperbild*. Что же касается «Пьеты» из Музея собора Дуомо во Флоренции, которую художник предпо-

лагал в качестве собственной погребальной скульптуры, то центральная часть её композиции построена по принципу *Typus-Casa Horne* (*Typus-Mirozh*): вертикальной осью является мёртвое тело Христа, ниспадающее к лону Девы Марии, сидящей на камне и поддерживающей Сына; Его голова безжизненно склоняется влево к Матери, которая как бы подставляет ему свою правую щеку для опоры – все составляющие рассмотренной выше формулы в авторской трактовке (ил. 10). Центральная «репрезентация» вписана в нарратив (сюжет является предметом дискуссий): за спиной Девы Марии – «бородатый старик» (Никодим или Иосиф Аримафейский), женская фигура слева – Мария Магдалина (осталась незавершённой, нынешний её вид – результат работы Тиберию Кальканьи).

Сходство центра композиции Микеланджело с изображением из Музея Хорна очевидно. Однако большинство учёных, в той или иной степени занимавшихся изучением «Флорентийской Пьеты», в своих исследованиях данный вопрос не поднимают. Кристоф [Kristof 1989, 163–182], Нагель [Nagel 1996, 548–572], Паолуччи [Paolucci 1997], Вассерман [Wasserman 2006], Вердон [Verdon 2006, 143–163] не рассматривают возможность анализа центральной части композиции с точки зрения её сходства с флорентийским *Cristo in pietà* (*Typus-Casa Horne*). Рео относит «Пьету» Микеланджело к *Vierge de Pitie*, но при этом само понятие *Pietà* для него тождественно *Das Vesperbild* [Réau 1955–1956, 107]. Тольнай в рамках обширного визуального ряда предлагает в качестве одного из прототипов «Оплакивание» Джованни да Милано [Tolnay 1960, fig. 370], однако шаг в сторону типологизации «Пьеты Бандини» в восточно-христианском направлении не делает (несмотря на то, что к моменту выхода пятого тома труда Тольная с даты публикации статьи Панофского об *Imago Pietatis* прошло более двадцати пяти лет). Нагель в статье, посвящённой анализу поздних графических и скульптурных работ Микеланджело, делает вывод об их христоцентричности [Nagel 1996, 548–572], однако прямая отсылка к позиции Панофского у него отсутствует.

Идея Панофского о том, что поздние скульптурные работы Микеланджело следует анализировать через призму *Typus-Casa Horne* [Panofsky 2015, 13–16], а также теория Бельтинга, в соответствии с которой появление нового типа изображения «Христа после перенесённых страданий» («Пьета») в Италии связано с заимствованиями из традиции восточных икон [Бельтинг 2002, 398], не нашли должного внимания в рамках изучения вопроса иконографии «Флорентийской Пьеты». Является ли центральная часть композиции «Флорентийской Пьеты» прямой цитатой византийского образа, или здесь присутствуют опосредованные влияния итальянских мастеров XII–XIV веков – вопрос не основополагающий. Главное: репрезентацию формулы *Typus-Casa Horne* – *Typus-Mirozh* следует учитывать при анализе произведения.

«Пьета Бандини», с точки зрения композиционного решения, – конструкт, сформированный автором и призванный транслировать задуманный им сложный теологический нарратив, в рамках которого переплетаются темы Евхаристии, крестной Жертвы, смерти и Воскресения. Этот конструкт соответствует описанной Панофским схеме: «репрезентация» в «сценическом нарративе». При этом анализ поздних графических работ художника показывает, что восточно-христианская цитата – не случайное совпадение, а спиритуалистический манифест как религиозного, так и светского характера. Микеланджело формулирует

собственную художественно-философскую концепцию из схем и нарративов, адаптируя их под личный мировоззренческий запрос.

Выводы

Typus-Casa Horne (или *Casa-Horne-Typus* – в немецком оригинале) – термин, предложенный Панофским для обозначения христоцентричного типа итальянской «Пьеты» (прототипом выступает поясное изображение мёртвого Христа из Музея Хорна во Флоренции), в силу появления новых данных (смена датировки прототипа, появление версии о его византийском происхождении, изменение способа выстраивания композиции) должен быть заменён на *Typus-Mirozh*. При этом сама система методов (как некая универсальная теоретическая матрица) формирования *Andachtsbild* – как образа, целью которого является преодоление спиритуалистической дистанции между иконографическим объектом и субъектом, его постигающим, – не требует пересмотра. Введение *Typus-Mirozh* не только хронологически расширяет возможности искусствоведческого анализа, но и гармонично встраивается в теоретическую структуру, предложенную Панофским. Смена метода формирования композиции прототипа не приводит к необходимости пересмотра системы внутренних связей между «формами» («репрезентация» и «нарратив») *Andachtsbild*. При этом работа из Музея Хорна (является ли она копией византийского образца или оригиналом), лишаясь статуса прототипа, не утрачивает свойство сочетать в себе данные «формы». Напротив, фиксация восточно-христианской схемы Оплакивания XII века и, как следствие, – одного из изводов образа «Не рыдай Мене, Мати» – с необходимостью подтверждает: во-первых, присутствие в изображении атемпоральности иконы, способствующей преодолению спиритуалистической дистанции, и, во-вторых, целесообразность смены способа формирования композиционного решения: если речь идёт о Византии, то мастер не мог «в последний момент добавить фигуру Богоматери» [Panofsky 2015, 14], но действовал в соответствии с канонem.

Таким образом, анализ проявления формальных признаков схемы (составляющих формулы *Typus-Casa Horne*) в работах итальянских мастеров XII–XVI веков выводит исследователя за пределы поиска прототипа в кругу западных произведений искусства и, при непредвзятом отношении к вопросу генезиса типа, позволяет обратить внимание на фреску из Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря: пример того, как теория типов в отличие от иконографии позволяет включать в исследование внешне различные темы и выявлять их отличия на уровне первопричины. При этом, несмотря на хронологическое и географическое расширение границ исследования, уточнение датировки образа (перенос её с XIII на XIV век), смену термина на *Typus-Mirozh*, роль самого типа не меняется. Происходит смена «первопричины» в соответствии с новыми данными. Можно констатировать, что *Typus-Casa Horne*, «добросовестно» выполнив задачу по поиску генезиса образа, в определённый момент рассмотрения вопроса, на основе новых данных, передал роль прототипа схеме *Typus-Mirozh*, тем самым доказав свою научную значимость.

Формула *Typus-Mirozh*, помимо «сквозных» формальных критериев схемы, содержит и такую составляющую, как авторская интерпретация, через призму которой должна анализироваться любая композиция с точки зрения отнесения её

к тому или иному типу. Данный подход позволяет существенно расширить визуальный ряд для анализа и по-новому взглянуть на самые известные произведения искусства. Именно это происходит с «Флорентийской Пьетой» Микеланджело: анализ спиритуалистического центра композиции, «репрезентации», отдельно от окружающего её «нарратива» приводит к фактам, ранее не освещённым, и предлагает более объективный взгляд на произведение.

Предложенный автором статьи визуальный ряд иллюстрирует глубину проникновения схемы *Typus-Mirozh* в искусство Италии XII–XVI веков. Панофский [Panofsky 1927, 261–308], Бельтинг [Belting 1980], Магуайар [Maguire 1977, 123–174] в той или иной степени анализировали рассмотренную в статье схему восточно-христианских образов, однако их мнение не нашло должного отражения в трудах, посвящённых изучению иконографии итальянской «Пьеты». В целом отношение к «Пьете» как к композиции, в которой отсутствует событие (а следовательно – и сюжет), – неверно и является следствием смешения практического назначения *Imago Pietatis (devotio)* со смысловой трактовкой образа. Последняя, в отличие от первого, выходит далеко за пределы художественного поля и включает в себя соответствующие образу текст, традицию, историю, а также любые факты, относящиеся к осмыслению изображения. Иными словами, выход на уровень иконологии требует от исследователя выхода за пределы визуального и привлечение любого рода материала, влияющего на трактовку смыслов художественного послания, вольно или невольно заложенных мастером. Поэтому наряду с формально-стилистическим и иконографическим методами там, где это возможно, следует применять метод типологии. Правильное определение типа изображения ведёт по верному пути выбора источников информации. В случае с христоцентричной итальянской «Пьетой» таким «путеводителем» является *Typus-Mirozh* («репрезентация» с присущей ей формулой, схемой) – научный преемник *Typus-Casa Horne*.

Библиография

- Бельтинг 2002 – Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Пер. с нем. К. А. Пиганович. Москва, 2002.
- Лазарев 2000 – Лазарев В. Н. Искусство древней Руси. Мозаики и фрески. Москва, 2000.
- Овчарова 2020 – Овчарова О. В. Фрески Нерези (1164) и византийская живопись XII века. Москва, 2020.
- Пивоварова 2017 – Пивоварова Н. В. Не рыдай Мене, Мати // Православная Энциклопедия. Т. 48. Москва, 2017. С. 479–482.
- Пивоварова 2020 – Пивоварова Н. В. Положение во гроб // Православная Энциклопедия. Т. 57. Москва, 2020. С. 169–173.
- Шалина 2002 – Шалина И. А. Икона «Христос во гробе» и Нерукотворный Образ на Константинопольской плащанице // Научные и богословские аспекты исследования Туринской Плащаницы и чудесных знамений, происходящих в Православной Церкви. Материалы конференции. 30.01.2002. URL: <https://www.pravoslavie.ru/sretmon/turin/hristosvogrobe.htm> (дата обращения: 03.12.2024).
- Языкова 1995 – Языкова И. К. Богословие иконы. Москва, 1995.
- Belting 1980 – Belting H. An image and its function in the liturgy: the man of sorrows in Byzantium. *Dumbarton Oaks Papers*. 1980. Vol. 34/35. Pp. 1–28.
- Belting 1996 – Belting H. Giovanni Bellini. La Pietà. Modena, 1996.

- Gamba 1961 – Gamba C. Il Museo Horne a Firenze. Catalogo con 40 illustrazioni. Firenze, 1961.
- Garrison 1949 – Garrison E. Italian Romanesque panel painting. An illustrated index. Florence, 1949.
- Kristof 1989 – Kristof J. Michelangelo as Nicodemus: The Florence Pietà. *The Sixteenth Century Journal*. 1989. Vol. 20. 2. Pp. 163–182.
- Maguire 1977 – Maguire H. The depiction of sorrow in Middle Byzantine Art. *Dumbarton Oaks Papers*. 1977. Vol. 31. Pp. 122–174.
- Mazzotta et al. 2018 – Mazzotta A., Salsi C., Allegri A., Mori G. Vesperbild. Alle origini delle Pietà di Michelangelo. Milan, 2018.
- Nagel 1996 – Nagel A. Observations on Michelangelo's Late Pietà Drawings and Sculptures. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1996. Vol. 59. Pp. 548–572.
- Nardinocchi 2011 – Nardinocchi E. Museo Horne. Guida alla visita del museo. Firenze, 2011.
- Panofsky 1927 – Panofsky E. “Imago Pietatis” – ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmann und der “Maria Mediatrix”. *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*. Leipzig, 1927. Pp. 261–308.
- Panofsky 2015 – Panofsky E. Imago Pietatis. Un contributo alla storia tipologica dell'Uomo dei dolori e della Maria Mediatrix (1927), con una nota di J. Cooke. *Annali di critica d'arte*. 2015. XI. Pp. 9–74.
- Paolucci 1997 – Paolucci A. Michelangelo. Le tre Pietà. Milano, 1997.
- Réau 1955–1956 – Réau L. Iconographie de l'art chrétien. Vol. 1. Paris, 1955–1956.
- Shiller 1972 – Schiller G. Iconography of Christian art. Vol. 2. The passion of Jesus Christ. London, 1972.
- Tolnay 1960 – Tolnay Ch de. Michelangelo. Vol. 5: The final period. Princeton University Press, 1960.
- Verdon 2006 – Verdon T. Michelangelo e il Corpo di Cristo: Il significato religioso della Pietà di Firenze. *Wasserman J. La Pietà di Michelangelo a Firenze*. Firenze, 2006. Pp. 143–163.
- Wasserman 2006 – Wasserman J. La Pietà di Michelangelo a Firenze. Firenze, 2006.

References

- Belting 1980 – Belting H. An image and its function in the liturgy: the man of sorrows in Byzantium. *Dumbarton Oaks Papers*. 1980. Vol. 34/35. Pp. 1–28.
- Belting 1996 – Belting H. Giovanni Bellini. La Pietà. Modena, 1996.
- Belting 2002 – Belting H. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. Transl. into Russian by K. Piganovich. Moscow, 2002.
- Gamba 1961 – Gamba C. Il Museo Horne a Firenze. Catalogo con 40 illustrazioni. Firenze, 1961.
- Garrison 1949 – Garrison E. Italian Romanesque panel painting. An illustrated index. Florence, 1949.
- Kristof 1989 – Kristof J. Michelangelo as Nicodemus: The Florence Pietà. *The Sixteenth Century Journal*. 1989. Vol. 20. 2. Pp. 163–182.
- Lazarev 2000 – Lazarev V. N. Old Russian art. Mosaics and frescoes. Moscow, 2000. In Russian.
- Maguire 1977 – Maguire H. The depiction of sorrow in Middle Byzantine Art. *Dumbarton Oaks Papers*. 1977. Vol. 31. Pp. 122–174.
- Mazzotta et al. 2018 – Mazzotta A., Salsi C., Allegri A., Mori G. Vesperbild. Alle origini delle Pietà di Michelangelo. Milan, 2018.
- Nagel 1996 – Nagel A. Observations on Michelangelo's Late Pietà Drawings and Sculptures. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1996. Vol. 59. Pp. 548–572.
- Nardinocchi 2011 – Nardinocchi E. Museo Horne. Guida alla visita del museo. Firenze, 2011.

- Ovcharova 2020 – Ovcharova O. V. Nerezi's frescoes (1164) and 12th-century Byzantine art. Moscow, 2020. In Russian.
- Panofsky 2015 – Panofsky E. *Imago Pietatis. Un contributo alla storia tipologica dell'Uomo dei dolori e della Maria Mediatrix* (1927), con una nota di J. Cooke. *Annali di critica d'arte*. 2015. XI. Pp. 9–74.
- Panofsky 1927 – Panofsky E. “Imago Pietatis” – ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmann und der “Maria Mediatrix”. *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*. Leipzig, 1927. Pp. 261–308.
- Paolucci 1997 – Paolucci A. Michelangelo. Le tre Pietà. Milano, 1997.
- Pivovarova 2017 – Pivovarova N. V. Do not lament Me, O Mother. *Orthodox Encyclopedia*. Vol. 48. Moscow, 2017. Pp. 479–482. In Russian.
- Pivovarova 2020 – Pivovarova N. V. Entombment. *Orthodox Encyclopedia*. Vol. 57. Moscow, 2020. Pp. 169–173. In Russian.
- Réau 1955–1956 – Réau L. *Iconographie de l'art chrétien*. Vol. 1. Paris, 1955–1956.
- Shalina 2002 – Shalina I. A. Icon “Christ in the Tomb” and Mandylion on the Constantinople's Epitaphios. *Scientific and theological aspects of the Shroud of Turin and miraculous signs, happening in the Orthodoxy*. Materials of the Conference. Jan. 30, 2002. URL: <https://www.pravoslavie.ru/sretmon/turin/hristosvogrobe.htm>. In Russian.
- Schiller 1972 – Schiller G. *Iconography of Christian art*. Vol. 2. The passion of Jesus Christ. London, 1972.
- Tolnay 1960 – Tolnay Ch de. Michelangelo. Vol. 5: The final period. Princeton University Press, 1960.
- Verdon 2006 – Verdon T. Michelangelo e il Corpo di Cristo: Il significato religioso della Pietà di Firenze. *Wasserman J. La Pietà di Michelangelo a Firenze*. Firenze, 2006. Pp. 143–163.
- Wasserman 2006 – Wasserman J. *La Pietà di Michelangelo a Firenze*. Firenze, 2006.
- Yazykova 1995 – Yazykova I. K. Theology of icon. Moscow, 1995. In Russian.

Информация об авторе

Екатерина Владимировна Яковлева
соискатель степени кандидата наук (искусствоведение)
Российский государственный гуманитарный университет
Российская Федерация, 125047, Москва, Миусская площадь, 6
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1314-1601>
e-mail: iakovleva.ek.vl@gmail.com

Information about the author

Ekaterina V. Iakovleva
PhD Applicant (Art History)
Russian State University for the Humanities
6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russian Federation
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1314-1601>
e-mail: iakovleva.ek.vl@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 16.01.2025

Принят к публикации / Accepted 05.08.2025