



НОВГОРОДСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

ISSN 2713-1610 (Print)
ISSN 2713-1955 (Online)

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ

научный журнал
2024 | Том 6 | № 1



Журнал «Визуальная теология» – научное рецензируемое периодическое издание открытого доступа, предназначенное для обсуждения теоретических проблем, связанных с визуальными аспектами репрезентации и трансляции теологического знания, а также с визуально-семиотическими параметрами религиозных практик.

В журнале публикуются работы по следующим темам: иеротопия, иконология, сакральная архитектура, священное искусство, сценические и экранные формы презентации христианства, визуальные аспекты религиозной веры и теологической доктрины, визуальные (невербальные) языки религиозного опыта.

Журнал принимает к публикации: оригинальные статьи, переводы зарубежных материалов, эссе, рецензии, интервью, научные доклады, обзоры, отчёты о научных событиях.

Журнал индексируется в Scopus, EBSCO, ERIN PLUS, DOAJ, Ulrich's Periodicals Directory и РИНЦ.

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

С. С. Аванесов, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Российская Федерация

ПРИГЛАШЁННЫЙ РЕДАКТОР

М. А. Рогов, Государственный университет «Дубна», Дубна, Российская Федерация

ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ

Е. И. Спешилова, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Российская Федерация

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Е. Богданович, Вандербильтский университет, США

Т. С. Борисова, Афинский национальный университет имени И. Каподистрии, Греция

С. С. Ванеян, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Москва, Российская Федерация

Е. В. Гилл, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Российская Федерация

С. Е. Золотарёв, Санкт-Петербургская православная духовная академия, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Т. А. Касаткина, Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН, Москва, Российская Федерация

В. В. Лепяхин, Университет г. Сегед, Венгрия

А. Д. Охоцимский, Научный центр восточнохристианской культуры, Лёвен, Бельгия

Н. И. Сазонова, Томский государственный педагогический университет, Томск, Российская Федерация

Р. В. Светлов, Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, Калининград, Российская Федерация

Н. Станкович, Белградский университет, Сербия

И. Фолетти, Масариков университет, Брно, Чехия

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

М. Баччи, Фрибургский университет, Швейцария

Г. В. Вдовина, Институт философии РАН, Москва, Российская Федерация

Д. Ю. Дорофеев, Санкт-Петербургский горный университет императрицы Екатерины II, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Д. Е. Крапчунов, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Российская Федерация

Ю. А. Крейдун, Алтайский государственный университет, Барнаул, Российская Федерация

А. М. Лидов, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Москва, Российская Федерация

Е. Г. Маргарян, Российско-Армянский университет, Ереван, Армения

А. А. Петрова, Казанский (Приволжский) федеральный университет, Казань, Российская Федерация

И. В. Христов, Софийский университет имени Св. Климента Охридского, София, Болгария

Т. Ю. Царевская, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация

ISSN 2713-1610 (Print), ISSN 2713-1955 (Online)

Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций

Выписка из реестра зарегистрированных СМИ: ЭЛ № ФС 77-83011 от 30.03.2022

Периодичность: 2 раза в год

Издаётся с 2019 года

Учредитель и издатель: ФГБОУ ВО «Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого»

Адрес учредителя и издателя: 173003, Россия, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41

тел.: +7 (8162) 627244, e-mail: novsu@novsu.ru

Адрес редакции: 173003, Россия, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41, ауд. 1216

тел.: +7 (8162) 338830, e-mail: vistheo@yandex.ru

Сайт: <https://visualtheology.ru>

© Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, 2024

© Авторы статей, 2024

Все права защищены



YAROSLAV-THE-WISE
NOVGOROD STATE
UNIVERSITY

ISSN 2713-1610 (Print)
ISSN 2713-1955 (Online)

JOURNAL OF VISUAL THEOLOGY

2024 | Vol. 6 | No. 1



Journal of Visual Theology is a scholarly peer-reviewed open access periodical, intended to discuss theoretical problems related to the visual aspects of the representation and translation of theological knowledge, as well as to the visual-semiotic parameters of religious practices.

Materials on the following topics are accepted for publication in the Journal: hierotopy, iconology, sacred architecture, ars sacra, theatrical and cinematic forms of presentation of Christianity, visual aspects of religious faith and theological doctrine.

The Journal publishes original articles, translations of foreign publications, essays, reviews, interviews, research reports, bibliographic reviews, scientific event reports.

The *Journal of Visual Theology* is indexed in the Scopus, EBSCO, DOAJ, ERIH PLUS and Ulrich's Periodicals Directory.

EDITOR-IN-CHIEF

Sergey S. Avanesov, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation

GUEST EDITOR

Mikhail A. Rogov, Dubna State University, Dubna, Russian Federation

EXECUTIVE SECRETARY

Elizaveta I. Speshilova, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation

EDITORIAL BOARD

Jelena Bogdanović, Vanderbilt University, USA

Tatiana S. Borisova, National and Kapodistrian University of Athens, Greece

Ivan Foletti, Masaryk University, Brno, Czech Republic

Elena V. Gill, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation

Tatiana A. Kasatkina, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation

Valerij V. Lepahin, University of Szeged, Hungary

Natalia I. Sazonova, Tomsk State Pedagogical University, Tomsk, Russian Federation

Andrew Simsky, Research Center for Eastern Christian Culture, Leuven, Belgium

Nebojša Stanković, University of Belgrade, Serbia

Roman V. Svetlov, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation

Stefan S. Vaneyan, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

Sergei E. Zolotarev, St. Petersburg Orthodox Theological Academy, St. Petersburg, Russian Federation

EDITORIAL COUNCIL

Michele Bacci, University of Fribourg, Switzerland

Ivan V. Christov, Sofia University "St. Kliment Ohridski", Sofia, Bulgaria

Daniil Yu. Dorofeev, Saint Petersburg Mining University, St. Petersburg, Russian Federation

Daniil E. Krapchunov, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russian Federation

Yury A. Kreidun, Altai State University, Barnaul, Russian Federation

Alexei M. Lidov, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

Yervand G. Margaryan, Russian-Armenian University, Yerevan, Armenia

Anna A. Petrova, Kazan (Volga Region) Federal University, Kazan, Russian Federation

Tatiana Yu. Tsarevskaya, State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

Galina V. Vdovina, Institute of Philosophy of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation

ISSN 2713-1610 (Print), ISSN 2713-1955 (Online)

The Journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Media

Extract from the media register: El No. FS 77-83011 dated March 30, 2022

Founded: 2019

Publication Frequency: Semiannually

Founder and Publisher: Yaroslav-the-Wise Novgorod State University

Address of the Founder and Editor: 41 Bolshaya Sankt-Peterburgskaya ul., Veliky Novgorod, Russia, 173003

tel.: +7 (8162) 627244, e-mail: novsu@novsu.ru

Editorial address: 1216 aud., 41 Bolshaya Sankt-Peterburgskaya Street, Veliky Novgorod, Russia, 173003

tel.: +7 8162 338830, e-mail: vistheo@yandex.ru

Website: <https://visualtheology.ru>

© Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, 2024

© Authors, 2024

All rights reserved

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие редактора	9
-----------------------------	---

СТАТЬИ

А. В. Пожидаева, Н. А. Мкртчян, М. К. Сидоренко, С. В. Спиридонова, Е. А. Суслова Иконографический метод в терминах: опыт построения иконографического глоссария	15
О. И. Тогоева Религиозные идеи и средневековое судопроизводство. Несколько замечаний об иконографическом повороте в истории права	37
О. А. Назарова Интеграция многофигурных повествовательных сцен и структурные трансформации в итальянском алтарном полиптихе XIV века	58
М. А. Rogov Intervisuality in Iconographical Studies of <i>Speculum Humanae Salvationis</i>	77
М. Г. Пивень Теологическая основа программы визуального представления истории в манускриптах «Хроник в картинах» эпохи Ренессанса	102
Е. В. Шаповалова Программа росписей Пинтуриккьо в апартаментах Борджиа в Ватикане: библейские образы в политической репрезентации римских пап	115
Б. М. Соколов Религиозная иконография и топография в европейском садовом искусстве XVI–XVII веков. Источники, интерпретация, культурный контекст.	129
О. В. Силина Фрески придела святителя Николая Мирликийского в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря: принципы визуализации житийного цикла	150
Е. Ю. Макарова Память об умерших царевичах: к особенностям темы царского тезоименитства в ярославских стенных росписях XVII – первой половины XVIII вв.	162

А. К. Флорковская

Художник Святослав Воинов: христианское искусство в эпоху модернизма.....174

Л. Лапшина, М. А. Рогов

Распятая на Кресте Времени: парергональность интервизуальности

рефлексии рубежа XX–XXI веков на национально-религиозную тематику.

Иконографический этюд. 191

А. В. Марков, О. А. Штайн

Визуальная теология икономии 211

CONTENTS

Editorial	9
-----------------	---

ARTICLES

<i>Anna V. Pozhidaeva, Nana A. Mkrtchian, Maria K. Sidorenko, Sofia V. Spiridonova, Evgenia A. Suslova</i> Iconography in Words: Constructing a Glossary of the Iconographic Method	15
--	----

<i>Olga I. Togoeva</i> Religious Ideas and Medieval Legal Proceedings. A Few Remarks on the Iconographic Turn in the History of Law	37
---	----

<i>Olga A. Nazarova</i> Integration of Narrative Compositions and Structural Transformations in Trecento Polyptych Altarpieces	58
--	----

<i>Mikhail A. Rogov</i> Intervisuality in Iconographical Studies of <i>Speculum Humanae Salvationis</i>	77
--	----

<i>Marina G. Piven</i> Theological Foundation of the Visual Representation of Universal History in Renaissance “Chronicles in Picture” Manuscripts	102
--	-----

<i>Elena V. Shapovalova</i> Pinturicchio's Frescoes in the Borgia Apartments at the Vatican: Biblical Imagery in the Representation of Roman Popes as Political Figures	115
---	-----

<i>Boris M. Sokolov</i> Religious Iconography and Topography in the Garden Art of Early Modern Europe. Sources, Interpretation, Cultural Context.....	129
--	-----

<i>Olga V. Silina</i> The Visualization of a Hagiography: Frescoes of the Chapel of St. Nicholas of Myra in the Cathedral of the Nativity of the Virgin of the Ferapontov Monastery.....	150
---	-----

<i>Ekaterina Yu. Makarova</i> Princely Memorials: The Nuances of the Royal Name Day Theme in Yaroslavl Wall Paintings of the 17 th and Early 18 th Centuries.....	162
---	-----

Anna K. Florkovskaya
The Artist Svyatoslav Voinov: Christian Art in the Era of Modernism174

Liana Lashkhia, Mikhail A. Rogov
She Who is Crucified Upon the Rood of Time:
Parergonality of Intervisuality in the National-Religious Reflection
in Russia at the Beginning of the New Millennium. The Iconographic Study..... 191

Alexander V. Markov, Oksana A. Shtayn
Visual Theology of Oikonomia 211

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

Уважаемые читатели!

Мне доверили предложить концепцию первого с момента включения в международную научную базу данных Scopus номера журнала «Визуальная теология». В эпоху визуального поворота и дигитализации, подъёма публичного интереса к иконографии и визуальным исследованиям, к определению их места в истории религиозного и светского искусства, к междисциплинарным исследованиям ощущается высокая потребность в работах широкого тематического спектра в пределах предметного поля этого издания, – работах, основанных на плюрализме современных научных стратегий. Свою задачу выступить актантом этого процесса, то есть создать предпосылки для ввода в научный оборот новых идей и результатов, мне, надеюсь, удалось выполнить, за что я очень благодарен авторам и редакции во главе с её руководителем, вместе с которыми удалось представить на суд читателя некоторые современные направления исследований иконографии и визуальности. Работы, представленные здесь, осуществили искусствоведы, историки, философы – представители академических, музейных и независимых исследовательских институций из России (Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Ярославля, Ферапонтово, Дубны) и Грузии (Тбилиси).

Открывает номер статья о проекте, предложенном А. В. Пожидаевой и её соавторами, очень востребованном для преодоления разночтений в иконографических исследованиях. В их работе «Иконографический метод в терминах: опыт построения иконографического глоссария» ставится задача поднять уровень отечественных исследований, обеспечив их терминологическим словарём, основанным на глубоком понимании историографии иконографической науки и её современном осмыслении; такой словарь призван дать дефиниции по проблематике передачи иконографической традиции, отношений образца и копии, ядра композиции, соотношения целого и частей в иконографическом анализе, разграничивая понятия иконографического типа, схемы, антуража, модуля, семантического поля и языка, мотива, темы, сюжета и других. Свою статью «Религиозные идеи и средневековое судопроизводство. Несколько замечаний об иконографическом повороте в истории права» О. И. Тогоева посвящает актуальной проблеме современного изучения правовой средневековой иконографии и предлагает связать её содержание с современными ей религиозными представлениями людей Средневековья на примере анализа миниатюр и маргиналий, взятых из правовых кодексов и хроник, в сопоставлении с трудами канонистов, теологов, авторов агиографических сочинений, что позволяет уточнить датировки, идеи и мотивы художников, заказчиков и авторов иконографических программ. О. А. Назарова в работе «Интеграция многофигурных повествовательных сцен и структурные трансформации в итальянском алтарном полиптихе XIV века» уделяет внимание важной для истории западноевропейского искусства и исследований визуальности в целом проблематике пролиферации нарративных элементов в традицию живописного алтарного полиптиха в Италии во второй половине XIV века. «Иконичность» и нарратив программы «Зеркала человеческого

спасения» изучены в работе автора этих строк «Intervisuality in Iconographical Studies of *Speculum Humanae Salvationis*»; статья посвящена исследованию визуальной типологии корпуса названных памятников на основе современных научных стратегий парергональной интервизуальности. Продолжает обсуждение репрезентации истории статья М. Г. Пивень «Теологическая основа программы визуального представления истории в манускриптах “Хроник в картинах” эпохи Ренессанса», в которой автор проводит глубокий анализ визуальной экзегетики, лежащей в основе концепции разделения истории на шесть эпох, и особенностей выбора и трактовки ветхозаветных и евангельских образов, фигур святых и деятелей Церкви в контексте «истории в лицах» в рукописях «Хроник в картинах». В свою очередь Е. В. Шаповалова в статье «Программа росписей Пинтуриккьо в апартаментах Борджиа в Ватикане: библейские образы в политической репрезентации римских пап» в основу интерпретации росписей ставит политическую иконографию визуального ряда апартаментов, в частности, изображение триумфа Церкви как института, и раскрывает эту проблематику в более широком контексте репрезентации римских пап. Ряд работ номера, посвящённых тематике западноевропейского искусства, завершает исследование Б. М. Соколова «Религиозная иконография и топография в европейском садовом искусстве XVI–XVII веков. Источники, интерпретация, культурный контекст», в котором автор, используя собранные *in situ* материалы и собственные переводы источников, анализирует христианские интерпретации программ садовых и ландшафтных памятников Ренессанса, маньеризма и барокко, прослеживает сложение моральной топографии сада; в статье изучены архитектурные (Каштелу Бранку, Бон Жезуш ду Монте в Браге) и ландшафтные (Бомарцо, Четинале, Эстергом, Бусаку, Кукс, Вальсанзибио) ансамбли, рассмотрена идеология создания «священных гор» в предгорьях итальянских Альп как символического барьера на границе протестанских земель; автор также уделяет внимание интермедiallyму взаимодействию садово-паркового искусства и текста о нём, поднимая вопрос о способах изучения моральных садовых программ и включения их в контекст истории идей и религиозной жизни.

Ряд статей, посвящённых проблематике визуальной теологии русского искусства, открывает работа О. В. Силиной «Фрески придела святителя Николая Мирликийского в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря: принципы визуализации житийного цикла», в которой изучается последовательность сцен самого раннего из сохранившихся в стенописях Руси цикла Жития святителя Николая Мирликийского в южной апсиде собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря; в статье представлен обнаруженный автором принцип парности образов не только по иконографическому подобию, но и по тематическому соответствию и ходу календарной памяти с учётом оси симметрии апсиды, отличающийся от линейного исторического типа нарратива. В контексте исследования визуализации божественного покровительства детям и личного благочестия Е. Ю. Макарова посвятила свою работу «Память об умерших царевичах: к особенностям темы царского тезоименитства в ярославских стеновых росписях XVII – первой половины XVIII вв.» особенностям репрезентации умерших царевичей в эпоху позднего русского Средневековья и Нового времени в ярославском искусстве на примере уникальной композиции «Род

царствия да благословится», представляющей генеалогию дома Романовых. Исследование А. К. Флорковской «Художник Святослав Воинов: христианское искусство в эпоху модернизма» решает очень важную задачу – возвращает почти забытое имя яркого отечественного художника и на основе архивных материалов реконструирует его художественное мировоззрение в контексте религиозного направления в искусстве конца XIX – первой трети XX веков; автору удаётся выявить специфику художественных процессов рубежа XIX–XX вв. в русском искусстве на пересечении символизма и модернизма, наметить специфическую ситуацию в искусстве эпохи, в течение которой были созданы наиболее значительные произведения живописца, чьё искусство основано на сложном синтезе иконы, символизма, футуризма, экспрессионизма и выходит, по мнению автора, за рамки светского религиозного искусства. Постмодернистскому анализу визуальной экзегетики посвящена статья Л. Лашхия и автора этих строк «Распятая на Кресте Времён: парергональность интервизуальности рефлексии рубежа XX–XXI веков на национально-религиозную тематику. Иконографический этюд», цель которой – познакомить читателя с преимуществами предлагаемой научной стратегии на примере изучения концептуального произведения неизвестного российского автора. Логическим завершением номера является детальное исследование А. В. Маркова и О. А. Штайн «Визуальная теология икономии», в котором предлагается оригинальная концепция, позволяющая, по мнению авторов, противопоставить протестантской этике новое прочтение русской религиозной мысли. Из многообразия посылок и выводов, изложенных в рамках этой работы, стоит указать в том числе (без намерения сузить проблематику) описание иконического как «равновесия торжественной политики и эсхатологической искренности» и попытку по-новому объяснить развитие иконы в Новое время. Надеюсь, что материал выпуска послужит дальнейшему развитию научного творчества в широком поле иконографических и визуальных исследований!

*Приглашённый редактор
кандидат искусствоведения,
кандидат экономических наук, доцент
научный руководитель Центра иконографических
и визуальных исследований (CIVIS)
Фонда содействия развитию образования,
науки и искусства «Новое искусствознание»
Михаил Анатольевич Рогов*

EDITORIAL

Dear readers!

I was entrusted to propose a concept for this issue of the *Journal of Visual Theology*, which is the first issue since the Journal has been included in the Scopus. In the era of pictorial turn and digitalization, the rise of public interest in iconography and visual studies, in their place in the history of religious and secular art, and in interdisciplinary research, there is a high need for research of a wide thematic spectrum within the thematic field of this issue – research based on the pluralism of modern scientific strategies. I hope I was able to fulfil my task to play a role of an actant in this process, that is, to create prerequisites for the introduction of new ideas and results into scientific circulation, for which I am very grateful to the authors, the editorial board and its chief, together with whom I managed to present to the reader some modern areas of research in iconography and visuality. The articles presented here were carried out by art historians and philosophers – representatives of academic, museum and independent research institutions from Russia (Moscow, St. Petersburg, Yekaterinburg, Yaroslavl, Ferapontovo, Dubna) and Georgia (Tbilisi).

The issue opens with an article about the project proposed by A. V. Pozhidaeva and her co-authors, which is in great demand to overcome discrepancies in iconographic research. Their work *“Iconography in Words: Constructing a Glossary of the Iconographic Method”* aims to raise the level of the national research by providing it with a terminological dictionary based on a deep understanding of historiography of iconographic studies and its modern interpretation. Such a dictionary is intended to define terms for the subject area including the concepts of transmission of the iconographic tradition, the relationship of model and copy, the core of composition, the correlation of the whole and parts in iconographic analysis, distinguishing the concepts of iconographic type, scheme, entourage, module, semantic field and the iconographical language, visual motif, theme and others. The article *“Religious Ideas and Medieval Legal Proceedings. A Few Remarks on the Iconographic Turn in the History of Law”* by O. I. Togoëva is devoted to the urgent problem of modern study of medieval iconography and suggests to connect its content with the religious ideas of the Middle Ages on the example of the analysis of miniatures and marginalia taken from legal codes and chronicles, in comparison with the works of canonists, theologians, authors of hagiographic writings, which makes it possible to clarify the dating, ideas and the motives of artists, patrons and authors of iconographic programs. O. A. Nazarova in the article *“Integration of Narrative Compositions and Structural Transformations in Trecento Polyptych Altarpieces”* pays attention to the problem of proliferation of narrative elements into the tradition of altarpiece polyptych painting in Italy in the second half of the 14th century, which is important for the history of Western European art and visual studies in general. The “iconic” and narrative types of the “Mirror of Human Salvation” program are studied in my work *“Intervisuality in Iconographical Studies of Speculum Humanae Salvationis”*. The article is devoted to the study of the visual typology of the works of art based on modern scientific strategies of parergonal intervisuality. The discussion of the representation of history continues with the article by M. G. Piven *“Theological Foundation of the Visual*

Representation of Universal History in Renaissance Chronicles in Picture Manuscripts”, in which the author conducts in-depth analysis of visual exegesis underlying the concept of dividing history into six epochs, and the peculiarities of the choice and interpretation of the Old Testament and evangelical images, figures of saints and Church Fathers in the context of “history in persons” in Renaissance “Picture-Chronicles” Manuscripts. E. V. Shapovalova, in the article “*Pinturicchio's Frescoes in the Borgia Apartments at the Vatican: Biblical Imagery in the Representation of Roman Popes as Political Figures*”, puts the political iconography of the visual range of the apartments as the basis for the interpretation of the murals, in particular, the image of the triumph of the Church as an institution, and reveals this problem in the broader context of the representation of the Popes. Several articles devoted to the subject of Western European art completes B. M. Sokolov's study “*Religious Iconography and Topography in the Garden Art of Early Modern Europe. Sources, Interpretation, Cultural Context*”, which, using materials collected in situ and the author's translations of sources, analyses Christian interpretations of the programs of garden and landscape arts of the Renaissance, Mannerism and Baroque, traces the composition of the moral topography of the garden. The article examines architectural (Castelo Branco, Bom Jesus do Monte in Braga) and landscape (Bomarzo, Cetinale, Esztergom, Buçaco, Kuks, Valsanzibio) ensembles, describes the ideology of the construction of the “sacred mountains” in the foothills of the Italian Alps as a symbolic barrier on the border of Protestant lands. The author also pays attention to the intermediate interaction of landscape art and the text about it, raising the question of ways to study moral garden programs and including them in the context of the history of ideas and religious life.

A few articles devoted to the problems of the visual theology of Russian art are opened by O. V. Silina's work “*The Visualization of a Hagiography: Frescoes of the Chapel of St. Nicholas of Myra in the Cathedral of the Nativity of the Virgin of the Ferapontov Monastery*”, which examines the sequence of scenes of the earliest surviving cycle of the wall paintings in Russia in the southern apse of the cathedral. The article presents the principle of image parity discovered by the author according to both the iconographic similarity and the thematic correspondence and the course of calendar memory, considering the axis of symmetry of the apse, which differs from the linear historical type of narrative. In the context of the study of visualization of divine protection for children and personal piety, E. Yu. Makarova devoted her article “*Princely Memorials: The Nuances of the Royal Name Day Theme in Yaroslavl Wall Paintings of the 17th and Early 18th Centuries*” to the peculiarities of the representation of the deceased tsareviches in the late medieval and early modern Russia in the Yaroslavl art on the example of a unique composition “May the Tsar and His family be blessed”, representing the genealogy of the House of Romanov. The research by A. K. Florkovskaya “*The Artist Svyatoslav Voinov: Christian Art in the Era of Modernism*” solves a very important task – it returns the almost forgotten name of a bright Russian artist and, based on archival materials, reconstructs his artistic worldview in the context of the religious trend in art of the late 19th – first third of the 20th centuries. The author identifies the specifics of artistic processes at the turn of the 19th – 20th centuries in Russian art, at the intersection of symbolism and modernism, outlines the specific situation in the art of the era when the painters created the most significant pieces of art, based on a complex synthesis of icons, symbolism, futurism, expressionism and going beyond secular religious art. The article by L. Lashkhia and M. Rogov “*She Who is Crucified Upon the Rood of Time:*

Parergonality of Intervisuality in the National-Religious Reflection in Russia at the Beginning of the New Millennium. The Iconographic Study” is devoted to the postmodern analysis of visual exegesis. The aim is to acquaint the reader with the advantages of the proposed scientific strategy by the example of studying a conceptual work by an unknown Russian author. The logical conclusion of the issue is a detailed study by A. V. Markov and O. A. Shtayn “*Visual Theology of Oikonomia*”, which proposes an original concept that, according to the authors, allows to contrast Protestant ethics with a new reading of Russian religious thought. From the variety of premises and conclusions set out in this article, it is worth pointing out (without intending to narrow down the problems), the description of the iconic as “the balance of solemn politics and eschatological sincerity” and a new attempt to explain the development of the icon in the Modern time. I hope that the material of the issue will serve to further development of scientific creativity in a wide field of iconographical and visual research!

Guest Editor
PhD in Art History, PhD in Economics,
Ass. Prof. Mikhail A. Rogov,
Center for Iconographic and Visual Studies (CIVIS),
New Art Studies Development Foundation, Scientific director

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»,

«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 исследователями¹ и представляет собой серьезную 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 определённым 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. Францони 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. Шапино, 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 Моника 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 вычленировать 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 расширяет. 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 *иконаграфической 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, подола 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 искусстве². 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 византийского³ или итало-византийского храма⁴.

2.2. *Иконографическим языком* (iconographical language) раннехристианского искусства А. Грабар называет сходный с лингвистическим понятием «паразитического языка» набор терминов, которые, будучи соединены с «нормативным» набором⁵ 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 непрямым 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. *иконаграфической 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 житиі, и суть положени въ своемъ притворѣ, суть же и нынѣ свиты ихъ на полатахъ и книги ихъ грѣческыя блюдомы въ память такового чюдеси» [цит. по: Абрамович 1931, 11; ср.: Дмитриев, Ольшевская 1997, 310]. Авторы благодарят О. Е. Этингер 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 единицы⁶.

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 походов (Зефир, преследующий Флору, на картине «Весна» Боттичелли).

персонажей, относящиеся к определённом 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 размыывают 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 тринадцать, 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 произведения⁷, 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 неопределённые и размытые 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 традиции⁸, 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 контексту⁹.

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 определённом 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 а) 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 октавах [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, используя для упражнений и обучения; образец здесь может представлять 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 (*сору*) – повторение композиции без иконографических модификаций (с сохранением особенностей стиля или без них). Согласно М. Мюллер, «копия» – это термин, который, исходя от латинского слова *соріа*, 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 отступление 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 покрывала 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, В. п., 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 1.5), 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, В. п., 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 италиязычном 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 верселей 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 «Психомехики» 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 основных 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. Мартемом [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. Киево-Печерський патерик. Київ, 1931.
- Дмитриев, Ольшевская 1997 – Киево-Печерський патерик / Пер., комм. Л. А. Дмитриева, Л. А. Ольшевской // Библиотека литературы древней Руси. Т. 4. Санкт-Петербург, 1997. С. 296–489.
- Пановский 2009 – Пановский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Перевод с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. Москва, 2009.
- Пождаева 2021 – Пождаева 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 écrites et modèles picturaux, guides aux peintres de manuscrits enluminés aux environs de 1300. *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*. 3. Fabrication et consommation de l'œuvre. 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 écrites et modèles picturaux, guides aux peintres de manuscrits enluminés aux environs de 1300. *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*. 3. Fabrication et consommation de l'œuvre. 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 Basmanaya 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

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-37-57>



Религиозные идеи и средневековое судопроизводство. Несколько замечаний об иконографическом повороте в истории права

О. И. Тогоева 

Институт всеобщей истории Российской академии наук

Москва, Российская Федерация

togoeva@yandex.ru

Для цитирования:

Тогоева О. И. Религиозные идеи и средневековое судопроизводство. Несколько замечаний об иконографическом повороте в истории права // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 1. С. 37–57. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-37-57>

Аннотация. Статья посвящена проблеме современного изучения правовой средневековой иконографии. Автор отмечает, что первые шаги в этом направлении были сделаны лишь с началом XXI века, несмотря на то, что об иконографическом повороте в исторических исследованиях говорится на протяжении многих десятилетий и упоминается он уже в трудах Якоба Буркхардта, Аби Варбурга и Эрвина Панофского. Тем не менее, публикации последних лет, в которых рассматриваются иллюстрации правового содержания из средневековых юридических и иных кодексов, до сих пор выходят из-под пера искусствоведов, филологов или литературоведов, но отнюдь не историков права. Как следствие, во многих случаях анализ содержания данных изображений подменяется их описательностью. Автор статьи предлагает свой подход к данному материалу и настаивает на необходимости отказа от его изучения лишь в качестве иллюстраций к тексту того или иного письменного источника, к которому он формально прилагается. Один из вариантов изучения средневековых миниатюр и маргиналий видится автору в попытке связать их содержание с современными им религиозными представлениями людей Средневековья, отражение которых находится в сводах канонического права, авторских трактатах, популярной житийной литературе. В статье последовательно рассматривается несколько миниатюр и маргиналий, взятых как из правовых кодексов, так и из хроники. Их сопоставление с трудами канонистов (Грациана и Бонифация VIII), theologов (Ансельма Кентерберийского и Жана Жерсона), агиографических сочинений (прежде всего марианского цикла) позволяет не только установить более точное время появления некоторых из этих изображений, но и понять, как именно работали художники, чьи заказы они исполняли, какие именно религиозные идеи нашли отражение в их иллюстрациях.

Ключевые слова: Средние века, иконографический поворот, история права, французские правовые кодексы, миниатюры, религиозные представления эпохи Средневековья, каноническое право, теология, агиография.

Religious ideas and medieval legal proceedings. A few remarks on the iconographic turn in the history of law

Olga I. Togoeva 

Institute of World History of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russian Federation
togoeva@yandex.ru

For citation:

Togoeva O. I. Religious ideas and medieval legal proceedings. A few remarks on the iconographic turn in the history of law. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 1. Pp. 37–57. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-37-57>

Abstract. The article explores legal medieval iconography in its inextricable connection with the religious ideas of the time and ecclesiastical settings reflected in the canon law, theology, and hagiography. The first steps in this direction were taken only in the beginning of the 21st century, even though the iconic turn in historical research has been discussed for decades. Nevertheless, recent publications on legal medieval iconography still come from the pen of art historians, philologists, or literary critics, but not legal historians. As a result, the analysis of the content of these images is often replaced by mere descriptions. The author offers quite a different approach. Instead of studying miniatures and marginalia only as illustrations to the text to which they are formally attached, she attempts to relate the content of these images with medieval religious ideas. Such a turn of study necessitates references to ecclesiastical texts, and in each individual case, as the author accentuates, it requires a distinctly specific source. Thus, the analysis of the miniature from the “*Coutumes de Toulouse*” (end of the 13th c.) requires the reference to the *Decretum* of Gratian and the *Liber sextus* of Boniface VIII, according to which the artist interpreted the degradation of clerics. The marginalia from the “*Coutumes de Bordeaux*” (1438), which illustrates the death sentence imposed on thieves, recalls the doctrine of atonement developed by Anselm of Canterbury. The image of the Virgin Mary in the scene of fox Renard’s hanging from the Smithfield decretals (second half of the 14th c.) refers to the ideas of the parasudic procedure *liberatus a suspendio*, repeatedly described in Marian hagiography. The treatise of French theologian Jean Gerson “*Requête pour les condamnés à mort*” (end of the 14th c.) should be considered as a starting point for changing the iconography of the death penalty in the next century. In general, as the author concludes, the comparison of medieval legal images with the works of canonists, theologians and hagiographic writings allows not only to understand the deeper meaning inherent in miniatures, but also to clarify the dating of manuscripts, the principles of the artists’ work and their relations with clients.

Keywords: Middle Ages, iconic turn, history of law, French legal codes, miniatures, medieval religious ideas, canon law, theology, hagiography.

О необходимости иконографического поворота в исторических исследованиях современные ученые-гуманитарии начали писать давно. В различных формулировках эта идея присутствовала уже в трудах Якоба Буркхардта, Аби Варбурга

и Эрвина Панофского [Воскобойников 2022, 11–33, 103, 161, 192–193, 198, 205, 326, 332–334]. В 1994 г., по-видимому, независимо друг от друга, два разных определения и, соответственно, два варианта развития данного направления исследований предложили швейцарский искусствовед Готфрид Бём¹ и американский литературовед Томас Митчелл². Однако до самого последнего времени историков крайне мало интересовало изучение визуальных источников, носящих *правовой* характер и позволяющих уточнить наши знания о юридических идеях и представлениях минувших эпох.

Активная разработка этих сюжетов началась лишь в последние десятилетия. Достаточно сказать, что первая французская монография по данной проблематике вышла только в 2007 году. Это было исследование Барбары Морель об изображениях различных типов уголовных наказаний, принятых в королевских судах Франции XIII–XV веков [Morel 2007]³. Не менее ярким событием стала публикация в 2018 году монументальной работы Мадлен Кавинес и Чарльза Нельсона, посвящённой «материальной культуре» средневекового немецкого права, а именно – иллюминированным кодексам «Саксонского зеркала», по иконографическим программам которых исследователи проследили изменения в отношении к женщинам и евреям в германских землях на протяжении XIII–XIV веков [Caviness, Nelson 2018]. Наконец, в 2020 году увидела свет монография Розалинды Браун-Грант, впервые обратившей внимание на особенности работы так называемого Мастера Ваврена – художника, состоявшего при дворе герцогов Бургундских во второй половине XV века и украшавшего рукописи рыцарских романов рисунками исключительно правового содержания [Brown-Grant 2020].

С одной стороны, наблюдаемый нами иконографический поворот в истории права оказывается, вне всякого сомнения, связан с институциональным и вне-институциональным размытием дисциплинарных границ, с обращением историков к методам работы искусствоведов, филологов и литературоведов. С другой стороны, не меньшее значение имеет и стремительная дигитализация рукописей, что позволяет исследователю анализировать огромный корпус визуальных источников и баз данных, не перемещаясь при этом в пространстве. Посредством компьютера и стабильного выхода в сеть Интернет становится возможным на постоянной основе обращаться к тому или иному манускрипту правового содержания; работать с комплексом рукописей, содержащих идентичный юридический документ и требующих сличения; иметь дело с кодексами, принадлежащими одной и той же художественной школе, что позволяет изучать не только основное

¹ Томас Бём предпочитал определение «iconic turn», и более других его занимали вопросы внутренней структуры визуальных образов, их связь с материальными носителями, их потенциал как ресурса исторического и философского знания [Böhm 1994; Инишев 2012].

² Томас Митчелл ввёл в научный оборот понятие «pictorial turn», которое использовал преимущественно для анализа соотношения визуальных образов и современной им идеологии [Mitchell 1994; Инишев 2012]. В определённой степени данный подход сопоставим с немецкой политической иконографией (politischen Ikonographie), набирающей с начала XXI века всё большую популярность у исследователей [Fleckner et al. 2011].

³ См. также более позднюю публикацию того же автора [Denis-Morel 2015].

сочинение, представленное в них, но и разнообразные глоссы, текстовые и изобразительные маргиналии, располагающиеся как между строк, так и на полях манускрипта⁴.

Тем не менее, как показывает практика, на сегодняшний день к средневековой правовой иконографии по-прежнему обращаются преимущественно либо искусствоведы, либо литературоведы, но вовсе не историки права: из всех упомянутых выше специалистов лишь Е. В. Казбекова (ИВИ РАН) давно и в высшей степени профессионально занимается проблемой маргинальных помет в юридических кодексах⁵. Данное упущение тем более заметно, что на сегодняшний день существует уже немало специальных исследований, основанных на источниках церковного происхождения и посвященных визуализации средневековых вероотступников, совершаемых ими грехов и, соответственно, полагающихся за них наказаний [Trivellone 2009; Brunn 2018; Trivellone 2017; Майзульс 2022]. Однако ничего подобного мы не найдем применительно к светской судебной системе, которая находила в том числе и иконографическое выражение в авторских правовых трактатах, записях обычного права и в иных кодексах юридической направленности.

Безусловно, в данной области знаний имеются отдельные исключения. В частности, на протяжении десятилетий немецкие историки права описывали и систематизировали рукописи уже упоминавшегося выше «Саксонского зеркала», старейшего правового памятника, созданного в германских землях. Его автор, судья Эйке фон Репков, в 1221–1225 годах свёл воедино обычное (т.е. местное) право Саксонии и нескольких сопредельных земель, включив также в свой сборник отдельные нормы канонического права⁶. Помимо 435 рукописей, содержащих только текст «Зеркала», до нас дошли четыре иллюминированных кодекса, в деталях изученных специалистами⁷, которые проанализировали внутреннюю структуру этих манускриптов, где циклы миниатюр не просто иллюстрировали отдельные параграфы законов, но являлись по сути своеобразными глоссами, посвященными конкретным судебным казусам.

Что же касается более современных исследований правовой иконографии, то здесь следует упомянуть прежде всего многочисленные публикации Марии Алессандры Билотты (Новый университет Лиссабона). Посвящены они преимущественно памятникам канонического права, сборникам папских булл и декреталей. Вместе с тем исследовательница уделяет большое внимание изучению особенностей Болонской школы миниатюристов, работы которых регулярно украшали в том числе и светские правовые кодексы, например, списки Дигест с комментариями глоссаторов и постглоссаторов. Её также интересует вопрос влияния, которое оказала эта школа на другие книжные мастерские, располагав-

⁴ О значении процесса оцифровки средневековых рукописей правового характера см. прежде всего [Сидоров 2020; Казбекова 2023 а; Казбекова 2023 б].

⁵ Следует также упомянуть работы А. В. Чирковой (СПБНИИ РАН), работающей с документами, выходящими из канцелярии римских понтификов [Чиркова 2010; Чиркова 2016].

⁶ См. русский перевод этого памятника [Корецкий 1985].

⁷ В данном случае внимания заслуживают прежде всего основополагающие труды Рут Шмидт-Виганд [Schmidt-Wiegand 1993 а; Schmidt-Wiegand 1993 б; Schmidt-Wiegand 2008].

шиеся на Апеннинах, Пиренеях и на юге Франции [Bilotta 2009; Bilotta 2011; Bilotta 2012; Bilotta 2014; Bilotta 2021]⁸.

К сожалению, собственно французские средневековые манускрипты, в том числе происходящие из южных провинций королевства, не пользуются таким вниманием специалистов. К примеру, в издании «Кутюмы Ажена», которое само по себе увидело свет только в 2010 году, полностью отсутствует анализ иконографической программы кодекса, совершенно очевидно имевшей непосредственное отношение к содержанию этого сборника обычного права [Akehurst 2010, XI–XXVIII]. Практически та же судьба оказалась и у прекрасно известной специалистам рукописи «Кутюм Тулузы», текст которой был опубликован ещё в 1969 году выдающимся исследователем южнофранцузского средневекового права Анри Жилем [Gilles 1969]. Тем не менее, единственная статья, посвящённая интереснейшей иконографической программе этого кодекса и написанная американской исследовательницей Сьюзен Лангль, появилась только в 2002 году [L'Engle 2002]. Несмотря на её внушающее надежды название «Правосудие в маргиналиях», она представляла собой не более чем *описание* миниатюр без малейшего их анализа, хотя, с моей точки зрения, эти рисунки являлись дополнительной, иллюминированной глоссой к основному тексту «Кутюм» [Тогоева 2018].

Именно такой подход исследователей – использование миниатюр, рисунков, инициалов и маргиналий, носящих правовой характер, исключительно в качестве *иллюстраций*, но не как самостоятельный источник для изучения средневекового правосознания – представляется одной из насущных проблем современной медиевистики. Это касается изображений, заимствованных и из собственно юридических кодексов, и из художественных произведений (при всей условности подобного определения), и из хроник. Во всех перечисленных случаях на первый план должна, как мне представляется, выходить проблема соотношения изображения и сопутствующего ему текста. Связь эта на поверку далеко не всегда оказывается прямой и безусловной – напротив, та или иная миниатюра или маргиналия может никак не соответствовать содержанию кодекса, а потому по определению не должна восприниматься как обычная иллюстрация.

Обращаясь к данной проблеме, необходимо учитывать и ещё одно важное обстоятельство. Средневековые художники, иллюстрируя тот или иной юридический казус или судебное решение, в подавляющем большинстве случаев задействовали сюжеты, связанные с *системой наказаний*, принятых в судах той эпохи: рассказ о совершённом преступлении именно так проще всего было визуализировать. Эта особенность становится прежде всего заметной, когда речь заходит о деяниях, направленных против Церкви и её догматов, т. е. совершавшихся буквально в уме и обычно не имевших никаких «внешних» проявлений [Chiffolleau 1990; Тогоева 2023]. Так иллюстрировались, к примеру, сообщения о преследовании членов еретических и ведовских сект, тамплиеров или иноверцев [Morel 2007, 59–71, 134–138].

Однако связь подобных изображений с сакральным, с самим Господом, Его учением и церковными установлениями в действительности оказывалась порой

⁸ См. также страницу М. А. Билотты на Academia.edu: <https://unl-pt.academia.edu/MariaAlessandraBilotta> (дата обращения: 15.03.2024).

значительно сложнее, нежели можно было предположить на первый взгляд. Влияние средневековых теологов, проповедников, составителей сводов канонического права в некоторых случаях прослеживается *только* по миниатюрам или по маргинальным рисункам, сопровождающим текст того или иного правового памятника, но в самой малой степени обусловленным его содержанием. Речь при этом должна вестись не о религиозных сюжетах, которые обычно заимствовались из Библии и действительно часто использовались в качестве основы для иллюстраций светских кодексов⁹, но о сценах, как будто взятых из реальной повседневной жизни самого художника.

Одним из характерных примеров несовпадения содержания текста правового памятника и вроде бы сопутствующего ему изображения следует признать рисунок из кодекса «Кутюм Тулузы», созданного в 1295–1297 гг. [BNF. Ms. lat. 9187, fol. 33 v]. Данная рукопись является единственной из сохранившихся, где текст обычного права графства Тулузского сопровождается уникальной иконографической программой, состоящей из 17 миниатюр. С их изучением, однако, имеются весьма серьёзные сложности, поскольку «Кутюмы» не содержат специального раздела, посвящённого уголовным преступлениям и наказаниям за них, а также вопросам судопроизводства. Тем не менее, все 17 рисунков анонимного художника, размещённые по нижнему краю листов манускрипта, призваны были проиллюстрировать именно уголовные правовые нормы¹⁰.

Среди них особый интерес вызывает один из предложенных вариантов наказания – лишение клирика его статуса за совершение неких, нигде в тексте кодекса не оговоренных преступлений (ил. 1). Данное упущение попытался исправить тулузский правовед Арно Арпадель, оставивший на полях рукописи свои комментарии к «Кутюмам»: с его точки зрения, утрата сана могла грозить представителю церкви в случае оскорбления (*injuria contumelia*), нанесённого им своему собрату¹¹. Данную норму юрист выводил из раздела «Институций» Юстиниана, посвящённого публичной диффамации словом или действием [Inst. Just. 4.4.1; Harries 2010, 49–50]¹². Безусловно, для южных провинций средневековой Франции римское право являлось одним из главных авторитетов [Carbasse 1974], однако в данном случае оно не могло быть использовано в полной мере, поскольку речь шла о чле-

⁹ Первая коллективная монография, посвящённая этим сюжетам, была опубликована в 2023 году под редакцией уже упоминавшейся Марии Алессандры Билотты и Джанлуки дель Монако [Bilotta, del Monaco 2023]. Издание охватывает огромный временной период (с IX по XX век), самые различные европейские и колониальные правовые кодексы (списки Дигест и Декрета Грациана, труды глоссаторов, королевское законодательство, сборники обычного права), а также самые разнообразные религиозные сюжеты, послужившие основой для художников, работавших с этими рукописями.

¹⁰ Здесь представлены миниатюры, иллюстрирующие ведение процесса с применением пытки [BNF. Ms. lat. 9187, fol. 24, 35], а также различные варианты наказаний за уголовные преступления [BNF. Ms. lat. 9187, fol. 23, 24, 28 v, 29, 29 v, 30, 30 v, 31, 31 v, 32, 32 v, 33 v, 34, 34 v].

¹¹ “*Injuria ex eo dicta est quod non jure fit. Omne enim quod non jure fit, injuria fieri dicitur. Hoc generaliter. Specialiter autem dicitur injuria contumelia et de hac injuria quod est contumelia in hoc titulo dicitur*” [Gilles 1969, 235].

¹² “*Generaliter iniuria dicitur omne quod non iure fit, specialiter alias contumelia, quae a contemnendo dicta est*” (Беззаконием вообще называется всё то, что делается не по праву. Одно беззаконие носит название «оскорбление») [Расснер 1998, 312–313].

нах католической церкви. Вот почему Арно Арпадель дополнил эту норму прямой ссылкой на Декрет Грациана, в соответствии с которым клирик, оскорбивший другого клирика или светского человека, должен был быть лишён своего статуса¹³.



Ил. 1. Лишение клирика церковного статуса. Миниатюра из «Кутюм Тулузы». 1295–1297.

Paris. Bibliothèque Nationale de France. Ms. lat. 9187, fol. 33 v.

Источник: <https://manuscriptminiatures.com/5572/19855>

Тем не менее, в своих комментариях к «Кутюмам» тулузский глоссатор также упомянул, что подобное наказание полагается не только за публичное оскорбление, но и за убийство (*homicidium*), которое вполне мог совершить и представитель церкви¹⁴. В данном случае Арпадель не счёл необходимым сослаться на какие бы то ни было правовые установления. Однако нам известно, что насильственное лишение человека жизни, а также, к примеру, политическая измена, т.е. преступления, которые попадали под юрисдикцию исключительно светского суда, стали наказываться лишением церковного сана только после 1298 г., когда все эти преступления оказались перечислены в «Шестой книге декреталий» (*Liber sextus*) Бонифация VIII [Friedberg 1955 b, 5.11.11, 5.11.23; Schimmelpfennig 1984]. Человека же, более не принадлежавшего Церкви, передавали в руки светских судей, которые имели право выносить в отношении него любой, даже смертный приговор [Friedberg 1955 b, 5.9.5, 5.11.6, 5.11.12].

¹³ "Dicitur enim quod si clericus maledicus detrahat vel deprimat famam alterius clerici vel layci, si de hoc in iudicio fuerit convictus, quod debet degradari ut XLVI di clericus maledicus" [Gilles 1969, 227]. Cp.: "Clericus maledicus (maxime in sacerdotibus) cogatur ad postulandam ueniam. Si noluerit, degradetur, nec umquam ad officium absque satisfactione reuocetur" [Friedberg 1955 a, 168, dist. XLVI, c. 5].

¹⁴ "Item punita ut homicida ut in canone preallegato homicidiorum non quod ita grave sit crimen detrahre sicut occidere, set quia sicut homicida punitur pena eterna quoad Deum, sic et detractor" [Gilles 1969, 226–227].

Именно эту сцену и запечатлел на своём рисунке анонимный тулузский художник, проиллюстрировав правовую норму, которая даже косвенно не упоминалась в тексте «Кутюм», однако имела самое непосредственное отношение к жизни средневекового клира, подпадавшего в некоторых случаях под юрисдикцию светского суда¹⁵. Вполне допустимо также предположить, что иконографическая программа «Кутюм Тулузы» была заказана лично Арно Арпаделем, желавшим не только словесно описать, но и визуализировать те церковные установления, что казались ему особо важными¹⁶.



Ил. 2. Казнь через повешение. Маргиналия из «Кутюм Бордо». 1438.

Coutumes de Bordeaux. Paris. Bibliothèque Nationale de France. Ms. fr. 5361, fol. 8 v.

Источник: Morel 2007, 41

Не менее интересным представляется изображение, присутствующее в «Кутюмах Бордо», ещё одном сборнике южнофранцузского обычного права, датирующемся 1438 г. Маргинальный рисунок, оставленный на полях рукописи, располагался рядом с главкой, посвящённой смертной казни через повешение,

¹⁵ На использование «Шестой книги декреталий» в качестве источника права в данном случае указывало даже то, что на рисунке было изображено насильственное обривание головы провинившегося клирика. Данная норма специально оговаривалась в тексте Бонифация VIII: "Tuncque radatur caput illius seu tondetur, ne tonsurae seu clericatus vestigium remaneat in codem" [Friedberg 1955 b, 5.9.2].

¹⁶ Исходя из датировки «Шестой книги декреталий», мы можем также предположить, что глосса к «Кутюмам Тулузы», а также их иконографическая программа, посвящённая исключительно уголовному судопроизводству, были созданы не в 1295–1297 гг., как принято думать [Gilles 1969, 28, 58–59; L'Engles 2002, 133], но в самом конце XIII в. или в начале XIV в.

предусмотренной для воров; она носила соответствующее название «Как следует наказывать вора (*Cum diu estar punhit lo layron*)» [BNF. Ms. fr. 5361, fol. 8 v]. В отличие от «Кутюм Тулузы», где художник, возможно, работал под личным контролем глосатора сборника Арно Арпаделя, либо пользуясь его устными инструкциями, в данном случае иллюстрация принадлежала самому переписчику рукописи, о чём свидетельствует идентичность использованных чернил и почерк этого человека (ил. 2).

Его рисунок представлял собой редчайший для французской правовой иконографии XV века образец визуализации так называемой доктрины искупления, разработанной в XI веке св. Ансельмом Кентерберийским. В трактате «Почему Бог воочеловечился» (*Cur Deus Homo*) знаменитый теолог описывал Иисуса Христа не столько как идеального Высшего Судью, сколько как идеального преступника – как Богочеловека, добровольно принявшего на себя все грехи людей, заплатившего за них собственной жизнью, а потому имеющего полное право ожидать, что и потомки Адама и Евы станут поступать соответственно: признавать свои проступки (как грехи, так и преступления) и с надлежащим смирением нести за них наказание [Берман 1994, 173–177; Тогоева 2022, 334–341].

Доктрина искупления, разработанная св. Ансельмом, не была официально принята церковными иерархами, однако имела огромное значение в повседневной судебной практике не только Франции, но и всей Западной Европы. Не случайно в подавляющем большинстве дошедших до нас документов практически любые преступления (и в первую очередь уголовные, которые наказывались смертной казнью) именовались также грехами, а действия судей, добивающихся признания от обвиняемых, приравнивались к действиям священника на исповеди [Тогоева 2022, 54–61, 333–334, 355–357].

Весьма различное отражение этих же представлений присутствовало и в средневековом изобразительном искусстве. Наряду с постоянно возникающим сюжетом орудий Страстей Христовых, которые художники помещали рядом с вполне обычными городскими виселицами, или с темой *Ecce homo*, когда они не забывали изобразить рядом со Спасителем, выходящим из дворца Понтия Пилата, своих современников – рядовых преступников [Тогоева 2022, 339–340], та же проблема греха и искупления находила порой весьма нестандартные визуальные решения. Одним из них и являлась маргиналия, которой анонимный переписчик украсил рукопись «Кутюм Бордо». Об отсылке к доктрине искупления здесь совершенно недвусмысленно свидетельствовали крест в руках и череп с костями под ногами повешенного преступника – прямая отсылка к Голгофе, месту казни Христа, какой представляли её себе средневековые художники. Только эти детали рисунка указывали на знакомство его автора и с идеями св. Ансельма Кентерберийского, и с иконографическими особенностями сцены Распятия – в сугубо светском тексте «Кутюм Бордо» подобные ассоциации по понятным причинам отсутствовали¹⁷.

С библейскими сюжетами оказывался связан и ещё один важный для средневековых иллюстраторов правовой сюжет – идея дарованного Свыше прощения за совершённое преступление. Своё практическое воплощение она нахо-

¹⁷ Те же самые элементы – череп с костями – отсылающие к Адаму, первому преступнику среди людей, постоянно воспроизводились, в частности, на ретабло со сценой Распятия, украшавших многие средневековые суды – например, в Париже, Руане, Тулузе, Дижоне. См. об этом подробнее [Тогоева 2021].

дила, в частности, в парасудебной процедуре, получившей название *libetatus a suspendio*. Речь шла об освобождении преступника с места казни, если чудесным образом не находилось верёвки для его повешения, под ногами палача рассыпалась на куски лестница или же осужденный оказывался внезапно живым спустя несколько дней после проведения экзекуции [Тогоева 2017]. Средневековые судьи были вынуждены считаться с подобными ситуациями, поскольку обыватели расценивали их как истинное проявление воли Господа, указывающего на невиновность того или иного человека, как своеобразную Божественную ордалию. Данная традиция, вне всякого сомнения, основывалась на рассказах о чудесном избавлении от, казалось бы, неминуемой смерти, которые регулярно воспроизводились в средневековых агиографических сочинениях начиная с XII века. В роли спасителей преступников выступали здесь не только разнообразные святые, но и сам Иисус Христос [Gaiffier 1943; Koortmans 2000].

Одним из наиболее популярных персонажей этих историй несомненно являлась Дева Мария, воспринимавшаяся в Западной Европе как главная защитница всех людей, их первая заступница перед судом Всевышнего. В такой роли она появлялась и в сюжете *libetatus a suspendio* – в рассказе о некоем Эббо, профессиональном воре, в конце концов пойманном и повешенном за совершённые им преступления. Оказавшись на виселице, он, тем не менее, столь усердно возносил молитвы Богородице, что та не замедлила явиться к нему и в течение двух дней поддерживала его за ноги, не давая умереть. Видя такое чудо, судебные чиновники постановили освободить Эббо, и тот удалился в монастырь, дабы всю оставшуюся жизнь славить свою спасительницу.

Записанная впервые Цезарием Гейстербахским в XIII веке [Caesarius 1937, 198], эта история обрела небывалую популярность в последующие столетия и неоднократно иллюстрировалась [Gaiffier 1943, 125–126; Gaiffier 1953]. Однако совершенно особый вариант её прочтения представлен в знаменитых Смитфилдских декретах Григория IX с глоссой Бернарда Пармского [BL. Royal Ms. 10 E IV]. Созданная по заказу Парижского университета на юге Франции (предположительно в Тулузе) около 1300–1340 гг., рукопись попала затем в Англию, где во второй половине XIV века была дополнена любопытнейшей иконографической программой, включающей более 600 маргиналий¹⁸. Часть этих изображений оказалась посвящена правовым сюжетам (сценам вынесения приговора в суде и приведения его в исполнение), однако источником вдохновения для художника послужил в данном случае отнюдь не юридический трактат или запись местных обычаев, а художественное произведение – «Роман о Лисе» [BL. Royal Ms. 10 E IV, fol. 48–49 v, 53 v–57 v, 59 v–65]. В результате многолетних споров специалисты пришли к выводу, что причиной, по которой люди были заменены на этих изображениях на животных, могла стать личная позиция миниатюриста: в такой завуалированной форме он попытался выразить собственное недоверие к системе английского правосудия [Varty 1963; Schmidt 1984; L'Engle, Gibbs 2001, 94].

¹⁸ Эти маргиналии представляют собой растительный орнамент с тремястами антропоморфными элементами (так называемый *fleuronné*), расположенный по краям листов рукописи. Отмечу, что изначально такой орнамент встречался исключительно в юридических рукописях, а в начале XIII века его стали также использовать для украшения книг Библии [Сидоров 2020, 222–223].



Ил. 3. Казнь лиса Ренара. Миниатюра из Смитфилдовских декреталий. Вторая половина XIV в. London. British Library. Royal Ms. 10 E IV, fol. 64. Источник: Morel 2007, 376

Подобная трактовка не даёт, однако, ответа на вопрос, почему в ряде случаев в сценах, имеющих сугубо правовое содержание, наряду с разнообразными персонажами «Романа о Лисе» периодически возникали люди и, в частности, Дева Мария (ил. 3). Именно она оказалась изображена рядом с лисом Ренаром, повешенным за многочисленные преступления [BL. Royal Ms. 10 E IV, fol. 64]¹⁹. Согласно тексту поэмы, главному герою всё же удалось добиться помилования от правителя всех зверей – льва Нобля, ведь именно так надлежало поступать любому средневековому преступнику, желавшему избежать казни: он должен был обратиться с прошением на имя суверена. Однако анонимный английский художник очевидным образом оспорил данную правовую норму: с его точки зрения, прощение осужденному могло быть даровано Свыше, например, Девой Марией, посредством парасудебной процедуры *libetatus a suspendio*, законная сила которой и утверждалась таким образом на полях Смитфилдских декреталий.

Впрочем, данная миниатюра – как и все остальные, рассмотренные выше, – являлась уникальным, нигде более не повторяющимся авторским решением. В завершение же статьи мне бы хотелось обратиться к правовым изображениям,

¹⁹ Предположение о том, что на миниатюре изображена именно Дева Мария, подтверждается другими иллюстрациями кодекса, где представлена идентичная женская фигура, а сюжеты соответствуют типичной марианской иконографии: Богородица, побивающая дракона (т. е. дьявола) [BL. Royal Ms. 10 E IV, fol. 49 v]; заступающаяся за преступников, ищущих убежище в монастыре [BL. Royal Ms. 10 E IV, fol. 206 v]; наставляющая грешников (в частности, Марию Египетскую) [BL. Royal Ms. 10 E IV, fol. 288].

носившим *серийный* характер, но точно так же отсылавшим к религиозным представлениям эпохи Средневековья.

Как уже говорилось, подавляющее большинство французских миниатюр, имевших отношение к судебной сфере, оказывались посвящены различным видам наказаний. Однако на рубеже XIV–XV веков в их общем содержании произошло важное изменение: на них стали изображаться священники, выслушивающие последнюю исповедь преступников. На протяжении всех предшествующих столетий осужденные на смерть были этого права лишены, что легко понять в том числе по изображениям, касавшимся одних и тех же судебных казусов, но появившихся в разное время. Так, например, на миниатюрах, иллюстрирующих процедуру повешения и датирующихся концом XIII–XIV веком, изображения священника рядом с преступником не встречаются в принципе [Morel 2007, 22, 31, 38, 40, 46, 222, 263, 304, 314–316, 327]. Однако с наступлением XV века подобные сцены начали регулярно воспроизводиться в самых разнообразных рукописях [Morel 2007, 44, 69, 350–355].

Столь резкую смену принципов иконографии следует связывать как с усилиями, которые на рубеже веков предпринимали королевские советники по реформированию всей системы светского судопроизводства, так и с изменившимся религиозным климатом эпохи, поскольку в ближайшее окружение французского монарха входили прежде всего люди церкви. Среди них проблеме исповеди особое внимание уделял Жан Жерсон, выдающийся теолог и канцлер Парижского университета. В своём «Прошении об осужденных на смерть» (*Requete pour les condamnés à mort*) он писал, что ни один правитель или судья не может отказать преступнику в последней исповеди, не впадая в смертный грех и не рискуя вечным проклятием в загробном мире²⁰. Влияние Жерсона на королевский двор и лично на французского правителя было столь велико, что его доводы легли в основу ордонанса Карла VI от 12 февраля 1396 г., дозволяющего всем приговорённым к смертной казни в последний момент жизни обратиться за утешением к священникам, «как повелевает наша Мать, Святая Церковь» [Gauvard 2018, 270–271]²¹.

Именно по этой причине мы наблюдаем смену иконографической программы в сценах публичной казни во многих французских кодексах XV века: иллюстрирующие их художники «подгоняли» под ставшее правовой нормой королевское распоряжение даже те события, что имели место до его публикации. Одним из ярких примеров такой «редактуры» прошлого являлась рукопись «Хроник» Жана Фруассара, изготовленная в 1470–1475 годах в мастерской Филиппа де Мазроля по заказу Людовика Брюжского (Грютхюзе). Здесь, в частности, священник оказался изображён в сцене казни Жана де Бетизака, казначея герцога Беррийского, обвинённого в политической измене, хотя дело происходило в 1389 г. [BNF. Ms.

²⁰ «Quelconque prince ou justicier a qui ces verités sont souffisamment praichees, monstrees ou enseignees, especialment par theologiens souffisans, ne peut sans pechié mortel et peril de dampnacion denyer et empeschier confession de prestre a personne quelconque condamnee a mort qu'elle ne l'aist avant la mort s'elle la demande» [Gerson 1967, 341].

²¹ «Que d'oresénavant à toutes les personnes qui pour leur démérites seront condampnées à mourir, soit offert par les ministres de la justice par laquelle ils seront détenus et condempnez, et leur soit baillié et administré le Sacrement de Confession, selon l'ordenance de nostre dicte Mere Sainte Eglise» [Ordonnances 1750, 122].

fr. 2646, fol. 27] (ил. 4). Тот же приём художник, известный под именем Мастера Дрезденского Часослова, использовал ещё раз, визуализируя рассказ об Эмериго Марселе, ещё одном предателе французского короля, перешедшем на сторону англичан в годы Столетней войны [BNF. Ms. fr. 2646, fol. 74]. Его казнь состоялась в 1390 г., однако на миниатюре, иллюстрирующей это событие, вновь появился священник (ил. 5).



Ил. 4. Казнь Жана де Бетизака. Миниатюра из «Хроник» Жана Фруассара. 1470–1475.

Paris. Bibliothèque Nationale de France. Ms. fr. 2646, fol. 27.

Источник: <https://gallerix.org/storeroom/3998/N/9939/>

Конечно, подобные изменения иконографии смертной казни находятся далеко не во всех французских рукописях XV века [см., например: Morel 2007, 43, 45, 47, 48]. Их заказчики и, как следствие, их иллюстраторы не желали, возможно, прислушиваться к мнению короля и его ближайших советников, отстаивавших право преступников на последнюю исповедь. Однако их позиция – как и прочие рассмотренные выше авторские трактовки иконографических программ – свидетельствует о наличии у множества людей эпохи Средневековья собственных, в высшей степени индивидуальных взглядов на современное им право и судопроизводство.

Что же касается их религиозных представлений, то даже небольшое число средневековых изображений правового характера, проанализированных в статье, способно продемонстрировать весьма различное отношение их авторов к проблеме влияния представителей церкви на повседневную практику королевских судебных чиновников. Рисунок, оставленный на полях светского правового кодекса, мог стать иллюстрацией совершенно конкретной нормы канонического права, как произошло с миниатюрой из «Кутюм Тулузы», отсылавшей

к «Шестой книге декреталий» Бонифация VIII. Он мог также являться авторской интерпретацией церковной доктрины, не получившей официального признания, но оказавшей, тем не менее, решающее влияние на правосознание людей в целом, как это произошло с учением св. Ансельма Кентерберийского и посвящённой ему маргиналией из «Кутюм Бордо». В иллюстрации могла заключаться и критика существующей системы судопроизводства с отсылкой к парасудебной практике, основывающейся на представлениях средневековых обывателей о чуде, что нашло отражение в иконографической программе Смитфилдовских декреталий. Наконец, миниатюры, носившие серийный характер и посвящённые общей теме средневековых уголовных наказаний, позволяют яснее увидеть тот момент, когда та или иная церковная норма входит в обиход светского суда и становится рядовым явлением – как в случае с последней исповедью преступников, важность которой была обоснована Жаном Жерсоном и утвердилась в умах его современников не в последнюю очередь благодаря иллюминированным кодексам XV века.



Ил. 5. Казнь Эмериго Марселя. Миниатюра из «Хроник» Жана Фруассара. 1470–1475.

Paris. Bibliothèque Nationale de France. Ms. fr. 2646, fol. 74.

Источник: <https://gallerix.org/storeroom/3998/N/9899/>

Тем не менее, в рассмотренных выше примерах есть, безусловно, и нечто общее. Все они относились исключительно к области светского права и судопроизводства и были заимствованы из рукописей соответствующего происхождения. Все они оказались объединены одной темой – связью правовых представлений средневековых обывателей с их пониманием сакрального, роли Господа и его ближайших помощников (Девы Марии и святых) в мирских делах людей, с влиянием сугубо религиозных текстов (будь то авторские трактаты, своды канониче-

ского права или житийная литература) на светское правосознание, что находило отражение в том числе и в иконографии. Иными словами, во всех этих случаях речь шла о визуальной теологии – в её средневековом понимании и применительно к светским юридическим документам той эпохи. Именно это направление исследований представляется мне одним из важнейших в современных работах историко-правового характера.

Библиография

- Берман 1994 – Берман Г. Дж. Западная традиция права: эпоха формирования / Пер. с англ. Н. Р. Никоновой. Москва, 1994.
- Воскобойников 2022 – Воскобойников О. С. 16 эссе об искусстве. Москва, 2022.
- Инишев 2012 – Инишев И. Н. «Иконический поворот» в теориях культуры и общества // Логос. 2012. № 1 (85). С. 184–211.
- Казбекова 2023 а – Казбекова Е. В. Студент, магистр или писец? Критерии определения и их практическое применение на материале списка «*Compilatio Prima*» Бернардо Павийского в рукописи Бамберг. Соп. 19 // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2023. Т. 14. Вып. 6 (128). URL: <https://history.jes.su/s207987840025792-o-1/>.
- Казбекова 2023 б – Казбекова Е. В. О важности маргиналий // Средние века. 2023. Т. 84. № 4. С. 190–203.
- Корецкий 1985 – Саксонское зеркало. Памятник, комментарии, исследования / Под ред. В. М. Корецкого. Москва, 1985.
- Майзульс 2022 – Майзульс М. Р. Воображаемый враг. Иноверцы в средневековой иконографии. Москва, 2022.
- Расснер 1998 – Институции Юстиниана / Пер. Д. Расснера под ред. Л. Л. Кофанова, В. А. Томсинова. Москва, 1998.
- Сидоров 2020 – Сидоров А. И. Рецензия на книгу: *Marginalien in Bild und Text. Essays zu mittelalterlichen Handschriften* / Hrsg. von P. Carmassi und Ch. Heitzmann. Wiesbaden, 2019 // Средние века. 2020. Том. 81. № 2. С. 215–228.
- Тогоева 2017 – Тогоева О. И. *Liberatus a suspendio*: судебная практика vs. литературный сюжет // Казус. Индивидуальное и уникальное в истории – 2017. Вып. 12 / Под ред. О. И. Тогоевой и И. Н. Данилевского. Москва, 2017. С. 169–184.
- Тогоева 2018 – Тогоева О. И. Римское уголовное право в «Кутюмах Тулузы» (BNF. Ms. lat. 9187): воспоминание о прошлом или попытка кодификации? // Феномен унификации в истории / Под ред. Е. Н. Кирилловой. Москва, 2019. С. 106–124.
- Тогоева 2021 – Тогоева О. И. «Распятие» из Парижского парламента (1448 г.) и его политико-правовые смыслы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 5. С. 93–113.
- Тогоева 2022 – Тогоева О. И. «Истинная правда». Языки средневекового правосудия. Москва, 2022.
- Тогоева 2023 – Тогоева О. И. Умолчание как описание: о понятии *nefandum* в средневековых текстах // Умолчание. Интерпретация культурных кодов – 2023 / Под ред. В. Ю. Михайлина. Саратов, 2023. С. 3–11.
- Чиркова 2010 – Чиркова А. В. Документы папской канцелярии XI – начала XIV в. в собраниях Санкт-Петербурга: идентификация, источниковедческий анализ. Диссертация на соискание учёной степени кандидата исторических наук. Санкт-Петербург, 2010.

- Чиркова 2016 – Чиркова А. В. Канцелярские пометы в документах Апостольской канцелярии XIII – начала XIV в. (по материалам петербургских собраний) // *Вспомогательные исторические дисциплины*. Вып. 35. Санкт-Петербург, 2016. С. 316–358.
- Akehurst 2010 – The *Costuma d'Agen*. A Thirteenth-Century Customary Compilation in old Occitan Transcribed from the *Livre juratore*. Ed., transl. by F. R. P. Akehurst. Turnhout, 2010.
- Bilotta 2009 – Bilotta M. A. Images dans les marges des manuscrits toulousains de la première moitié du XIV^e siècle: un monde imaginé entre invention et réalité. *Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge*. 2009. 121 (2). Pp. 349–359.
- Bilotta 2011 – Bilotta M. A. I Libri dei papi. La Curia, il Laterano e la produzione manoscritta ad uso del papato nel Medioevo (secoli VI–XIII). Città del Vaticano, 2011.
- Bilotta 2012 – Bilotta M. A. Bologne et ses liens avec Avignon: manuscrits juridiques et liturgiques. *Le Pontifical d'Autun. Chef-d'œuvre inconnu du premier Trecento (1330–1340)*. Ed. par F. Avril, B. Maurice-Chabard, M. Medica. Langres, 2012. Pp. 260–277.
- Bilotta 2014 – Bilotta M. A. Coesistenza e cooperazione nel Sud della Francia fra XIII e XIV secolo: il caso di alcuni manoscritti giuridici miniati ad Avignone. *Coexistence et cooperation in the Middle Ages*. A cura di A. Musco e G. Musotto. Palermo, 2014. Pp. 213–247.
- Bilotta 2021 – Medieval Europe in Motion 3. The Circulation of Jurists, Legal Manuscripts and Artistic, Cultural and Legal Practices in Medieval Europe (13th – 15th centuries). Ed. by M. A. Bilotta. Palermo, 2021.
- Bilotta, del Monaco 2023 – Imago, ius, religio. Religious Iconographies in Illustrated Legal Manuscripts and Printed Books (9th – 20th centuries). Ed. by M. A. Bilotta and G. del Monaco. *Eikón / Imago*. 2023. Vol. 12.
- BL. Royal Ms. 10 E IV – Smithfield Decretals. *British Library*. Royal Ms. 10 E IV.
- BNF. Ms. fr. 2646 – Jean Froissart. *Chroniques*. *Bibliothèque Nationale de France*. Ms. fr. 2646.
- BNF. Ms. fr. 5361 – Coutumes de Bordeaux. *Bibliothèque Nationale de France*. Ms. fr. 5361.
- BNF. Ms. lat. 9187 – Coutumes de Toulouse. *Bibliothèque Nationale de France*. Ms. lat. 9187.
- Böhm 1994 – Böhm G. *Wiederkehr der Bilder. Was ist ein Bild*. Hrsg. von G. Böhm. München, 1994. Ss. 11–38.
- Brown-Grant 2020 – Brown-Grant R. Visualizing Justice in Burgundian Prose Romance. Text and Image in Manuscripts of the Wavrin Master (1450s–1460s). Turnhout, 2020.
- Brunn 2018 – Brunn U. Dialectique, dualité christologique et monisme institutionnel. La construction d'un monde sans division... avec les « manichéens » en marge (de Grégoire VII à Innocent III). *Aux marges de l'hérésie. Inventions, formes et usages polémiques de l'accusation d'hérésie au Moyen Âge*. Sous la dir. de F. Mercier et I. Rosé. Rennes, 2018. Pp. 85–110.
- Caesarius 1937 – Die Wundergeschichten des Caesarius von Heisterbach. Bd. III. Hrsg. von A. Hilka. Bonn, 1937.
- Carbasse 1974 – Carbasse J.-M. *Consulats méridionaux et justice criminelle*. Montpellier, 1974.
- Caviness, Nelson 2018 – Caviness M. H., Nelson Ch. G. Women and Jews in the Sachsenspiegel Picture-Books. Turnhout, 2018.
- Chiffolleau 1990 – Chiffolleau J. Dire l'indicible. Remarques sur la catégorie du *nefandum* du XII^e au XV^e siècle. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 1990. Vol. 45 (2). Pp. 289–324.
- Denis-Morel 2015 – Denis-Morel B. Passing Sentence: Variations on the Figure of the Judge in French Political, Legal, and Historical Texts from the Thirteenth to the Fifteenth Century. *Textual and Visual Representations of Power and Justice in Medieval France: Manuscripts and Early Printed Books*. Ed. by R. Brown-Grant, A. D. Hedeman, B. Ribémont. Farnham, Burlington, 2015. Pp. 151–170.

- Fleckner et al. 2011 – Handbuch der politischen Ikonographie. Hrsg. von U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler. Bd. 1: Abdankung bis Huldigung. Bd. 2: Imperator bis Zwerg. München, 2011.
- Friedberg 1955 a – Decretum magistri Gratiani. *Corpus Iuris Canonici*. Bd. 1. Hrsg. von A. Friedberg. Graz, 1955.
- Friedberg 1955 b – Liber sextus. Decretalium d. Bonifacii papae VIII. *Corpus Iuris Canonici*. Bd. 2. Hrsg. von A. Friedberg. Graz, 1955.
- Gaiffier 1943 – Gaiffier B. de. Un thème hagiographique: le pendu miraculeusement sauvé. *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*. 1943. Vol. 13. Pp. 123–148.
- Gaiffier 1953 – Gaiffier B. de. *Liberatus a suspendio*: à propos d'un thème hagiographique. *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*. Pt. 2. Paris, 1953. Pp. 93–97.
- Gauvard 2018 – Gauvard C. Condamner à mort au Moyen Âge: Pratiques de la peine capitale en France XIII^e–XV^e siècle. Paris, 2018.
- Gerson 1967 – Gerson J. Requete pour les condamnés à mort. *Gerson J. Oeuvres complètes*. Vol. 7. Ed. par P. Glorieux. Paris, 1967. Pp. 341–343.
- Gilles 1969 – Gilles H. Les coutumes de Toulouse (1286) et leur premier commentaire (1296). Toulouse, 1969.
- Harries 2010 – Harries J. Law and Crime in the Roman World. Cambridge, 2010.
- Koopmans 2000 – Koopmans J. Le pendu miraculeusement sauvé: littérature et faits divers. *Rapports: Het Franse boek*. 2000. Vol. 70. Pp. 130–138.
- L'Engle 2002 – L'Engle S. Justice in the Margins: Punishment in Medieval Toulouse. *Viator*. 2002. Vol. 33. Pp. 133–165.
- L'Engle, Gibbs 2001 – L'Engle S., Gibbs R. Illuminating the Law: Legal Manuscripts in Cambridge Collections. London, 2001.
- Mitchell 1994 – Mitchell W. J. T. The Pictorial Turn. *Mitchell W. J. T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, London, 1994. Pp. 11–34.
- Morel 2007 – Morel B. Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtiment dans l'enluminure en France du XIII^e au XV^e siècle. Paris, 2007.
- Ordonnances 1750 – Ordonnances des roys de France de la troisième race. Vol. 8. Paris, 1750.
- Schimmelpfennig 1984 – Schimmelpfennig B. Degradation of Clerics. *Dictionary of the Middle Ages*. Vol. 4. New York, 1984. Pp. 133–134.
- Schmidt 1984 – Schmidt G. “Belehrender” und “befreinder” Humor: Ein Versuch über die Funktionen des Komischen in der bildenden Kunst des Mittelalters. *Worüber Lacht das Publikum im Theater? Spass und betroffenheit Einst und Heute. Festschrift zum 90. Geburtstag von Heinz Kindermann*. Hrsg. von M. Dietrich. Wien, 1984. Ss. 9–39.
- Schmidt-Wiegand 1993 a – Schmidt-Wiegand R. Die Wolfenbütteler Bilderhandschrift des Sachsenspiegels. Aufsätze und Untersuchungen. Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe. Berlin, 1993.
- Schmidt-Wiegand 1993 b – Schmidt-Wiegand R. Die Oldenburger Bilderhandschrift des Sachsenspiegels. Berlin, 1993.
- Schmidt-Wiegand 2008 – Schmidt-Wiegand R. Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte. Berlin, 2008.
- Trivellone 2009 – Trivellone A. L'hérétique imaginé. Hétérodoxie et iconographie dans l'Occident médiéval, de l'époque carolingienne à l'Inquisition. Turnhout, 2009.
- Trivellone 2017 – Trivellone A. Le Mont-Cassin, une fabrique de l'hérésie au XI^e siècle. *Aux marges de l'hérésie. Inventions, formes et usages polémiques de l'accusation d'hérésie au Moyen Âge*. Sous la dir. de F. Mercier et I. Rosé. Rennes, 2017. Pp. 239–273.

Varty 1963 – Varty K. Reynard the Fox and the Smithfield Decretals. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1963. Vol. 26. Pp. 347–354.

References

- Akehurst 2010 – The *Costuma d'Agen*. A Thirteenth-Century Customary Compilation in old Occitan Transcribed from the *Livre juratore*. Ed., transl. by F. R. P. Akehurst. Turnhout, 2010.
- Berman 1994 – Berman H. J. Law and Revolution. The Formation of the Western Legal Tradition. Transl. into Russian by N. R. Nikonova. Moscow, 1994.
- Bilotta 2009 – Bilotta M. A. Images dans les marges des manuscrits toulousains de la première moitié du XIV^e siècle: un monde imaginé entre invention et réalité. *Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge*. 2009. 121 (2). Pp. 349–359.
- Bilotta 2011 – Bilotta M. A. I Libri dei papi. La Curia, il Laterano e la produzione manoscritta ad uso del papato nel Medioevo (secoli VI–XIII). Città del Vaticano, 2011.
- Bilotta 2012 – Bilotta M. A. Bologne et ses liens avec Avignon: manuscrits juridiques et liturgiques. *Le Pontifical d'Autun. Chef-d'œuvre inconnu du premier Trecento (1330–1340)*. Ed. par F. Avril, B. Maurice-Chabard, M. Medica. Langres, 2012. Pp. 260–277.
- Bilotta 2014 – Bilotta M. A. Coesistenza e cooperazione nel Sud della Francia fra XIII e XIV secolo: il caso di alcuni manoscritti giuridici miniati ad Avignone. *Coexistence et cooperation in the Middle Ages*. A cura di A. Musco e G. Musotto. Palermo, 2014. Pp. 213–247.
- Bilotta 2021 – Medieval Europe in Motion 3. The Circulation of Jurists, Legal Manuscripts and Artistic, Cultural and Legal Practices in Medieval Europe (13th – 15th centuries). Ed. by M. A. Bilotta. Palermo, 2021.
- Bilotta, del Monaco 2023 – Imago, ius, religio. Religious Iconographies in Illustrated Legal Manuscripts and Printed Books (9th – 20th centuries). Ed. by M. A. Bilotta and G. del Monaco. *Eikôn / Imago*. 2023. Vol. 12.
- BL. Royal Ms. 10 E IV – Smithfield Decretals. *British Library*. Royal Ms. 10 E IV.
- BNF. Ms. fr. 2646 – Jean Froissart. Chroniques. *Bibliothèque Nationale de France*. Ms. fr. 2646.
- BNF. Ms. fr. 5361 – Coutumes de Bordeaux. *Bibliothèque Nationale de France*. Ms. fr. 5361.
- BNF. Ms. lat. 9187 – Coutumes de Toulouse. *Bibliothèque Nationale de France*. Ms. lat. 9187.
- Böhm 1994 – Böhm G. Wiederkehr der Bilder. *Was ist ein Bild*. Hrsg. von G. Böhm. München, 1994. Ss. 11–38.
- Brown-Grant 2020 – Brown-Grant R. Visualizing Justice in Burgundian Prose Romance. Text and Image in Manuscripts of the Wavrin Master (1450s–1460s). Turnhout, 2020.
- Brunn 2018 – Brunn U. Dialectique, dualité christologique et monisme institutionnel. La construction d'un monde sans division... avec les « manichéens » en marge (de Grégoire VII à Innocent III). *Aux marges de l'hérésie. Inventions, formes et usages polémiques de l'accusation d'hérésie au Moyen Âge*. Sous la dir. de F. Mercier et I. Rosé. Rennes, 2018. Pp. 85–110.
- Caesarius 1937 – Die Wundergeschichten des Caesarius von Heisterbach. Bd. III. Hrsg. von A. Hilka. Bonn, 1937.
- Carbasse 1974 – Carbasse J.-M. Consulats méridionaux et justice criminelle. Montpellier, 1974.
- Caviness, Nelson 2018 – Caviness M. H., Nelson Ch. G. Women and Jews in the Sachsenspiegel Picture-Books. Turnhout, 2018.
- Chiffolleau 1990 – Chiffolleau J. Dire l'indicible. Remarques sur la catégorie du *nefandum* du XII^e au XV^e siècle. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 1990. Vol. 45 (2). Pp. 289–324.

- Chirkova 2010 – Chirkova A. V. Documents of the Papal Chancellery of the XI – Beginning of the XIV Century in the Collections of St. Petersburg: Identification, Source Analysis. Dissertation for the degree of candidate of historical sciences. St. Petersburg, 2010. In Russian.
- Chirkova 2016 – Chirkova A. V. Clerical Marks in the Documents of the Apostolic Chancellery of the XIII – early XIV century (based on the materials of the St. Petersburg collections). *Auxiliary Historical Disciplines*. Is. 35. St. Petersburg, 2016. Pp. 316–358. In Russian.
- Denis-Morel 2015 – Denis-Morel B. Passing Sentence: Variations on the Figure of the Judge in French Political, Legal, and Historical Texts from the Thirteenth to the Fifteenth Century. *Textual and Visual Representations of Power and Justice in Medieval France: Manuscripts and Early Printed Books*. Ed. by R. Brown-Grant, A. D. Hedeman, B. Ribémont. Farnham, Burlington, 2015. Pp. 151–170.
- Fleckner et al. 2011 – Handbuch der politischen Ikonographie. Hrsg. von U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler. Bd. 1: Abdankung bis Huldigung. Bd. 2: Imperator bis Zwerg. München, 2011.
- Friedberg 1955 a – Decretum magistri Gratiani. *Corpus Iuris Canonici*. Bd. 1. Hrsg. von A. Friedberg. Graz, 1955.
- Friedberg 1955 b – Liber sextus. Decretalium d. Bonifacii papae VIII. *Corpus Iuris Canonici*. Bd. 2. Hrsg. von A. Friedberg. Graz, 1955.
- Gaiffier 1943 – Gaiffier B. de. Un thème hagiographique: le pendu miraculeusement sauvé. *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*. 1943. Vol. 13. Pp. 123–148.
- Gaiffier 1953 – Gaiffier B. de. *Liberatus a suspendio: à propos d'un thème hagiographique. Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*. Pt. 2. Paris, 1953. Pp. 93–97.
- Gauvard 2018 – Gauvard C. Condamner à mort au Moyen Âge: Pratiques de la peine capitale en France XIII^e–XV^e siècle. Paris, 2018.
- Gerson 1967 – Gerson J. Requete pour les condamnés à mort. *Gerson J. Oeuvres complètes*. Vol. 7. Ed. par P. Glorieux. Paris, 1967. Pp. 341–343.
- Gilles 1969 – Gilles H. Les coutumes de Toulouse (1286) et leur premier commentaire (1296). Toulouse, 1969.
- Harries 2010 – Harries J. Law and Crime in the Roman World. Cambridge, 2010.
- Inishev 2012 – Inishev I. N. "Iconic Turn" in Theories of Culture and Society. *Logos*. 2012. 1 (85). Pp. 184–211. In Russian.
- Kazbekova 2023 a – Kazbekova E. V. Student, Master or Scribe? Criteria of Definition and Their Practical Application Based on the Material of the List of "Compilatio Prima" by Bernardo of Pavia in the Bamberg Manuscript. Can. 19. *Istoriya*. 2023. Vol. 14. Is. 6 (128). URL: <https://history.jes.su/s207987840025792-0-1/>. In Russian.
- Kazbekova 2023 b – Kazbekova E. V. On the Importance of Marginalia. *Srednie Veka. Studies on Medieval and Early Modern History*. 2023. Vol. 84 (4). Pp. 190–203. In Russian.
- Koopmans 2000 – Koopmans J. Le pendu miraculeusement sauvé: littérature et faits divers. *Rapports: Het Franse boek*. 2000. Vol. 70. Pp. 130–138.
- Koretsky 1985 – Saxon Mirror. Monument, Comments, Research. Ed. by V. M. Koretsky. Moscow, 1985. In Russian.
- L'Engle 2002 – L'Engle S. Justice in the Margins: Punishment in Medieval Toulouse. *Viator*. 2002. Vol. 33. Pp. 133–165.
- L'Engle, Gibbs 2001 – L'Engle S., Gibbs R. Illuminating the Law: Legal Manuscripts in Cambridge Collections. London, 2001.
- Maizuls 2022 – Maizuls M. R. An Imaginary Enemy. Gentiles in Medieval Iconography. Moscow, 2022. In Russian.

- Mitchell 1994 – Mitchell W. J. T. *The Pictorial Turn*. Mitchell W. J. T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, London, 1994. Pp. 11–34.
- Morel 2007 – Morel B. *Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtement dans l'enluminure en France du XIII^e au XV^e siècle*. Paris, 2007.
- Ordonnances 1750 – *Ordonnances des roys de France de la troisième race*. Vol. 8. Paris, 1750.
- Rassner 1998 – *The Institutions of Justinian*. Transl. into Russian by D. Rassner. Moscow, 1998.
- Schimmelpfennig 1984 – Schimmelpfennig B. *Degradation of Clerics. Dictionary of the Middle Ages*. Vol. 4. New York, 1984. Pp. 133–134.
- Schmidt 1984 – Schmidt G. “Belehrender” und “befreinder” Humor: Ein Versuch über die Funktionen des Komischen in der bildenden Kunst des Mittelalters. *Wörter über Licht das Publikum im Theater? Spass und betroffenheit Einst und Heute. Festschrift zum 90. Geburtstag von Heinz Kindermann*. Hrsg. von M. Dietrich. Wien, 1984. Ss. 9–39.
- Schmidt-Wiegand 1993 a – Schmidt-Wiegand R. *Die Wolfenbütteler Bilderhandschrift des Sachsenspiegels. Aufsätze und Untersuchungen. Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe*. Berlin, 1993.
- Schmidt-Wiegand 1993 b – Schmidt-Wiegand R. *Die Oldenburger Bilderhandschrift des Sachsenspiegels*. Berlin, 1993.
- Schmidt-Wiegand 2008 – Schmidt-Wiegand R. *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*. Berlin, 2008.
- Sidorov 2020 – Sidorov A. I. Review of: *Marginalien in Bild und Text. Essays zu mittelalterlichen Handschriften*. Hrsg. von P. Carmassi und Ch. Heitzmann. Wiesbaden, 2019. *Srednie Veka. Studies on Medieval and Early Modern History*. 2020. Vol. 81 (2). Pp. 215–228. In Russian.
- Togoeva 2017 – Togoeva O. I. *Liberatus a suspendio: Judicial Practice vs. Literary Plot. Casus. Individual and Unique in History – 2017*. Is. 12. Ed. by O. I. Togoeva and I. N. Danilevsky. Moscow, 2017. Pp. 169–184. In Russian.
- Togoeva 2018 – Togoeva O. I. Roman Criminal Law in the “Coutumes of Toulouse” (BNF. Ms. lat. 9187): A Memory of the Past or an Attempt of Codification? *The Phenomenon of Unification in History*. Ed. by E. N. Kirillova. Moscow, 2019. Pp. 106–124. In Russian.
- Togoeva 2021 – Togoeva O. I. The Crucifixion from the Parliament of Paris (1448), Its Political and Legal Meanings. *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*. 2021. 5. Pp. 93–113. In Russian.
- Togoeva 2022 – Togoeva O. I. “The Veritable Truth”. *The Languages of Medieval Justice*. Moscow, 2022. In Russian.
- Togoeva 2023 – Togoeva O. I. Omission as a Description: On the Concept of *nefandum* in Medieval Texts. *Omission. Interpretation of Cultural Codes – 2023*. Ed. by V. Y. Mikhailin. Saratov, 2023. Pp. 3–11. In Russian.
- Trivellone 2009 – Trivellone A. *L'hérétique imaginé. Hétérodoxie et iconographie dans l'Occident médiéval, de l'époque carolingienne à l'Inquisition*. Turnhout, 2009.
- Trivellone 2017 – Trivellone A. *Le Mont-Cassin, une fabrique de l'hérésie au XI^e siècle. Aux marges de l'hérésie. Inventions, formes et usages polémiques de l'accusation d'hérésie au Moyen Âge*. Sous la dir. de F. Mercier et I. Rosé. Rennes, 2017. Pp. 239–273.
- Varty 1963 – Varty K. Reynard the Fox and the Smithfield Decretals. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1963. Vol. 26. Pp. 347–354.
- Voskoboinikov 2022 – Voskoboinikov O. S. 16 Essays on Art. Moscow, 2022. In Russian.

Информация об авторе

Ольга Игоревна Тогоева

доктор исторических наук, главный научный сотрудник

Институт всеобщей истории Российской академии наук

Российская Федерация, 119334, Москва, Ленинский пр-т, 32а

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7854-3222>

e-mail: togoeva@yandex.ru

Information about the author

Olga I. Togoeva

Dr. Sci. (History), Chief Research Fellow

Institute of World History of the Russian Academy of Sciences

32a, Leninsky Avenue, Moscow, 119334, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7854-3222>

e-mail: togoeva@yandex.ru

Материал поступил в редакцию / Received 21.03.2024

Принят к публикации / Accepted 26.04.2024



Интеграция многофигурных повествовательных сцен и структурные трансформации в итальянском алтарном полиптихе XIV века

О. А. Назарова 

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

Москва, Российская Федерация

onazarova@hse.ru

Для цитирования:

Назарова О. А. Интеграция многофигурных повествовательных сцен и структурные трансформации в итальянском алтарном полиптихе XIV века // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 1. С. 58–76. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-58-76>

Аннотация. Живописный алтарный полиптих, предназначенный для главного храмового алтаря, сформировался во второй половине XIII века в Италии в церквах нищенствующих орденов и использовал особый способ организации визуального материала путём сопоставления фигур между собой и выстраивания их в ряды по вертикали и по горизонтали, в рамках которого почти не было места для повествовательных элементов, которые в это время широко использовались в других типах живописных произведений на досках. Такой «анти-нарративный» характер алтарный образ будет сохранять на всём протяжении своего существования. Однако произведения, созданные с середины до конца XIV века, демонстрируют уникальные решения, нацеленные на интеграцию повествовательных сцен и даже циклов в структуру алтарного полиптиха, что потребовало новых конструктивных решений и композиционных подходов. Автор статьи анализирует эти решения, роль нарративных элементов в алтарных полиптихах второй половины треченто и задаётся вопросом о причинах появления новых решений.

Ключевые слова: алтарный образ, полиптих, живопись треченто, нарративность, итальянское искусство Возрождения.

Integration of narrative compositions and structural transformations in Trecento polyptych altarpieces

Olga A. Nazarova 

National Research University "Higher School of Economics"

Moscow, Russian Federation

onazarova@hse.ru

For citation:

Nazarova O. A. Integration of narrative compositions and structural transformations in Trecento polyptych altarpieces. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 1. Pp. 58–76. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-58-76>

Abstract. Painted polyptych altarpieces appeared on high altars in late Duecento in the churches of mendicant orders. They were characterized by a special manner of organizing visual material by juxtaposing single half-figures with each other and arranging them in rows and columns, allowing no room for narrative elements, widely used at that time in panel painting. Such narrative-free character of main altarpieces would be preserved throughout the whole period of their popularity. However, polyptychs created in late Trecento integrated narrative scenes and even entire cycles into the structure of the altarpieces, which required new approaches to composition and to the use of pictorial space. The article examines the role of narrative content in altarpieces of late Trecento and discusses the origins and development of this new style.

Keywords: altarpiece, polyptych, Trecento painting, narrative, Italian Renaissance art.

Развитие драматического нарратива – одно из главных достижений итальянского искусства второй половины XIII – начала XIV веков. Он развивается и в рельефе, начиная с кафедр Николы Пизано, и в живописи у главных мастеров эпохи – Джотто, Пьетро Каваллини и их последователей. Проникает он и в некоторые типы живописных произведений на досках: так, в житийных образах центральное изображение святого фланкировали тщательно отобранные сцены его прижизненных и посмертных чудес в боковых клеймах, а в монументальных живописных распятиях страстные сцены могли располагаться на рукавах и в нижней части креста. Сочетание крупного иконоческого и маленьких повествовательных образов в этих типах живописных произведений вынуждало зрителя переключаться в разные режимы визуального восприятия: от созерцания к рассматриванию. Вероятно поэтому в течение треченто будет наблюдаться тенденция к укрупнению сцен при уменьшении их количества в житийных образах и к полному исчезновению повествовательных дополнений из распятий.

На этом фоне формирующийся с 60-х годов XIII века алтарный полиптих, в особенности предназначенный для главного алтаря, складывается как совершенно иной тип произведения со своим собственным способом образования смыслов и воплощения теологических программ, который осознанно избегал

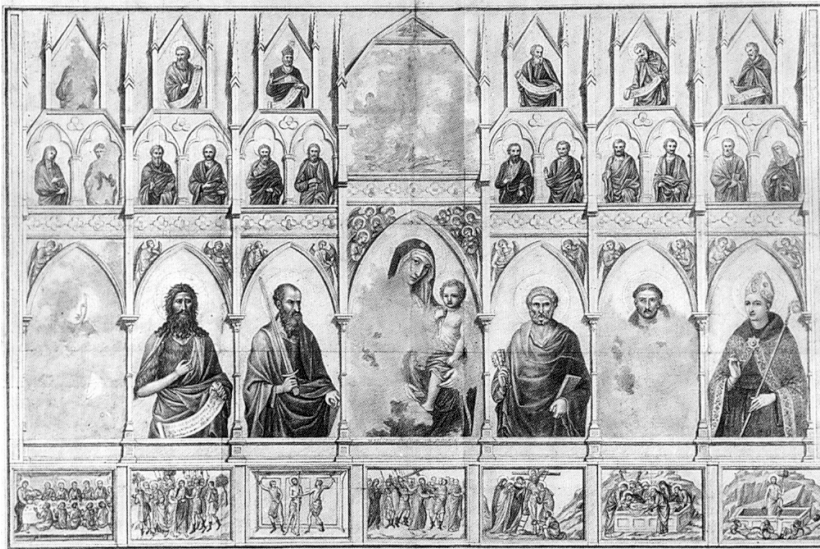
нарративности. Ранние полиптихи состояли из рядов полуфигур (чаще всего Мадонны с Младенцем и предстоящих святых). С 1330-х годов полуфигуры будут во многих случаях заменяться полноростовыми фигурами, которые, в свою очередь, будут иногда объединяться по две в одном компартименте. Однако нарративные элементы использовались в алтарном полиптихе в ранний период его развития (вторая половина XIII – первая половина XIV веков) очень редко и с большой осторожностью. Ханс Бельтинг назвал такой тип алтарного образа полиптихом-витриной [Бельтинг 2002, 397]. Визуальный лаконизм полиптиха не мешал воплощению очень сложных теологических программ: они становились очевидными зрителю в процессе сопоставления отдельных фигур по горизонтали и по вертикали. В другом сочинении Бельтинг выделяет два типа художественных языков ранней итальянской живописи – повествовательный и аллегорический [Belting 1985]. Эту классификацию можно было бы дополнить третьим типом – языком алтарного полиптиха, принципиально не использующим повествовательные сцены [Назарова 2018]. Однако с середины до конца XIV века нарративные элементы, которые относятся к числу наименее понятных и мало исследованных элементов алтарного образа, всё же начинают проникать в самый «анти-нарративный» тип живописного произведения на досках – алтарный образ для главного алтаря, что потребовало определённых структурных трансформаций в самом полиптихе. Анализ этого явления, которое не становилось специальным предметом научного внимания в работах, посвящённых полиптихам этого времени [Os 1984; Solberg 2002; Marchi 2009], посвящена данная статья.

Вторая половина треченто в целом стала временем заметных изменений в стилистике итальянского искусства: алтарные образы этого времени заметно увеличиваются в размерах, приобретают особенно изощренную архитектуру, меняется и стилистика алтарной живописи. На смену жизнеподобию и убедительности искусства конца XIII – начала XIV веков, которое стремилось приблизить религиозную живопись к миру зрителя, приходит стремление к созданию мистического впечатления, ошеломляющего зрителя и создающего заметную дистанцию между ним и священными образами. Благодаря готическим изобразительным и выразительным приёмам, использованию интенсивных цветов, соседство которых продумывалось так, чтобы они взаимно усиливались друг другом и золотом, а также применению многочисленных техник декоративно-прикладного искусства, которые создавали драгоценную фактуру поверхности, алтарная живопись достигала беспрецедентного визуального богатства и сложности. Свой вклад в создание этого эффекта вносят и повествовательные элементы.

Первые случаи проникновения повествовательных сцен в алтарный полиптих связаны, в первую очередь, с францисканцами и их культом Страстей Христовых и Крестного пути Спасителя. Ранние алтарные образы францисканских монастырей, специфика которых была связана с организацией пространства в хорах церквей этого ордена, имели форму двусторонних одноярусных досок, на лицевой стороне которых изображалась сцена предстояния святых Мадонне с Младенцем, а на обратной – Страстные сцены¹ [Copper 2001; Gordon 2002; Brüggén Israëls 2020].

¹ Приписываемый Мастеру Св. Франсиска двусторонний полиптих из церкви Сант-Франческо-аль-Прато в Перудже (ок. 1272), разрознен, части в Национальной галерее Умбрии (Перуджа), Националь-

Позже, в первые десятилетия треченто, когда доссале трансформировался в многоярусный полиптих с пределлой и контрфорсами, во францисканских алтарных образах Страстные сцены переместились на пределлы. При этом за пределами францисканского мира, например, в полиптихах доминиканцев, в пределлах, как и в остальных компартиментах полиптиха, размещались отдельные полуфигуры: эти различия можно видеть в двух больших полиптихах, выполненных сиенским художником Уголино ди Нерио для доминиканской и францисканской церквей Флоренции – Санта-Мария Новелла (пределла с фигурами) и Санта-Кроче (пределла со страстными сценами). Оба полиптиха не сохранились, известны по более поздним рисункам и отдельным сохранившимся фрагментам, на основе которых созданы современные виртуальные реконструкции [Gordon, Reeve 1984, 36–52; Lourette 1980, 40–56] (ил. 1). Пределла «Триптиха Стефанески» Джотто, созданного для собора Св. Петра в Риме, также составлена из рядов фигур.



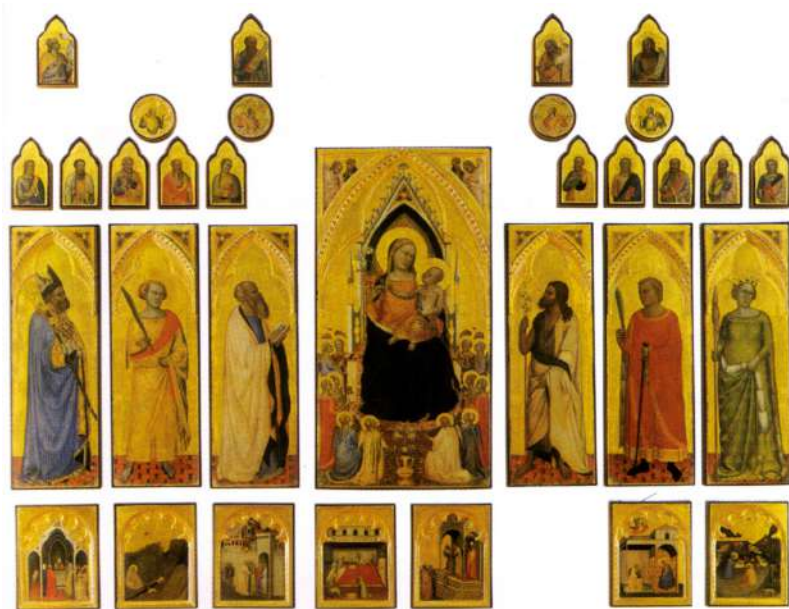
Ил. 1. Рисунок 1780-х гг. с полиптиха Уголино ди Нерио из церкви Санта-Кроче во Флоренции. Ок. 1325. Рим, Ватиканская библиотека. Все иллюстрации из открытых источников

Значимым исключением из этой традиции является «Маэста» Дуччо ди Буонинсеня – алтарный образ для главного алтаря сиенского собора: гигантский двусторонний полиптих с развернутым Страстным циклом на оборотной стороне и подробными циклами жития Богородицы и детства Христа, которые размещаются в пределле и в галерее над главным ярусом. Однако «Маэста» создавалась как исключительный памятник, и, несмотря сильное влияние, которое различные

ной галерее искусств (Вашингтон), Музее Метрополитен (Нью-Йорк); двусторонний доссале мастера Пачиано из церкви Сан-Франческо-аль-Монте в Перудже (ок. 1322), Национальная галерея Умбрии (Перуджа); доссале Мео да Сиена и мастерской (1330), Штеделевский Институт истории искусства (Франкфурт-на-Майне).

аспекты этого произведения оказали на итальянское искусство треченто, её сложная многочастная структура не воспроизводилась в полном объёме в других алтарных образах.

Появление в 1340-х годах алтарных триптихов для дополнительных алтарей сиенского собора ознаменовало собой рождение нарративного алтарного образа, где центральное место занимали повествовательные сцены, которым могли предстать святые; однако такие алтарные образы имели ограниченную смысловую программу, всегда предназначались для дополнительных алтарных престолов и не могли занять постоянного места на главном храмовом алтаре [De Marchi 2007]. Главный алтарный образ продолжал развиваться в парадигме «витрины» и тщательно избегать повествовательных элементов. В то же время все те зоны, которые были в «Маэсте» отведены под нарративные сцены – оборотная сторона, пределла, галерея над основным ярусом, – в дальнейшем станут полем для экспериментов по интеграции повествовательных элементов.



Ил. 2. Частичная реконструкция алтарного образа Санта-Репарата (Сан -Панкратио) Бернардо Дадди. До 1338. Флоренция, Галерея Уффици

Сохранившиеся произведения 1330-х – 1340-х годов свидетельствуют о том, что интеграция повествовательных элементов в полиптих началась с пределл. Повествовательные сцены с этого времени становятся частой составляющей алтарных образов, созданных для различных заказчиков, а не только францисканцев, при этом размеры сцен заметно увеличиваются. Более того, возникает феномен двухступенчатой пределлы, включающей два ряда житийных сцен. Первым известным произведением с пределлой нового типа стал полиптих, написанный Бернардо Дадди для главного алтаря флорентийского собора [Bergstein 1991; Lavin

2001; Borghero 2019]² (ил. 2). В нём использование двойного ряда сцен было обусловлено уникальными обстоятельствами его создания. Перестройка флорентийского собора сопровождалась сменой его посвящения: старый собор был посвящён раннехристианской мученице Святой Репарате, новый имел богородичное посвящение Санта-Мария-дель-Фьоре. Полиптих предназначался для временного алтаря, который располагался в нефе старого здания собора до момента его окончательного сноса в 1375 году, и сам имел временный характер, несмотря на огромные размеры и драгоценное убранство. После завершения строительства алтарный образ был продан в церковь Сан-Панкратио.

Полиптих совмещает в себе Богородичную и коммунальную программы: в главном ярусе Мадонне с Младенцем предстоят святые покровители Флоренции: Зиновий, Панкратий, Иоанн Евангелист, Иоанн Креститель, Репарата и Мина Флорентийский. Над двойной пределлой и главным ярусом возвышалось, как минимум, ещё три регистра галереи с фигурами апостолов, архангелов и пророков в круглых медальонах. Обе пределлы имели по 8 сцен, верхний ряд представлял житие Богородицы, нижний – сцены, посвящённые святой Репарате. Обе пределлы выполнены принципиально по-разному: богородичная пределла со сценами от «Изгнания Иоакима из храма» до «Рождества» выделяется крупными размерами сцен и их форматом – вертикальным, с цилиндрическим завершением и внутренней многолопастной рамой. Восемь сцен из истории Святой Репараты имели более привычную горизонтальную прямоугольную форму. Вероятнее всего, полиптих в данном случае заимствует структурные элементы из житийных образов (как, например, «Алтарь блаженного Агостино Новелло» Симоне Мартини, 1324–1329, Национальная пинакотекa, Сиена). В данном контексте дополнительная пределла отдавала дань уважения прошлой покровительнице собора и города, позволив выделить Св. Репарату из ряда предстоящих святых, как бы устанавливая равновесие между двумя посвящениями храма, и в то же время ясно обозначить иерархические отношения между двумя покровительницами.

Решение Бернардо Дадди, которое родилось как ответ на уникальные обстоятельства, тем не менее, нашло применение и в других контекстах. Созданные после чумы во Флоренции произведения Джованни да Милано – Полиптих госпиталя Мизерикордии (1355–1360, Музео Чивико, Прато) и Полиптих из церкви Всех Святых во Флоренции (ок. 1360)³ – также демонстрируют двойную пределлу (ил. 3–4).

В больничном полиптихе [Ciatti, Mannini 2001; Chiodo 2008] верхняя пределла представляет сцены мученичества святых, присутствующих в главном ярусе, под Мадонной с Младенцем помещено Благовещение, а нижняя содержит шесть хри-

² Создан до 1338 года, разрознен. Большая часть сохранившихся фрагментов находится в галерее Уффици (Флоренция); «Обручение Марии» – Королевские собрания (Лондон); сцены из жития Св. Репараты – Музей Метрополитен (Нью-Йорк). В историю искусства алтарный образ вошёл под названиями «Полиптих Сан-Панкратио» или «Полиптих Санта-Репарата».

³ Полиптих разрознен, есть утраты, большая часть сохранившихся фрагментов находится в галерее Уффици (Флоренция), сильно обрезанный фрагмент центральной сцены «Коронования Богоматери» – в Национальном музее изящных искусств Буэнос-Айреса.

стологических сцен: три из детства (Рождество, Поклонение волхвов, Сретение) и три страстных (Моление о чаше, Взятие под Стражу и Путь на Голгофу). Сцены нижней пределлы написаны на золотом фоне, как и фигуры верхних ярусов, но фона почти не видно, поскольку сцены очень пространственные за счёт протяжённых пейзажей и интерьеров, использования перспективы; вследствие этого нижний ярус полиптиха визуально затягивает взгляд в глубину, существенно отличаясь от верхних регистров.

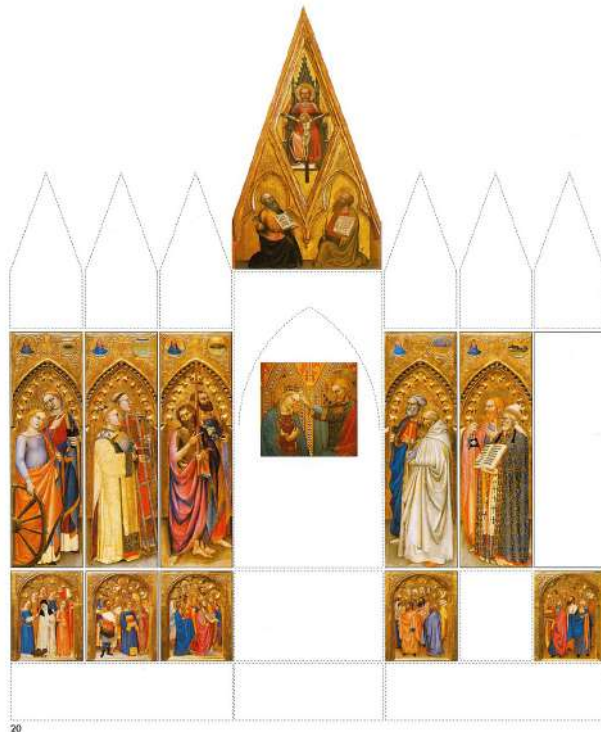


Ил. 3. Джованни да Милано. Полиптих госпиталя Мизерикордии. 1355–1360
Прато, Музео Чивико

Нижняя пределла полиптиха из церкви Всех Святых утрачена [Cavadini 1980, 60–71; Tartuferi 2010], а верхняя, в соответствии с посвящением церкви, представляет группы святых (девы, мученики, апостолы, патриархи, исповедники, пророки) в вертикальных полуцилиндрических компартиментах – наиболее важных для заказчиков представителей этих групп в основном ярусе. Полиптих всех святых наряду с двойной пределлой демонстрирует новые решения, которые появляются во второй половине XIV века для интеграции в полиптих повествовательной составляющей.

Во-первых, на месте центрального образа Мадонны с Младенцем, безраздельно господствовавшего в полиптихах первой половины XIV столетия (его могла заменять в отдельных случаях «Маэста»), здесь помещено «Коронование

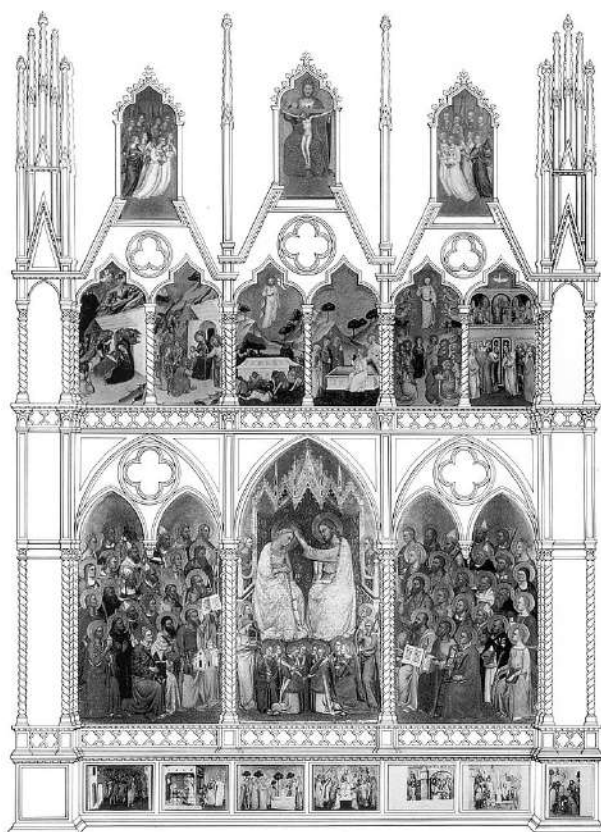
Богоматери» (от него сохранился небольшой центральный фрагмент). Это соответствует общей тенденции: в полиптихах второй половины столетия святые всё чаще будут предстать сценам «Коронования» и «Вознесения Богоматери». Как пишет Гейл Солберг, выбор заключительных эпизодов из жития Богоматери после чумы, когда на первый план выходят темы воздаяния и вознаграждения, связан с желанием подчеркнуть исключительную роль и возможности Богоматери как заступницы и со-искупительницы, способной оказывать действенную помощь спасению души [Solberg 2002, 225]. Кроме того, в алтарных образах этого времени возвышавшаяся на центральной оси над главным богородичным образом фигура Христа-Вседержителя или Распятие заменяются Троицей. Подобные замены радикально не меняют содержания полиптихов, но значительно обогащают его в визуальном и смысловом отношениях.



Ил. 4. Частичная реконструкция полиптиха Джованни да Милано из церкви Всех Святых во Флоренции. Ок. 1360

Наряду с заменой лаконичных образов центральной оси полиптиха на более развёрнутые сцены, которые находят аналогии в других произведениях этого времени, алтарный образ для церкви Всех святых во Флоренции (принадлежавшей монастырю нищенствующего ордена умилиатов) демонстрирует уникальные элементы, которые не использовались в полиптихе ни до, ни после: над компартиментами с предстоящими святыми в двенадцати круглых медальонах распо-

гается ветхозаветный Шестоднев – цикл творения; левый медальон в каждом сегменте занимает фигура Бога-Отца, правый – сцена соответствующих творений⁴. В подобных медальонах в полиптихах обычно изображались фигурки святых или пророков (как, например, в полиптихе Сан-Панкрацио), но никогда – повествовательные сцены. В свою очередь ветхозаветные циклы из книги Бытия известны по книжной миниатюре и фресковым циклам этого времени, но никогда не проникали в полиптих. Утрата сцен нижней пределлы и фигур галереи не позволяет в полном объёме реконструировать смысловую программу полиптиха и дать убедительное объяснение появлению эпизодов творения. Круглые медальоны, вероятно, были предназначены только для специального зрителя – монахов, которые во время мессы находились в непосредственной близости от алтаря: они настолько малы, что их сложно заметить.



Ил. 5. Графическая реконструкция полиптиха Якопо ди Чоне и мастерской из церкви Сан-Пьер Маджоре во Флоренции. 1370–1371

⁴ Слева направо: тьма, отделение света от тьмы, отделение земной тверди от воды и сотворение растений, сотворение животных, вместе с крайним правым сегментом утрачено сотворение мужчины и женщины.



Ил. 5 а. Полиптих Якопо ди Чоне и мастерской
из церкви Сан-Пьер Маджоре во Флоренции. Коронование Богоматери. 1370–1371
Лондон, Национальная галерея

Ярче всего новые тенденции проявились в ещё одном флорентийском произведении – полиптихе Якопо ди Чоне и мастерской из церкви Сан-Пьер Маджоре (1370–1371). И не дошедшая до нас церковь женского бенедиктинского монастыря, основанного в XI веке, и разрозненный полиптих её главного алтаря (ил. 5, 5 а) были реконструированы в цифровом виде [Gronau 1945; Bomford et al. 1989, 156–189]. Он соответствует самым передовым тенденциям своего времени: на центральной оси расположены сцены «Коронования Богоматери» и «Троицы», однаюрсная пределла содержит житийные сцены титульного святого – апостола Петра. В то же время полиптих демонстрирует несколько исключительных, единственных в своём роде решений. Так, сцене «Коронования» предстоят 48 фигур святых – это абсолютный максимум для главного регистра среди известных образцов итальянского полиптиха. Они выстраиваются друг за другом в пять рядов, которые создают эффект перспективного сокращения и почти нивелируют золотой фон, для которого остаётся совсем мало места.

Ещё более необычным решением стала замена галереи, которую обычно занимали фигуры апостолов и / или пророков, рядом повествовательных сюжетов. Они превосходят по размерам сцены пределлы, имеют узкий, вытянутый по вертикали формат и заключены в сложные фигурные обрамления. Сами сцены выстроены как многоплановые и затягивающие взгляд в глубину. Все ярусы полиптиха – пределла, центральный ярус с «Коронованием» и предстоящими святыми, а также галерея – связаны между собой пространственно и ритмически: три основных яруса сохраняют шестичастную структуру (висящие галереи в основном ярусе намечают деление каждой из трёх сцен на две части). Совокупность всех этих приёмов привела к тому, что полиптих всё меньше похож на витрину. Он теперь являет собой величественное, драгоценное, но в высшей степени упорядоченное визуальное целое с бесконечным разноо-

бразием подробностей, которые тем не менее подчинены жёсткой композиционной структуре и смысловой иерархии.

История храма, происходивших в нём обрядов, как и обстоятельства заказа алтарного образа, хорошо изучены⁵, и они дают возможность предполагать, что все эти структурные новации разрабатывались как средства воплощения особой теологической программы и потребности по-новому расставить смысловые акценты в алтарном образе. Как и во многих других полиптихах, программа этого произведения искусно соединяет универсальные и обязательные для каждого алтарного образа темы Боговоплощения, искупления и упования на спасение; при этом существенная роль отводится заступничеству Богородицы и ходатайствам святых (со спецификой конкретной церкви), а также заказчиков. Сан-Пьер Маджоре – храм, в котором происходила инаугурация флорентийских епископов. В связи с последним обстоятельством особую значимость приобретала тема пастырского служения. Тщательно отобранные сцены галереи («Рождество», «Поклонение волхвов», «Воскресение», «Три Марии у Гроба Господня», «Вознесение» и «Пятидесятница») сопоставлены так, чтобы лаконично, но точно репрезентировать все три темы. Пятидесятница, совмещённая с сюжетом проповеди народам, каждый из которых слышит проповедь на своём языке, входит в резонанс со сценами служения св. апостола Петра в предelle и изображениями многочисленных епископов центрального яруса, среди которых главное место отводится св. Зиновию, первому епископу Флоренции, и св. Петру с моделью церкви в руках. Размещение повествовательных сцен в верхней части полиптиха подчёркивает их видимость и важность. Эсхатологический аспект усилен цитатами, видимыми в открытых кодексах, которые держат святые: в левой части св. Иоанн Евангелист демонстрирует стих из своего Откровения⁶, в правой св. апостол Павел – строки из Второго послания Коринфянам⁷.

Галерея, составленная из крупных повествовательных сцен, появится в ещё одном полиптихе – алтарном образе Никколо ди Пьетро Джерини и Пьетро Нелли, созданного в 1375 году [Hoeniger 2021] для святилища Санта-Мария в Импрунете – древнего центра богородичного культа⁸. В данном случае форма

⁵ Так например, в день своего рукоположения епископ посещал монастырь и в церкви, восседа перед главным алтарём, вручал кольцо настоятельнице этого монастыря в знак обручения с церковью, а после проводил ночь в монастырских стенах. В определённый период времени алтарный образ с Коронованием Богородицы, представляющим помимо прочего союз Христа с церковью, служил фоном для этого ритуального бракосочетания [Strocchia 2007; Miller, Jasper 2010].

⁶ «После сего взглянул я, и вот, великое множество людей, которого никто не мог перечесть, из всех племён, и колен, и народов, и языков, стояло пред престолом и пред Агнцем в белых одеждах и с пальмовыми ветвями в руках своих» (Откр 7:9).

⁷ «Мы же все открытым лицом, как в зеркале, взирая на славу Господню, преобразуемся в тот же образ от славы в славу, как от Господня Духа» (2 Кор 3:18).

⁸ Полиптих сохранялся на своём первоначальном месте в целостном виде и очень хорошем состоянии (о чём свидетельствуют многочисленные фотографии) до Второй мировой войны, в ходе которой был разрушен вместе с церковью Санта-Мария. В настоящее время он реконструирован из собственных фрагментов и возвращён в церковь в Импрунете, однако понёс множественные утраты как живописи, так и архитектуры.

полиптиха-витрины становитсяместилищем для почти исключительно богородичной программы. В центральном ярусе образу Мадонны с Младенцем предстоят 12 апостолов, подчёркивая роль апостолов в житии Богородицы. В предделе представлена история Иоакима и Анны, которая перебивается центральной сценой, представляющей Христа-Мужа Скорбей с предстоящими. Галерея, как и в полиптихе из церкви Сан-Пьер Маджоре, заменена на ряд повествовательных сцен, значительно более крупных, чем сцены пределлы; в них представлены «Рождество Богородицы», «Введение во храм», «Обручение», «Благовещение», «Рождество», «Поклонение волхвов». Таким образом, центральный иконический ярус замкнут между двумя рядами повествовательных сцен. Великолепие алтарного образа подчёркивается декоративными элементами рамы: контрфорсами с резными шпильями, резьбой внутренних рам основного яруса и в особенности миндалевидными навершиями, которые образуют естественные мандорлы для сцены «Коронования» и сопровождающего её ангельского концерта.

Программа полиптиха из Импрунеты тщательно продумана: в самых крупных компартиментах центральной оси представлены и главные богородичные сцены: «Мадонна с Младенцем», «Успение», «Вознесение» (совмещённое с «Передачей пояса апостолу Фоме») и «Коронование». Одновременно в этих же самых компартиментах, т. е. в рамках богородичных сюжетов, трижды представлен Христос в трёх различных образах, как это было принято в росписи главных алтарей: как Младенец в главной сцене, как «Муж скорбей» в предделе и как мистический Христос, коронующий Богородицу, в навершии. Благодаря такому распределению сцен полиптих, на первый взгляд производящий впечатление житийного, сохраняет универсальную программу, позволяющую ему функционировать в качестве главного алтарного образа церкви.

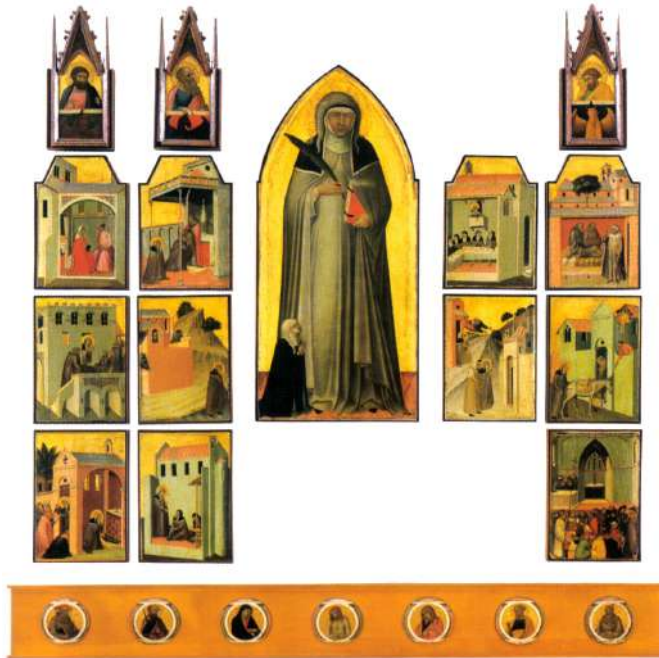
Необходимости в столь искусном совмещении двух аспектов программы не было, когда речь шла об алтарном образе для одного из дополнительных алтарей, ярким примером которого выступает произведение сиенского художника Бартоло ди Фредди (1388, Муниципальный и приходской музей церковного искусства, Монтальчино) [Os 1985] (ил. 6). Уникальность этого произведения определяется тем, что оно впервые полностью состоит из повествовательных сцен, не использует главный смыслообразующий элемент полиптиха – ряды фигур (маленьким фигуркам святых находится место только на контрфорсах) и выступает самым масштабным примером проникновения повествовательных сцен в алтарный полиптих треченто. Огромные размеры, многочастность, сложная архитектура, а также центральная сцена «Коронования» заставляют соотносить этот алтарный образ с полиптихами для главных храмовых алтарей и рассматривать в одном ряду с произведениями, упомянутыми выше. Однако с функциональной точки зрения очень важно, что этот алтарный образ создавался не для главного алтаря церкви Сан-Франческо в Монтальчино, а для одной из его капелл – капеллы Аннунциата. С иконографической точки зрения произведение Бартоло ди Фредди должно быть отнесено к категории житийных образов, его программа – исключительно богородичная, в ней нет ключевых для главного алтарного полиптиха сцен, связанных с искупительной жертвой Христа и Страшным Судом.



Ил. 6. Бартоло ди Фреди. Коронование богородицы. 1388.

Монтальчино, Муниципальный и приходской музей церковного искусства

Произведение Бартоло ди Фреди – своеобразный гибрид, в котором содержание житийного образа соединяется со структурой полиптиха-витрины: богородичные житийные сцены чрезвычайно изобретательно распределены по основным структурным элементам полиптиха, приобретая различный размер, масштаб и декор. Если в предыдущих примерах элементы житийных образов обогащали возможности главного алтарного образа – повествовательные сцены разных размеров вносили заметную вариативность в однообразные ряды фигур, – то в работе Бартоло ди Фреди, наоборот, архитектурное богатство и вариативность форм главного алтарного полиптиха заметно усложняют житийный образ. Структура полиптиха-витрины позволяет избежать монотонности представления житийных сцен, характерной для традиционного житийного образа. Даже самые крупные житийные полиптихи сохраняли самые простые архитектурные конструкции и способы расположения сцен, как правило, одинаковых по форме и по размеру, как можно видеть на примере одного из самых значительных произведений этого типа (ил. 7) – пятиярусного и пятиосного полиптиха блаженной Умильты Пьетро Лоренцетти (ок. 1341, разрознен, фрагменты хранятся в галерее Уффици во Флоренции).



Ил. 7. Реконструкция житийного образа Блаженной Умилты.
Пьетро Лоренцетти, ок. 1341. Флоренция. Галерея Уффици

У Бартоло ди Фредди история Богородицы начинается маленькими сценами пределлы и продолжается крупными сценами боковых компартиментов и наверхий, которые отличаются друг от друга размерами, формой, типами обрамлений. Это разнообразие дало возможность сделать житийный образ столь же великолепным и живописным, как и главный алтарный полиптих – с разновысотным силуэтом, который обеспечивается двумя рядами наверхий сложной формы, пинаклями, поставленными под углом контрфорсами (некогда увенчанными резными шпилями), роскошной резной рамой. Эту прихотливую и великолепную конструкцию в капелле Аннунциата дополняли деревянные статуи, образующие группу «Благовещение». Полиптих из Монтальчино стал важным примером удачной интеграции повествовательных сцен в структуру полиптиха и объединения возможностей двух типов образов.

Ещё один богородичный полиптих, созданный для главного алтаря собора Вознесения Богоматери в тосканской коммуне Монтепульчано сиенским художником Таддео ди Бартоло (1401), снова возвращает нас в круг полиптихов для главных храмовых алтарей и демонстрирует уникальные черты [Solberg 2002; Martini 2021] (ил. 8). Полиптих, созданный по инициативе недавно избранного епископа Якопо Арагацци, добившегося для Монтепульчано независимости от аретинской епархии, отличается огромными размерами и особой амбициозностью замысла. Вероятно, епископ сам составил программу для главного алтарного образа собора, и её исключительной сложности соответствовали новые способы интеграции повествовательных сцен в структуру полиптиха.



Ил. 8. Таддео ди Бартоло. «Вознесение Богородицы». 1401.
Монтепульчано, собор Вознесения Богородицы

Сюжеты центральной оси связаны с престольным праздником и представляют главные эпизоды жития Богородицы: в центральном компартименте объединены сцены «Успения» и «Вознесения Богородицы», в крупных завершающих представлены «Коронование» и «Благовещение». Этим сценам предстоят крупные фигуры святых в боковых сегментах центрального яруса, а также маленькие полноростовые фигурки на боковых контрфорсах и пилястрах, разделяющих части триптиха. Прекрасно сохранившаяся рама демонстрирует богатейший декор, в том числе – многочисленные квадрифолии, треугольные и круглые медальоны с изображениями небесных сил, которые усиливают мистический характер произведения.

Главные зоны полиптиха связаны почти исключительно с Богородицей, Христос появляется только в сцене «Коронования Богородицы». Однако теме искупительной жертвы посвящена нижняя пределла, на которой довольно крупными и хорошо читаемыми на расстоянии сценами представлен Страстной цикл от «Входа в Иерусалим» до «Сошествия во Ад», а также «Явление ученикам на пути в Эммаус». Значимость сцены «Распятия» подчеркнута её размерами – она почти в три раза превосходит соседние сцены по ширине, обеспечивая вме-

сте со сценами «Благовещения» и «Коронования» присутствие христологических тем, без которых невозможно было обойтись в главном алтарном образе городского собора.

Уникальным элементом этого полиптиха является вторая пределла: она состоит из крошечных квадрифолиев, в которых представлены сцены из книги Бытия, среди которых «Сотворение Адама», «Грехопадение», «Жертвы Авеля и Каина», «Убийство Каином Авеля», эпизоды историй Ноя и Иосифа Прекрасного. Сцены, представляющие тему первородного греха и падения человечества, а также демонстрирующие ветхозаветные прообразы жертвы и спасения, разворачиваются параллельно истории искупительной жертвы Христа в нижней пределле. Однако сопоставление ветхозаветных и новозаветных сцен, хорошо известное по монументальным или, напротив, миниатюрным циклам, никогда не воплощалось в полиптихах, поскольку является одним из самых сложных повествовательных приёмов религиозной живописи. Это уникальное решение придало программе полиптиха невиданную прежде масштабность: истории грехопадения и спасения в нижней части полиптиха в смысловом и визуальном отношениях создают фундамент для триумфа Богородицы как главной заступницы человечества и покровительницы Монтепульчано.

Произведение Таддео ди Бартоло из Монтепульчано, созданное в 1401 году, завершает череду экспериментов треченто по интеграции повествовательных сцен в полиптих. Распространение разработанного во Флоренции *pala quadra* – нового типа алтарного образа с регулярной формой и единым живописным пространством⁹ – в значительной мере вытеснило полиптих в качестве главного алтарного образа не только во Флоренции, но и за её пределами, а особенности нового алтарного образа не оставляли возможностей для подобных экспериментов.

Рассмотренные нами в хронологической последовательности полиптихи демонстрируют преемственность отдельных решений или элементов. Так, двойная пределла, повествовательная галерея, использование сцен в центральном компартименте сознательно заимствуются и переходят от одного образа к другому. В то же время каждое из этих произведений содержит единственные в своём роде решения, в том числе и связанные с интеграцией повествовательных элементов, которые были обусловлены индивидуальными программами алтарных образов и особыми обстоятельствами их заказа и бытования. Поэтому, несмотря на преемственность произведений, единого универсального способа или устойчивой традиции в использования повествовательных элементов так и не было выработано, общий строй (как и программа) каждого из рассмотренных полиптихов уникальны. Это свидетельствует об исключительной гибкости полиптиха как формы художественного воплощения религиозных смыслов, способной адаптироваться к любому содержанию, интегрируя в себя самые разные элементы, в том числе те, которые не были изначально предусмотрены форматом этого типа произведения.

⁹ В русскоязычной традиции – алтарный образ картинного типа.

Библиография

- Бельтинг 2002 – Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Пер. с нем. К. А. Пиганович. Москва, 2002.
- Назарова 2018 – Назарова О. А. «Полиптих-витрина» в итальянской живописи конца XIII – первой половины XIV века // Искусствознание. 2018. № 1. С. 168–207.
- Belting 1985 – Belting H. The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: “Historia” and Allegory. *Studies in the History of Art. Symposium Papers IV: Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*. 1985. Vol. 16. Pp. 151–168.
- Bergstein 1991 – Bergstein M. Marian Politics in Quattrocento Florence: The Renewed Dedication of Santa Maria del Fiore in 1412. *Renaissance Quarterly*. 1991. Vol. 44. 4. Pp. 690–691.
- Bomford et al. 1989 – Bomford D., Dunkerton J., Gordon D., Roy A. Art in the Making: Italian Panel Painting before 1400. London, 1989. Pp. 156–189.
- Borghero 2019 – Borghero F. Il Polittico di Santa Reparata di Bernardo Daddi: fonti notarili inedite sulla committenza e la datazione dell’opera. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 2019. Vol. 61. Pp. 265–271.
- Brüggen Israëls 2020 – Brüggen Israëls M. Fabbrica e funzionamento delle pale bifronti tra Duecento e Quattrocento. *Taddeo di Bartolo*. Ed. by G. E. Solberg. Cinisello Balsamo, 2020. Pp. 89–101.
- Cavadini 1980 – Cavadini L. Giovanni da Milano. Comasco, 1980.
- Ciatti, Mannini 2001 – Ciatti M., Mannini M. P. Giovanni da Milano: il Polittico di Prato. Prato, 2001.
- Chiodo 2008 – Chiodo S. Giovanni da Milano, Polittico di Prato. *Giovanni da Milano, capolavori del gotico tra Lombardia e Toscana*. Ed. by D. Parenti. Firenze, 2008. Pp. 182–189.
- Copper 2001 – Copper D. Franciscan Choir Enclosures and the Function of Double-Sided Altarpieces in Pre-Tridentine Umbria. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 2001. Vol. 64. Pp. 1–54.
- Gordon 2002 – Gordon D. Thirteenth- and Fourteenth-Century Perugian Doublesided Altarpieces: Form and Function. *The Typology, Meaning, and Use of Some Panel Paintings from the Duecento and Trecento*. Ed. by M. Ciatti. Washington, New Haven, 2002. Pp. 228–249.
- Gordon, Reeve 1984 – Gordon D., Reeve A. Three Newly-Acquired Panels from the Altarpiece for Santa Croce by Ugolino di Nerio. *National Gallery Technical Bulletin*. 1984. Vol. 8. Pp. 36–52.
- Gronau 1945 – Gronau H. D. The San Pier Maggiore Altarpiece: A Reconstruction. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 1945. Vol. 86. 507. Pp. 139–145.
- Hoeniger 2021 – Hoeniger C. Rising from the Rubble of World War II: The High Altarpiece of Impruneta. *New Horizons in Trecento Italian Art*. Ed. by B. Keene, K. Whittington. Brepols, 2021. Pp. 291–303.
- Lavin 2001 – Lavin I. Santa Maria del Fiore: Image of the Pregnant Madonna. *La cattedrale e la città. Saggi sul Duomo di Firenze*. Firenze, 2001. Pp. 668–689.
- Loyrette 1980 – Loyrette H. Seroux d’Agincourt et les origines de l’histoire de l’art medieval. *Revue de l’art*. 1980. 48. Pp. 40–56.
- Marchi 2007 – Marchi A., de. Il programma e l’allestimento delle pale per le “cappelle de’ nostri avvocati” nel duomo di Siena. *Medioevo: l’Europa delle Cattedrali. Atti del convegno di studi internazionali (Parma, 19–23 settembre 2006)*. Ed. by A. C. Quintavalle. Milano, 2007. Pp. 573–585.
- Marchi 2009 – Marchi A., de. La pala d’altare. Dal paliotto al polittico gotico. Firenze, 2009.
- Martini 2021 – Taddeo di Bartolo a Montepulciano: il trittico dell’Assunta. Storia, tecnica, conservazione e restauro. Ed. by L. Martini. Firenze, 2021.
- Miller, Jasper 2010 – Miller M. C., Jasper K. L. The Foundation of the Monastery of San Pier Maggiore in Florence. *Rivista di storia della Chiesa in Italia*. 2010. Vol. 64. 2. Pp. 381–396.

- Os 1984 – Os H. W., van. *Sieneese Altarpieces, 1215–1460. Form, Content, Function. Vol. 1. Groningen, 1984.*
- Os 1985 – Os H. W., van. Tradition and Innovation in Some Altarpieces by Bartolo di Fredi. *The Art Bulletin*. 1985. March. Vol. 67. 1. Pp. 50–66.
- Solberg 2002 – Solberg G. Altarpiece Types and Regional Adaptations in the Work of Taddeo di Bartolo. *Studies in the History of Art. Symposium Papers XXXVIII: Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*. 2002. Vol. 61. Pp. 198–227.
- Strocchia 2007 – Strocchia S. T. When the Bishop Married the Abbess: Masculinity and Power in Florentine Episcopal Entry Rites, 1300–1600. *Gender & History*. 2007. 19. Pp. 346–368.
- Tartuferi 2010 – Giovanni da Milano e il polittico di Ognissanti. Le tavole degli Uffizi restaurate. A cura di A. Tartuferi. Milano, 2010.

References

- Belting 1985 – Belting H. The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: “Historia” and Allegory. *Studies in the History of Art. Symposium Papers IV: Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*. 1985. Vol. 16. Pp. 151–168.
- Belting 2002 – Belting H. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. Transl. into Russian by K. Piganovich. Moscow, 2002.
- Bergstein 1991 – Bergstein M. Marian Politics in Quattrocento Florence: The Renewed Dedication of Santa Maria del Fiore in 1412. *Renaissance Quarterly*. 1991. Vol. 44. 4. Pp. 690–691.
- Bomford et al. 1989 – Bomford D., Dunkerton J., Gordon D., Roy A. Art in the Making: Italian Panel Painting before 1400. London, 1989. Pp. 156–189.
- Borghero 2019 – Borghero F. Il Polittico di Santa Reparata di Bernardo Daddi: fonti notarili inedite sulla committenza e la datazione dell'opera. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 2019. Vol. 61. Pp. 265–271.
- Brüggen Israëls 2020 – Brüggen Israëls M. Fabbrica e funzionamento delle pale bifronti tra Duecento e Quattrocento. *Taddeo di Bartolo*. Ed. by G. E. Solberg. Cinisello Balsamo, 2020. Pp. 89–101.
- Cavadini 1980 – Cavadini L. Giovanni da Milano. Comasco, 1980.
- Ciatti, Mannini 2001 – Ciatti M., Mannini M. P. Giovanni da Milano: il Polittico di Prato. Prato, 2001.
- Chiodo 2008 – Chiodo S. Giovanni da Milano, Polittico di Prato. *Giovanni da Milano, capolavori del gotico tra Lombardia e Toscana*. Ed. by D. Parenti. Firenze, 2008. Pp. 182–189.
- Copper 2001 – Copper D. Franciscan Choir Enclosures and the Function of Double-Sided Altarpieces in Pre-Tridentine Umbria. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 2001. Vol. 64. Pp. 1–54.
- Gordon 2002 – Gordon D. Thirteenth- and fourteenth-century perugian doublesided altarpieces: form and function. *The Typology, Meaning, and Use of Some Panel Paintings from the Duecento and Trecento*. Ed. by M. Ciatti. Washington, New Haven, 2002. Pp. 228–249.
- Gordon, Reeve 1984 – Gordon D., Reeve A. Three Newly-Acquired Panels from the Altarpiece for Santa Croce by Ugolino di Nerio. *National Gallery Technical Bulletin*. 1984. Vol. 8. Pp. 36–52.
- Gronau 1945 – Gronau H. D. The San Pier Maggiore Altarpiece: A Reconstruction. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 1945. Vol. 86. 507. Pp. 139–145.
- Hoeningner 2021 – Hoeningner C. Rising from the Rubble of World War II: The High Altarpiece of Impruneta. *New Horizons in Trecento Italian Art*. Ed. by B. Keene, K. Whittington. Brepols, 2021. Pp. 291–303.

- Lavin 2001 – Lavin I. Santa Maria del Fiore: Image of the Pregnant Madonna. *La cattedrale e la città. Saggi sul Duomo di Firenze*. Firenze, 2001. Pp. 668–689.
- Loyrette 1980 – Loyrette H. Seroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art medieval. *Revue de l'art*. 1980. 48. Pp. 40–56.
- Marchi 2007 – Marchi A., de. Il programma e l'allestimento delle pale per le “cappelle de' nostri avvocati” nel duomo di Siena. *Medioevo: l'Europa delle Cattedrali. Atti del convegno di studi internazionali (Parma, 19–23 settembre 2006)*. Ed. by A. C. Quintavalle. Milano, 2007. Pp. 573–585.
- Marchi 2009 – Marchi A., de. La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico. Firenze, 2009.
- Martini 2021 – Taddeo di Bartolo a Montepulciano: il trittico dell'Assunta. Storia, tecnica, conservazione e restauro. Ed. by L. Martini. Firenze, 2021.
- Miller, Jasper 2010 – Miller M. C., Jasper K. L. The Foundation of the Monastery of San Pier Maggiore in Florence. *Rivista di storia della Chiesa in Italia*. 2010. Vol. 64. 2. Pp. 381–396.
- Nazarova 2018 – Nazarova O. A. The “show-case polyptych” in Italian painting of the late 13th – the first half of the 14th century. *Art History*. 2018. 1. Pp. 168–207. In Russian.
- Os 1984 – Os H. W., van. Sienese Altarpieces, 1215–1460. Form, Content, Function. Vol. 1. Groningen, 1984.
- Os 1985 – Os H. W., van. Tradition and Innovation in Some Altarpieces by Bartolo di Fredi. *The Art Bulletin*. 1985. March. Vol. 67. 1. Pp. 50–66.
- Solberg 2002 – Solberg G. Altarpiece Types and Regional Adaptations in the Work of Taddeo di Bartolo. *Studies in the History of Art. Symposium Papers XXXVIII: Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*. 2002. Vol. 61. Pp. 198–227.
- Strocchia 2007 – Strocchia S. T. When the Bishop Married the Abbess: Masculinity and Power in Florentine Episcopal Entry Rites, 1300–1600. *Gender & History*. 2007. 19. Pp. 346–368.
- Tartuferi 2010 – Giovanni da Milano e il polittico di Ognissanti. Le tavole degli Uffizi restaurate. A cura di A. Tartuferi. Milano, 2010.

Информация об авторе

Ольга Алексеевна Назарова

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/0000-0003-1143-0463>

e-mail: onazarova@hse.ru

Information about the author

Olga A. Nazarova

Cand. Sci. (Art History),

Associate Professor of Faculty of Humanities

National Research University “Higher School of Economics”

1 Bldg., 21/4, Staraya Basmanaya St., Moscow, 105066, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1143-0463>

e-mail: onazarova@hse.ru

Материал поступил в редакцию / Received 12.04.2024

Принят к публикации / Accepted 15.05.2024

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-77-101>



Intervisuality in iconographical studies of *Speculum humanae salvationis*

Mikhail A. Rogov 

Dubna State University, Dubna, Russian Federation;
Foundation for the Promotion of Education, Science and Art “New Art Studies”,
St. Petersburg, Russian Federation
rogovm@hotmail.com

For citation:

Rogov M. A. Intervisuality in iconographical studies of *Speculum humanae salvationis*. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 1. Pp. 77–101. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-77-101>

Abstract. This article analyses iconographic research into *Speculum humanae salvationis* (SHS) based on the methodological concept of intervisuality. After consideration of the historiographical investigation into the iconography and corpus of the manuscripts, the typology and bimodality of SHS, attention then focuses on aspects of intervisuality which play an important role in the iconographic programme of SHS. Visual intertextuality manifests itself in the relationship between depictions, texts and contexts: first, the compositional parallelism of antitype and types in the illustrated chapter of SHS; secondly, the correspondence between depictions and textual features in SHS sources; thirdly, compatibility of depictions and texts which are not SHS sources but have a bearing on its context; fourthly, links between the depictions and references to other texts and allegories outside the SHS text. A hypothesis is suggested for possible influence of the “monastic-labour” motif in the historiated initials of Cistercian manuscripts concerning the oak tree parable as an allegory for exegesis. Key factors shaping the intervisuality were patronage, the process of producing manuscripts and the history of their use and parergonality.

Keywords: iconography, visual typology, bimodality, intervisuality, intertextuality, parergonality, *Speculum humanae salvationis*.

Интервизуальность в иконографических исследованиях *Speculum humanae salvationis*

М. А. Рогов 

Государственный университет «Дубна», Дубна, Российская Федерация;
Фонд содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание»,
Санкт-Петербург, Российская Федерация
rogovm@hotmail.com

Для цитирования:

Rogov M. A. Intervisuality in iconographical studies of *Speculum humanae salvationis* // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 1. С. 77–101. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-77-101>

Аннотация. В статье анализируются иконографические исследования *Speculum humanae salvationis* (SHS), основанные на методологической концепции интервизуальности. После рассмотрения историографического исследования иконографии и корпуса рукописей, типологии и бимедиальности SHS внимание сосредотачивается на аспектах интервизуальности, которые играют важную роль в иконографической программе SHS. Визуальная интертекстуальность проявляется во взаимоотношениях изображений, текстов и контекстов: во-первых, композиционный параллелизм антитипа и типов в иллюстрированной главе SHS; во-вторых, соответствие изображений и текстовых особенностей в источниках SHS; в-третьих, совместимость изображений и текстов, не являющихся источниками SHS, но имеющих отношение к его контексту; в-четвертых, связи между изображениями и отсылками к другим текстам и аллегориям вне текста SHS. Выдвигается гипотеза о возможном влиянии мотива монастырских работ в историзованных инициалах цистерцианских рукописей, касающихся притчи о дубе как аллегории экзегезы. Ключевыми факторами, формирующими интервизуальность, признаются патронаж, процесс создания рукописей, история их использования и парергональность.

Ключевые слова: иконография, визуальная типология, бимедиальность, интервизуальность, интертекстуальность, парергональность, *Зерцало человеческого спасения*.

Introduction

Since the end of the 20th century, we have been experiencing the era of the visual turn. One of the striking examples of this peak in interest in visual research – beyond the limits of psychology and the study of art – has been the emergence of visual anthropology, visual historiography and visual sociology, the focus for which has been – among other things – visual exegetics, visual typology [Mitchell 1994, 445]. Fundamental to typological Christian exegetics have been ideas to the effect that every event is part of the history of salvation, divided into three periods – *ante legem, sub lege, sub gratia* (“before the law, under the law, under grace”) – and the symbolic prefiguration of events and figures from the New Testament (antitypes) by those from the Old Testament (types): “*in Vetere Novum lateat, et in Novo Vetus pateat*” (“The New Testament is concealed in the Old

Testament and the Old Testament is revealed in the New Testament”, Saint Augustine of Hippo, *Quaestiones in Heptateuchum* 2.73). The most widespread typological work in Western Europe – *Speculum humanae salvationis* (SHS – “The Mirror of Human Salvation”) has influenced works of book illustration, monumental and decorative art and altar painting, including work by outstanding masters of German and Early Netherlandish art: Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Konrad Witz, Dirk Bouts. In the era of the pictorial turn, the study by art-historians of the semantics and syntax of visual exegetics, as found in typological iconographic programmes such as *Speculum humanae salvationis* inherent in which are both intertextuality and intervisuality, is of particular interest.

The methodology in this research is based on the use of intervisuality for iconographic analysis in the context of the social history of art. In the history of art, intervisuality is perceived as the “visual analogy” of intertextuality used to describe the network of allusions, quotations and re-workings, which can link one work of art with another. The term “intervisuality” was introduced into the study of medieval art by Michael Camille in 1991 as a visual parallel for the intertextuality of literary texts – a concept which had been introduced by Julia Kristeva in 1966. Interisuality is “a process, in which images are not the stable referents in some ideal iconographic dictionary but are perceived by their audiences to work across and within different and even competing value-systems” [Camille 1991, 151]. In Byzantine studies, intervisuality is a concept actively used by Robert Nelson, in research into the history of books by Marilyn Desmond, in studies of theatre and art in Antiquity by Antonis Petrides, Andrea Capra and Lucia Floridi, Aglae Pizzone and other authors [Capra, Floridi 2023].

The corpus of the SHS artworks

The direct influence of motifs drawn from the *Speculum humanae salvationis* comes clearly to the fore in the art of the 14th and 15th centuries: in stained-glass windows of churches in Mulhouse, Colmar, Rouffach, Wissembourg, Ebstorf, cycles of murals in the choir of Königsberg Cathedral and the Church of St. Catherine in Arnau, the cloister and chapel in Prague’s Emmaus Monastery “na Slovanech”, in some of the arcades of the monastery in Brixen attributed to Leonhard von Brixen and the St. Nikolaus Church in Klerant, the sculptured decoration on the archivolt of the central portal of the St. Maurice Cathedral in Vienne, the embroidered wall-hangings in the castle at Wienhausen, Reims, La Chaise-Dieu, Saint-Omer, the Madonna of Nicolas van Maelbeke, a triptych painted by Jan van Eyck for the St. Martin’s Cathedral in Ypres (known thanks to a later surviving copy for Petrus Wijts), the Middelburg Altarpiece (Bladelin triptych) painted by Rogier van der Weyden, the *Heilsspiegel* altarpiece painted by Konrad Witz in Basel. Certain motifs become part of the repertoire for other art forms, including, for example, a work of landscape-gardening sculpture illustrating the death of Eleazar Maccabeus under the feet of a war elephant – within a complex iconographic programme of the “*Sacro Bosco*” (Sacred Wood) in Bomarzo by sculptor Simone Moschino as part of the 1547 project devised by the architect and outstanding humanist, Pirro Ligorio [Lang 1957, 427].

The main corpus of works with an iconographic programme for *Speculum humanae salvationis*, however, is represented by cycles of miniatures in illuminated manuscripts and woodcuts in illustrated incunabula. At the present time no less than 410 partial

or fragmentary copies of manuscripts of *Speculum humanae salvationis* have survived (Joost R. Robbe mentions 408 manuscripts [Robbe 2010, 57] and, to these, three from the Russian National Library should be added, one of which is a facsimile copy of a printed book¹) and also another 14 manuscripts of currently unknown whereabouts. Most of the SHS manuscripts are in Latin (330), Middle German (55) and Middle French (11), others are of mixed type or in Middle Dutch, Middle English, Old Czech and Old Croatian [Kramarić 2019]. Approximately 40% of the SHS manuscripts are illuminated and it is the most widespread West-European Christian work of a didactic character dating from the 14th-15th centuries. By comparison, the surviving manuscripts and fragments of another well-known illuminated typological book – *Biblia pauperum* – number approximately 80 and there exist only 250 surviving manuscripts of the *Historia Scholastica* by Petrus Comestor. The equivalent figure for Jacobus de Voragine's *Legenda Aurea* is approximately 900 in Latin and 100 in Middle Dutch. Surviving manuscripts of Latin texts for works by Aristotle number in their thousands [Robbe 2010, 59]. *Speculum humanae salvationis* is closely associated with the history of early printed books. Forty copies of the earliest printed editions have survived: two in Middle Dutch and two in Latin, which were produced between 1466 and 1479. Incunabula and post-incunabula were printed in different languages.

A brief historiographical review of the SHS iconographical studies

The most significant contributions to the study of the iconography of *Speculum humanae salvationis* were made by Joseph-Marie Guichard (1840), who was the first scholar to start researching this topic and who explained its typological concept; Paul Poppe (1884), who was the first to examine in detail German translations of *Speculum humanae salvationis* in verse and prose; Jules Lutz and Paul Perdrizet (1907) were art historians, who published the first critical edition of a compiled Latin text with a medieval French translation by Jean Miélot; Edgar Breitenbach (1930) made substantial additions to the catalogue and a detailed study of the iconography and classifying manuscripts in circles, groups and as individual manuscripts; Evelyn Silber (1982) who demonstrated, starting out from discoveries made by Ada Alessandrini (1958) and the research undertaken by Gerhard Schmidt (1974), that miniatures from the group of the earliest SHS manuscripts had been those of the Bologna school; Bert Cardon (1996) who studied the illumination of South Netherlandish manuscripts; Nigel Fenton Palmer (2009), who drew attention to the didactic nature of the Prologue; Joost Roger Robbe (2010), who investigated the macro-, meso- and microstructure of *Speculum humanae salvationis*. This list would be incomplete without mention of works by Jean Philibert Berjeau (1862), Eugène Dutuit (1884), Charles Doudelet (1903), Luise von Winterfeld (1919), Montague Rhodes James and Bernard Berenson (1925), Hans Michael Thomas (1970), Marianne Barrucand (1972), Horst Appuhn (1981), Adrian and Joyce Lancaster Wilson (1984), Karl-August Wirth (1985), Avril Henry (1986), Hans-Walter Stork and Burghart Wachinger (1993), Manuela Nisner (1995), Martina Kramarić (2019), Martin J. Schubert and Judith Lange (2021) and also their predecessors: Adriaen de Jonghe (Junius) (1588), Petrus Scriverius (1628), Gerard Meerman (1765) and Carl Heinrich von Heineken (1769).

¹ St. Petersburg, National Library of Russia, F. 955, Op. 1. Lat. O.v. XIV.7; Lat. F. I. 650; Lat. F. I. 694.

The current academic consensus is that *Speculum humanae salvationis* was written between 1300 and 1320 by a highly educated priest and preacher, who had studied mysticism and was acquainted with the works of St. Thomas Aquinas. Most probably he was a Dominican with contacts in Germany but the question as to whether the book was of German or Italian origin remains an open one. The transmission of the SHS iconography is characterized by two trends. Firstly, it is the “Bologna group” of manuscripts or the “Italian type” of illumination, in which the schematically and hierarchically organized “iconic” miniatures provide a balance of antitype and types (fig. 1). Secondly, this is the “Transalpine-Gothic” or “Western” group of manuscripts, the illumination of which, thanks to the dynamic organization of compositional elements enriched with details, becomes less schematic and abstract and focuses attention on the narrative. Illuminated manuscripts of a mixed type are less common. The classification of the manuscripts currently used is that compiled by Edgar Breitenbach [Breitenbach 1930]. Most of the works he studied have been grouped together in four large circles: the circle of the Schlettstadt manuscript², the circle of the Maihingen manuscript³, the circle of the Wolfenbüttel manuscript⁴ and the circle of Western manuscripts. Certain groups and individual manuscripts have not been included in these circles.

Typology, structure and bimodality of the SHS

The *Speculum humanae salvationis* was based on a typological approach to the interpretation of history, also known as historical symbolism. It is based on the idea, according to which earthly events from the Fall of man to the Birth of Christ are a prefiguration (*prae figuratio*) of the event of salvation. The allegorical significance of prefiguration can be expressed using a variety of artistic means [Cardon 1996, 9]: first, the composition of a type is, in many cases, based completely on the composition of the antitype, to which is added a still greater number of elements. Secondly, the idea of the New Testament as “light” and the Old Testament as “shadow” is expressed through the use of both polychrome and grisaille miniatures in the manuscripts. Thirdly, this idea can be expressed through decoration, using for example, richly coloured initials on the folios of the New Testament, while folios of the Old Testament are illustrated simply using ink. Fourthly, there are the contrasts between large and small: for example, the types are depicted using initials and the antitypes are depicted in full-page miniatures. Finally, there appear artistic means for expressing this idea by contrasting architectural motifs from old (Romanesque) and new (Gothic) architecture or by contrasting landscape settings.

The *Speculum* is based on the principle that for every event or antitype of salvation there are three types which took place before the Birth of Christ and which prefigure the event of salvation. The *Speculum humanae salvationis* is a *nova compilatio* (“new compilation”). As in the case of the *Biblia pauperum*, it became part of urban culture and began to assume several functions: the traditional catechetical one (the concordance of the Old and New Testaments), a didactic function (looking into the mirror at oneself-knowledge, admission of sin, repentance, satisfaction) and also sometimes an

² Munich, Bayerische Staatsbibliothek Clm. 146.

³ Maihingen, Fuerstliche Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek I. 2. lat. fol. 23.

⁴ Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek I 12 Aug fol.

ideological function: for example, in the 14th-century support for the Teutonic Order engaged in the Christianisation of Eastern Prussia, and in the 15th century the spreading of anti-Hussite propaganda among German knights during the Council of Basel or efforts to promote the policy of the Order of the Golden Fleece and the plans for the Crusades at the Burgundian court.

Joost R. Robbe has provided a convincing analysis of the SHS structure [Robbe 2010, 32]. The macrostructure of the “canonical” manuscripts of *Speculum* include a *prologue* with a description of its aims, target audience, *prooemium* (this part of the text is never illustrated but which contains a short list of points from the content for use by preachers unable to read the whole of the book), *the main part* of the history of salvation from the Creation to the Last Judgment in 42 chapters and a further three chapters of *meditative cycles* (visions of a hermit, monk, and priest, Passions and the Virgin Mary’s Sorrows and Joys). The *Speculum humanae salvationis* not only imparts the history of salvation but also the creation of angels, the fall of the rebel angels, the Creation of man and the Fall of man, the Expulsion from Eden, the labours of Adam and Eve and Noah’s Flood. These “pre-historic” events in the first two SHS chapters, which occurred before the period of *ante legem* contain neither antitypes nor types.

For the author of the *Speculum* the multiple 100 was important. A “canonical” SHS text presupposes that the Prologue and each chapter will consist of 100 lines and the prooemium of 300 lines. A “canonical” Latin edition contains 192 miniatures and 5,224 lines between 8 and 29 syllables long. These syllables form pairs (“doublets”) possessing a musical symmetry performing a mnemonic function [Robbe 2010, 36]. Sometimes there are typological comparisons in the text, which remain without illustration. Slim booklets known as *summulae* or *compendia* also existed, which only contained headings and lists of antitypes and types with references to sources [Cardon 1996, 32].

The *microstructure* of the SHS manuscripts was arranged as follows. With the exception of the first one, all the chapters begin with a summary of the previous chapter and the announcement of a new theme and they end with a short two-line prayer, which makes it possible to move on from the antitype described in the chapter to the frequently repeated entreaty for salvation. As a rule, a chapter occupies a centrefold consisting of four columns on two sheets, starting with the reverse side of the sheet and finishing with the front side of the next one. At the top of the four columns, four miniatures or pen drawings are to be found and the text is arranged below them: in each column there are 25 lines. In addition, each depiction is provided with a heading and a reference to the source used, usually written in red ink (rubric). The illustrations begin with an antitype placed in the upper left corner of the reverse side of the sheet. There then follow the types – one immediately next to the antitype and two on the front side of the following sheet (fig. 2). This means that on the centrefold a stripe of four depictions is formed and the gaze of the beholder is guided from left to right, starting with an event from the New Testament – light – and then moving across towards events from the Old Testament – shadow, but shadow lit up by that same light. The system of images is achieved using a typological hierarchy: one antitype is balanced by three types. The manuscript functions like a mirror, in which the salvation of mankind is made visible: the didactic motif “Know Thyself” acquires central importance [Cardon 1996, 36].

In the broad context of the *Speculum humanae salvationis*, essential elements of which are the Fall of Man, Redemption and the Last Judgment, both tropological and

also anagogical meaning are conveyed based on the overall programme supported by text forming part of medieval sermons, accompanied by typological cycles of murals, stained-glass windows and wall-hangings [Cardon 1996, 11]. *Speculum humanae salvationis* is a catechetic-didactic book with an important feature for intervisual reading – bimodality (combination of text and depictions). Such works were designed mainly for reading aloud and demonstration of depictions by preachers to laymen and for individuals able to examine them so as to promote their own personal piety.

Intervisuality of the SHS iconography

A. Intervisuality and the “implied iconography”

In the SHS iconographic programme bimodality, intertextuality and intervisuality have an important role to play when, within the space of a text and a depiction, utterances taken from other texts and depictions can cut across the main ones, sometimes leading to the contamination of various visual sources. Recently the concept of *rhetography* has begun to appear in discussions of visual exegetics relating to graphic depictions, which people have been creating in their own mind because of the impact of text conjuring up in their consciousness visual images which, in their turn, have lent additional meaning to the experience of the listener or reader [Robbins 2008]. It would be useful to investigate which types or antitypes have not been visualised in *Speculum* and what is the correlation between such “rhetography” and the actual SHS iconographic programme. Moreover, the analysis of what “could be depicted” but never seemed to be an important area for future iconographic and visual studies in art history. Of course, the criteria of what “could be depicted” should be argued in every case to avoid possible biases. We would call it a subject of “implied iconography” and it is connected with the understanding of intervisuality as interperformativity and the parergonality of intervisuality in terms of “frictions of frames” [Heller-Andrist 2012]. Yet the historical and, in part, universal symbolism in the SHS iconography goes hand in hand with intervisuality of patterns and as interfigurativity: it is the allusion made by a work of art to another work of art, interaction in bimodal space with other textual and visual sources under the impact of various factors involved in the creation and use of the works of art.

B. Compositional parallelism, proliferation of the motifs, features of patronage, production of manuscripts and the history of their use as factors of intervisuality

What was originally laid down as the basis for the iconographic programme was the parallelism between the antitype and the types in the chapter being illustrated, achieved with the help of its compositional solution, involving among other things appropriate “rhythm” between the types and the poses, for example, Judas’ betrayal and the slaying of Amasa by Joab – in both cases associated with a treacherous kiss (fig. 3).

Adrian and Joyce Wilson noted an iconographic tradition for the depiction of Lot’s wife, after she had been turned into a pillar of salt (SHS 31 d), in the form of a bust or head placed upon a classical column, explaining this with reference to the fact that, in the text of his *Historia Scholastica*, Petrus Comestor makes reference to Josephus Flavius, who used the word “stele” [Wilson 1984, 195]. Indeed, in the *Speculum humanae salvationis* (SHS 31:93–94) it is written “*versa est in lapidem et fere deserti et bestie lambent eam*” (she was

turned into stone and abandoned, and beasts would lick her). Yet in Comestor's text and that of the Vulgate (Genesis 19:26) it is written "*versa est in statuam salis*" ("turned into a pillar of salt") but the illustrators do not depict what is in the text they are illustrating but what has been assumed in their source. This is a manifestation of intertextuality influencing the proliferation of a motif from one text into depictions illustrating another.

We turn now to another similar example (fig. 4). In a miniature of the Königsberg SHS manuscript⁵, the subject of the Expulsion from Eden is depicted (SHS 2 b). The angel is depicted wearing a stola with its ends crossed over the chest like those of a priest's garment. Although a depiction of angels with a stola can be found elsewhere⁶, in the over 70 depictions of this subject from the SHS manuscripts known to the author, this motif has not been found elsewhere and in this context, even if not unique, it is rare. We have succeeded in establishing that in this particular case the depiction of a stola is directly linked with the subject. In the past, when a priest wore a stola around his neck as a vestment for mass, he would say a prayer *Ad stolam*, in which he asked God to restore *stolam immortalitatis, quam perdi in praevaricatione primi parentis* ("the robe of immortality, which was lost in the transgression of first parents").

Another important factor influencing intervisuality is the specific nature of the commission. The Duke of Burgundy, Philip the Good, for example, is depicted as Gideon (SHS 7 c; Judges 6:36–40) and the Master from the Parable of the Talents (SHS 40 b; Matthew 25:14–30) (fig. 5). This political iconography used for the Order of Golden Fleece.

In 1430–1450 Guillaume de Montjoie, Bishop of Béziers, commissioned the manuscript illuminated with refined drawings by an artist close to the circle of the Master of the Feathery Clouds⁷ (fig. 6). In the manuscript commissioned by the Bishop, there are several details astonishing in relation to the SHS iconography, details which reflect the erudition and wealth of the patron. It is possible to encounter, for example, a character wearing spectacles in the scene of the Presentation of the Infant Samuel (SHS 10 d) and, accompanying the motif from the Parable of the Lost Coin (SHS 35 c), there are obverses of coins depicted in detail with a heraldic lily and with the legend (the principal inscription on coin) associated with one of the French kings.

A depiction of a medieval map T-O (*Orbis terrae*) in the hand of the Emperor Augustus (SHS, 8 d) testifies to the book-learning of the editor. One such feature of interest is the relatively frequent depiction of dogs, towards whom the bishop would also appear to have been far from indifferent. Another striking example of erudition and inventiveness is shown by the editor of the manuscript, when he placed a depiction of a dog at the feet of Moses bending down in front of the Burning Bush (SHS 7 b) together with an inscription reading "*fidelis comes*" (faithful companion). Occasionally a dog with sheep were included in depictions of this motif but in this particular case there was no sheep. We assume that the wish to depict a dog once again could be 'justified' by the fact that the name of the one of the two spies devoted to Moses, namely Caleb, meant "dog". It is worth noting that in a Turin manuscript⁸, for which the manuscript belonging to the Bishop of Béziers served as a model or protograph, although the inscription "*fidelis*

⁵ Königsberg. Stadtbibliothek Cod. S 18.2° (Novosibirsk, The Novosibirsk State Art Museum, Nr. KP-666 v).

⁶ St. Gallen, Kantonsbibliothek, Vadianische Sammlung, VadSlg Ms. 343 c, f. 9 v.

⁷ Oxford, Bodleian Library MS. Douce 204.

⁸ Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria I.II.11.

comes” was retained, the depiction of the dog at Moses’ feet is missing (perhaps worn away?), as indeed are the spectacles in the scene of the Presentation of the Infant Samuel.

Something else which played a role in relation to intervisuality was the process of preparation for the illuminated manuscripts. The inscriptions which the editor introduced, naming the characters to be found in the illustrations, provided instructions for the artists. In some of the manuscripts depicting this story, at the point where Tobias sets out with the Archangel Raphael (SHS 35 b), his dog – clearly enjoyed by those who depicted him – is included with the other figures (fig. 7). Moreover, the dog is sometimes referred to as Tobias’s dog (*can[is] Tobi [as]*)⁹ or by its anthroponomical animal nickname, Robin (Robyin[us])¹⁰.

One further factor influencing intervisuality is the history of how the SHS manuscripts were used. In the case of a certain miniature depicting the *Mater Misericordiae* (“Mother of Mercy”) (SHS 38 a) someone has crossed out the rubric “*Maria est nostra protectrix et defensatrix*” (Maria is our protectress and guardian) and drawn a moustache and a beard on her face, accompanied by the words “Christ is our defender”¹¹ (fig. 8). In 1537 / 40 Martin Luther wrote that worship of the *Mater Misericordiae* directed “against her Son” was abominable [Posset 2018, 330]. It is likely that this comment was made by the reader of the SHS manuscript during the period of the Reformation.

C. Intervisuality of the illumination of the SHS Prologue: Allegories and visual exegetics

The most striking level of creative imagination on the part of the creators of the manuscript was to be found in their illustrations of parables in the Prologue, the frontispiece, and in the cycles accompanying the *Speculum humanae salvationis* (Creation, Calendar and Zodiacal cycles). In the SHS Prologue, in the canonical edition consisting of 100 lines, explanation is provided for the aim and method behind the typological interpretation which follows. The aim is outlined in the Introduction explaining the intentions of the author: “I have decided to compile a book for the betterment and instruction of many, through which readers can gain and give advice” and “This knowledge can be gleaned by literate readers from the Scripture and by the illiterate from books for laymen, that is from depictions” (SHS, Prologue 3–4, 7–8). Later in the Prologue, explanations are provided for two methodological principles followed in the book.

Firstly, the stories are told only in part, not in full, “because a teacher is not obliged to expound any particular part of a story differently from the way in which he deems it to be in accordance with his intention” (SHS, Prologue 17–20). The Prologue substantiates the principle of selective interpretation of types with reference to the parable of the oak tree in the centre of an abbey’s grounds, which was cut down to free up space. It was divided up between 11 individuals, each of whom was only interested in the part of the

⁹ Paris, Bibliothèque nationale de France lat. 512, fol. 36 v.

¹⁰ Cambridge, Magdalene College (Pepys Library) 2359, fol. 36 v; New York, The Morgan Library MS M. 766 fol. 56 v; Lilienfeld, Stiftsbibliothek 114, fol. 55 r.

¹¹ Rothenburg ob der Tauber, Konsistorialbibliothek (Stadtarchiv) WD 107, fol. 79 r.

tree which could be useful to his particular enterprise: the blacksmith in the base of the trunk to make a wooden anvil; the cobbler in the bark for tanning leather; the swineherd in the acorns; the builder in the trunk for making a beam; the fisherman in the curved branches for making the frame of a boat; the miller in the roots for making his mill more stable; the baker in the brushwood for kindling; the sacristan in the green leaves for decorating his church; the scribe in the oak galls for making ink; the cellarer in the material he needed for making amphorae and vessels and the cook in the wood splinters for lighting fires. In our opinion, the parable of the oak tree in the Prologue to the *Speculum humanae salvationis* is concerned not so much with the urban occupations of the monks of the mendicant orders (Franciscans and Dominicans) as with the labour of the Cistercians. The parable itself almost has the air of an ekphrasis of motifs describing monastic work as outlined in Cistercian manuscripts. In the academic arguments about the authorship of the *Speculum* and about the region from which it originated there is hardly any mention of the work's possible Cistercian roots.

Secondly, the author of the *Speculum* notes that the Holy Scriptures could justifiably be compared with the soft wax which, after a seal has been pressed into it, acquires its shape: for example, if a seal depicts a lion, the soft wax immediately assumes the shape of that imprint, while if – on another seal – there is an eagle, the impression on that very same wax will reveal an eagle. For this reason – as pointed out by the author of the *Speculum* – one and the same figure might signify either Christ or the Devil in different aspects. David, for example, might be regarded as a type for Christ carrying out good deeds or as a devil performing wicked deeds (such as adultery or murder). Absalom, who despite the cruel pursuit by his father, was the most handsome of men and was eventually hanged in an oak tree – a prototype for the crucified Christ. Samson, who rose from his resting place in the middle of a night spent with a harlot and then destroyed the gates of Gaza – was also a type for Christ who conquered death and brought down the gate of Hell. In the Dutch translation of the *Speculum* another metaphor is also introduced: “a bee flies into a flower for honey, but a spider does so for poison” [Robbe 2010, 156].

Manuscripts of *Speculum humanae salvationis* with a prologue including illustrations are relatively rare (only 10 such manuscripts are extant¹²) and, as Nigel F. Palmer notes, this is very striking in a text containing such clear emphasis on the interaction between words and illustrations [Palmer 2009]. The nature of the illumination depended upon the social position, tastes and aims of the patron. Most of the manuscripts were commissioned for monastic preachers but there were also some private commissions for courtiers and the nobility and sometimes for wedding gifts. The Copenhagen manuscript¹³, for example, bearing the coat-of-arms of the couple who commissioned it, clearly had links with Franciscans and could have been a wedding gift [Cardon 1996, 171]. In that manuscript the Prologue is framed by both a calendar cycle and the Creation

¹² Marseille, Bibliothèque municipale 89, fol. 85 r; Paris, Bibliothèque nationale de France fr. 6275, fol. 1 v; Paris, Bibliothèque nationale de France Vélins-906, fol. A 1 r; Paris, Bibliothèque nationale de France lat. 9586, fol. 2 r; Berlin, Staatsbibliothek germ. fol. 245, fol. 1 v – 2 r; Copenhagen, Kongelige Bibliotek GKS 79 folio, fol. 8 v, 9 v – 11 r; Copenhagen, Kongelige Bibliotek GKS 80 folio, fol. 1 v; New York, H. P. Kraus (Cat. 88 [1958], N° 15, stolen); Berlin, Staatsbibliothek Ms. theol. lat. fol. 734 fol. 3 r; Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 81.15. Aug. fol., fol. 1 r, 1 v.

¹³ Copenhagen, Kongelige Bibliotek GKS 79 folio, fol. 8 v, 9 v – 11 r

cycle the story of the oak tree is generously illustrated by five miniatures, starting with the felling of the tree in the presence of Franciscan monks and then with a cycle of depictions showing how the tree was divided up to meet various needs and to the eleven craftsmen already mentioned a twelfth was added, namely a half-naked bath-house attendant (*badestover*) bearing a broom of birch-twigs responsible for the “cleanliness of the bath-house” (*badeqweste*) [Warnar 2007, 115] – a motif which possibly also reflected the special features of the commission as a wedding gift (fig. 9).

Outstanding miniaturists were commissioned to create a *de luxe* copy of the *Speculum humanae salvationis* translated from Latin into Middle French by a canon and a junior secretary at the court of the Duke of Burgundy Philip the Good, a translator and editor, an expert calligrapher and miniaturist as well as the author of works of his own, Jean Miélot (d. 1472). Work on the illumination of the manuscript [Vanwijnsberghe 2006, 144] was embarked upon by Jean de Tavernier (d. 1462) [As-Vijvers, Korteweg 2018, 140], a virtuoso artist with an excellent reputation for innovation in the use of grisaille in miniatures. In the 1480s the work was continued by Master Edouard IV (thought to be Husson Liédet, brother of Loyset Liédet) with a pupil (60% of miniaturists worked without pupils, while others might have two or three working with them [Heyder 2014, 183]). In this manuscript the Prologue is illustrated in great detail¹⁴. It includes separate illustrations for the parable of the oak tree and the parable of the wax and also a miniature for the frontispiece.

Let us now examine more closely the details in the dedicatory miniature for the frontispiece of the manuscript with its translation by Jean Miélot (fig. 10). It consists of two parts. The left-hand part of the miniature contains a portrait of Vincent of Beauvais (1190–1264), who created the largest compendium of knowledge in the Middle Ages, *Speculum Maius*. At the end of the Prologue in that same manuscript, Jean Miélot wrote:

So here is the Prologue to the Mirror of Human Salvation which Brother Vincent of Beauvais from an order of preachers and Magister of Theology – former confessor of the French King Saint Louis – collected and compiled in rhyming Latin doublets. It has been translated into prose by Jean Miélot by the grace of God in the year 1449 in the same spirit [Cardon 1996, 230].

The Dominican monk is depicted sitting at a lectern and writing on a sheet containing two columns of text (just as in the *Speculum humanae salvationis*). Apart from writing tools and codices laid out both in a Gothic armarium and on a table, optics is also represented – a sign of luxury representing at the same time book-learning and erudition. Spectacles and a transparent glass retort for testing urine (*Uringlas*), in which – as in the spheric mirror hanging in a frame on the wall – a window is reflected. The depiction of a mirror in the miniature from the frontispiece calls upon the reader, as stated in the Prologue, “to know his God and himself”, since – as had been written by Alcuin, the outstanding figure of the Carolingian Renaissance – reading the Scripture bestows knowledge of divine blessing, which enables men to ponder on themselves, as if contemplating their image in a mirror, to perceive their true nature and the path they are following [Palmer 2009, 348].

¹⁴ Paris, Bibliothèque nationale de France fr. 6275, fol. 1 r – 2 r

The attributes of erudition and luxury in the interior of the studio two centuries later might have included in the portrait of the author a still life reflecting the transitory nature of life, in which the only thing missing would have been the depiction of a skull or even a skeleton. A skeleton is, however, one of the two figures to be seen in the right-hand part of the miniature. Standing there on the ground, the bony figure of Death stretches out his hand towards the three arrows in God's right hand and, with his other hand, Death points to the lifeless bare rock protruding from the water, forming a contrast with the hills of a verdant green lining the winding river and on which can be seen the fortress of the nearby city. God, to be seen aloft in a cloud wearing a tiara and rich apparel, is holding out towards Death, in addition to the three arrows, a vellum document bearing three red seals. This subject reflects [Schneegans 1920, 549] an episode from the book of dialogues in verse, *Histoire du Mors de la Pomme* (Story of a Morsel from an Apple): this name is based on a bilingual pun involving the French word "mors" (morsel) and the Latin word for death – also "mors". It is linked with the story of how Death appeared, at the time of the Fall, from out of the piece of the forbidden fruit which had fallen on to the ground. In this scene God hands Death three arrows representing plague, hunger and war and a "mandate" for inflicting divine punishment¹⁵. Into the *Legenda Aurea* by Jacobus de Voragine (CXIII) is introduced, a story told by a friar minor and friend of St. Francis, recounting the nocturnal vision experienced by St. Dominic in Rome, during which he saw Christ hovering in the air threatening the world with the three spears he was holding on account of men's pride, lust and greed [Vorgarine 2012, 433]. Later this image came to be interpreted as "plague arrows" (*Pestpfeile*) being sent down by God as punishment. A notary from Piacenza, Gabriel de Moussis, in his report on plague victims in 1348, described what he thought must have been God's intentions, including "letting sharp arrows of sudden death hold sway throughout the whole world" [Horrox 1994, 15]. This image was widespread in the iconography of the plague-sheet (*Pestblatt*) woodcuts, which might even be attached to pharmacists' boxes containing treatments for victims of the plague. In this context the image of a black skeleton served to represent the Black Death. In the manuscript "*Histoire du Mors de la Pomme*" written and illustrated by Jean Miélot c. 1470, there is a scene in which Death visits and then kills with an arrow a doctor sitting at a lectern, surrounded by books and in the presence of a smirking jester. A crooked bookshelf¹⁶ has been included in the doctor's studio, introducing a motif of the transitory nature of human life, possibly one of those anticipating motifs such as falling or carelessly strewn objects in the erudite still lifes of *Vanitas* in the 17th century.

In this way both parts of the miniature from the frontispiece – the portrait of the learned author of the *Speculum* and the reference to the "*memento mori*" theme – in themselves provide a mirror-model of opposites referred to in the Prologue: book-learning and visual illustration with their catechetical and didactic content. Jean Miélot used hints when planning his illumination of the manuscript as he did it by the two

¹⁵ Paris, Bibliothèque nationale de France fr. 17001, fol. 108 r, accessed June 29, 2023.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10463342b/f223.item>

¹⁶ Paris, Bibliothèque nationale de France fr. 17001, fol. 113 v, accessed June 29, 2023.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10463342b/f232.item>

mazes and the musical-cum-ideographic puzzle he used to encode his name as part of the colophon¹⁷.

A similar mirror-model of a two-part dedicatory miniature arranged in a similar way is to be found in a richly decorated manuscript of another French translation of the *Speculum humanae salvationis* (fig. 11). In the right-hand fragment occupying a large part of the miniature, the translator hands the manuscript to his patron, thought to be Philip the Good, who is sitting on a marble throne in an open loggia. With his left hand the translator points out two female figures standing nearby. These are the Church, in the form of a nun holding the banner of Resurrection with a cross and a chalice and the host, and the Synagogue with rolled-up sleeves and skirt so as to reveal its yellow lining (an allusion to the distinguishing features marking out Jews), blindfolded and with a crown falling from her head, holding a tablet bearing the text of the Law of Moses and a broken pennant, on which is written "MVTAB". It seems to us that this inscription with the word "*mutabilis*" (deceptive) sends us back to the words of Isidore of Seville about change: Tamar's change of clothes prefigures changes in relation to Synagogue and Church (*Isidorus Hispalensis, Quaestiones in Veterum Testamentum*, XXIX, 15).

The absence of illustration in the Prologue in most of the illuminated manuscripts of the *Speculum humanae salvationis* can be logically explained with reference to the varying importance attached to the illustration of antitypes and types. In this relationship between the depictions subordinated to the typological hierarchy, in which antitypes are accorded the role of prime importance in comparison with types, illustrations in the Prologue, which does not, as a rule, contain typological motifs, occupy only the third place. In cases when there are illustrations of Prologue in the manuscripts, they contain – as a minimum – the scene in which monks are felling a tree as an illustration of the parable of the oak tree. It would be possible, thematically speaking, to number that scene among those depicting monastic labour.

For example, the historiated initial Q depicting how monks divide up a log on the ground¹⁸ in one of the manuscripts of Gregory the Great's "Moralia on the Book of Job" and executed under patronage of a superior of the Cistercian abbey in Cîteaux Stephan Harding (c. 1059–1134), is regarded as bearing little relation to the text [Hourihane 2012]. In a miniature from one of the SHS manuscripts¹⁹, two monks are shown felling a tree from two sides with axes, standing on manure covered over with grass in a space flanked by two fortress towers. A similar composition is encountered in a miniature of a 13th-century manuscript with a commentary on the Apocalypse by Alexander the Minorite from Bremen²⁰. The left-hand fragment of this three-part miniature shows a building with a dome, a depiction of the first monastery of the Cistercian order in Cîteaux, in which several monks in brown tunics are shown kneeling in front of the standing figure of St. Bernard of Clairvaux in a white tunic, blessing their building of Cistercian daughter monasteries. In the centre of the miniature there are Cistercian monks at two sides of a tree which they are felling: they are wearing scapulars over

¹⁷ Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 17001, fol. 4 v – 5 r, accessed June 29, 2023.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10463342b/f16.item>

¹⁸ Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms 170, fol. 59 r.

¹⁹ Berlin Staatsbibliothek, germ. fol. 245, fol. 1 r.

²⁰ Cambridge, Cambridge University Library MS Mm. 5.31 fol. 113 r.

their brown tunics of undyed cloth, and they are standing on the grass. To the right an arcade is depicted consisting of four portals arranged in different ways and supporting domes of various heights: in the doorway of each portal stands the superior from one of the four daughter-houses of the Cistercian order – La Ferté, Pontigny, Morimond and Clervaux.

Alexander the Minorite discussed the predictions relating to peoples, communities and monarchs using “the historical-chronological method” of interpretation. He examined questions relating to the interpretation of history from the angle of biblical history and prophecies, starting out in many respects from the writings of Joachim of Flora [Schmolinsky 1991]. It is noteworthy that one of the manuscripts of the *Speculum* contains a deliberately inserted sheet from the illustrated manuscript, *Liber figurarum*, by Joachim of Flora – one more piece of evidence showing that the Joachimites and Franciscans were involved in the propagation of the *Speculum*. It is worth pointing out that it was precisely the Cistercian, Joachim of Flora, who elaborated the question regarding the concordance of the Old and New Testaments and put forward a model making it possible to understand historical events and epochs as stages in the history of salvation. In particular Bert Cardon, with reference to the work of Michael Thomas [Thomas 1970], writes that the complexity of the question is bound up with the concealed reference to the vision of Ezekiel (Chapter I) in the Prologue of *Speculum*, and he found an interpretation of the vision, as in the works of St. Gregory the Great (540–604) further interpreted by Joachim of Flora in the context of his view of history [Cardon 1996, 39].

Nigel F. Palmer notes that a tree is very frequently used as an object within the framework of the didactic tradition in order to present many ideas which are organically linked: for instance, in the dream of Nebuchadnezzar, the tree of Jesse, St. Gregory the Great's Tree of the Church in his *Moralia on the Book of Job* (XIX, I, 3), trees of Vices and Virtues, Bonaventura's *Tree of Life*, and there also exist several manuscripts of the *Speculum humanae salvationis*, in which the main text is preceded by that of *Arbores virtutum et vitiorum* (Trees of Vices and Virtues) [Palmer 2009, 364].

In the miniature of the Prologue in one of the SHS manuscripts²¹, a monk is depicted in a brown tunic, over which he has donned a scapular: he is felling a tree at its base, while in the branches of its crown lay brothers are to be seen (fig. 11). The wearing of scapulars over undyed woollen cloth was typical of Cistercian monks, when the Order was newly established. Of interest in this connection is the illumination of the Cistercian manuscript dating from the year 1111 containing the Gregorian *Moralia on the Book of Job* from the scriptorium of Stephan Harding in Cîteaux²². The first word in Book XXI of this work – namely, *Intellectus* (intellect, here with the meaning of the ability to interpret the Holy Scriptures) is to be found with the initial ‘I’ arranged almost right across the first page (fig. 11). It is presented in the form of a tree resembling a Burgundian oak, which is being felled at the root by the swinging axe of a Cistercian monk, while a lay brother is to be seen in the branches of its crown. In our view, what can be seen here is the link between the historiated initial and the beginning of the text, in which the proposed exegetic method is metaphorically likened to the stripping of the tree's sapwood from its bark (from its external, literal meaning):

²¹ Paris, Bibliothèque nationale de France lat. 9586, fol. 2 r.

²² Dijon, Bibliothèque Municipale MS 173, f. 41 r.

The sense of Sacred Revelation requires to be weighed with so exact a balancing between the text and the mystery, that the scale of either side being adjusted, this latter neither the weight of over-curious scrutinizing should sink down, nor again the deadness of unconcern leave void. [...] Since before the eyes of our reflection the sentences of the foregoing Fathers are placed, like pied rods, in which whereas we very often avoid the sense of the letter, we are as it were withdrawing the bark, and whereas we very often follow the meaning of the letter, we as it were preserve the bark. And when from those same the bark of the letter is removed, the interior whiteness of the allegory is brought to view, and when the bark is left, the green grown examples of the outward meaning are shewn (Gregory the Great, *Moralia on the Book of Job*, Book XXI, i) [Parker 1844].

It can be assumed that this visual motif had been inherited, although it had undergone changes. As early as the manuscript of the “St. Augustine Gospels” in the late 6th century²³, there is the motif of the rich man, Zacchaeus, sitting in the branches of a tree, whom Christ addressed (Luke 19:1–10) and there are similar motifs of “dendrite saints” [Charalampidis 1995, 98], both in the East (Demetrius of Thessaloniki) and the West (Antony of Padua, Bavo of Ghent). In a miniature dating from the 1480s by the master Edouard IV in a manuscript of Gregory the Great’s *Homily XX*²⁴, a tree is depicted in the branches of which there sits a well-dressed layman while Death is chopping at the root, depicted as a skeleton swinging an axe and wearing a white shroud, which faintly resembles a monastic scapular. Close at hand there lies a coffin, which has already been prepared for a burial. It would seem to us that the parable of the oak tree in the Prologue of *Speculum humanae salvationis* possesses connotations with the Cistercian visual metaphor in the form of the historiated initial; ‘T’, dedicated to discussion of the exegesis method.

Conclusions

Intervisuality is a fruitful concept for the study of the iconography of bimedral *Speculum humanae salvationis* artworks. Manifestations of it can be found in the compositional parallelism of types and antitypes, the proliferation of motifs from depictions and texts that are sources for the *Speculum* (for example, Lot’s wife in the form of a column, *Historia Scholastica*), or from the texts, which are not sources for the *Speculum* but which relate directly to its content (for example, the Expulsion from Edem by the angel wearing a stola, *Ad stolam*), in the unforeseen links between the text of the *Speculum* and other sources (for example, Death’s ‘mandate’ in the frontispiece of the *Histoire du Mors de la Pomme*) and allegories, (for example, the allegory by Isidore of Seville of the Tamar’s change of clothes which prefigures changes in relation to Synagogue and Church). The main space for variable creativity by those who illuminated manuscripts was provided by the parables in the Prologue, the frontispiece and motifs which were not part of the SHS text including cycles of the Creation, calendar and zodiacal cycles. The main factors of intervisuality were: special requirements for a particular commission (for example, provision of a wedding gift), other specific of patronage (for example, the politics of Philip the Good or

²³ Cambridge, Corpus Christi College MS 286, fol. 129 v.

²⁴ London, British Library Royal 15 DV fol. 26.

tastes of the Bishop of Béziers), the process of the production of the manuscripts (for example, captions for illustrations including dog nickname, the lay-out of convolutes containing other manuscripts – for example, the SHS and the Book of Chess by Jacobus de Cessolis with similar didactic aim, written out by a single scribe and bound in a single convolute) and the history of use of such works (for example, redrawing of the depictions and readers' comments during the era of the Reformation). We also suggest a hypothesis regarding the influence of earlier depictions on the text of the *Speculum*. The historiated initial from the Cistercian manuscript made by the scriptorium of Stephan Harding, Cîteaux abbey, with the depiction of a monk felling an oak tree with a lay brother in its crown – a motif, associated with the excerpt from Gregory the Great's *Moralia* on the Book of Job XXI – which corresponds to the depictions and meaning of the parable to be found in the Prologue of the *Speculum* about the oak tree chopped into pieces by monks as a metaphor for visual exegetics. The possibility, however, that this iconography was indeed transmitted still needs to be either proved or refuted, but this will be the task of future studies. Finally, the concept of the “implied iconography” proposed in the paper seems promising for studying possible gaps in iconographic programs on base of its parergonality and the frictions of the frame.



Fig. 1. The hieratic “iconic” “Italian” and narrative “Western” types of the SHS illumination.
 King Codrus of Athens lets himself be slain disguised as a common soldier to save his city (SHS 24 c)
 Rome, Biblioteca Corsiniana 55.K.2 (Rossi 17), fol. 35 r
 Source: The Warburg Institute Iconographic Database
 Kremsmünster, Stiftsbibliothek CC 243, fol. 30 r
 Source: The Warburg Institute Iconographic Database



Fig. 2. Microstructure of the “canonical” SHS manuscript.

The Presentation of Mary in the Temple (SHS 5 a–d).

Berlin, Staatsbibliothek lat. fol. 329, fol. 5 v – 6 r

Source: The Warburg Institute Iconographic Database



Fig. 3. Compositional parallelism of an antitype and types.

Betrayal of Judas, Joab kills his brother Amasa (SHS 18 a–b).

Sarnen, Benediktinerkollegium Cod. membr. 8, fol. 18 v

Source: e-codices – Virtual Manuscript Library of Switzerland



Fig. 4. Proliferation of motifs. Lot escaping from Sodom (SHS 31 d).

Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 3003, fol. 29 v

Source: The Warburg Institute Iconographic Database

Expulsion from Eden ("Historienbibel").

St. Gallen, Kantonsbibliothek, Vadianische Sammlung, VadSlg Ms. 343 c, f. 9 v

Source: e-codices – Virtual Manuscript Library of Switzerland



Fig. 5. Specific details of the commission of the SHS manuscript.

Philip the Good as Gideon and as the Master from the Parable of the Talents.

The miracle of Gideon and the Fleece (SHS 7 c). Chicago, Newberry Library 40, fol. 8 r

Source: The Warburg Institute Iconographic Database

The Parable of the Talents (SHS 40 b). Chicago, Newberry Library 40, fol. 40 v

Source: The Warburg Institute Iconographic Database



Fig. 6.1. Intervisuality and the tastes of a patron. The commission of the Bishop of Béziers. 1430–1450.

Presentation of the Infant Samuel (SHS 10 d). Oxford, Bodleian Library MS Douce 204, fol. 10 v

Source: The Warburg Institute Iconographic Database

The Parable of the Lost Coin (SHS 35 c). Oxford, Bodleian Library MS Douce 204, fol. 35 v

Source: The Warburg Institute Iconographic Database

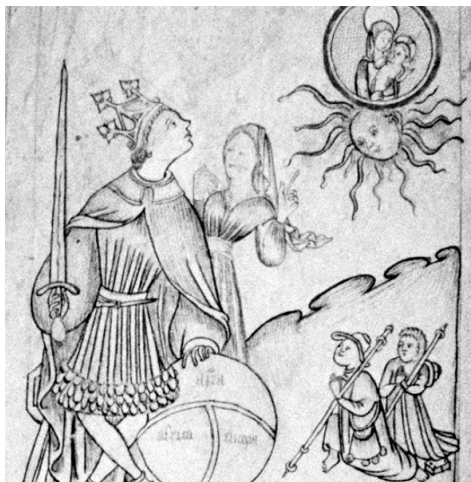


Fig. 6.2. Intervisuality and the tastes of a patron. The commission of the Bishop of Béziers. 1430–1450.

Emperor Augustus and the Tiburtine Sibyl (SHS 8 d). Oxford, Bodleian Library MS Douce 204, fol. 7 r

Source: The Warburg Institute Iconographic Database

God appears to Moses in the Burning Bush (SHS 7 b). Oxford, Bodleian Lib. MS Douce 204, fol. 8 v

Source: The Warburg Institute Iconographic Database



Fig. 7. Intervisuality and the process of production of the SHS manuscript.

Sara mourns about Tobias's departure with Raphael (SHS 35 b)

Cambridge, Magdalene College (Pepys Library) 2359, fol. 36 v

Source: The Warburg Institute Iconographic Database

Paris, Bibliothèque nationale de France lat. 512, fol. 36 v

Source: The Warburg Institute Iconographic Database



Fig. 8. Intervisuality and the history of use.

Mother of Mercy (SHS 38 a) Rothenburg ob der Tauber,

Konsistorialbibliothek (Stadtarchiv) WD 107, fol. 79 r

Source: The Warburg Institute Iconographic Database



Fig. 9. Parable of the oak tree. (SHS, Prologue)
Copenhagen, Kongelige Bibliotek GKS 79 folio, fol. 11 r
Source: The Warburg Institute Iconographic Database

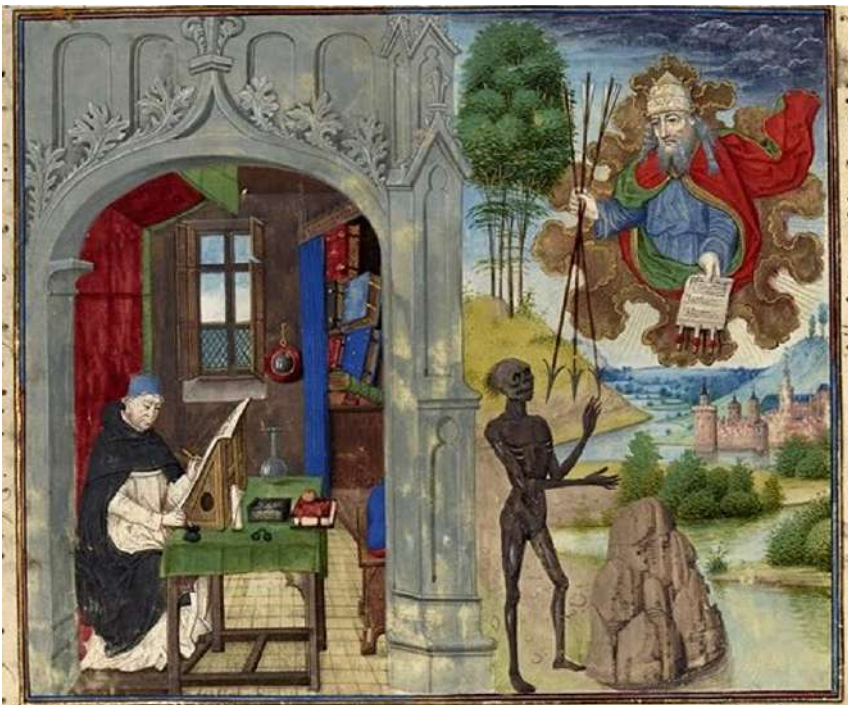


Fig. 10. SHS. Frontispiece. Paris, Bibliothèque nationale de France fr. 6275, fol. 1 r
Source: The Warburg Institute Iconographic Database

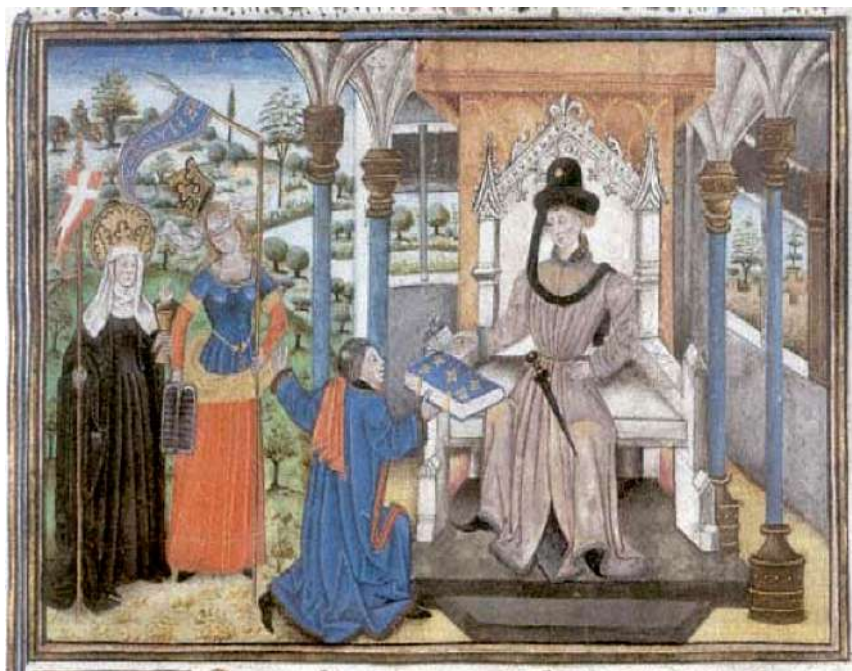


Fig. 11. SHS. Frontispiece. Glasgow, The Hunterian Museum Library, Ms. 60 (T.2.18), fol. 1 r
Source: Wilson, Wilson 1984



Fig. 12. Motif of monastic-labor in Cîteaux Moralia in Job and SHS.
Historiated initial I (Intellectus) in the Gregory the Great's Moralia on the Book of Job, XXI.
Dijon, Bibliotheque Municipale MS 173, f. 41 r
Source: Wikipedia Cîteaux Moralia in Job
SHS, Prologue. Paris, Bibliothèque nationale de France lat. 9586, fol. 2r
Source: The Warburg Institute Iconographic Database

Primary Sources

- Alexander the Minorite's Apocalypse. Cambridge University Library, MS Mm. 5.31.
 St. Augustin Gospels. Cambridge, Corpus Christi College, MS 286.
 St. Gregory the Great's Homily XX. London, British Library, Royal 15 DV.
 St. Gregory the Great's Moralia on the Book of Job. Dijon, Bibliothèque municipale, Ms 170.
 St. Gregory the Great's Moralia on the Book of Job. Dijon, Bibliothèque municipale, Ms 173.
 Histoire du Mors de la Pomme. Paris, Bibliothèque nationale de France fr. 17001.
 Speculum humanae salvationis:
 Berlin, Staatsbibliothek lat. fol. 329.
 Berlin, Staatsbibliothek Ms. theol. lat. fol. 734.
 Berlin, Staatsbibliothek, germ. fol. 245.
 Cambridge, Magdalene College (Pepys Library), 2359.
 Chicago, Newberry Library 40.
 Copenhagen, Kongelige Bibliotek, GKS 79 folio.
 Copenhagen, Kongelige Bibliotek, GKS 80 folio.
 Glasgow, The Hunterian Museum Library, Ms. 60.
 Kremsmünster, Stiftsbibliothek CC 243, fol.
 Lilienfeld, Stiftsbibliothek, 114.
 Maihingen, Fuerstliche Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek I.2. lat. fol. 23.
 Marseille, Bibliothèque municipale, 89.
 Munich, Bayrische Staatsbibliothek Clm. 146.
 New York, The Morgan Library, MS M. 766.
 Oxford, Bodleian Library MS. Douce 204.
 Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 17001.
 Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 6275.
 Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 512.
 Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 9586.
 Paris, Bibliothèque nationale de France, Vélins-906.
 Rome, Biblioteca Corsiniana 55.K.2 (Rossi 17).
 Rothenburg ob der Tauber, Konsistorialbibliothek (Stadtarchiv), WD 107.
 St. Petersburg, Russian National Library, F. 955, Lat. F. I. 694.
 St. Petersburg, Russian National Library, F. 955, Lat. F. I. 650.
 St. Petersburg, Russian National Library, F. 955, Lat. O.v. XIV.7.
 Sarnen, Benediktinerkollegium Cod. membr. 8.
 St. Gallen, Cantonal Library, Vadian Collection, VadSlg Ms. 343 c.
 Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria I.II.11.
 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek I 12 Aug fol.
 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 81.15. Aug fol.

References

- As-Vijvers, Korteweg 2018 – Korteweg A. S., As-Vijvers A. M. W. Splendour of the Burgundian Netherlands: Southern Netherlandish Illuminated Manuscripts in Dutch Collections. Utrecht, 2018.
 Breitenbach 1930 – Breitenbach E. Speculum humanae salvationis. Eine typengeschichtliche Untersuchung. Strassburg, 1930.

- Camille 1991 – Camille M. Gothic Signs and the Surplus: The Kiss on the Cathedral. *Yale French Studies. Special Issue. Contexts: Style and Values in Medieval Art and Literature*. 1991. Pp. 151–170.
- Capra, Floridi 2023 – Capra A., Floridi L. *Intervisuality: New Approaches to Greek Literature*. Berlin, 2023.
- Cardon 1996 – Cardon B. Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands (c. 1410 – c. 1470). A Contribution to the Study of the 15th Century Book Illumination and of the Function and Meaning of Historical Symbolism. Leuven, 1996.
- Charalampidis 1995 – Charalampidis C. P. The dendrites in the pre-Christian and Christian historical-literary tradition and iconography. Rome, 1995.
- Heller-Andrist 2012 – Heller-Andrist S. The Friction of the Frame: Derrida's Parergon in Literature. Tübingen, 2012.
- Heyder 2014 – Heyder J. C. Corporate Design Made in Ghent / Bruges? On the Extensive Re-use of Patterns in Late Medieval Flemish Illuminated Manuscripts. *The Use of Models in Medieval Book Painting*. Ed. by Monika E. Müller. Newcastle upon Tyne, 2014. Pp. 167–201.
- Horrox 1994 – Horrox R. The Black Death. Manchester, 1994.
- Hourihane 2012 – The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture. Ed. by C. P. Hourihane. Vol. 1. Oxford, 2012.
- Kramarić 2019 – Kramarić M. Zrcalo človečaskago spasenja (1445): Transkripcija, kontekst nastanka i jezičnopovijesna analiza. Zagreb, 2019.
- Lang 1957 – Lang S. Bomarzo. *Architectural Review*. 1957. Vol. 121 (June). Pp. 427–430.
- Mitchell 1994 – Mitchell W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, 1994.
- Palmer 2009 – Palmer N. F. "Turning many to righteousness": Religious didacticism in the Speculum humanae salvationis and the similitude of the oak tree. *Dichtung und Didaxe: Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin, 2009. Pp. 345–368.
- Parker 1844 – Parker J. H. *Morals on the Book of Job by St. Gregory the Great, translated with notes and indices*. Vol. 2. London, Oxford, 1844.
- Posset 2018 – Posset F. Pater Bernhardus: Martin Luther and Bernard of Clairvaux. *Collected Works*. Vol. 2. Eugene, Oregon, 2018.
- Robbe 2010 – Robbe J. R. Der mittelniederländische Spiegel onser behoudnisse und seine lateinische Quelle Text, Kontext und Funktion. Münster, 2010.
- Robbins 2008 – Robbins V. K. Rhetography: A New Way of Seeing the Familiar Text. *Words Well Spoken: George Kennedys Rhetoric of the New Testament*. Waco, TX, 2008. Pp. 81–106.
- Schmolinsky 1991 – Schmolinsky S. Der Apokalypsenkommentar des Alexander Minorita: Zur Frühen Rezeption Joachims von Fiore in Deutschland. Hannover, 1991.
- Schneegans 1920 – Schneegans F-É. Sur la date du Mors de la Pomme. *Romania*. 1920. Vol. XLVI. Pp. 536–570.
- Thomas 1970 – Thomas M. Zur kulturgeschichtlichen Einordnung der Armenbibel mit 'Speculum Humanae Salvationis' unter Berücksichtigung einer Darstellung des 'Liber Figurarum' in der Joachim de Fiore Handschrift der Sächsischen Landesbibliothek Dresden (Mscr. Dresden A 121). *Archiv für Kulturgeschichte*. 1970. Vol. 52. S. 192–225.
- Vanwijnsberghe 2006 – Vanwijnsberghe D. Marketing Books for Burghers: Jean Markant's Activity in Tournai, Lille and Bruges. *Flemish Manuscript Painting in Context: Recent Research*. Los Angeles, 2006. Pp. 135–148.
- Vorgarine 2012 – Vorgarine J. de. The Golden Legend. Princeton, 2012.

Warnar 2007 – Warnar G. 'Eyn leyen bokelijn, dat sal mit bilden al untworpen sijn'. *Speculum humanae salvationis in Het Nederland. Spiegel der Letteren*. 2007. Vol. 49 (2). B. 102–122.
 Wilson, Wilson 1984 – Wilson A., Wilson J. L. *A Medieval Mirror*. Berkeley, 1984.

Информация об авторе

Михаил Анатольевич Рогов
 кандидат искусствоведения,
 кандидат экономических наук, доцент
 Государственный университет «Дубна»
 Российская Федерация, 141980, Дубна, ул. Университетская, 19;
 научный руководитель Центра иконографических и визуальных исследований (CIVIS)
 Фонд содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание»
 Российская Федерация, 190103, Санкт-Петербург, Лермонтовский проспект, 43/1
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7573-3370>
 e-mail: rogovm@hotmail.com

Information about the author

Mikhail A. Rogov
 Cand. Sci. (Art History), Cand. Sci. (Economics),
 Associate Professor
 Dubna State University
 19, Universitetskaya St., Dubna, 141980, Russian Federation;
 Scientific Director of the Center for Iconographic and Visual Studies (CIVIS)
 Foundation for the Promotion of Education, Science and Art "New Art Studies"
 43/1, Lermontovsky Avenue, St. Petersburg, 190103, Russian Federation
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7573-3370>
 e-mail: rogovm@hotmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 30.03.2024

Принят к публикации / Accepted 05.06.2024



Теологическая основа программы визуального представления истории в манускриптах «Хроник в картинах» эпохи Ренессанса

М. Г. Пивень 

Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Российская Федерация;
Московская Духовная академия, Сергиев-Посад, Российская Федерация
piveno6@yandex.ru

Для цитирования:

Пивень М. Г. Теологическая основа программы визуального представления истории в манускриптах «Хроник в картинах» эпохи Ренессанса // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 1. С. 102–114. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-102-114>

Аннотация. Желание осмыслить историю как общий процесс, объединяющий судьбы различных народов, отражено во множестве различных по содержанию, способу повествования и объёму текстов от поздней Античности и раннего Средневековья до эпохи Возрождения. Общей для создания западноевропейских «универсальных хроник» стала провиденциальная концепция бытия человечества как истории его спасения Творцом. Своеобразным способом визуализации частной версии всемирной истории, показанной в образах, стали манускрипты «Хроник в картинах», история которых началась с копирования в миниатюрах изображений фрескового цикла, созданного ок. 1432 г. в римском дворце кардинала Джордано Орсини. Статья посвящена анализу теологической основы программы «истории в лицах», включавшей свыше 300 фигур. В тексте уделено внимание принятой в изображениях манускриптов концепции разделения истории на шесть эпох, особенностям выбора и трактовки ветхозаветных и евангельских образов, фигур святых и деятелей Церкви. Иконографические особенности изображения ключевых для христианской картины мира фигур рассматриваются на примерах рисунков «Хроники Креспи» и близких ей памятников.

Ключевые слова: манускрипты, Хроники в картинах, книжная миниатюра, искусство Италии XV века, универсальные хроники, теологическая программа, визуальная репрезентация, иконография ветхозаветных и евангельских образов.

Theological foundation of the visual representation of universal history in Renaissance “Chronicles in Picture” manuscripts

Marina G. Piven 

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
Moscow Theological Academy, Sergiev Posad, Russian Federation
piveno6@yandex.ru

For citation:

Piven M. G. Theological foundation of the visual representation of universal history in Renaissance “Chronicles in Picture” manuscripts. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 1. Pp. 102–114. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-102-114>

Abstract. This study examines theological aspects of a particular group of illuminated Renaissance manuscripts, known as “Chronicles in Pictures”. Miniatures in this codex group, stored in different museums, private collections and libraries date back to the lost “Uomini famosi” mural in Giordano Orsini’s palace in Rome (1432, attributed to Masolino da Panicale). Following the fresco cycle of Sala Theatri, the world history was represented through images of “famous people” from different times. This collection of figures formed a distinctive view of a “universal chronicle”. The article explores characteristic features of the Crespi Chronicle, the Cockerell Chronicle and their later copies, and focuses on the construction of the narratives and on the characterization of individual images. Particular attention is paid to textual sources of the tradition to present universal history as a realization of God’s plan of salvation. The visual narrative begins with a symbolic representation of the creation of the world through the symbols of four primary elements, then traces the periodization of history into Six Ages, widely used in the imagery of the manuscripts. The paper further discusses some peculiar interpretations of biblical imagery, including figures of saints and church fathers. A special place in the artistic language of “Chronicles in Pictures” was occupied by attributes and gestures, which helped viewers to appreciate main semantic lines and contexts of the narrative.

Keywords: manuscripts, Chronicles in Picture, miniatures, Italian art of 15th century, universal chronicles, theological program, visual representation, iconography of biblical images.

Отношение людей к прошлому входит в число важнейших идейных составляющих мировоззрения любой эпохи. В Средние века бытовали разные способы осмысления исторических вех, их буквального значения для людей, а также духовных истин, лежащих в основе свершившегося. Историография принимала в тот период разнообразные формы выражения: от кратких списков имён, комментариев, сопровождающих таблицы вычисления дат празднования Пасхи, до развёрнутых повествований и литургической практики. Христианскими мыслителями история смертного человечества, природа которого была повреждена первородным грехом прародителей Адама и Евы, рассматривалась, прежде всего, с позиций теологической доктрины спасения, уготованного Творцом.

Начиная со времён отцов Церкви создавались варианты «универсальных хроник» (*chronicon universale*), в которых события жизни различных народов, как древних (ассирийцев, иудеев, египтян, греков, римлян), так и активно действующих на исторической арене современности, выстраивались в связанные между собой параллели, объединённые общим вектором движения времени.

Практически любая хроника, начинающаяся с сотворения мира, Адама или рождения Авраама, может рассматриваться как универсальная, поскольку «описывает весь сотворённый мир», сочетает библейское предание и повествования, основанные на текстах греческих и римских историков, и «охватывает большую часть доступной для обозрения истории» [Wood 2015, 50]. При этом, как отмечает К. Бенджамин, «универсальная» история не тождественна «всемирной»: там, где всемирная история пытается дать всеобъемлющий обзор событий, всеобщая история подчёркивает преемственность и связи между этими событиями, организуя их вокруг определённой темы или нескольких тематических рамок в качестве «средства контекстуализации» [цит. по: Camprônio 2017, 2].

Истоки христианской традиции прочтения истории мира прослеживаются от Секста Юлия Африкана, который попытался синхронизировать еврейскую и греческую историю до 221 года. Его опыт был продолжен в книге, известной как «*Liber Generationis*», текст которой использовался во многих более поздних компиляциях. Способ изложения хронографического материала, начинающегося от патриарха Авраама, принимает ключевой характер в «Церковной истории» Евсевия Кесарийского. Прежде чем повествовать об истории Церкви, начинающейся с воплощения Спасителя, он пишет о ветхозаветных пророках, «боголюбивых мужах» как провидцах имени Иисуса и тех, что «стали прообразами Христа», упоминает отличавшихся «благочестием, справедливостью и прочими добродетелями» [Евсевий 2005, 20–24]. Переведённая Иеронимом Стридонским история Церкви стала отправной точкой для западной летописной традиции.

Далее во множестве текстов, порой имевших характер предельно кратких изложений (*summa*) родословий библейских патриархов, перечислений имён правителей, церковных деятелей и живших народов, повествование начиналось от Адама или от Авраама и доводилось авторами до современных им событий. В контексте универсальных хроник традиционно излагались и перипетии региональной истории франков, готов и жителей Британских островов. Общим представлениям о всеобщей истории следовали Павел Орозий, Григорий Турский, Исидор Севильский, Беда Достопочтенный, Винсент из Бове, автор «Хроник Фредегара» и другие известные и безымянные авторы, на чьи сочинения опирались последующие поколения летописцев.

В позднем Средневековье содержание «Всемирных хроник» дополняли основанные на морализаторских топосах сюжеты и фольклорно-легендарные мотивы, иногда фантастические по содержанию, как, например, перипетии подводных и поднебесных путешествий Александра Македонского. В Европе были широко известны южно-немецкая «*Kaiserchronik*», «Хроника Господа нашего Христа» (*Christ-herren-Chronik*), «Всемирные хроники» Янсена (Янса) Эникеля (XIII в.) и Рудольфа фон Эмса (XIV в.) и т. п. От создания Вавилонской башни ведёт хронике Флоренции в XIV в. и Джованни Виллани. К подобным сочинениям концептуально близко известное во множестве переводов с латыни типологическое

сочинение «Зерцало человеческого спасения» (*Speculum humanae salvationis*, ок. 1309–1324), приписываемое доминиканскому монаху Лудольфу Саксонскому из Страсбурга [Рогов 2016, 333–334].



Ил. 1. Бартеlemi д'Эйк (?). Лист из «Хроники Коккерелла».

Пергамент, перо, коричневая тушь, акварель, белила.

31,4 × 20,1 см. Национальная галерея, Вашингтон.

Источник: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.75826.html>

Одной из важных черт гуманистического мировоззрения эпохи Возрождения стало понимание своеобразия античных культур Греции и Рима и осознание завершенности истории древних государств. В то же время в общем восприятии исторического процесса сохранялись представления о единстве судеб человечества, определённых Творцом. Помимо литературных сочинений одним из важнейших способов отражения видения истории в XV в. становились произведения изобразительного искусства. Среди них особый интерес представляет круг миниатюр в манускриптах, которые, исходя из особенностей содержания изображений, условно можно определить как «Хроники в картинах». На их переплетённых в виде кодексов листах текст ограничивается лишь надписями (*tituli*), сопровождающими изображения фигур персонажей библейской, греческой, римской, персидской истории. Прежде всего, это подписанная именем мастера ломбардской школы Леонардо да Безоццо «Хроника Креспи» (1440-е гг., частная коллекция, Милан). Отдельные листы разрозненной «Хроники Коккерелла»

(1440–1450-е гг.) ныне рассеяны по множеству собраний (Метрополитен-музей в Нью-Йорке, Рейксмузеум в Амстердаме, Национальная галерея Виктории в Мельбурне, Государственные музеи в Берлине; Национальная галерея Канады в Оттаве, частные коллекции). Изучение рисунков «Хроники Коккерелла», авторство которых приписываются Бартеlemi д'Эйку (ил. 1), привело к выводу о копировании в них миниатюр кодекса Креспи [Scheller 1962]. В свою очередь, MS Lat 9673 (Национальная библиотека Франции, Париж; отдельный лист из этого же манускрипта хранится в Муниципальной библиотеке Дижона, MS 2949) появился в результате копирования «Хроники Коккерелла». Иконографически родственен предшественникам MS Varia 102 (кон. XV в., Королевская библиотека, Турин). Отдельные изображения, аналогичные имеющимся в перечисленных манускриптах, содержатся в так называемой «Libro di Giusto» (Национальный институт графики, Фонд Корсини, Рим).

Также существуют варианты, иконографически более существенно отличающиеся, но восходящие к той же («Хроника» из Библиотеки герметической философии Амстердама, BpH) или похожей («Флорентийская хроника в картинах», 1470–1475, Британский музей, Лондон) программе¹.

Миниатюры самой ранней «Хроники Креспи», содержащие изображения представленных в рост фигур и отдельные сюжетные сцены, дублируют программу фрескового цикла «Uomini Famosi», исполненного к 1432 г. в римском дворце кардинала Джордано Орсини (1360/70–1438)². Зал, в котором Мазолино да Паникале осуществил масштабную декорацию, представив свыше 300 фигур от Адама до Тамерлана, именовался Sala Theatri и недолгое время служил местом собраний и бесед интеллектуалов, близких хозяину дворца³. Принявший сан кардинала в 1405 г. потомок влиятельного семейства Орсини представлял собой новый для курии тип людей, совмещавших служение Церкви со страстным коллекционированием античных текстов и интересом к современной философии. В круг общения

¹ О последовательности создания манускриптов и характере связей между ними см. также: Scheller 1962; Amberger 2003; Пивень 2023. Отличия изображений в манускриптах BpH и MS Varia 102 заключаются в более свободном обращении с оригиналом, часто обусловленном необходимостью адаптации его к иному формату. Миниатюры BpH организованы на странице в виде двух равных, вертикально ориентированных прямоугольных полей, что заставляет художника отказываться от горизонтальных композиций. Так, например, Иосиф Прекрасный здесь, как и в манускриптах Креспи и Коккерелла, изображён на колеснице, но в отведённом узком пространстве его фигура развёрнута в фас (BpH f. 7 r). Манускрипт из Турина MS Varia 102 имеет значительно меньший формат, чем другие версии Хроник, на его листах размещается одна фигура или сцена. Фигура Иосифа плотника здесь «вырезана» из сцены Рождества, занимающего в «Хронике Креспи» весь верхний регистр листа, и помещена отдельно (MS Varia 94 r). «Флорентийская хроника в картинах» из Британского музея содержит большее количество «древних» сюжетов и отличается детальностью композиций, которые иногда распространяются на две соседние страницы разворота. Христианская часть истории в ней отсутствует.

² Связь «Хроник в картинах» с фресками во дворце, построенном в Риме на Монте Джордано, подтверждается найденными в архивах Штутгарта и Ареццо текстами, содержащими списки изображённых в резиденции кардинала фигур [Simpson 1966, 141–159]. См. также: Mode 1973.

³ В 1434 г. кардинал Джордано Орсини уехал из Рима вслед за папой Евгением IV и последние годы жизни провёл во Флоренции и Северной Италии. Декорация Sala Theatri была утрачена, по-видимому, в последней четверти XV в.

кардинала входили Леонардо Бруни, Поджо Браччолини, Леонардо Дати, Лоренцо Валла, Никколо Никколи, Амброджо Траверсари, Гуарино да Верона и Николай Кузанский. Заказанные им росписи с изображениями «знаменитых людей» высоко оценивались современниками и оказали существенное влияние на развитие этого типа декораций, востребованных как в сфере частного заказа, так и в оформлении помещений общественного назначения. Так, Филарете упоминает зал в Риме, где «все века и мужи, жившие в то время, изображены так, что это благороднейший и прекраснейший из залов» [Филарете 1999, 158].

В изначально связанной с монументальными росписями во дворце кардинала иконографической программе (очевидно, составлявшейся самим заказчиком или при его непосредственном участии) соединилась концепция христианских представлений об уготованном Творцом спасении человечества с гуманистическим интересом к деяниям выдающихся исторических фигур древности⁴. В отличие от многих поздних «универсальных хроник» здесь отсутствуют рождённые в Средневековье легенды о жизни римских императоров и Каролингов, но задействованы биографические истории, известные из трудов древних.

Для того чтобы программа обрела целостность, авторами был использован приём организации визуальных образов в рамках нескольких тем, имеющих сквозной для повествования характер, и выбор персонажей подчинялся намеченным в них смысловым линиям.

Манускрипт Креспи, содержащий наиболее полный корпус миниатюр (и по-видимому, представляющий самую раннюю копию изображений фрескового цикла в книжном формате), открывается обобщённым представлением сотворённого Богом мира, структура которого передана через образы существ, символизирующих четыре основные элемента, или стихии. Внизу страницы изображён символический ландшафт, две равные части которого представляют землю с небольшим животным, судя по надписи «talpa» представляющим крота⁵, и воды с плывущей в них рыбой. В отдельных четвертях листа выше изображены парящая птица с подписью «cameleon», внизу под ней животное, внешне напоминающее верблюда без горба, и «salamander» в языках пламени (Cod. Crespi, f. 1 v). Предполагается, что в росписи Sala Theatri первоэлементы могли быть представлены на своде помещения [Mode 1972, 374].

Интересно, что копирование первоначальной программы выполнялось авторами миниатюр с различными установками. Сопоставление фигур и надписей Хроники Креспи с источниками, содержащими списки изображений во дворце Орсини, показывает, что заказчик манускрипта желал воссоздать не только образы, но и саму концепцию их репрезентации. В других примерах подобная задача предполагалась не всегда: так, на страницах манускрипта из Библиотеки

⁴ Библиографические увлечения кардинала проявились, прежде всего, в великом множестве вошедших в цикл изображений литераторов – философов, драматургов, поэтов и ораторов.

⁵ В тексте рукописи кодекса из библиотеки Братства Санта-Мария-делла-Мизерикордия (Ареццо), озаглавленном «Extractus virosum illustrium pictorum in sala theatri reverendissimi domini, domini Jordani episcopi sabinensis dignissimi Cardinalis de Ursini» (Cod. 63, f. 149 v – 152 r), символы элементов описаны следующим образом: «Elementum ignis in quo est Salamander. Elementum aeris in quo est cameleon avis. Elementum aque in quo est alech piscis. Elementum terre in quo est talpa» [цит. по: Simpson 1966, 150].

герметической философии Амстердама целостность космологического образа сотворённого мира утрачена – символические изображения первоэлементов разделены и соседствуют на страницах с фигурами (BpH 3 r, 5 r). В этом манускрипте изменён и характер надписей: в иллюстрации первого элемента над образом птицы начертано «fenix», а под фигурой животного внизу – «cameleon».

В тексте Библии четыре элемента, как известно, не перечисляются, учение о них восходит к греческой натурфилософии Парменида и Гераклита. Представления о легендарных свойствах символических животных также происходят из античных текстов. О способности саламандры противостоять огню упоминает Исидор Севильский: «Она сопротивляется огню, и гасит пламя – одна из всех животных <...> посреди огня живёт, боли не чувствуя и не сгорая – не только потому, что не сжигается, но и поскольку гасит пламя» [Исидор 2021, 285]. Фраза Исидора перекочевала и в средневековые бестиарии. Так, в Абердинском бестиарии XIII века читаем: «Она неподвластна огню и, единственная из всех живых существ, может его потушить. Саламандра живёт среди пламени, не испытывая боли, и огонь не может её поглотить, ведь она не только не сгорает в огне, но и гасит пламя» [Кувшинская 2024, 289]. Как показала А. Амбергер, в текстах патристики отсылки к образам символических животных немногочисленны, но от времён отцов Церкви до более поздних теологов сами элементы рассматривались как материальные составляющие Творения, завершившегося созданием человека по образу и подобию Божьему [Amberger 2003, 227].

Согласно оформившейся со времени Августина концепции, история человечества разделялась на шесть периодов (aetates) по аналогии с шестью днями Творения. Первый «век» охватывает события от Сотворения мира до Потопа; второй – от Потопа до Авраама; третий – от Авраама до царя Давида; четвёртый включает всё, что произошло от времени Давида до вавилонского пленения евреев; пятый простирается до рождения Христа; и, наконец, шестая эпоха, наступившая с моментом Боговоплощения, доводилась до современности летописцев. В манускрипте Креспи изображения, иллюстрирующие каждую эпоху, открываются соответствующей надписью, заключённой в небольшой медальон. Фигуры и небольшие сцены из трёх-четырёх участников располагаются на ультрамариновом фоне в трёх регистрах листа⁶.

Очевидно, программа предполагала своеобразное сочетание отдельного представления значимых для хода истории людей, чьи деяния выражают предметные атрибуты, и принципа повествовательности. Ещё Квинтилиан отмечал, что части истории должны быть тесно соединены: «Все члены её можно уподобить людям, кои идут, держа друг друга под руку и тем путь свой надёжнее продолжают» [Квинтилиан 1834, 199]. Чтобы добиться эффекта единства визуального повествования и сопряжённости между его фрагментами, художниками использовались специальные композиционные приёмы: стоящие рядом фигуры в некоторых случаях развёрнуты друг к другу, их взгляды и жесты представляют своеобразные «диалоги».

Иллюстрации «Prima etas» в манускрипте Креспи и его репликах ограничены одним листом. Характер изменения в жизни людей с их постепенным «взросле-

⁶ Другие манускрипты не имеют цветного фона.

нием» на земле отражён в иконографии первого века: прародители обнажены, Адам опирается на мотыгу, Ева держит простейшее приспособление для прядения (пучок шерсти, привязанный к палке). Начиная с Каина и Авеля их потомки носят шкуры (Cod. Crespi f. 2 r), а второй век открывается фигурой Ноя, уже облачённого в одежду из ткани (Cod. Crespi f. 2 v).

Программа визуальной «универсальной истории» предполагала демонстрацию хроник овладения людьми в их земном бытии различными видами земледелия, искусств и ремёсел. В изображениях людей «первого века» основные атрибуты представляют именно род занятий: Абель с пастушеским посохом, Каин со снопом колосьев, Иувал с лютней – «отец всех играющих на гуслях и свирели» (Быт 4:21), Тувалкаин, «который был ковачом всех орудий из меди и железа» (Быт 4:22), с молотом (Cod. Crespi f. 2 r). Как основоположник виноделия выступает в нескольких версиях миниатюр Ной. Его фигура сопровождается двумя атрибутами: не только ковчегом, но и выросшей виноградной лозой. Характерно, что при копировании миниатюр смысл атрибута мог как более последовательно акцентироваться, так и размываться. К примеру, в BrhN лоза, усыпанная гроздьями винограда, занимает значительно больше места, чем в миниатюре кодекса Креспи. Во «Флорентийской хронике в картинах» из Британского музея она оплетает всю беседку над головой патриарха. А в копии «Хроники Коккерелла», напротив, Ной держится за ствол дерева, ничем не напоминающего о виноградарстве (ил. 2).



Ил. 2. Ной и Сим. Фрагмент листа копии «Хроники Коккерелла» (MS Lat. 9673).

1501–1600. Национальная библиотека Франции, Париж.

Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10465803q/f11.item.r=9673>

Особо показан Енох – в его образе тема освоения людьми ремёсел сменяется демонстрацией награды праведнику; два ангела за его плечами отсылают к строкам Послания к Евреям: «Верую Енох переселён был так, что не видел смерти; и не стало его, потому что Бог переселил его. Ибо прежде переселения своего получил он свидетельство, что угодил Богу» (Евр 11:5).

Одной из важных смысловых линий программы стала тема установления законов и их Божественного первоисточника. Образ Моисея, принявшего Закон от Бога, открывал череду законодателей, вводивших правовые установления для своих государств.

В выборе персонажей Ветхого Завета отдаётся предпочтение значимым с точки зрения типологического принципа прочтения Библии фигурам и образам, позволяющим напомнить зрителю важный для спасения души урок. Для итальянцев XV века сохранял актуальность подход, отражённый в словах апостола Павла о том, что история Исхода явлена в назидание христианам: «Всё это происходило с ними, как образы; а описано в наставление нам, достигшим последних веков» (1 Кор 10:11). Особое внимание закономерно уделено образам, связанным со спасением по воле Господней (образы Ноя и пророка Ионы), и явленным в критические моменты примерам помощи Всевышнего (Давид, победивший Голиафа), а также мотивам пророчеств о пришествии Мессии.

Авторы миниатюр, варьируя лишь мелкие детали, следуют принятым иконографическим традициям, показывая пророков и приравненным к ним сивилл со свитками, Иоанна Предтечу во власянице указующим на небеса, Самсона с костью в руке, Давида попирающим тело Голиафа, Юдифь с головой Олоферна.

Важной линией стала тема городов, позволявшая локализовать места исторических событий: изображались обобщенные образы множества построек за укрепленными стенами или отдельные архитектурные мотивы, рядом с ними фигуры легендарных основателей поселений (ил. 3).



Ил. 3. Бартеlemi д'Эйк (?). Лист из «Хроники Коккерелла». 1440–1450-е.

Пергамент, перо, кисть, коричневая тушь, акварель, следы позолоты.

31,4 × 19,9 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. № 58.105.

Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/341781>

Из документа, содержащего подробный список изображений во дворце Орсини, следует, что количество изображённых «знаменитых людей» возрастало с каждым «веком», максимальное их число закономерно было связано с эрой христианства [Simpson 1966, 156–158].

Не все фигуры, тем не менее, можно видеть на книжных листах. Так, за изображением сцены Рождества, открывающего заключительную историческую эпоху, следуют император Тиберий и Иоанн Креститель, а далее, согласно списку имён, перечисленных в документе, должны были быть изображены двенадцать апостолов, начиная с Петра. Но в манускрипте «Хроники Креспи» эти фигуры отсутствуют – есть лишь имена, записанные в очерченной рамкой таблице (Cod. Crespi f. 15 r). Подобные листы с надписями появляются неоднократно, указывая на значимые события: первое гонение на христиан (*prima persecutio christianorum*, Cod. Crespi f. 15 v), даты официальных утверждений монашеских орденов и т. д. (Cod. Crespi f. 20 r). В манускриптах-копиях таблички с текстами также копировались, в MS Varia 102 они занимают иногда отдельную страницу (57 v; 64 r).

Фигуры в большинстве случаев распределены исходя из представлений о хронологической последовательности упоминания имён и деяний в библейских текстах, а для персонажей, известных по историческим сочинениям, – в соответствии с представлениями о времени их жизни. Для визуализации христианской истории в кодексе Креспи порой характерно отступление от «генеалогического принципа», согласно которому ранее изображены родители, затем их сыновья, и предпочтение отдаётся последовательности, обусловленной связанными с деятелями событиями. Так, например, сначала следует изображённый восседающим на императорском троне *Constantin Helene filius*, и лишь через три фигуры от него, в следующем регистре, *Helene Constantini mater*, изображённая с обрётённым Животворящим Крестом в руках (Cod. Crespi f. 18 r).

Составители программы стремились акцентировать значимые для утверждения Церкви события. Так, из множества возможных контекстов, связанных с апостолом Павлом, выбрана победа над Симоном магом. Можно предположить, что соседство фигуры апостола, поднявшего меч лезвием вверх, и поверженного волхва выбрано принципиально и призвано указать на победу формирующейся Церкви в борьбе с ересями.

Иконографическая программа включает внушительный ряд служителей Церкви – первых епископов, диакона Лаврентия мученика (f. 17 v), theologов, нескольких римских пап. Друг с другом в одном регистре на листе соседствуют Иероним, Иоанн Златоуст и Августин (Cod. Crespi f. 18 v).

Поскольку всё, что связано с памятью, в Средние века мыслилось частью литературы, история причислялась к сфере таких дисциплин, как грамматика и риторика [Kempshall 2011, 122]. «Хроники в картинах» представляют своеобразный опыт создания визуальной риторики, в которой историографическая традиция переводилась в область воспринимаемых с помощью зрения образов и связей между ними.

На осмотр трёх сотен изображённых фигур необходимо было затратить значительное время, и зритель оказывался вовлечённым в специфическую сферу пространственно-временных отношений с произведением. В зале, где сложно было охватить взглядом все росписи, он должен был передвигаться, по очереди рассматривая их, в книге – следить за логикой повествования, переворачивая

страницы. С помощью продуманной программы конструировался своеобразный хронотоп, наполнение которого раскрывалось по мере знакомства с изображениями, логикой их последовательности и смысловых взаимосвязей.

Таким образом, составленная для стенных росписей в резиденции кардинала иконографическая программа, в которой на теологическую основу «нанизывались» сюжеты древней истории, получила продолжение в виде миниатюр. Книжный формат позволил многократно воспроизводить оригинальную изобразительную систему, соединявшую различные визуальные схемы и приёмы, передающие зрителю смысловые линии предлагаемого исторического нарратива. Более детальное исследование этого уникального примера создания и ретрансляции текста, основанного на пластическом языке изображений, позволит глубже понять принципы интеллектуальной культуры, сформировавшейся в среде итальянских гуманистов XV века.

Библиография

- Евсевий 2005 – *Евсевий Памфил*. Церковная история. Санкт-Петербург, 2005.
- Исидор 2021 – *Исидор Севильский*. Этимологии XII: О животных / Пер., комм. А. Гараджи // Платоновские исследования. 2021. № 15.2. С. 241–330.
- Квинтилиан 1834 – Марка Фабия Квинтилиана двенадцать книг риторических наставлений. Часть II. Санкт-Петербург, 1834.
- Кувшинская 2024 – Абердинский bestiary / Пер. с лат., комм. И. В. Кувшинской. Москва, 2024.
- Пивень 2024 – *Пивень М. Г.* Изображения ветхозаветных патриархов и пророков в «Хронике Креспи» и родственных манускриптах: иконографические истоки и параллели // *Studia Religiosa Rossica*: научный журнал о религии. 2023. № 3. С. 72–85.
- Рогов 2016 – *Рогов М. А.* Иконографический анализ миниатюр «Зеркала человеческого спасения» из собрания Н. В. Угодиной // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 6. Санкт-Петербург, 2016. С. 333–343.
- Филарете 1999 – *Филарете (Антонио Аверлино)*. Трактат об архитектуре / Пер., прим. В. Л. Глазычева. Москва, 1999.
- Amberger 2003 – *Amberger A.* Giordano Orsinis Uomini Famosi in Rom. Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus. München, Berlin, 2003.
- Campopiano 2017 – *Campopiano M.* Introduction: New Perspectives on Universal Chronicles in the High Middle Ages. *Universal Chronicles in the High Middle Ages*. Ed. by M. Campopiano and H. Bainton. Woodbridge, 2017.
- Kempshall 2011 – *Kempshall M.* Rhetoric and the Writing of History, 400–1500. Manchester, 2011.
- Mode 1972 – *Mode R. L.* Masolino, Uccello and the Orsini 'Uomini Famosi'. *The Burlington Magazine*. 1972. Vol. 114. 831. Pp. 368–375, 377–378.
- Mode 1973 – *Mode R. L.* The Orsini Sala Theatri at Monte Giordano in Rome. *Renaissance Quarterly*. 1973. Vol. 26. 2. Pp. 167–172.
- Scheller 1962 – *Scheller R. W.* Uomini Famosi. *Bulletin van het Rijksmuseum*. 1962. 2/3. Pp. 56–67.
- Simpson 1966 – *Simpson W. A.* Cardinal Giordano Orsini as a Prince of the Church and a Patron of the Arts. A Contemporary Panegyric and Two Descriptions of the Lost Frescoes in Monte Giordano. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1966. Vol. 29. Pp. 135–159.
- Wood 2015 – *Wood I.* Universal Chronicles in the Early Medieval West. *Medieval Worlds*. 2015. 1. Pp. 47–60.

References

- Amberger 2003 – Amberger A. *Giordano Orsinis Uomini Famosi in Rom. Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus*. München, Berlin, 2003.
- Campopiano 2017 – Campopiano M. Introduction: New Perspectives on Universal Chronicles in the High Middle Ages. *Universal Chronicles in the High Middle Ages*. Ed. by M. Campopiano and H. Bainton. Woodbridge, 2017.
- Eusebius 2005 – Eusebius Pamphilus. Church history. Transl. into Russian. St. Petersburg, 2005.
- Filarete 1999 – Filarete (Antonio di Pietro Averlino). *Trattato di architettura*. Transl. into Russian by V. Glazyshev. Moscow, 1999.
- Isidore 2021 – Isidore of Seville. *Etymologiae XII: De animalibus*. Transl. into Russian by A. Garadja. *Platonic Investigations*. 2021. 15.2. Pp. 241–330.
- Kempshall 2011 – Kempshall M. *Rhetoric and the Writing of History, 400–1500*. Manchester, 2011.
- Kuvshinskaya 2024 – The Aberdeen Bestiary. Transl. into Russian by I. V. Kuvshinskaya. Moscow, 2024.
- Mode 1972 – Mode R. L. Masolino, Uccello and the Orsini 'Uomini Famosi'. *The Burlington Magazine*. 1972. Vol. 114. 831. Pp. 368–375, 377–378.
- Mode 1973 – Mode R. L. The Orsini Sala Theatri at Monte Giordano in Rome. *Renaissance Quarterly*. 1973. Vol. 26. 2. Pp. 167–172.
- Piven 2023 – Piven M. G. Images of Old Testament patriarchs and prophets in the “Crespi Chronicle” and related manuscripts. Iconographic origins and parallels. *Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion*. 2023. 3. Pp. 72–85. In Russian.
- Quintilian 1834 – Quintilian Marcus Fabius. *Institutionis oratoriae*. Part II. Transl. into Russian. St. Petersburg, 1834.
- Rogov 2016 – Rogov M. A. The Iconographic Analysis of Speculum Humanae Salvationis Miniatures from the Collection of N. Ugodina. *Actual Problems of Theory and History of Art*. Vol. 6. St. Petersburg, 2016. Pp. 333–343. In Russian.
- Scheller 1962 – Scheller R. W. *Uomini Famosi*. *Bulletin van het Rijksmuseum*. 1962. 2/3. Pp. 56–67.
- Simpson 1966 – Simpson W. A. Cardinal Giordano Orsini as a Prince of the Church and a Patron of the Arts. A Contemporary Panegyric and Two Descriptions of the Lost Frescoes in Monte Giordano. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1966. Vol. 29. Pp. 135–159.
- Wood 2015 – Wood I. Universal Chronicles in the Early Medieval West. *Medieval Worlds*. 2015. 1. Pp. 47–60.

Информация об авторе

Марина Георгиевна Пивень

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры теории и истории искусства

Российский государственный гуманитарный университет

Российская Федерация, 125047, Москва, Миусская пл., 6;

доцент кафедры истории и теории церковного искусства

Московская духовная академия

Российская Федерация, 141300, Сергиев Посад, Свято-Троицкая Сергиева Лавра

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3690-8726>

e-mail: piveno6@yandex.ru

Information about the author

Marina G. Piven

Cand. Sci. (Art History),

Associate Professor of Theory and History of Art Department

Russian State University for the Humanities

6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russian Federation;

Associate Professor of History and Theory of Church Art Department

Moscow Theological Academy

Holy Trinity Lavra, Sergiev Posad, 141300, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3690-8726>

e-mail: piveno6@yandex.ru

Материал поступил в редакцию / Received 26.04.2024

Принят к публикации / Accepted 30.05.2024

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-115-128>

Программа росписей Пинтуриккьо в апартаментах Борджиа в Ватикане: библейские образы в политической репрезентации римских пап

Е. В. Шаповалова 

Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Российская Федерация
e.sokhina@gmail.com

Для цитирования:

Шаповалова Е. В. Программа росписей Пинтуриккьо в апартаментах Борджиа в Ватикане: библейские образы в политической репрезентации римских пап // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 1. С. 115–128. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-115-128>

Аннотация. Относительно интерпретации программы росписей в апартаментах Борджиа, выполненных Пинтуриккьо в 90-х годах XV века, у исследователей нет единого мнения. Египетские сюжеты, турецкие мотивы, тема спасительной роли Церкви, арагонское происхождение заказчика и т. д. – всё это находит отражение в интерьерах апартаментов Апостольского дворца, расписанных по заказу одного из самых одиозных пап эпохи Ренессанса – Александра VI (Родриго Борджиа). В данной статье в основу интерпретации положена политическая составляющая визуального ряда апартаментов, в частности, триумфа Церкви как института. На примере росписи Пинтуриккьо рассматривается визуализация публичного образа Родриго Борджиа с доминирующим мотивом ведущей роли папы в христианском мире. При этом понтификат Александра VI, «воина Христа», в руках которого соединяются как духовная власть, так и светская, с одной стороны, подчёркнуто вписывается в общую церковную историю, а с другой, представляется пиком торжества Церкви, что ставится в заслугу Борджиа. Подобный публичный образ был близок к репрезентации как римских понтификов, так и светских правителей Западной Европы, и создавался, в том числе, в контексте политического противостояния не только самого Родриго Борджиа, но и Римского престола в целом с представителями правящих домов в Италии, французскими королями и т. д. Это позволяет говорить не только об общей программе апартаментов, но и о её связи с изображениями, созданными как при предшественниках Александра VI, так и при его преемниках, в контексте политической репрезентации римских пап.

Ключевые слова: Борджиа, Александр VI, Пинтуриккьо, религиозное искусство, Рим, Апостольский дворец, библейские образы в искусстве.

Pinturicchio's frescoes in the Borgia apartments at the Vatican: Biblical imagery in the representation of Roman Popes as political figures

Elena V. Shapovalova 

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
e.sokhina@gmail.com

For citation:

Shapovalova E. V. Pinturicchio's frescoes in the Borgia apartments at the Vatican: Biblical imagery in the representation of Roman Popes as political figures. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 1. Pp. 115–128. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-115-128>

Abstract. Researchers cannot agree on the interpretation of the programme of the murals in the Borgia apartments executed by Pinturicchio in the 90s of the 15th century. Egyptian subjects, Turkish motifs, the theme of the salvific role of the Church, the Aragonese origin of the customer, etc., are on a display in the interior of the apartments in the Apostolic Palace. The frescoes were commissioned by Alexander VI (Rodrigo Borgia), one of the most odious Popes of the Renaissance. This paper focuses on the political aspect of the frescoes, particularly on the theme of the triumph of the Church as an institution. Pinturicchio's painting was used to visualize the public image of Rodrigo Borgia with dominant motifs of Pope's leadership in the Christian world. The pontificate of Alexander VI, the 'warrior of Christ', in whose hands both spiritual and secular powers were united, was glorified in the church history, and it is presented here as Borgia's triumph. Such a public image was in line with other representations of Roman pontiffs and secular rulers of Western Europe. It was created in the context of political confrontation of the Holy See with powerful royal houses of Italy, French kings, etc. We can thus talk not only about the visual programme of the apartments per se, but also about its connection with other imagery presenting Popes as political figures and created for Alexander VI's predecessors as well as for his successors.

Keywords: Borgia, Alexander VI, Pinturicchio, religious art, Rome, Apostolic Palace, biblical images in art.

Апартаменты папы Александра VI в Апостольском дворце в Ватикане до сих пор связаны с «чёрной легендой» Борджиа. Сегодня они представляют собой выставочное пространство, однако практически каждое их описание включает упоминание о том, что, начиная с Юлия II, долгое время они не использовались папами по причине скандальной репутации их предшественника. А исследователи, занимающиеся интерьерами апартаментов, расписанными Пинтуриккьо, в дополнение к проблеме оценки роли Родриго Борджиа в истории Церкви, сталкиваются с ещё одной: неоднозначности оценки творчества Пинтуриккьо, с лёгкой руки Джорджо Вазари объявленного «переоценённым художником»¹ и про-

¹ «Пинтуриккьо из Перуджи, который хотя и выполнял много работ и получал помощь от многих, тем не менее приобрёл гораздо большую известность, чем его произведения заслуживали» [Вазари 2008, 426].

С XIX века доминировала точка зрения, что таковым являлся Фра Джованни Нанни да Витербо⁴, однако, по мнению Р. Гилла, его авторство весьма спорно [Gill 2015, 6–7]. По крайней мере, следует говорить о некотором круге гуманистов, чьи литературные произведения могли послужить основой для иконографии сюжетов фресок⁵. В числе вероятных авторов программы Гилл называет венецианца Эрмолао Барбаро⁶ [Gill 2015, 46]. Принцип аллегорических построений композиции позволил ряду исследователей интерпретировать образный ряд фресок Пинтуриккьо с точки зрения выявления симметрии, сопоставляя двенадцать пророков с двенадцатью апостолами, семь свободных искусств с семью добродетелями и т.д. [Gill 2015, 8]. Наличие изображения короны ставило вопрос об амбициях Александра VI. Можно ли видеть в этом притязания понтифика на светскую власть или же указание на арагонское происхождение Борджиа? По мнению Френсис Йейтс, Александр VI подчёркивал приверженность мистической традиции, таким образом противопоставляя себя предшественникам, в частности, Иннокентию VIII [Yates 1977, 113]⁷.

В 1979 году выходит работа Рэндольфа Паркса, в которой предлагается противоположный подход [Parks 1979]. Паркс, опираясь на официальные документы римской курии, выпущенные накануне начала работ над интерьерами, предлагает рассматривать программу фресок папских апартаментов с точки зрения репрезентации триумфа Церкви. В таком случае Родриго Борджиа не столько противопоставляется предшественникам, сколько вписывается в общий ряд понтификов, прославляющих Римский престол. Паркс предлагает интерпретацию фресок, учитывая регистр, в котором они расположены [Parks 1979, 294]. По его мнению, воспринимать египетские мотивы буквально не следует – они являются аллегорией современной заказчику проблематики, так что битву Осириса с Тифоном следует понимать как противостояние Церкви Османам⁸. В таком случае центральной темой росписи может считаться тема спасения, а Исида должна восприниматься как образ, параллельный Деве Марии, тоже, в конечном счёте, приводящий к выводу о спасительной роли Церкви как института с папой во главе [Parks 1979, 295–296]. Доминирование данной темы в программе видит и Сабин Пёшель, проводившая параллель между изображениями Девы Марии и папской тиары и связывавшая образ «Христа Царя мира» с репрезентацией роли папства [Poeschel 1999, 121]. Она обращает внимание на распространённую в итальянском искусстве практику

⁴ Анний из Витербо (ок. 1437–1502) – доминиканец, итальянский богослов и фальсификатор исторических источников, в своих работах развивавший идею «доримской» истории, в частности, уделяя большое внимание Древнему Египту.

⁵ Здесь следует выделить, прежде всего, Паоло Кортези и Помпония Лета. Так что египетская тематика, хотя и обращает на себя внимание, не является доминирующей в программе фресок апартаментов Александра VI и привлекает, скорее, своей необычностью для репрезентации римского понтифика. О проблеме авторства программы пишет, в частности, Сабин Пёшель [Poeschel 1999].

⁶ В таком случае речь идет о влиянии на иконографию фресок апартаментов идей Плотина через переводы Фичино, популярные в этот период.

⁷ Интерпретации в мистическом ключе учитывают, прежде всего, зодиакальные мотивы росписи.

⁸ При этом у интерпретации в «египетском» контексте по-прежнему много сторонников. В 2007 г. Брайан Карран возвращается к этой теме, полагая, что автором программы был Анний из Витербо. Но, по его мнению, Плутарха следует исключить из источников влияния на образный ряд фресок, поскольку он не повлиял на Анния [Gill 2015, 16].

легитимации правителя посредством визуализации его добродетелей и мифологических сюжетов, таким образом подчёркивая, что программа воспринимается как вполне традиционная для конца XV в. [Poeschel 1999, 52]. Всё это расширяет круг возможных авторов программы, среди которых назывался даже Алессандро Фарнезе⁹.

В конце 2016 г. было объявлено, что близится к завершению очередной этап реставрации фресок апартаментов Александра VI, в результате которой на одной из них были обнаружены изображения коренных народов Нового света, что представляется дополнительным доказательством триумфальных мотивов интерьеров: власть папы распространена на все земли. И это тесным образом сопряжено с темой христианизации народов и спасения.

Р. Гилл обращает также внимание на обстоятельства смерти Александра VI. Существуют разные мнения по поводу того, в какой части апартаментов это произошло. По одной из версий, Родриго Борджиа скончался в Зале Искусств и его тело пронесли через Зал Святых и Зал Таинств по направлению к Залу Понтификов, в котором проводились официальные приёмы. По другой – он умер в Зале Кредо, и тело было выставлено в Зале Искусств¹⁰. Так или иначе, мы видим движение от менее публичного пространства к более публичному, по направлению к Залу понтификов. И это позволяет рассмотреть программу фресок, учитывая то же направление.



Ил. 2. Пинтуриккьо. Пророк Осия и Дельфийская сивилла. 1490-е гг.
Фреска. Ватикан, Апостольский дворец, Зал Сивилл

⁹ Такую точку зрения высказала в своей диссертации Джоан Кокс в 1982 году [Gill 2015, 13]. Более того, можно предположить, что фрески Пинтуриккьо вдохновили Анния из Витербо, а не наоборот [Gill 2015, 14].

¹⁰ Иван Клула отмечает, что тело было перенесено «в палату Попугая», следуя дневнику Буркарда, утверждающего, что тело Александра VI перемещали дважды. При этом местом смерти Клула называет спальню папы [Клула 1997, 391].

В таком случае первой частью пространства является Зал Сивилл. Здесь мы видим двенадцать сивилл и ветхозаветных пророков, объединённых в пары в люнетах на темно-синем фоне. Пророчества, представленные на свитках, так или иначе связаны с темой предсказаний пришествия Христа. Например, в случае с образом пророка Осии: «Из Египта призвал Я Сына Моего»¹¹ (ил. 2). Здесь же представлены тема астрологии, античные боги в триумфальных колесницах и, конечно же, быки.

Возвращаясь к эстетической составляющей интерьеров, следует отметить, что критика Вазари, судя по всему, была обусловлена его флорентийским подходом к живописи¹², в то время как у Пинтуриккьо явно прослеживается влияние восточно-христианского искусства. Это касается и золочения, создающего эффект мерцания. А некоторая куртуазность подачи сюжетов напоминает об интернациональной готике. Можно сказать, что даже если подобный подход соответствовал вкусам заказчика, Пинтуриккьо явно не просто шёл у него на поводу – общность манеры прослеживается и в других его работах в Ватикане, в частности, в Бельведере. Немаловажной для художника была и римская эстетика, в которой прослеживается влияние визуального ряда Золотого дома Нерона, что соответствует общему духу археологических изысканий конца XV века.

Зал Кредо выполнен в той же манере: в люнетах попарно представлены двенадцать ветхозаветных пророков и апостолов, согласно библейской типологической параллели сопоставляя Ветхий и Новый Заветы. Это этап становления Церкви. На сводах мы также видим солярные символы и короны, являющиеся общим мотивом для всех интерьеров апартаментов Борджиа, как и быки или гротески.

Следующий зал посвящён свободным искусствам. И хотя точное определение назначения того или иного помещения в апартаментах не всегда представляется возможным, по духу зал близок к студиоло¹³ и, вероятнее всего, служил рабочим кабинетом папы. Тема пророчеств сменяется темой мудрости и учёности, интерпретированной в ренессансном духе.

Но наибольшее внимание исследователей, как правило, привлекает Зал Святых. Сюжеты, отобранные для этого помещения, можно объединить темой опасности (избавления от неё либо мученичества) и подражания Христу, однако именно здесь «египетские» мотивы представлены наиболее широко. Прежде всего, речь идёт об изображениях Исиды и Гермеса Трисмегиста, а также истории Аписа. С точки зрения истории христианства этот зал представляет следующий её этап. Христианство уже существует, однако вынуждено противостоять «старому миру» в лице гонителей. Антагонисты так или иначе пытаются заставить праведников свернуть с пути, будь то история Святой Варвары, мученичество Святого Себастьяна или история Сусанны. На первый взгляд, не вписывается в эту схему сюжет Встречи Марии и Елизаветы, однако с точки зрения становления

¹¹ Cum puer esset Israel, dilexi eum et ex Aegypto vocavi filium meum. Hos. 11, 1.

¹² В частности, Вазари критикует Пинтуриккьо за нарушение правил построения перспективы: «В то время как фигуры находятся впереди, а здания сзади, предметы уменьшающиеся выступают вперёд больше, чем те, которые в соответствии с законами зрения должны увеличиваться – ересь в нашем искусстве величайшая» [Вазари 2008, 428].

¹³ В частности, как студиоло эту часть апартаментов определяет Сабин Пёшель [Poeschel 1999, 54].

Церкви как института, согласно которой Мария традиционно отождествляется с Церковью (и тоже гонима, вынуждена бежать, в том числе, в Египет), он также выглядит вполне логичным. В таком случае следует согласиться с Парксом, что образ Исиды, присутствующий в Зале Святых, служит параллелью образа Девы Марии с точки зрения спасительной роли Церкви [Parks 1979, 293].

Почему же могла быть выбрана именно египетская тематика? Это вполне согласуется с интересом эпохи Ренессанса к древним истокам религии и поискам её корней за пределами «римской истории». В таком случае Египет мог восприниматься как символ древности; более того, и зарождение монашества, и школа экзегетики, безусловно, включали образ Египта в христианский контекст вполне органично. Играло ли роль валенсийское происхождение Борджиа? По крайней мере, противники папы ставили ему в вину «иностранное происхождение»¹⁴, так что и сами Борджиа вполне могли использовать свою «инаковость», только уже в положительном контексте: арагонские короны в росписи сводов могут служить аргументом в пользу этой гипотезы. Но в вопросах церковной политики Александр VI не слишком отличался от предшественников, даже идея усиления светской власти пап в Италии активно поддерживалась ещё Иннокентием VIII. И дело было не только в амбициях Родриго Борджиа, даже если таковые и имели место.



Ил. 3. Пинтуриккьо. Диспут Святой Екатерины Александрийской с философами перед императором Максимином. 1490-е гг. Фреска (фрагмент).
Ватикан, Апостольский дворец, Зал Святых

В то же время как римская эстетика не могла не пленять Пинтуриккьо, так и римские триумфальные мотивы как нельзя лучше подходили прославлению

¹⁴ Это было связано с возвышением «каталонцев» при Каликсте III (Алонсо Борджиа, папе Римском в 1455–1458 годах). Называли Родриго Борджиа и марраном, однако в последнем случае речь, вероятнее всего, шла о желании обвинить его в безбожии [Шаповалова 2018].

Церкви, торжествующей с папой Борджиа во главе. Этим объясняется, в частности, наличие триумфальной арки на одной из самых известных фресок Зала Святых – «Диспуте Святой Екатерины Александрийской¹⁵ с философами перед императором Максимином», расположенной в люнете напротив окон (ил. 3–4). Венчает триумфальную арку бык Борджиа, что возвращает нас к вопросу, противопоставляет ли себя папа Александр VI предшественникам или вписывает в общий ряд понтификов, служащих прославлению Христа и Церкви на земле? Второе представляется более вероятным.



Ил. 4. Пинтуриккьо. Диспут Святой Екатерины Александрийской с философами перед императором Максимином. 1490-е гг. Фреска (фрагмент). Ватикан, Апостольский дворец, Зал Святых

Конечно, прославление семьи также было одной из задач визуального ряда апартаментов папы. Родриго Борджиа видел себя успешным политиком. Ещё до восшествия на Святой престол он принимал активное участие в делах курии как кардинал. В частности, отдавал должное необходимости противостоять османской угрозе. Став папой, он продолжил ту же политику. И хотя переговоры с Османами и проживание брата султана в Риме многие ставили Александру VI

¹⁵ Связь с Египтом прослеживается и здесь. Однако представление о том, что египетская тематика могла быть выбрана или одобрена Родриго Борджиа, чтобы оправдать наличие многочисленных быков, представляется существенным упрощением. Включение в репрезентацию пап геральдических символов было распространённой практикой (примером могут служить желуди и дубовые листья дома делла Ровере) и не требовало специального сюжета для объяснения, как и в случае с эмблемами других заказчиков. Но сделать это более изысканно могло казаться Александру VI привлекательным решением. Многие современники, включая Полициано, положительно отзывались о его эрудиции. К тому же Родриго Борджиа понимал значение визуальной репрезентации власти, о чём свидетельствует история его художественной политики. Так что подобный выбор в любом случае не мог быть случайным.

в вину, видя в этом доказательство его нечестия, сам он очевидно считал это своей дипломатической победой, позволившей отвести опасность от христианского мира. Ещё одним примером его дипломатических талантов может служить история противостояния с королём Франции Карлом VIII. В то время как противники папы ждали от короля свержения Александра VI, тот их разочаровал, попав под влияние красноречия Родриго Борджиа и его умения убеждать. Неудивительно, что это стало ещё одним поводом обвинить папу в сделке с дьяволом: даже в XVII в. Филипп дю Плесси-Морне в своём сочинении, посвящённом «беззакониям пап», практически в каждом из них видевший Антихриста, не забудет упомянуть этот эпизод, ссылаясь на неопытность и юность короля, поддавшегося уговорам ловкого и коварного Борджиа.

Значение турецкой проблематики очевидно и по костюмам представленных на фреске персонажей. И именно здесь наиболее вероятно изображены как минимум двое детей Родриго Борджиа: Лукреция в образе Святой Екатерины и Чезаре в образе императора Максимиана¹⁶. При этом образ власти в целом и общий контекст выглядят более значимыми, чем роль антагониста в истории, так что изображение Чезаре Борджиа в роли противника Екатерины Александрийской не кажется чем-то умаляющим роль сына папы.



Ил. 5. Пинтуриккьо. Папа Александр VI в сцене Воскресения Христа. 1490-е гг.
Фреска (фрагмент). Ватикан, Апостольский дворец, Зал Таинств

Таким образом, тема триумфа Церкви, с одной стороны, показана с точки зрения развития христианской истории, а с другой, – в актуальные моменты,

¹⁶ Ещё один предполагаемый портрет Лукреции – образ Сусанны в этом же зале.

что ставится в заслугу действующему понтифику и символом чего служит бык Борджиа наверху римской триумфальной арки. При этом изображений самого Александра VI здесь нет. Портрет Родриго Борджиа (ил. 5) находится в следующем помещении – Зале Таинств. Среди выбранных сюжетов – Благовещение, Рождество, Поклонение волхвов, Воскресение, Вознесение, Сошествие Святого Духа и Успение Богородицы. Пинтуриккьо словно делает акцент на институализации Церкви¹⁷. Он не включает заказчика в число волхвов¹⁸ – папа изображён в более значимом сюжете. Родриго Борджиа мы видим преклонившим колени и сложившим на землю папскую тиару в сцене Воскресения Христа. Это поклонение Христу торжествующему, с бело-красным знаменем в золотом сиянии парящему над открытым гробом.



Ил. 6. Пинтуриккьо. Воскресение. 1490-е гг. Фреска (фрагмент).
Ватикан, Апостольский дворец, Зал Таинств

Изображение коренных народов Нового света, присутствующее в той же сцене (ил. 6), можно толковать и с точки зрения триумфа Церкви во всех землях, и как отражение её спасительной роли для всех потомков Ноя¹⁹. А булла Александра VI

¹⁷ С праздником Сошествия Святого Духа (или Пятидесятницы) христиане связывают образование Церкви (Деян 2:41–47).

¹⁸ В XV в. «Поклонение волхвов» становится одним из излюбленных сюжетов для репрезентации власти и благочестия заказчика. В качестве примера можно привести работу Беноццо Гоццолли (Поклонение волхвов. 1459–1460. Фреска. Палаццо Медичи Риккарди. Капелла волхвов, Флоренция), выполненную по заказу Медичи и, как принято считать, включающую портреты членов семьи; картину Сандро Боттичелли (Поклонение волхвов. Ок. 1475. Уффици, Флоренция), где также представлены Медичи; алтарную композицию Рогира ван дер Вейдена (Алтарь св. Колумбы. Ок. 1450–1456. Старая пинакотекa, Мюнхен), где в образе одного из волхвов исследователи видят герцога Бургундии Карла Смелого и т. д.

¹⁹ Европейские богословы после открытий Христофора Колумба вели активную полемику по поводу того, потомками какого из сынов Ноя являются населяющие эти земли народы.

INTER CAETERA 1493 года, согласно которой «католические величества»²⁰ получали от папы власть над новыми землями и народами, стала не только очередным свидетельством могущества Римской церкви, но и личной дипломатической победой Родриго Борджиа.

Говоря о теме спасения, нельзя не упомянуть её связь с программой Сикстинской капеллы. Продолжая реконструкцию Апостольского дворца и других зданий, Родриго Борджиа, насколько можно судить, довольно бережно относился к тому, что было сделано его предшественниками, в частности, папой Николаем V. Что касается Сикста IV, то темы, выбранные для росписи стен Сикстинской капеллы, так или иначе соотносятся с ведущей ролью папы в христианском мире. Над росписями капеллы параллельно работало несколько художников, но их работы были согласованы. Так, например, частью единой программы являются «Наказание восставших» Сандро Боттичелли (1480–1482) и вариация Перуджино на тему передачи ключей. В обоих случаях акцент сделан на власть папы. А в сцене Исхода, выполненной Козимо Росселли (1482), легко считывается идея спасительной роли Церкви, воспринимаемая в параллели с «Призванием апостолов» Гирландайо (1482). Примечательно, что детали одежды воинов фараона, гибнущих в сомкнувшихся водах, также имеют отсылки к турецкой угрозе. В своё время тема эта имела принципиальное значение и для Медичи в контексте политического значения Ферраро-Флорентийского собора. Так что преувеличить значение актуальных политических и религиозных событий для репрезентации Александра VI с учётом виденья римским престолом своей роли в христианском мире довольно сложно. Юлий II, продолживший реконструкцию дворца, а также заказавший Микеланджело расписать свод Сикстинской капеллы, ещё больше усилил триумфальные мотивы, соединив прославление Церкви с прославлением семьи делла Ровере, что в целом было характерно для репрезентации большинства пап эпохи Ренессанса и перекликалось с репрезентацией как светских правителей европейских держав, так и представителей аристократических домов²¹. В целом соединение в образе «воина Христа» могущества как в светском, так и в религиозном пространстве было чрезвычайно актуально в период, когда угроза ощущалась не только извне (как в случае с Османами), но и в результате внутренних конфликтов в Европе.

В этом отношении логичным завершением программы росписи апартаментов Борджиа был Зал Понтификов, где были представлены портреты пап. К сожалению, оригинальные фрески не сохранились, и сегодня зал выглядит иначе. При Александре VI в нём проводились торжественные приёмы, и из всех рассмотренных помещений он имел наибольшее публичное значение. Не сохранились и росписи Пинтуриккьо, выполненные по заказу Родриго Борджиа в замке Святого Ангела, где также были представлены исторические сцены из жизни понтифика, портреты членов его семьи и значимых исторических деятелей.

²⁰ Формально происходило разделение между королями Кастилии и Арагона и португальскими правителями. Однако в реальности большая часть известных на тот момент земель попадала под власть Фердинанда и Изабеллы.

²¹ Росписи капеллы представляли собой краткую историю мира с точки зрения папства: от древних пророков и библейских героев к Юлию II [Гейфорд 2021, 244].

Таким образом, в рассмотренных залах прослеживается единый нарратив о власти Церкви, от древних пророков до понтификата Борджиа:

- (1) от сивилл к ветхозаветным пророкам,
- (2) от ветхозаветных пророков к апостолам,
- (3) свободные искусства в их аллегорическом толковании,
- (4) сюжеты с участием святых как символ борьбы христианства за своё существование,
- (5) сюжеты, посвящённые таинствам, как аллегория институциональности Церкви и её спасительной роли в мире,
- (6) репрезентация понтификов как преемников святого Петра и прославление Церкви.

Подводя итог, следует отметить, что относительно программы фресок апартаментов Александра VI в Апостольском дворце, в силу отсутствия каких-либо конкретных указаний, достигнуть единого мнения довольно сложно. Это касается как авторства программы, так и выделения основного мотива. Выдвигаемая рядом исследователей гипотеза о том, что египетская тематика в интерьерах является основной, не слишком убедительна, по крайней мере, в той части, где речь идёт об «оправдании» изображений быков. Но и как тема поиска древней религии она тесно перекликается с традиционной для ренессансной визуальной культуры «римской» эстетикой. Учитывая множество факторов, влиявших как на заказчика, так и на художника, мы можем предполагать полисимволизм изображений. Однако доминирующей темой представляется роль римского престола в христианском мире, вписанная в более широкую тему – роль христианской Церкви. При этом папа Александр VI включается в ряд успешных понтификов, послуживших её триумфу и, конечно же, по мнению заказчика, достигший успехов больших, чем его предшественники: максимум торжества достигается именно в период его понтификата. Это подчёркивается и образом быка Борджиа на триумфальной арке, и размещением портрета папы в сцене Воскресения, и фиксацией такого значимого с точки зрения Церкви процесса, как христианизация народов Нового Света. Его дипломатические таланты находят отражение в сцене диспута, где некоторые противники Екатерины Александрийской наделены турецкими чертами. Всё это служит визуализации PACIS CVLTORI. И хотя «чёрная легенда» по-прежнему оказывает влияние на интерпретацию деятельности и образа Родриго Борджиа в целом, в последнее время заметно более доброжелательное отношение к периоду его понтификата и оценке его роли в истории Католической церкви, в том числе – и в культурной политике римского престола.

Библиография

- Брэдфорд 2006 – *Брэдфорд С.* Лукреция Борджиа / Пер. с англ. Н. Омелянович. Москва, 2006.
- Вазари 2008 – *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. с ит. А. И. Венедиктова, А. Г. Габричевского. Москва, 2008.
- Гейфорд 2021 – *Гейфорд М.* Микеланджело. Жизнь гения / Пер. с англ. В. Ахтырской. Санкт-Петербург, 2021.
- Клула 1997 – *Клула И.* Борджиа / Пер. с фр. С. В. Пригорницкой. Ростов-на-Дону, 1997.

- Шаповалова 2018 – Шаповалова Е. В. «Тайна беззакония» Филиппа Дюплесси-Морне: к вопросу о роли Франции в поддержании «чёрной легенды» папы Александра VI // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия II: История. История Русской Православной Церкви. 2018. Вып. 80. С. 45–60.
- Ehrle, Stevenson 1897 – Ehrle F., Stevenson H. Gli affreschi del Pinturicchio nell'Appartamento Borgia del Palazzo apostolico Vaticano. Rome, 1897.
- Giehlow 1915 – Giehlow K. Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. 1915. Vol. 32. Pp. 1–232.
- Gill 2015 – Gill R. Pinturicchio's Frescoes in the Sala dei Santi in the Vatican Palace: Authorship and a New Iconological Interpretation of the 'Egyptian' Theme. Doctoral thesis. Birmingham, 2015.
- Parks 1979 – Parks N. R. On the Meaning of Pinturicchio's *Sala dei Santi*. *Art History*. Vol. 2 (3). Pp. 291–320.
- Poeschel 1999 – Poeschel S. Alexander Maximus: das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan. Weimar, 1999.
- Yates 1977 – Yates F. Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. London, 1977.

References

- Bradford 2006 – Bradford S. Lucrezia Borgia. Transl. into Russian by N. Omelyanovich. Moscow, 2006.
- Cloulas 1997 – Cloulas Y. Les Borgia. Transl. into Russian by S. V. Prigornitskaya. Rostov-on-Don, 1997.
- Ehrle, Stevenson 1897 – Ehrle F., Stevenson H. Gli affreschi del Pinturicchio nell'Appartamento Borgia del Palazzo apostolico Vaticano. Rome, 1897.
- Gayford 2021 – Gayford M. Michelangelo. His Epic Life. Transl. into Russian by V. Akhtyrskaya. St. Petersburg, 2021.
- Giehlow 1915 – Giehlow K. Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. 1915. Vol. 32. Pp. 1–232.
- Gill 2015 – Gill R. Pinturicchio's Frescoes in the Sala dei Santi in the Vatican Palace: Authorship and a New Iconological Interpretation of the 'Egyptian' Theme. Doctoral thesis. Birmingham, 2015.
- Parks 1979 – Parks N. R. On the Meaning of Pinturicchio's *Sala dei Santi*. *Art History*. Vol. 2 (3). Pp. 291–320.
- Poeschel 1999 – Poeschel S. Alexander Maximus: das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan. Weimar, 1999.
- Shapovalova 2018 – Shapovalova E. V. "The Mystery of Iniquity" by Philippe Duplessis-Mornay. On the Role of France in Support of "Black Legend" of Pope Alexander VI. *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo Gumanitarnogo Universiteta. Seriya II: Istorii. Istorii Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi*. 2018. Vol. 80. Pp. 45–60. In Russian.
- Yates 1977 – Yates F. Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. London, 1977.
- Vasari 2008 – Vasari G. Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti. Transl. into Russian by A. I. Venediktov, A. G. Gabrichevsky. Moscow, 2008.

Информация об авторе

Елена Владимировна Шаповалова
кандидат исторических наук,
доцент учебно-научного центра изучения религий
Российский государственный гуманитарный университет

Российская Федерация, 125047, Москва, Миусская пл., 6
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9146-0760>
e-mail: e.sokhina@gmail.com

Information about the author

Elena V. Shapovalova
Cand. Sci. (Historical Sciences),
Associate Professor of the Education and Research Center for the Study of Religions
Russian State University for the Humanities
6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russian Federation
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9146-0760>
e-mail: e.sokhina@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 10.03.2024

Принят к публикации / Accepted 06.05.2024

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-129-149>

Религиозная иконография и топография в европейском садовом искусстве XVI–XVII веков. Источники, интерпретация, культурный контекст

Б. М. Соколов 

Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Российская Федерация
gardenhistory@gmail.com

Для цитирования:

Соколов Б. М. Религиозная иконография и топография в европейском садовом искусстве XVI–XVII веков. Источники, интерпретация, культурный контекст // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 1. С. 129–149. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-129-149>

Аннотация. В работе анализируются садовые и ландшафтные памятники Ренессанса, маньеризма и барокко, программа восприятия которых основана на моральной тематике и христианских символах. Прослежено сложение моральной топографии в саду (вилла Адриана, вилла д'Эсте в Тиволи, Версаль, Царское Село, Дезер де Ретц, Санпарей, Регалейра), описаны ансамбли двух типов – архитектурные (Каштелу Бранку, Бон Жезуш ду Монте в Браге) и ландшафтные (Бомарцо, Четинале, Эстергом, Бусаку, Кукс, Вальсанзибио). Рассмотрена идеология создания «священных гор» в предгорьях итальянских Альп как символического барьера на границе протестантских земель, показано взаимодействие сада и текста о нём (трактат Франческо де Вьери «О чудесных устройствах в Пратолино», 1587; «путь очищения» и надписи в Вальсанзибио). Поднимается вопрос о способах изучения моральных садовых программ и включения их в контекст истории идей и религиозной жизни. Работа выполнена по материалам путешествий автора и иллюстрирована его photographиями. Переводы текстов сделаны автором.

Ключевые слова: сады Возрождения, сады маньеризма, сады барокко, символика сада, моральная топография сада, история религиозных идей.

Religious iconography and topography in the garden art of Early Modern Europe. Sources, interpretation, cultural context

Boris M. Sokolov 

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
gardenhistory@gmail.com

For citation:

Sokolov B. M. Religious iconography and topography in the garden art of Early Modern Europe. Sources, interpretation, cultural context. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 1. Pp. 129–149. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-129-149>

Abstract. The paper analyzes gardens and landscapes of the Renaissance, Mannerism and Baroque with particular attention to moral themes and Christian symbols. I follow the development of moral topography in the gardens by examples of Villa Hadriana, Villa d'Este in Tivoli, Versailles, Tsarskoye Selo, Désert de Retz, Sanspareil, Regaleira. The two types of gardens are identified: architectural (Castelo Branco, Bom Jesus do Monte in Braga) and landscaping (Bomarzo, Cetinale, Esztergom, Buçaco, Kuks, Valsanzibio). The paper then turns to “sacred mountains” created in the foothills of Italian Alps as a symbolic barrier at the border of Protestant lands. The interplay of gardens themselves and their descriptions, such as in “The Path of Purification”, the treatise by Francesco de’ Vieri on Pratolino, 1587 and in the inscriptions in Valsanzibio, is also discussed. Further in the paper I wonder about how moral programs of gardens can be studied and incorporated in the history of ideas and religiosity. The work is based on the materials of author’s travels and is illustrated with his photographs. Translations into Russian are by B. Sokolov.

Keywords: Renaissance gardens, Mannerist gardens, Baroque gardens, garden symbolism, moral topography of the garden, history of religious ideas.

Формирование сакральной топографии ландшафта было одной из древнейших форм духовного освоения мира. Более того, в архаическом сознании многих культур природный мир воспринимался как рукотворный и поэтому подлежащий поклонению – таковы «Мир снов» у австралийцев и «Мир Божий» в древнерусской традиции. Во многих странах мира сохраняется память о священных горах (Улуру в Австралии, Кайлаш в Тибете, Афон – «Святая гора» – в Греции), озёрах (Аверн в Италии, Светлояр в нижегородском Заволжье), долинах и рощах [Джеллико 2014, 15–20; Häussler, Chiaì 2020].

Сельскохозяйственные посадки и возникший на их основе сад на ранних этапах истории противопоставлялись окружающей их естественной среде. Свидетельством этого является образ огороженного сада Едем в книге Бытия, а также лексика, связанная с названием сада, в языках Древнего мира, Европы и Древней Руси. Иранское слово «pardesh», от которого происходит греческое *παράδεισος*, означает «огороженное место», так же как и итальянское «giardino», английское «garden» и старославянское «огород» [Goode, Lancaster 1986, 420].

Наделение садового пространства свойствами «мира в миниатюре» характерно для традиционных садов Китая и Японии. В европейской культуре оно прослеживается начиная с крупных древнеримских вилл. Вилла императора Адриана возле города Тибура (современный Тиволи) представляла собой грандиозный архитектурно-ландшафтный комплекс, включавший в себя имитацию знаменитых мест мира. Её окружала частично сохранившаяся стена, которая повторяла афинскую «Ποικίλη Στοά», «Пёструю стену», расписанную фресками. Темпейская терраса должна была вызывать в памяти узкую долину Темпе в Северной Греции, считавшуюся образцом пейзажной красоты. Канал Каноп и храм Сераписа напоминали о пребывании императора в Египте. Моральную аллюзию имел «Нимфей Усопших» – обширный искусственный грот, символизирующий вход в Аид [MacDonald, Pinto 1995, 36].

Церковные и монастырские сады европейского Средневековья создавали образ Райского сада: они разделены на четверти, в центре размещался фонтан либо колодец, напоминавший об «источнике воды жизни». В светских садах этого времени сложной символики не прослеживается. Однако в сфере благочестивого мышления возникают символические сады – посвящённый Богородице «Вертоград заключенный», сад «Мистической охоты на единорога», Земной и Небесный ограждённые сады в «Романе о Розе». Тенденция к наделению сада символической топографией реализуется в Италии XVI века, когда гармония искусства Возрождения смешивается с поисками «идеи» и «замысла», собственными маньеризму.

Пример политической идеи, выраженной средствами садовой топографии, даёт Аллея ста фонтанов на вилле д'Эсте в Тиволи. Кардинал Ипполито д'Эсте три раза безуспешно выставлял свою кандидатуру на выборах папы. Политические притязания владельца выразились в двух фонтанных композициях по краям Аллеи. С одной стороны находится Овальный фонтан, символизирующий Тиволи с его водопадами и древними храмами. С другой, обращённой в сторону Рима, находится фонтан Рометта («Маленький Рим») с Тибрским островом, фигурой волчицы и рядами древнеримских построек, данных в миниатюре [Coffin 1960, 123].

Самый известный в мире образец сада с политической топографией – Версаль, где образ Аполлона-Солнца появляется в нескольких ипостасях. В первый раз посетитель видит солнцеликую эмблему на золочёной ограде внутреннего двора. Стоя возле фонтана Латоны, зритель должен был вспомнить драматическую историю из «Метаморфоз» Овидия: беременная Латона, гонимая Герой, хотела омыться в пруду, но злобные крестьяне попрыгали туда и стали мутить воду. В наказание богиня превратила их в лягушек. Золочёные статуи людей, превращающихся в земноводных, извергают из открытых ртов воду на скульптурную группу Латоны. Она изображена вместе со своими детьми – Артемидой и Аполлоном. Сюжет фонтана Латоны намекал на события Фронды, на унижение королевской матери и будущего Короля-Солнца. В нижней части перспективы, за длинным газоном Зелёного ковра, навстречу скорбной Латоне взмывает из символического Океана колесница Аполлона, везущего Солнце по небу. Первоначально две эти скульптурные группы дополнялись третьей: справа от выхода из дворца в парк стоял Грот Фетиды со сценой купания усталого Аполлона и его коней на дне Океана. При перестройке дворца группа была перенесена в боскет Малого парка,

а в конце XVIII века – в искусственные скалы, где она находится и по сей день [Thompson 2006, 28–68].

Политическая топография стала актуальным новшеством в Царском Селе эпохи Екатерины II. Рамповая аллея от Екатерининского дворца вела мимо Чесменской колонны и Руины, памятников победам в русско-турецкой войне, к Орловским воротам, связанным с той же военной темой, а затем к идеальному городу Софии. Смысл создания уездного города на окраине парковой резиденции заключался в символической постройке – соборе Святой Софии, низкий купол которого напоминает о византийском прототипе. Велев поместить на Орловские ворота надпись «Ты в плесках вступишь в град Софии», императрица прокомментировала свой поступок следующими словами: «Сказать ничего не могут, так как в Софии есть Софиенская церковь». В парковом ансамбле был воплощён «Греческий проект» Екатерины – отвоевание Константинополя и основание православного Греческого царства во главе с Константином Павловичем [Давыдова 2007, 78–83].

Садовая география, продолжающая традицию виллы Адриана, была широко распространена в парках эпохи Просвещения. В парижском Парке Монсо были собраны Навмахия (бассейн, напоминающий об античных амфитеатрах и цирках), египетская пирамида, руины храма Марса, голландская мельница и турецкая палатка. В барселонском парке Лаберинто у входа в большой зелёный лабиринт находится рельеф с Ариадной, подающей клубок Тесею, и назидательным четверостишием:

Entra, saldrás sin rodeo
El laberinto es sencillo
No es menester el ovillo
Que dio Ariadna a Teseo.

Попав сюда, ты выйдешь, не робея.
Сей лабиринт – создание простое,
И, право, он того клубка не стоит,
Что Ариадна подала Тесею¹.

Франсуа Расин де Монвиль, владелец имения Дезер де Ретц возле Парижа, создал обширную панораму с цепью построек, посвящённых истории цивилизаций. Вход в парк обрамляла скальная арка, посетителя встречали пирамида, античная ротонда, развалины средневековой церкви, турецкая палатка и китайская беседка. Посередине была поставлена исполинская сломанная колонна коринфского ордера, в которой устроен шестиэтажный дом с винтовой лестницей. Постройка была закончена незадолго до Французской революции и воспринималась в контексте тревожных переживаний эпохи. Современники видели в ней не только масонский символ воссоздания прошлого, но и образ недостроенной Вавилонской башни [Kenyon 2013, 27–68].

В ту же эпоху в Германии, возле Байройта был создан лесной парк среди скал с очень сложной программой. Замысел усадьбы принадлежит маркграфине

¹ Здесь и далее переводы Б. М. Соколова.

Вильгельмине, а французское название Санпарей (Sanspareil – «несравненный») перекликается с именем дворца Сан-Суси (Sans Souci – «беззаботный») её брата, Фридриха II Прусского. Программу путешествия по парку, среди скал и диких чащ определяет роман Фенелона «Странствия Телемаха». В нём герой постоянно отвлекается от поисков своего отца Одиссея, а наставник Ментор побуждает его продолжать путь. Санпарей был уподоблен острову Цирцеи, которая держит в плену и Телемаха, и посетителей. В финале эпизода Ментор бросается в море, и юный герой вынужден следовать за ним [Bachmann 1979, 48–56].

Продолжением традиции моральной садовой топографии стала программа знаменитого португальского парка Регалейра, созданного в эпоху символизма и увлечения мистическими учениями прошлого. По мере углубления в парк постройки и скульптуры становятся всё более «натуральными»: это дикие камни, искусственные провалы и пещеры. Самой эффектной частью путешествия является подземный ход от зияющего сквозными брешами «Колодца Несовершенства» к «Колодцу Посвящения» – шахте, из которой видно небо и спиральная лестница, ведущая к нему. Путешествие по парку Регалейры оставляет впечатление нераскрытой тайны; переживания посетителя не поддаются рациональному объяснению. Однако тема морального наставления, призыва к «совершенству» имеет здесь большое значение [Adrião 2016, 15–26].

В садах и парках XIX–XX веков географические мотивы сводятся к внешнему, просветительскому уровню. В 1937 году архитектор Александр Власов, работая над ландшафтным оформлением окрестностей Центрального парка культуры и отдыха имени Горького, оформил излучину Москвы-реки в Лужниках необычным образом. Там был запланирован большой пруд, в котором располагались острова в виде пяти континентов (офорт, ГНИМА ОФ-919/795). Через пятнадцать лет тот же Власов превратит пойму Лужников в стадион, и на месте неосуществлённого пруда появится Большая спортивная арена. В послевоенный период, во время реконструкции Всесоюзной сельскохозяйственной выставки ландшафтный архитектор Михаил Коржев предложил несколько вариантов заполнения Ботанического сада Академии наук садами в традициях разных народов мира (ГНИМА ОФ-4654/74). В наши дни на окраине Берлина появился большой ботанический парк «Сады мира», где есть стилизации под сады Италии, Китая, Марокко, а также «Христианский сад», перголы которого состоят из золочёных букв, образующих цитаты из Библии.

На этом историческом фоне следует рассматривать сады маньеризма и барокко, в которых присутствуют элементы христианской топографии. Среди садов Италии XVI века можно выделить два памятника с ярко выраженной моральной темой. Это «парк чудовищ» в Бомарцо, где смысл пути определяют аллегорические статуи, и вилла Медичи в Пратолино, программу которой дополняет моральное толкование, предложенное современником. Парк скальных скульптур в Бомарцо создан по замыслу его владельца, Пьерфранческо Орсини, 1552–1580 годах. В своих письмах он называет парк «священным лесом» и сравнивает его с «замками Атланта», волшебника из поэмы Лодовико Ариосто «Неистовый Роланд». В таком замке герои блуждают и не могут найти друг друга.

Территория парка Бомарцо делится на четыре террасы, где посетителя встречают огромные статуи людей и животных. Среди них – обезумевший от нераз-

делённой любви Роланд, который разрывает пополам случайно встретившегося дровосека. Рядом – павильон в виде маски с разинутой пастью, ещё одна каменная пасть подстерегает в овраге Славу, едушую туда на черепахе. На второй террасе находится самый известный памятник Бомарцо – «Маска безумия» с разверстым ртом и вытаращенными глазами (ил. 1). Джованни Содерини, современник Орсини, в трактате о земледелии хвалит мрачную шутку хозяина: «В Бомарцо есть изваяние, высеченное из более чем огромного камня и изображающее маску, где рот образует вход, а глаза – окна, язык служит столом, зубы сиденьями, и когда там накрыт ужин с расставленными между блюд свечами, маска издали имеет весьма устрашающий вид» [Coffin 1991, 114]. Павильон, ставший символом Бомарцо, имеет вокруг входа-рта надпись: «Lasciate ogni pensiero voi ch'intrate» («Оставь раздумья всяк сюда входящий»), которая повторяет надпись на вратах Дантовского Ада, но с одной важной заменой («pensiero» – «раздумье», «мысль» вместо «speranza», «надежда»). Моральная тема путешествия становится ясной при подъёме на верхнюю террасу парка. Лестница ведёт мимо статуи Цербера, показывая, что до этого посетитель находился в символическом Аиде. Выше расположен небольшой храм классических форм, посвящённый «Джулии, бывшей супруге Вичино Орсини, столь же любящей, сколь богатой разумом и великодушной госпоже, <...> где священники непрестанно возносят молитвы Господу за её душу». Джулия умерла ещё в 1564 году, и посвящение павильона воспринимается как символ духовной любви на фоне стихии безумных страстей [Darnall, Weil 1984].



Ил. 1. «Маска безумия» в парке Бомарцо. Лацио, Италия.

Фото: Б. М. Соколов, 2018

Вилла Медичи в Пратолино (1569–1581) была богата скульптурными и водными сюрпризами. Впоследствии большинство её памятников исчезло, однако колоссальная статуя Апеннина сохранилась и является, наряду с «Маской безумия» из Бомарцо, образцом скульптуры маньеризма. Фигура Апеннина одета каменными сосульками, его согнутый силуэт похож на горную вершину, а рукой он давит на горло чудовища, которое извергает воду в пруд. У виллы и её причудли-

вых скульптур не было классических, узнаваемых сюжетов и тем. Характерны строки из поэмы Риккардо Гвальтеротти (1579), в которых даётся не одна, а сразу три интерпретации статуи Апеннина – лесистая гора, каменная масса, источающая воду, и замерзший на вершинах человек [Gualterotti 1579, 9]:

Nella cui parte estrema
Il silvoso Appennin giacendo stassi,
E durissimi sassi
Per onde trarne par che stringa, e prema:
Gela ei ben tutto, e trema
Tal per le vene sue, e giacci, e nevi
Chiuggonsi a giorni nebulosi, e brevi

А там, над самым краем,
Лесистый Апеннин склонился властно,
И твердейшие массы
Под сжатием рук потоки извергают;
Он весь дрожит, не тает
Лёд в жилах каменных, и снег украдкой
Приводит дни, что облачны и кратки.

Эта неопределённость позволила автору книги о Пратолино (1587), профессору философии Франческо де Вьери развернуть сложные истолкования, характерные для эпохи маньеризма. Рассказ о каждом гроте, фонтане и статуе сопровождается у автора неожиданным олицетворением и христианской моралью. Он описывает лабиринт из лавра, в центре которого стоял большой сталагмит («губка» – spugna), превращённый в фонтан. Хотя в лабиринте не было изображено ни единой фигуры, Вьери настаивает на его антропоморфном толковании: «Эта губка и эта пергола означает людей невежественных и преданных пьянству, которые каждый раз, как они хотят говорить о Божьем промысле и его тайнах, путаются и теряются, словно блуждая в лабиринте, вышедший из которого заслуживает того, чтобы быть коронованным, ради большой его доблести, короной из лавра, всегда остающегося зелёным».

Для преподавателя, читавшего лекции по платоновской философии во Флорентийском университете, характерно смешение античных и христианских образов. Описывая лестницу овальной формы с водными шутихами, он выводит из неё символы Мирового яйца, Дворца Солнца и нисхождения душ от Бога в земные тела: «Здесь можно рассудить о трёх важнейших пунктах. Первый есть сказанные лестницы с балконом, обращённым к югу; второй есть подобная яйцу форма лестниц; третий в том, что из сказанных лестниц исходят струи воды, до времени скрытые. Всё это можно понимать как небесный дворец Солнца, откуда оно поднимается и в который спускается, то скрытое от нас, то нам открытое, и откуда происходят различные времена года. И в один и тот же день оно поднимается до полуденного круга, потом опускается к западу, и благодаря добродетели Солнца здесь внизу порождаются воды, которые поднимаются в воздух, но в виде пара, и потом вновь дождём падают вниз, как будет сказано дальше. Можно снова сказать, что душа наша исходит от творения Божьего, который есть Солнце невидимое, и нисходит в это тело».

Статую Апеннина автор уподобляет Гигантам, поверженным олимпийскими богами: фигура напоминает «о великой гордыне древних Гигантов, которые пытались, ставя гору на гору, завоевать небо; и которые были поражены молнией Юпитера. А это не может означать ничего иного, как то, что Бог низвергает тех, кто в образе высочайших гор и высокомернейших гигантов распаляется сверх должного, из опасений ли то, или силы ради телесной, или из-за богатства, или ради какого другого земного добра, и заставляет его потерпеть крах, и не заботится о нём более: что показывает нам опыт каждого дня и что среди первейших философов признаёт божественный Платон в четвёртой книге Законов. Посему делает верно тот, кто желает войти во врата вечного блаженства и для того ведёт жизнь благую и молитвенную, смирен пред Богом и правителями, как сей мир элементов пред небесным и как божество, которое становится предметом нашего чувственного желания к познанию». Особенность книги Франческо де Вьери заключена в неиссякаемой жажде символизации, наделения моральным смыслом любого необычного предмета в парке. Автор восклицает: «И так вы видите, души благоразумные и любезные, как чудесные произведения Пратолино, способны прояснить высочайшие и важнейшие чувства через размышление и нравственность» [Vieri 1587, 4–58]. В творческой системе маньеризма всякий предмет и участок сада может и даже должен иметь эзотерический либо философский смысл.



Ил. 2. Скульптурная аллегория Рая. Епископский сад в Каштелу Бранку. Португалия. Фото: Б. М. Соколов, 2019 (слева)

Ил. 3. Фонтан с аллегорией слуха. Ансамбль храма Бон Жезуш ду Монте. Брага, Португалия. Фото: Б. М. Соколов, 2019 (справа)

В эпоху барокко садовый объект и его истолкование соединяются более прочными связями. Сакральные ансамбли этого периода можно разделить на два вида: в одних преобладает наглядный архитектурный порядок, в других памят-

ные объекты рассеяны по ландшафту, растворены в нём. В Епископском саду города Каштелу Бранку в Португалии (ил. 2) размещено множество белых каменных статуй с крупными чёрными надписями на постаментах. Среди них есть олицетворения месяцев, фигуры из эмблематики, такие как Осмотрительность и Умеренность. Однако здесь присутствуют и более общие моральные категории: молящийся ангел снабжён подписью «Рай», фигура с крестом – «Вера», скелет в плаще – «Смерть», дьявол с грешником – «Ад» [Goode, Lancaster 1986, 96]. Храмовый комплекс Бон Жезуш ду Монте («Милосердного Христа на горе», с 1723) на окраине португальской Браги сочетает черты архитектурного и ландшафтного ансамблей. Его основа – огромная лестница к храму, верхнюю часть которой образуют семь террас. На их стенах расположены аллегорические фонтаны, по сторонам стоят статуи ветхозаветных святых. Пять фонтанов посвящены пяти чувствам (ил. 3), три – христианским добродетелям. Лестница одновременно символизирует и Голгофу, поскольку вдоль неё расположены десять капелл Крестного пути (ил. 4). Они расположены попарно и рассказывают историю Страстей от Тайной вечери до Распятия: Сионская горница и Гефсиманский сад; Моление о чаше и Взятие под стражу; Бичевание и Увенчание тернием; Се Человек и Крестный путь; Несение креста и Распятие.



Ил. 4. Ансамбль храма Бон Жезуш ду Монте. Брага, Португалия.

Фото: Б. М. Соколов, 2019

Необычное сочетание светской виллы и сакрального ландшафта представляет собой Четинале, имение с осевой планировкой, расположенное в лесах возле Сьены (1651–1680-е, архитектор Карло Фонтана). Строительство ансамбля начато папой Александром VII и завершено его племянником, кардиналом Флавио Киджи. От главного дома начинается длинная кипарисовая аллея, которая ведёт к лесистому склону. Лес был назван Фиваидой в подражание пустынным пейзажам, окружавшим первые христианские монастыри Египта. По склону проложена узкая лестница, создающее впечатление дороги в небеса (ил. 5). На вершине

горы стоит высокий павильон с крестом на фасаде под названием Ромиторио (Romitorio – «эрмитаж», «скит»). Эта пейзажная сцена имеет символическую топографию – путь от земного дворца по лестнице к небу и стоящему на грани двух миров скиту.



Ил. 5. Роща Фиваида и Эрмитаж. Вилла Четинале.
Италия. Фото: Б. М. Соколов, 2012

В XVII веке возникла традиция создания «Священных гор» («Голгофа», «Кальвария») – группы капелл на холме, в которых находятся скульптурные изображения эпизодов земной жизни Христа. Один из первых таких ансамблей – «Святая гора» возле ломбардского городка Варезе (1602–1623, архитектор Джузеппе Бернаскони). На мощёной дороге длиной в два километра, ведущей к монастырю Санта Мария дель Монте, размещено четырнадцать капелл с пышными, многоцветными скульптурными композициями. В программе отражены не только Страсти, но и вся евангельская история: Благовещение, Встреча Марии и Елизаветы, Рождество, Введение во Храм, Христос среди учителей, Моление о Чаше, Бичевание, Увенчание тернием, Крестный путь, Распятие, Воскресение, Вознесение, Сошествие Святого Духа, Успение Богородицы. Последняя сцена, Коронавание Богородицы, размещена в храме, являющемся целью паломниче-

ства. Гора представляет собой колоссальную «Библию для бедных», реализованную не в книге с иллюстрациями, а в пространственной композиции, насыщенной театральной стихией барокко. Этот ансамбль является частью грандиозного сакрального ландшафта.

В Альпийских предгорьях Ломбардии и Пьемонта сохранилось девять «Священных гор»: в Гиффа (6 капелл), Бельмонте (13 капелл), Варезе (14 капелл), Оссуччо (14 капелл), Домодоссоло (15 капелл), Орта (21 капелла), Оропа (27 капелл), Креа (28 капелл), Варалло (45 капелл). Существует гипотеза о том, что цепь сакральных мест мыслилась создателями, прежде всего миланским епископом и впоследствии кардиналом Карло Борромео, в качестве барьера на пути распространения идущего с Севера протестантизма [Greiner et al. 2019, 163; Centini 1990, 49–50].

«Священная гора» эпохи Контрреформации – форма сакрального ландшафта, обладающая большой вариативностью. Ансамбли имеют разные программы (в Оропе 12 капелл посвящены жизни Богородицы), они могут вести к главному храму либо сосуществовать с ним. В венгерском Эстергоме склон «Голгофы», увенчанный небольшим храмом, стоит напротив кафедрального собора. Идея создания модели Святой Земли для поклонения этому образу здесь и сейчас лежит и в основе Нового Иерусалима (с 1656) на реке Истре – гигантского проекта патриарха Никона. В отличие от католических «Голгоф» пейзаж здесь равнинный и претендует на топографические соответствия: монастырь символизировал Иерусалим с Храмом Гроба Господня, холм, на котором он расположен – гору Сион, Истра – реку Иордан, вокруг располагались символические Фавор, Вифания, Вифлеем. Постепенно этот сакральный пейзаж был дополнен малыми формами; среди них Силоамская купель, Мамврийский дуб, под которым Ветхозаветная Троица явилась Аврааму, Гефсиманский сад и даже сад Урии Хеттеянина, супруга Вирсавии, посланного на гибель царем Давидом [Баталов, Вятчина 1988].



Ил. 6. Эрмитаж на вершине «Священной горы» Бусаку.
Португалия. Фото: Б. М. Соколов, 2019

С топографической символизацией Нового Иерусалима можно сравнить ландшафт «Священной горы» в португальском Бусаку (ил. 6). С 1628 года лесистая гора принадлежала монастырю кармелитов, которые окружили её стеной и придали территории особый статус: в течение долгого времени женщинам вход сюда был запрещён. На горе высажено множество экзотических деревьев, привезенных благочестивыми моряками. Их роль в сакральном ландшафте показывает булла папы Урбана VIII, угрожающая отлучением от церкви тем, кто причинит вред деревьям горы Бусаку. В этом ландшафте нет единого пути и религиозной кульминации. Капеллы, кресты, видовые площадки, каскады рассеяны по лесу и производят впечатление «пустыни» – уединённой местности, целиком посвящённой созерцательной монашеской жизни. В отличие от Фиваиды над виллой Четинале в лесу Бусаку архитектура, мемориальные объекты и парковая среда сливаются в единое целое.

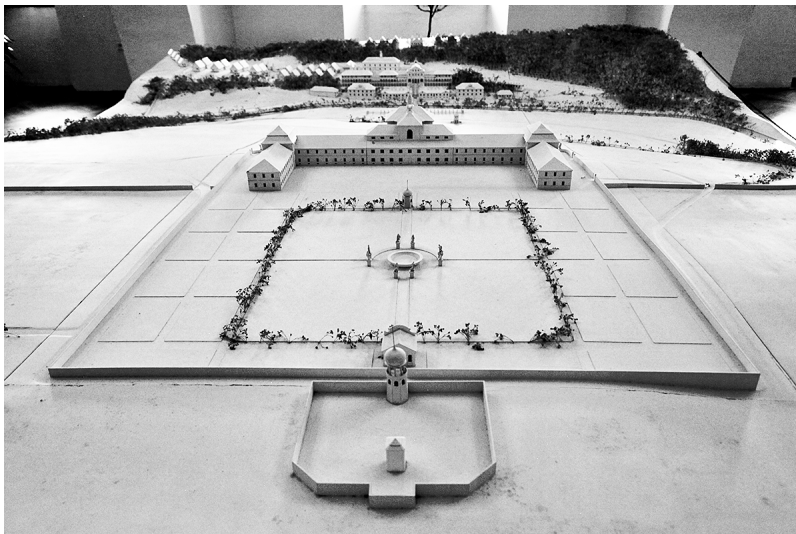
На основе двух вариантов барочного сакрального ландшафта, архитектурного и топографического, создавались ансамбли со своей уникальной программой и образной системой. Одним из образцов синтеза архитектуры и пейзажа, светского и сакрального является моравский Кукс (ил. 7). После того как граф Франц фон Шпорк открыл в своём имении минеральные источники, он решил построить здесь большой комплекс, состоящий из дворца, курорта и больницы (1696–1715). Ось ансамбля пересекала Эльбу и её долину, на ней последовательно располагались церковь, дворец графа, курортный павильон (эта часть построек погибла при разливах реки). Затем аллея поднимается к зданию больницы, украшенному выразительными скульптурами работы Матиаша Брауна. За больницей располагается огороженный квадратный сад, напоминающий «райские сады» средневековых монастырей, а прямо за ним – кладбище. Обращают на себя внимание экспрессивные статуи работы Брауна и его мастерской, стоящие перед больницей. Здесь помещены аллегии двенадцати добродетелей (Щедрость, Искренность, Справедливость, Умеренность, Мудрость, Смелость, Целомудрие, Трудолюбие, Вера, Надежда, Любовь, Терпение) и двенадцати пороков (Злоба, Лень, Гордыня, Лесть, Зависть, Чревоугодие, Отчаяние, Соблазн, Клевета, Жадность, Блуд, Мошеничество). В центре композиции – ангелы Скорбной и Блаженной Смерти, между ними – фигура Веры с крестом и Библией, попирающая земной шар и поверженный скелет.

Умозрительное путешествие по оси усадьбы ведет от мира удовольствий к месту стоической веры и затем к кладбищенскому упокоению (ил. 8). Но это только начало ансамбля. В соседнем лесу Браун вырезал из скал изображения отшельников, которые выползают из своих пещер, а также рельефы с евангельскими сценами. От них происходит название лесного святилища – Бетлем (Вифлеем). Сюда ведет цепь «остановок», аналогичных капеллам «Священных гор». Среди святых – Мария Магдалина, Иоанн Креститель, Иероним со львом. Особенно интересно присутствие здесь каталонского святого Хоана Гарина (ил. 9), с именем которого связана причудливая легенда и основание монастыря Монсеррат. Согласно житию, этот отшельник был соблазнен дьяволом, который вселился в тело знатной девушки и во время экзорцизма подтолкнул Хоана надругаться над ней и затем убить. В ужасе от содеянного, Хоан пришёл с покаянием в Рим. Однако папа сказал, что в наказание за зверский грех он будет жить

и выглядеть как зверь до тех пор, пока не услышит христианского приветствия. Через несколько лет предсказание сбылось, Хоан вернул себе человеческий облик, а воскресшая Рикильда стала основательницей монастыря. Этот сюжет усиливает настроение молитвенного и покаянного экстаза, который выражен в скульптурах и рельефах Брауна [Kaše, Kotlík 1999, 3–56].



Ил. 7. Общий вид бывшей усадьбы графа Шпорка и Госпиталя в Куксе.
Чехия. Фото: Б. М. Соколов, 2018



Ил. 8. Макет усадьбы графа Шпорка в Куксе. Показаны по мере удаления:
кладбище, сад Госпиталя, Госпиталь, курорт, дворец. Музей Госпиталя в Куксе.
Чехия. Фото: Б. М. Соколов, 2018



Ил. 9. Отшельник Хоан Гарин возле своей пещеры. 1723–1726.

Ансамбль Бетлема возле Кукса. Скульптор Матиаш Браун.

Чехия. Фото: Б. М. Соколов, 2018

Гармоничное сочетание форм увеселительного сада с сюрпризами, программного парка и сакрального ландшафта было достигнуто в ансамбле виллы Барбариго, которая расположена в долине Вальсанзибио возле Падуи. Она построена в 1665–1696 годах венецианским сенатором Джованни Франческо Барбариго и двумя его сыновьями – живущим в миру Антонио и Грегорио, кардиналом Падуи, который позже был причислен к католическим святым. Во время чумы 1631 года семейство укрывалось в этом имении. После смерти супруги Джованни дал обет создать здесь памятник Божьей благодати, если его дети останутся в живых. Грегорио Барбариго (1625–1697) стал выдающимся церковным и общественным деятелем. Он участвовал в заключении Мюнстерского мира, был главой папского трибунала при Александре VII, создателе виллы Четинале, руководил комиссией по борьбе с чумой в Риме в 1656 году, управлял епископатами Бергамо и Падуи, являлся канцлером Падуанского университета. По всей видимости, программа сада разработана при его непосредственном участии. Архитектором был Луиджи Бернини, брат знаменитого скульптора и архитектора Джанлоренцо Бернини.

Основу планировки виллы составляет крест, образованный двумя перпендикулярными аллеями. Одна из них ведёт от входа вдоль павильона Дианы, каскадов Рек и Ветров. Вторая, украшенная аллегорическими статуями, приводит к «Лестнице сонета», над которой возвышается площадь Откровения с Фонтаном Экстаза (ил. 10). Между этими аллеями размещены четыре больших зелёных квадрата, каждый из которых демонстрирует символ, связанный с темой человеческой судьбы. Маршрут по двум аллеям и четырём боскетам был назван «путём Очищения». В его начале струи воды создают радугу, которая является символом Божественного присутствия.



Ил. 10. Лестница Сонета и фонтан Экстаза. Вилла Барбариго в Вальсанзибио.
Италия. Фото: Б. М. Соколов, 2016



Ил. 11. Боскет с Кроличьим островом и голубятней – аллегория души и тела.
Вилла Барбариго в Вальсанзибио. Италия. Фото: Б. М. Соколов, 2016 (слева)
Ил. 12. Сатурн, несущий додекаэдр – аллегория времени и двенадцати месяцев года.
Вилла Барбариго в Вальсанзибио. Италия. Фото: Б. М. Соколов, 2012 (справа)

В первом квадрате расположен высокий лабиринт, в центре которого находится возвышение со смотровой площадкой. Это классический образ пути человеческой жизни. Затем посетитель входит в боскет с зелёным холмом, где стоит каменный скит отшельника. В третьем устроен пруд с овальным островом, в центре которого – восьмигранная башенка с куполом. Башня сложена из грубого рваного камня, купол же сделан из ажурной решётки (ил. 11). На острове живут кролики, в башне – голуби. Сочетание крольчатника и птичника создаёт образ брэнного тела и пленной души. В середине четвертого квадрата находится статуя Сатурна, согнувшегося под тяжестью каменного додекаэдра (ил. 12). Его двенадцать граней символизируют месяцы года. Надпись на постаменте посвящена бегу времени: «*Volan col Tempo l'Hore, e fuggon gli anni*» – «Летят часы времён, несутся годы»².

Перспективная дорога, ведущая к дому, сочетает увеселительные и моральные темы. На пути посетителя встречаются фонтаны-шутихи, струи которых внезапно заливают всю аллею. Однако затем следуют ступени со строками философского сонета и фонтан, символизирующий религиозный экстаз. Все скульптурные группы дополнены стихотворными надписями. Многие из них относятся к поэзии сельской жизни. Надпись у статуи Дианы традиционная: «*Al Monte al Colle al Pian Diana impera*» – «Средь гор, холмов, долин Диана правит». Рядом стоит её спутник Эндимион с надписью, которая напоминает о его вечном сне: «*Puote solo Endimione fermar la luna*» – «Лишь ты, Эндимион, луну удержишь». Возле Дианы стоят две статуи собак, смотрящих в разные стороны. Надпись у той, что смотрит на юг, в сторону Рима и Ватикана: «*In battaglia fedel, vigile in pace*» – «В сраженьи верен, держит стражу мира». У фигуры собаки, смотрящей на север, в сторону протестантской Германии, написано: «*Guarda l'inferno, no, ma il paradiso*» – «Ад стерегу, но помню и о Рае». Религиозная топография этой композиции близка к системе альпийских «Священных гор», охраняющих Италию от протестантского влияния.

Часть надписей отсылает к моральным эмблемам и символике античных богов. Возле павильона Дианы расположены четыре статуи. Аполлон снабжен претензионным девизом: «*Che non è Sole is Sole se non è solo*» – «Не быть бы Солнцу Солнцем, будь их много». Схожая надпись помещена у статуи Юпитера: «*E solo a giovar Giove fu detto*» – «Лишь громовержец Громом наречётся». Две другие скульптуры напоминают о милости античных богов. Геракл показан в роли Психопомпа, «душеводителя». В надписи речь идёт о его нисхождении в Аид и вызволении Алкесты: «*Vinse Alcide fanciul Homo fu vinto*» – «Юницу спас Алкид и нас спасает». Меркурий здесь – символ помощи: «*Nella lingua Mercurio e nella mano*» – «Меркурия и словом и рукою».

Такое же сочетание мифа и аллегии дают скульптуры фонтана Обелиска. Первая пара статуй – из мифа об Аргусе, Ио и Меркурии. Надпись у фигуры Аргуса: «*E ne fu con cent'occhi Argo Il custode*» – «Не уследил и ста очами Аргус», Меркурия: «*E ne portò Mercurio l'Il gran messaggio*» – «Не возвестил бы высших слов Меркурий». Две другие статуи посвящены достоинствам природы. У статуи

² Здесь и далее надписи приводятся по публикации на официальном сайте усадьбы: <https://www.valsanzibigiardino.com/the-garden/the-statues/>.

Здоровья написано: «Trove Salubrità chi cerca vita» – «Ищи Здоровья тот, кто ищет жизни», Плодородия: «Che la Fecondità del mondo è madre» – «Плодоношение есть мать мира». Две из четырёх статуй Фонтана шутих связаны с темой предостережения и своей программой похожи на фонтаны Энклада и Дракона в Версале. Надпись на постаменте статуи Полифема, стоящего с камнем в руках, предупреждает беспечных: «Polifemo tra ciechi Argo rasembra» – «И Полифем слепой – Арго угроза». Строка у скульптуры Тития, участника Гигантомахии, который готов бросить в богов огромную глыбу, направлена против гордыни и богохульства: «Nel gionse al ciel Tifeo benché gigante» – «Был поражен с небес Тифей гигантский». Вторая пара статуй посвящена силам природы. Это Флора («Portando in grembo Flora i colti Fiori» – «Несёт дары цветов в кошнице Флора») и Опа (Рея), богиня земли («De la Terra Ope Dea, dei Dei la Madre» – «Земли богиня Опа, мать божья»).

Несмотря на возвышенное название «площади Откровения», её окружают статуи природной тематики: Удовольствие («Regnan le Grazie ove Diletto impera» – «Где Грации царят, Услада правит»), Досуг («Del moto al fin l'Ocio e la quiete è la fine» – «Вот слово Отдыху – пусть тихо будет»), Земледелие («Ogni virtude Agricoltura pasce» – «Все доблести дары Земли питают»), Гений природы («De l'arbitrio la forza il Genio Sforza» – «И в споре с силой Гений побеждает»), Изобилие («Spande i tesori né l'Abondanza scema» – «Обилье не даёт сокровищ глупым»). Однако три фигуры придают этому кругу оттенок меланхолии. Уединение напоминает о монашеской жизни («Angel divien chi in solitudine vive» – «Небесный ангел тот, кто рад безлюдью»), фигура Адониса – о трагическом конце его охоты («Di predator preda rimase Adone» – «Стал из ловца добычей Адонис»), Веселье напоминает о скорби («Allegrezza non dà gemina morte» – «Веселье не близнец печальной смерти»).

Венцом сложной системы образов и символов является сонет, строки которого вырезаны на ступенях лестницы перед Фонтаном экстаза. В нём сельская жизнь сравнивается с Раем, а городская с Адом:

Curioso viator che in questa parte
Giungi e credi mirar vaghezze rare
Quanto di bel, quanto di buon qui appare
Tutto deesi a Natura e nulla ad Arte

Qui il Sol splendenti i raggi suoi comparte
Venere qui più bella esce dal mare
Sue sembianze la Luna ha qui più chiare
Qui non giunge a turbar furor di Marte

Saturno quivi i parti suoi non rode
Qui Giove giova et ha sereno il viso
Quivi perde Mercurio ogni sua frode

Qui non ha loco il Pianto, ha sede il Riso
Della Corte il fulmine qui non s'ode
Ivi è l'Inferno e quivi il Paradiso

Приди, о странник, и душой почувствуй:
Все вещи редкие, приятные для взгляда,
И всё, что здесь для красоты и блага —
Дела природы, вовсе не искусства.

Здесь Солнца луч приятней и живее,
Венера здесь прекрасней в пене моря,
Здесь свет Луны с дневным сияньем спорит,
И Марса гнев здесь силы не имеет.

Сатурн своё не пожирает чадо,
Юпитер милостивый лик являет,
Здесь и Меркурию хитрить не надо.

Здесь места нет слезам, здесь смех витает,
Вдали от высших гроз душе отрада.
Там Преисподней мрак, здесь Рай сияет.

Рассмотренные примеры показывают, что сады, парки и ландшафты XVI–XVIII веков с моральными аллегориями и христианскими символическими формами составляют особый класс памятников культуры, который отражает эстетику, общественные идеи и религиозные убеждения своей эпохи. Их основные элементы: 1) концепция (парк безумных чувств в Бомарцо), 2) символические пространственные участки (Фиваида в Четинале), 3) архитектурные и скульптурные формы (Апеннин в Пратолино), 4) надписи (Вальсанзибио), 5) документально подтверждённые интерпретации (книга Ф. Вьери о Пратолино). До настоящего времени они привлекали недостаточное внимание со стороны историков культуры, исследователей эстетических и религиозных идей.

Трудности работы с этим материалом следующие: 1) недостаточная сохранность и перестройки ансамблей (вилла Пратолино была впоследствии превращена в пейзажный парк, а большинство построек утрачено), 2) отсутствие сведений об авторской интерпретации (Орсини, от которого осталась группа писем, не желал объяснять замысел своего парка в Бомарцо, сравнивая его то с «замками Атланта», то со «священным лесом»), 3) размытая семантика ансамблей, особенно характерная для эпохи маньеризма (в поэме Р. Гвальтеротти одновременно даются три разных интерпретации статуи Апеннинна), 4) недостаточные сведения об интерпретации памятника в эпоху его создания и отсутствие научной литературы (Каштелу Бранку, Брага, Регалейра, Вальсанзибио), 5) необходимость комплексных знаний в области истории идей, художественных стилей, истории ландшафтного искусства.

Историко-культурное значение садов, парков и ландшафтов с публично анонсированной программой очень велико. Самый очевидный пример – программная составляющая парков Версаля, в которой политический миф о Солнце играет главную роль. Однако сады с моральными и религиозными программами многое говорят и об их создателях и владельцах. Ансамбль виллы Четинале дополняет образ папы Александра VII, а Бомарцо представляет собой памятник вкуса, убеждений и моральных идей герцога Орсини, о котором других источников

практически не сохранилось. Исследования в этой области могут выявить множество других ландшафтных объектов с моральными и религиозными коннотациями. Один только граф Шпорк, создатель ансамбля Кукса, был заказчиком ещё двух «Голгоф».

Трудностью на этом пути, как отмечено выше, будет поиск достоверных исторических публикаций. Несмотря на всемирную известность парка Регалейры, полноценного исследования о нём на данный момент не опубликовано. Единственное полезное издание – набор листовых схем с объёмными рисунками построек. Не существует монографии о Вальсанзибио: наиболее полная информация о надписях и программе сада помещена на сайте усадьбы. Литература о Бомарцо, напротив, слишком обширна, но при этом каждая новая книга предлагает спорные прочтения программы. Поэтому наиболее ценным текстом остаётся статья, опубликованная в 1984 году. Надпись из барселонского парка Лаберинто, о котором нет никаких научных публикаций, автору данной статьи пришлось переводить по собственной фотографии.

Расширение работы над европейским материалом позволит выявить схожие памятники в православном мире и сопоставить их с католическими и протестантскими моральными садами. В качестве примеров такого материала можно упомянуть книгу англиканского священника Ральфа Остина «Духовное употребление сада плодовых деревьев» (1653) [Austen 1653, 6–21] и Треугольный дом в имении Раштон (1590-е), который отражает католические убеждения его владельца Томаса Трешема в воинствующей протестантской среде [Isham 1971, 9–20]. Заслуживает исследования и возможная связь замысла Нового Иерусалима со «священными лесами» Западной Европы, а также с традициями создания символических ландшафтов вокруг средневековых монастырей.

Для включения ландшафтов с религиозной программой в международную и междисциплинарную историю культуры нужен поэтапный путь работы с этим материалом: 1) описание и анализ памятника, 2) выяснение исторических обстоятельств его возникновения, 3) интерпретация с учётом исторических документов, 4) включение в контекст истории религиозных и моральных идей. Важность конкретных исследований видна из гипотезы о цепи альпийских «священных гор» как символическом заслоне от протестантского влияния. Если она будет документально доказана, это существенно дополнит картину религиозной практики и архитектурной активности в Италии эпохи Контрреформации.

Библиография

- Баталов, Вятчанина 1988 – Баталов А., Вятчанина Т. Об идейном значении и интерпретации иерусалимского образца в русской архитектуре XVI–XVII веков // Архитектурное наследство. Вып. 36. Москва, 1988. С. 22–42.
- Давыдова 2007 – Давыдова Н. А. «Ты в плесках видишь в храм Софии» // Екатерининский собор: Альманах. Вып. 1. Санкт-Петербург, 2007. С. 78–83.
- Джеллико 2014 – Джеллико Д. Ландшафт человека. Формирование окружающей среды с доисторических времён до наших дней. Москва, 2014.
- Adrião 2016 – Adrião V. M. Quinta da Regaleira. Lisboa, 2016.
- Austen 1653 – Austen R. A Treatise of a Garden of Fruit-Trees. Oxford, 1653.

- Bachmann 1979 – Bachmann E. Felsengarten Sanspareil. Burg Zwernitz. München, 1979.
- Centini 1990 – Centini M. I Sacri Monti nell'arco alpino italiano. Ivrea, 1990.
- Coffin 1960 – Coffin D. The Villa d'Este at Tivoli. Princeton, 1960.
- Coffin 1991 – Coffin D. R. Gardens and Gardening in Papal Rome. Princeton, 1991.
- Darnall, Weil 1984 – Darnall M. J., Weil M. S. Il Sacro Bosco di Bomarzo: Its 16th-Century Literary and Antiquarian Context. *Journal of Garden History*. 1984. Vol. 4. 1. Pp. 1–81.
- Goode, Lancaster 1986 – The Oxford Companion to Gardens. Ed. by P. Goode, M. Lancaster. Oxford, New York, 1986.
- Greiner et al. 2019 – Greiner A. L., Dematteis G., Lanza C. Geografia umana. Un approccio visuale. Torino, 2019.
- Gualterotti 1579 – Gualterotti R. Vaghezze sopra Pratolino. Firenze, 1579.
- Häussler, Chiai 2020 – Sacred Landscapes of Antiquity. Creation, Manipulation, Transformation. Ed. by R. Häussler, G. F. Chiai. Oxford, Philadelphia, 2020.
- Isham 1971 – Isham G. Rushton Triangular Lodge Official Guidebook. London, 1971.
- Kaše, Kotlík 1999 – Kaše J., Kotlík P. Braunův Betlém. Praha, Litomyšl, 1999.
- Kenyon 2013 – Kenyon R. Monville: Forgotten Luminary of the French Enlightenment. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.
- MacDonald, Pinto 1995 – MacDonald W. L., Pinto J. A. Hadrian's Villa and its Legacy. New Haven, London, 1995.
- Thompson 2006 – Thompson I. The Sun King Garden. Louis XIV, André Le Nôtre and the Creation of the Gardens of Versailles. New York, 2006.
- Vieri 1587 – Vieri F., de'. Delle Maravigliose Opere di Pratolino, e d'Amore. Firenze, 1587.

References

- Adrião 2016 – Adrião V. M. Quinta da Regaleira. Lisboa, 2016.
- Austen 1653 – Austen R. A Treatise of a Garden of Fruit-Trees. Oxford, 1653.
- Bachmann 1979 – Bachmann E. Felsengarten Sanspareil. Burg Zwernitz. München, 1979.
- Batalov, Vyatchanina 1988 – Batalov A., Vyatchanina T. On the Ideological Significance and Interpretation of the Jerusalem Model in Russian Architecture of the 16th – 17th Centuries. *Architectural Heritage*. Vol. 36. Moscow, 1988. Pp. 22–42. In Russian.
- Centini 1990 – Centini M. I Sacri Monti nell'arco alpino italiano. Ivrea, 1990.
- Coffin 1960 – Coffin D. The Villa d'Este at Tivoli. Princeton, 1960.
- Coffin 1991 – Coffin D. R. Gardens and Gardening in Papal Rome. Princeton, 1991.
- Darnall, Weil 1984 – Darnall M. J., Weil M. S. Il Sacro Bosco di Bomarzo: Its 16th-Century Literary and Antiquarian Context. *Journal of Garden History*. 1984. Vol. 4. 1. Pp. 1–81.
- Davydova 2007 – Davydova N. A. "You Will Enter the Cathedral of Sophia in Applause". *Catherine's Cathedral: Almanac*. Vol. 1. St. Petersburg, 2007. Pp. 78–83. In Russian.
- Goode, Lancaster 1986 – The Oxford Companion to Gardens. Ed. by P. Goode, M. Lancaster. Oxford, New York, 1986.
- Greiner et al. 2019 – Greiner A. L., Dematteis G., Lanza C. Geografia umana. Un approccio visuale. Torino, 2019.
- Gualterotti 1579 – Gualterotti R. Vaghezze sopra Pratolino. Firenze, 1579.
- Häussler, Chiai 2020 – Sacred Landscapes of Antiquity. Creation, Manipulation, Transformation. Ed. by R. Häussler, G. F. Chiai. Oxford, Philadelphia, 2020.
- Isham 1971 – Isham G. Rushton Triangular Lodge Official Guidebook. London, 1971.

- Jellicoe 2014 – Jellicoe G. A. The Landscape of Man. Shaping the Environment from Prehistory to the Present Day. Transl. into Russian. Moscow, 2014.
- Kaše, Kotlík 1999 – Kaše J., Kotlík P. Braunův Betlém. Praha, Litomyšl, 1999.
- Kenyon 2013 – Kenyon R. Monville: Forgotten Luminary of the French Enlightenment. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.
- MacDonald, Pinto 1995 – MacDonald W. L., Pinto J. A. Hadrian's Villa and its Legacy. New Haven, London, 1995.
- Thompson 2006 – Thompson I. The Sun King Garden. Louis XIV, André Le Nôtre and the Creation of the Gardens of Versailles. New York, 2006.
- Vieri 1587 – Vieri F. Delle Maravigliose Opere di Pratolino, e d'Amore. Firenze, 1587.

Информация об авторе

Борис Михайлович Соколов
доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории и истории искусства
Российский государственный гуманитарный университет
Российская Федерация, 125047, Москва, Миусская пл., 6
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4542-503X>
e-mail: gardenhistory@gmail.com

Information about the author

Boris M. Sokolov
Dr. Sci. (Art History),
Professor of Theory and History of Art Department
Russian State University for the Humanities
6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russian Federation
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4542-503X>
e-mail: gardenhistory@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 06.04.2024

Принят к публикации / Accepted 08.05.2024



Фрески придела святителя Николая Мирликийского в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря: принципы визуализации житийного цикла

О. В. Силина 

Музей фресок Дионисия, Ферапонтово, Российская Федерация;
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина
Санкт-Петербург, Российская Федерация
silina.mfd@gmail.com

Для цитирования:

Силина О. В. Фрески придела святителя Николая Мирликийского в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря: принципы визуализации житийного цикла // Визуальная теология. 2024. Т. 6. №1. С. 150–161. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-150-161>

Аннотация. В статье рассматривается самый ранний из сохранившихся в стенописях Руси цикл Жития святителя Николая Мирликийского, представленный в южной апсиде собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря и состоящий из 12 композиций. Храм был расписан артелью московского иконописца Дионисия в 1502 году. Фрески Никольского придела (диаконника) и центральный образ святителя Николая, расположенный в конхе алтарной апсиды, неоднократно привлекали внимание исследователей. В меньшей степени внимание уделялось принципам размещения и последовательности сцен, идущих в пространстве апсиды двумя ярусами, но с нарушением хронологического порядка. В связи с этим высказывалась гипотеза о влиянии на пространственное решение росписи Никольского придела житийных икон святого. Автор статьи, выявив в гипотезе как сильные, так и слабые стороны, ставит своей целью продолжить исследование данной проблемы. При изучении местоположения сюжетов цикла обнаружилось, что ряд сцен оказались объединены друг с другом сходными композиционными решениями. Кроме того, выяснилось, что главным принципом, по которому размещались сюжеты житийного цикла святителя, оказался принцип парности. Внутри пары сцены и образы отбирались помимо иконографического подобия, по тематическому соответствию и ходу (направлению) календарной памяти. Решающее значение имела ось симметрии апсиды, относительно которой композиции располагались в пространстве диаконника, что обеспечивало живописной декорации визуальное и смысловое равновесие. Сам принцип оформления пространства, где пару составляли сцены, размещённые напротив друг друга и объединённые общей темой (либо её развивающие), обладал завершённостью и, своего рода, целостностью. Это существенно отличало его от линейного, исторического типа повествования, более простого для восприятия и изобразительной концепции.

Ключевые слова: фрески Дионисия, Ферапонтов монастырь, собор Рождества Богородицы, придел святителя Николая Мирликийского, росписи апсиды.

The visualization of a hagiography: Frescoes of the chapel of St. Nicholas of Myra in the Cathedral of the Nativity of the Virgin of the Ferapontov Monastery

Olga V. Silina 

Museum of Dionisy's Frescoes, Ferapontovo, Russian Federation;
Ilya Repin St. Petersburg Academy of Arts, St. Petersburg, Russian Federation
silina.mfd@gmail.com

For citation:

Silina O. V. The visualization of a hagiography: Frescoes of the chapel of St. Nicholas of Myra in the Cathedral of the Nativity of the Virgin of the Ferapontov Monastery. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 1. Pp. 150–161. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-150-161>

Abstract. The Cathedral of the Nativity of the Virgin of the Ferapontov Monastery houses the life of St. Nicholas of Myra, consisting of 12 episodes, the earliest one among Russian murals. The cathedral was painted by the artel of the Muscovite painter Dionisy in 1502. The frescoes of St. Nicholas chapel (actually, a sacristy) with the central image of the Saint, located in the conch of the altar apse, have attracted much attention. Researchers did not fail to notice the expressiveness and psychological characterisation of the face of St. Nicholas in the central image. The combination of the themes of the Theotokos and St. Nicholas in the Ferapontov Cathedral was a manifestation not only of the Byzantine tradition but also of the idea of special closeness of St. Nicholas to the Mother of God characteristic for the Russian religiosity. The iconographic program of Cathedral's sanctuary with the image of John the Baptist and the consecration of the sacristy to St. Nicholas, was unusual for the Russian tradition, but echoed mosaic decorations of side apses with a similar dedication in the Cathedral of the Assumption of the Virgin in Daphne (circa 1100). The custom of having a side church in the sacristy was widely spread in Byzantium and was also adopted in Medieval Russia. When examining the frescoes of St. Nicholas chapel, scientists did not pay sufficient attention to the principles of placement and order of scenes running in the space of the apse in two tiers, but not in a chronological order. In this regard, a hypothesis was formulated about the influence of the hagiographic icons of St. Nicholas on the spatial composition of the paintings in St. Nicholas chapel. This paper discusses both strong and weak sides of this hypothesis with a purpose to further the study of the problem. When studying the location of the episodes of the cycle, we found that a few scenes were placed relative to each other in a similar manner. In addition, it turned out that the main principle governing the placement of the episodes was the principle of pairing. Within the pair, scenes and images were selected in accordance with iconographic similarity or a thematic relation. The axis of symmetry of the apse was of crucial importance. The compositions were distributed in the space of the sacristy with visual and semantic balance relative to this axis. The very principle of the spatial design, where thematically related scenes

were placed opposite to each other endowed the entire composition with completeness and integrity, being quite different from a linear historical narrative with a more primitive visual conception.

Keywords: Dionisy's frescoes, Ferapontov monastery, the Cathedral of the Nativity of the Virgin, chapel of St. Nicholas of Myra, paintings of the apse.

В Никольском приделе (диаконнике) собора Рождества Богородицы Феропонтова монастыря, расписанном артелью Дионисия в 1502 году, сохранился самый ранний в стенописях Руси фресковый ансамбль житийного цикла свт. Николая Мирликийского (ил. 1). В конхе апсиды размещён его величественный образ, данный в иконографии Николы Зарайского. Святитель изображён полуфигурно, с разведёнными в стороны руками: правой, благословляющей, и левой, держащей Евангелие¹. Выразителен лик свт. Николая, исполненный на сочетании графичного рисунка описи с мягкими, многослойными моделировками объёма (ил. 2). Житийный цикл идёт в пространстве узкого придела двумя ярусами и состоит из 12 композиций. Это «Рождество свт. Николая» (лоб арки вимы), «Поставление свт. Николая в диаконы», «Поставление свт. Николая в епископы» (арка между алтарём и приделом), «Свт. Николай посекает древо и изгоняет беса из колодца» (южная стена), «Явление свт. Николая во сне епарху Евлавию», «Явление свт. Николая во сне императору Константину» (обе – на арке вимы), «Спасение свт. Николаем трёх мужей от казни», «Явление свт. Николая трём мужам в темнице», «Свт. Николай избавляет отрока Димитрия от потопления», «Чудо о ковре», «Преставление свт. Николая» (южная грань юго-восточного столпа), «Перенесение мощей свт. Николая в Бари» (южная стена апсиды). На арке между юго-восточным столпом и южной стеной размещены полуфигурные изображения четырёх мучеников-целителей, окружённые цветными кругами слав-мандорл².

Обращает на себя внимание отсутствие хронологической последовательности сцен; например, в непосредственной близости от Рождества святителя изобра-

¹ Выбор данной иконографии св. Николая в диаконнике феропонтовского собора, на наш взгляд, не противоречил традиции византийского искусства: когда в одной из боковых апсид устраивался придел почитаемому святому, то в конхе часто помещали поясной образ этого святого в позе оранта. Это можно встретить в греческих храмах; например, в церкви Епископии в Мани (конец XII в.) представлены два поясных преподобных оранта, один из которых, предположительно, – Антоний Великий [см.: Сарабянов 2012, 92].

² Самое раннее свидетельство о существовании Никольского придела в церкви Рождества Богородицы относится к 1465 году – времени перестройки деревянного храма. Этим годом датируется антиминс престола св. Николая, который по неизвестным причинам остался не заполненным до конца: в нём отсутствовал день освящения и имя настоятеля, указанные в одновременном антиминсе престола Рождества Богородицы. Освящение придела произошло позже, 5 июля 1470 г., на память св. Афанасия Афонского [см.: Шелкова 2013]. В каменном соборе, построенном на месте деревянной церкви, придел был освящён вместе с главным престолом 8 сентября 1490 г. В архитектуре главного монастырского храма Никольский придел был выделен возвышающейся над кровлей небольшой главкой, разобранной во время ремонта 1790-х гг. [Сарабянов 1988, 39].

жены две сцены явления его во сне епарху Евлавию и императору Константину; размещённые в нижнем ярусе росписи прижизненные и посмертные чудеса епископа следуют друг за другом, но разделены окном апсиды, а не «Преставлением», которое вынесено во входную зону придела и вместе с находящейся на противоположной стене композицией «Перенесение мощей» предваряет вход в небольшое пространство алтаря.



Ил. 1. Никольский придел. Южная апсида собора
Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Фото автора (слева)
Ил. 3. Симметричное расположение сцен в Никольском приделе
относительно центральной оси. Схема автора (справа)

История изучения фресок Никольского придела свидетельствует об особом внимании к этому комплексу искусствоведов и реставраторов. О значении образа Николая Мирликийского в творчестве Дионисия писал А. А. Рыбаков, отмечая неоднократное повторение (помимо Никольского придела) изображений святого в храмовом пространстве [Рыбаков 2005, 205]. По мнению исследователя, совмещение в ферапонтовском соборе богородичной и никольской тематик явилось проявлением как византийской традиции, так и сформировавшегося в русском сознании представления об особой приближенности свт. Николая к Богородице [Рыбаков 2005, 205]. В трактовке лика святого исследователь отмечал ряд новых черт, не свойственных почерку Дионисия. Это, прежде всего, психологизм образа, а также особое колористическое решение, создающее иллюзию потока «бестелесного сине-белого света», который присутствует в стенописи остальных соборных апсид. Анализ колорита, составов пигментов и приёмов наложения левкасных участков в апсидах позволил автору сделать предположение о более поздней (относительно собора) росписи алтарей и о принадлежности фресок руке

Феодосия – старшего сына Дионисия [Рыбаков 2005, 213–216]. Подробные описания технологии и реставрации стенописи Никольского придела были приведены в каталоге Е. Н. Шелковой [Шелкова 2013].



Ил. 2. Свт. Николай Мирликийский. Дионисий, 1502.
Фреска конхи южной апсиды собора Рождества Богородицы
Ферапонтова монастыря. Фотоархив Музея фресок Дионисия

Особенности фресок боковых нефов собора Рождества Богородицы рассматривались И. А. Шалиной [Шалина 2005, 163–189]. Автор отмечала необычность для русской традиции одновременного подобного оформления храмового жертвенника с образом пророка и крестителя Иоанна Предтечи и диаконника, посвящённого свт. Николаю, что перекликалось с мозаичным убранством боковых апсид аналогичного посвящения в соборе Успения Богородицы в Дафни (ок. 1100 г.). По мнению исследователя, устройство придельных церквей в диаконниках являлось устойчивой византийской традицией, впоследствии воспринятой древней Русью [Шалина 2005, 163]. Также отмечалось, что три сцены житийного цикла святителя – «Рождество», «Преставление» и «Перенесение мощей» – имели тематическую связь между собой как календарные праздники его почитания (29 июля, 6 декабря, 9 мая) [Шалина 2005, 166]. Наряду с другими исследователями, автор видела связь Никольского придела (его посвящения и декорации) с фреской над погребением прп. Мартиниана и самим погребением, расположенным снаружи у южной стены ферапонтовского собора. Кроме того, обычай, сложившийся на Руси к концу XIV в. и связанный с погребением почитаемых персон справа от диаконников, был обусловлен закреплением за боковыми апсидами новой литургической функции. Она заключалась в использовании диаконников в качестве помещений, предназначенных для проведения особых поминальных служб. По всей вероятности, подобное происходило и в Никольском приделе, который

мог использоваться как поминальная церковь [Шалина 2005, 168–169]. Автором были замечены пространственные тематические связи чудес свт. Николая с расположенными в непосредственной близости от него на южном своде сценами чудес Христа: «Исцеление дочери Иаира», «Исцеление кровоточивой жены» и другими. Кроме того, тема нетления святых мощей, представленная в сцене перенесения гроба чудотворца в Бари, перекликалась с композицией IV Вселенского собора, размещённого на противоположной приделе, западной стене собора Рождества Богородицы, где был изображён гроб с мощами вмч. Евфимии [Шалина 2005, 171].

Непосредственной попыткой ответа на вопрос, чем руководствовались художники, нарушая исторический ход Жития свт. Николая, явилась статья Э. К. Гусевой [Гусева 1999, 173–183]. Работа была посвящена рассмотрению иконографии сцен и попытке анализа их размещения внутри цикла фресок. Автор справедливо обнаружила сходство решения пространства придела с композиционной структурой житийных икон святого. Это сходство заключалось в окружении сценами Жития центрального образа свт. Николая, подобно тому, как средник иконы окружён клеймами. Исследователь выявила ряд композиционных соответствий фресковых сцен клеймам среднерусских и московских икон, параллельно рассмотрев житийные образы других святителей и преподобных, исполненных как самим Дионисием, так и его кругом.

Гипотеза о том, что прототипом размещения композиций в приделе могла стать житийная икона, имеет как сильные, так и слабые стороны. Например, в качестве доказательства исследователь сравнивала высоту расположения фресковых композиций с иконными клеймами аналогичного сюжета, что в реальности не имеет системного характера. Вместе с тем, при восприятии Никольского придела из южного нефа внешнее сходство с житийной иконой, безусловно, имеется, но оно достаточно формальное, прежде всего потому, что мы видим не плоскостной, а пространственный образ придела, причём этот образ в первоначальном варианте был полностью закрыт иконостасом со стороны наоса и, соответственно, не воспринимался так, как в наше время – целиком. Кроме того, сам придел был разделён на два небольших внутренних помещения уже своим придельным иконостасом. В связи с этим можно предположить, что логика последовательности сцен в Никольском приделе должна была строиться по принципу, который одинаково бы работал как в общем объёме южной апсиды, так и в её частях. Соответственно, данная проблема нуждается в дополнительном изучении, что и явилось задачей настоящего исследования.

Чтобы приблизиться к её разрешению, следует проанализировать расположение житийных композиций каждого уровня росписи в контексте пространства апсиды в целом. Обращают на себя внимание изображения, расположенные по центральной оси придела, проявляющие эту ось или зеркально её отображаемые (ил. 3). Это, прежде всего, сам образ свт. Николая в конхе апсиды с симметрично разведёнными руками. Над ним, подчёркнуто симметрично, на склонах арки вимы размещены сцены «Явление свт. Николая во сне епарху Евлавию» и «Явление св. Николая во сне императору Константину». В композиционном плане эти сцены минимально отличаются друг от друга. Очевидно, что тематическое (близость житийных событий) и иконографическое сходство стало причиной их соседства. На первый взгляд может показаться, что расположенная над ними

фреска «Рождество свт. Николая» не имеет связи с центральной осью придела. Однако она написана на щеке арки вимы, которая, в свою очередь, имеет симметричную форму. Кроме того, центральная ось фрески всё же проявлена: вертикаль проходит между головой женщины с кубком в руках и стоящей слева от неё колонной. Ниже, под образом Николы, вертикаль подчеркнута проёмом восточного окна апсиды, разделяющим цикл из четырёх чудес святителя на две пары сюжетов. На арке диаконника симметрия проявляется полуфигурами четырёх целителей. Итак, центральная ось придела, заданная фигурой свт. Николая, играет роль в размещении и других композиций. Можно предположить, что эта ось будет иметь значение и в поурусном рассмотрении росписи.



Ил. 4. Тематическая и композиционная связь сцен:
«Поставление свт. Николая в диаконы» и «Поставление свт. Николая в епископы».
Арка перехода из Никольского придела в алтарь. Собор Рождества Богородицы
Ферапонтова монастыря. Схема автора

На северной стене апсиды, в арке-переходе из придела в алтарь, изображены сюжеты поставлений: «Поставление свт. Николая в диаконы» и «Поставление свт. Николая в епископы». Сцены связывают композиционное сходство (ил. 4), колорит и манера исполнения лессировочными красочными слоями [Шелкова 2007, 129–137]. Они расположены друг напротив друга, и в цикле композиций придела это очередной пример, где наглядно представлена парная связь сюжетов, основанная (помимо хронологии событий) на тематическом и композиционном подобию. Размещение рядом друг с другом иконографически близких сцен служит усилению визуализируемой темы, более интенсивному её проявлению, и если на плоскости иконы – это просто последовательность житийных событий, то в храмовом пространстве художественные концепции диктует архитектура.

На противоположной, южной стене придела, точно напротив вышерассмотренных сцен и ровно в ширину арки-перехода, изображён свт. Николай, посещающий древо и изгоняющий беса из колодца (ил. 5). Сюжет представляет собой

продолжение житийной истории и изображает события, хронологически следующие за «Поставлениями». Можно заключить, что ход житийного повествования (или пространственная связь между сценами) пойдёт в этом случае от сцен «Поставления» к «Посещению древа», слева направо. В этом же уровне на арке вимы расположены ранее упоминаемые явления свт. Николая «во сне...». Композиции отличает практически «зеркальное» отображение относительно центральной оси. Как и в случае с «поставлениями», эти сцены связаны по принципу композиционно-тематического подобию.

Нижний ярус росписи, идущий над пеленами, включает шесть композиций. В апсиде слева от восточного окна размещены прижизненные чудеса и деяния святителя: «Спасение св. Николаем трёх мужей от казни» и «Явление св. Николая трём мужам в темнице» (ил. 6). Справа от окна равнозначное положение занимают две сцены посмертных деяний: «Св. Николай избавляет отрока Димитрия от потопления» и «Чудо о ковре». Эти пары сцен взаимосвязаны не только одинаковым расположением, но и тематическим единством – в обоих случаях это чудесное заступничество святителя и его активная помощь нуждающимся, только в одних сюжетах – при жизни святителя, в других – по его смерти. И в этом случае пространственные связи сцен пойдут от первой пары ко второй, слева направо (от северной стены – к южной), что переключается с композициями «Поставлений» и «Посещения древа».



Ил. 5. Посещение древа свт. Николаем Мирликийским. Изгнание беса из колодца.

Дионисий, 1502. Фреска конхи южной апсиды собора Рождества Богородицы
Ферапонтова монастыря. Фотоархив Музея фресок Дионисия (слева)

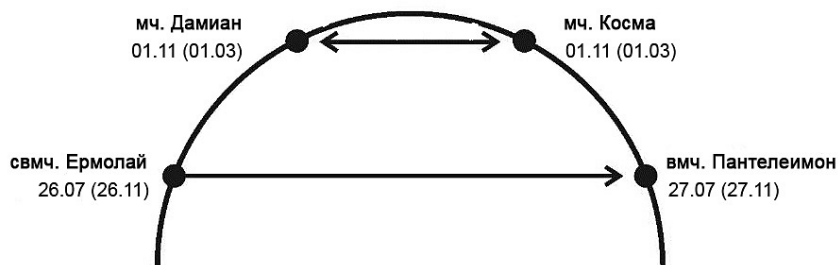
Ил. 6. Пространственные взаимосвязи сцен нижнего яруса росписи Никольского придела:
преставления и перенесения мощей из Мир Ликийских в Бари. Схема автора (справа)

В рамках обнаруженного принципа связей между сценами относительно центральной оси становится понятным размещение сцен «Преставления свт. Николая» и «Перенесения мощей свт. Николая в Бари» напротив друг друга: они как бы фланкируют вход в придел из наоса. Сцены являются пространственно связанными тематически и хронологически: так, преставление святителя – это

последняя точка его земного пути, а перенесение мощей – свидетельство посмертного прославления. Направление пространственных связей, как и в предыдущих случаях, пойдёт слева направо, от северной стены – к южной. Данные сцены завершают житийный цикл святого, который начинается с Рождества (щека арки вимы) и, развиваясь парами либо парными группами сюжетов, спускается по диагонали вниз и на запад.

На арке между юго-восточным столпом и южной стеной размещены святые Косма и Дамиан (напротив друг друга, ближе к зениту арки)³; ниже, на противоположных склонах представлены мученик Ермолай (северный склон) и великомученик Пантелеимон (южный склон). Размещение святых целителей вблизи алтаря было широко распространено в византийской храмовой декорации. В монументальной живописи Новгорода XIV–XV вв. целителей часто изображали в арках входов в жертвенники и диаконники. Например, в церкви Николы на Липне парные изображения святых целителей были представлены на стенах вимы над проходами в жертвенник и диаконник [Царевская 2007, 93].

На фресках собора Рождества Богородицы у трёх фигур сохранились надписи ОА(ΓΙΟς), и только одно имя – КОЗМА. Частично сохранилась надпись у мч. Ермолая – ΙΕ. Остальные образы определяются иконографически. Принцип их последовательности, вероятнее всего, был связан с минологией. Святые Косма и Дамиан Асийские имеют общий день памяти – 1 ноября (01.03 при начале церковного года с 1 сентября), соответственно, минологическая связь между их фигурами будет нейтральной, а Ермолай и его духовный сын Пантелеимон имеют разные дни поминовения: 26 июля (26.11) и 27 июля (27.11). В этом случае календарная связь между образами пойдёт от более ранней памяти к более поздней, от Ермолая к Пантелеимону (слева направо), и будет совпадать с общим направлением пространственных связей сцен росписи Никольского придела (ил. 7). Это, в частности, объясняет расположение целителя Пантелеимона именно на южном, а не на северном склоне арки.



Ил. 7. Схема пространственных взаимосвязей образов целителей на арке южной апсиды (Никольского придела). Рисунок автора

³ Так, святые целители Косма и Дамиан располагались напротив друг друга в арке входа в жертвенник новгородской церкви Успения на Волотовом поле (1363) и в арке входа в диаконник церкви Феодора Стратилата на Ручью (80–90-е гг. XIV в.) [см.: Царевская 2007, 93].



Ил. 8. Пространственные взаимосвязи сцен и образов
Никольского придела. Схема автора

Таким образом, в стенописи Никольского придела собора Рождества Богородицы главным принципом, по которому размещались сюжеты житийного цикла святителя, был принцип парности (ил. 8). Внутри пары сцены и образы отбирались по иконографическому подобию, тематическому соответствию и ходу (направлению) календарной памяти. Решающее значение имела ось симметрии апсиды, относительно которой композиции и располагались в пространстве диаконника, что обеспечивало живописной декорации визуальное и смысловое равновесие. Сам принцип оформления пространства, где пару составляли сцены, размещённые напротив друг друга и объединённые общей темой (либо её развивающие), обладал завершенностью и своего рода целостностью. Это существенно отличало его от линейного, исторического типа повествования, более простого для восприятия и изобразительной концепции. Обнаруженный принцип визуализации Жития свт. Николая Мирликийского явился универсальным как для придела в целом, так и для отдельных его частей.

Библиография

- Гусева 1999 – Гусева Э. К. Роспись Никольского придела Рождественского собора Ферапонтова монастыря и житийные иконы Дионисия // Ферапонтовский сборник. Вып. V / Под ред. Г. И. Вздорнова. Москва, Ферапонтово, 1999. С. 173–183.
- Рыбаков 2005 – Рыбаков А. А. Образ святителя Николая Чудотворца в творчестве Дионисия и его мастерской // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века / Под ред. Л. И. Лифшиц. Москва, 2005. С. 205–210.
- Сарабьянов 2012 – Сарабьянов В. Д. Образ священства в росписях Софии Киевской. В 2-х частях. Ч. II: Программа Софийского собора и древнерусские памятники XI–XII столетий // Искусствознание. 2012. № 3–4. С. 23–93.
- Сарабьянов 1988 – Сарабьянов В. Д. История архитектурных и художественных памятников Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. II. Москва, 1988. С. 9–98.
- Шалина 2005 – Шалина И. А. Летописная запись Дионисия и особенности росписей боковых нефов собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века / Под ред. Л. И. Лифшиц. Москва, 2005. С. 163–189.
- Шелкова 2007 – Шелкова Е. Н. Приёмы работы мастеров при написании композиций «поставлений» Николая Чудотворца в Рождественском соборе // Ферапонтовские чтения 2004–2006. Вып. 1: История и культура монастырей Русского Севера. Ферапонтово, 2007. С. 129–137.
- Шелкова 2013 – Шелкова Е. Н. Стенопись собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Дионисий. 1502 год. Росписи Никольского придела. Каталог // Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.kirmuseum.ru/issue/article.php?ID=144788#_9 (дата обращения: 06.11.2023).
- Царевская 2007 – Царевская Т. Ю. Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде и её место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. Москва, 2007.

References

- Guseva 1999 – Guseva E. K. Painting of the Nikolsky Chapel of the Nativity Cathedral of the Ferapontov Monastery and the Hagiographic Icons of Dionysius. *Ferapontov Collection*. Is. 5. Ed. by G. I. Vzdornova. Moscow, Ferapontovo, 1999. Pp. 173–183. In Russian.
- Rybakov 2005 – Rybakov A. A. The Image of St. Nicholas the Wonderworker in the Works of Dionysius and His Workshop. *Ancient Russian and post-Byzantine Art. The Second Half of the 15th – the Beginning of the 16th Century*. Moscow, 2005. Pp. 205–210. In Russian.
- Sarabyanov 2012 – Sarabyanov V. D. The Image of the Priesthood in the Paintings of St. Sophia of Kiev. Part 2: The Program of St. Sophia Cathedral and Ancient Russian Monuments of the XI–XII Centuries. *Art Studies*. 2012. 3–4. Pp. 23–93. In Russian.
- Sarabyanov 1988 – Sarabyanov V. D. The History of Architectural and Artistic Monuments of Ferapontov Monastery. *Ferapontov Collection*. Is. 2. Moscow, 1988. Pp. 9–98. In Russian.
- Shalina 2005 – Shalina I. A. The Chronicle Record of Dionysius and the Features of the Murals of the Side Aisles of the Ferapontov Monastery Cathedral. *Ancient Russian and post-Byzantine Art. The Second Half of the 15th – the Beginning of the 16th Century*. Moscow, 2005. Pp. 163–189. In Russian.
- Shelkova 2007 – Shelkova E. N. Techniques of the Masters in Writing Compositions of Nicholas the Wonderworker's "postavleniya" in the Cathedral of the Nativity. *Ferapontov Readings 2004–2006*. Is. 1: History and Culture of Monasteries of the Russian North. Ferapontovo, 2007. Pp. 129–137. In Russian.

Shelkova 2013 – Shelkova E. N. Wall Painting of the Cathedral of the Nativity of the Theotokos of the Ferapontov Monastery. Dionysius. 1502. Paintings of the Nikolsky chapel. Catalog. *Kirillo-Belozersky Historical, Architectural and Art Museum-Reserve*. URL: http://www.kirmuseum.ru/issue/article.php?ID=144788#_9.

Tsarevskaya 2007 – Tsarevskaya T. Yu. The Painting of the Church of Theodore Stratilat on the Stream in Novgorod and Its Place in the Art of Byzantium and Russia of the Second Half of the 14th Century. Moscow, 2007. In Russian.

Информация об авторе

Ольга Владимировна Силина

ведущий методист экскурсионно-методического отдела

Музей фресок Дионисия, филиал Кирилло-Белозерского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника

Российская Федерация, 161120, Ферапонтово, ул. Каргопольская, 8
соискатель кафедры русского искусства

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 17

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-0145-3720>

e-mail: silina.mfd@gmail.com

Information about the author

Olga V. Silina

Leading Methodologist of the Excursion and Methodical Department

Museum of Dionisy's Frescoes,

The Branch of Kirillo-Belozersky Historical, Architectural and Art Museum-Reserve

8, Kargopolskaya St., Ferapontovo, 161120, Russian Federation

PhD Applicant of Russian Art Department

Ilya Repin St. Petersburg Academy of Arts

17, Universitetskaya Embankment, St. Petersburg, 199034, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-0145-3720>

e-mail: silina.mfd@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 21.03.2024

Принят к публикации / Accepted 20.05.2024

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-162-173>



Память об умерших царевичах: к особенностям темы царского тезоименитства в ярославских стенных росписях XVII – первой половины XVIII вв.

Е. Ю. Макарова 

Ярославский художественный музей, Ярославль, Российская Федерация
cat312@mail.ru

Для цитирования:

Макарова Е. Ю. Память об умерших царевичах: к особенностям темы царского тезоименитства в ярославских стенных росписях XVII – первой половины XVIII вв. // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 1. С. 162–173. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-162-173>

Аннотация. Статья посвящена особенностям прославления представителей царского дома в эпоху позднего русского Средневековья и Нового времени в ярославском искусстве. Ярославль сыграл важную роль в возведении на престол царствующей династии и уделял большое внимание церковному прославлению дома Романовых. Изображения святых князей на храмовых столпах и освящение храмовых престолов в честь святых покровителей царей и царевичей стало устойчивой традицией в Ярославле. Изучение сюжетов и программ ярославских стенных росписей позволило утверждать, что в монументальной живописи Ярославля нашли отражение судьбы каждого поколения Романовых, включая образы царевичей, умерших в младенчестве. Для современников смерть престолонаследника была большой потерей, обещанием тяжёлых времен. Поэтому долгая жизнь царя и царевичей были гарантией стабильности и благополучия в государстве. Это достигалось молитвенным обращением к святым покровителям царской семьи и широким распространением их изображений в иконописи и монументальной живописи. Наивысшей точкой этого прославления стала уникальная фресковая композиция «Род царствия да благословится», представляющая генеалогию дома Романовых происходящей от святых князей и увенчанной многочисленными царевичами. Анализ этой композиции позволил говорить о воплощении в ней реальных и идеальных представлений о правящем доме.

Ключевые слова: Царское тезоименитство, династия Романовых, храм, стенные росписи, уникальный сюжет, Ярославль.

Princely memorials: The nuances of the royal name day theme in Yaroslavl wall paintings of the 17th and early 18th centuries

Ekaterina Yu. Makarova 

Yaroslavl Art Museum, Yaroslavl, Russian Federation

cat312@mail.ru

For citation:

Makarova E. Yu. Princely memorials: The nuances of the royal name day theme in Yaroslavl wall paintings of the 17th and early 18th centuries. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 1. Pp. 162–173. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-162-173>

Abstract. The focus of this paper is on the glorification of the Romanov house in early Modern times in the art of Yaroslavl. The city of Yaroslavl was closely involved in the chain of events leading to the enthronement of the reigning Romanov dynasty and that is why much attention was paid in the city to their glorification in church worship and ecclesiastical art. Images of holy princes on temple pillars and the consecration of cathedrae in honor of tsars and princes have become a tradition in Yaroslavl. Our study of the iconography of murals in Yaroslavl churches confirms that the lives and destinies of each Romanovs' generation were reflected in Yaroslavl's monumental painting, including images of princes who died in infancy. For contemporaries, a death of an heir to the throne was a great loss and an omen of coming tribulations. The long life of the tsar and his family was, conversely, seen as a promise of stability and abundance in the country. To ensure longevity and well-being of royal figures the intercession of patron saints of the royal family was evoked. Their images were widely disseminated both in icons and in wall painting. The highest point of their glorification was the unique fresco composition "May the Tsar and His family be blessed", representing the genealogy of the Romanov dynasty, ascending from the holy princes and crowned by numerous tsareviches (tsar's sons). Based on the analysis of this composition the interplay of reality and fiction in popular perception of the ruling house is discussed.

Keywords: Tsar's namesake, Romanov dynasty, temple, wall paintings, unique plot, Yaroslavl.

Общегосударственное почитание святых покровителей царской семьи – одна из устойчивых традиций русского Средневековья. Она связана с представлением о святости царской власти, определяющей стабильность в стране. Одновременно посредством образов тезоименитых святых в росписях городских церквей царская семья визуально обозначала своё присутствие в жизни общества, поскольку большинство жителей государства были удалены от столицы и не имели возможности лицезреть царственных особ.

Изобразительная традиция прославления представителей правящей династии возникла в росписи Архангельского собора Московского Кремля (1564–1565). В соборе располагались захоронения московских князей и рядом с гробницами на стенах были представлены зримые образы князей Рюриковичей (ил. 1). Все они изображены с нимбами, даже если не были канонизированы, рядом с каждой фигурой расположен медальон с тезоименитым святым [Самойлова 2015, 8–11].

Роспись была выполнена при царе Иване Грозном и должна была показать святость, древность и преемственность государственной власти, а также единство земного и Небесного царства, спасительную роль княжеской семьи как заступников за Отечество перед Небесным Царём.



Ил. 1. Великие князья Василий Юрьевич, Юрий Дмитриевич, Дмитрий Юрьевич, Андрей Дмитриевич. Фрагмент росписи Архангельского собора Московского Кремля. 1564–1565

В XVII в. началось активное строительство каменных посадских храмов, которые украшались стенными росписями, и названная идея распространилась в других городах. В Ярославле образы святых князей Рюриковичей – Киевских, Черниговских, Владимирских, Новгородских, Псковских, Муромских, Тверских, Угличских, Ярославских – появляются на столпах городских церквей (ил 2). Заказчики таким образом не только чтили святых князей, но и подчёркивали свою преданность престолу. Ярославские иконописцы, регулярно вызывавшиеся на работу в Оружейную палату для поновления росписей кремлёвских соборов, имели необходимые знания и опыт в исполнении этой задачи.

События Смутного времени показали катастрофические последствия пресечения царствующей династии. Ярославль, оказавшийся в центре событий, на протяжении всего XVII столетия переосмысливал произошедшую драму, и это нашло отражение в традиционном искусстве. В алтаре ярославской церкви Благовещения (строилась в 1688–1702 гг.) был освящён придел в честь царевича Димитрия Угличского. В 1708–1709 гг. храм был расписан ярославской артелью во главе с Фёдором Фёдоровым и Фёдором Игнатьевым; в программу алтарной росписи были включены сюжеты из жития убиенного царевича. Завершает цикл

сцена «Перенесение мощей царевича Димитрия в Москву» (ил. 3), изображающая события 1606 года, когда по распоряжению царя Василия Шуйского мощи царевича были перенесены из Углича в Москву и погребены в Архангельском соборе Московского Кремля. Это должно было доказать, что настоящий царевич действительно мёртв, а новый претендент на престол – самозванец. В росписи, выполненной через сто лет после этих событий, царь Василий Шуйский изображён благоговейно сложившим руки, почтительно шествующим за гробом святого царевича, законного наследника престола, последнего из Рюриковичей, смерть которого положила начало Смуте.



Ил. 2. Ярославские князья Василий и Константин, Муромские князья Константин, Михаил и Фёдор. Фрагмент росписи церкви Николы Мокрого в Ярославле. 1675 (слева)

Ил. 3. Перенесение мощей царевича Димитрия Угличского. Фрагмент росписи церкви Благовещения в Ярославле. 1708–1709 (справа)

В эпоху войны и разорения ярославское купечество приложило все усилия, чтобы возвести на престол царя новой династии – Михаила Фёдоровича Романова. В Ярославле собиралось ополчение Минина и Пожарского, здесь юный царь подписал согласие на восшествие на престол. В 1617 г. престол в честь святого покровителя Михаила Фёдоровича – преподобного Михаила Малеина был освящён в церкви Входа Господня в Иерусалим Спасо-Преображенского монастыря. Это очень символично, потому что именно в Спасском монастыре жители города встречали юного Михаила Романова как нового царя и долгожданного спасителя Руси.

В 1621 г. престол в честь царского покровителя был освящён в алтаре первого посадского каменного храма – в церкви Николы Надеина. Строитель храма купец Епифаний Андреевич «Надея» Светешников был лично знаком с царём и получил от него немало даров [Федорычева 2003, 10–15]. По желанию заказчика в росписи 1640 г., выполненной под руководством костромича Любима Аггеева и ярославца Стефана Евфимиева Духовского, на столпах были представлены святые покрови-

тели царя и царицы (преподобный Михаил Малейн и мученица Евдокия), а также тезоименитый святой престолонаследника, царевича Алексея Михайловича – преподобный Алексей Человек Божий. Это должно было подчеркнуть близость храмоздателя к царской семье и особенное к ней почтение.

Традиция почитания тезоименитых святых царской семьи прослеживается в других ярославских храмах. Церковь Николы Мокрого (строилась в 1664–1672 гг.) возводилась ярославскими купцами Лузиными как «царское богомолье»: это был первый храм, встречавший царя у переправы через реку Которосль при въезде в город [Рутман 2008, 255]. Из желания прославить благочестивую царскую семью в программу росписи сводов была включена евангельская притча «Благословение детей» [Никитина 2015, 323]. Это большая редкость, поскольку указанный сюжет традиционно располагался на храмовой стене в евангельском цикле. И хотя смысл притчи более глубок, её вынесение на свод композиции, где Христос изображён с ребенком на коленях и в окружении многих детей, визуальное акцентировало тему Божественного покровительства детям. Это было актуально, поскольку к тому времени царь Алексей Михайлович был отцом 16 царевичей и царевен.

В Николомокринском храме один из приделов был освящён в честь Алексея митрополита Московского, святого покровителя престолонаследника Алексея Алексеевича (1654–1670). В росписи придела, выполненной в 1675 г. ярославской артелью при участии Дмитрия Григорьева Плеханова, представлено житие московского святителя и предстояние общехристианского святительского чина образу Спаса Эммануила, размещённому в своде окна апсиды (ил. 4). Это программное построение вполне объяснимо: Богу, воплотившемуся в Младенце, Агнцу, принесённому в жертву, Церковь предстоит и служит. Но, на наш взгляд, это решение может отражать и реальные события: юный царевич, подававший большие надежды, умер в пятнадцать лет. Облик Христа-Отрока имеет очень индивидуальное решение, и сложно говорить о сходстве этого изображения с сохранившимися парсунами царевича Алексея Алексеевича; однако ярославские мастера, расписывавшие церковь Николы Мокрого, в 1660-х гг. регулярно работали в соборах Московского Кремля, они могли видеть царевича Алексея, испытывать к нему симпатию и попытаться таким образом сохранить память о нём. Это было важно, поскольку в народной среде были сомнения в официальном сообщении о внезапной смерти наследника, и один из сподвижников Степана Разина называл себя царевичем Алексеем, чудесно ускользнувшим от «бояр-изменников» [Усенко 2006, 124].

Ярославцы научились извлекать полезные уроки из событий русской истории. Моление о здравии государя и его потомков становились гарантией их личного благополучия. В алтаре церкви Архангела Михаила (строилась в 1652–1682 гг.) был освящён престол в честь покровителя царя Алексея Михайловича – преподобного Алексея Человека Божиего. Строительство храма затянулось, в 1676 г. государь умер, но родовое имя перешло к его внуку – царевичу Алексею Петровичу, поэтому посвящение престола сохранило своё значение в качестве патронального. Однако к моменту росписи храма в 1730 году ситуация поменялась дважды: в 1718 г. царевич Алексей был обвинён в государственной измене и умер в Петропавловской крепости, а в 1727 г. он был реабилитирован своим сыном Петром Алексеевичем II (1715–1730).



Ил. 4. Спас Эммануил. Фрагмент росписи церкви Николы Мокрого в Ярославле. 1675 (слева)

Ил. 5. Преподобный Алексий Человек Божий. Фрагмент росписи церкви Ильи Пророка в Ярославле. Около 1716 (?) (справа)

В этом случае замечательна не только верность ярославцев своим убеждениям, но и смелость эти убеждения визуализировать. В храмовой летописи указано, что церковь «стенным писанием украшена при державе благочестнейшей самодержавнейшей великия государыни наша императрицы Анны Иоанновны вся России самодержицы и преблагословенной государыни и царице Евдокии Фёдоровне» [Макарова 2018, 253]. Публичное упоминание Евдокии Фёдоровны – первой жены Петра I, матери царевича Алексея и бабушки императора Петра II, насильно постриженной в монастырь в 1698 г., бывшей под следствием по делу царевича Алексея в 1718 г., заключённой в Шлиссельбургской крепости в 1725 г. Екатериной I, освобождённой и возвращённой в Москву своим внуком, умершим у неё на руках в 1730 г., – прославление её как «преблагословенной государыни» говорит о глубоком почтении к трагической судьбе последней русской царицы и о признании ярославцами законным только первого царского брака.

Подтверждение этому находим в росписи ещё одного ярославского храма: около 1718 г. были расписаны галереи церкви Ильи Пророка. На откосах северного крыльца были написаны преподобный Алексий Человек Божий (ил. 5) и мученик Александр – святые покровители царевича Алексея и умершего в младенчестве царевича Александра, сыновей Петра I от первого брака. На северной стене крыльца написано житие мученика Александра-воина (ил. 6) – единственное известное художественное воплощение этого текста, а значит, выбранное не случайно, в память об умершем царевиче Александре Петровиче.

Существование в ярославском искусстве редких композиций, не встречающихся в других художественных центрах, объясняется существованием в городе профессиональной иконописной школы, которая сложилась и достигла своего расцвета в XVII в. Грамотные ярославские мастера, имевшие большой опыт

и регулярно исполнявшие царские и патриаршие художественные заказы, воплощали самые сложные идеи местных просвещённых заказчиков. Таким уникальным сюжетом является, например, композиция «Род царствия да благословится», размещённая на своде северного крыльца церкви Ильи Пророка, созданная около 1716 г. (?) ярославской артелью под руководством Фёдора Фёдорового и Фёдора Игнатьева (ил. 7). Она давно известна, хорошо изучена, но по-прежнему является темой для научных споров [Бусева-Давыдова, Рутман 2002, 68–69]. В ней зримо воплощены все идеи и образы, о которых идёт речь в данной статье. Эту композицию можно назвать своеобразным визуальным резюме нашей темы, которая долго обдумывалась и нашла своё идеальное воплощение именно в Ярославле.

В основе композиции лежит гравюра «Род правых да благословится» (ил. 8), созданной для книги Лазаря Барановича «Меч духовный» (печатное издание 1666 г.). Название гравюры заимствовано из 111 Псалма:

Блажен муж, боящийся Господа и крепко любящий заповеди Его.
Сильно будет на земле семя его; род правых благословится.
Обилие и богатство в доме его, и правда его пребывает вовек.
Во тьме восходит свет правым; благ он и милосерд и праведен.
Добрый человек милует и займы даёт; он даст твёрдость словам своим на суде.
Он вовек не поколеблется; в вечной памяти будет праведник.
Не убоится худой молвы: сердце его твёрдо, уповая на Господа.
Утверждено сердце его: он не убоится, когда посмотрит на врагов своих.
Он расточил, роздал нищим; правда его пребывает во веки; рог его вознесётся во славе.
Нечестивый увидит это и будет досадовать, заскрежещет зубами своими и истает.
Желание нечестивых погибнет (Пс 111:1–10).

Гравюра под таким названием восхваляла благочестие Алексея Михайловича и его рода, поэтому автор торжественно вручил книгу царю на церковном соборе 1665–1667 гг. в Москве; книга была одобрена, рекомендована к продаже и специально рассылалась по крупным монастырям [Сукина 2020, 119]. На гравюре представлен «род правых»: Алексей Михайлович (1629–1676) с первой супругой Марией Ильиничной (1624–1669) и тремя сыновьями – царевичами Алексеем (1654–1670), Симеоном (1665–1669) и Фёдором (1661–1682). Подобие нимбов образуют начертания имён над головой царя и царицы, юные царевичи изображены без нимбов, но как царственные ветви на генеалогическом древе, ведущем начало от святого князя Владимира. Однако в течение пятнадцати лет все изображённые на гравюре ушли из жизни, древо правых оказалось на грани гибели.

Заложенная в гравюре идея была развита ярославскими мастерами. Она была усилена актуальными образами, чтобы показать, что род не угас и царское благочестие не утрачено. Композиция была переименована в «Род царствия да благословится». В росписи мы обнаруживаем новое видение дома Романовых. В основании царствующего рода изображён святой князь Владимир, по сторонам от него предстоят князья Борис и Глеб; древо семьи дополняют образы святого князя Александра Невского и царя Михаила Фёдоровича. По сторонам от Александра Невского изображены последние Рюриковичи – царь Фёдор Иоаннович (1557–1598) и царевич Димитрий Иоаннович Угличский (1582–1591). От них отходят ветви царевичей четвёртого и пятого поколений Романовых: второй слева – Алексей

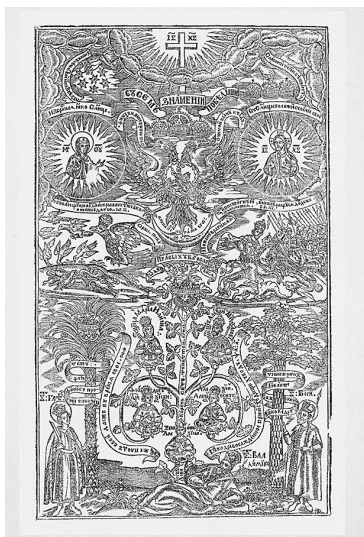
Петрович (1690–1718), второй справа – Александр Петрович (1691–1692), сыновья Петра I от первого брака; крайний слева – Пётр Петрович (1715–1719), сын Петра I от второго брака, крайний справа – Пётр Алексеевич (1715–1730), внук Петра I, будущий император Пётр II. Во втором ярусе полуфигуру Михаила Фёдоровича окружают царь Алексей Михайлович и его сыновья от первого брака – царе-вичи Симеон Алексеевич, Алексей Алексеевич и Фёдор Алексеевич. На вершине семейного древа – сыновья Алексея Михайловича от второго брака – царе-вичи Иван (1666–1696) и Пётр (1672–1725), ставшие соправителями после кончины отца и регентства сестры Софьи.



Ил. 6. Житие святого мученика Александра-воина. Фрагмент росписи церкви Ильи Пророка в Ярославле. Около 1716 (?)



Ил. 7. Род царствия да благословится. Фрагмент росписи церкви Ильи Пророка в Ярославле. Около 1716 (?)



Ил. 8. Род правых да благословится. Гравюра. 1666 (слева)

Ил. 9. Покаяние Давида. Фрагмент росписи церкви Иоанна Предтечи
в Толчкове в Ярославле. Около 1705 (справа)

Примечательно, что здесь изображены все царевичи, рождавшиеся в царской семье на момент создания росписи, независимо от того, были ли они живы в это время или умерли в младенчестве. Все цари и царевичи изображены с нимбами, хотя канонизированы только князь Владимир, Александр Невский и царевич Димитрий. Представляется, что эта композиция должна была визуализировать расцвет царской семьи. Множество отпрысков с надписанными именами создавали впечатление богатства и устойчивости правящей династии. Однако изменение названия с «рода правых» на «род царствия», при точном воспроизведении всех остальных надписей, вызывает вопрос о намеренности этой замены.

Художественная традиция Ярославля отличалась точным следованием образцу и даже некоторой педантичностью. На наш взгляд, замена названия не могла быть случайностью или ошибкой. История не уделяет много внимания умершим царевичам, поскольку после своей кончины они уже никак не влияют на ход событий. Но для современников смерти наследников или уход из жизни молодых царей бездетными (Фёдор Иоаннович и Фёдор Алексеевич) были темой для размышлений. И, вероятнее всего, выводы, которые они делали, согласовались со Священным Писанием, которое подробно иллюстрировалось в стенописях ярославских храмов. Немногом ранее ярославская артель Дмитрия Плеханова и Фёдора Игнатьева на галерее ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове иллюстрировала историю царя Давида. Здесь подробно рассматривалось наказание ветхозаветного царя, пославшего на смерть военачальника Урию, чтобы женится на его супруге красавице Вирсавии. Все дети, рождённые в браке Давида и Вирсавии, умирали, пока царь не раскаялся перед первосвященником и не получил прощения (ил. 9). Покаянные Псалмы Давида широко известны и используются в литургической и молитвенной практике и в наши дни.

Исходя из этого, мастера могли сознательно изменить слово в названии композиции, полностью изменив её смысл: смерть царевичей – наказание за грехи, пресечение династии – справедливое возмездие для всех жителей государства. В то же время прославление святых царского дома служило обращением к Божественному милосердию и свидетельствовало об умерших царевичах как заступниках за Отечество на небесах. Возможно, поэтому престолы в их честь освящались именно в алтарях.



Ил. 10. Святые князья Феодор, Давид и Константин, святые князья Василий и Константин, ярославские чудотворцы, и преподобный Макарий Унженский перед иконой «Богоматерь Толгская». Вторая половина XVII в. Собрание Ярославского художественного музея

Конечно, тема благоденствия царского дома волновала не только жителей Ярославля. Но она получила столь яркое воплощение именно здесь, потому что была особенно близка ярославцам. Все ярославские святые, которые были прославлены в городе, – это пятеро князей XIII века и представители двух династий (ил. 10). Святые князья – это братья Василий и Константин (канонизированы в 1501 г.), не оставившие наследников, и их преемники – князь Фёдор Чёрный «с чадами» Давидом и Константином (канонизированы в 1463 г.). Мощи святых князей пребывали в городе, им были установлены дни празднования, известны их жития и иконописные изображения, их образы присутствуют в росписи всех ярославских храмов. Изображения двух святых княжичей в числе ярославских

святых формировали представление о ценности наследников как Божественного дара и высшего благословения.

Таким образом, изучение ярославских стенных росписей XVII – второй половины XVIII в. позволяет проследить целый ряд воплощённых в них «неочевидных» тем, таких как, например, сохранение памяти об умерших царевичах. Особенности изобразительного языка церковного искусства, кроме решения прямых задач, позволяли визуализировать истинные убеждения и мнения современников, отсылая к авторитету Священного Писания в оценке происходящих событий. В сложных многоплановых программах росписей неизбежно отражались актуальные проблемы своего времени и их интерпретация с точки зрения нравственных основ христианского учения.

Библиография

- Бусева-Давыдова, Рутман 2002 – Бусева-Давыдова И. Л., Рутман Т. А. Церковь Ильи Пророка в Ярославле. Москва, 2002.
- Макарова 2018 – Макарова Е. Ю. К вопросу об изучении росписей церкви Архангела Михаила в Ярославле // XXII Научные чтения памяти И. П. Болотцевой. Сборник статей. Ярославль, 2018. С. 253–259.
- Никитина 2015 – Никитина Т. Л. Русские церковные стенные росписи 1670–1680-х годов. Москва, 2015.
- Рутман 2008 – Рутман Т. А. Храмы и святыни Ярославля. Ярославль, 2008.
- Самойлова 2015 – Самойлова Т. Е. Святые князья в стенописи Архангельского собора. Москва, 2015.
- Сукина 2020 – Сукина Л. Б. «Род царствия благословится»: два случая интерпретации идеи богоизбранности правящего дома Романовых в русской художественной культуре второй половины XVII – начала XVIII вв. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 3. С. 115–131.
- Усенко 2006 – Усенко О. Г. Новые данные о лжемонархах в России XVII века // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 2006. № 2. С. 119–137.
- Федорычева 2003 – Федорычева Е. А. Церковь Николая Надеина в Ярославле. Москва, 2003.

References

- Buseva-Davydova, Rutman 2002 – Buseva-Davydova I. L., Rutman T. A. Elijah the Prophet's Church in Yaroslavl. Moscow, 2002. In Russian.
- Fedorycheva 2002 – Fedorycheva E. A. St. Nicholas Nadein's Church in Yaroslavl. Moscow, 2002. In Russian.
- Makarova 2018 – Makarova E. Yu. The Story of Studying the Paintings of the Archangel Michael's Church in Yaroslavl. *Proceedings of 22nd Conference in Memory of I. P. Bolotseva*. Yaroslavl, 2002. Pp. 253–259. In Russian.
- Nikitina 2008 – Nikitina T. L. Russian Church Wall Paintings of the 1670s – 1680s. Moscow, 2008. In Russian.
- Rutman 2008 – Rutman T. A. Churches and Shrines of Yaroslavl. Yaroslavl, 2008. In Russian.
- Samoilova 2015 – Samoilova T. E. Holy Princes in the Murals of the Archangel Cathedral. Moscow, 2015. In Russian.

Sukina 2020 – Sukina L. B. 'The Regnal Family be Blessed'. Two Cases of Interpretation of the Idea the God's Chosenness of the Ruling House of Romanovs in Russian Artistic Culture of the Second Half of the 17th – Early 18th Centuries. *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*. 2020. 3. Pp. 115–131. In Russian.

Usenko 2006 – Usenko O. G. New Facts on False-Monarchs in Russia in XVII century. *Moscow University Bulletin. Series 8: History*. 2006. 2. Pp. 119–137. In Russian.

Информация об авторе

Екатерина Юрьевна Макарова

старший научный сотрудник отдела древнерусского искусства

Ярославский художественный музей

Российская Федерация, 150000, Ярославль, Волжская набережная, 23

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1282-6079>

e-mail: cat312@mail.ru

Information about the author

Ekaterina Yu. Makarova

Senior Research Fellow of Ancient Russian Art Department

Yaroslavl Art Museum

23, Volzhskaya Embankment, Yaroslavl, 150000, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1282-6079>

e-mail: cat312@mail.ru

Материал поступил в редакцию / Received 30.03.2024

Принят к публикации / Accepted 24.05.2024



Художник Святослав Воинов: христианское искусство в эпоху модернизма

А. К. Флорковская 

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация
florkovskaja@yandex.ru

Для цитирования:

Флорковская А. К. Художник Святослав Воинов: христианское искусство в эпоху модернизма // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 1. С. 174–190. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-174-190>

Аннотация. Статья посвящена творчеству Святослава Владимировича Воинова (1890–1920), петербургского живописца и графика, малоизвестного сегодня, но яркого представителя искусства 1910-х годов. Цель статьи – вернуть забытое имя оригинального религиозного художника эпохи модернизма, на основе архивных материалов реконструировать его художественное мировоззрение и рассмотреть ряд наиболее значительных произведений с помощью комплекса традиционных искусствоведческих методик в контексте религиозного направления конца XIX – первой трети XX веков. Задачи статьи – проанализировать живопись и графику Святослава Воинова, выявить специфику художественных процессов, которые на рубеже XIX–XX вв. шли в русском искусстве на пересечении символизма и модернизма, наметить специфическую ситуацию в искусстве эпохи Гражданской войны (1917–1922), в период которой были созданы наиболее значительные произведения художника. Святослав Воинов является представителем религиозного направления в отечественном искусстве начала XX века и продолжает традиции предшествующего периода его развития. Но он и прокладывает новые пути, связанные с модернизмом и произошедшим во второй половине XIX – начале XX веков открытием эстетической ценности древнерусской иконы. В статье рассматриваются факты биографии художника, культурный и общественный контекст его творчества, живописные и графические произведения, хранящиеся в Государственном Русском музее. Искусство Воинова основано на сложном синтезе искусства иконы, символизма и новейших направлений: футуризма, экспрессионизма, что в целом характерно для ряда отечественных мастеров рубежа XIX–XX вв. Уникальность творчества Святослава Воинова в том, что оно выходит за рамки сугубо светского религиозного искусства. Предлагая оригинальный и актуальный на тот момент пример синтеза древних церковных традиций и современной визуальности, выработанной к началу XX века, Воинов преодолевает границы сюжетного решения религиозной темы и устремлён к богословствованию в красках.

Ключевые слова: Святослав Воинов, религиозное искусство, литургическое искусство, икона, символизм, модернизм, Гражданская война, искусство XX века.

The artist Svyatoslav Voinov: Christian art in the era of modernism

Anna K. Florkovskaya 

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts
Moscow, Russian Federation
florkovskaja@yandex.ru

For citation:

Florkovskaya A. K. The artist Svyatoslav Voinov: Christian art in the era of modernism. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 1. Pp. 174–190. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-174-190>

Abstract. This paper explores the life and art of Svyatoslav Voinov (1890–1920), a modernist painter and a drawing artist from St. Petersburg, barely remembered today but nevertheless a remarkable example of both art and spirituality of his time. Both paintings and drawings of Voinov lay bare a distinctive character of the period when symbolism and modernism crossed ways. His art offers a glimpse on a unique creative atmosphere of the period of the Russian Revolution and the Civil War (1917–1922), the time when his most significant work was done. Voinov's art is typical for religious currents in the Russian art of early 20th century. It is closely linked to their preceding formative period but was also influenced by the modernist discovery of the aesthetic value of Russian icons. Voinov's art is rooted in a complex synthesis of traditional icon-painting and symbolism grafted with newer expressionistic and futuristic trends, such a synthesis being typical for quite a few Russian artists of the period. What makes Voinov and his art unique is that he aspired to cross the boundaries of purely secular spirituality and offered an original and effective example of how modern visuality can work together with ancient tradition of icon painting. Voinov transcends the contours of narrative formulas of religious themes and boldly moves towards the theology in paint. The drawings and compositional sketches of Svyatoslav Voinov were examined by the author in the collections of the State Russian Museum (St. Petersburg, Russia). Some of the drawings are published here for the first time.

Keywords: Svyatoslav Voinov, religious art, liturgical art, icon, symbolism, modernism, Civil war, twentieth-century art.

В Государственном Русском музее хранится небольшой корпус живописных и графических работ Святослава Воинова (ил. 1) – художника, сегодня почти забытого. Он работал в переломное время исторических бурь и социальных катастроф, завершающих плодотворный период отечественной культуры Нового времени и открывающих двери в новый мир XX столетия.

Святослав Владимирович Воинов (1890–1920) родился в Санкт-Петербурге в семье потомственного дворянина. Его отец интересовался искусством и собрал большую коллекцию исторических и художественных предметов. О характерном для семьи интересе к изобразительному творчеству свидетельствует тот факт, что два родных брата Святослава Владимировича, Всеволод и Ростислав, также стали художниками.



Ил. 1. С. В. Воинов. Автопортрет. Б., кар. До 1920.

© Русский музей, Санкт-Петербург

С 1910 года будущий художник обучался в Петербургском университете, а художественное образование получал в студии Михаила Давидовича Бернштейна, выученика художественных студий Лондона (1894–1899)¹, Парижа и Мюнхена (1899–1901). Вернувшись в Россию, Бернштейн продолжил обучение у Ильи Репина. Ещё одним преподавателем Студии был скульптор Леонид Владимирович Шервуд, сын ведущего архитектора и теоретика русского стиля Владимира Иосифовича Шервуда.

В студии Михаила Бернштейна и Леонида Шервуда учился цвет будущего петербургского авангарда: Владимир Татлин, Вера Ермолаева, Александр Волков, Михаил Ле-Дантю. Среди её учеников – график Владимир Лебедев, скульпторы Сарра Лебедева и Виктор Эллонен, религиозный живописец Леонид Чупатов, впоследствии ученик Кузьмы Петрова-Водкина. Для собственного творчества препода-

¹ Выбор учебных заведений Великобритании в те времена для русских художников был весьма нетипичным. Чаще предпочтение отдавалось студиям Парижа и Мюнхена. На рубеже XIX–XX веков в Лондоне существовало немало художественных студий, в которых мог учиться Михаил Бернштейн. В Open Studio получали первое образование некоторые будущие прерафаэлиты: Фредерик Лейтон, Джон Милле и иные. Другая известная студия – South Kensington School of Art in London, где большинство студентов составляли иностранные художники. К началу 1900-х годов студия оказалась связана с возникающим модернизмом и стала местом зарождения движения «Новая скульптура» в Великобритании. Среди её студентов – Барбара Хепворт и Генри Мур, что важно для понимания генезиса Святослава Воинова через его учителя и объясняет тот факт, что среди учеников Студии Бернштейна было много будущих представителей авангарда.

давателей Студии была характерна ясная пластическая форма как один из стилевых вариантов северного модерна, постепенно перерастающего в модернизм.

В Студии Бернштейна Святослав познакомился с будущей женой Ксенией Александровной Слепушкиной (ум. 1972). Ксения Александровна сохранила его наследие: племянница по её завещанию передала работы Святослава Воинова в Русский музей.

Но не только навыки, полученные в Студии Михаила Бернштейна, стали для Святослава Воинова определяющими. По воспоминаниям жены, «он говорил: учился только у икон и народного искусства, где форма вытекает из содержания» [Воинова 715, 1]. Среди рисунков Святослава Воинова, хранящихся в Русском музее, есть схемы иконных композиций с пометками самого художника, что это новгородские иконы XIV–XV веков.

Сегодня «судьба части художественного наследия и архива Святослава Воинова, – отмечает исследовательница его творчества Ирина Арская, – остаётся неизвестной, нет ясности и в деталях биографии» [Арская 2024]. Можно сказать, что научное изучение художественного наследия Святослава Воинова только начинается. Написано о нём пока немного. Владимир Круглов составил для каталога выставки «Символизм в России» (1996, ГРМ), вероятно, первую краткую биографию художника с такой характеристикой: «Он питал тягу к философской, религиозно-символистской живописи, характерной для культурной среды Петербурга. В его полотнах отразились как экспрессивные тенденции нео-примитивизма, так и неоклассические поиски большой формы» [Круглов 1996, 381]. На выставке экспонировалась картина Воинова «Благовещение» (1916, ГРМ). Ирина Арская, сотрудник Государственного Русского музея (ГРМ), пишет в *Энциклопедии русского авангарда*: «Подобно В. Н. Чекрыгину, С. М. Романовичу, М. К. Соколову, Р. А. Флоренской, Святослав Воинов был сосредоточен на религиозно-мистических темах, искал современный художественный язык, адекватный личному самоуглублённому богоискательству» [Арская 2024].

Тамара Чудиновская, сотрудник Русского музея, давно занимается творчеством Святослава Воинова. Она написала краткую аннотацию к его произведениям, представленным на выставке «Неоклассицизм в России» (2008, ГРМ), которая была опубликована в каталоге выставки. Чудиновская пишет: «В сфере интересов Святослава Воинова весьма значительной темой была евангельская история, которую он трактовал в символистском духе и с классической ясностью. Глубокий мировоззренческий традиционализм, с одной стороны, а с другой, новый изобразительный язык, не имеющий точек соприкосновения с иконописным каноном, рождали образы глубокие, но очень индивидуальные. Обобщённые, статичные изобразительные формы, локальный цвет с эффектом фотографического негатива в сочетании с яркими цветными участками создают впечатление мистической, ирреальной картины» [Чудиновская 2008, 198]. Ей также принадлежит пока не опубликованная научная статья о Святославе Воинове.

Выставляться Святослав Воинов начал с 1915 года. До 1917 он участвует в выставках возрождённого «Мира Искусства», в Выставке левых течений, становится членом модернистского «Союза молодёжи» [Арская 2024], ведущим художником которого был Павел Филонов.

Вскоре молодого художника закручивает вихрь Гражданской войны. С 1918 по 1920 годы он создаёт свои самые значительные из известных сегодня произведений, выступает как теоретик искусства, готовит лекции по вопросам современного творчества.

В начале 1920 года, совместно с С. Я. Маршаком и Е. И. Васильевой (Черубиной де Габриак), он принимал участие в создании первого в России детского театра в Краснодаре. Там он общался с Борисом Алексеевичем Леманом, также принимавшим участие в создании театра, – антропософом, египтологом, поэтом, композитором, наставником художника Евгения Спасского, тяготевшего уже в эти годы к мистическим темам и ставшего впоследствии религиозным художником [Багдасаров 2024]. Летом 1920 года Святослав Воинов был арестован большевиками и как бывший белый офицер вскоре расстрелян. Ему было 30 лет.

Художественная ситуация в России рубежа XIX–XX веков определялась символизмом, модерном, а затем авангардом и модернизмом, а также продолжающимся и активно трансформирующимся реализмом, включившим уже в себя к этому времени импрессионистические тенденции. В искусстве Петербурга заявляет о себе неоклассицизм, пришедший на смену символизму и модерну в 1910-е годы. Чуть раньше, в символизме, произошло взрывное развитие религиозной темы. Символ – понятие религиозное, его разработка в христианском аспекте приходится на эпоху патристики, на IV–V века. На рубеже XIX–XX веков искусство, стремящееся обратиться от позитивизма и рационализма к мистике, встать на духовное основание, вернуться к религиозному пониманию бытия мира и человека, естественным образом обращается к символическому мышлению, к символу. Религиозная тема в искусстве символизма России и Европы получает большое развитие.

Одной из граней этого процесса стало возрождение профетического пафоса искусства и связанного с ним представления о миссии художника и функции искусства, что характерно для отечественной культуры на протяжении веков. Пророческая миссия понималась как высшее раскрытие творческого дара Александром Пушкиным, Александром Ивановым, Михаилом Врубелем, что является одним из проявлений духовного, религиозного понимания творчества.

Пророческий пафос в начале XX века был усугублён предчувствием глобальных катастроф. Георгий Чулков, поэт и литературный критик Серебряного века, создатель теории мистического анархизма, вспоминал: с середины 1900-х годов художники и поэты «прислушивались к грядущей буре», слышали, что что-то «поёт и насвистывает», предчувствовали, что это «прелюдия к дню восстания из мёртвых», к Апокалипсису [Чулков 1999, 102–103]. Многие из идей и атмосферы эпохи символизма было унаследовано модернизмом и авангардом.

Начавшаяся в 1914 году Первая мировая война в художественном плане стала катализатором многих процессов: в произведениях на военные темы были сформулированы новые приёмы, сформирована новая стилистика изобразительного языка. Появляется ряд работ, где центральными являются религиозные образы и мотивы: открытки Николая Калмакова с изображениями ангелов [Круглов, Павлова 2014, 14–15], картины Кузьмы Петрова-Водкина «На линии огня» (1916, ГРМ), «Богоматерь Умиление злых сердец» (1914–1915, ГРМ), графический альбом Наталии Гончаровой «Война. Мистические образы войны» (1914, ГРМ).

Первые годы после двух революций 1917 года – это время Гражданской войны (1917–1922) и особый период в новой, советской истории. Его политическая событийность часто затмевает художественную ситуацию, но и в сфере культуры это отдельный период, характеризующийся сосуществованием диаметрально противоположных тенденций и изменчивого контекста. Именно к 1918–1920 годам относятся находящиеся в Русском музее произведения Святослава Воинова. Неоднозначность времени, его смысловая и мировоззренческая подвижность обусловлены положением страны и общества между старым и новым. Всё это проявляется и в творчестве Воинова: он как модернист революционизирует форму на путях возвращения к традиции – к иконе и народному лубку.

Чуть раньше, на рубеже XIX–XX веков, в культурном сознании соединилось национальное наследие допетровской Руси и поиски нового искусства, обусловив прорывное художественное мировоззрение XX века. Культура достигла своего рода единства, встала на прочную основу непрерывного развития. Открытие иконы, новое понимание её как искусства постепенно складывается в России с середины XIX века в научном и в художественном планах [Тарутина 2023]. В новом осмыслении старого допетровского искусства большую роль сыграла культура старообрядчества. В ней бережно сохранялись традиции иконного письма и традиционная иконография. После принятия Указа «Об укреплении начал веротерпимости» в 1905 году сохранённые культурные сокровища стали более доступны. Старообрядчество, как и религиозное сектантство, вызывали огромный интерес у представителей культуры Серебряного века – в энергии радикальной религиозности видели зачатки будущего страны при опоре на её прошлое.

Важнейшим фактором здесь является то, что многие русские художники в XIX – начале XX века начинали свой путь с учёбы в иконописных мастерских, а затем поступали в Академию художеств. Мы читаем об этом в биографиях передвижников Ильи Репина и Василия Максимова, а также Кузьмы Петрова-Водкина, Филиппа Малявина, Василия Чекрыгина, Климента Редько и многих других. Несмотря на то, что традиционное иконописание было отодвинуто за пределы «Большого искусства», оно продолжало на него влиять и транслировать традиции искусства допетровской Руси. Ещё предстоит исследовать, как они влияли на творчество художников академической выучки, но уже сегодня можно сказать, что особенно заметно это влияние в трактовках человеческого образа, в портрете.

Московские художники-реалисты, по крайней мере со второй половины XIX века, обращали внимание на художественные достоинства древнерусской живописи, предвосхищая всеобщее признание её эстетической ценности. Об этом свидетельствуют воспоминания учеников Алексея Саврасова: Константин Коровин вспоминал, что впервые его внимание на художественные достоинства иконы обратил Саврасов [Молева 1963, 147]. В 1898 году Исаак Левитан спрашивал своего ученика Бориса Липкина: «В Ростове видели фрески? А в Кремле? – Да, – отвечает Липкин, – там они меня и увлекли. Левитан: И всё там просто: два-три цвета, белила, охра, голубец, что-то вроде земли. Совсем нет ярких титиановских голубых и красных, излюбленных итальянцами и так похожих на олеографию... Я был в Ростове с Нестеровым и нас особенно поразило композиционное мастерство этих полуграмотных живописцев... У одного коллекционера (И. С. Остроухова) я видел

прекрасное собрание древних икон. Я Вам советую съездить в Ростов и поизучать там законы композиции и техники древней живописи» [Левитан 1956, 222]. Осенью 1900 года Борис Липкин, Николай Сапунов и другие ученики Левитана поехали в гости к Петру Петровичеву в Ростов, и «Сапунов увёз из ростовских церквей свою голубо-желтую излюбленную гамму» [Левитан 1956, 223].

Валентин Серов интересовался работой иконописца. Он брал уроки письма яичными красками [Серова 1986, 96] – древней техники национальной живописи. Подтолкнуло этот интерес знакомство с техникой темперы, входившей в моду у французских и русских современных художников. В 1900-е годы Серов копирует икону «Богоматерь Яхромская», работает темперой по левкасу [Зильберштейн, Самков 1985, 214], стараясь постичь её, а затем использует технику темперы в своих живописных полотнах. Возрождение техники темперной живописи шло параллельно росту интереса к иконе: к ней обратились Виктор Борисов-Мусатов, Николай Рерих, Валентин Серов, художники «Голубой розы».

Икону как искусство открыл символизм. Сергей Аверинцев писал: «Без предпосылок, созданных русским символизмом, едва ли было возможно открытие искусствоведческим сознанием XX века эстетической ценности русской иконы» [Аверинцев 2002, 68]. Влияние иконы на новое искусство – и с точки зрения художественного мировоззрения, и с технологической точки зрения, и по сюжетике – вопрос отдельный и крайне интересный.

К началу XX века суммировались многочисленные факторы. Икона, как и символизм и авангард, является чем-то бóльшим, чем искусство: это строительство жизни, бытия. В этом заключалось важное пересечение нового искусства с иконой. Ориентация на икону также стала реакцией национальной культуры на изменение художественной парадигмы в петровское время, помогла реализовать запрос на анти-натурализм, на иную функцию художественного образа в культуре и жизни.

Святослав Воинов углубленно изучал иконопись, как и многие художники авангарда: Владимир Татлин, Василий Кандинский, Павел Филонов, Казимир Малевич, его товарищ по Студии Бернштейна Михаил Ле-Дантю. Воинов исследовал иконографию, композицию иконы, её технологические основы, связывая законы формообразования со спецификой материала – темперы, масла, холста, доски [Арская 2024]. Символическая основа иконы, неразрывно связавшая зримое и незримое, смысл и материал, стала для Воинова воплощением внутренней необходимости, которую искали в искусстве его современники-художники. Подобно многим из них Воинов писал на общехудожественные и теоретические темы. Сохранилось несколько рукописей, все они были созданы в первые годы после Октябрьской революции 1917 года и раскрывают его художественное мировоззрение, помогают понять и истолковать его работы.

Святослав Воинов выступал как критик «буржуазно-капиталистического периода искусства», когда художнику приходилось работать на рынок, что приносило «понижение эстетических требований, плоский натурализм, бескрылость духа» [Воинов 712, 1]. Революция приносит в этом отношении сдвиг. Воинов видит в предреволюционное время два полюса: передвижники, «растерявшие живописную культуру», и Врубель, путь которого – бегство от буржуазии в мир фантазии; альтернатива для всего этого – икона и народный лубок. В современном искус-

стве Воинов видит свежую струю: «любовь к краскам, насыщенности, к построению форм, к живому ритму форм и узорности», что свидетельствует, по его мнению, о переходе к новым формам в искусстве. Художника волнуют теоретические проблемы взаимоотношения формы и содержания, он особо отмечает: «Я говорю о духовном содержании, а не о сюжете» [Воинов 712, 1].

Художник мечтает о новом пролетарском искусстве (не думая о том, что наступающая эпоха – атеистическая). Он пишет: сейчас нужно «искусство исканий, искусство революционное» [Воинов 712, 2], понимая, безусловно, христианство как революционное явление в мировой истории. И будущее искусства видится им как создание нового канона. Он отмечает: кубо-футуристы сдвигают форму, отражая тем самым сдвиг старых форм жизни. Это рождает синтетическое искусство, из него возникает «единый канон форм», создаваемый коллективным творчеством. Как и многие его современники-художники, Воинов мечтает о «стирании грани между ремеслом и искусством», необходимым, потому что у ремесленника есть понимание материала и средств его выразительности [Воинов 712, 3]. В иконе, отмечает он, соединены материя и дух, где духовному принадлежит приоритет перед материальным. Воинов мечтает о возрождении принципа средневекового искусства, где художник, мастер, руководит целым коллективом подмастерьев; так рождается «художественное произведение как памятник коллективного творчества, массовое искусство улиц, площадей, народных собраний» [Воинов 712, 4].

Второй сохранившийся и тоже находящийся в архиве Русского музея текст авторства Святослава Воинова – это «Программа работ художественной студии-секции изобразительных искусств» [Воинов 713]. Эта записка содержит мысли автора об особенностях и задачах искусства. Воинов рассматривает вопросы теории и истории искусства, его техники, колорита и композиции, а также программу практических занятий по искусству. Просвещение широких масс в области искусства, их приобщение к нему – важное направление деятельности представителей культуры того времени. Лозунг «искусство принадлежит народу», сформулированный Лениным в 1920 году, буквально носился в воздухе на рубеже XIX–XX веков. Внутри культуры ещё в XIX столетии возник огромный интерес к народному творчеству как в аспектах национально-исторических, так и в аспектах социального содержания творчества. Во второй половине XIX века чаяния искусства народного как искусства грядущего были предсказаны Рихардом Вагнером и Фридрихом Ницше.

Народное искусство, свободное от исключительно фольклорного его понимания, современное, рождённое потребностями времени, волновало Святослава Воинова. Он пишет текст лекции «Цели, значение и формы эстетического развития масс. Общие понятия о происхождении, задачах и значении искусства» [Воинов 711]. В самом начале лекции он вновь обращается к опыту иконы: «Недавно открывшееся нам чудо, – отмечает он, – наша древнерусская живопись» [Воинов 711, 1]. Для Воинова искусство является духовным делом: «Задача искусства – раскрытие мира изнутри человека, раскрытие законов духа» [Воинов 711, 2]. Об этом писал Евгений Трубецкой, с трудами которого («Умозрение в красках», 1915; «Два мира в древнерусской иконописи», 1916; «Россия в её иконе», 1917) Воинов, с большой вероятностью, был знаком. Он полагает искусство не раз-

влечением, выступает против «рассказа», нарратива в живописи [Воинов 711, 2]. Значение искусства для художника обусловлено его вневременным значением и его профетическим, пророческим характером: художник видит в искусстве знаки будущих событий [Воинов 711, 7].

Среди живописных произведений Святослава Воинова, хранящихся в Русском музее, самая ранняя – «Пейзаж с валунами и соснами» (х., м., 1912). Она представляет собой характерный для петербургской художественной школы того времени пейзаж: с элементами стилистики северного модерна и вне-пленэрного реализма, с большой ролью линии. Художник в это время учился в студии Михаила Бернштейна.

Воинов тяготеет к неоклассицизму: об этом свидетельствуют его акварели, датированные серединой – второй половиной 1910-х годов: это иллюстрации к «Евгению Онегину» и «Пиковой даме» А. С. Пушкина и «Новая Голландия». В то время поворот к неоклассицизму в культуре был очевиден: журнал «Аполлон» (с 1909), в определённом смысле пришедший на смену журналу «Мир Искусства», провозгласил на своих страниц новый принцип творчества – принцип «прекрасной ясности» [Кузьмин 1910, 5–10].

Художник много рисовал, основные мотивы его рисунков – наброски композиций, фигур, дома и деревья. Это связано с работой над большими, программными живописными полотнами, но свидетельствует и о художественных пристрастиях и интересах: в изображениях домиков его явно интересует проблема глубокого пространства и положение объёма в нём, в рисунках древесных стволов – морфология природной органической формы. Вторая группа рисунков – наброски композиций, некоторые из которых, например, «Встреча Марии и Елизаветы», так и не были написаны.

Картина «Сон» (1915) тематически характерна для искусства Серебряного века, где мотив сна был одним из самых распространённых. Произведение содержит в себе зачаток крупных религиозных композиций, напоминая о сне учеников Христа в Гефсиманском саду. Интересно композиционное решение «Сна»: его можно отнести и к модернизму, и к символизму. Картину ритмически организуют дугообразные растениеподобные линии, но они несут совершенно другую энергию, нежели в символизме, более мощную и брутальную.

«Благовещение» (1916) – первая безусловно религиозная картина Воинова (ил. 2). Она экспонировалась на выставке «Мир искусства» в 1917 году и синтезирует уроки символизма, плоды изучения иконы и прорыв в модернизм как искусство XX века. Здесь уже перед нами оригинальный художественный язык Воинова – тяготение к монохромности, акцент на линии и силуэте, статичность и интерес к пространству в новом, характерном для XX века ракурсе – оно не перспективное. Сцена Благовещения революционно перенесена в глухой еловый лес. Среди голых стволов фронтально расположены фигуры Архангела Гавриила и Девы Марии. Художник явно опирается на художественные законы иконы. Это будет характерно и для последующих его картинных композиций.

Картина «Тайная вечеря» (1918) окружена большим количеством рисунков и набросков: это фигура Христа и апостолов, отдельные фрагменты картины. По воспоминаниям Ксении Воиновой-Слепушкиной о работе над «Тайной вечерей», художник «хотел написать её спектральной, как радужный фацет зеркала.

Краски – киноварь, бакан², лимон, кадмий, охра, кобальт, ультрамарин. Каждую голову, руки проработать реально – громадную запрестольную стену... всё пронизать светом. Круги заключали противоречия квадрата» [Воинова 715].



Ил. 2. С. В. Воинов. Благовещение. 1916.

© Русский музей, Санкт-Петербург

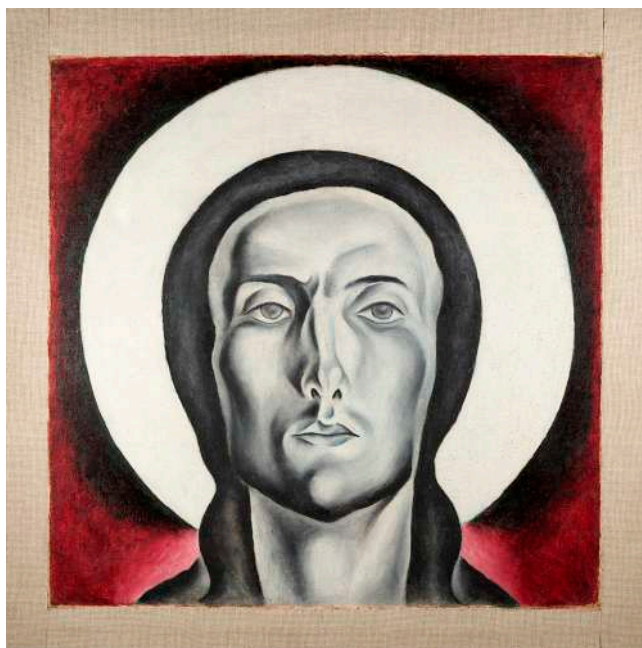
Иконография Тайной вечери в мировом искусстве огромна и композиционно решается двояко: Христос и апостолы в традиции европейской живописи эпохи Ренессанса и позже обычно сидят за прямоугольным столом (Леонардо да Винчи, Перуджино, Якоб Йорданс и мн. др.), в византийской и русской традиции – за круглым (фрески монастыря Вотопед, Афон; Благовещенского собора московского Кремля; икона «Тайная вечеря» Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры – все XIV–XV веков). Мотив круга является доминирующим, определяющим композицию и у Воинова, но он вписывает в него прямоугольник стола, тем самым синтезируя оба композиционных типа (ил. 3).

Для художника и здесь характерна линейная пластичность линий, монохромность, в глубине которой таится цвет, тяготение к отжато-му от всего лишнего, концентрированному образу и живость фигур. Можно сказать, что перед нами работа большого мастера – продуманная и прекрасно выполненная, далеко опережающая своё время и воскрешающая чистоту и энергию раннего христианского искусства. В чём-то она композиционно перекликается с росписью Михаила Врубеля «Сошествие Святого Духа на апостолов» (Кирилловская церковь, Киев, 1885).

² Устаревшее название яркой красно-оранжевой краски.



Ил. 3. С. В. Воинов. Тайная вечеря. 1918. Х., м.
© Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 4. С. В. Воинов. Голова Спасителя. 1919. Х., м.
© Русский музей, Санкт-Петербург

Триптих «Грехопадение. Благовещение. Рождество Христово» (1918), полотно «Голова Спасителя» (1919) (ил. 4) и незаконченный холст «Чудеса исцеления о край одежды и воскрешение дочери Иаира» (1920) являются продолжением ряда произведений на религиозную тему, которая становилась определённо ведущей в творчестве Святослава Воинова. Безвременная гибель прервала это развитие.

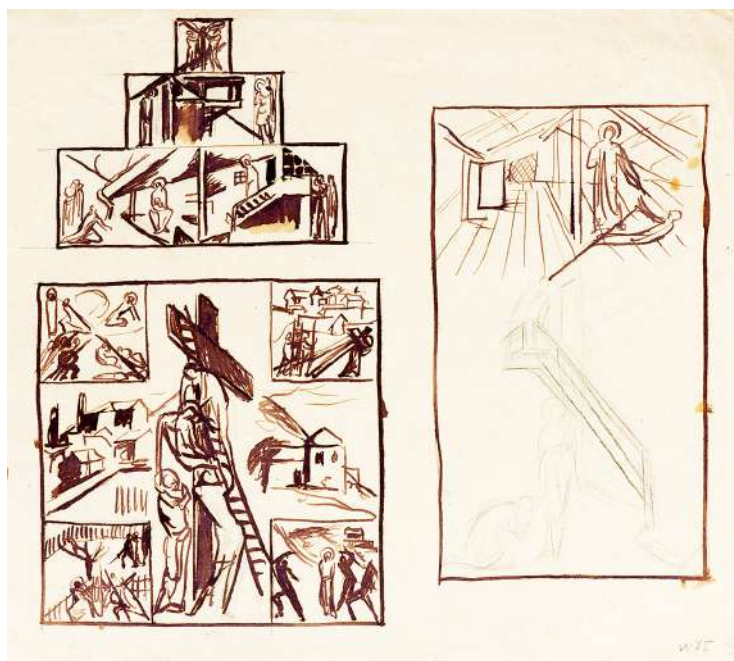


Ил. 5. С. В. Воинов. Грехопадение. Благовещение. Рождество Христово. 1918. Х., м.
© Русский музей, Санкт-Петербург

Триптих «Грехопадение. Благовещение. Рождество Христово» (ил. 5) представляет собой сложную трёхчастную конструкцию, восходящую, как можно предположить, к ярусности традиционных русских иконостасов. Его пирамидальность напоминает голгофу – крест на камне, традиционную форму русского надгробия. Композиция развивается сверху вниз, как нисхождение, как движение от небес – вниз, долу, в человеческий мир. От сотворения Адама и Евы к грехопадению, к Благовещению о рождении Спасителя и к самому Рождеству. По нижнему краю картины идёт надпись на церковнославянском «Аще не будете как дети, не внидите в Царствие Небесное» (Мф 18:3). В контексте образов Воинова смысл этих слов раскрывается как призыв осознать себя детьми Божиими. Доминирующим в композиции является образ лестницы как богословский символ деятельного христианского духовного восхождения.

Этот же мотив лестницы является центральным в задуманной, но не осуществлённой картине, посвящённой Страстям Христовым и Снятию с Креста, и начатой, но не законченной картине «Чудеса исцеления о край одежды и воскрешение дочери Иаира» (1920). Эскизы композиций этих картин запечатлены вместе

на одном рисунке тушью (ил. 6). На этом рисунке мы видим эскиз не известного сегодня полотна «Снятие с креста», которое, по замыслу художника, должно было композиционно следовать типу иконы с клеймами. Крест окружён шестью композициями: две, расположенные в центре рисунка, – пейзажные, это изображение ландшафта с домиками. По углам расположены: «Гефсиманский сад» (сохранился законченный рисунок), «Взятие под стражу», «Бичевание» и «Несение креста». Их последовательность организована против часовой стрелки. Рядом с этими композициями на рисунке размещается карандашный набросок картины «Чудеса исцеления о край одежды и воскрешение дочери Иаира». Сохранился живописный эскиз и сама картина, хотя она осталась незаконченной. Художник в эскизе даёт распределение по цветовым массам: акцент отдан пылающим киноварью фигурам в окружающем их густом мраке, что является символом Христовых чудес в повседневной жизни. Картина имеет вертикальный формат, движение идёт по лестнице, проходящей через всю композицию. В отличие от триптиха «Грехопадение. Благовещение. Рождество Христово» здесь в смысловом отношении движение развивается снизу вверх, от земного к горнему, что символизирует дело Христа, пришедшего в мир и возводящего человека к небесам.



Ил. 6. С. В. Воинов. Три наброска композиций на темы Нового Завета. Бум., чернила, перо.

© Русский музей, Санкт-Петербург

Мотив лестницы и его трактовка связывает Воинова не только с распространённым образом духовной лестницы, которая часто встречается в православной иконографии (как Богородичной, так и Страшного Суда и Иоанна Лествичника), но и с тем акцентом на движении, который этот мотив приобретает в искусстве

символизма (Эдвард-Берн-Джонс, «Золотая лестница», 1876–1880; Морис Дени, «Лестница в листе», 1892) и футуризма (Марсель Дюшан, «Обнажённая, спускающаяся по лестнице», 1912). Для модернизма, как и для средневекового искусства, характерен интерес к симультанному изображению в одной композиции разновременных и разнoprостранственных явлений.



Ил. 7. С. В. Воинов. Чудеса исцеления о край одежды и воскрешения дочери Иаира. 1920. Х., м.
© Русский музей, Санкт-Петербург

В «Чудесах исцеления...» (ил. 7) изображены события, описанные в Евангелии (Мф 9:18–26; Лк 8:41–56) и связанные между собой в смысловом и символическом плане. В Евангелии Христос идёт в дом Иаира по его просьбе и на этом пути встречает женщину, страдающую кровотечением, и исцеляет её. В известном смысле, это закольцованные события. Существуют толкования этих событий святыми отцами, например св. Иоанном Златоустом и другими. На картине Святослава Воинова внизу – прикосновение кровоточивой к краю одежды Христа, наверху – воскрешение дочери Иаира. В расположении эпизодов акцентирован мотив восхождения, и это, конечно, восхождение к Христу: вначале исцеление, затем воскресение. Следом за Христом мы идём в дом Иаира – дом воскресения. Образы лестницы и дома являются образами-символами и могут быть раскрыты как архетипы. Дочь Иаира (сохранился карандашный набросок этой фигуры) поднимается в невозможной позе – так человек подняться не может по законам земного тяготения, что подчёркивает чудесность происходящего.

Художник в «Чудесах исцеления...» уходит от линейности, определяющей раннее его манеру, он активно добавляет цвет, живописность, работает массой и объёмом цвета. Вертикальный формат полотна воспринимается как противоположный кругу «Тайной Вечери». Заметно стремление художника к синтетическим композиционным обобщениям уже другого характера. Возможно, Святослав Воинов находил для себя новые художественные пути, но они были прерваны его безвременной гибелью. Среди замыслов Святослава Воинова, как можно судить по рисункам-наброскам композиций, хранящимся в фондах графики Русского музея, были темы «Встреча Марии и Елизаветы», «Христос у Марфы и Марии», «Бегство в Египет». Наброски выполнены графитным карандашом в свойственной художнику твёрдой, тщательной манере.

Воинов развивается как художник вне национальной линии в религиозной теме, хотя обращается к иконе. В то время как художники модерна Виктор Васнецов, Михаил Нестеров, Николай Рерих, Дмитрий Стеллецкий часто видят религиозную тему через национальную, Святослав Воинов как представитель более молодого художественного поколения видит её вне трансформаций русского стиля. Для него вопросы национальной идентичности отходят на второй план, а народное искусство понимается в иных ракурсах, нежели русскими народниками второй половины XIX века.

Художник тяготел к монументальному искусству, синтезу живописи и архитектуры, живописи и графики, проектировал в 1917–1918 гг. «свой» пятиглавый храм с росписями, делая его наброски. Его искусство не было церковным, литургическим, но оно выходит за рамки того, что является искусством на религиозную тему, находящимся «возле церковных стен» и мирским по существу.

Воинов обобщает актуальные для 1910-х годов художественные тенденции – футуризм и экспрессионизм, уроки Серебряного века и иконы. В этом отношении он следует векторам многих своих современников-художников в эпоху «после модерна». Его уникальность, особенно в рамках искусства Петербурга, в том, что он, предлагая оригинальный и актуальный на тот момент пример синтеза древних церковных традиций и современной визуальности, выработанной к началу XX века, преодолевает границы сугубо религиозной тематики и устремлён к богословствованию в живописи.

Библиография

- Аверинцев 2002 – *Аверинцев С. С.* «Скворешниц вольный гражданин...». Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. Санкт-Петербург, 2002.
- Арская 2024 – *Арская И. И.* Воинов Святослав Владимирович // Энциклопедия русского авангарда. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://rusavangard.ru/online/biographies/voinov-svyatoslav-vladimirovich/> (дата обращения: 26.03.2024).
- Багдасаров 2024 – *Багдасаров Р. В.* Знавший себя (Борис Леман) // Фонд наследия Евгения Спасского. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.e-spassky.ru/ru/issledovaniya/r_bagdasarov_leman_znav_sebya/ (дата обращения: 13.03.2024).
- Воинов 711 – *Воинов С. В.* Цели, значение и формы эстетического развития масс. Общие понятия о происхождении, задачах и значении искусства. Научный архив ГРМ. Ф. 100, ед. хр. 711.

- Воинов 712 – Воинов С. В. Об искусстве. Научный архив ГРМ. Ф. 100, ед. хр. 712.
- Воинов 713 – Воинов С. В. Программа работ художественной студии. Научный архив ГРМ. Ф. 100, ед. хр. 713.
- Воинова 715 – Воинова К. С. Выдержки из отрывочных записок о творчестве С. В. Воинова. Научный архив ГРМ. Ф. 100, ед. хр. 715.
- Зильберштейн, Самков 1985 – Валентин Серов в переписке, документах и интервью. В 2-х томах. Том 1 / Сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. Ленинград, 1985.
- Круглов 1996 – Круглов В. Воинов Святослав Владимирович // Символизм в России. Биографии. Санкт-Петербург, 1996. С. 433–456.
- Круглов, Павлова 2014 – Круглов В. Ф., Павлова Г. В. Первая мировая война. 1914–1918. Альманах. Вып. 413. Санкт-Петербург, 2014.
- Кузьмин 1910 – Кузьмин М. О прекрасной ясности // Аполлон. 1910. № 4. С. 5–10.
- Левитан 1956 – Левитан И. И. Письма. Документы. Воспоминания. Москва, 1956.
- Молева 1963 – Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания / Сост. Н. М. Молева. Москва, 1963.
- Серова 1986 – Серова О. В. Воспоминания о моём отце Валентине Александровиче Серове. Ленинград, 1986.
- Тарутина 2023 – Тарутина М. Икона и квадрат. Русский модернизм и русско-византийское возрождение / Пер. с англ. К. Тверьянович. Бостон, Санкт-Петербург, 2023.
- Чудиновская 2008 – Чудиновская Т. Воинов Святослав Владимирович // Неоклассицизм в России. Биографии художников и краткие аннотации к произведениям, воспроизведённым в альбоме. Альманах. Вып. 212. Санкт-Петербург, 2008. С. 194–215.
- Чулков 1999 – Чулков Г. Годы странствий. Москва, 1999.

References

- Arskaya 2024 – Arskaya I. I. Voinov Svyatoslav Vladimirovich. *Encyclopedia of the Russian Avant-Garde*. URL: <https://rusavangard.ru/online/biographies/voinov-svyatoslav-vladimirovich/>. In Russian.
- Averintsev 2002 – Averintsev S. S. “A Free Citizen of Birdhouses...”. Vyacheslav Ivanov: A Poet's Path Between Worlds. St. Petersburg, 2002. In Russian.
- Bagdasarov 2024 – Bagdasarov R. V. Who Knew Himself (Boris Lehman). *Evgeny Spassky Heritage Foundation*. URL: http://www.e-spasky.ru/ru/issledovaniya/r_bagdasarov_lemann_znav_sebya/. In Russian.
- Chudinovskaya 2008 – Chudinovskaya T. Voinov Svyatoslav Vladimirovich. *Neoclassicism in Russia. Biographies of the Artists and Brief Annotations to the Works Reproduced in the Album*. Almanac. Is. 212. St. Petersburg, 2008. Pp. 194–215. In Russian.
- Chulkov 1999 – Chulkov G. Years of Wandering. Moscow, 1999. In Russian.
- Kruglov 1996 – Kruglov V. Voinov Svyatoslav Vladimirovich. *Symbolism in Russia. Biographies*. St. Petersburg, 1996. Pp. 433–456. In Russian.
- Kruglov, Pavlova 2014 – Kruglov V. F., Pavlova G. V. World War I. 1914–1918. Almanac. Is. 413. St. Petersburg, 2014. In Russian.
- Kuzmin 1910 – Kuzmin M. About the Beautiful Clarity. *Apollon*. 1910. 4. Pp. 5–10. In Russian.
- Levitan 1956 – Levitan I. I. Letters. Documents. Memories. Moscow, 1956. In Russian.
- Moleva 1963 – Konstantin Korovin. Life and Work. Letters. Documents. Memories. Compiled by N. M. Moleva. Moscow, 1963. In Russian.

- Serova 1986 – Serova O. V. *Memories of My Father Valentin Alexandrovich Serov*. Leningrad, 1986. In Russian.
- Tarutina 2023 – Tarutina M. *The Icon and the Square. Russian Modernism and the Russo-Byzantine Revival*. Transl. into Russian by K. Tveryanovich. Boston, St. Petersburg, 2023. In Russian.
- Voinov 711 – Voinov S. V. *The Aims, Meaning and Forms of Aesthetic Development of the Masses. General Concepts of the Origin, Objectives and Meaning of Art*. Scientific Archive of the State Russian Museum. Archive fund 100, archival storage unit 711. In Russian.
- Voinov 712 – Voinov S. V. *On Art*. Scientific Archive of the State Russian Museum. Archive fund 100, archival storage unit 712. In Russian.
- Voinov 713 – Voinov S. V. *Work Program of the Art Studio*. Scientific Archive of the State Russian Museum. Archive fund 100, archival storage unit 713. In Russian.
- Voinova 715 – Voinova K. S. *Excerpts from Fragmentary Notes on the Work of S. V. Voinov*. Scientific Archive of the State Russian Museum. Archive fund 100, archival storage unit 715. In Russian.
- Zilberstein, Samkov 1985 – *Valentin Serov in Correspondence, Documents and Interviews*. In 2 volumes. Vol. 1. Compiled by I. S. Zilberstein, V. A. Samkov. Leningrad, 1985. In Russian.

Информация об авторе

Анна Константиновна Флорковская

доктор искусствоведения,

член-корреспондент Российской академии художеств,

зав. отделом искусства XX–XXI вв.

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств

Российской академии художеств

Российская Федерация, 119034, Москва, ул. Пречистенка, 21, стр. 5

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1945-0573>

e-mail: florkovskaja@yandex.ru

Information about the author

Anna K. Florkovskaya

Dr. Sci. (Art History),

Corresponding Member of the Russian Academy of Arts,

Head of the Art of XX–XXI Centuries Department

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts

5 Bldg., 21, Prechistenka St., Moscow, 119034, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1945-0573>

e-mail: florkovskaja@yandex.ru

Материал поступил в редакцию / Received 29.03.2024

Принят к публикации / Accepted 27.05.2024

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-191-210>

Распятая на Кресте Времён: парергональность интервизуальности рефлексии рубежа XX–XXI веков на национально-религиозную тематику. Иконографический этюд

Л. Лашхия 

независимый исследователь, Тбилиси, Грузия
iledeart@gmail.com

М. А. Рогов 

Государственный университет «Дубна», Дубна, Российская Федерация;
Фонд содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание»,
Санкт-Петербург, Российская Федерация
rogovm@hotmail.com

Для цитирования:

Лашхия Л., Рогов М. А. Распятая на Кресте Времён: парергональность интервизуальности рефлексии рубежа XX–XXI веков на национально-религиозную тематику. Иконографический этюд // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 1. С. 191–210. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-191-210>

Аннотация. Статья посвящена изучению интервизуальности (Майкл Камилль, 1991) в контексте иконографических исследований на примере картины рубежа XX–XXI веков на национально-религиозную тематику. Цель работы – продемонстрировать плодотворность применения концепта парергональности при анализе интервизуальности. Названный концепт основан на тезисе Жака Деррида (1978) о парергоне (мн. ч. парерга), то есть о том, что не принадлежит произведению (эргону), но связано с ним, и без чего отсутствует самодостаточность эргона. В случае интервизуальности сопоставление произведения (эргон) и визуальных и вербальных источников (парерга) и выявление несоответствий, или пробелов, или «трения фрейма» в терминах Симоны Хеллер-Андрист (2012) позволяют делать выводы, дающие возможность осуществлять направленный поиск решений исследовательских задач иконологической интерпретации и атрибуции. Так, впечатление «подделки», производимое парергоном, например, оформлением обратной стороны картины, имитирующей иконную доску, при уверенности в преднамеренности свидетельствует об авторской манифестации мастера, в которой парергон и эргон могут поменяться местами, подобно «маньеристической инверсии», отмеченной ещё Максом Дворжаком (1922), тогда как непреднамеренное несовершенство из-за неудач, отсутствия мастерства или ресурсных ограничений свидетельствовало бы скорее о неумелой стилизации заурядного имитатора иконописи. Таким образом, парергональность интервизуальности обогащает проблемную область

иконографических и визуальных исследований новыми смыслами. Работа основана на искусствоведческом изучении картины неизвестного автора, являющейся визуализацией размышлений на национально-религиозную тематику, которые могли бы у аудитории, современной периоду создания произведения, ассоциироваться с визуальной экзегетикой в духе исторического символизма в контексте возможных аллюзий на опубликованные тексты религиозной философии свободы Николая Бердяева (1911) о распятой истине христианства и историософские лекции и стихи Максимилиана Волошина (1920) о распятой России – метафорический образ, характерный для периодов общественных потрясений в национальной истории.

Ключевые слова: иконография, интервизуальность, парергональность, интертекстуальность, парергон, трение фрейма, маньеристическая инверсия, визуальная экзегетика, исторический символизм, распятая Россия.

Благодарности: авторы выражают глубокую благодарность Наталье Думбадзе за знакомство с публикуемым произведением искусства и предоставленные возможности его изучения и ввода в научный оборот; за консультации по теме исследования – кандидату исторических наук, художнику-реставратору станковой масляной живописи I категории Александре Борисовне Николашкиной, кандидату искусствоведения, доценту, заведующему кафедрой истории русского искусства Российского государственного гуманитарного университета Илье Евгеньевичу Печёнкину, доктору искусствоведения, члену-корреспонденту Российской академии художеств Анне Константиновне Флорковской, кандидату искусствоведения, доценту кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств Анне Ивановне Шаманьковой, доктору философских наук, профессору Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого Сергею Сергеевичу Аванесову.

She who is crucified upon the Rood of Time: Parergonality of intervisuality in the national-religious reflection in Russia at the beginning of the new millennium. The iconographic study

Liana Lashkhia 

independent researcher, Tbilisi, Georgia
iledeart@gmail.com

Mikhail A. Rogov 

Dubna State University, Dubna, Russian Federation;
Foundation for the Promotion of Education, Science and Art "New Art Studies",
St. Petersburg, Russian Federation
rogovm@hotmail.com

For citation:

Lashkhia L., Rogov M. A. She who is crucified upon the Rood of Time: Parergonality of intervisuality in the national-religious reflection in Russia at the beginning of the new millennium. The iconographic study. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 1. Pp. 191–210. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-191-210>

Abstract. This article studies intervisuality (Michael Camille, 1991) in the context of iconographic studies by the example of a Russian religious painting created at the turn of the 21st century. Our analysis of intervisuality is based on Derrida's approach which makes use of the concept 'parergon'. This is something that does not belong to the work (ergon) but is connected to it. The ergon without parergon lacks self-sufficiency. In the case of intervisuality, the interaction of the work (ergon) with its visual and verbal frames and sources (parerga), accompanied with the gaps and incongruities of perception, or "frame friction" in the words of Simone Heller-Andrist (2012), bring us to solutions of research problems of iconological interpretation and attribution. Thus, the impression of "fake" produced by parergon, such as the design of the reverse side of a painting, mimicking an icon board (if there is a confidence in intentionality), indicates author's manifestation in which parergon and ergon interchange similarly to the "manneristic inversion" noted by Max Dvořák (1922), while unintentional imperfection due to failures, lack of skill or limited resources would rather indicate the inept stylization or a plain imitation. Thus, the parergonality of intervisuality enriches the problem field of iconographic and visual research with meaning. The work is based on an art historical study of a painting by an unknown author, a visualization of thoughts on national and religious themes and visual exegesis of historical symbolism appreciated by the audience of the period of the work's creation. It is rich in allusions to texts on the religious philosophy of freedom by Nikolai Berdyaev (1911) about the crucified truth of Christianity and to the historiosophical lectures and poems by Maximilian Voloshin (1920) thematizing the crucified Russia – a metaphorical image which was popular during periods of social upheavals in national history.

Keywords: iconography, intervisuality, parergonality, intertextuality, parergon, frame friction, Mannerist inversion, visual exegetics, historical symbolism, crucified Russia.

Acknowledgments: the authors express their deep gratitude to Natalya Dumbadze for the opportunity to study the work of art and put it into scientific use; for consultations on the topic of research – to the Candidate of Historical Sciences, the restorer of oil painting of the 1st category Alexandra B. Nikolashkina, to the Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Department of History of the Russian Art Ilya E. Pechenkin, Doctor of Art History, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts Anna K. Florkovskaya, Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Russian Art of the St. Petersburg Academy of Arts Anna I. Shamankova, Doctor of Philosophy, Professor of Yaroslav-the-Wise Novgorod State University Sergey S. Avanesov.

Термин «интервизуальность» был введён в исследования средневекового искусства Майклом Камилем как визуальная параллель интертекстуальности литературных текстов – концепта, введённого Юлией Кристевой (1967) и определяемого её учителем Роланом Бартом так: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нём на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры» [цит. по: Степанов 2001, 36]. Камиль определяет интервизуальность как «процесс, в котором изображения не являются стабильными референтами в каком-то идеальном иконографическом словаре, но воспринимаются их аудиторией как работающие внутри различных и даже конкурирующих систем ценностей» [Camille 1991, 151]. В византистике интервизуальность активно используется Робертом Нельсоном, в исследованиях по истории книги Мэрилин Десмонд, в изучении античного театра и искусства Антонисом Петридесом, а также другими авторами [Capra, Floridi 2023]. Ряд публикаций последних лет посвящён изучению визуальной интертекстуальности как способа смыслопорождения [Горшкова, Чернявская 2021], интермедийности визуальной поэзии [Ильгова 2022], иконографии искусства позднего Средневековья и Северного Возрождения, барокко и классицизма, модерна и позднего «сурового стиля» с позиций визуальной интертекстуальности и интервизуальности¹.

Пол Дуро подробно рассматривает историографию проблематики парергона (*παράργον*) в искусстве как рамки или границы, дополнения и украшения, начиная с анекдотов Плиния Старшего и Страбона и заканчивая обсуждением «маньеристической инверсии» Макса Дворжака и работами Иммануила Канта и Жака Деррида [Duro 2019]. Проблематика парергональности интертекстуальности на основе подхода Деррида [Деррида 2007; Гайнутдинов 2022] активно развивалась в терминах «трения фрейма» [Heller-Andrist 2012] и изучалась применительно к произведениям британских художников-романтиков, полемизировавших с эстетическими позициями Эдмунда Бёрка [Ibata 2015], а также в более широком диапазоне понятийного аппарата парергональности [Duro 2019].

Подход Жака Деррида основан на представлениях о том, что парергон является дополнением к эргону (значения: «труд», «работа», «деятельность», «необхо-

¹ См.: Рогов 2018, 2022 а, 2022 б, 2023 а, 2023 б, 2024.

димось», «нужда») и выступает внешним выражением внутреннего недостатка совершенного произведения (эргона), выводится за его пределы и сохраняется вне него; парергон ограничивает произведение искусства, обрамляет и окаймляет его, не являясь при этом ни его внутренней, ни его внешней частью, и, соединяя их воедино, он придаёт произведению цельность и завершённость [Деррида 2007; Гайнутдинов 2022].

Симона Хеллер-Андрист обращает внимание на то, что взаимодействие между эргоном и парергоном вызывает трения, несоответствия, которые мы замечаем в процессе понимания; фрейм может влиять на прочтение произведения или даже манипулировать им; «трение» между произведением и рамкой является основным показателем парергональности. В случае интертекстуальной констелляции, как только мы узнаём о ней (то есть узнаём об источниках интертекста), этот фрейм будет продолжать влиять на смысл текста как во время чтения, так и после того, когда мы дочитаем книгу: кажется невозможным разделить эти два текста в нашем сознании. Оригинальная работа (протограф) дополняет более позднее произведение (эргон) там, где в последнем обнаруживаются пробелы или недостатки. Таким образом, Симона Хеллер-Андрист анализирует эту взаимозависимость произведения (эргона) и фрейма (парергона) с точки зрения колебания между статусом парергона как дополнения и его способностью дополнять [Heller-Andrist 2012, 32]. По мнению автора, интервизуальность как визуальный аналог интертекстуальности, обладает парергональностью, и анализ «трения фрейма» является плодотворной научной стратегией в иконографических и визуальных исследованиях; парергональность интервизуальности позволяет формулировать критерии «имплицитированной» (implied) иконографии, то есть того, что «могло бы быть изображено», но по тем или иным причинам не изображалось, перекликающейся с концептом ретографии (rhetography) [Robbins 2008], которая относится к графическим изображениям, получаемым в сознании слушателей или читателей в результате воздействия текстов, в свою очередь, вызывающих «знакомые» им контексты. Предварительные результаты исследования парергональности интервизуальности были успешно апробированы на Международном Кантовском конгрессе «Мировое понятие философии»². Рассмотрим парергональность на примере.

В октябре 2023 года грузинский коллекционер Наталья Думбадзе опубликовала в одной из групп социальной сети пост о картине неизвестного художника (холст на дереве, масло, 757 × 541 × 26 мм), приобретённой, по её словам, в антикварной лавке в Ереване в период между 2000 и 2003 годами и с тех пор находящейся у неё в Тбилиси. Произведение демонстрирует визуальную рефлексию и привлекает внимание оригинальностью композиции (ил. 1). Хотя, на первый взгляд, вполне «считываются» отдельные мотивы сюжета, главный персонаж остаётся загадочным, как и личность автора.

С любезного разрешения гостеприимной владелицы картины авторами было подготовлено и в марте 2024 года осуществлено знакомство с произведе-

² Рогов М. А. Интервизуальность и парергон / Intervisuality vs. Parergon. Доклад на Международном Кантовском конгрессе «Мировое понятие философии» 25 апреля 2024, Балтийский федеральный университет имени И. Канта (Калининград).

нием *in situ*. Проведённый визуальный осмотр с использованием технических средств в определённом целях исследования объёме не подменяет технико-технологическую экспертизу произведения и является составной частью искусствоведческого исследования, соответствующего современным стандартам³.



Ил. 1. Картина неизвестного художника. Холст на дереве, масло.
Частное собрание Натальи Думбадзе. Тбилиси, Грузия.

Изображение на картине отсылает к одной из поздних иконописных иконографических схем Распятия с двумя группами предстоящих на фоне городской стены, с ангелами и небесными светилами. Живописец обратился к художественным средствам иконописной традиции не только посредством стилизации мотивов (распятой фигуры, одеяний и ликов предстоящих и лещадок иконописной горки с разделкой пробелами и движками) и организации пространственных отношений (например, расширение полей в нижней части прямоугольной картины представляется попыткой обозначить «обратную» перспективу на первом плане), но и имитацией иконной доски (основой картины является холст на дереве). На месте скоса между ковчегом и полями иконы (лузги) здесь – как

³ ГОСТ Р 57424-2017. Экспертиза произведений искусства. Живопись и графика. Общие требования.

на иконах конца XVI–XVII веков – живописно имитирована белильная обводка. Доска состоит из трёх грубовато скрепленных гвоздями частей, на её оборотной стороне имеется старый подвес с железным кольцом, поверхность её имеет множество отверстий, сколов, трещин, следов бытования (ил. 2). Наряду с изобразительной плоскостью в этом произведении приобретает семиотическое значение его оформление, имитирующее старую иконную доску. Не исключено также, что эта поверхность могла быть состарена с помощью краски.



Ил. 2. Обратная сторона (вверху). Нижний торец (внизу).
Частное собрание Натальи Думбадзе. Тбилиси, Грузия

Художник явно не скрывает искусственности этой имитации: произведение написано маслом на холсте, а не в традиционной технике темперы на дереве, на оборотной стороне картины отсутствуют характерные для иконных досок шпонки, а использование «обратной» перспективы можно усмотреть, пожалуй, лишь в изображении объёма одного из зданий. Может показаться, что эта непоследовательность – не художественная манифестация, а следствие ограниченности уровнем мастерства и имеющимися в распоряжении живописца материалами. И здесь помогает анализ этого противоречия между изображением, эргоном и фреймом, парергоном, которым, на первый взгляд, является оформление доски и вызываемые ассоциации. Подразумеваемое в таком случае намерение воспроизвести традиционную иконопись, лишь ограниченное возможностями имитации, оказывается несовместимым с изображаемым сюжетом.

В центре кулисной композиции находится четырёхконечный крест на фоне иконописной горки с распятой на нём почти обнажённой женской фигурой. Это распятие не только предполагает прямую ассоциацию с христианским, но также

функционирует в качестве сконструированного здесь оригинального метафорического образа – гномона с начертанным у его основания циферблатом с римской нумерацией столетий против часовой стрелки, начиная с VI века, причём «тень» от основания креста указывает на нашу эпоху⁴.

Гномоны, предназначенные для расчёта пасхалий, как и солнечные часы, можно было встретить в западноевропейских соборах и баптистериях (например, в баптистерии Сан-Джованни и соборе Санта-Мария-дель-Фиоре во Флоренции, в церкви Сен-Сюльпис в Париже), но это не распятия. Однако символическое совмещение распятия и солнечных часов как напоминание о временном и вечном знакомо христианской культуре. Портативные гномоны-распятия различных конструкций обычно носили на шее или на поясе как распятие, а при использовании их в качестве солнечных часов шарнир позволял нужным образом установить механизм. Для ориентации этих устройств в них иногда предусматривались маленькие коробочки с магнитными стрелками компаса, а иногда такие кресты, как римский гномон-распятие 1575 года из позолоченной латуни в оксфордском Музее истории науки, включали миниатюрные реликварии [Bennett 2000, 5].

Художник создал иной оригинальный образ креста-гномона, пронумеровав века и организовав зонирование пространства вокруг него. Вместо соответствующих латинскому числительному *novemdecim* / *novendecim* римских цифр XIX или XVIII автор использует IXX – нередко применявшуюся в Античности [Smith 1925, 60] и встречавшуюся в Новое время⁵ субтрактивную запись числа девятнадцать (буквально «один из двадцати»; соответствующие латинские числительные – количественное *undeviginti* и порядковое *undevicesimus*). Это обозначение позволило визуальной симметрией XXI–IXX⁶ выразить идею отражения друг в друге двух зон, фланкирующих распятие, в которых представлены, соответственно, «историческая» стилизация и футуристические мотивы «современности».

Противопоставление правого и левого начинается от распятой фигуры в композиционном центре изобразительной плоскости, точнее под её руками над лещадками иконописной горки посредством тонального различия имитируемого золотого фона слева и охристого фона справа. В видимом свете это различие малозаметно, но при съёмке в ультрафиолетовом свете разница фонов буквально бросается в глаза (ил. 3), как будто художник, изначально организовав сильный контраст цветовых пятен, затем завуалировал его, избегая резкого тонального перехода.

Выше, в пространстве, начинающемся над руками распятой, это противопоставление принимает сюжетное воплощение. Слева в небесах ангел направляется к распятой фигуре, кажется, держа в руках плат (выражение скорби на иконах

⁴ Авторы благодарны за эти наблюдения А. И. Шаманьковой.

⁵ Например, *Desyderii Erasmi Roterodami De duplici copia verborum, ac rerum commentarii duo* / *Ab autore ipso diligentissime recogniti, ac locis olerisque non infoeliciter aucti*; *Epistola Eras. Ro. ad Iacobum Vuimphelingum Selestatinum Argentorati, ex aedibus Hulderichi Morardi, anno M.D. mense Ianuario IXX (1519)*.

⁶ Поначалу римляне иногда обозначали цифрами IXX не число «девятнадцать», а число «двадцать один» при записи бустрофедоном подобно текстам греческой архаики [Smith 1925, 60].

Распятая), декорированный золотистыми круглыми кабошонами, ассоциирующимися с солнцем. Справа в пандан фигуре ангела в обозначенный графьёй контур пирамиды вписан в аксонометрической перспективе сюрреалистически выглядящий космический корабль, сочлѐнный из сферических и цилиндрических элементов и антенн. Он подробно, хотя и с некоторыми неточностями, воспроизводит облик советских автоматических межпланетных станций третьего поколения, предназначенных для доставки на Землю образцов лунного грунта с 1970 («Луна-16») по 1976 («Луна-24») годы⁷. По направлению низвергаемых им снопов света видно, что он удаляется ввысь, словно напоминая о том, что иногда в сценах Распятая, как, например, на фреске XIV века в Высоких Дечанах, солнце и луна изображались схематично в виде сфер с односторонне направленными лучами, вызывая в эпоху освоения космоса у профанной аудитории спекулятивные уфологические ассоциации. Примечательно, что автор прибегает к более сложной иконографии, изображая не сами светила или их символы – солнце и, например, луноход как символ луны, – а ещё и несущих их посланников: ангела с «солнечными» кабошонами и межпланетную станцию с ампулой для лунного грунта. В иконописи ангелы с личинами светил могут иметь дополнительные смыслы.



Ил. 3. Фрагмент с распятой, ангелом и космическим кораблѐм в видимом и УФ-спектре.
Частное собрание Натальи Думбадзе. Тбилиси, Грузия

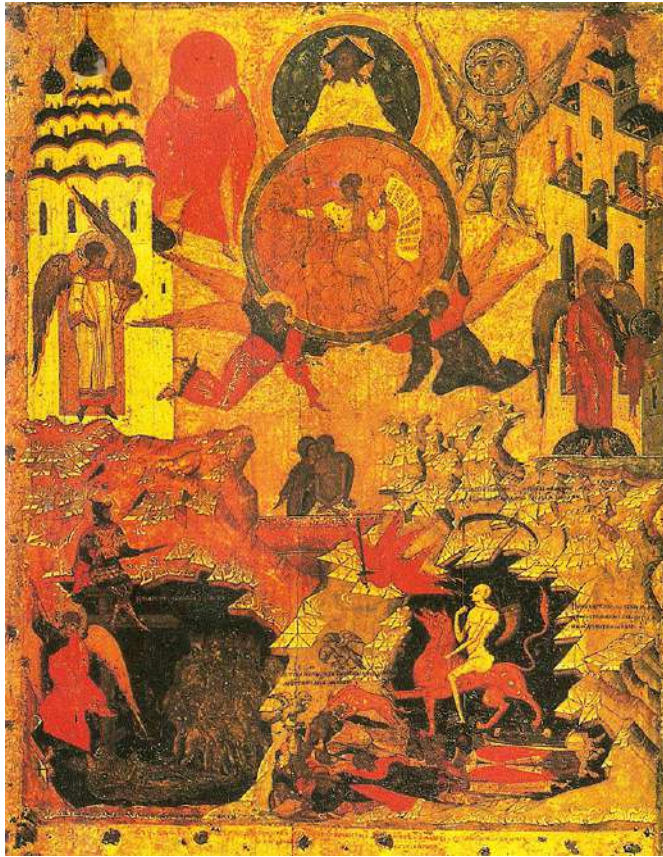
В левой части картины за изображением городской стены располагается характерный для иконописи вид с высоты птичьего полѐта трёх белых сводов, напоминающих позакומרные покрытия церкви. В правой части картины показаны призматические архитектурные объѐмы здания, напоминающего

⁷ Авторы благодарны за это наблюдение С. С. Аванесову.

небоскрёб в стиле Ар-Деко (например, чикагский Уиллис Тауэр, построенный в 1973 году, который вплоть до 1998 года был самым высоким зданием в мире), вершина которого демонстрируется в фронтальной проекции, что усиливает визуальный контраст этих двух сооружений противопоставлением способов их изображения.

Архитектурные мотивы в иконописи нередко используются для аллегорического сопоставления Ветхого и Нового заветов, как это было и в западноевропейском искусстве позднего Средневековья и раннего Нового времени, в котором для этой цели из богатого репертуара художественных средств выражения применялись такие приёмы, как, например, изображение старого (романского) и нового (готического) архитектурного стиля, отображение событий или персонажей Ветхого Завета в декоре изображаемых помещений, контраст полихромии и гризайля. Следует упомянуть отражение этой концепции и в лютеранском искусстве: на аллегорической картине Лукаса Кранаха Старшего «Ветхий завет как Закон и Новый завет как благодать» 1529 года из Национальной галереи в Праге шатрам стана израильтян, поклоняющихся медному змию, в правой части картины противопоставлены фантастические виды с мотивами романской и готической архитектуры в левой части.

Коме того, велум, перекинутый между иерусалимскими зданиями в некоторых иконах богородичного цикла, нередко выражает идею прообразования заветов («Новый Завет в Ветхом скрывается, Ветхий в Новом открывается»: Августин, PL XLII 1068–1069), лежащую в основе типологической христианской экзегезы, согласно которой каждому событию – антитипу (*ἀντίτυπος*, образ) спасения сопоставляются «прообразующие» его типы (*τύπος*, прообраз) или «префигурации» (*praeparatio evangelica*), поскольку расположение событий и персонажей истории спасения предусмотрено Провидением: «Всё это происходило с ними, как образы; а описано в наставление нам, достигшим последних веков» (1 Кор 10:11). Августин считает типологию аллегорией не слов (*allegoria in verbis*), а фактов (*allegoria in factis*) [Robbe 2010, 18]; Исидор Севильский сформулировал соответствующую периодизацию истории спасения: «до закона (Моисеева), под законом, под благодатью» (*ante lege, sub lege, sub gratia*: PL LXXXIII 251); Иоанн Скот Эриугена назвал этот подход историческим символизмом, который Гуго Сен-Викторский и Бонавентура, в отличие от схоласта Фомы Аквинского, относили к особому виду универсального символизма [Cardon 1996, 5]. Велум перекинут и между зданиями, символически изображающими архитектуру Константинополя на иконе Покрова Богоматери московской школы конца XV – начала XVI веков из Государственной Третьяковской галереи, выполненной в иконографии, восходящей к ростовско-суздальскому изводу. Другим, визуально близким исследуемой картине примером является «Единородный Сыне и Слове Божий» – верхняя правая часть «Четырёхчастной» иконы середины XVI в. из Благовещенского собора московского Кремля, на которой слева изображена высокая белая трёхглавая церковь с ярусами закомар, а справа сложное сооружение с античными портиками и колонками (ил. 4). Храм, ангелы с личиной солнца и с чашей представляют новозаветную церковь; античное здание, ангелы с личиной луны и сферой олицетворяют собой ветхозаветную синагогу [Качалова и др. 1990, 61–64, табл. 178–186].



Ил. 4. Четырёхчастная икона из Благовещенского собора Московского Кремля.

Фрагмент: Единородный Сыне и Слове Божий. Сер. XVI в.

Источник: Качалова и др. 1990

На фоне архитектурных мотивов на обсуждаемой здесь картине распятие на первом плане фланкируют две противопоставленных друг другу группы предстоящих, по трое с каждой стороны. Все образы очень условно трактованы чрезвычайно вытянутыми стилизованными плоскостными силуэтами с шарообразными головами, с санкирным способом построения объёма, моделированными пробелами и движениями объёмами одежд и личного (ликов, кистей рук, ног). Абрис удлинённых согбённых силуэтов позволяет вписать дугу окружности в прямоугольное изобразительное поле средней части картины, и этот ритм подхватывает линия, огибающая нижний край подолов одежд, а затем и окружность цифр у подножия креста, формируя concentрическую структуру. Фигуры с однотипными, но выразительными длиннобородами мужскими ликами и жёстами открытых ладоней различаются преимущественно верхними одеяниями, ритмообразующий декоративный колорит которых организован от охристого с белильной разделкой у предстоящих на первом плане к персонажам в бордовом в середине группы и в белеющем светло-сером на дальнем плане. Тот, что в середине левой группы, выделяется

бордовым (играющим здесь символическую роль «пурпурного») плащом и орнаментально декорированными ноговицами – атрибутами высокородной и богатой светской знати, подобно римскому сотнику Лонгину или Епифанию, ученику блаженного юродивого Андрея, в иконописных сценах Распятия или Покрова Богоматери. Позади него старец в белом кукуле, босоногий, как и апологет, предстоящий в гиматии на переднем плане. Фигура в плаще или сюртуке со складками, в жилете и брюках, в туфлях на каблучке, ассоциирующаяся с образом разночинца-интеллигента, представлена на переднем плане правой группы. У стоящего за ним в середине под бордовой накидкой, напоминающей фелонь, по лацкану пиджака угадывается брючный костюм чиновника, а босоногий неопит на заднем фоне выглядит как монашествующий старец слева, но без кукуля. Таким образом облик предстоящих демонстрирует габитус представителей трёх страт общества прошлой и футуристической эпох: на первом плане интеллигенция, за ними «порфиноносные» власть имущие и, наконец, на заднем плане самые близкие к распятию монашествующие. Репрезентация верующих разных социальных групп встречается в христианской иконографии, в том числе, в русской иконописи на иконах Покрова Богоматери, как на ранее упоминавшейся иконе московской школы, а в западноевропейском искусстве в многочисленных образах Мадонны делла Мизерикордии типа «Всеобщая мать» (*Mater Omnium*), например, на фреске Доменико Гирландайо 1472 года во флорентийской церкви Онъиссанти [Quermann 1998].

Как это нередко бывает на иконах, когда за пределы иконного ковчега на поля выходят изображения некоторых элементов, здесь выступающий на поля край одежды крайнего слева предстоящего, а также своды обоих зданий, словно вырастающих наружу из заднего плана картины, функционируют как репессуар, включающий зрителя в пространство. На заднике этой кулисной перспективы иконописная горка традиционно иллюстрирует образ Голгофы, расположенной вне времени.

Распятая изображена живой, держащей голову в фате почти прямо, с открытыми глазами, в почти непринужденной позе её S-образно изогнутой обнажённой фигуры, зеркально повторяющей традиционную позу иконописного распятого Христа, поэтому её голова обращена не к своему правому плечу, а в противоположную сторону, так что её взгляд направлен к «современной» зоне в правой, а не левой части картины. Изящно полураскрытая ладонь её правой руки совершенно лишена каких-то признаков насильственного пригвождения или привязывания к перекладине креста. Фигура распятой трактована так же, как у предстоящих: условно, вытянутым стилизованным силуэтом, моделированием движениями. Следует упомянуть про особенность светотеневой моделировки креста: на боковых гранях досок распятия кажутся ожидаемыми линии бликов, задающих направление для различения выпуклой и вогнутой поверхностей при передаче пространственной глубины, которые иногда называют «линиями Апеллеса» [Caroll 2016]; однако здесь они представлены сплошной тенью. Таким образом репертуар художественных средств выражения применительно к распятию в композиционном центре картины строится не из сюрреалистических мотивов вроде межпланетной станции, небоскрёба и брючного костюма или жилета с туфлями у предстоящих, а путём инверсии традиционных или ожидаемых свойств: гендер,

нагота, зеркальная поза тела и наклона головы⁸, тени вместо бликов, расположение цифр против часовой стрелки, запись IXX вместо XXI.

Кто же она, «распятая на Кресте Вре́мён» [Йейтс 1999, 44], как писал поэт? Сразу отвергнем кандидатуры распятых христианок (Юлия, Еулалия, Вильгефорта, Либерата и другие): их роль не соответствуют монументальному характеру замысла. Иконография Софии-Премудрости Божией, кажется, совсем не вписывается в антураж картины в отличие от иконографии Мадонны делла Мизерикордия, распростёртые руки которой порой отчетливо напоминают позу Распятия [Brown 2017, 40], например, на ранее упоминавшейся фреске Гирландайо. По мнению кандидата искусствоведения, доцента кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств Анны Ивановны Шаманьковой, здесь изображена «распинаемая, попираемая Церковь – невеста Христова. И не случайно из одеяния на ней есть лишь головной убор с низко спускающейся прозрачной вуалью, фатой...»⁹. Однако всё говорит о противопоставлении Христу центрального образа. Нагота иногда является маркером персонификации Истины благодаря отсылке к выражению «нагая истина» (*nuda veritas*), впервые встречающемуся в 24-й оде Горация. Выдающийся русский религиозный философ Николай Бердяев писал в своей «Философии свободы», в позднесоветскую эпоху переизданной в 1989 году: «Христианство есть религия распятой правды, правды, поруганной миром видимых, насилующих вещей» [Бердяев 1989, 197]. В написанной в эмиграции работе «Миросозерцание Достоевского», в советское время фрагментарно вышедшей в журнальной публикации в 1988 году [Бердяев 1988], философ вновь использовал образ распятой правды:

«Правда, распятая на кресте, никого не насилует, никого не принуждает. Её можно только свободно обличить и принять. Распятая правда обращена к свободе человеческого духа. <...> Божественная правда явилась в мир униженной, растерзанной и распятой силами этого мира, и этим утверждена была свобода духа. <...> И всякий раз, когда в христианской истории пытались превратить правду распятую, обращённую к свободе духа, в правду авторитарную, насилующую дух, совершалась измена основной тайны христианства. Идея авторитета в религиозной жизни противоположна тайне Голгофы, тайне Распятия, она хочет Распятие превратить в принуждающую силу этого мира. На этом пути церковь всегда принимает обличье государства, церковь принимает меч кесаря. Церковная организация принимает юридический характер, жизнь церкви подчиняется юридическим принудительным нормам. <...>

⁸ Примечательно, что наклон головы к правому плечу есть и на неоднозначном граффито Алексамена (ок. 200, Антиквариум Палатина, Рим), считающемся, возможно, древнейшим графическим изображением распятия Иисуса. Наклон головы распятого Христа к своему левому плечу, нетипичный для иконописной традиции, всё же можно встретить во многих произведениях, например, у Микеланджело Буонарроти, Хосе де Риберы, Франциско Гойи, у российских мастеров религиозного искусства, например, Виктора Васнецова, Михаила Нестерова, Николая Кошелева, а также у представителей авангардных направлений, например, Василия Кандинского, Павла Филонова, Марка Шагала, в том числе в оформлении православных храмов, например, на фресках Владимирского собора в Киеве, в домово́й церкви святого Александра Невского Александровского подворья Императорского православного палестинского общества в Иерусалиме.

⁹ Шаманькова А. И. Частное сообщение, октябрь 2023.

В безумии креста, в тайне распятой правды нет никакой юридической и логической убедительности и принудительности. Юридизация и рационализация Христовой истины и есть переход с пути свободы на путь принуждения. Достоевский остаётся верен распятой правде, религии Голгофы, т.е. религии свободы» [Бердяев 2002, 508–509].

Визуализацией «хронотопа» в пространстве исследуемой картины является вековая нумерация на циферблате. Она заканчивается современным XXI веком, однако начинается с VI века, перед которым ничего нет. В отличие от обычной хронограммы, которая, как правило, в тексте о каком-то событии скрывает указание на время, здесь наоборот, начало хронологии указывает на ту историю, к которой апеллирует автор. История христианства содержит ряд знаковых событий VI века, например, деятельность византийского императора Юстиниана I и папы Григория I, возникновение западного монашества (Бенедикт Нурсийский), ввод летоисчисления от Рождества Христова. Однако ими сложно объяснить начало отсчёта от этого времени, и, вероятно, речь идёт, всё-таки, не об истории христианской Церкви. Ещё одним ключом к этой визуальной хронограмме является «тень» креста-гномона, которая имеет ширину и охватывает на циферблате диапазон, заканчивающийся, видимо, периодом создания картины на рубеже XX и XXI веков, а начинающийся в первой половине XX века, отсчитываемый, вероятно, с момента создания советского государства или рождения поколения, к которому принадлежит автор картины. Логично отталкиваться от представлений, господствующих у этого поколения. Согласно позиции советской исторической науки середины двадцатого века, Нестор в «Повести временных лет» отнес к VI веку «очень важный рубеж в истории восточного славянства <...> княжество полян-руси, с которого летописец начинает историю русской государственности» [Сидорова и др. 1957, 244–245].

Образы распятия и Голгофы нередко становились точной эмоциональной метафорой в периоды острых переживаний и социальных катастроф, например, во время и после Первой мировой войны. Так в центре композиции акварели Сергея Чехонина «Ель скорби» 1915 года из Государственной Третьяковской галереи со стилизацией иконописных горok с шестиконечными крестами на вершинах и экспрессией горящих фигур место Распятия занимает украшенная горящими свечами рождественская ель, корни которой видны в полном человеческих черепов чернеющем проломе Голгофы, к которому припадает один их скорбящих¹⁰.

Кокаинетка плачет, «кокаином распятая в мокрых бульварах Москвы» в одноимённой песне Александра Вертинского 1916 года. Образ распятой Польши в терновом венце со связанными руками фигурирует на открытке Сергея Соломко в стиле ар-нуво 1917–1918 годов. После Брестского мира в 1918–1919 годах появились карикатурные изображения распятой России с красногвардейцем и революционным матросом у подножия креста в терновом венце с двуглавым орлом на переднике

¹⁰ Возможно, сюжет связан с инцидентом, вызвавшим общественное возмущение, когда немецкие военнопленные в саратовском госпитале устроили праздник с рождественской ёлкой, и Священный Синод Русской православной церкви предложил ввести запрет на эту традицию.

в присутствии немцев, например, из одесского журнала 1918 года [Таубеншлак, Яворская 2002] или в кокошнике с восьмиконечным крестом в присутствии чертей и Троцкого 1919 года из Коллекции фотографий Американского национального Красного Креста (Библиотека Конгресса).

Тогда же, в 1918 году Максимилиан Волошин начал готовить материал записанной в Коктебеле в 1920 году лекции «Россия распятая», которая была впервые напечатана уже в позднесоветское время, в 1990 году. В этой историософской работе он уподобляет Россию распятой женской сущности, принимающей на себя грехи Европы:

С Россией произошло то же, что происходило с католическими святыми, которые переживали крестные муки Христа с такою полнотою веры, что сами устаивались получить знаки распятия на руках и на ногах. Россия в лице своей революционной интеллигенции с такой полнотою религиозного чувства созерцала социальные язвы и будущую революцию Европы, что, сама не будучи распята, приняла свою плотью стигмы социальной революции. Русская Революция – это исключительно нервно-религиозное заболевание [Волошин 1990, 28].

Волошин заканчивает стихотворение «Русская революция» [Волошин 2003, 288] такими строчками:

Как некогда святой Франциск
Видал: разверзся солнца диск,
И пясти рук и ног – Распятый
Ему лучом пронзил трикратно —
Так ты в молитвах приняла
Чужих страстей, чужого зла
Кровоточащие стигматы.

Образ распятой России привлекал авторов и позднее. Так, писатель Моисей Эйзлер (также писавший под псевдонимом Вл. Алов), эмигрировавший в Австрию, издал в 1922 году повесть в двадцати главах «Распятая Россия», в которой он, почти как автор исследуемой картины, ввёл новое летоисчисление, начиная от года распятия Родины в 1917 году [Эйзлер 1922]. На её титульном листе изображена объятая вихрем полуобнаженная распятая на четырёхконечном кресте Россия в головном уборе, с пронзенной стрелами грудью на фоне вида разрухи с руинами, надмогильными крестами и тучей птиц. Писательница Розалия Донбровская в Харбине в 1938 году издала роман «Распятая Россия» [Донбровская 1938]. В 2008 году издал автобиографическую книгу «Россия распятая» художник Илья Глазунов.

Итак, картина выглядит как арт-объект, имитирующий иконопись, содержащий зеркальное противопоставление традиции, словно протест против несвободы, подобно бердяевской концепции распятой правды христианства. В то же время, подобно гномону-распятию с реликварием, это произведение обращено к совместному осмыслению вечного и сакрального, современного и профанного, к включению современности и социального в национальный историософский контекст, возможно, в духе волошинских идей о распятой России. Вдумчивому зрителю есть на что опереться в поисках собственного прочтения; можно кон-

статировать, что созерцание, «медленное чтение» этого произведения, анализ «трения фрейма», каковы бы ни были замыслы неизвестного автора, способны запустить процесс рефлексии на национально-религиозную тематику. Как мы пытались здесь показать, такая проблематика характерна для периодов если не смены мировоззренческих парадигм, то ожиданий этого, например, мировая война, революция, перестройка. Возможно, даты первых позднесоветских публикаций Бердяева и Волошина помогают обосновать датировку произведения не позднее начала 1990-х годов. Картина подписана неидентифицированной монограммой «ЯЛ.Л» (или, возможно, датирована «91.1») и явно преднамеренно оставленным отпечатком пальца – ещё одной манифестацией сопричастности автора арт-объекту.

Авторы статьи далеки от намерения отстаивать наличие детально разработанной иконографической программы неизвестного художника, предположительно, из профессиональной среды реставраторов, театральных художников, монументалистов, представителя неофициального искусства позднесоветского времени московской школы, для которой, по мнению А. К. Флорковской, характерно соединение «иконности» с сюрреалистическими мотивами¹¹. Предлагаемые в настоящем исследовательском этюде интерпретации не следует непосредственно отождествлять с достоверно не известным замыслом неизвестного художника. Эти интерпретации призваны деконструировать гипотетическое прочтение картины современной созданию произведения аудиторией, поместить её в контексты восприятия и проанализировать средства визуальной рефлексии на национально-религиозную тематику с помощью парергональной интервизуальности.

Библиография

- Бердяев 1988 – *Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского: Главы из книги* // Волга. 1988. № 10. С. 146–165.
- Бердяев 1989 – *Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества*. Москва, 1989.
- Бердяев 2002 – *Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского* // Бердяев Н. А. Смысл творчества. Харьков, Москва, 2002. С. 381–528.
- Волошин 1990 – *Волошин М. Россия распятая* // Юность. 1990. № 10 (425). С. 24–33.
- Волошин 2003 – *Волошин М. Собрание сочинений. Т. 1: Стихотворения и поэмы. 1899–1926*. Москва, 2003.
- Гайнутдинов 2022 – *Гайнутдинов Т. Р. Деконструкция в окрестностях искусства. Проблема живописи в философии Жака Деррида* // Философия и культура. 2022. № 10. С. 54–65.
- Горшкова, Чернявская 2021 – *Горшкова Н. Э., Чернявская В. Е. Визуальная интертекстуальность как способ смыслопорождения* // Коммуникативные исследования. 2021. Т. 8. № 4. С. 689–700.
- Деррида 2007 – *Деррида Ж. Правда в живописи* / Пер. с фр. Н. Б. Маньковской // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. Москва, 2007. С. 306–319.
- Донбровская 1938 – *Донбровская Р. И. Распятая Россия: Роман*. Харбин, 1938.
- Ильгова 2022 – *Ильгова Д. А. Визуальная поэзия в контексте интермедийности*. Москва, 2022.

¹¹ Флорковская А. К. Частное сообщение, октябрь 2023.

- Йейтс 1999 – Йейтс У. Б. Розе, распятой на Кресте Вре́мён / Пер. с англ. Г. М. Кружкова // Йейтс У. Б. Роза и Башня. Санкт-Петербург, 1999. С. 44.
- Качалова и др. 1990 – Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля: К 500-летию уникального памятника русской культуры. Москва, 1990.
- Рогов 2018 – Рогов М. А. «Теоретики». Этюд по иконографии позднего «сурового стиля» // Журнал «Художественный музей». 2018. № 4 (34). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.nsartmuseum.ru/journal/id/220> (дата обращения: 10.04.2024).
- Рогов 2022 а – Рогов М. А. Иконографические мотивы «Чудес Богоматери», профессиональных нищих, Двора чудес и живопись Иеронима Босха: визуальная интертекстуальность // Новое искусствознание. 2022. № 3. С. 6–19.
- Рогов 2022 б – Рогов М. А. Optima Mater, или О визуальной интертекстуальности статуи графа Остермана-Толстого, раненого в битве при Кульме, в женевском Музее искусства и истории (МАН) // Новое искусствознание. 2022. № 4. С. 68–75.
- Рогов 2023 а – Рогов М. А. «Зерцало человеческого спасения» в монументальной живописи Восточной Пруссии: визуальная интертекстуальность // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. Ч. 2. С. 210–227.
- Рогов 2023 б – Рогов М. А. Ария Изабеллы и последнее слово Христа: интермедийная интертекстуальность в портретах сына Иоганна Купецкого // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 9. Ч. 2. С. 258–272.
- Рогов 2024 – Рогов М. А. Этюд об интервизуальности в скульптуре малых форм: фарфоровые статуэтки обнажённых А. Т. Матвеева // НЕДЕСЯТЫЙ: Коллективная монография по материалам международной научной конференции памяти А. Е. Махова, ИМЛИ имени А. М. Горького РАН, 8–9 ноября 2022 / Под ред. О. Л. Довгий. Тула, 2024. С. 236–243.
- Сидорова и др. 1957 – Всемирная история. В 10 томах. Том 3 / Под ред. Н. А. Сидоровой, И. И. Конрада, И. И. Петрушевского, Л. В. Черепнина. Москва, 1957.
- Степанов 2001 – Степанов Ю. С. В мире семиотики // Семиотика: Антология. Москва, Екатеринбург, 2001. С. 5–42.
- Таубеншлак, Яворская 2002 – Где обрывается Россия... / Сост. А. Таубеншлак, А. Яворская. Одесса, 2002.
- Эйзлер 1922 – Эйзлер М. Распятая Россия: Повесть в двадцати главах. Второе издание. Вена, 1922.
- Bennett 2000 – Bennett J. Epact Unpacked: A Self-Orienting Crucifix Dial. *Sphaera*. 2000. 11. P. 5.
- Brown 2017 – Brown K. T. Mary of Mercy in Medieval and Renaissance Italian Art: Devotional Image and Civic Emblem. London, New York, 2016.
- Camille 1991 – Camille M. Gothic Signs and the Surplus: The Kiss on the Cathedral. *Yale French Studies*. 1991. Special Issue: Contexts: Style and Values in Medieval Art and Literature. Pp. 151–170.
- Capra, Floridi 2023 – Intervisuality: New Approaches to Greek Literature. Ed. by A. Capra, L. Floridi. Berlin, 2023.
- Cardon 1996 – Cardon B. Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the southern Netherlands (c. 1410 – c. 1470). A Contribution to the Study of the 15th Century Book Illumination and of the Function and Meaning of Historical Symbolism. Leuven, 1996.
- Caroll 2016 – Caroll A. On Highlights. *Aristides J. Lessons in Classical Painting: Essential Techniques from Inside the Atelier*. New York, 2016. Pp. 76–77.

- Duro 2019 – Duro P. What is a Parergon? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2019. Vol. 77. 1. Pp. 23–33.
- Heller-Andrist 2012 – Heller-Andrist S. The Friction of the Frame: Derrida's Parergon in Literature. Tübingen, 2012.
- Ibata 2015 – Ibata H. Beyond the 'Narrow Limits of Painting': Strategies for Visual Unlimitedness and the Burkean Challenge. *Word & Image*. 2015. 31 (1). Pp. 28–42.
- Quermann 1998 – Quermann A. Ghirlandaio. Serie dei Maestri dell'arte italiana. Köln, 1998.
- Robbe 2010 – Robbe J. R. Der mittelniederländische Spiegel onser behoudnisse und seine lateinische Quelle. Text, Kontext und Funktion. Münster, 2010.
- Robbins 2008 – Robbins V. K. Rhetography: A New Way of Seeing the Familiar Text. *Words Well Spoken: George Kennedys Rhetoric of the New Testament*. Ed. by C. Clifton Black and Duane F. Watson. Waco (TX), 2008. Pp. 81–106.
- Smith 1925 – Smith D. E. History of Mathematics. Vol. II. Boston, 1925.

References

- Bennett 2000 – Bennett J. Epact Unpacked: A Self-Orienting Crucifix Dial. *Sphaera*. 2000. 11. P. 5.
- Berdyaev 1988 – Berdyaev N. A. Dostoevsky: An Interpretation. *Volga*. 1988. 10. Pp. 146–165. In Russian.
- Berdyaev 1989 – Berdyaev N. A. The Philosophy of Freedom. The Meaning of the Creative Act. Moscow, 1989. In Russian.
- Berdyaev 2002 – Berdyaev N. A. Dostoevsky: An Interpretation. *Berdyaev N. A. The Meaning of the Creative Act*. Kharkov, Moscow, 2002. Pp. 381–528. In Russian.
- Brown 2017 – Brown K. T. Mary of Mercy in Medieval and Renaissance Italian Art: Devotional Image and Civic Emblem. London, New York, 2016.
- Camille 1991 – Camille M. Gothic Signs and the Surplus: The Kiss on the Cathedral. *Yale French Studies*. 1991. Special Issue: Contexts: Style and Values in Medieval Art and Literature. Pp. 151–170.
- Capra, Floridi 2023 – Intervisuality: New Approaches to Greek Literature. Ed. by A. Capra, L. Floridi. Berlin, 2023.
- Cardon 1996 – Cardon B. Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands (c. 1410 – c. 1470). A Contribution to the Study of the 15th Century Book Illumination and of the Function and Meaning of Historical Symbolism. Leuven, 1996.
- Caroll 2016 – Carroll A. On Highlights. *Aristides J. Lessons in Classical Painting: Essential Techniques from Inside the Atelier*. New York, 2016. Pp. 76–77.
- Derrida 2007 – Derrida J. La Vérité en peinture. Transl. into Russian by N. B. Man'kovskaya. *Aesthetics and Theory of Art of the 20th Century*. Moscow, 2007. Pp. 306–319.
- Donbrovskaya 1938 – Donbrovskaya R. I. Crucified Russia. Roman. Harbin, 1938. In Russian.
- Duro 2019 – Duro P. What is a Parergon? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2019. Vol. 77. 1. Pp. 23–33.
- Eisler 1922 – Eisler M. Das gekreuzigte Russland. Wien, 1922. In Russian.
- Gaynutdinov 2022 – Gaynutdinov T. R. Deconstruction in the Neighborhood of Art. The Problem of Painting in the Philosophy of Jacques Derrida. *Philosophy and Culture*. 2022. 10. Pp. 54–65. In Russian
- Gorshkova, Chernyavskaya 2021 – Gorshkova N. E., Chernyavskaya V. E. Visual Intertextuality as a Method for Meaning Generation. *Communication Studies (Russia)*. 2021. Vol. 8 (4). Pp. 689–700. In Russian.

- Heller-Andrist 2012 – Heller-Andrist S. *The Friction of the Frame: Derrida's Parergon in Literature*. Tübingen, 2012.
- Ibata 2015 – Ibata H. Beyond the 'Narrow Limits of Painting': Strategies for Visual Unlimitedness and the Burkean Challenge. *Word & Image*. 2015. 31 (1). Pp. 28–42.
- Ilgova 2022 – Ilgova D. A. *Visual Poetry in the Context of Intermediality*. Moscow, 2022. In Russian.
- Kachalova et al. 1990 – Kachalova I. Ya., Mayasova N. A., Schennikova L. A. The Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin: Toward the 500th Anniversary of a Unique Monument of Russian Culture. Moscow, 1990. In Russian.
- Quermann 1998 – Quermann A. *Ghirlandaio. Serie dei Maestri dell'arte italiana*. Köln, 1998.
- Robbe 2010 – Robbe J. R. *Der mittelniederländische Spiegel onser behoudenisse und seine lateinische Quelle. Text, Kontext und Funktion*. Münster, 2010.
- Robbins 2008 – Robbins V. K. Rhetography: A New Way of Seeing the Familiar Text. *Words Well Spoken: George Kennedys Rhetoric of the New Testament*. Ed. by C. Clifton Black and Duane F. Watson. Waco (TX), 2008. Pp. 81–106.
- Rogov 2018 – Rogov M. A. "Theorists". Study on the Iconography of the Late "Severe Style". *The Art Museum Magazine*. 2018. 4 (34). URL: <https://www.nsartmuseum.ru/journal/id/220>. In Russian.
- Rogov 2022 a – Rogov M. A. Iconographic Motifs of "The Miracles of Our Lady", Professional Beggars, the Court of Miracles and the Hieronymus Bosch's Painting: Visual Intertextuality. *New Art Studies*. 2022. 3. Pp. 6–19. In Russian.
- Rogov 2022 b – Rogov M. A. Optima Mater, or About Visual Intertextuality of the Statue of Count Osterman-Tolstoy, Wounded at the Battle of Kulm at Geneva's Musée d'Art et d'Histoire (MAH). *New Art Studies*. 2022. 4. Pp. 68–75. In Russian.
- Rogov 2023 a – Rogov M. A. Speculum Humanae Salvationis in the Monumental Painting of East Prussia: Visual Intertextuality. *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*. 2023. 1 (2). Pp. 210–227. In Russian.
- Rogov 2023 b – Rogov M. A. Aria of Isabella and the Last Word of Christ. Intermedial Intertextuality in Johann Kupezky's Son Portraits. *RSUH/ RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*. 2023. 9 (2). Pp. 258–272. In Russian.
- Rogov 2024 – Rogov M. A. An Etude on Intervisuality in Small Sculpture: Porcelain Nude Statuettes by A. T. Matveev. *NEDESYATYI: Collective Monograph on the Materials of the international Scientific Conference in Memory of A. E. Makhov*. Ed. by O. L. Dovgy. Tula, 2024. Pp. 236–243. In Russian.
- Sidorova et al. 1957 – World History. In 10 Volumes. Vol. 3. Ed. by N. A. Sidorova, I. I. Konrad, I. I. Petrushevsky, L. V. Cherepnin. Moscow, 1957. In Russian.
- Smith 1925 – Smith D. E. *History of Mathematics*. Vol. II. Boston, 1925.
- Stepanov 2001 – Stepanov Yu. S. In the World of Semiotics. *Semiotics: Anthology*. Moscow, Ekaterinburg, 2001. Pp. 5–42. In Russian.
- Taubenshlak, Yavorskaya 2002 – Where Russia breaks off... Comp. by A. Taubenshlak, A. Yavorskaya. Odessa, 2002. In Russian.
- Voloshin 1990 – Voloshin M. Russia Crucified. *Yunost'*. 1990. 10 (425). Pp. 24–33. In Russian.
- Voloshin 2003 – Voloshin M. *Collected Works*. Vol. 1: Verses and Poems 1899–1926. Moscow, 2003. In Russian.
- Yeats 1999 – Yeats W. B. To the Rose upon the Rood of Time. Transl. into Russian by G. M. Kruzhkov. *Yeats W. B. The Rose and the Tower*. St. Petersburg, 1999. P. 44.

Информация об авторах

Лиана Лашхия

магистр истории искусств, независимый исследователь

Грузия, 0180, Тбилиси, ул. Цотне Дадиани, 7/3

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-5280-0365>

e-mail: iledeart@gmail.com

Михаил Анатольевич Рогов

кандидат искусствоведения,

кандидат экономических наук, доцент

Государственный университет «Дубна»

Российская Федерация, 141980, Дубна, ул. Университетская, 19;

научный руководитель Центра иконографических и визуальных исследований (CIVIS)

Фонд содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание»

Российская Федерация, 190103, Санкт-Петербург, Лермонтовский проспект, 43/1

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7573-3370>

e-mail: rogovm@hotmail.com

Information about the authors

Liana Lashkhia

Master (Art History), Independent Researcher

7/3, Tsotne Dadiani St., Tbilisi, 0180, Georgia

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-5280-0365>

e-mail: iledeart@gmail.com

Mikhail A. Rogov

Cand. Sci. (Art History),

Cand. Sci. (Economics),

Associate Professor

Dubna State University

19, Universitetskaya St., Dubna, 141980, Russian Federation;

Scientific Director of the Center for Iconographic and Visual Studies (CIVIS)

Foundation for the Promotion of Education, Science and Art "New Art Studies"

43/1, Lermontovsky Avenue, St. Petersburg, 190103, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7573-3370>

e-mail: rogovm@hotmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 15.04.2024

Принят к публикации / Accepted 31.05.2024

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-211-231>



Визуальная теология икономии

А. В. Марков 

Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Российская Федерация
markovius@gmail.com

О. А. Штайн 

Уральский федеральный университет
Екатеринбург, Российская Федерация
shtaynshtayn@gmail.com

Для цитирования:

Марков А. В., Штайн О. А. Визуальная теология икономии // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 1. С. 211–231. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-211-231>

Аннотация. Понятие «икономия», объединяющее космологию, антропологию и юриспруденцию, специфицирует иконическую культуру в византийской традиции. С опорой на политические идеи Лео Штраусса и интерпретации иконы в теориях визуального Поля Вирильо, Жана-Люка Мариона и Мари-Жозе Мондзен реконструируются границы применения этого понятия в визуальных программах. Икономия – принцип правового регулирования, конвертирующий правовой конфликт в хозяйственный. Он позволяет понимать мировое хозяйство как большой механизм, имеющий эсхатологическую перспективу. Икономия спасения, содержа догматическое понимание, в практической жизни, практическом разуме реализуется как профессионализация хозяйства в широком смысле. В структуре рассматриваемого понятия вполне реализовано различие теоретического и практического разума, поэтому её нужно понимать не как адаптацию к ситуации, но как практический симбиоз в том смысле, каким это слово наделил Грэм Харман. Поэтому можно сказать, что икономия составляет и альтернативу протестантской этике, и упорядочивает развитие иконических форм как телеологичных, создающих архитектуру замыслов и их исполнений. Такой подход к икономии позволяет иначе представить и достижения русской религиозной мысли: не как догматическое творчество, но как необходимую этическую рефлексию или практическую эсхатологию. Иконическое в таком случае может описываться не как равновесие репрезентации и торжественного конструирования, как обычно это делается, когда специфические визуальные приёмы иконы представляются как необходимое торжественное литургическое вхождение небесного в земное. Становится возможно другое, столь же непротиворечивое описание, уже как равновесия торжественной политики и эсхатологической искренности, где политика сама себя репрезентирует, тогда как искренность и оказывается моментом торжественного обращения, реализации высшего плана по отноше-

нию к эстетическим и этическим решениям. Это позволит объяснить и развитие иконы в Новое время, и показать, как различные практические интерпретации икономии могут быть применены не дискурсивно, но только внутри манифестации эсхатологического переживания.

Ключевые слова: иконичность, догмат, визуализация, богословие иконы, иерархичность, созерцание, аскетическая антропология, эсхатология, русская религиозная философия.

Visual theology of oikonomia

Alexander V. Markov 

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
markovius@gmail.com

Oksana A. Shtayn 

Ural Federal University, Yekaterinburg, Russian Federation
shtaynshtayn@gmail.com

For citation:

Markov A. V., Shtayn O. A. Visual theology of oikonomia. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 1. Pp. 211–231. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-1-211-231>

Abstract. The concept of oikonomia, which brings together cosmology, anthropology and jurisprudence is characteristic of iconic culture in the Byzantine tradition. Drawing on the political ideas of Leo Strauss and the interpretation of icons in the theories of the visual by Paul Virilio, Jean-Luc Marion, and Marie-Josée Mondzain, we reconstruct the applicability limits of this concept in visual programs. Oikonomia is a principle of legal regulation that converts legal conflicts into economic ones. It helps to understand the world economy as a global system that has an eschatological dimension. The oikonomia of salvation, with its dogmatic meaning, is realized in practical life and in practical mind as a professionalization of economy in a broad sense. In the structure of oikonomia, the distinction between theoretical and practical reason is ultimately fulfilled, so that the concept should be understood not as a mode of adaptation to the current situation, but as a symbiosis in the sense of Graham Harman's Immaterialism. Therefore, we can say that oikonomia constitutes an alternative to Protestant ethics, and regularizes the elaboration of iconic forms as teleological, building an architecture of designs and their realizations. This kind of approach to oikonomia encourages us to adopt a new viewpoint on the achievements of Russian religious thought: to see it not as a dogmatic creativity but as a requisite ethical reflection or practical eschatology. The iconic can then be described not as a balance of representation and solemn construction, as it is usually done when specific visual techniques of icon-making are presented, that is as a necessary solemn liturgical entrance of the heavenly into the earthly. Another, equally consistent description is possible, a balance of solemn politics and eschatological sincerity, where politics represents its own self, while sincerity appears as an aspect of solemn appeal and an implementation of higher-level plans in relation to aesthetic and ethical decisions. This will explain the deve-

lopment of the icon in Modern era and show how various practical interpretations of oikonomia can be applied non-discursively, but only within the manifestation of eschatological experience.

Keywords: iconicity, dogma, visualization, theology of the icon, hierarchy, contemplation, ascetic anthropology, eschatology, Russian religious philosophy.

Икономия – такое же базовое понятие церковного права византийской традиции прежде его специальных формализаций, как *jus* – римского права, а *law* – британского. Это слово (οἰκονομία) принято в современном русском языке в рейхлиновой (новогреческой) огласовке, обычной в практике православных церквей, чтобы не смешивать ни с *экономией* как домашним навыком, ни со стратегиями хозяйственной деятельности, совокупность каковых образует *экономику*. Правовому полю всегда требуется основополагающий структурный принцип поддержания, и даже если это поле отчасти проецируется другим, например, предшествующим полем римского права, всё равно его непротиворечивость поддерживается собственным только ему структурообразующим понятием.

Простое понимание икономии как некоторого послабления или исключения противоречиво: ведь тогда оно подразумевает, что существуют различные уровни обязательств сторон, и переключение между уровнями обязательств создаётся произвольно и ситуативно. В таком случае мы смогли бы говорить только об использовании права, а не собственных его функций. Тогда как икономия как принцип функционирования права в течение долгого и потенциально неограниченного – точнее, ограниченного только предполагаемым эсхатологическим исходом – срока делает икономию частью политической теологии. Политическую теологию мы понимаем широко, как нормативное принятие решений в политике, исходящее из возможности представить всех политических акторов как напрямую связанных с теологическими вопросами: греха, спасения, искупления, церковности и других [Соловьев 2022; Коначева 2022].

Политическая теология всегда имеет в виду, что каждый политический актор располагает какой-то функцией или набором функций, которые вполне устойчивы внутри общей системы социальных связей. Поэтому понимание икономии как способности епископа давать ситуативные послабления внутренне неконсистентно: ведь тогда опыт ситуативных решений накапливается, но епископ не может передать их своему преемнику. Можно сказать, что в таком случае будет осуществляться ущербный «перевод» в смысле сбоя механизма интерпретации целостного текста социальной жизни: навыки интерпретации права будут усваиваться следующим поколением только частично.

Такому ситуативному пониманию икономии мы противопоставляем в этой статье *симбиотическое* понимание, которое позволяет отождествить политическую теологию икономии с визуальной теологией икономии. Симбиоз мы понимаем в соответствии с определениями Грэма Хармана [Харман 2018] как такое существование, которое обеспечивает рост обоих объектов, преодолевающий обычные рамки наблюдения, экспериментального наблюдения или прослеживания в течение жизни поколения. Иначе говоря, симбиоз, по Харману, – это саморазвитие системы; но в отличие от привычных нам саморазвивающихся систем, параметры

существования которых мы учитываем заранее, здесь все или некоторые параметры существования образуются в самом симбиозе.

Мы доказываем, что икономия как базовое правовое понятие восточнохристианской традиции и есть *режим симбиоза хозяйственных решений и эсхатологических ожиданий*, в указанном смысле термина. Икономия поэтому должна пониматься не как ситуативное превращение правовых отношений в отношения востребованной хозяйственной выгоды, но наоборот, как систематический механизм конвертации хозяйственных отношений в правовые. Иконический принцип, принцип торжественной репрезентации, и оказывается гарантией и моделью такой конвертации.

Неизбежность перехода от политической теологии к визуальной в вопросе об икономии видна во многих попытках восточнохристианской теологии осмыслить отношения между суверенитетом епископа как реальностью управления и права и полнотой и догматической святостью церкви как эсхатологической реальностью. Так, Николай Афанасьев [Афанасьев 1971] предположил, что любой дар Духа внутри церковной реальности полноценен, и поэтому возможно сконструировать с нуля эсхатологическую церковность, а суверенитет епископа как предстоятеля литургического собрания будет ситуативным, а не устойчивым, как в политической модели Т. Гоббса.

По сути, Афанасьев пытался предположить *иконичность* епископа, ибо епископ являет церковному собранию непосредственное присутствие даров Духа; но до некоторой степени он же подразумевал и симбиоз, поскольку конструирование церковной жизни само воспринимает иконические импульсы и само длит себя как способное к такому восприятию присутствия епископа в качестве необходимого. Но Н. Афанасьев исходит из той предпосылки, что епископ служит иконой и правильного управления, и будущего эсхатологического Царствия, что может быть доказано внутри только определённой системы эсхатологической теологии литургии.

Мари-Жозе Мондзен в классической для нашего вопроса книге [Mondzain 1996] показывает, что рационализм Аристотеля имел в виду – как в риторике с её оснащением, так и в «икономии» с её согласованием практических решений – исчисление вероятностей. Ритор или хозяин дома делает много, упорядочивает большой материал, но именно для того, чтобы встретить и как бы отразить наиболее эффективное решение. Икономия – это умение действовать наиболее эффективным образом, однако не отвергая другие решения, но исходя из того, что все эти решения выглядят (иконически явлены!) частичными в сравнении с наиболее вероятным и исполняющимся. Мы можем назвать это эсхатологической перспективой икономии, но можем говорить и об автокоммуникации: исчисляя вероятности, каждый из нас спрашивает себя, действительно ли это вероятно, при этом убеждаясь в том, какое решение будет в будущем наиболее эффективным, и создаёт себя как субъекта, способного к коммуникации с собой и другими.

П. Вирильо в книге 1988 года [Вирильо 2004] подробно обосновал собственную активность изображений как ресурс такой эффективной автокоммуникации. Эту идею можно рассматривать как часть медиатеории [Штайн 2011], основанной на автокоммуникативном принципе и исходящей из активности образов,

которую невозможно контролировать до конца. Для П. Вирильо активность становится двусторонней: исходящей и от воспринимающего, и от образа. Общая перспектива такой активности удачно сформулирована в онтологии образа В. В. Савчука, развивающего идеи Вирильо и Сонтаг: «Не мы смотрим на образы, а образы смотрят нами» [Савчук 2005, 17]. Образы активны не менее воспринимающего. Вирильо усматривает истоки этой активности образов в анаморфозах, начиная с эпохи Возрождения, в необычном употреблении перспективного видения. Анаморфозы создают внутреннее, самостоятельное, самопроизвольное переключение образов между режимами идола и иконы, говоря в терминах Ж.-Л. Мариона. Только эти режимы позволяют что-то говорить об активном образе и разработать икономическую стратегию симбиотического совместного существования с образами, что мы и делаем в нашей статье.

Уильям Митчелл объявил о пикториальном повороте, Готфрид Бём – об иконическом; этот поворот есть «сдвиг в социально-культурной ситуации: отход в средствах коммуникации от вербального способа к визуальному» [Савчук 2005, 10]. Визуальное поле, как любое поле (например, электро-магнитное), создаёт напряжение и проводит частицы волнами сквозь все объекты, находящиеся внутри него. Мы не только считываем образы, но и сами становимся частью поля, текста, экраном трансляции образов. Можно сказать, что мы считываем образы как идолов-хранителей, но становимся частью иконы по икономии, по визуализации нашего хозяйственного распоряжения собой.

Наиболее известную попытку такого осмысления активности образов как направленной на икономическое хозяйство, на хозяйственно-социальное поле в широком смысле, а не только на индивидуальный навык восприятия, предпринял Ж.-Л. Марион в книге «Перекрестья видимого» (1996) [Марион 2010]. Марион доказывал, что субъективация в иконе, её агентность подразумевает активность её как феномена, её способность аффицировать не только зрителя, но и порядки восприятия, по отношению к которым зритель выступает как часть. Феноменологической редукции подверглись в его текстах дефиниции «идола» и «иконы». Разница между ними заключается в способе изображения: важно не то, что изображается, а то, как изображается, по каким принципам распоряжения. Идол представляет собой «невидимое зеркало, отражающее наш собственный опыт божественного – опыт, данный нам в переживании жизни и смерти, мира и войны, красоты и любви» [Марион 2019, 12]. Иначе говоря, это однозначно считанный образ, обладающий точным значением, или, в терминах канонического права, *акривия* в противоположность *иконии*. Но богословие начинается там, где *акривия* становится ситуативной и тем самым идол *эго* сокрушается.

Марион описывает эту *акривию* созерцания так: возникает взгляд, который наполняется созерцанием, насыщает око «божественным», в отличие от иконы, которая сама смотрит на реципиента. Взгляд исходит от неё. Различие между идолом и иконой, по Мариону, не метафизическое, а феноменологическое. Марион придерживается феноменологической позиции, так как считает заслугой Э. Гуссерля прямое указание, «как» являются нам вещи. На вопрос, как нам явлен Бог в иконе или в сознании, метод Мариона предъявляет новый инструмент, – «я сам». Мы не можем познать и увидеть Бога, но тот, через кого Он дан, явлен, – некий канал, посредник, медиум, – он может быть изучен или описан. «Только

моё Я может стать для Бога тем местом, где случилось бого-явление, теофания» [Марион 2019, 17]. Моё «Я» – это всегда *мой* опыт и *мои* переживания. В таком случае можно сказать, что хозяйственное распоряжение своим «Я» как опытом и есть икономия.

Как сильные, так и слабые стороны концепции Мариона подробно рассмотрены А. В. Ямпольской [Ямпольская 2011; Ямпольская 2012; Ямпольская 2013; Ямпольская 2021], которая показала, что собственно экономическую логику Марион не выдерживает, понимая Другого скорее политически, а воспринимающего образ – скорее лирически, как субъекта, отличающего поэтическое от непоэтического. Об иконе как постоянном уклонении от объективации в эпоху открытия Другого уже есть немало работ [Левина 2011; Марков 2014; Марков, Файбышенко 2016; Марков 2020]. В данной работе мы предполагаем, что можно обратиться к теории медиа в духе Вирильо на новом этапе обсуждения визуальной теологии, говоря уже не о *лирическом восприятии*, но о собственно *риторической активности* воспринимающего. Поэтическое или прозаическое можно трактовать как гипотезы воспринимающего сознания, как пробы мира на вероятность того или другого (реального познания, сильного впечатления и т.д.). В таком случае понятие автокоммуникации окажется центральным: только автокоммуницируя, задавая себе вопросы, мы понимаем, что закончили одну пробу и начали другую, тогда как воздействие образа будет переживаться как основание признания необратимости такого завершения пробы.

Мондзен удачно определила икономию как *эсхатологический прагматизм* [Mondzaïn 1996, 51]: можно всегда выбрать наиболее эффективное решение просто потому, что оно не будет до конца оспорено другими решениями; в любом случае, ограниченность времени до последнего Суда не позволяет уделить достаточно внимания альтернативным решениям. Икономия устанавливает корреляцию не между условием действия и действием, но между двумя предполагаемыми в будущем действиями, например, урожайностью и прибылью. При этом эсхатологическая перспектива икономии не подразумевает макиавеллизма, намеренного использования доблести и фортуны, но не подразумевает и терпимости; напротив, она постоянно находится внутри события будущего, ревностного, нетерпимого к слабым и недостаточно проверенным альтернативам. Эсхатологическая событийность, которая иконична в том смысле, что вводит длящегося приуготовление к будущей Парусии (Пришествию, Присутствию), оказывается сильнее предметов ситуативного исчисления, каждый из которых оказывается малым идолом в терминологии Мариона. В любой теологии приуготовления Абсолютный Другой всегда эсхатологичен просто потому, что не имеет в виду никаких готовых заключений о нём [Коначева 2019].

Поэтому, например, византийская икономия может описываться и как нетерпимость к альтернативным системам богословия, когда император ставит точку и решает, какая система будет истинной, а какая система будет отвергнута, о чём писали Аверинцев и Биbihин. Император оказывается живой иконой соборности (вселенскости), тогда как практическая соборность всех его подданных выглядит как частная, как счисление вероятностей, а не встреча наиболее эффективного решения, а благодаря торжественной иконичности это иконическое решение и объявляется гармоничным. По выражению Биbihина, «худшим врагом в новой

Византии признавался тот, кто упрямо не вписывался в правящую гармонию» [Бибихин 2005, 205]. Или, как писал Аверинцев:

Что касается споров, разыгравшихся внутри самой византийской культуры, можно упомянуть по меньшей мере две дискуссии, каждая из которых составила эпоху: это столкновение между иконоборцами и иконопочитателями в VIII–IX вв. и столкновение между паламитами и антипаламитами в XIV в. Даже и здесь есть культурно-типологический контраст с Западом: в обоих случаях каждая из сторон просто анафематствовала другую, они не могли, продолжая спорить, совместно оставаться внутри православия – в отличие от западных споров между доминиканцами-томистами и францисканцами-скотистами, где обе стороны оставались внутри католицизма, и спору не было причин приходиться к концу [Аверинцев 1996, 253].

Бибихин, не принимавший ни иконопочитание, ни паламизм за общеобязательный догмат именно из-за такого внезапного прерывания спора, понимает свободу в этом мире богословия как *риторическую* свободу, то есть требует от риторики освободиться от эсхатологической перспективы ради аксиологической. Так трактовал риторику Аверинцев – как систему вероятностей, монистическую по своему обоснованию и поэтому наделяющую всё положительное сколь угодно высокой ценностью, начиная с того, что само «бытие» начинает мыслиться как нечто ценнейшее, на что Аверинцев обращал внимание в «Поэтике ранневизантийской литературы» [Аверинцев 1997, 40].

Независимому глядящему прав таким образом не оставлено *в принципе*, не может быть оставлено. У него не должно быть свободы кроме того простора, воздуха, выхода к свету, которые обеспечиваются зданием веры [Бибихин 2005, 204].

В таком случае эсхатологическая перспектива полностью растворяется в аксиологическом творчестве. Само по себе такое растворение непротиворечиво и философски законно, но вызывает проблему, связанную с существованием разных церквей. Если каждая церковь иконична, то субъектность каждого спикера ставится под вопрос: этот спикер может быть очень гибким в смысле наблюдаемой практической икономии, но при этом оказывается сам частью объективированной икономии, частью объекта, на который смотрят извне, как бы любясь иконой в музее.

Наблюдение над практической икономией оказывается неустойчивым, и даже самые выразительные риторические фигуры не могут его поддержать, если мы присутствуем в исторической реальности, а не обобщаем её с позиций современного исследователя, рассуждающего о Византии или Западной Европе и находящего устойчивые исторические закономерности. В каком-то смысле такой объективацией было и утвердившееся, в частности, в работах Л. А. Успенского и Б. В. Раушенбаха, выведение свойств иконы из частной ситуации обратной перспективы, которая как раз просто создавала для средневекового художника большую вероятность написания успешного произведения [Горбунова-Ломакс 2009]. Ограничимся одним примером. На объединительном Ферраро-Флорентийском соборе спикер православной стороны епископ Марк Евгений [Амвросий 1963,

40–44] приводил исторические и богословские аргументы в пользу отмены католического догмата *Filioque* и тем самым вполне удерживал себя внутри собственной богословской икономии православия: если епископы обходились без этого догмата исторически и сам догмат не позволяет выиграть новые богословские смыслы, то, значит, этот догмат сводится к исчислению частных вероятностей, выигрышных только в частных полемиках, но не во вселенской объединительной полемике Собора. Любая попытка доказать, что он обогащает богословие новыми смыслами, упирается в то, что собственно система смыслов тогда превращает учредительный жест епископа, отвечающего на вызовы времени, в реакцию на смыслы, уже принятые какой-то совокупностью частных групп. Соборное утверждение догмата тогда есть учредительное действие, но на объединительном соборе и требуется учредительное действие, обладающее настоящей догматической эффективностью, а не принятие даже самого вероятного, самого проникновенного действия смыслов. Общая система оказывается неустойчивой при всей последовательности её отдельных акторов.

Так, спикер епископ Марк говорит, что если догмат *Filioque* был введён по икономии, для варваров, как момент адаптации догматической системы, то он должен быть и отменен по икономии:

Я слышал одного учёного из вашей среды, говорящего благоприятное для дела мира и исправления тех лиц, которые, имея неправильное понятие о вере, думали, что это прибавление (т.е. *Filioque*) было от самого начала (в Символе Веры). Поэтому ради икономии пусть оно будет снова изъято для того, чтобы вам воспринять братьев, из-за разделения с которыми вы, думается, все должны страдать, если вы – не бесчеловечны! [Амвросий 1963, 46] (переведено в современную орфографию).

Но получается, что католическая церковь *располагается* икономией, определяя, какие варварские племена станут её частью. А православная церковь, прося икономии для себя, признаёт себя *объектом* икономии, причём берущим ответственность и за этих варваров, за их наивность, незнание истории догматов и нежелание помочь грекам, которым угрожает нашествие с востока. Не она вводит правило, по которому *Filioque* будет частью общей её икономии (напротив, такую икономию, предлагавшуюся императором, Марк Евгеник отверг как разрушающую автономию Церкви, а значит – и догмат о Церкви), но она признаёт зависимость своей ситуации от исторических ситуаций католичества, а также она же, православная церковь, требует, чтобы её догматическое убеждение стало основанием именно такого *приложения* икономии, которое просто усиливает догматические позиции православных богословов.

Иначе говоря, из-за визуализации исторических ситуаций как образцовых, иконических, поучительных происходит самообъективация вместо симбиоза, и автокоммуникация превращается в простое принятие вселенской судьбы христианства как постоянной коммуникации. Такую самообъективацию можно далее усматривать как частично присутствующую (или присутствующую на правах одной из историософий, наравне с альтернативными концепциями) во множестве движений, например, в старообрядчестве, которое как раз принимает прозрачную коммуникацию, например, принимает иконы разного времени, в отличие

от никонианской цензуры. Но нас интересует то, как становится возможна визуальная теология икономии, которая осуществляет критическую функцию по отношению к визуализациям (мысленным или словесным, но всегда риторически насыщенным) исторических событий.

Мондзен удачно связала [Mondzain 1996, 50–60] торжество принципа икономии как раз с Седьмым вселенским собором, как собором иконопочитателей. Этот собор и позволил установить корреляции между функционированием догмата и наглядным опытом успешного управления, наглядным именно в том смысле, что ему нипочём кризисы. На каждый кризис можно выработать свои системы номенклатурного распределения обязанностей внутри Церкви и тем самым показать единство правового и догматического поля. При этом даже падение империи со всем двором приводит просто к новому распределению, но не к краху источников правовых решений. Не значит ли это, что как раз иконы и стали в истории икономии тем моментом, в котором разошлись представления о *субъекте профессионализма*, профессионального хозяйственного действия, а значит, и возникла возможность *объективации других икономий*? Не получается ли, что появление другой икономии объективирует твою икономию, и для сохранения достоинства субъекта надо её подорвать – даже самым своим упорством, готовностью беспрочно упорствовать, как это делал Марк Евгеник.

Методологически мы опираемся на одну существенную идею Лео Штраусса [Strauss 1970, 87]: Сократ, для которого любая регулярная практика должна была стать знанием и искусством, признавал знанием и домоводство (экономию, икономию), раз и к нему применим нормативный алгоритм такого «перевода» из опыта в искусство. Но если домоводство есть знание, наука, тогда домохозяин может управлять только своим домом; а специалист по домоводству, по той самой икономии, имеет ту фору, что может равно управлять и своим, и чужим домом. Казалось бы, перед нами простое противопоставление обыденного и научного знания как универсально переводимого, как оно возникало как раз тогда, вместе с античным философским рационализмом. Впрочем, спорно считать, что Сократ думал об универсальной переводимости понятий; это отдельная тема мысли.

Но если мы подумаем наперегонки со Штрауссом, то рассуждение Сократа у Ксенофонта задаёт новую перспективу: можно быть плохим, например, ленивым хозяином (чего, конечно, не могло быть в архаическом обществе, где хозяин является также царём или руководителем большой группы оседлых людей, но могло быть в Афинах того времени), но невозможно быть плохим управляющим – просто потому, что каждый может оценить, насколько прибыльным стало данное хозяйство за время его (у)правления. Тем самым (и Штраусс к этому подводит), природа оказывается провиденциальной и в каком-то смысле эсхатологичной: ведь хотя природные бедствия могут разрушить множество хозяйств, в целом сохраняется и искусство хозяйствовать, и критерии оценки, а то, что мы вокруг себя наблюдаем прибыльные хозяйства, усиливает это эсхатологическое напряжение и одновременно требует от управляющего быть справедливым, иначе говоря, распоряжаться ресурсами без насилия.

Захват чужого хозяйства невозможен в силу того, что управляющему проще начать управлять ещё одним хозяйством, чем усложнённым объединённым хозяйством, то есть сохранить иконичность своего искусства, в которое он впи-

сан и местом для божественной реализации которого, по Мариону, стал хозяин. Чужое хозяйство станет просто идолом прибыльности, а не иконой рачительности (кстати, славянское слово *рачение* переводит греческое слово *эрос*). Или, говоря в терминах Хармана, симбиоз продуктивнее простого насилия, включая экономическое. Тем самым Ксенофонт оказывается предшественником тех политических теорий автономии, от консерватизма до либерализма, которые мы связываем исключительно с Новым временем.

Можно, конечно, упрекнуть Штраусса, как всегда [Whatmore 2021, 62], в том, что он интерпретирует литературные памятники прошлого, пытаясь увидеть в них нравственную программу там, где на самом деле речь идёт о действии в текущей политико-экономической ситуации. Но это не отменяет того, что само понимание текущей ситуации в рассуждении Сократа трансформировалось очень серьезно, так как учреждение новой профессии хозяйственника понималось в его словах и как учреждение способа для самого греческого мира действовать эффективно во всё более сложной международной обстановке – и здесь штрауссианству и интеллектуальной истории Уотмора уже нечего делить. В примере Ксенофонта и Штраусса, конечно, речь ещё идёт не о церковных иконах, а о том, что по-русски удачно как нигде называется «образцовым хозяйством»: этот оборот соединяет образ, образец и образованность в единую экономическую проблему.

Самоописание православных церквей как иконических образов Вселенских соборов (образцов), прошедших под эгидой византийского императора, оказывается ключом к икономии. Если императора нет, то Вселенский собор невозможен технически; более того, вопрос о статусе соборов, не вошедших в число семи Вселенских, от Фотиевского до Константинопольских паламитских, остаётся столь же дискуссионным, сколь дискуссионен вопрос о значимости заменяющих соборы документов, одобренных епископатам постфактум, например, Катехизиса митрополита Филарета Дроздова или посланий восточных патриархов. Но при этом православные церкви вовсе не считают, что они ущербны, более того, не считают, что до самого конца света их постигнет какой-то кризис из-за падения наглядного (по сути, иконического в простом смысле) института, гарантировавшего Вселенские соборы.

Отдельные попытки богословски обосновать необходимость восстановления монархии, например, русской монархии, о чём мечтали в среде белой эмиграции и что приняло у романтиков белой эмиграции совсем гротескные формы [Суслов 2014], представляют собой вовсе не применение икономии, а попытку перенести библейское право в область церковного права, причём понятого не как развивающееся право, а как ряд прецедентов и кейсов по учреждению монархии в системе сакрализованной ветхозаветной эсхатологии, которая опять же реконструируется только герменевтическими усилиями, иначе говоря, создать стилизованную икону, лишённую автокоммуникации. Это приводит уже не просто к самообъективации, но и к объективации несуществующего объекта «будущая монархия», которая уже принадлежит не порядку икономии, но только порядку принятия какой-то постулируемой системы права за существующую и уже вполне введённую в действие. Случай Марка Евгеника и показывает, что бывает, если спикер не уполномочен императором на прекращение дискуссий, но вынужден участвовать в дискуссиях настолько долго, сколько это требует ход самих дискуссий.

Также, например, некоторые отдельные примеры из истории старообрядчества показывают, что и падение епископата для старообрядцев-беспоповцев тоже приводит только к новому распределению обязанностей, а вовсе не к признанию, что Церковь лишилась каких-то конститутивных свойств, определяющих правомочность решений; можно сказать, что только обострённый эсхатологизм позволяет рассматривать правовые противоречия, возникающие при такой редукции, как часть пересборки, а не как подрыв прежнего авторитета. В греческой церкви вместо такого эсхатологизма возобладаало определённое представление об истории, подразумевавшее, что интерпретирующими историю текстами могут выступать не только сочинения историков и официальные документы церковного управления, но также и проповеди и многие промежуточные тексты, благодаря чему и стало возможно расширения круга субъектов икономии, включая священников и мирян [Марков 2009; Марков 2010], что в конце концов привело к романтической идее народа как хранителя веры в *Послании Восточных патриархов* 1848 года.

Мондзен указывает, что иконы сами были частью икономии Бога, Которому нужно было, чтобы догматы имели наглядное представление и были вняты для всего церковного народа. Таким образом, принятие догмата об иконах осуществляет икономию самой Церкви о правильном церковном управлении, когда институт требует наглядных примеров, чтобы исключить двусмысленные толкования догмата. Но само это принятие догмата оказывается частью Божественной икономии, которая в том числе реализуется в блокировании корысти. Императоры-иконоборцы предстают в такой перспективе плохими стратегами, перераспределяющими доход и символический статус корыстно для себя, например, уничтожая иконы, но сохраняя свои портреты.

И небесная, и земная икономия, таким образом, оказываются частью режима видимости, обличающего дурные стратегии власти, просто не-симбиотически присоединяющей к себе другие системы управления. Об этом же на материале уже богословской имплантации в лингвистику в случае церковнославянского языка пишет Ольга Седакова, рассуждая о ритуальности церковнославянских слов, калькированных с греческого: они обладают усиленной прагматикой, напрямую рекомендуют внутреннее или внешнее действие, но именно потому, что принадлежат общему порядку сакрализации; и в силу такой принадлежности они конвертируют общие порядки небесной воли на земле в действие каждого отдельного высказывания, что, заметим, становится очень похоже на работу *совести* как неотступно сопровождающую тени действий, но не ради самих этих теней, а ради общей иконической прагматики наглядного рассмотрения своей вины:

Язык, который получился в результате таких смысловых прививок, можно назвать в определённом смысле искусственным, но совсем в ином роде, чем искусственно созданные языки типа эсперанто: он выращен на совершенно живой и реальной словесной основе – но ушёл от этого корня в направлении «небес» смысла, то есть, непредметного, концептуального, символического, духовного значения слов. Очевидно, он ушёл в эти небеса дальше, чем собственно греческий, – и почти не касается земли. Он воспринимается не то чтобы как целиком иносказательный – но как относящийся к иной реальности, наподобие иконы, которую не следует сопоставлять с предметной реальностью, натуральной перспективой и т. п. Я позволю себе выра-

зять такое предположение: это его «небесное» качество очень уместно в литургической гимнографии с её созерцательным, «умным» (в славянском смысле, то есть невещественным) содержанием, с её формой, составляющей аналог иконописной форме («извитие словес», *ploke*) – и часто это же качество не даёт почувствовать прямоту и простоту слова Св. Писания. Ещё одно свойство церковнославянского языка: он подчиняется не чисто лингвистическим законам. Некоторые особенности его орфографии и грамматики обоснованы доктринально, а не лингвистически: например, разные орфограммы слова «ангел» в значении «ангел Божий» или «дух зла». Или же слово «слово», которое в «простом» значении «слова» относится к среднему роду, но в значении «Бог Слово» склоняется по мужскому роду, и так далее. Как мы уже говорили, сами грамматические формы осмысляются доктринально [Седакова 2004].

В богослужении сохраняется, согласно Седаковой, неустойчивое, но выправляющееся равновесие субъективного и объективного – благодаря риторическим фигурам, унаследованным от античности, вроде риторического «мы» или хиазма (контрапоста), сопоставляющего переживание при виде наглядного иконоческого примера, и собственное производство верующим слова в качестве наглядного средства схватывания смысла. При этом и сама Седакова использует близкую технику в оригинальных произведениях, когда изображает в лирическом стихотворении двух главных персонажей вполне в икономийно-симбиотическом ключе, с критикой гоббсовских порядков [Файбышенко 2018].

Таким образом мы видим, что защитой от объективации выступает иконоическая ситуация, а сами по себе нормирующие тексты не могут быть такой защитой, потому что непонятно, кто является их хозяином. У этих текстов есть распорядители, которые руководствуются ими, и если эти распорядители, по Ксенофону и Штрауссу, начинают быть универсальными профессионалами, то это поддерживает субъективность специфического церковного института, его совестливость, но не делают его институтом политики как принятия решений в соответствии с какими-то готовыми правилами, принципами или алгоритмами. Получается специфически *совестливая политическая теология, которая может быть непротиворечиво переописана как визуальная теология.*

Софиология Павла Флоренского и Сергея Булгакова была способом компенсировать объективацию, сложившуюся, когда не только церковь и государство, но и церковь и интеллигенция стали конкурировать и подрывать (в указанном выше смысле) позиции друг друга конструированием из себя универсального субъекта. Слово «икономия / домостроительство» гораздо чаще употребляется в литературе о Флоренском, чем у самого Флоренского. Приведём несколько примеров из авторов, опирающихся преимущественно на «Столп и утверждение Истины»: С. С. Хоружий, излагая богословие Флоренского, говорит, что у него «синергийная икономия есть икономия обожения» [Хоружий 1999, 133]; о его метафизике он сообщает, что «Флоренский детально прослеживает всю икономию этого любовного всеединства» [Хоружий 1994, 54]. В другой работе он же говорит, что мистика Флоренского есть «мистика всецело гармонической икономии» [Хоружий 2007, 125]; а в естественных науках и антропологии Флоренский восстанавливает статус «мыслящего существа в икономии Вселенной» [Галлени 2007, 106].

Можно подумать, что Флоренский употреблял этот термин всегда: очень мало специалистов по Флоренскому, которые обходились без этого термина; кажется, только Людмила Арчиловна Гоготишвили никогда не употребляла этот термин, характеризуя позиции Флоренского. Но простое знакомство с трудами отца Павла показывает, что он почти не употреблял этого термина, а когда употреблял, то имел в виду специфическую политическую теологию, которую нельзя свести к привычным представлениям о Флоренском как о тайном стороннике консервативной революции или неомедиевалисте с отдельными чертами конспиролога [Светликова и др. 2021]. При этом мы опираемся на выводы А. П. Соловьёва [Соловьёв 2022], убедительно показавшего, что политическая теология русских мыслителей этого периода была стремлением выявить ту насильственную объективацию церковности, которая наблюдалась в секулярных движениях с их культом исторической необходимости, и сохранить тем самым определённые формы свободы; каково было положительное содержание этой свободы, мы и показываем, рассматривая *иконичность икономии по Флоренскому*.

В «Столпе и утверждении Истины» слово «икономия» не встречается вовсе, а его церковнославянский и русский перевод «домостроительство» употреблён, когда речь идёт не об изложении догмата, а об истории догмата, четырежды. Первый раз речь идёт о развитии пневматологии и движении от признания за Духом участия в Божественном отношении к миру, благодаря чему стало возможно создать какие-то богословские утверждения, к созданию богословских утверждений, которые вовсе не объективируют ситуацию церковности, но, напротив, создают правильное устойчивое равновесие:

Век стереотипных, более или менее распространённых вероучений, когда догмат о Духе Святом закреплялся в слове лишь вскользь и лишь постольку, поскольку домостроительная деятельность Духа связывалась с таковою же Отца и Сына, сменился затем веком применения к Духу Святому понятий, найденных для Сына [Флоренский 1914, 120].

Тем самым оказывается, что икономия как право и позволяет употреблять готовые догматические формулировки, потому что их герменевтика опять же поддерживается разными поколениями, оказывается результатом того связывания, которое становится совместно разделённым опытом. Таким образом, иконический принцип может разлагаться на стереотип и на адаптивное применение, но ни тот, ни другой аспект не передают этой иконической икономии. Они оказываются формами владения: владения вероучением и владения понятием соответственно. Тогда как живое переживание догмата как понятия требует именно *иконизма*, той самой домостроительной деятельности Духа, когда Дух создаёт для себя и модели восприятия, но и модели ответственного связывания восприятий. Это больше всего похоже на голос совести, на совестливое напоминание и общецерковную эсхатологию. Альтернативой такой совестливости, опять же, может быть, например, персональная эсхатология, как в случае Витгенштейна, исследованном в недавней блестящей статье [Чернавин 2022].

Другое утверждение Флоренского – «Бог, истощающий Себя творением мира и домостроительством» [Флоренский 1914, 126] – уже напрямую не имеет отноше-

ния к христианству, но только к каббалистике, к известному Флоренскому учению Ицхака Лурии о «разбиении сосудов»: когда ярость распыляется в мире, а Бог оказывается изгнан этим злом внутрь себя самого, и это божественное сжатие (צמצום) и приводит к появлению мира как такового. Но только если для Лурии этому миру должна была быть дана Тора и тем самым наведён в нём порядок хотя бы из будущего, то Флоренский исходит из постепенного откровения Лиц Троицы не как наведения порядка, а как поддержания той самой совместной икономии, для которой сразу находятся иконы в виде умственных моделей, или реальных икон, или живых икон святых, причём иерархии между ними нет, как нет иерархии между старыми и молодыми архиереями или старыми и новыми символическими текстами в системе церковной икономии как политико-юридической реальности, как раз и являющейся предметом нашей статьи. Иначе говоря, отец Павел встраивает учение Лурии в эсхатологическую картину христианства, по отношению к которой вероятности будут только частными, а автокоммуникация субъекта будет превращать эту картину в явленную икону.

Третье словоупотребление касается учения Оригена о предсуществовании душ. Флоренский говорит [Флоренский 1914, 338], что «по домостроительству» оно было исключено из догматики, как дававшее повод к пререканиям; но до этого исключения оно вполне было в корпусе догматики, значит, может использоваться как аргумент, но при переводе его в область онтологизирующей эсхатологии, имеющей в виду предсуществование как первенство христианских душ всегда. Домостроительство тем самым предстаёт цензурным инструментом, который позволяет ввести сразу две дисциплины, онтологию и эсхатологию как части более комплексной религиозно-философской аргументации. Таким образом, объективация оказывается перенаправлена на само домостроительство как ряд решений, на земное домостроительство, – чтобы можно было получить и онтологию, и эсхатологию, и, в конце концов, в логике всей книги, софиологию как небесное домостроительство, которое свободно распоряжается этими новыми дисциплинами и тем самым позволяет им находится в подвижном равновесии и как раз поддерживать должную субъективацию духовной жизни как большой явленной здесь и сейчас иконы (сложный вопрос об имяславии Флоренского как ответе на бюрократические операции Синода мы не рассматриваем).

Наконец Флоренский называет словами «мистическая цепь домостроительства» [Флоренский 1914, 391] изображение на фресках в Ярославле медальонов движения от Бога-Отца к Этимасии через Христа и Софию, иначе говоря, тот самый ряд икон, которые употребляются Церковью и завершаются иконой самой Церкви (Этимасия, эсхатологический Престол) как эсхатологической готовности встречи с богословскими истинами. Так здесь домостроительство вполне тождественно иконопочитанию, потому что оно может завершиться иконой как вводимой дисциплиной – тем самым вводимым качественным хозяйствованием, по Штрауссу, способным управлять к добру прочие дисциплины церковной жизни, раз мы принимаем все иконы как полномочные и составляющие предмет догматического уважения. При этом выражение догматов в иконах оказывается дисциплинарным, тогда как иконопочитание и есть способ легитимации самой этой дисциплинарности, наподобие того как Право как таковое в правовых системах легитимирует действие законов независимо от времени их приня-

тия и того, появились ли уже случаи, когда действие тех или иных законов было проверено на практике.

При этом дважды в книге употреблено выражение «церковная экономия» [Флоренский 1914, 412, 414] в смысле распоряжение началами *филии* и *агапе* в братской любви. Здесь экономия понимается скорее как экономия сил, вполне в духе тогдашних физиологических и психологических теорий от Спенсера до Ивана Павлова, но здесь как раз именно потому, что вероятностность икономии аристотелевского типа соединяется с учреждением «вечной» любви, а гипотеза о вечности требует употребления другого термина. Английский переводчик [Florensky, Jakim 1997] вынужден в обоих случаях употребить слово *economy*. В позднейших работах Флоренского, таких как «Философия культа», возникает представление и о вечном культе и, соответственно, домостроительство Божие понимается как «первый концентр культа» [Флоренский 2004, 226], то есть как подготовка материи для освящения, где тогда и монархия, и демократия, и свобода воли оказываются уже объективированной материей, по отношению к которой любой ритуал, совершённый уполномоченным на то священнослужителем, будет возвращением субъективации, будет наделением Церкви большей жизненностью, а не подрывом её позиции.

Тем самым оказывается, что как раз политическая теология Флоренского, репрезентативная для православного консерватизма, не может быть сведена к монархизму, ритуализму или наделению обряда политической квази-онтологией, как иногда говорят критики Флоренского. На самом деле Флоренский ставил границы своей мысли, чтобы увидеть, каковы границы интерпретации икономии, чтобы не свести её ни к экономике как чувственному явлению, ни к икономии как самовольному притязанию на будущее. Таким образом, икономия подразумевает и определённую концепцию свободы, которая принимает прежнюю риторическую концепцию свободы-как-вероятности события в качестве констатации простого подвижного равновесия обстоятельств, не больше. Это метакритика риторики, совестливая и иконическая, а не её утверждение.

Принимая совестливую ответственность за отдельные обстоятельства, за принятие решения по удержанию церковности в современном мире как мире постоянного подрыва чужих позиций, икономия обосновывает новую свободу как свободу от необходимости объективироваться, превращаться в объект чужой икономии. Просто для этого достаточно признать вечность некоторых иконописных принципов, в том числе и способов записи догматов в их антиномичности, и тогда хозяйственный профессионализм будет дополнен и писаным или образцовым профессионализмом.

Икономия как пример конвертации правового конфликта в хозяйственный позволяет посмотреть на мировое хозяйство как на механизм с эсхатологической перспективой. Для этого лучше всего подошла реконструкция границ применения икономии в наиболее продуктивных программах визуальной философии. Для Поля Вирильо активность становится двусторонней: и со стороны воспринимающего, и со стороны образа. Сами образы активны не менее воспринимающего. Жан-Люк Марион доказывает, что субъективация в иконе подразумевает её активность как феномена, способность аффицировать не только зрителя, но и порядки восприятия, по отношению к которым зритель сам выступает частью целого.

Мари-Жозе Мондзен посмотрела на икономию с позиций эсхатологического прагматизма. Все эти позиции оказались актуальны для метакритики риторики и развития симбиотической концепции визуальной теологии в нашей статье.

Мы постоянно имели в виду политические и методологические идеи Лео Штраусса, а именно, обращение к точке зрения Сократа на домоводство (экономию, икономию) как на нормативный алгоритм. Природа у Штраусса оказывается в таком случае провиденциальной и эсхатологичной, что позволяет уже критиковать риторику не только как идола мнения, но и как редукцию иконического только к аспектам управления, а не аспектам вживания в хозяйство.

Понятие «экономиа», объединяющее космологию, антропологию и юриспруденцию, специфицирует иконическую культуру в византийской традиции, и в статье мы показали магистральный путь реактуализации этой культуры. Икономиа спасения в практической жизни реализуется как профессионализация хозяйства в широком смысле. Эта профессионализация хозяйства имеет в виду симбиоз по Харману, связь самопроизвольного и как бы отходящего в область природного с расписанием переключений (в смысле феноменологических режимов явления, принятых в живое совестливое переживание текущей истории) убедительных образов, имеющих в виду право. При этом правовой привилегией обладает тот, кто иконичен, кто может быть живой иконой права во всей обозримой перспективе.

Итак, опираясь на идеи Грэма Хармана, а не только на философию иконы, можно рассматривать икономию в качестве альтернативы протестантской этике. Икономиа исходит не из нормы долга, а из уже состоявшегося *запечатления* совести, которое может бездействовать, но в эсхатологической перспективе этимасии-приуготовления, индивидуализирующей все наши хозяйства, вновь действующей. Такой подход к икономии позволяет иначе представить и достижения русской религиозной мысли, а именно, не как догматическое творчество, но как необходимую этическую рефлексию или практическую эсхатологию, где политика сама себя репрезентирует, а искренность оказывается моментом торжественного обращения к эстетическим и этическим решениям.

Библиография

- Аверинцев 1977 – *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. Москва, 1977.
 Аверинцев 1996 – *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. Москва, 1996.
 Амвросий 1963 – *Амвросий (Погодин), архимандрит.* Святитель Марк Эфесский и Флорентийская уния. Jordanville, 1963.
 Афанасьев 1971 – *Афанасьев Н. А.* Церковь Духа Святого. Париж, 1971.
 Бибахин 2005 – *Бибахин В. В.* Введение в философию права. Москва, 2005.
 Вирильо 2004 – *Вирильо П.* Машина зрения / Пер. с фр. А. В. Шестакова. Санкт-Петербург, 2004.
 Галлени 2007 – *Галлени Л.* Труды Тейяра де Шардена как инструмент диалога // Наука и вера в диалоге: П. Тейяр де Шарден и П. Флоренский. Санкт-Петербург, 2007. С. 103–120.
 Горбунова-Ломакс 2009 – *Горбунова-Ломакс И.* Икона: правда и вымысел. Санкт-Петербург, 2009.

- Коначева 2019 – Коначева С. А. Проблема Другого в современной теологической герменевтике // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2019. № 3. С. 262–276.
- Коначева 2022 – Коначева С. А. «Бог без суверенитета» и «священная анархия» Царства: «слабая» теология как теополитический проект // Социологическое обозрение. 2022. Т. 21. № 2. С. 214–229.
- Левина 2011 – Левина Т. В. Абстракция и икона: метафизический реализм в русском искусстве // Артикульт. 2011. № 1. С. 141–187.
- Марион 2009 – Марион Ж.-Л. Идол и дистанция / Пер. с фр. Г. В. Вдовиной // Символ. Журнал христианской культуры. 2009. № 56. С. 5–287.
- Марион 2010 – Марион Ж.-Л. Перекрестья видимого / Пер. с фр. Н. Сосны. Москва, 2010.
- Марион 2019 – Марион Ж.-Л. Эго, или Наделённый собой / Пер. с фр. А. Черноглазова. Москва, 2019.
- Марков 2009 – Марков А. В. Функции комментария в греческой культуре раннего Нового времени: от школьной традиции к конструированию идеологии Просвещения // Культура интерпретации до начала Нового времени / Под ред. О. С. Воскобойникова, Ю. В. Ивановой. Москва, 2009. С. 440–461.
- Марков 2010 – Марков А. В. Понимание исторического времени в греческой богословской традиции XV–XVIII вв. // Образы времени и исторические представления: Россия – Восток – Запад / Под ред. Л. П. Репиной. Москва, 2010. С. 245–261.
- Марков 2014 – Марков А. В. Феноменология образа и попытка русского августицианства // Артикульт. 2014. № 1 (13). С. 37–44.
- Марков, Файбышенко 2016 – Марков А. В., Файбышенко В. Ю. Небо и событие: «Тайная вечеря» Осипа Мандельштама // Артикульт. 2016. № 4 (24). С. 19–23.
- Марков 2020 – Марков А. В. Семиотика культуры В. М. Живова: социальная дискуссия в Аркадии // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 2 (94). С. 44–52.
- Савчук 2005 – Савчук В. В. Философия фотографии. Санкт-Петербург, 2005.
- Светликова и др. 2021 – Светликова И., Кукушкина В., Юшин П., Фесенко М. Космология и возрождение на рубеже XX века: «Миры» Александра Блока // Логос. 2021. Т. 31. № 5. С. 141–164.
- Седакова 2004 – Седакова О. А. Церковнославянский язык в русской культуре. Актовая лекция, прочитанная в Свято-Филаретовском институте 2 декабря 2004 года. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.olgasedakova.com/dictionary/136> (дата обращения: 18.02.2024).
- Соловьёв 2022 – Соловьёв А. П. Секулярное как политическая теология в русской религиозной философии первой половины XX века // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 1: Богословие. Философия. Религиоведение. 2022. Вып. 101. С. 57–81.
- Суслов 2014 – Суслов М. Генеалогия монархической идеи в постсоветских политических дискурсах Русской православной церкви // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2014. № 3. С. 75–116.
- Файбышенко 2018 – Файбышенко В. Ю. Власть слов: теология политическая и теология поэтическая в анализе одного сюжетного паттерна // Артикульт. 2018. № 3 (31). С. 105–124.
- Флоренский 1914 – Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. Москва, 1914.
- Флоренский 2004 – Флоренский П. А. Философия культа. Москва, 2004.

- Харман 2018 – Харман Г. Имматериализм: объекты и социальная теория / Пер. с англ. А. Писарева. Москва, 2018.
- Хоружий 1994 – Хоружий С. С. После перерыва: пути русской философии. Санкт-Петербург, 1994.
- Хоружий 1999 – Хоружий С. С. Мирозерцание Флоренского. Томск, 1999.
- Хоружий 2007 – Хоружий С. С. Выготский, Флоренский и исихазм в проблеме формирования современной антропологической модели // Антропологические матрицы XX века. Л. С. Выготский – П. А. Флоренский: несостоявшийся диалог – приглашение к диалогу / Под. ред. А. И. Олексенко. Москва, 2007. С. 113–137.
- Чернавин 2022 – Чернавин Г. И. «Водяное колесо» вины: тавтология совести в заметках Витгенштейна // *Horizon*. 2022. Т. 11. № 2. С. 544–557.
- Штайн 2011 – Штайн О. А. Визуальные аспекты коммуникации // *Медиафилософия*. 2011. Т. 7. С. 115–124.
- Ямпольская 2011 – Ямпольская А. В. Неохайдеггерианский синтез? Размышления над книгой Ж.-Л. Мариона «Идол и дистанция» // *Вопросы философии*. 2011. № 1. С. 173–180.
- Ямпольская 2012 – Ямпольская А. В. Прощение между даром и обменом: антипелагианская полемика Августина в контексте философии XX века // *Артикульт*. 2012. № 7 (3). С. 1–18.
- Ямпольская 2013 – Ямпольская А. В. Жан-Люк Марион и редукция к данности // *Философские науки*. 2013. № 2. С. 100–114.
- Ямпольская 2021 – Ямпольская А. В. Богословие как икона: феноменологическая интерпретация греческих отцов церкви у Ж.-Л. Мариона // *Вопросы философии*. 2021. № 3. С. 89–100.
- Florensky 1997 – Florensky P. The Pillar and Ground of the Truth. Transl. into English by Boris Jakim. Princeton, 1997.
- Mondzain 1996 – Mondzain M.-J. Image, Icône, Economie. Les Sources byzantines de l'imaginaire contemporain. Paris, 1996.
- Strauss 1970 – Strauss L. Xenophon's Socratic Discourse. Ithaca and London, 1970.
- Whatmore 2021 – Whatmore R. The History of Political Thought: A Very Short Introduction. Oxford, 2021.

References

- Afanasiev 1971 – Afanasiev N. A. The Church of the Holy Spirit. Paris, 1971. In Russian.
- Ambrose 1963 – Ambrose (Pogodin), archimandrite. St. Mark of Ephesus and the Florentine Union. Jordanville, 1963. In Russian.
- Averintsev 1977 – Averintsev S. S. Poetics of Early Byzantine Literature. Moscow, 1977. In Russian.
- Averintsev 1996 – Averintsev S. S. Rhetoric and the Origins of the European Literary Tradition. Moscow, 1996. In Russian.
- Bibikhin 2005 – Bibikhin V. V. Introduction to the Philosophy of Law. Moscow, 2005. In Russian.
- Chernavin 2022 – Chernavin G. I. The “Waterwheel” of Guilt: The Tautology of Conscience in Wittgenstein's Notes. *Horizon. Studies in Phenomenology*. 2022. Vol. 11 (2). Pp. 544–557. In Russian.
- Gorbunova-Lomax 2009 – Gorbunova-Lomax I. Icon: Truth and Fiction. St. Petersburg, 2009. In Russian.
- Galleni 2007 – Galleni L. The Works of Teilhard de Chardin as an Instrument of Dialogue. *Science and Faith in Dialogue: P. Teilhard de Chardin and P. Florensky*. St. Petersburg, 2007. Pp. 103–120. In Russian.

- Faybyshenko 2018 – Faybyshenko V. Yu. The Power of Words: Political Theology and the Theology of Poetry in the Analysis of One Plot Pattern. *Artikult.* 2018. 31 (3). Pp. 105–124. In Russian.
- Florensky 1914 – Florensky P. A. The Pillar and Ground of the Truth. Moscow, 1914. In Russian.
- Florensky 1997 – Florensky P. The Pillar and Ground of the Truth. Transl. into English by Boris Jakim. Princeton, 1997.
- Florensky 2004 – Florensky P. A. Philosophy of the Cult. Moscow, 2004. In Russian.
- Harman 2018 – Harman G. Immaterialism: Objects and Social Theory. Transl. into Russian by A. Pisarev. Moscow, 2018.
- Horujy 1994 – Horujy S. S. After the Break: The Ways of Russian Philosophy. St. Petersburg, 1994. In Russian.
- Horujy 1999 – Horujy S. S. Florensky's Worldview. Tomsk, 1999. In Russian.
- Horujy 2007 – Horujy S. S. Vygotsky, Florensky and Hesychasm in the Problem of Forming a Modern Anthropological Model. *Anthropological Matrices of the Twentieth Century. L. S. Vygotsky – P. A. Florensky: Failed Dialogue – Invitation to Dialogue.* Ed. by A. I. Oleksenko. Moscow, 2007. Pp. 113–137. In Russian.
- Konacheva 2019 – Konacheva S. A. An Issue of the Other in the Modern Theological Hermeneutics. *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Social Studies. Art Studies" Series.* 2019. 3. Pp. 262–276. In Russian.
- Konacheva 2022 – Konacheva S. A. "God without Sovereignty" and "Sacred Anarchy" of the Kingdom: Weak Theology as a Theo-political Project. *Russian Sociological Review.* 2022. Vol. 21 (2). Pp. 214–229. In Russian.
- Levina 2011 – Levina T. V. Abstraction and Icon: Metaphysical Realism in Russian Art. *Artikult.* 2011. 1. Pp. 141–187. In Russian.
- Marion 2009 – Marion J.-L. L'idole et la distance. Transl. into Russian by G. V. Vdovina. *Symbol. Journal of Christian Culture.* 2009. 59. Pp. 5–287.
- Marion 2010 – Marion J.-L. La croisée du visible. Transl. into Russian by N. Sosna. Moscow, 2010.
- Marion 2019 – Marion J.-L. L'ego ou L'adonne. Transl. into Russian by A. Chernoglazov. Moscow, 2019.
- Markov 2009 – Markov A. V. Functions of Commentary in the Greek Culture of the Early Modern Period: From School Tradition to the Construction of the Ideology of the Enlightenment. *The Culture of Interpretation before the Beginning of the Modern Era.* Ed. by O. S. Voskoboynikov and Yu. V. Ivanova. Moscow, 2009. Pp. 440–461. In Russian.
- Markov 2010 – Markov A. V. Interpretation of Historical Time in Greek Theological Tradition of the 15th – 18th cc. *Images of Time and Historical Representations: Russia – The East – The West.* Ed. by L. P. Repina. Moscow, 2010. Pp. 245–261. In Russian.
- Markov 2014 – Markov A. V. Phenomenology of the Image as Attempt of the Russian Augustinian Aesthetics. *Artikult.* 2014. 1 (13). Pp. 37–44. In Russian.
- Markov, Faybyshenko 2016 – Markov A. V., Faybyshenko V. Yu. The Sky and the Event: Mandelstam's Last Supper. *Artikult.* 2016. 4 (24). Pp. 19–23. In Russian.
- Markov 2020 – Markov A. V. The Semiotics of Culture of Viktor Zhivov: To the Social Discussion in Arcadia. *Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts.* 2020. 2 (94). Pp. 44–52. In Russian.
- Mondzain 1996 – Mondzain M.-J. Image, Icône, Economie. Les Sources byzantines de l'imaginaire contemporain. Paris, 1996.
- Savchuk 2005 – Savchuk V. V. Philosophy of Photography. St. Petersburg, 2005. In Russian.
- Sedakova 2004 – Sedakova O. A. Church Slavonic Language in Russian Culture. Assembly lecture

- delivered at the St. Philaret's Institute on December 2, 2004. URL: <https://www.olgasedakova.com/dictionary/136>. In Russian.
- Shtayn 2011 – Shtayn O. A. Visual Aspects of Communication. *Media Philosophy*. 2011. Vol. 7. Pp. 115–124. In Russian.
- Solovev 2022 – Solovev A. Secular as Political Theology in Russian Religious Philosophy of the First Half of the 20th Century. *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya I: Bogoslovie. Filosofiya. Religiovedenie*. 2022. Vol. 101. Pp. 57–81. In Russian.
- Strauss 1970 – Strauss L. *Xenophon's Socratic Discourse*. Ithaca and London, 1970.
- Suslov 2014 – Suslov M. Genealogy of the Idea of Monarchy in post-Soviet Political Discourses of the Russian Orthodox Church. *Gosudarstvo, Religiya, Tserkov' v Rossii i za Rubezhom*. 2014. Vol. 32 (3). Pp. 75–116. In Russian.
- Svetlikova et al. 2021 – Svetlikova I., Kukushkina V., Yushin P., Fesenko M. Cosmology and the Renaissance at the Turn of the Twentieth Century: Alexander Blok's "Worlds". *Logos*. Vol. 31 (5). Pp. 141–164. In Russian.
- Virilio 2004 – Virilio P. *La Machine de vision*. Transl. into Russian by A. V. Shestakov. St. Petersburg, 2004.
- Whatmore 2021 – Whatmore R. *The History of Political Thought: A Very Short Introduction*. Oxford, 2021.
- Yampolskaya 2011 – Yampolskaya A. V. Neoheideggerian Synthesis? Reflections over the Book "The Idol and Distance". *Voprosy Filosofii*. 2011. 1. Pp. 173–180. In Russian.
- Yampolskaya 2012 – Yampolskaya A. V. The Pardon is Gift or Change? Augustine's Antipelagianism in the 20th Century Philosophy. *Artikult*. 2012. 7 (3). Pp. 1–18. In Russian.
- Yampolskaya 2013 – Yampolskaya A. V. Jean-Luc Marion and Reduction to Givenness. *Russian Journal of Philosophical Sciences*. 2013. 2. Pp. 100–114. In Russian.
- Yampolskaya 2021 – Yampolskaya A. V. Theology as an Icon: Phenomenological Interpretation of the Greek Fathers by Jean-Luc Marion. *Voprosy Filosofii*. 2021. 3. Pp. 89–100. In Russian.

Информация об авторах

Александр Викторович Марков
доктор филологических наук,
профессор кафедры кино и современного искусства
Российский государственный гуманитарный университет
Российская Федерация, 125047, Москва, Миусская пл., 6
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>
e-mail: markovius@gmail.com

Оксана Александровна Штайн
кандидат философских наук, доцент
Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
Российская Федерация, 620075, Екатеринбург, проспект Ленина, 51
ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>
e-mail: shtaynshtayn@gmail.com

Information about the authors

Alexander V. Markov
Dr. Sci. (Philology),

Professor of Cinema and Contemporary Art Department
Russian State University for the Humanities
6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russian Federation
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>
e-mail: markovius@gmail.com

Oksana A. Shtayn
Cand. Sci. (Philosophy), Associate Professor
Ural Federal University
51, Lenina Av., Yekaterinburg, 620075, Russian Federation
ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>
e-mail: shtaynshtayn@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 10.03.2024
Принят к публикации / Accepted 06.05.2024

Учредитель журнала
ФГБОУ ВО «Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого»

Журнал учреждён 23 мая 2019 года

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ

2024 | Том 6 | № 1

научное периодическое сетевое издание

ISSN 2713-1610 (Print)

ISSN 2713-1955 (Online)

Главный редактор: С. С. Аванесов
Приглашённый редактор: М. А. Рогов
Ответственный секретарь: Е. И. Спешилова
Перевод метаданных: Andrew Simsky
Вёрстка: П. Г. Иванова
Дизайн обложки: В. М. Фромов

Дата выхода в свет: 26.06.2024
Распространяется бесплатно