

ISSN 2686-7249

# ВЕСТНИК РГГУ

*Серия*  
«Литературоведение.  
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

# RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.  
Linguistics. Cultural Studies”  
*Series*

Academic Journal



**ARBOR MUNDI**  
МИРОВОЕ ДРЕВО

Основан в 1996 г.  
Founded in 1996

6  
2021

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

There are 10 issues of the journal a year.

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

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

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

**10.01.00 Philology:**

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

**10.02.00 Linguistics:**

10.02.14 Classical philology, Byzantine and modern Greek studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

**24.00.00 Culturology:**

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

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

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

**OBJECTIVES OF THE JOURNAL:** implementation and development of expertise of scientific articles taking into account the dominance of modern interdisciplinary and integrated approaches; presentation of the most significant achievements important for the development of science and capable of being introduced into the educational process as examples of correct scientific work; attraction of new authors, researchers, showing high theoretical culture and undeniable scientific achievements; strengthening the interaction of academic and university science; translation of scientific experience between generations and between institutions.

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

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

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

e-mail: leonidardo@yandex.ru

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год

Учредитель и издатель: Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

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

**10.01.00 Литературоведение:**

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

**10.02.00 Языкознание:**

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

**24.00.00 Культурология:**

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

**ЦЕЛЬ ЖУРНАЛА:** представление результатов новейших исследований в области литературоведения, языкознания и культурологии, имеющих несомненное теоретическое и практическое значение и перспективных для развития исследований в этих областях знания. Продвижение эмпирически ориентированных исследований по русскому языку, языкам Российской Федерации и языкам мира в рамках разнообразных теоретических подходов и в сопоставительной, исторической и типологической перспективе.

**ЗАДАЧИ ЖУРНАЛА:** осуществление и развитие экспертизы научных статей с учетом господства современных междисциплинарных и комплексных подходов; представление наиболее значимых достижений, важных для развития науки и способных быть внедренными в образовательный процесс как примеры правильной научной работы; привлечение новых авторов, исследователей, показывающих высокую теоретическую культуру и неоспоримые научные достижения; усиление взаимодействия академической и университетской науки; трансляция научного опыта между поколениями и между институциями.

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

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-61883 от 25.05.2015 г. В запись о регистрации СМИ внесены изменения в связи с изменением названия, переименованием учредителя, уточнением тематики – регистрационный номер ПИ № ФС77-74270 от 09.11.2018 г.

Адрес редакции: 125993, Москва, Миусская пл., 6

электронный адрес: leonidardo@yandex.ru

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

Editor-in-chief

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

Editorial Board

- D.I. Antonov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)
- P.M. Arkadiev*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Slavic Studies RAS/Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)
- O.L. Akhunova*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.I. Baranova*, Dr. of Sci. (History), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.V. Belovinskiy*, Dr. of Sci. (History), professor, Moscow State Art and Cultural University, Moscow, Russian Federation
- Yu.V. Domanskiy*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.V. Dybo*, RAS corr. memb., Dr. of Sci. (Philology), professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- V.V. Gudkova*, Dr. of Sci. (Art Studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation
- N.P. Grintser*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I. Rzepnikowska*, Dr. of Sci. (Philology), Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland
- I.I. Isaev*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- G.I. Kabakova*, Dr. of Sci. (Philology), Université de Paris-Sorbonne, Paris, France
- N.V. Kapustin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Kimmelman*, Ph.D., Bergen University, Bergen, Norway
- J.D. Clayton*, Ph.D., University of Ottawa, Ottawa, Canada
- I.V. Kondakov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- G.Ye. Kreidlin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.I. Kulikov*, Cand. of Sci. (Philology), Ph.D., Ghent University, Ghent, Belgium
- M.N. Lipovetskiy*, Dr. of Sci. (Philology), professor, University of Colorado, Boulder, USA
- D.M. Magomedova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation



- I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- E.Yu. Protasova*, Dr. of Sci. (Pedagogy), University of Helsinki, Helsinki, Finland
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- J. Sadowski*, Dr. of Sci. (History), Jagellonian University, Krakow, Poland
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testeleets*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoyeva*, Dr. of Sci. (History), RAS Institute of General History, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Yatsenko*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- G.I. Zvereva*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)

Executives editors:

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

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор:

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

Редакционная коллегия:

- Д.И. Антонов*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)
- П.М. Аркадьев*, доктор филологических наук, Институт славяноведения РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)
- О.Л. Ахунова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.И. Баранова*, доктор исторических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Л.В. Беловицкий*, доктор исторических наук, профессор, Московский государственный институт культуры, Москва, Российская Федерация
- В.В. Гудкова*, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация
- Н.П. Гринцер*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Ю.В. Доманский*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.В. Дыбо*, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация
- И. Жетниковска*, доктор филологических наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша
- Г.И. Зверева*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)
- И.И. Исаев*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Г.И. Кабакова*, доктор филологических наук, Университет Сорбонны, Париж, Франция
- Н.В. Капустин*, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация
- В.И. Киммельман*, Ph.D., Берген, Королевство Норвегия
- Д.Д. Клейтон*, доктор филологических наук, Оттавский университет, Оттава, Канада
- И.В. Кондаков*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Г.Е. Крейдлин*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, Ph.D., Гентский университет, Гент, Королевство Бельгия

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

Ответственные за выпуск:

- О.Е. Этингоф (составитель)*, д-р искусствоведения (РГГУ; НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ),
- И.Г. Матюшина*, д-р филол. наук, РГГУ;
- Л.П. Петрик*, канд. филол. наук, РГГУ;
- Е.А. Савостина*, д-р искусствоведения (МГАХИ им. В.И. Сурикова)

## CONTENTS

### **Conference dedicated to the memory of Irina Danilova Antiquity – Middle Ages – Renaissance: Art and culture Issue 4**

---

<i>Mikhail Ya. Libman</i> Concerning Irina Danilova .....	10
<i>Elena A. Savostina</i> Concerning the pectoral from the burial mound Tolstaya Mogila. Based on the study of Scythian relics of Greek work .....	14
<i>Maria A. Lidova</i> The Annunciation in Early Christian art .....	28
<i>Elizaveta V. Zotova</i> Historiated initials in the Saint Jerome Prologues in 12 <sup>th</sup> –13 <sup>th</sup> centuries illuminated Bibles .....	42
<i>Olga A. Nazarova</i> Ioachim of Flores, mendicant orders and the early Italian altarpiece .....	53
<i>Maria I. Yakovleva</i> Mosaics in the Regional Museum of Messina, their stylistic features and place in the art of the Early Palaeologan period .....	65
<i>Olga E. Etinhof</i> Archival photographs of the lost Sinai icon from the collection of Porfiry Uspensky .....	78
<i>Polina V. Zapadalova</i> The image of Wisdom on the Holy Gates .....	88
<i>Ekaterina I. Tarakanova</i> Self-portraits of Benozzo Gozzoli in the Chapel of the Magi in the Palazzo Medici Riccardi in Florence .....	104
<i>Maria V. Dumina</i> The Roman workshop of Girolamo Muziano. At the junction of collective and individual creativity .....	115
<i>Nadezhda A. Istomina</i> Illusion and reality in the portraits by Georg Pencz .....	127

## СОДЕРЖАНИЕ

### Даниловские чтения

### Античность – Средневековье – Ренессанс

### Искусство и культура. Сборник 4

---

<i>Михаил Я. Либман</i> Об Ирине Евгеньевне Даниловой .....	10
<i>Елена А. Савостина</i> О пекторали из кургана Толстая Могила: из опыта изучения скифских реликвий греческой работы .....	14
<i>Мария А. Лидова</i> Тема «Благовещения» в раннехристианском искусстве .....	28
<i>Елизавета В. Зотова</i> Историзованные инициалы к прологам Иеронима в иллюминированных Библиях XII–XIII вв. ....	42
<i>Ольга А. Назарова</i> Иоахим Флорский, миссия нищенствующих орденов и ранний итальянский полиптих .....	53
<i>Мария И. Яковлева</i> Мозаики из Регионального музея Мессины, их стилистические особенности и место в искусстве раннепалеологовского периода .....	65
<i>Ольга Е. Этингер</i> Архивные фотографии утраченной синайской иконы из коллекции Порфирия Успенского .....	78
<i>Полина В. Запаладова</i> Образ Премудрости на царских вратах .....	88
<i>Екатерина И. Тараканова</i> Автопортреты Беноццо Гоццоли в капелле Волхвов во флорентийском палаццо Медичи-Риккарди .....	104
<i>Мария В. Дунина</i> Римская мастерская Джироламо Муциано: на стыке коллективного и индивидуального творчества .....	115
<i>Надежда А. Истомина</i> Иллюзия и реальность в портретах Георга Пенца .....	127

**Даниловские чтения**  
**Античность – Средневековье – Ренессанс**  
**Искусство и культура**  
**Сборник 4**

---



УДК 7.072

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-10-13

**Об Ирине Евгеньевне Даниловой**

**Михаил Я. Либман**

*Аннотация.* Мы публикуем здесь отрывок статьи М.Я. Либмана, которая открывала сборник И.Е. Даниловой 1984 г. издания [Либман 1984, с. 7–11]. В этой статье в сжатом виде описан основной круг профессиональных интересов И.Е. Даниловой, основные методы исследования и характеристика ее творческого лица на фоне коллег-современников. Оценка М.Я. Либмана особенно существенна, поскольку он был многолетним близким коллегой и «партнером» Ирины Евгеньевны по работе в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина и в Государственном институте искусствознания.

*Ключевые слова:* И.Е. Данилова, М.Я. Либман, монументальная живопись, Древняя Русь, Дионисий, Ферапонтово, Италия, Возрождение

*Для цитирования:* Либман М.Я. Об Ирине Евгеньевне Даниловой // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2021. № 6. С. 10–13. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-10-13

---

© Либман М.Я., 2021

## Concerning Irina Danilova

Mikhail Ya. Libman

*Abstract.* We publish here an excerpt from an article by M.Ya. Libman, which introduced the collection of articles by I.E. Danilova (1984) [Libman 1984, pp. 7–11]. This article summarizes the main range of I.E. Danilova's professional interests, the main research methods and characteristics of her creative achievements in the context of those of contemporary colleagues. M.Ya. Libman's evaluation is especially significant, since he was a long-term close colleague and scholarly collaborator of Irina Evgenievna at the State A.S. Pushkin Museum of Fine Arts and at the State Institute of Art History.

*Keywords:* I.E. Danilova, M.Ya. Libman, monumental painting, Old Russia, Dionysius, Ferapontovo, Italy, Renaissance

*For citation:* Libman, M.Ya. (2021), "Concerning Irina Danilova", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, pp. 10–13, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-10-13

Ирина Евгеньевна Данилова принадлежит к тому поколению советских искусствоведов, которое вступило в период самостоятельности в конце 1940-х гг. В Московском государственном университете она училась у замечательных преподавателей – Михаила Владимировича Алпатова, Бориса Робертовича Виппера, Германа Васильевича Жидкова, Виктора Никитича Лазарева. Но, взяв у них многое, Ирина Евгеньевна пошла своим путем – путем искусствоведения новой формации. В чем заключается этот путь, я постараюсь показать в дальнейшем.

Как и ее университетские учителя, Ирина Евгеньевна Данилова не ограничивалась и не ограничивается одной областью искусствоведения. Круг ее интересов широк – и в смысле географии, и в смысле хронологии, и в смысле проблематики.

Первые ее работы как бы прощупывали различные темы – тут и русская живопись XVIII в. [Данилова 1948], древнерусское искусство, даже искусство античное. Постепенно все большее место занимают работы в области древнерусского искусства и внутри этой области – монументальная живопись. Если говорить о «любимом герое» этого времени, то им бесспорно является Дионисий. Ему посвящены статьи 1960-х гг. [Данилова 1960, с. 118–129; Данилова 1968, с. 199–216] и две книги – вышедшая за рубежом монография о живописце и альбом со вступительной статьей о фресках Ферапонттова монастыря [Danilova 1970; Данилова 1970].

В 1961 г. И.Е. Данилова была направлена на стажировку в Италию, где провела шесть месяцев. Ей открылся мир итальянского искусства от античных времен до наших дней. Наибольший интерес Ирины Евгеньевны вызвало искусство проторенессанса, треченто и раннего Возрождения. Впрочем, в этом она пошла по пути своих учителей по Московскому университету М.В. Алпатов и В.Н. Лазарева. А если говорить о ее симпатиях внутри этих хронологических границ, то они, несомненно, принадлежали стенописи. Занятия древнерусской монументальной живописью подготовили почву для восприятия итальянской фрески.

Изучение искусства Италии нашли отражение в большой монографии «Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение» (Москва, 1960). Вскоре Ирина Евгеньевна защитила ее в качестве докторской диссертации.

В дальнейшем И.Е. Данилова делила свои научные интересы главным образом между древнерусским и итальянским ренессансным искусством.

Если круг интересов Ирины Евгеньевны в отношении национальных школ и хронологических границ, как мы смогли убедиться, совпадает с кругом интересов ряда советских ученых предыдущего поколения, то проблемы привлекают ее иные. М.В. Алпатов, В.Н. Лазарев, Б.Р. Виппер, Н.И. Романов в первую очередь были историками искусства. И.Е. Данилова в большей степени интересуется проблемами культурологическими и социологическими. Прошу меня понять правильно: в отличие от большинства культурологов, иконологов, социологов, для нее главными объектами изучения всегда являются сам художник и произведение искусства. Никогда предмет искусства в работах Ирины Евгеньевны не превращается в иллюстрации иконографической формулы, а творец – только лишь в представителя класса, сословия, социальной группы. И.Е. Данилова придерживается принципа: понять произведение искусства и оценить значение его создателя можно только представляя себе возможно четче и точнее условия, при которых мастер творил, объем его знаний о мире большом и малом, задачи, которые ему диктовали. И, надо сказать, в этом направлении ученый преуспел <...>.

## *Литература*

---

Данилова 1948 – *Данилова И.Е.* Иван Аргунов: Русский крепостной художник XVIII века. М.; Л.: Искусство, 1948. 20 с.

Данилова 1960 – *Данилова И.Е.* Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря // Из истории русского и западноевро-



- пейского искусства: [Сборник статей] к 40-летию научной деятельности В.Н. Лазарева. М.: Изд. Академии наук СССР, 1960. С. 118–129.
- Данилова 1968 – *Данилова И.Е.* Житийные иконы митрополитов Петра и Алексия из Успенского собора в Кремле в связи с русской агиографией // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук СССР. Л., 1968. Т. 23. С. 199–216.
- Данилова 1970 – *Данилова И.Е.* Фрески Ферапонтова монастыря. М.: Искусство, 1970. 122 с.
- Либман 1984 – *Либман М.Я.* О книге и ее авторе // Данилова И.Е. Искусство средних веков и Возрождения. М.: Советский художник, 1984. С. 7–11.
- Danilova 1970 – *Danilova I.E.* Dionissi. Dresden: Verlag der Kunst, 1970. 213 S. (Repr. Wien-München, 1970)

## References

---

- Danilova, I.E. (1948), *Ivan Argunov. Russkii krepostnoi khudozhnik XVIII veka* [Ivan Argunov. Russian serf artist of the 18<sup>th</sup> century], Iskusstvo, Moscow, Leningrad, Russia.
- Danilova, I.E. (1960), “The iconographic composition of the frescoes of the Nativity Church of the Ferapontov Monastery” in *Iz istorii russkogo i zapadnoevropeyskogo iskusstva. [Sbornik statey] k 40-letiyu nauchnoy deyatel'nosti V.N. Lazareva* [From the history of Russian and Western European art. (Collection of articles) to the 40th anniversary of V.N. Lazarev's scientific activity], Izdatel'stvo Akademii nauk USSR, Moscow, Russia, pp. 118–129.
- Danilova, I.E. (1968), “The hagiographic icons of Metropolitans Peter and Alexy from the Assumption Cathedral in the Kremlin in connection with Russian hagiography”, in *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury Instituta russkoy literatury Akademii nauk SSSR* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature in the Institute of Russian Literature of the USSR Academy of Sciences], vol. 23, Leningrad, Russia, pp. 199–216.
- Danilova, I.E. (1970), *Freski Ferapontova monastyrya* [Frescoes of the Ferapontov Monastery], Iskusstvo. Moscow, Russia.
- Danilova, I.E. (1970), *Dionissi*. Dresden: Verlag der Kunst, 1970. 213 S. (Repr. Wien-München)
- Libman, M.Ya. (1984), “About the book and its author” in Danilova, I.E., *Iskusstvo srednikh vekov i Vozrozhdeniya* [Art of the Middle Ages and Renaissance], Sovetskii khudozhnik, Moscow, Russia, pp. 7–11.

О пекторали из кургана Толстая Могила:  
из опыта изучения скифских реликвий  
греческой работы

Елена А. Савостина

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

*Памяти*

*Елены Владимировны Переводчиковой*

*Аннотация.* Уникальность и сложность композиции пекторали – золотого украшения из скифского кургана Толстая Могила, IV в. до н. э., позволили исследователям предположить ее исключительную значимость для культуры скифов, так родилось представление о культовой (скифской) роли пекторали, которое развивается в большинстве исследований. Однако нужно констатировать следующее: мы не располагаем сведениями, подтверждающими использование вещи в ритуале. Пектораль была найдена в кургане, но вне самого погребения. Сюжет ее главного фриза может быть соотнесен с древней легендой о происхождении династии македонских царей – Аргеадов. Стиль и технологические особенности пекторали не препятствуют отождествлению Македонии или Северной Греции с местом ее изготовления. «Скифская традиция» в современной науке допускает существование обмена царскими дарами, равно как и военными трофеями, между скифскими и македонскими (греческими) правителями. И все же многое остается неясным. Пектораль не имеет аналогий не только в скифском мире, но и в греческой среде. Несмотря на соответствия ее элементам и техническим приемам в других вещах, пектораль остается особым – и особенным произведением искусства, по-прежнему не преодоленным по сложности замысла и мастерству исполнения.

*Ключевые слова:* золото скифов, курган Толстая Могила, античное искусство, скифская культура, Северное Причерноморье, греческая торевтика, македонская традиция, сюжет Геродота, пектораль

*Для цитирования:* Савостина Е.А. О пекторали из кургана Толстая Могила: из опыта изучения скифских реликвий греческой работы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 6. С. 14–27. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-14-27

Concerning the pectoral  
from the burial mound Tolstaya Mogila.  
Based on the study of Scythian relics of Greek work

Elena A. Savostina

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

*In memory  
of Elena Perevodchikova*

*Abstract.* The uniqueness and complexity of the composition on the pectoral examined here, a piece gold jewelry from the Scythian burial mound Tolstaya Mogila, C. 4 BC, encouraged researchers to assume it held exceptional significance in Scythian culture, and the idea emerged that the pectoral belonged to a Scythian cult role, and this view has been developed in most studies. However, we do not have any information confirming ritual its use. The pectoral was found in the mound, but outside the burial itself. The plot of the main narrative depicted can be correlated with an ancient legend about the origin of the dynasty of the Macedonian kings, the Argeades. Its style and technical features do not rule out identification of the place of manufacture as Macedonia or Northern Greece. The “Scythian tradition” in modern scholarship allows for the exchange of Royal gifts, as well as military trophies, between Scythian and Macedonian (Greek) rulers. Still, many things remain unclear. The pectoral has no analogues either in the Scythian world, or in the Greek. Despite the correspondence of its elements and techniques with those of other works, the pectoral remains an exceptional and individual work of art, still unsurpassed in the complexity of its design and the quality of its workmanship.

*Keywords:* Scythian gold, Tolstaya Mogila mound, Greek art, Scythian culture, Northern Black Sea region, Greek toreutics, Macedonian tradition, Herodotus plot, pectoral

*For citation:* Savostina, E.A. (2021), “Concerning the pectoral from the burial mound Tolstaya Mogila. Based on the study of Scythian relics of Greek work”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, pp. 14–27, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-14-27

«В культурах древности произведения искусства неотделимы от тех предметов, на которых они размещены, и... смысл вещи по существу дополняется смыслом изображения», – писала Е.В. Переводчикова в книге о зверином стиле, языке звериных образов в искусстве евразийских степей [Переводчикова 1994, с. 11]. Это

утверждение неоспоримо, и в русле рассматриваемой темы оно может соотноситься не только с предметами узнаваемо-скифской природы, но и с произведениями греческих златокузнецов, вместе с ними найденными в скифских курганах. Несомненно, что наряду со звериным стилем они создают особую ауру культуры кочевников. Но бесспорно, что и эти памятники, как и скифские вещи, требуют прочтения в родовом культурном контексте. Определение их изначально-греческой среды, поиск аналогий и смыслов затруднительны из-за исключительной индивидуальности самих произведений. Возможно, по этой причине, но также по обстоятельствам находки, по тому, что декор вещей нередко включает мотивы скифской жизни, большинство исследователей считают их заказными-скифскими и рассматривают в контексте сугубо скифской традиции.

Среди греческих произведений, прочно вписанных в скифскую культуру, особое место занимает знаменитая золотая пектораль из кургана Толстая Могила, IV в. до н. э. [Мозолевский 1979] (рис. 1). По пекторали восстанавливается картина мира скифов [Раевский 1978, с. 115–134; Раевский 2006, с. 472–498], реконструируются их религиозные представления и ритуалы [Мозолевский 1979, с. 213–224], хотя нередко она становится лишь поводом для игры исследовательского ума, и трактовка «смысла» вещи зависит от фантазии исследователя. Но если снова обратиться к самому произведению, некоторые его черты и свойства могут открыть возможности иного угла зрения, иного поворота в понимании его внутреннего логического содержания. Данная публикация представляет краткие результаты такого опыта<sup>1</sup>. Здесь мы остановимся на отдельных моментах, связанных со значением и значимостью вещи в культуре: темах декора, происхождения вещи, ее предполагаемой функции.

Общая композиция пекторали<sup>2</sup> ясна: она состоит из трех горизонтальных регистров – расположенных один над другим фризов с самостоятельными изображениями. Драматургия верхнего фриза построена на повествовательном сюжете. Два центральных персонажа скифского облика объединены священным действием. Вероятно, при передаче власти, «вступлении царя на престол» [Мозолевский 1979, с. 225], происходит обмен символическим одеянием и поясом [Савостина 2019, с. 66]. Это безусловно смысловой центр

---

<sup>1</sup> Более подробно см.: [Савостина 2019, с. 58–88]. Материал был подготовлен в 2015 г. по предложению Ю.Б. Полидовича (Киев, Украина) для готовящегося тогда издания, посвященного исследованиям пекторали.

<sup>2</sup> О том, как правильно именовать само изделие, и по сей день возникают дискуссии [Бабенко 2018, с. 188].



*Рис. 1.* Пектораль из кургана Толстая Могила,  
IV в. до н. э.

композиции пекторали<sup>3</sup>. На вертикальной оси этой главной сцены в других регистрах – сцена «терзания» и расцветший аканф. Но как трактовать весь верхний фриз, на котором изображены и другие скифы, занятые, по общему мнению, «разнообразными домашними делами»? Молодые люди, фигурки которых размещены на пекторали в строгом соответствии симметрии задуманной композиции, заняты по хозяйству: один из них доит овцу, другой уже подоил корову и закрывает горло амфоры. По характеру положений, в которых представлены работники, нельзя сказать ничего особенного. По мнению К. Майера, в градациях иконографии возраста безбородые персонажи – это младшие, несовершеннолетние, таковых видим также на сосудах из Гаймановой Могилы и из воронежских курганов [Meуer 2013, p. 207]. Как и старшие мужчины из центральной сцены, юноши различаются по возрасту. Особое внимание должен обратить на себя род занятий юношей: младший занимается овцами, более взрослый – коровами (рядом одна). Кони расположены возле центральной группы скифов, ближе к персонажу уже «совершеннолетнему», судя по его бороде. В то время как младшие трудятся по хозяйству, он и самый старший скиф заняты своим серьезным делом. При конях в это время никакого пастыря нет. Не старший ли из «молодежи» должен был ими заниматься? Такое распределение ролей в сюжете заставляет вспомнить известную легенду Геродота об агросских беглецах.

<sup>3</sup> Подробно варианты интерпретации сцены приведены у М.В. Русяевой [Русяева 2013, с. 435, 436].

Как пишет Геродот, трое братьев, потомки Темена: Гаван, Аероп и Пердикка бежали из Аргоса в Иллирийскую землю. «Из Иллирии, перевалив через горы, братья прибыли в Верхнюю Македонию, в город Лебею. Там они поступили за плату на службу к царю. Старший сторожил коней, второй пас коров, а младший, Пердикка, ухаживал за мелким скотом» (Herod., VIII, 137). Это основная линия легенды по Геродоту [Natzoucououlos 2011, p. 47]. Дальше история, переданная Геродотом, становится не совсем понятной: братьев изгнали, заметив необычайные способности приумножать имеющееся (по мифу, как только для Пердикки выпекали хлеб, его становилось в два раза больше). Они ушли без платы, зачерпнув на прощание солнечных лучей, проникающих в дом (VIII, 108), что нам непонятно, зато было истолковано советником царя как опасность. Потом братья прибыли в другую часть Македонии, поселились близ Садов Мидаса, «завладели этой местностью и отсюда покорили остальную Македонию» (VIII, 108). От этого Пердикки и происходил Александр (VIII, 109), дальний предок Филиппа II и Александра Македонского. Такова рассказанная Геродотом (какое-то время, возможно, жившим при македонском царском дворе в Пелле) легенда о греческом происхождении македонской династии.

Смысл, переданный рассказом Геродота, неясен. И с нашим изобразительным повествованием не вяжется его конец. Здесь по сюжету власть передается явно старшему, а не младшему из молодежи. Зато некоторые детали художественного повествования вполне могут быть навеяны этой легендой: прежде всего, это греческий характер бытовых вещей: амфора и горшок, а еще изображение всех животных с детенышами: братья ухаживают за скотом, и он приумножается.

Но, может быть, у легенды были варианты, царство-то все равно переходит к братьям? А можно предположить, что здесь показан эпизод, у Геродота изложенный без подробностей: «получив там власть...» – бежавшие аргосцы получают власть, после того как отработали на царя и перебрались в Верхнюю Македонию. Вид у юношей «скифский»? Но это мы так их определяем – по аналогии с фризом Чертомлыкской амфоры и месту находки – в скифском кургане. Вид их не противоречит скифам (потому они могли вполне принять эту вещь), но не может ли это быть среднестатистическим типом не-грека, варвара, которых «в общем плане» греки изображали с архаической эпохи, что широко известно по вазописи<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> А.П. Манцевич писала о том, что «костюм, который мы видим на монетах Фракии и Македонии, как и на предметах торевтики из СП», не препятствует тому, чтобы и в них видеть македонян или фракийцев [Ман-

Но вот и другой конец истории. В книге Х. Фрэнкс, посвященной сюжетам фрески Гробницы II Большого кургана в Вергине, рассматривая исторический контекст знаменитых находок, автор рассказывает о непростой жизни и самого этого мифа: оказывается, он претерпевал изменения [Franks 2012, p. 108].

Уже во второй половине V в. до н. э. в пьесах Еврипида (который так же, как это предполагается и в отношении Геродота, жил при дворе македонских царей), представлена альтернативная легенда, по ней другой сын Темена – Архелай основывает царство [Franks 2012, p. 108]. А уже в IV в. до н. э. возник ее новый вариант: в исторической традиции появился предшественник Пердикки – Каран (Каранос). О нем сообщают и эпиграфические свидетельства Дельфийского оракула, и позднее Павсаний (Paus. IX, 40, 8), и Плутарх в «Жизнеописании Александра» говорит, что «со стороны отца Александр вел свой род от Геракла через Карана» (Plut., Alex., II). Аргосское происхождение династии при этом не подвергается сомнению. Причина появления Карана и затушевывание роли Пердикки I как основателя династии не объяснима никаким древним источником. Исследователи, однако, имеют свои соображения, и Х. Фрэнкс приводит доводы В. Гринволта [Franks 2012, p. 110]: согласно им, все дело в сложившейся внутривосточной обстановке. Смерть царя Архелая (399 г. до н. э.) повлекла череду частых смен царей, за весьма короткий срок пять правителей сменились на македонском троне, что привело к исчезновению нескольких линий прямых потомков, и последние цари – Аминта II и, наконец, Аминта III, чье правление возрождало некоторую стабильность трона, были Аргеадами (т. е. их род восходил к беглецам из Аргоса), но ни один из них не происходил от Пердикки II (они были внуком и правнуком Александра I от разных его сыновей). Как утверждает В. Гринволт, в таких обстоятельствах «каждый Аминта» имел хороший повод, чтобы снизить роль Пердикки в части царской мифологии. Добавление Карана вводило новый уровень в родословную, так сказать, в династическое игровое поле, редуцируя какие-то особые привилегии на трон Пердикки II через ассоциацию его имени с именем легендарного Пердикки I [Franks 2012, p. 110, f.].

Конечно, мы знаем очень мало о том, как это произошло, чтобы более полно понять свершившиеся изменения, однако то, что в начале IV в. до н. э. некоторые сюжеты ранней македонской легендарной истории были переписаны, является фактом.

---

цевич 1949, с. 216; Манцевич 1975, с. 11–17]. Но, как ни заманчиво такое предположение, данных об этом пока недостаточно. Подробно все элементы «фракийской теории» рассматривает Л.И. Бабенко [Бабенко 2020, с. 46].

Можно полагать, что события IV в. до н. э. и изменения в мифологической генеалогии царей Македонии нашли отражение и в искусстве, и именно с этими обстоятельствами связано то, что в сюжете, разрабатываемом в пекторали, царскую власть принимает не самый младший из трех братьев.

Но и это еще не все, что можно было бы сказать о том времени и о возможных причинах возрождения темы основания династии Аргеадов. В середине IV столетия к власти приходит Филипп II (359–336 гг. до н. э.), будущий отец Александра, который не родился прямым наследником трона, и никто даже не думал, что он станет царем, как младший из трех братьев, сыновей Аминты: он появился после Александра и Пердикки. Став правителем, Филипп возвращает захваченные македонские земли и серебряные рудники Дамастииона, т. е. объединяет Верхнюю и Нижнюю Македонию, как в доисторические времена. Престиж Филиппа чрезвычайно возрастает. На какое-то время, пишут историки, он становится национальным героем [Грин 2010, с. 10].

Дальнейшие завоевания Филиппа, возможно, затмили бы этот эпизод в череде побед, но по своей значимости он, бесспорно, мог быть поводом для возобновления интереса к старой легенде. В ней есть намек на право македонцев на иллирийские земли и на захват обеих Македоний, восходящий к истории происхождения династии, и явная аллюзия на трех сыновей Аминты, обосновывающая власть Филиппа, а потому мы вправе полагать, что и сюжет пекторали мог быть связан с возрождением старой легенды, рассказанной в еще одном, пока неизвестном нам варианте. Нельзя забывать и о других важных событиях, сопутствующих установлению власти Филиппа, – захвате золотых Пангейских рудников, дающих материал для чеканки золотой монеты и только способствующих изготовлению золотых украшений, а также расширению границ за счет греческих полисов и прежде всего Амфиполиса на фракийском побережье и Пидны на южном побережье Македонии [Шахермайр 1986; Natzourpoulos 2011, p. 48].

Итак, в основу сюжета верхнего фриза пекторали могла быть положена варьирующаяся во времени легенда, связанная с возникновением македонской династии. Цари, происходящие от эллинов (от Зевса через Геракла), распространили свою власть на негреческие или давно оторвавшиеся от общего корня племени македонцев – этим можно объяснить негреческие черты костюма участников эпической сцены.

Но может ли оказаться полезным трактовка сюжета для дальнейших шагов в изучении пекторали? Возможно, ее сюжет поможет понять и связать с его происхождением некоторые осо-



бенности стиля и техники металлообработки [Савостина 2019, с. 60, 73].

Возникновение представлений о том, что все драгоценные предметы, найденные в скифских курганах IV в. до н. э., изготавливались исключительно для скифов и по их заказам боспорскими ювелирами как «понимающими в теме», сопоставимо с историей атрибуции греческих расписных ваз, впервые обнаруженных в этрусских гробницах и воспринятых как продукция этрусских мастеров. Только раскопки в Греции и новые материалы смогли изменить эту точку зрения. В производстве «золота скифов» боспорскими мастерами были уверены исследователи XIX и XX в. (за редким исключением, см: [Манцевич 1949, с. 220]), по поводу пекторали эта идея преобладает [Мозолевский 1979, с. 238; Русяева 2013, с. 434; Бабенко 2013, с. 450]<sup>5</sup>. Однако пока в пользу этих предположений нет прямых или косвенных данных<sup>6</sup>, и именно новая версия трактовки ее сюжета дает возможность предложить иное направление поисков.

Новые социально-экономические обстоятельства, экономический бум, последовавший за захватом Восточной Македонии с золотыми рудниками Пангеи, возвышение могущественного сословия гетайр – македонской аристократии, создало исключительные условия для подъема ювелирного искусства, которое развивалось в Македонии задолго до этого. Уже в VI в. до н. э., как считает Е. Тзигарида, в Македонии изготавливалась большая часть греческих украшений, в декоре которых преобладали геометрические и растительные мотивы [Tsigarida 2003, p. 21]. Что же происходит с возвышением Македонии? В ее продукции природа остается основным источником вдохновения мастеров и развивается в растительных темах, таких как вьющиеся побеги, завитки, усики, пальметты, розетки и им подобное [Tsigarida 2003, p. 22]. Сохранилась и техника накладной филигрании, и техника прокатки золотого листа – как гладкий фон для филигрании [Andronikos 1992, fig. 136]. Примечательны среди украшений этого периода ажурные диадемы из спиральных завитков, роскошные ожерелья [Tsigarida 2003, p. 22]. Все эти приемы близки растительному фризу пекторали не только по технике, по композиции и стилю растительного

---

<sup>5</sup> Впрочем, с благодарностью отмечу, что мое недавнее предложение иного поворота темы также воспринято положительно [Бабенко 2020, с. 50].

<sup>6</sup> По моему мнению, на основании стилистических особенностей о боспорском производстве продукции златокузнецов можно говорить пока лишь о двух золотых «загадочных предметах»: из Передериевой Могилы и Ставропольского кургана [Савостина 2014, с. 37–38].

декора, по использованию контрастного сочетания гладкого листа и накладного орнамента, но и по уровню исполнения. Соответственно, на основании близости декорационной системы, общего построения схемы орнамента и разработки его элементов можно рассматривать эти районы и в качестве предположительного места изготовления пекторали [Савостина 2019, с. 75].

Наконец, обратимся к возможной роли этой вещи в ритуале. По мнению первооткрывателя кургана и согласно данным последующих исследований, основное погребение комплекса Толстая Могила датируется около 350/340–320 г. до н. э. [Мозолевский 1979, с. 229; Алексеев 2003, с. 264, 296]. Но пектораль изготовлена явно раньше своего захоронения. Сохранность ее говорит о том, что еще до того, как попасть в курган, она имела ряд повреждений – помимо предполагаемого пояса-шнура в центральной группе скифов, до нас не дошедшего, утрачены цветки и детали аканфowego стебля среднего фриза, «с мясом» вырван кусочек над головой оленя в нижнем фризе [Мозолевский 1979, с. 86]. Причем, судя по характеру проведенных реставрационных мероприятий, вещь явно находилась в районах, отдаленных от цивилизованных мастерских. Датировка около 350–340 г. до н. э. вполне вероятна для пекторали. При желании эта дата может быть ассоциирована с объединением Верхней и Нижней Македонии, а если связать ее изготовление с получением фракийских золотых рудников, то это могут быть и 40-е годы. Однако нет оснований углубляться в такие подробности.

Но как пектораль с эпическим македонским сюжетом могла попасть к царским скифам? Наверное, при ответе на этот вопрос справедливо будет применить ту же аргументацию, что приводят скифологи, объясняя появление знаменитого скифского горита из карагодеуашхской серии в гробнице македонского правителя (Гробница II Большого кургана в Вергине). Подробно об этом пишет А.Ю. Алексеев [Алексеев 2003, с. 240 и сл.]. Есть несколько версий: горит в золотой обкладке захвачен македонянами после столкновения со скифами в 339 г. до н. э., получен в дар во время переговоров, получен в дар по случаю женитьбы Филиппа на дочери царя Атея (?).

Напомним, что Атей царствовал над племенами Малой Скифии, граничащей с Фракией, отношения с Филиппом II у него складывались разные: то это была дружба, то вражда, и в 339 г. до н. э. в возрасте «после 90 лет» Атей погиб на поле брани, сражаясь с Филиппом (Lukian. Makrob., 10). Восстанавливая картину мира скифов после смерти царя Атея, А.Ю. Алексеев пишет, что около того времени, в третьей и на рубеже третьей и четвертой четвертей IV в. до н. э. в степной зоне Северного Причерноморья сооружа-

ются новые «царские» курганы, среди которых и Толстая Могила. И далее: «некоторые из скифских аристократов, похороненные под насыпями этих курганов, вполне могли принимать участие в войнах Атея, даже если подвластная ему территория была ограниченной, так как из сообщений Фронтин и Полиена известно о возможной помощи Атею со стороны “верхних” – отдаленных скифов» [Алексеев 2003, с. 243].

Трудно отрицать, что эта логическая цепочка предположений может быть прочитана и в обратном порядке. Примерно так: «скифский аристократ», похороненный под насыпью кургана, вполне мог контактировать с Атеем и выступать на его стороне в конфликте с Филиппом. Поэтому пектораль могла достаться ему как трофей, захваченный в столкновении со скифами в 339 г. до н. э., получена в дар во время переговоров, получена в дар от Атея за оказание помощи в войне (а тот, в свою очередь, получил ее в дар, когда у них с Филиппом были хорошие отношения...).

Так или иначе, но этот драгоценный предмет, «пожив» как подарок или трофей, был включен в состав приношений, сопровождавших погребение скифа.

И вот пектораль положена в курган. Но как, в каком контексте? Можно ли сказать о том, как и каким образом она использовалась? Нет никаких сомнений в том, что в составе инвентаря Толстой Могилы эта вещь выглядит так же одиноко, как и в ряду других произведений, с которыми она была ранее сопоставлена [Мозолевский 1979, с. 52, рис. 35]. Более того, обращает на себя особое внимание то, что пектораль найдена не в самой камере, а в дромосе у входа в нее (это подчеркивает и Мошинский, упоминает Бабенко [Бабенко 2018, с. 200, примеч. 21]). Вместе с ней обнаружены золотое украшение нагайки, два колчанных набора, наборный пояс и меч в золотых ножнах – все предметы совершенно иного стиля исполнения. Возможно, она не объединялась в какие-то комплексы и при «жизни» вещи, а была и остается принадлежностью совсем иного круга.

Уникальность и сложность композиции пекторали – памятника из скифского кургана – позволила исследователям предположить ее исключительную значимость для культуры скифов, – так родилось представление о культовой (скифской) роли пекторали, которое развивается в большинстве исследований, обрастая самыми смелыми предположениями.

Однако мы должны констатировать следующее: данные о том, что она имела какое-то отношение к фигуре скифского царя, отсутствуют. Пектораль связана с богатым погребением, но ее курган не определен как погребение первого ряда (Б.Н. Мозолевский). Даже

А.Ю. Алексеев, выстроивший свою увлекательную концептуальную модель скифского мира, в которой многие значительные курганы связаны с реально царствовавшими историческими лицами, не предположил «царской» персонализации центрального погребения кургана Толстая Могила.

Далее, мы не располагаем сведениями, подтверждающими гипотезу о том, что эта вещь использовалась в ритуале. Как в скифском, так и в греческом и македонском. Пектораль была найдена не только не на теле царя, но и вообще, насколько можно понять, вне самого погребения [Мозолевский 1979, с. 52, рис. 35], т. е. еще «не действовала» как медиатор [Петрухин 2001, с. 147; Бабенко 2013, с. 453] (если, конечно, когда-нибудь «действовала» в этом качестве вообще).

Как показал проведенный анализ, сюжет главного фриза пекторали может быть соотнесен с древней легендой, в основе которой проступает переданное Геродотом сказание о происхождении династии македонских царей – Аргеадов. Стиль и технологические особенности пекторали не препятствуют отождествлению Македонии или Северной Греции с местом ее изготовления [ср.: Бабенко, 2018, с. 190]. «Скифская традиция» в современной науке допускает существование обмена царскими дарами, равно как и военными трофеями, между скифскими и македонскими (греческими) правителями.

И все же многое остается неясным. Пектораль не имеет аналогий не только в скифском мире, но и в греческой среде. И сейчас, несмотря на возможно найденные соответствия в других вещах ее элементам и техническим приемам, пектораль остается особым – и особенным произведением искусства, по-прежнему непревзойденным по мастерству исполнения и легкости замысла ее создателя – «мастера Пекторали» [Савостина 2001, с. 285], вне зависимости от трактовки ее символики и ритуального назначения.

## *Литература*

---

- Алексеев 2003 – Алексеев А.Ю. Хронография Европейской Скифии VII–IV вв. до н. э. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2003. 416 с.
- Бабенко 2013 – Бабенко Л.И. О семантике композиции пекторали из Толстой Могилы // Боспорский феномен: Греки и варвары на Евразийском перекрестке. СПб., 2013. С. 449–454.
- Бабенко 2018 – Бабенко Л.И. Пектораль или гривна? (о соответствии термина и морфологии украшения) // *Stratum: Археология и культурная антропология*. 2018. № 3. С. 187–204.

- Бабенко 2020 – *Бабенко Л.* Восточнобалканские корни пекторали из Толстой Могилы // Дриновский сборник. София; Харьков: Изд-во БАН «Проф. Мария Дринов», 2020. Т. 13. С. 43–52.
- Грин 2010 – *Грин П.* Александр Македонский: Царь четырех сторон света. М.: Центрполиграф, 2010. 304 с.
- Манцевич 1949 – *Манцевич А.П.* К вопросу о торевтике в скифскую эпоху // Вестник древней истории. 1949. № 2. С. 196–220.
- Манцевич 1975 – *Манцевич А.П.* Изображение «скифов» в ювелирном искусстве античной эпохи // *Archeologia*. 1975. Т. 26. С. 11–17.
- Мозолевський 1979 – *Мозолевський Б.М.* Товста Могила. Київ: Наукова думка, 1979. 252 с.
- Переводчикова 1994 – *Переводчикова Е.В.* Язык звериных образов: Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1994. 206 с.
- Петрухин 2001 – *Петрухин В.Я.* «Золотое руно»: Св. Георгий и «скифская космограмма» // МИФ. 2001. № 7. С. 147–156.
- Раевский 1978 – *Раевский Д.С.* Из области скифской космологии: (Опыт семантической интерпретации пекторали из Толстой Могилы) // Вестник древней истории. 1978. № 1. С. 115–134.
- Раевский 2006 – *Раевский Д.С.* Мир скифской культуры. М.: Языки славянских культур, 2006. 598 с.
- Русяева 2013 – *Русяева М.В.* Сюжеты и стиль эллино-скифской торевтики в контексте развития классического искусства Эллады // Боспорский феномен: Греки и варвары на Евразийском перекрестке. СПб., 2013. С. 434–443.
- Савостина 2001 – *Савостина Е.А.* «Боспорский стиль» и сюжеты Геродота в пластике Северного Причерноморья // Боспорский рельеф со сценой сражения (Амазономахия?). М.; СПб.: Изд-во ГМИИ им. А.С. Пушкина; Летний сад, 2001. Т. 2. С. 284–303. (Монография о памятнике)
- Савостина 2014 – *Савостина Е.А.* Иконография скифской битвы и «боспорский стиль»: новый повод для обсуждения проблемы // Таврические студии: Исторические науки. № 6. Симферополь, 2014. С. 32–40.
- Савостина 2019 – *Савостина Е.А.* Несколько заметок о пекторали из кургана Толстая Могила: вопросы атрибуции и культурной принадлежности // Боспорские исследования. 2019. Вып. 39. С. 58–88.
- Шахермайр 1986 – *Шахермайр Ф.* Александр Македонский. М.: Наука, 1986. 384 с.
- Andronikos 1992 – *Andronikos M.* Vergina: The Royal Tombs and the ancient City. Athens. Ekdotike Athenon S.A., 1992. 244 p.
- Franks 2012 – *Franks H.M.* Hunters, Heroes, Kings. The Frieze of Tomb II at Vergina. Princeton: The American School of Classical Studies at Athens, 2012. 158 p. (Ancient Art and Architecture in Context; 3)
- Hatzoupoulos 2011 – *Hatzoupoulos M.B.* Macedonia and Macedonians // Brill's Companion to Ancient Macedonia. Studies in the Archaeology and History of Macedon, 650 BC – 300 AD / Ed. by R.J. Lane Fox. Leiden: Brill. 2011. No. 5. 707 p.

- Meyer – Meyer C. *Greco-Scythian art and the Berth of Eurasia. From Classical Antiquity to Russian Modernity*. Oxford: University Press, 2013. 431 p.
- Tsigarida 2003 – *Tsigarida E.-B. Jewellery from the Geometric period to Late Antiquity (9<sup>th</sup> c. BC – 4<sup>th</sup> c. AD) // Greek Jewellery*. Athens: Archaeological Receipts Fund, 2003. P. 20–23.

## References

---

- Alekseyev, A.Yu. (2003), *Khronografiya Evropeyskoy Skifii VII–IV vv. do n. e.* [Chronography of European Scythia 7th – 4th centuries BC], Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, Saint Petersburg, Russia.
- Andronikos, M. (1992), *Vergina: The Royal Tombs and the ancient City*. Ekdotike Athenon S.A., Athens, Greece.
- Babenko, L.I. (2013), “On the semantics of the composition of the pectoral from the Tolstaya Mogila” in *Bosporskii fenomen. Greki i varvary na Evraziyskom perekrestke* [The Bosporan phenomenon. Greeks and Barbarians at the Eurasian crossroads], Saint Petersburg, Russia, pp. 449–454.
- Babenko, L.I. (2018), “Pectoral or gryvna? (about the correspondence of the term and the morphology of the adornment)”, *Stratum. Arkheologiya i kulturnaya antropologiya*, no. 3, pp. 187–204.
- Babenko, L.I. (2020), “Eastern Balkan Roots of the Pectoral from the Tovsta Mohyla”, in *Drynovskii sbornik*, vol. 13, pp. 43–52.
- Franks, H.M. (2012), *Hunters, Heroes, Kings. The Frieze of Tomb II at Vergina*, The American School of Classical Studies at Athens, Princeton, USA, 158 p. (Ancient Art and Architecture in Context; 3)
- Grin, P. (2010), *Aleksandr Makedonskii. Tsar chetyrekh storon sveta* [Alexander The Great. King of the four corners of the Earth], Tsentrpoligraf, Moscow, Russia.
- Hatzoupoulos, M.B. (2011), “Macedonia and Macedonians” in Lane Fox, R.J. (ed.), *Brill's Companion to Ancient Macedonia. Studies in the Archaeology and History of Macedonia, 650 BC – 300 AD*, Brill, Leiden, Netherlands, no. 5.
- Mantsevich, A.P. (1949), “On the question of toreutics in the Scythian time”, *Vestnik drevnei istorii*, no. 2, pp. 196–220.
- Mantsevich, A.P. (1975), “The image of the “Scythians” in the jewelry art of Greek time”, *Archeologia*, vol. 26, pp. 11–17.
- Meyer, C. (2013), *Greco-Scythian Art and the Berth of Eurasia. From Classical Antiquity to Russian Modernity*, University Press, Oxford, UK.
- Mozolevs'kii, B.M. (1979), *Tovsta Mogila* [The Tolstaya Mogila mound], Naukova dumka, Kiiiv, Ukraine.
- Perevodchikova, E.V. (1994), *Yazyk zverinykh obrazov. Ocherki iskusstva evraziyskikh stepei skifskoi epokhi* [Artistic language of animal images. Essays on the art of the Eurasian steppes of Scythian time.], Izdatelskaya firma «Vostochnaya literatura» RAN, Moscow, Russia.

- Petrukhin, V.Ya. (2001), «*Zolotoye runo*»: *Sv. Georgiy i «skifskaya kosmogramma*» [The “Golden skin”. St. George and the “Scythian cosmogram”], *MIF*, no. 7, pp. 147–156.
- Rayevskii, D.S. (1978), “From the sphaera of Scythian cosmology (Interpretation experience of semantic of the pectoral from Tolstaya Mogila)”, *Vestnik drevnei istorii*, no. 1, pp. 115–134.
- Rayevskii, D.S. (2006), *Mir skifskoy kultury* [World of Scythian culture], Yazyki slavyanskikh kultur, Moscow, Russia.
- Rusyayeva, M.V. (2013), “Subjects and style of Hellenic-Scythian toreutics in the context of the development of classical art in Greece”, in *Bosporskii fenomen. Greki i varvary na Evraziyskom perekrestke* [The Bosporan phenomenon / Greeks and Barbarians at the Eurasian crossroads], Saint Petersburg, Russia, pp. 434–443.
- Savostina, E.A. (2001), “The ‘Bosporan style’ and motifs from Herodotus in Plastic Arts from the Northern Pontic Area (transl. by K. Judelson), in *Bosporskii rel'ef so stsenoi srazheniya (Amazonomakhia?)* [Bosporan Battle Relief (Amazonomachia?)], Izdatel'stvo GMIИ imeni A.S. Pushkina; Letnii sad, Moscow, Saint Petersburg, Russia, vol. 2, pp. 304–327. (Monografiya o pamyatnike)
- Savostina, E.A. (2014), “Iconography of the Scythian battle and the ‘Bosporan style’. A new reason to discuss the problem”, in *Tavrisheskiye studii. Istoricheskiye nauki* [Tavrichesky studios. Historical sciences], no. 6, pp. 32–40.
- Savostina, E.A. (2019), “Some remarks on the pectoral from the burial mound Tolstaya Mogila. The questions of attribution and cultural background”, in *Bosporskie issledovaniya* [Bosporan studies], vol. 39, pp. 58–88.
- Shakhermayr, F. (1986), *Aleksandr Makedonskii* [Alexander the Great], Nauka, Moscow, Russia.
- Tsigarida, E.-B. (2003), “Jewellery from the Geometric Period to Late Antiquity (9<sup>th</sup> c. BC – 4<sup>th</sup> c. AD)” in *Greek Jewellery*. Archaeological Receipts Fund, Athens, Greece, pp. 20–23.

### *Информация об авторе*

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

### *Information about author*

*Elena A. Savostina*, Dr. of Sci. (Art Studies), The Surikov Moscow State Academic Art Institut, Moscow, Russia; bld. 30, Tovarishchesky line, Moscow, 109544, Russia; esav@yandex.ru

УДК 7.04

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-28-41

## Тема «Благовещения» в раннехристианском искусстве

Мария А. Лидова

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

*Аннотация.* Статья посвящена рассмотрению начального этапа формирования иконографии «Благовещения». Несмотря на широкое распространение этого сюжета в Средние века, от самого раннего периода дошло крайне мало примеров. Исходя из сохранившегося материала, можно утверждать, что изображения благовестия Марии приобретают полноценное художественное воплощение только к V в. Ранние примеры «Благовещения» позволяют проследить основные этапы формирования иконографического канона и выявить характерные особенности изображений одного из важнейших событий христианской истории. Предлагаемое исследование направлено на рассмотрение влияния апокрифов и раннехристианской богословской традиции на данный сюжет. Оно также позволяет раскрыть значение рассматриваемого материала для изучения становления культа Богородицы.

*Ключевые слова:* иконография Богородицы, Благовещение, раннехристианское искусство, архангел Гавриил, апокрифы

*Для цитирования:* Лидова М.А. Тема «Благовещения» в раннехристианском искусстве // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 6. С. 28–41. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-28-41

## The Annunciation in Early Christian art

Maria A. Lidova

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

*Abstract.* The paper is dedicated to the earliest formative stages of Annunciation imagery. Although it was widely spread in the Middle Ages, only a few examples of the scene survive from the early Christian period. Judging by the

---

© Лидова М.А., 2021



existing material evidence, it can be argued that the image of the Annunciation acquired recognizable and fully-fledged form only in the fifth century. Early examples reveal distinct formative stages of the iconography and the gradual introduction of additional features, enriching the content and visual rendering of this highly significant visual theme. This paper analyzes the influence of Apocrypha, as well as of the early theological tradition, on the development of the Annunciation scene and reveals the importance of this material to the study of the cult of the Mother of God.

*Keywords:* iconography of the Virgin, Annunciation, early Christian art, Archangel Gabriel, apocrypha

*For citation:* Lidova, M.A. (2021), "The Annunciation in Early Christian art", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, pp. 28–41, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-28-41

Благовещение по праву считается одним из центральных евангельских сюжетов, занимающим важнейшее место в христианской традиции. История появления архангела Гавриила в доме Девы Марии с вестью о том, что она избрана стать матерью Спасителя, на протяжении столетий пользовалась огромной популярностью в искусстве. При этом самому событию в канонических Евангелиях уделено лишь несколько строк в первой главе Евангелия от Луки (Лк. I: 26–38). Несколько более подробно этот сюжет раскрывается в апокрифических источниках, в частности, в Протоевангелии от Иакова и Евангелии Псевдо-Матфея, дополняющих каноническое Евангелие рассказами о создании храмовой завесы и предшествующей основному Благовещению попытке архангела обратиться к Марии, когда она направлялась к источнику набрать воды.

Литература, посвященная непосредственно византийской художественной традиции композиции Благовещения, весьма обширна. Наиболее значительный вклад был привнесен монографией Елены Папаставру [Papastavrou 2007]. Не стоит забывать и о русских исследователях, таких как Н.В. Покровский и Ф.И. Шмит, уделивших этому сюжету особое внимание в своих публикациях<sup>1</sup>. Весьма полезными и всеобъемлющими являются отдельные посвященные Благовещению энциклопедические статьи, такие как соответствующие разделы в «Словаре христианской археологии

---

<sup>1</sup> *Покровский Н.В.* Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб.: Тип. департамента уделов, 1892. С. 3–40; *Шмит Ф.И.* Благовещение // Известия русского археологического института в Константинополе. 1911. Т. 15. С. 31–72.

и литургии»<sup>2</sup> и в «Православной Энциклопедии» [Ванюков и др. 2009]. Однако все эти публикации рассматривают самый ранний период формирования иконографии «Благовещения» весьма бегло и в лучшем случае ограничиваются лишь несколькими общими замечаниями. Исключением стала недавняя монография английской исследовательницы Кэтрин Тейлор, однако и эта книга оставляет возможности для дальнейшего обсуждения темы<sup>3</sup> [Taylor 2018].

В статье будут рассмотрены основные этапы становления сюжета «Благовещения» и прослежены иконографические особенности его бытования в искусстве IV, V и раннего VI вв. Хотя, как уже указывалось, «Благовещение» очень популярно в христианском искусстве, в ранний период эта композиция встречается крайне редко. В скульптуре, включая многочисленные примеры рельефной декорации саркофагов III–IV вв., данный сюжет практически полностью отсутствует. Он выявляется всего лишь в трех сценах, украшающих стены римских катакомб, которые по праву считаются самым ценным и богатым «хранилищем» раннехристианской живописи.

Наиболее знаменитый и ранний пример происходит из катакомб Присциллы в Риме и датируется III в. [Mazzei 1999]. Пространство, располагающееся в самой древней части подземных коридоров, украшено несколькими сценами из Ветхого и Нового Завета. Центр свода занят небольшой композицией, заключенной в круг и представляющей две фигуры: женщину, сидящую в кресле, и стоящего перед ней мужчину. Вытянутая вперед правая рука мужчины свидетельствует о словесном обращении, ясно указывая на момент диалога, происходящего между героями сцены.

Идентификация этой композиции не раз становилась предметом серьезных дебатов. С одной стороны, популярно мнение, что сцена в круге представляет «Благовещение», что, в числе прочего, предопределило и наименование этого пространства в литературе как кубикulum «Благовещения». При этом с самого начала многие ученые высказывали сомнение в религиозном прочтении этой сцены и указывали на многочисленные элементы, не позволя-

---

<sup>2</sup> Cabrol F., Leclercq H. Annonciation (Fête de l') // Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Paris, 1907. Vol. 1. Partie 2. P. 2241–2267.

<sup>3</sup> Данную работу отмечает обширное владение материалом и глубокое погружение в тему, однако сам методологический подход, сконцентрированный на гендерных аспектах иконографии, иногда приводит автора к недоказуемым выводам. Кроме того, не умаляя значения этого разностороннего исследования, следует отметить, что некоторые утверждения и датировки, приводимые автором, нужно принимать с осторожностью.

шие трактовать изображенный сюжет через призму евангельского текста. Нельзя не согласиться, что объемные одеяния, общая тяжеловесность фигур и официозная скованность их поз трудно согласуются с последующими художественными решениями темы «Благовещения».

К числу сомневавшихся принадлежал французский исследователь Пол-Альбер Феврье, считавший, что на самом деле сцена изображает диалог между членами семейства, один из которых представляет усопшего, похороненного в этой усыпальнице [Février 1959]. Главным аргументом Феврье служила очевидная близость иконографического решения данной сцены многочисленным греческим и римским надгробиям, основным сюжетом которых был изображенный в камне момент диалога усопшего и его родственников. Иную позицию отстаивал Джозеф Вильперт, сравнивавший это изображение с похожей композицией в кубикуле 17 в катакомбах свв. Петра и Марцеллина, сходство которых позволило ему интерпретировать роспись из катакомб Присциллы как сцену «Благовещения»<sup>4</sup>.

Со времен Вильперта был обнаружен еще один пример похожей сцены. Он находится в так называемых пространствах катакомб Дино Компаньи на Виа Латина, свод которых украшает целостный цикл, разворачивающийся вокруг Доброго Пастыря, изображенного в центре и обрамленного четырьмя сюжетными композициями [Bisconti 2003, p. 56, 84]. Одна из них полностью утрачена, другая представляет сцену с сидящей в кресле матроной, жест руки которой приветствует слова стоящего перед ней собеседника. Первоначально некоторые исследователи различали еще одну фигуру за спиной мужчины, однако проведенные после недавней реставрации исследования подтвердили идентификацию сцены как «Благовещения». Косвенным подтверждением служит и то, что в непосредственной близости от этой сцены была изображена композиция «Поклонения волхвов».

Невозможно отрицать огромную зависимость данного раннего иконографического извода евангельского сюжета от античных образцов. Мария представлена как типичная римская матрона, а ангел сугубо статичен и лишен всех своих атрибутов, в первую очередь крыльев. Последнее, однако, является лишь данью времени, так как в раннехристианский период ангелы регулярно изобража-

---

<sup>4</sup> *Wilpert J.* Ein Cyclus christologischer Gemälde aus der Katakomben der Heiligen Petrus und Marcellinus. Freiburg im Breisgau: Herder, 1891. P. 19–20; *Idem.* Die Melereien der Katakomben Roms. Freiburg im Breisgau: Herder, 1903. P. 202–203.

лись без крыльев за спиной, ставших обязательным признаком их внешности лишь к V в. [Martin 2001].

Очевидно, что в эпоху своего создания восприятие подобных композиций варьировалось и напрямую зависело от того, насколько хорошо зрители знали Евангелие. Одни продолжали видеть в них сцены последнего прощания, другие же узнавали момент мистического диалога, сообщавшего о приходе в мир Спасителя. Лаконизм и условность этих сцен, создававшихся на заре христианского искусства, отражают самые первые попытки выразить тайну евангельской истории художественными средствами. Вполне вероятно, что необходимость представить диалог двух принадлежащих к разным мирам действующих лиц заставляла художников обратиться к самой понятной и хорошо знакомой и им, и зрителям изобразительной схеме.

Тем не менее совершенно очевидно, что в III–IV вв. тема «Благовещения» еще не получила глубокого богословского осмысления и была крайне редким сюжетом. Отсутствуют в этих сценах и те признаки, которые впоследствии станут неотъемлемой частью традиционной византийской иконографии. Как будет показано далее, большинство из них были заимствованы именно из апокрифических источников, прежде всего Протоевангелия от Иакова, в котором подробно описывается работа Богоматери с пряжей при изготовлении завесы для Иерусалимского храма. Если идентификация трех рассмотренных композиций из катакомб подтвердится, то можно будет утверждать, что на раннем этапе художники основывались преимущественно, если не исключительно, на кратком упоминании сюжета в Евангелии от Луки и еще не использовали свидетельства апокрифов.

Недостаток данных не позволяет судить о промежуточных стадиях развития иконографии «Благовещения» на протяжении IV в., однако мы точно знаем, что ситуация принципиально изменилась к началу V столетия, когда сцена «Благовещения» появилась в монументальной декорации римской базилики Санта Мария Маджоре (432–440) [Brenk 1975; Steigerwald 2016] (рис. 1). Общее решение этой композиции, открывающей цикл Детства Христа, остается уникальным во всей истории византийского искусства. Мария представлена сидящей на троне и облаченной в драгоценные одежды [Lidova 2015]. По правую руку от нее изображена высокая плетеная корзина, заполненная пряжей, которая, согласно описаниям, представляет собой шерсть пурпурного цвета, именуемая в русской традиции багрянница. Часть пряжи Богоматерь как бы приподнимает с колен и, удерживая обеими руками, демонстрирует перед собой. Поскольку руки Богоматери заняты, ее фигура не

выражает явной реакции на слова Гавриила. Именно пряжа в руках Марии в первую очередь привлекает внимание зрителя, при этом ее объем и размеры, а также яркий оттенок, делают пряжу важнейшим элементом сцены, превращая незначимую, казалось бы, деталь в смысловой центр всей композиции.



*Рис. 1.* Сцена «Благовещения» из цикла Детства Спасителя на арке в церкви Санта Мария Маджоре, Рим, 432–440

Мозаичная сцена из Санта Мария Маджоре является ярким подтверждением, что к началу V в. апокрифические сказания, связанные с историей изготовления храмовой завесы, оказались полностью интегрированы в иконографию «Благовещения» и приобрели центральное значение для понимания евангельского сюжета [De Spirito 1996]. Как будет показано далее, подобное решение было характерно не только для мозаик Санта Мария Маджоре, но и для целого ряда других произведений V в. Одним из них является фрагмент ткани из музея Виктории и Альберта в Лондоне, предположительно датированный V–VI вв. [Williamson 1986, p. 46–49; Taylor 2014] (рис. 2). На ткани Богородица восседает в кресле и показана в профиль, смотрящей в сторону архангела Гавриила. Обеими руками Мария удерживает две длинные, завершающиеся петлей наверху, шерстяные пряжи, которые она вынимает из высокой, расположенной у ее ног, плетеной корзины.

Несмотря на некоторое своеобразие облика Богородицы, представленной в необычном головном уборе, скрывающем ее волосы, идентификация сцены не поддается сомнению и подтверждается надписью с именем Мария, выполненной греческими буквами и расположенной между двумя фигурами. Богородица представлена

не столько занимающейся своей работой, сколько демонстрирующей пряжу Гавриилу, за счет чего шерсть в ее руках становится важнейшим элементом композиции и приобретает символическое значение.



*Рис. 2.* «Благовещение», льняная ткань, горячий батик  
(инв. № 723-1897)  
Музей Виктории и Альберта, Лондон  
(© Victoria and Albert Museum), V–VI вв.

Данное решение находит прямую параллель в боковом рельефе саркофага Пиньятта из Равенны [Baldini Lippolis 2003] (рис. 3). Знаменитая мраморная усыпальница, датируемая концом IV – началом V в., является единственным дошедшим до нас примером сцены «Благовещения» в декорации позднеантичных саркофагов. Богородица слева восседает на римском стуле, в облачении римской матроны, что вместе с общим решением и стилем рельефа выдает зависимость от классических образцов. Перед Марией располагается круглая плетеная корзина, из которой так же, как в сцене на ткани, Богородица двумя руками (сохранилась только левая), поднимает толстую пряжу шерсти.

Сходство иконографии этих памятников заслуживает отдельного внимания, особенно если учесть яркие стилистические отличия и разницу в их происхождении. Ткань, как считается, происходит из города Ахмим в Египте, а изготовление саркофага приписывается столичным мастерским, работавшим либо в Италии, либо в восточной (анатолийской) части империи. В обоих случаях значительное внимание мастера уделяют изображению корзины. Так же, как и в мозаиках Святой Марии Маджоре, она показана сплетенной



из прутьев или лозы, за счет чего возникает характерный ромбовидный рисунок из пересекающихся линий. Возможно, внимание к этой, казалось бы, тривиальной детали не случайно. Вполне вероятно, что подобное изображение плетеных корзин отсылало к сложному рисунку готовой ткани, создававшейся посредством сплетения нитей в соответствии с заданным рисунком. Если это так, то рисунок плетения корзин намеренно противопоставлялся лежащей внутри и бережно сжимаемой в руках Марии аморфной, еще не обработанной пряже, как бы превосходящая ее будущую трансформацию в драгоценную ткань.



*Рис. 3.* «Благовещение», саркофаг Пиньятта, Равенна, конец IV – начало V в.

Центральное место пряжи в ранних композициях «Благовещения» не ограничивается описанными примерами. Примечателен в этой связи деревянный рельеф из Лувра, а также две пиксиды из слоновой кости, одна из которых происходит из музея Византийского искусства в Боде в Берлине. Практически всю высоту этого миниатюрного рельефа занимает профиль длинной пряжи, которую Мария поднимает над головой. Корзина отсутствует, а сама Богоматерь представлена за работой. У основания ее стула изображено веретено, благодаря которому пряжа в ее руке превращается в нить. Выразителен и жест Архангела, кончики пальцев которого касаются пряжи. При этом его рука оказывается на уровне чрева Марии, и этот жест дополняет обращенные к Марии слова о Боговоплощении.

Еще одна пиксида с близким изображением «Благовещения» хранится в музее Кливленда (инв. № 1951.114). Здесь тема ткани

и чуда, происходящего в теле Марии, получают дальнейшее иконографическое и смысловое развитие: отвлекаясь от своей работы на слова архангела, Мария как бы поворачивается, за счет чего поднятая нить наискосок пересекает ее фигуру.

Пряжа в руках Богоматери находит объяснение сразу в нескольких источниках. Ее можно воспринимать как почти буквальное воспроизведение описания из Протоевангелия от Иакова, согласно которому Ангел явился деве Марии в тот момент, когда она занималась рукоделием: «...и возвратилась домой, поставила кувшин и, взяв пурпур, стала прясть его. И тогда предстал перед Нею Ангел Господен...» Заслуживает внимания и то, что автор Протоевангелия возвращается к теме изготовления завесы для храма сразу же после окончания благовестия Гавриила: «И окончила Она прясть багрянец и пурпур, и отнесла первосвященнику». Таким образом, отсылка к пряже в руках Богоматери и тема храмовой завесы как бы обрамляют описание Благовещения, благодаря чему преобразование пряжи в законченное произведение оказывается аллегорией, предоставляющей временные и символические параллели теме Боговоплощения.

Николас Констас в своей монографии, посвященной патриарху Проклу Константинопольскому (434–446), убедительно показал, что тема создания ткани и пряжи была центральной для богословской мысли первой половины V столетия и регулярно использовалась в качестве метафоры для объяснения тайны соединения двух природ Спасителя [Constas 2003, pp. 315–358]. В качестве примера можно привести цитату из проповеди Прокла, произнесенной на Эфесском соборе<sup>5</sup>:

Внутри нее – потрясающий ткацкий станок божественного домостроительства, на котором невыразимым образом был соткан хитон единства. Ткачом был Дух Святой... Пряжей было древнее руно Адама. Нитями утка́ была чистая плоть Девы. Ткацкий челнок был движим бесконечной милостью божественного Творца, вошедшего в нее через слух. <...> Поэтому не разрывай хитон божественного домостроительства, целиком тканый сверху (Ин 19:23) (цит. по: [Петров 2017, с. 172]).

Опосредованным подтверждением гипотезы Констаса является такая иконографическая особенность, как изображение пряжи в виде двух нитей, сжатых в руке Богоматери и завершающихся на-

---

<sup>5</sup> Прокл, патриарх Константинопольский. Слово на Эфесском Вселенском соборе // Деяния Вселенских Соборов. Казань: Тип. Губернского правления, 1859. Т. 1. С. 311–322.



верху круглой петель. Такое решение характерно для композиции «Благовещения» на ткани из Ахмима, упомянутой выше, но также встречается на коптской ткани из музея Метрополитан (V–VI вв.), на миниатюрной композиции на паломническом медальоне из прессованной глины из Британского музея (VII в.) и, наконец, в гораздо более знакомом контексте мозаик базилики Ефрасия в Порече (VI в.) [Maguire, Tegg 2007]. В сцене «Благовещения» из этой церкви пряжа из двух нитей в левой руке Богоматери, внимающей словам Архангела, отмечена такой же петлей, которая для заинтересованного зрителя становится почти буквальным отражением мистического единства двух природ, осуществленного посредством участия Девы Марии.

Таким образом, в свете ранних источников внимание к пряже и созданию завесы имело центральное значение для позднеантичных художественных трактовок темы «Благовещения». Метафорическое видение, характерное для богословских трудов V в., преобразовывало представленный в искусстве мотив пряжи в сложный образ божественного тела. Пурпурная нить в руках Богоматери одновременно отсылала и к плоти Богоматери, из которой ткалось человеческое естество Спасителя, и к телу Христа, за счет чего Господь оказывался невидимым участником композиции. Его символом служил образ пряжи, из которой будет создана храмовая завеса; последняя, как известно, разорвется в самый страшный момент смерти Иисуса на кресте.

Исходя из рассмотренных примеров, можно заключить, что тема «Благовещения» претерпела значительные изменения в IV–V вв., в первую очередь за счет введения значительного числа деталей из апокрифических источников. Прослеживающийся в ряде примеров параллелизм иконографических решений указывает на существование самостоятельного изобразительного извода, который активно использовался как на восточных, так и на западных территориях империи. Наиболее характерными чертами этого извода является расположение Богоматери слева, а не справа, как это будет позднее, отсутствие скипетра в руках Архангела, акцентирование внимания на корзине с рукоделием и пряже в руках Марии. Пряжа как будто становится главным элементом композиции, оказываясь в центре внимания как Архангела, изображенного подле Богоматери, так и зрителя. Учитывая более-менее точную датировку композиции из церкви Санта Мария Маджоре и саркофага из Равенны, а также близость этого решения богословской мысли первой половины V в., кажется целесообразным предположить, что данный канон оказался распространен именно в этот момент и активно развивался на протяжении V столетия.

Однако этот извод просуществовал совсем недолго, и уже в VI в. на смену ему пришла более привычная нам иконография, в которой главным стал момент словесного взаимодействия персонажей. Тема рукоделия, хоть и сохраняется, но отходит на второй план. Мария начинает изображаться в состоянии неотрывного внимания, с жестом открытой перед грудью руки, символизирующем принятие благой вести. Пряжа и корзина очевидно маргинализировались внутри сложного рисунка новых композиционных решений, в котором Богоматерь в лучшем случае придерживала пурпурную пряжу одной рукой.

Последовательность таких изменений внутри изобразительного ряда могут показаться на первый взгляд незначительными современному зрителю или рассматриваться как дань сиюминутному решению художника. Однако при изучении этого материала параллельно с богословской традицией становится очевидно, что смещение внутренних акцентов не могло быть случайным и отражает глубинные изменения в понимании и интерпретации евангельского сюжета. И хотя характерный для раннехристианского времени извод, в котором Богоматерь двумя руками держит свое рукоделие и демонстрирует его миру, по сути, перестал существовать, его отголоском следует считать целый ряд памятников средневизантийского времени, таких как мозаики Софии Киевской (1056 г.) или знаменитая икона из собрания синайского монастыря позднекомниновского времени. В обоих упомянутых произведениях Богоматерь изображается с мотком пряжи и веретеном, при этом тонкая пурпурная нить проходит по телу Марии на уровне лона, вплетаясь в рисунок складок ее одеяний, однако она уже не играет той ярко выраженной и самостоятельной роли, которая была свойственна этому элементу на заре христианского искусства.

### *Благодарности*

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

### *Acknowledgements*

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

## Литература

---

- Ванюков и др. 2009 – Ванюков С.А., Желтов М.С., Фельми К.Х., Квилидзе Н.В. Благовещение // Православная энциклопедия. М.: Православная энциклопедия. Т. 5. С. 254–268.
- Петров 2017 – Петров В.В. Душа, облачающаяся в тела, душа, ткущая тела // СХОАН: Философское антиковедение и классическая традиция. 2017. Т. 11. Вып. 1. С. 166–176.
- Baldini Lippolis 2003 – Baldini Lippolis I.S. Lorenzo in Cesarea e il problema di lettura iconografica del sarcofago Pignatta // 1983–1993. Dieci anni di archeologia cristiana in Italia. Atti del VII Congresso nazionale di archeologia cristiana. Cassino: Università di studi di Cassino, 2003. Vol. 1. P. 225–240.
- Bisconti 2003 – Bisconti F. Il restauro dell'ipogeo di via Dino Compagni. Nuove idee per la lettura del programma decorativo del cubicolo "A". Città del Vaticano: I.G.E.R. srl, 2003. 105 p.
- Brenk 1975 – Brenk B. Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom. Wiesbaden: Steiner, 1975. 188 p.
- Constas 2003 – Constas N. Proclus of Constantinople and the cult of the Virgin in late antiquity. Leiden; Boston: Brill, 2003. 450 p.
- De Spirio 1996 – De Spirito G. L'Annonciation de Sainte-Marie-Majeure. Image apocryphe? // Apochrypha. Revue Internationale des Littératures Apocryphes. International journal of Apochryphal literature. 1996. Vol. 7. P. 273–292.
- Février 1959 – Février P.-A. Les peintures de la catacombe de Priscille; deux scènes relatives à la vie intellectuelle // Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité. 1959. No. 71. P. 301–319.
- Lidova 2015 – Lidova M. The Imperial *Theotokos*. Revealing the concept of early Christian imagery in Santa Maria Maggiore in Rome // Convivium. 2015. Vol. 2/2. P. 60–81.
- Maguire, Terry 2007 – Maguire H., Terry A. Dynamic splendor. The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufrasius at Poreč. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2007. XIII, 224 p.
- Martin 2001 – Martin T. The development of Winged Angels in Early Christian art // Espacio, Tiempo y Forma. Historia del Arte. 2001. T. 14. P. 11–29.
- Mazzei 1999 – Mazzei B. Il cubicolo dell'Annunciazione nelle catacombe di Priscilla. Nuove osservazioni alla luce dei recenti restauri // Rivista di Archeologia Cristiana. 1999. No. 75. P. 233–280.
- Papastavrou 2007 – Papastavrou H. Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle: l'Annonciation. Venise: Institut hellénique d'études byzantines at post-byzantine de Venise, 2007. 524 p.
- Steigerwald 2016 – Steigerwald G. Die frühchristlichen Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore in Rom: Regensburg, Schnell & Steiner, 2016. 239 S.
- Taylor 2014 – Taylor C.G. Burial threads. A late antique textile and the iconography of the Virgin annunciate spinning // Greek and Roman textiles and dress. An

- interdisciplinary anthology / Ed. by M. Harlow, M.-L. Nosch. Oxford: Oxbow Books, 2014. P. 399–414.
- Taylor 2018 – *Taylor C.G.* Late antique images of the Virgin annunciate spinning. Allotting the scarlet and the purple. Leiden; Boston: Brill, 2018. XIV, 240 p.
- Williamson 1986 – *Williamson P.* The Medieval treasury. The art of the middle ages in the Victoria and Albert Museum. London: Victoria & Albert Museum, 1986. 248 p.

## References

---

- Baldini Lippolis, I. (2003), “S. Lorenzo in Cesarea e il problema di lettura iconografica del sarcofago Pignatta”, in 1983–1993. *Dieci anni di archeologia cristiana in Italia. Atti del VII Congresso nazionale di archeologia cristiana*, Cassino, Università di studi di Cassino, Italy, vol. 1, pp. 225–40.
- Bisconti, F. (2003), *Il restauro dell'ipogeo di via Dino Compagni: Nuove idee per la lettura del programma decorativo del cubicolo “A”*, I.G.E.R. srl., Città del Vaticano, Italy.
- Brenk, B. (1975), *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Steiner, Wiesbaden, Germany.
- Constas, N. (2003), *Proclus of Constantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity*, Brill, Leiden-Boston, Netherlands.
- De Spirito, G. (1996), “L’Annonciation de Sainte-Marie-Majeure: image apocryphe?”, *Apochrypha. Revue Internationale des Littératures Apocryphes. International Journal of Apochryphal Literature*, vol. 7, pp. 273–292.
- Février, P.-A. (1959), “Les peintures de la catacombe de Priscille; deux scènes relatives à la vie intellectuelle”, *Mélanges de l’École Française de Rome. Antiquité*, vol. 71, pp. 301–319.
- Lidova, M. (2015), “The Imperial *Theotokos*: Revealing the Concept of Early Christian Imagery in Santa Maria Maggiore in Rome”, *Convivium*, vol. 2/2, pp. 60–81.
- Maguire, H. and Terry, A. (2007), *Dynamic splendor. The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufrasius at Poreč*. Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, USA.
- Martin, T. (2001), “The development of Winged Angels in Early Christian art”, *Espacio, Tiempo y Forma. Historia del Arte*, t. 14, pp. 11–29.
- Mazzei, B. (1999), “Il cubicolo dell’Annunciazione nelle catacombe di Priscilla. Nuove osservazioni alla luce dei recenti restauri”, *Rivista di Archeologia Cristiana*, vol. 75, pp. 233–80.
- Papastavrou, H. (2007), *Recherche iconographique dans l’art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle: l’Annonciation*, Institut hellénique d’études byzantines at post-byzantine de Venise, Venise, Italy.
- Petrov, V.V. (2017), “The Soul putting on the cloth of body, the soul weaving the body”, *ΣΧΟΛΗ. Ancient philosophy and the classical tradition*, vol. 11/1, pp. 166–176.
- Steigerwald, G. (2016), *Die frühchristlichen Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore in Rom*, Schnell & Steiner, Regensburg, Germany.

- Taylor, C.G. (2014), "Burial threads. A late antique textile and the iconography of the Virgin annunciate spinning", in Harlow, M. and Nosch, M.L. (ed.), *Greek and Roman textiles and dress. An interdisciplinary anthology*, Oxford, Oxbow Books, pp. 399–414.
- Taylor, C.G. (2018), *Late antique images of the Virgin annunciate spinning: Allotting the scarlet and the purple*, Brill, Leiden, Boston, Netherlands.
- Vanyukov, S.A., Zheltov, M.S., Fel'mi, K.KH., Kvilidze, N.V. (2009), "Annunciation", in *Pravoslavnaya entsiklopediya*, Pravoslavnaya entsiklopediya, Moscow, Russia, vol. 5, pp. 254–68.
- Williamson, P. (1986), *The Medieval treasury. The art of the middle ages in the Victoria and Albert Museum*, Victoria & Albert Museum, London, UK.

### *Информация об авторе*

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

### *Information about the author*

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

УДК 75.056

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-42-52

## Историзованные инициалы к прологам Иеронима в иллюминированных Библиях XII–XIII вв.

Елизавета В. Зотова

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

*Аннотация.* В статье рассматриваются изображения св. Иеронима в историзованных инициалах латинских Библий. Вариативность иконографии изображений к прологам Иеронима в памятниках XII–XIII вв. демонстрирует отсутствие единых иконографических схем для данных сюжетов в рассматриваемый период. Вместе с тем эти изобразительные источники показывают процессы формирования иконографии: использование традиционных для средневековой книжной миниатюры иконографических схем (портрета автора, посвячительных сцен) и их дальнейшее видоизменение в новом контексте раскрывают такие важные темы, как связь изображения с текстом, функция изображений и инициала в книге.

*Ключевые слова:* книжная миниатюра, иллюминированная Библия, Иероним, XII век, XIII век, историзованные инициалы

*Для цитирования:* Зотова Е.В. Историзованные инициалы к прологам Иеронима в иллюминированных Библиях XII–XIII вв. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 6. С. 42–52. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-42-52

## Historiated initials in the Saint Jerome Prologues in 12<sup>th</sup> – 13<sup>th</sup> centuries illuminated Bibles

Elizaveta V. Zotova

*Russian State Library, Moscow, Russia, elizazot@gmail.com*

*Abstract.* The article discusses the images of St. Jerome in the historiated initials in Latin Bibles. The iconographic variability of illustrations to the Jerome Prologues to the books of Holy Scripture, in 12<sup>th</sup> – 13<sup>th</sup> century manuscripts, demonstrates the lack of unified iconographic schemes for their themes during the period discussed. At the same time these illustrative sources show the processes of change in the formation of iconography: the traditional iconographic schemes used in medieval illuminated manuscripts (portraits of the author, dedication scenes) and their further transformation in new con-

---

© Зотова Е.В., 2021

texts, reveal such major themes as the connection of images with text and the functions of the image and the initial in the book.

*Keywords:* illuminated manuscript, Saint Jerome, 13<sup>th</sup> century, historiated initials

*For citation:* Zotova, E.V. (2021), "Historiated initials in the Saint Jerome Prologues in 12<sup>th</sup> – 13<sup>th</sup> centuries illuminated Bibles", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, pp. 42–52, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-42-52

Отправной точкой для настоящего исследования стали изображения из двух иллюминированных латинских Библий XIII в., находящихся в собрании отдела рукописей Российской государственной библиотеки. Первая рукопись, хранящаяся под шифром Ф. 183.1 № 960<sup>1</sup>, является произведением парижской школы первой половины XIII в., вторая – Ф. 722 № 734<sup>2</sup> – создана в болонском скриптории по заказу монахов доминиканского ордена во второй половине XIII в. В XIII в. Париж и Болонья выступают в качестве ведущих центров массового производства полных Библий. Значительно возросшая востребованность этого типа книги была связана как с деятельностью университетов и школ, так и монашеских орденов, в первую очередь странствующих проповедников-доминиканцев. Как образцы книжной продукции этих двух важных центров Библии из собрания РГБ весьма показательны. Даже несмотря на то, что иконографическая программа нашей болонской Библии расширена и индивидуализирована согласно конкретному заказу [Золотова 2008, с. 8], в целом художественное оформление обоих памятников является типичным. Это относится и к историзованным инициалам к прологам Иеронима, которые и окажутся в фокусе нашего внимания.

Интересующие нас изображения расположены в самом начале обоих кодексов – это историзованные инициалы, относящиеся к прологам Иеронима: к первому, общему прологу, предваряющему Священное Писание (рис. 1–2), а в болонской Библии и к следующему – прологу к Пятикнижию (рис. 3). Прологи представляют собой предисловия переводчика, и поэтому Иероним представлен здесь не только как автор прологов, но и как переводчик текстов Священного Писания, и эта его ипостась наиболее важна в данном контексте.

<sup>1</sup> Москва, Российская государственная библиотека, Ф. 183.1 № 960. Франция, первая половина XIII в. Пергамен, 487 л.

<sup>2</sup> Москва, Российская государственная библиотека, Ф. 722 № 734. Италия, Болонья, вторая половина XIII в. Пергамен, 436 л.



*Рис. 1.* Св. Иероним.  
Инициал F[ater] в Библии первой половины XIII в.  
Российская государственная библиотека,  
Ф. 183.1 № 960, л. 8



*Рис. 2.* Св. Иероним с учеником.  
Инициал F[ater] в Библии второй половины XIII в.  
Российская государственная библиотека,  
Ф. 722 № 734, л. 1v.





*Рис. 3.* Св. Иероним с учеником.  
Инициал D[esiderii] в Библии второй половины XIII в.  
Российская государственная библиотека,  
Ф. 722 № 734, л. 3

Иероним Евсевий Софроний Стридонский (ок. 347 – ок. 420), один из четырех великих отцов западной Церкви, почитается в первую очередь как составитель текста Священного Писания, ставшего впоследствии каноническим. Тексты, ставшие основой того, что мы в настоящее время называем “*Biblia Sacra Vulgata*”, стали результатом двадцатилетнего поистине титанического труда ученого по тщательной сверке и исправлению уже существовавших латинских переводов с греческого и последовавшему в дальнейшем переводу еврейских текстов. Инициатором этой работы стал папа Дамас I (366–384), в 383 г. поручивший Иерониму провести проверку и исправить тексты Нового Завета и Псалтири. «Прологи», предваряющие тексты книг Священного Писания, ставшие впоследствии обязательной частью содержания средневековой латинской Библии, появляются в рукописях уже в ранний период, при жизни Иеронима, однако эти тексты не предполагались автором в качестве предисловий [De Hamel 2002, р. 20]. При этом не все прологи, приписывающиеся Иерониму, принадлежат его перу. Прологи Иеронима представляют собой письма автора к разным лицам, а также выдержки и из других его сочинений, в которых он кратко излагает содержание библейских книг, приводит толкования особенно важных мест. В некоторых прологах-письмах он рассказывает о своей работе над текстом, о возникавших труднос-

тях, как, например, в письме-посвящении папе Дамасу I, предваряющему тексты Евангелий. Что касается двух прологов, помещенных в начале Библии, о которых уже шла речь выше, то они также относятся к типу прологов в форме писем.

Первый пролог – ко всему тексту Священного Писания – представляет собой письмо Иеронима к его другу, епископу Павлину Ноланскому (ок. 352–431) (нач.: “Frater Ambrosius...”). Если в иллюминированной Библии присутствуют историзованные инициалы, то первое изображение Иеронима (а во многих французских рукописях и единственное) расположено именно на этом месте, как и в наших двух Библиях. Следующий пролог, предваряющий текст Пятикнижия, представлен в виде ответа Иеронима на письма другого его друга – Дезидерия, в котором он рассказывает о своей работе над переводом (нач. “Desiderii mei”). Инициалы двух наших кодексов демонстрируют различные варианты иконографии, и изучение других памятников, как современных данным рукописям, так и созданных в более ранний период, также выявило вариативность иконографических схем.

Первый пролог – письмо Иеронима к епископу Павлину Ноланскому – начинается со следующих слов: «Брат Амвросий, доставив мне твои подарки, принес вместе с тем и приятнейшее письмо, которое заключало в себе удостоверение твоей искони испытанной верности и подтверждение старой дружбы»<sup>3</sup>. Изображение в поле инициала “F[rater]” болонской Библии на первый взгляд соответствует широко распространенному в книжной миниатюре типу «портрета автора»: Иероним показан сидящим за писарским пультом, он пишет на развернутом свитке, который придерживает коленопреклоненный помощник – упомянутый в письме «брат Амвросий». Свиток здесь можно рассматривать как изображение письма, и таким образом здесь мы встречаем изображения действия, обозначенного в тексте, а именно составление ответа на письмо епископа Павлина. Аналогичная иконографическая схема используется и в инициале “F[rater]” другой болонской Библии конца XIII в., также созданной для доминиканцев, находящейся в собрании Музея Пола Гетти в Лос-Анджелесе<sup>4</sup>. Изображения Иеронима с учеником являются одним из распространенных вариантов иконографии иллюстраций к первому прологу и встречаются и в

<sup>3</sup> Русский перевод письма Иеронима цит. по: *Иероним Стридонский. Да будут одежды твои светлы: Сб. писем / Сост. И.Г. Шахматова. М., 2006. 412 с.*

<sup>4</sup> Лос-Анджелес, Музей Пола Гетти, Ms. Ludwig I 11. Италия, Болонья, 1280–1290. Л. 1.

более ранних памятниках. Так, например, в инициале знаменитой «Винчестерской Библии»<sup>5</sup> второй половины XII в. Иероним представлен сидящим за пультом и пишущим на развернутом свитке, рядом с ним стоящий условный «помощник» с письмом в руке. В итальянской книжной миниатюре к XIII в. сцена с письмом уже имеют давнюю традицию. Так, например, сцену с «братом Амвросием» мы встречаем в инициале “F[rater]” итальянской рукописи XI в. – так называемой «Библии из Авилы»<sup>6</sup>. Однако в отличие от памятников XIII в. здесь ученик Иеронима представлен стоящим, в облачении диакона с книгой в руке. Изображение святого Иеронима с предстоящим диаконом может восходить к тому же типу, что и миниатюра с Иеронимом из кёльнского Евангелия, генеалогии иконографии которой посвящена обстоятельная статья известного немецкого историка искусства Петера Блоха [Bloch 1967, p. 119–127]. В памятнике конца X в.<sup>7</sup> изображение относится к другому прологу – уже упомянутому выше письму Иеронима к папе Дамасу I, включенному в составы отдельных кодексов с текстами Евангелий или евангельских чтений. На миниатюре из кёльнского кодекса Иероним восседает на престоле, а диакон передает ему письмо в виде свитка. Согласно Блоху, сцена трансформировалась из другой, представлявшей автора – Иеронима и заказчика – Дамаса I в контексте чрезвычайно распространенной иконографической схемы посвяtitельного изображения с подношением книги, когда нижестоящий преподносит свой дар вышестоящему. Данная трансформация объясняется желанием «повысить статус» Иеронима, сделать главный акцент на его фигуре, и поэтому в этой схеме он занимает место папы. При этом оба типа изображения: и с диаконом, передающим письмо, и с папой Дамасом I, соотносятся с текстом пролога.

Посвяtitельная сцена с папой Дамасом не исчезает, а благополучно существует на страницах как Евангелий, так и полных Библий XII–XIII вв., причем в Библиях переносится на новое место. Так, например, в Библии из аббатства св. Марциала в Лиможе XII в.<sup>8</sup>, в заставке к прологу (л. 4v) к Пятикнижию мы видим папу Дамаса I, получающего послание от Иеронима. Очевидно, что эта

<sup>5</sup> Винчестер, Библиотека кафедрального собора. Англия, Винчестер, вторая половина XII в. Л. 1.

<sup>6</sup> Мадрид, Национальная библиотека Испании, Vitr. 15.1 Италия, Испания, XI–XII вв. Л. 3v.

<sup>7</sup> Милан, Амвросианская библиотека, С 53 sup. Кёльн, конец X в. Л. 3v.

<sup>8</sup> *Biblia Sancti Martialis Lemovicensis altera*. Париж, Национальная библиотека Франции, Latin 8 (2) II. Франция, XII в. Л. 2v, 4v.

схема пришла из евангелиариев, так как в данном случае, в Библии, не имеет прямой связи с текстом пролога, представляющего собой письмо Иеронима к Дезидерию. При этом первый пролог в этой же Библии (л. 2v) предваряет изображение Иеронима, передающего книгу Павлину Ноланскому. В данном случае здесь наблюдается и связь с тестом – представлен и автор, и адресат послания, и четко прослеживается связь со сценой преподнесения книгой Иеронимом папе Дамасу I. Интересно, что подобная сцена с Дамасом I иногда возникает в инициале “F[rater]” и в памятниках середины XIII в.

В инициале к первому прологу так называемой «Брэнтвудская Библия»<sup>9</sup>, созданной во Франции во второй половине XIII в. представлены Иероним и Дамас I, но в ином контексте – здесь Дамас дает поручение Иерониму, Иероним принимает его, что обозначает жест с раскрытой ладонью. Эта сцена полностью соответствует содержанию письма Иеронима к Дамасу, являющемуся прологом к Евангелиям, в котором говорится о таком поручении, но никак не соотносится с текстом общего пролога. В английской Библии середины XIII в. из аббатства св. Августина в Кентерберии<sup>10</sup> в том же инициале “F[rater]” две сцены: наверху показан Иероним перед папой Дамасом I, внизу уже знакомая нам сцена с учеником, братом Амвросием. Появление изображений папы Дамаса в инициалах первых прологов Иеронима демонстрирует, что при копировании образцов нередко бывает утрачена первоначальная связь изображения с содержанием.

Другой вариант, связанный с содержанием первого пролога, а именно изображения автора и адресата – Иеронима и епископа Павлина, получает дальнейшее развитие в виде сцены передачи письма в виде свитка и появляется во многих памятниках рассматриваемого периода. Примером такой иконографии является инициал “F[rater]” из Библии конца XII – начала XIII в. из собрания Национальной библиотеки Франции<sup>11</sup>, где Иероним принимает развернутый свиток от Павлина Ноланского.

Наиболее распространенный вариант иконографии Иеронима в французских памятниках XIII в. – это «портрет автора», писца за работой. К типу «портрета автора» относятся наиболее ранние изображения Иеронима в книжной миниатюре. Этот тип, имею-

<sup>9</sup> Лондон, Британская библиотека, Yates Thompson 22, л. 1, Франция, ок. 1260. Л. 1г.

<sup>10</sup> Лондон, Британская библиотека, Burney 3, Англия (Кентерберии?), 1240–1253. Л. 2г.

<sup>11</sup> Париж, Национальная библиотека Франции. Latin 11, Франция, конец XII – начало XIII в. Л. 2г.

щий античное происхождение, является основным для изображений как Иеронима, так и других отцов Церкви, в каролингских и оттоновских памятниках [Schnitzler 1956, p. 1–18]. Изображения Иеронима авторского типа существовали в двух основных вариациях: как автора, диктующего писцу (секретарю) (к этому типу относятся и изображения Григория Великого) или же автора в виде писца за работой. В ранний период (до XII в.) изображения Иеронима типа «портрета автора» в текстах Священного Писания в основном встречаются в богослужебных книгах, содержащих Евангелия. В оттоновских кодексах подобный образ Иеронима, аналогичный изображениям евангелистов, предварял миниатюры с «портретами» Матфея, Марка, Луки и Иоанна, «уравнивая» Иеронима в правах с евангелистами, представляя его как «пятого автора» [Bloch 1967 p. 123]. В X–XI вв. количество рукописей Евангелий и книга евангельских чтений – евангелиариев значительно превышает количество полных Библий, расцвет которых наступит к середине следующего столетия, и достигнет наивысшей точки уже в XIII в. Поэтому иконографические схемы из более широко распространенных иллюминированных книг будут использоваться в качестве образцов и в Библиях, что мы уже наблюдали на примере посвяtitельной сцены с папой Дамасом I.

К типу «портрета автора» относится и историзованный инициал “F[rater]” во французской Библии из собрания РГБ (л. 8). Иероним здесь представлен в образе писца за работой: перед ним стоит пульт, в его руках инструменты – перо и нож. Здесь бросается в глаза только одна непривычная для изображений Иеронима деталь, а именно изображение голубя, символизирующего Святой дух. Этот атрибут очевидно заимствован у другого отца Церкви – папы Григория I Великого.

Подобные изображения Иеронима в Библиях встречаются относительно редко [Conrads 1990, p. 193], например, в стилистически и иконографически близкой парижской Библии скриптория мастера Александра из собрания Британской библиотеки<sup>12</sup> голубь отсутствует, и в большинстве подобных памятниках не было обнаружено идентичных образцов. Сходная иконография обнаруживается в инициале “F[rater]” во французской Библии середины XIII в. из собрания Российской национальной библиотеки<sup>13</sup>: в верхнем правом углу, над пюпитром Иеронима появляется изображение

<sup>12</sup> Лондон, Британская Библиотека, Royal MS 1 C, Франция, Париж, первая четверть XIII в. Л. 5.

<sup>13</sup> Санкт-Петербург, Российская национальная библиотека, Lat. O. v. I. 227. Франция, 1220–1230. Л. 1.

птичьей головы. Подобные случаи заимствования иконографии Григория Великого встречаются и на страницах рукописей иного содержания: так, например, в английскую рукопись X в., содержащей собственное сочинение Иеронима «Жизнь святого Павла пустынника»<sup>14</sup>, в XI в. было добавлено изображение автора, дословно воспроизводящее иконографию Григория Великого, где только монашеское облачение отличает Иеронима от святого папы. Сходное изображение Иеронима мы также видим в историзованном инициале «Лекционария Арнольда Мейсенского»<sup>15</sup> – памятника конца XIII в. Заимствование иконографии в этих случаях может быть не только результатом копирования образца, вероятно, голубь здесь становится атрибутом отца Церкви как символ Божественного откровения, приближающий авторов к статусам евангелистов, а изображение Иеронима с голубем может ассоциироваться с образами евангелистов с их символами.

Во многих Библиях XIII в., а также более позднего времени, имеющих историзованные инициалы, изображение Иеронима помещается только перед первым его прологом, остальные оформляются инициалами растительного орнамента. Изображение в начале книги играет особенно важную роль, представляя Иеронима как полноправного «автора», как происходило и в рукописях Евангелий. Большинство французских Библий обладают подобной структурой художественного оформления, в том числе и рукопись из собрания РГБ, на л. 11 которой мы встречаем инициал растительного орнамента.

Следующий по порядку пролог к Пятикнижию Моисееву в некоторых памятниках сопровождается историзованным инициалом. Текст пролога представляет собой ответ Иеронима на письмо его друга Дезидерия, в котором он рассказывает о трудностях своей работы над переводом книг Ветхого Завета. В некоторых случаях, о которые уже говорилось выше, изображение в историзованном инициале не будет соответствовать содержанию текста, как в посвянительной сцене с папой Дамасом I. Встречаются в этом месте и изображения типа «портрета автора», что содержанию не противоречит.

В обеих болонских Библиях – из РГБ (л. 3) и из Музея Пола Гетти в Лос-Анджелесе (л. 3v) – пролог к Пятикнижию предваряет историзованный инициал. Так же, как и в инициале “F[rater]”, в инициале “D[esiderii]” обеих рукописей Иероним показан с уче-

<sup>14</sup> Vita Pauli. Vita Guthlaci. Кембридж, Колледж Тела Христова, MS 389. Англия, Кентербери, конец X, XI в. Л. 1v.

<sup>15</sup> Codex Arnoldi Misnensis, Прага, Национальная библиотека Чешской республики, MS Osek 76. Германия, 1280–1290.

ником, в его руке письмо в виде свитка. Но, в отличие от первого изображения, здесь он не пишет, а обращается при этом к своему ученику, указывая на письмо. В кодексе из московского собрания и следующие прологи к книгам Священного Писания сопровождаются изображениями в историзованных инициалах: это фигуры в монашеских одеяниях, в основном с нимбами и без нимбов, с книгами в руках, с поучающими жестами, встречается и тип «портрета автора» (л. 350). Данные изображения возможно рассматривать и как «портреты» Иеронима, но также их можно определить и как образы «условного автора», функция которых – обозначение начала текстов прологов и отделения их от основного библейского текста, т. е. структурирования текста, являющегося главной функцией инициала. Изображения, заимствованные из иных контекстов и не имеющие больше прямой смысловой связи с текстом демонстрируют тот же процесс – процесс превращения иллюстрации в схему, в опознавательный знак пролога вне зависимости от его содержания, в указатель, просто говорящий «здесь начинается пролог».

Примеры историзованных инициалов двух рукописей из собрания РГБ, а также других иллюминированных Библий XII–XIII вв., позволяют проследить пути развития и формирования иконографии: использование традиционных для средневековой книжной миниатюры иконографических схем, их дальнейшие видоизменения в новом контексте. На основе рассмотренного материала возможно выделить несколько основных вариантов иконографии: портрет автора, посвятельная сцена с условным заказчиком (в роли которого может выступать и папа Дамас I, и Павлин Ноланский), сцена передачи письма в двух вариантах: с Павлином Ноланским или с «братом Амвросием» (или условным посланником). Появление изображений, ранее связанных с текстом, вне контекста или упрощения и типизация схем продемонстрировали процесс изменения функции изображения в книге, в результате которого изображение в инициале становится знаком, элементом, структурирующим текст, что и является основной функцией инициала в книге. Этот процесс особенно показателен на примерах наиболее распространенного и востребованного в обозначенный период типа книги и образа Иеронима, сыгравшего основополагающую роль в западноевропейской средневековой культуре.

## *Литература*

---

Золотова 2008 – Золотова Е.Ю. Болонская Библия из Москвы: Иконография и атрибуция // Собрание. 2008. № 3. С. 8–17.



- Bloch 1967 – *Bloch P. Novum opus facere me cogis: zum Hieronymusbild im Kölner Evangeliar der Ambrosiana // Festschrift Hermann Karl Usener. Marburg, 1967. S. 119–128.*
- Conrads 1990 – *Conrads P. Hieronymus: Scriptor et Interpres: Zur Ikonographie des Eusebius Hieronymus im frühen und hohen Mittelalter. Berlin, Freie Universität, Diss. 1990. 289 S.*
- De Hamel 2002 – *De Hamel Ch. Das Buch. Eine Geschichte der Bibel, Berlin, 2002. 352 S.*
- Schnitzler 1956 – *Schnitzler H. Hieronymus und Gregor in der ottonischen Kölner Buchmalerei // Festschrift für Hans Kauffmann, Berlin, 1956. S. 11–18.*

### *References*

---

- Zolotova, E.Yu. (2008), “Bolonian Bible from Moscow. Iconography and attribution”, *Sobranije*, no. 3, pp. 8–17.
- Bloch, P. (1967), “Novum opus facere me cogis: zum Hieronymusbild im Kölner Evangeliar der Ambrosiana”, in *Festschrift Hermann Karl Usener*, Marburg, Germany, pp. 119–128.
- Conrads, P. (1990), *Hieronymus: Scriptor et Interpres: Zur Ikonographie des Eusebius Hieronymus im frühen und hohen Mittelalter*, Ph.D. Thesis, Free University of Berlin, Germany.
- De Hamel, Ch. (2002), *Das Buch. Eine Geschichte der Bibel*, Berlin, Germany.
- Schnitzler, H (1956), “Hieronymus und Gregor in der ottonischen Kölner Buchmalerei” in *Festschrift für Hans Kauffmann*, Berlin, Germany, pp. 11–18.

### *Информация об авторе*

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

### *Information about the author*

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



УДК 75.046

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-53-64

## Иоахим Флорский, миссия нищенствующих орденов и ранний итальянский полиптих

Ольга А. Назарова

*Национальный исследовательский университет*

*«Высшая школа экономики», Москва, Россия,*

*O\_Nazarova@mail.ru*

*Аннотация.* Статья представляет собой попытку прояснить смысловые программы раннего итальянского живописного полиптиха. Причины появления этого особого типа алтарного образа, который распространился в 1260–1320-х гг. в церквях нищенствующих орденов, и рост его популярности в монашеской среде получили лишь частичное объяснение в существующей научной литературе. Новая перспектива в его изучении открывается при рассмотрении смысловых программ ранних полиптихов в контексте эсхатологических ожиданий эпохи, заданных пророчествами Иоахима Флорского и представлений нищенствующих орденов о своей миссии, сформированных на фоне этих ожиданий. Сопоставление полиптихов с более поздними орденскими ансамблями, в которых нашли отражение эти представления, позволяет увидеть, что алтарный полиптих доминиканцев и францисканцев выступал в первую очередь наглядной репрезентацией миссий каждого из орденов.

*Ключевые слова:* алтарный образ, итальянская живопись, патронаж нищенствующих орденов, миссия нищенствующих орденов, средневековая эсхатология

*Для цитирования:* Назарова О.А. Иоахим Флорский, миссия нищенствующих орденов и ранний итальянский полиптих // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 6. С. 53–64. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-53-64

---

© Назарова О.А., 2021

## Joachim of Flores, mendicant orders and the early Italian altarpiece

Olga A. Nazarova

*National Research University Higher School of Economics,  
Moscow, Russia, O\_Nazarova@mail.ru*

*Abstract.* The paper aims at clarifying the meanings of early Italian painted polyptychs. The rationale behind the genesis of this particular type of altarpiece, which spread rapidly in the 1260s–1320s and became very popular in the churches of the Dominicans and Franciscans, has received only partial explanation in existing scholarship. A new perspective in its study can be advanced through consideration of the mission of early polyptychs in the context of eschatological expectations of the era, which were largely defined by the prophecies of Joachim of Flores. These expectations shaped the mendicant orders' narratives of their own missions, which found explicit expression in their art only much later. By confronting the early polyptych with the later orders' pieces reflecting their identity, the author argues that early mendicant altarpieces served primarily as visual representations of each order's mission, which largely determined their popularity.

*Keywords:* Panel Painting, Altarpiece, Italian Painting, Patronage of Mendicant Orders, Mission of Mendicant Orders, Medieval Eschatology

*For citation:* Nazarova, O.A. (2021), "Joachim of Flores, mendicant orders and the early Italian altarpiece", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, pp. 53–64, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-53-64

Итальянский полиптих зародился и сформировался как форма алтарного образа в церквях нищенствующих орденов [Назарова 2018]. Несмотря на многочисленные исследования, в которых демонстрируется, как иконография полиптихов отражает различные аспекты идентичности каждого конкретного ордена [Cannon 1980; Cannon 1982; Thompson 2004], до сих пор вызывает трудности истолкование программ и смыслов отдельных произведений этого типа, не до конца понятны причины востребованности полиптихов среди монашеских общин (разные общины заказывали, подражая друг другу, похожие алтарные образы, несмотря на то что алтарный образ не был обязательным предметом церковного убранства [Cannon 1980; Cannon 1982]). Прояснить эти вопросы можно, если рассмотреть программу полиптихов, созданных для францисканцев и доминиканцев в контексте представлений этих

орденов о себе и своей роли в истории церкви, которые, в свою очередь, сформировались на фоне эсхатологических ожиданий эпохи.

XIII век – время утверждения и распространения доминиканского и францисканского орденов – был также временем больших эсхатологических ожиданий. Их перспектива во многом была задана учением Иоахима Флорского (1135–1202), калабрийского монаха, проповедника и пророка. Иоахим представил историю человечества как смену трех эр, которые он соотнес с тремя ипостасями Троицы и тремя Заветами, выделив для каждой эры свое сословие, лучше всего соответствовавшее ее задачам. Ветхозаветная эра – эра Отца, когда человечество подчинялось законам, Новозаветная – это эра Христа, т. е. Сына, определяемая Его смертью и воскресением. За ними, наконец, должна была наступить эра Святого Духа, эра Вечного Евангелия, которое Иоахим открыл в тексте Откровения Иоанна Богослова. Эра Святого Духа так же радикально отличалась от первых двух, как вторая от первой. Согласно учению Иоахима, Папство и Римская церковь как временные заместители Христа на земле утратят свою необходимость, их заменит непосредственное правление Святого Духа, все земные правительства станут ненужными, человечество будет жить в гармонии с Богом, вдохновляясь Святым Духом в ожидании Страшного Суда. Ее наступлению будут предшествовать период потрясений, гонений и упадка церкви.

Пророчества Иоахима сопровождалась расчетами, согласно которым ветхозаветная эра, от грехопадения до Рождества Христова, составляла 63 поколения, или 1260 лет. Согласно Иоахиму, это означало, что столько же будет длиться и следующая, новозаветная эра, которая подойдет к концу в 1260 г., когда следует ожидать наступления новой, третьей эры Святого Духа. При переходе к ней ключевая роль, по мнению Иоахима, должна была принадлежать монашеству, а именно особому ордену проповедников, который должен был подготовить человечество к веку Духа. Свое собственное время Иоахим считал временем снятия Шестой печати, непосредственно предшествующим наступлению новой эры. Под этим орденом Иоахим имел в виду цистерцианский, вступления в который он добивался, однако, не удовлетворившись его уставом, создал еще более строгий устав своего собственного ордена (не был утвержден, подразумевал полное отречение от мира, отказ от любого имущества, абсолютную бедность), флорского, лучше соответствующего задачам наступающего века [Riedl 2018].

Идеи Иоахима, исполнения пророчеств которого ожидали в 1260 г., имели широкое распространение, особенно среди фран-

цисканцев-спиритуалов<sup>1</sup>. В своих сочинениях они отождествляли орден проповедников, призванный открыть новую эпоху Святого Духа, с францисканским, подчеркивая его особую миссию [Moynihan 1988; Daniel 1975]. До 1230-х гг. иоахимитские идеи пользовались поддержкой папства, но по мере приближения 1260 г. отношение к ним стало меняться на противоположное, и иоахимитское учение было официально осуждено на поместном Соборе в Арле в 1260–1263 гг. Несмотря на это, за десятилетия своего распространения оно сформировало отчетливую эсхатологическую перспективу, внутри которой продолжали во многом осознавать себя и свою деятельность нищенствующие ордена, и его влияние прослеживается до конца XV в. в сочинениях Бернардина Сиенского, Винсента Феррерского, Савонаролы и других.

Эсхатологическую тревогу XIII в. подпитывали не только ожидания эры Святого Духа, но и новые представления о посмертной судьбе души. В середине – второй половине XIII в. оформляется учение о чистилище [Ле Гофф 2011], согласно декретам Пап Иннокентия III (1215) и Григория X (1254), судьба человека: попадет ли его душа в ад, в рай и сколько времени проведет в чистилище, решается не на Страшном Суде, а сразу после смерти [Elliott 2000]. Чем выше был уровень этой тревоги, тем большую значимость приобретали те средства, с помощью которых можно было повлиять на посмертную судьбу и способствовать спасению души: заступничество святых и Богородицы, благочестивые пожертвования, заупокойные мессы, покаяние (с 1215 г. обязательной считается ежегодная исповедь) и паломничества. Нищенствующие ордена выстраивают свою деятельность в соответствии с представлениями о своей миссии, их участие в духовной жизни горожан и попечение о посмертной судьбе мирян последовательно возрастает в течение XIII и XIV вв. Они борются с ересями, призывают к покаянию с помощью проповедей, выступают исповедниками, создают третьи ордена, в которых могли спастись миряне, и опекают городские религиозные братства. Укрепление связей с горожанами превратило общины нищенствующих орденов в самых популярных бенефициариев завещаний – на них возлагались обязанности по отправлению заупокойных месс и по распоряжению средствами благочестивых вкладов.

Представления нищенствующих орденов о своей ключевой роли в подготовке мирян к спасению получали отражение и в программах художественных произведений. У каждого из главных орденов в XIV в. появляются программные ансамбли, представ-

<sup>1</sup> Петр Иоанн Оливи, Убертино да Казале и Анджело да Кларено.

ляющие развернутые визуальные репрезентации своей миссии, реализованные во флорентийских церквях. У францисканцев таким ансамблем стала алтарная капелла церкви Санта-Кроче, у доминиканцев – капелла Гвидалотти (так называемая Испанская капелла) в церкви Санта-Мария-Новелла. Для воплощения своих программ эти ансамбли второй половины XIV в. использовали все возможности того сложного художественного языка, который сформировался в итальянском искусстве на рубеже XIII и XIV вв. с его нарративными и аллегорическими средствами, и транслировали свои послания развернуто и эксплицитно. Сопоставление этих поздних программ с ранними полиптихами помогает прояснить язык последних, лаконичный, рассчитанный на посвященных и строящийся на сопоставлении рядов отдельных образов.

Декорирование алтарной капеллы церкви Санта-Кроче, включающее в себя витражи с образами святых и фрески, осуществлялось в два этапа: в 1320–1340 гг. были созданы некоторые витражи центральных ланцетовидных окон и круглые медальоны в их верхней части, около 1388–1393 гг. был выполнен фресковый цикл Обретения и Воздвижения Истинного Животворящего Креста Аньоло Гадди и созданы остальные витражи [Thompson 2004]. Эта программа в законченном виде выражала два важных аспекта. Во-первых, эсхатологический, заданный проповедями св. Бонавентуры и его «Большой легендой» и опирающийся на идеи Иоахима Флорского [Delio 1997]. В круглых медальонах, венчающих ланцеты, «Распятие» представлено между «Вознесением св. Франциска» и «Пророком Илией на огненной колеснице», проводя параллели между этими событиями и уподобляя св. Франциска Илие и Христу, что соответствовало видению Бонавентуры, в котором Франциск был восхищен в огненной колеснице. В шестичастном своде капеллы св. Франциск изображен еще раз – воскрешенным, в одном ряду с евангелистами и св. Иоанном Крестителем, занимая место Христа в апокалиптическом видении.

Для Бонавентуры жизнь св. Франциска являлась знаменем, наступлением Нового века, а сам Франциск – не просто ключевой фигурой в истории человечества как *Alter Christus*, но и ангелом шестой печати из Откровения Иоанна Богослова. Стигматизация св. Франциска трактовалась Бонавентурой как символическое мученичество [Delio 1997] и соотносилась с историей Обретения и Воздвижения Св. Креста, сцены которой представлены на боковых стенах капеллы. История Св. Креста для францисканцев была не просто историей ценной реликвии, хранившейся в их храме, но выступала визуальным побуждением для братии подражать основателю ордена и следовать путем креста [Thompson 2004]. В этом

проявляется второй важный аспект программы – миссиологический. Его визуально подчеркивает иерархически выстроенный на окнах и простенках между ними сонм святых: ветхозаветных царей и пророков, отцов церкви, апостолов, раннехристианских святых флорентийских и францисканских святых и блаженных, последние выступали образцовыми моделями для францисканских монахов. Программа росписи алтарной капеллы Санта-Кроче в своем завершённом виде была обращена к самим монахам и демонстрировала им миссию ордена, которая была определена эсхатологической перспективой: Бог послал св. Франциска и их орден, чтобы обновить церковь и, призывая людей к покаянию, подготовить их к концу времен, обеспечив их будущее спасение. Путь к этой цели продемонстрировал сам св. Франциск – это путь подражания Христу и подражания кресту [Daniel 1975].

Еще до монументального оформления капеллы в ней находился алтарный полиптих Уголино ди Нерио (1320-е гг.) [Loyrette 1978; Gordon, Reeve 1984; Muller 1994]<sup>2</sup> (рис. 1). Францисканские особенности полиптиха, т. е. те элементы, которые не встречаются за пределами францисканской образности, могут быть соотнесены и истолкованы, если их рассмотреть на фоне более поздней программы оформления капеллы. Потребность репрезентации избранного св. Франциском пути креста позволяет объяснить то, что во францисканских полиптихах предпочтение отдается повествовательным пределам со сценами страстей и венчающему ярус, который строится вокруг большой центральной сцены Распятия. Оба эти элемента не встречаются за пределами францисканской традиции<sup>3</sup>. Центральный образ Младенца Христа на руках у Богородицы оказывается под большой сценой Распятия наверху и сценой Несения креста в предделе, являя путь креста. По сторонам от Распятия помещены пророки со свитками, которые сохранили фрагменты надписей, частично указывающими на Боговоплощение, частично – на наступление Нового царства (Данииил 2:45).

В главном ярусе и галерее представители ордена оказываются визуально встроенными в иерархию церкви и уравниваемыми с ее ключевыми представителями, занимая свое место в Небесной курии. В центральном ярусе святые Франциск, Антоний Падуанский

<sup>2</sup> Сохранился частично в разрозненном виде, отдельные части хранятся в Нац. галерее, Лондон, музее искусства, Филадельфия, Метрополитен-музее, Нью-Йорк, Картинная галере, Берлин, общий облик реконструируется по рисунку XVIII в.

<sup>3</sup> Распятие венчает и главный ярус францисканского полиптиха Уголино ди Нерио из музея искусств в Кливленде.

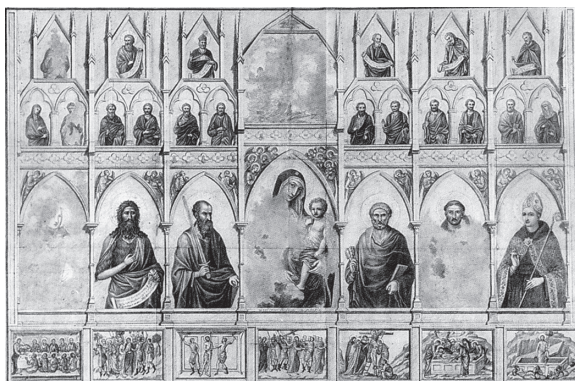


Рис. 1. Полиптих Уголино ди Нерио  
из церкви Санта-Кроче во Флоренции, ок. 1325.  
Рисунок XVIII в. Библиотека Ватикана

и Людовик Тулузский, которые оказываются в одном ряду с Иоанном Крестителем и первоапостолами Петром и Павлом. В галерее св. Елизавета Венгерская сопоставлена с апостолами и св. Марией Магдалиной. Фриз под галереей украшен маленькими квадрифолиями, в некоторых из них сохранились головы францисканских монахов – вероятно, блаженных, принадлежавших к ордену. Наконец, еще один францисканский мотив алтарного образа – это многочисленные ангелы, которые написаны в антревольтах арок и возвышаются за фигурами святых, подобно небесным стражам за апостолами в сценах Страшного Суда, усиливая эсхатологический аспект программы<sup>4</sup>. Таким образом, полиптих демонстрирует программу, близкую к той, что была реализована позже в капелле, но излагает ее особым языком, как бы намечая пунктиром. Сходство усиливается мотивами архитектурных иллюзорных ниш для святых, балдахинов над окнами и фигур предстоящих ангелов над ними, как бы вторящим отдельным компартиментом полиптиха.

Схожие смысловые параллели можно провести между доминиканскими памятниками монументальной и алтарной живописи, хотя с мистической эсхатологией францисканцев заметно контрастирует рациональный практичный и интеллектуальный подход домини-

<sup>4</sup> См. также полиптих Уголино ди Нерио из Института Кларка в Вильямстауне. Этот мотив встречается во францисканских памятниках вплоть до второй половины XIV в., например, в полиптихе Франческо д'Антонио да Анкона из ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва).



канцев. Программа росписей Андреа Бонайюти в 1366–1367 гг. в капелле Гвидалотти посвящена теме спасения человечества и роли церкви и, в частности, доминиканского ордена, и использует язык аллегорий [Polzer 1995]. На стенах капеллы представлены многофигурная «Голгофа», дополненная сценами Воскресения и Вознесения. С ней соотносятся аллегорическая сцена «Путь Спасения» (*Via Veritas*), или «Триумф церкви», представляющая собой развернутую аллгорию доминиканского ордена, а также аллегория «Триумфа св. Фомы Аквинского» и истории жития и мученичества св. Петра Веронского. Аллегорией христианской церкви выступает сцена «Навичелла» в одном из распалубков свода.

В верхнем регистре «Пути Спасения» сцена Страшного Суда задает эсхатологическую перспективу. Левая часть сцены представляет Вселенскую церковь (она персонифицирована моделью Флорентийского собора) от ее земных сфер до Рая. Правая часть представляет доминиканский орден: и в виде черно-белых псов (*domini sani*), пасущих овец в самом нижнем регистре, и через главных святых, которые являют собой образцовые примеры основных направлений пастырской деятельности: св. Петр-Мученик и св. Фома Аквинский побеждают еретиков в споре, св. Доминик, проведя души извилистым путем спасения через покаяние, персонифицированное сценой отпущения грехов, и предвкушение грядущего блаженства (представленное фигурами детей, поедающих плоды на деревьях), препровождает их к вратам рая, у которых их встречает св. Петр.

Тема орденской миссии отчетливо проявлена в доминиканских алтарных полиптихах середины XIV в., в частности, в алтаре Строщи Андреа Орканьи (1354–1357), или в житийном образе из частной капеллы в церкви св. Екатерины в Пизе (Франческо Траини, Нац. музей Сан-Маттео, Пиза, 1345, рис. 2), где в центре горизонтальной доски представлен св. Доминик, окруженный житийными сценами в клеймах-квадрифолиях. Доминик держит в руках раскрытый кодекс со словами 33 Псалма («Придите чада и слушайте меня, я научу вас страху Божьему»), в котором сконцентрированы основные темы, важные для деятельности доминиканцев: описание страха божьего, увещевания против греха, обещание спасения праведным и гибели грешникам. Все эти памятники помогают прояснить смысл ранних доминиканских полиптихов<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Например, полиптих № 28 Дуччо (1300–1305, Сиена, Пинакотекa); произведения Симоне Мартини из церкви св. Екатерины в Пизе (1319, Нац. музей Сан-Маттео) и из церкви Сан-Доменико в Орвьето (после 1321, музей собора, Орвьето), и др.



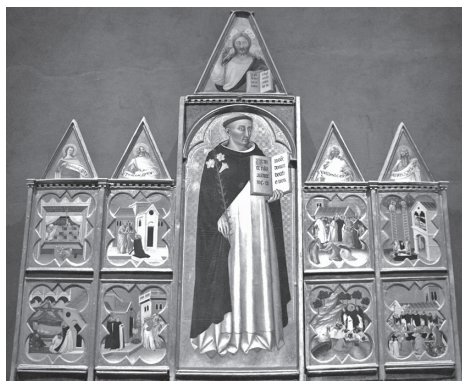


Рис. 2. Франческо Траини. Полиптих св. Доминика. 1340–1345.  
*Национальный музей Сан-Маттео в Пизе*



Рис. 3. Симоне Мартини.  
 Полиптих из церкви св. Екатерины в Пизе. 1319.  
*Национальный музей Сан-Маттео в Пизе*

(рис. 3). В венчающем их ярусе, который, как правило, представляет лаконичный образ Страшного Суда, – центральный образ Христа с благословляющим жестом правой руки и кодексом в левой, фланкированный архангелами. Самым ранним памятником со вторым ярусом такого содержания является образ из цистерцианской церкви. Но далее он становится постоянным элементом доминиканских алтарей. Иногда этот аспект усиливается тем, что ангелы изображаются трубящими (полиптих Симоне Мартини из музея Изабеллы Стюарт Гарднер в Бостоне).

Центральный ярус доминиканского полиптиха, как и францисканского, отведен под образы предстоящих, среди которых обязательно присутствуют главные орденские святые. Это наглядно демонстрировало их включенность в иерархию церкви, соотносительность их деятельности с теми, чьими усилиями человечество приводится к спасению. Их атрибуты – посох и книга у Доминика, книга у св. Фомы Аквинского – указывают на специфические аспекты доминиканской пастырской миссии – силу убеждения и проповеди. Как и у францисканцев, заметное место орденских святых в Небесной курии соответствовало глобальности орденской миссии, напоминало о той роли, которая отводилась каждой из конгрегаций в эсхатологической перспективе. Это сопоставление продолжается в пределах, которые в доминиканских полиптихах избегают повествовательных сцен и, подобно главному ярусу, состоят из рядов фигур<sup>6</sup>.

Время формирования и распространения орденского полиптиха – 1260–1320-е гг. – совпадает с периодом становления богословия, политики и способов действия в каждом из орденов. Вероятно, особенности полиптиха соответствовали актуальной для обоих нищенствующих орденов задаче – подготовки проповедников, которые были бы в состоянии реализовать орденские миссии. Представляется, что одной из центральных его функций было манифестирование этой миссии монашеской общине, которая имела возможность подолгу созерцать его в ходе литургии.

### *Литература*

---

- Ле Гофф 2011 – *Ле Гофф Ж.* Рождение чистилища. М.: Астрель, 2011. 539 с.
- Назарова 2018 – *Назарова О.А.* О роли нищенствующих орденов в развитии алтарного образа в Италии XIII – первой половины XIV в. // Даниловские чтения: Античность – Средневековье – Ренессанс: Сборник статей и материалов. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 275–289.
- Cannon 1980 – *Cannon J.* Dominican patronage of the arts in Central Italy. The Provincia Romana. C. 1220–1320: Ph. D. Thesis. Courtauld Institute of Arts. London: University of London, 1980. 532 p.
- Cannon 1982 – *Cannon J.* Simone Martini, the Dominicans and the early Siense polypych // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1982. No. 45. P. 69–93.

---

<sup>6</sup> Отраженную в доминиканском полиптихе миссию ордена Дж. Кэннон [Cannon 1980; Cannon 1982] определяла как распространение слова Божьего, однако в свете более поздних программ представляется, что речь идет о более глобальной миссии.

- Daniel 1975 – *Daniel E.R.* Franciscan concept of mission in the High Middle ages. Lexington: University Press of Kentucky, 1975. XVI, 168 p.
- Delio 1997 – *Delio I.* From prophecy to mysticism. Bonaventure's eschatology in light of Joachim of Fiore // *Traditio*. 1997. No. 52. P. 153–177.
- Elliott 2000 – *Elliott J.J.* The last judgement scene in Central Italian painting, C. 1266–1343. The impact of Guelf politics, Papal power and Angevin iconography, Ph. D. Thesis. University of Warwick, 2000, 295 p.
- Gordon, Reeve 1984 – *Gordon D., Reeve A.* Tree newly acquired panels from the altarpiece for Santa Croce by Ugolino di Nerio // *National Gallery Technical Bulletin*. 1984. Vol. 8. P. 98–123.
- Loyrette 1978 – *Loyrette H.* Une source pour la reconstruction du polyptyche d'Ugolino da Siena à Santa Croce // *Paragone*. 1978. Vol. 29. No. 343. P. 15–23.
- Moynihan 1988 – *Moynihan R.B.* Joachim of Fiore and the Early Franciscans. A study of the commentary “Super Hieremiam”. Vol. 1–2. Ph. D. Thesis. Yale University. New Haven, 1988. 799 p.
- Muller 1994 – *Muller E.N.* Reflections on Ugolino di Nerio's Santa Croce Polyptych // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1994. Bd. 57. H. 1. S. 45–74.
- Polzer 1995 – *Polzer J.* Andrea di Bonaiuto's via Veritatis and Dominican thought in late Medieval Italy // *The Art Bulletin*. 1995. Vol. 77. No. 2. P. 262–289.
- Riedl 2018 – *Riedl M.* A companion to Joachim of Fiore. Leiden; Boston: Brill, 2018. 360 p.
- Thompson 2004 – *Thompson N.M.* The Franciscans and the True Cross. The decoration of the cappella Maggiore of Santa Croce in Florence // *Gesta*. 2004. Vol. 43. No. 1. P. 61–79.

## References

---

- Cannon, J. (1980), *Dominican patronage of the arts in Central Italy. The provincia Romana*, C. 1220–1320, Ph. D. Thesis, Courtauld Institute of Arts, University of London. London, UK.
- Cannon, J. (1982), “Simone Martini, the Dominicans and the Early Siense polyptych”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, no. 45, pp. 69–93.
- Daniel, E.R. (1975), *Franciscan concept of mission in the High Middle ages*. University Press of Kentucky, Lexington, USA.
- Delio, I. (1997), “From prophecy to mysticism. Bonaventure's eschatology in light of Joachim of Fiore”, *Traditio*, no. 52, pp. 153–177.
- Elliott, J.J. (2000), *The last judgement scene in Central Italian painting, C. 1266–1343. The impact of Guelf politics, Papal power and Angevin iconography*, Ph. D. Thesis, University of Warwick, Warwick, UK.
- Le Goff, J. (1981), *La naissance du Purgatoire*, Gallimard, Paris, France.
- Gordon D. and Reeve, A. (1984), “Tree newly acquired panels from the altarpiece for Santa Croce by Ugolino di Nerio”, *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 8, pp. 98–123.

- Loyrette, H. (1978), “Une source pour la reconstruction du polyptyche d’Ugolino da Siena à Santa Croce”, *Paragone*, vol. 29, no. 343, pp. 15–23.
- Moynihán, R.B. (1988), *Joachim of Fiore and the early Franciscans. A study of the commentary “Super Hieremiam”*, vol. 1–2, Ph. D. Thesis, Yale University, New Haven, USA.
- Muller, E.N. (1994), “Reflections on Ugolino di Nerio’s Santa Croce polyptych”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 57, H. 1, pp. 45–74.
- Nazarova, O.A. (2018), “Mendicant orders and the Italian altarpiece of the 13<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries”, in *Danilovskie chteniya. Antichnost’ – Srednevekov’e – Renessans. Sbornik statej i materialov* [Antiquity – Middle Ages – Renaissance. Collected essays and proceedings], Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moscow, Russia, pp. 275–289.
- Polzer, J. (1995), Andrea di Bonaiuto’s via Veritatis and Dominican thought in Late Medieval Italy, *The Art Bulletin*, 1995, vol. 77, no. 2, pp. 262–289.
- Riedl, M (2018), *A companion to Joachim of Fiore*, Brill, Boston, USA.
- Thompson, N.M. (2004), “The Franciscans and the True Cross. The decoration of the cappella Maggiore of Santa Croce in Florence”, *Gesta*, vol. 43, no. 1, pp. 61–79.

### *Информация об авторе*

*Ольга А. Назарова*, кандидат искусствоведения, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия; Россия, 101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 20; O\_Nazarova@mail.ru

### *Information about the author*

*Olga A. Nazarova*, Cand. of Sci. (Art Studies), National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia; bld. 20, Myasnitskaya St., Moscow, 101000, Russia; O\_Nazarova@mail.ru

Мозаики из Регионального музея Мессины,  
их стилистические особенности и место в искусстве  
раннепалеологовского периода

Мария И. Яковлева

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

*Аннотация.* В Региональном музее Мессины хранятся четыре фрагмента монументальных мозаик, происходящие из местных церквей. Предлагавшиеся в научной литературе датировки этих памятников варьируются в пределах второй половины XIII – первой трети XIV в. Дискуссионным остается вопрос о той роли, которую играли в их создании собственно византийские и/или местные сицилийские мастера.

Мессинские мозаичные фрагменты демонстрируют несомненное знакомство с приемами моделировки ликов, окончательно сформировавшимися в византийском искусстве к моменту возникновения мозаик Кахриеджами (1316–1321 гг.). На наш взгляд, все они были исполнены в первой трети XIV в. местными мастерами, ориентировавшимися на константинопольские образцы, но работавшими в более упрощенной манере. Исключение составляет мозаика с изображением архангела Михаила, которая могла быть создана приезжим византийским мастером столичной выучки.

*Ключевые слова:* Мессина, мозаики, раннепалеологовская эпоха, моделировка ликов

*Для цитирования:* Яковлева М.И. Мозаики из Регионального музея Мессины, их стилистические особенности и место в искусстве раннепалеологовского периода // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 6. С. 65–77. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-65-77

## Mosaics in the Regional Museum of Messina, their stylistic features and place in the art of the Early Palaeologan period

Maria I. Yakovleva

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

*Abstract.* The Regional Museum of Messina possesses four fragments of monumental mosaics originating from local churches. Their dating, as suggested in research literature, varies between the second half of the 13<sup>th</sup> century and the first third of the 14<sup>th</sup>. A question remains open concerning the roles that the authentic Byzantine and/or local Sicilian masters played in their creation.

Messinian mosaic fragments show familiarity with methods of rendering faces which were not crystallized in Byzantine art before the origin of the mosaics in Kariye Camii (1316–1321). In the opinion expressed here, they were all produced during the first third of the 14<sup>th</sup> century, by local craftsmen who were guided by Constantinople models, although a manner they worked in was more simplified in comparison with metropolitan one. An exception is a mosaic depicting the archangel Michael, which could have been created by a visiting Byzantine master who had metropolitan training.

*Keywords:* Messina, mosaics, Early Palaeologan period, rendering of faces

*For citation:* Yakovleva, M.I. (2021), “Mosaics in the Regional Museum of Messina, their stylistic features and place in the art of the Early Palaeologan period”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, pp. 65–77, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-65-77

В Региональном музее Мессины хранятся четыре фрагмента монументальных мозаик, происходящие из местных церквей и традиционно относимые ко второй половине XIII – первой трети XIV в. На них представлены: 1) восседающая на престоле Богоматерь с Младенцем [Pace 1982, fig. 445]; 2) тронный образ Богоматери Галактотрофусы [Camagna Cicala 1995, fig. 130.1]; 3) ростовое изображение архангела Михаила [Raneri 2002, fig. 4]; 4) голова неизвестного святого, предположительно, апостола [Pace 1982, fig. 443]. В немногочисленных работах, посвященных мозаичным фрагментам из Мессины, единодушно отмечается, что они возникли под византийским влиянием; однако взгляды на датировку этих произведений и на ту роль, которую играли в их создании собственно византийские и/или местные сицилийские мастера, существенно отличаются у разных исследователей. Поэтому нам



*Рис. 1.* Богоматерь с Младенцем на престоле (так называемая *Madonna della Ciambretta*). Первая треть XIV в. Региональный музей Мессины, Италия.

*Фото М.И. Яковлевой*

представляется чрезвычайно важным обозначить основные стилистические особенности мессинских мозаик и, по возможности, уточнить место этих памятников в искусстве раннепалеологовского периода.

Крупных размеров (255×163 см) образ Богоматери с Младенцем на престоле, известный под названием “*Madonna della Ciambretta*”, является единственным уцелевшим элементом мозаичного убранства бенедиктинского монастырского храма Санта-Мария-фуори-ле-мура, разрушенного в 1537 г. для постройки на его месте новых городских стен Мессины (рис. 1)<sup>1</sup>. Общепринятой является предложенная В.Н. Лазаревым датировка мозаики второй половиной XIII в. [Lasareff 1933, p. 283].

---

<sup>1</sup> Монастырь был известен также под латинским названием *Santa Maria extra moenia*. Согласно историческим свидетельствам, бенедиктинцы сохранили и перенесли мозаичный образ Богоматери на новое место, поскольку он считался чудотворным и пользовался особым почитанием [Lenzo 2003, p. 206]. В 1542 г. в распоряжение ордена были переданы строения госпиталя Сант-Анджело-алла-Каперрина, которые впоследствии были снесены, а на их месте отстроен монастырь Сан-Грегорио [Campagna Sicula 1995, p. 507; Raneri 2002, p. 73]. Мозаичный образ Богоматери был помещен в капелле нового монастырского собора.

Относительно происхождения исполнивших ее мастеров мнения исследователей расходятся. Так, В. Паче склонен считать этот памятник произведением местных сицилийских художников, уже утративших связь с «высоким искусством» норманнской эпохи [Pace 1982, p. 489–490]. М. Ранери предполагает, что мозаика “Madonna della Ciambretta”, как и вся остальная, ныне утраченная, декорация храма Санта-Мария-фуори-ле-мура, была создана ок. 1260 г. приезжими византийскими мастерами [Raneri 2002, p. 70–72].

Мозаика демонстрирует несомненное знакомство с палеологовской живописью, о чем свидетельствует объемная пластическая разработка фигур Богоматери и Младенца, а также типы их ликов. Однако отдельные детали изображения, такие как неумелая передача неестественно загибающейся полукруглой спинки престола, не слишком уверенный рисунок складок одеяний со схематичной светотеневой моделировкой, а также «ломаный» край мафория, обрамляющий чепец Богоматери, выдают подражательный характер этого произведения. Своеобразной неправильностью отличаются лики – одна щека кажется припухлой, что, очевидно, является результатом неудачной попытки передать трехчетвертной разворот. Для художественной манеры выполнившего мессинскую мозаику мастера формы византийского искусства не были вполне органичными, хотя он, безусловно, обладал хорошей выучкой и был знаком с наиболее передовыми образцами константинопольской живописи. В связи с этим кажется убедительным предположение В. Паче о том, что им мог быть местный сицилийский художник.

Подражательный характер мозаики “Madonna della Ciambretta” становится в особенности заметным при сравнении с поясным изображением Богоматери Одигитрии, происходящим из крепости Калатамауро близ Энтеллы в Западной Сицилии (ныне – в Региональной галерее Сицилии в Палермо) [Andaloro 1995, fig. 131.1]. Изобразительный язык этой небольших размеров (82 × 50 см) монументальной мозаики, почти единодушно датируемой временем ок. 1300 г., находится сугубо в русле византийской художественной традиции и демонстрирует, несмотря на отдельные архаичные элементы, развитые приемы палеологовского искусства<sup>2</sup>.

Важно отметить, однако, что в мессинской мозаике “Madonna della Ciambretta”, как и в изображении Богоматери Одигитрии

<sup>2</sup> Мозаика из Калатамауро имеет надежный *terminus post quem* – 1246 г., так как только в этом году крепость, находившаяся в руках мусульман, была завоевана Фридрихом II Гогенштауфеном [Andaloro 1995, p. 518].



из Калатамауро, используется принцип объемной моделировки ликов с помощью «теневого каркаса», окончательно оформившийся в византийском мозаичном искусстве палеологовского периода к моменту создания живописного убранства Кахриеджами (1316–1321 гг.) [Underwood 1966, pls. 6, 148, 174]. Затеменные участки выкладываются темными (зеленоватыми, оливковыми и серо-голубыми) кубиками смальты, а остальная часть лика моделируется светлыми тессерами сближенных тонов. На наш взгляд, последовательное применение в мозаике “*Madonna della Ciambretta*” способа моделировки ликов, кристаллизация которого в константинопольских ансамблях завершилась только к 1320-м гг., решительно свидетельствует о ее создании не во второй половине XIII в., а в первой трети XIV в., особенно если принять во внимание несомненно подражательную манеру исполнения этого памятника по отношению к столичным византийским произведениям.

Это же справедливо для известного под названием “*Nostra Donna delle Grazie*” тронного образа Богоматери Галактотрофусы, происходящего из часовни госпиталя Сант-Анджело-алла-Каперина (рис. 2)<sup>3</sup>. Мозаика, современный размер которой составляет 170×86 см, сильнейшим образом пострадала от реставрации 1892 г., в ходе которой ее перенесли из ниши на плоскость. При этом фигура Младенца, руки Богоматери и ряд других, менее значимых, деталей были полностью реконструированы [Campagna Cicala 1995, p. 507, 509]. Искажение в результате реставрации пропорционального строя изображения и утрата значительной части мозаичной кладки существенно затрудняют оценку стиля этого произведения. Тем не менее относительно хорошо сохранившийся лик Богоматери позволяет сделать вывод о знакомстве мастера с принципами моделировки личного, оформившимися в византийском искусстве в первой четверти XIV в.: это особенно заметно в используемых им приемах трактовки глаз, бровей, контура носа и притенений по овалу лика.

---

<sup>3</sup> Госпиталь Сант-Анджело-алла-Каперина, в часовне которого находились два монументальных мозаичных образа – “*Nostra Donna delle Grazie*” и ростовое изображение архангела Михаила, – в 1542 г. был передан в распоряжение монахов бенедиктинского ордена. Для постройки нового монастырского храма, посвященного св. Григорию, госпиталь снесли; сохранилось только здание часовни, интегрированное в комплекс вновь возведенных монастырских строений. Обе мозаики находились в часовне вплоть до землетрясения 1908 г.

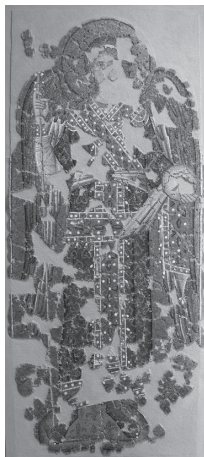


*Рис. 2. Богоматерь Галактотрофуца  
(так называемая Nostra Donna delle Grazie).  
Первая треть XIV в. Региональный музей Мессины, Италия.  
Фото М.И. Яковлевой*

На основании типологического и стилистического сходства с тронными изображениями Богоматери из собрания Национальной галереи искусства в Вашингтоне<sup>4</sup> мозаика “Nostra Donna delle Grazie” долгое время считалась произведением смешанной итало-греческой мастерской, исполненным во второй половине XIII в. [Campragna Cicala 1995, p. 509]. Лишь относительно недавно Ф. Кампанья Чикала предложила датировать этот памятник началом XIV в., опираясь, в том числе, на исторические свидетельства об основании госпиталя Сант-Анджело-алла-Каперрина в 1330 г. [Campragna Cicala 1995, p. 510]. Отмеченные нами выше особенности моделировки лика Богоматери служат, на наш взгляд, весомым аргументом в пользу того, что мозаика “Nostra Donna delle Grazie” не могла быть создана ранее первой трети XIV в.

Из часовни госпиталя Сант-Анджело-алла-Каперрина происходит еще одна монументальная мозаика – ростовой образ архангела Михаила (180×80 см), считавшийся погибшим во время землетрясения 1908 г. и лишь в 1998 г. обнаруженный в разрозненных фрагментах в хранении Регионального музея Мессины [Raneri 2002, p. 74, 75, 77] (рис. 3). Восстановленный по архивной фотографии

<sup>4</sup> Byzantium. Faith and power (1261–1557). N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Cat. 286. P. 476–477, fig. 286, 286.1.



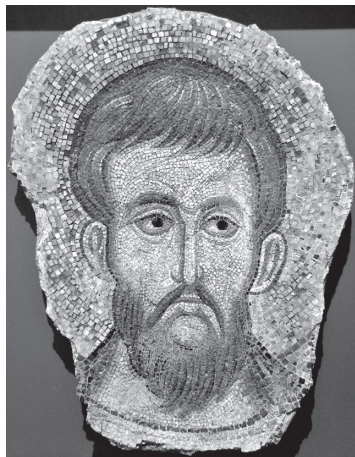
*Рис. 3.* Архангел Михаил. Фрагмент монументальной мозаики.  
Первая треть XIV в. Региональный музей Мессины, Италия.  
*Фото М.И. Яковлевой*

начала XX в., этот великолепный, хотя и сильно утраченный памятник отличается виртуозной техникой исполнения и изысканностью колорита. Отдельные мотивы (например, украшающий далматику «сердцевидный» орнамент) находят близкие параллели в мозаиках Кахрие джами<sup>5</sup>. Традиционная датировка мозаики второй половиной XIII в. [Lasareff 1933, p. 283; Demus 1949, p. 189] была пересмотрена Ф. Кампаньей Чикалой, предложившей считать временем ее возникновения начало XIV в. [Campragna Cicala 1995, p. 510].

Наконец, крупномасштабное (59×45,5 см) изображение головы неизвестного святого (предположительно, апостола Петра или апостола Иакова) является единственным уцелевшим фрагментом мозаичного убранства апсиды церкви Санта-Мария-делла-Валле близ Мессины (рис. 4)<sup>6</sup>. Точное время создания этого утонченного памятника неизвестно. В. Паче, основываясь на сообщении мессинского историка XVII в. П. Сампери, относит мозаику к периоду

<sup>5</sup> Ср., например, с орнаментом одеяний свв. Георгия и Димитрия (?) в экзонартексе [Underwood 1966, pls. 165, 166].

<sup>6</sup> Храм известен также под названием Санта-Мария-делла-Скала, или «Бадьяцца». Фрагмент с головой святого был демонтирован со стены до 1877 г. Вопрос отождествления святого с апостолом Петром или апостолом Иаковом см. [Raneri 2002, p. 72, 77].



*Рис. 4. Голова неизвестного святого (апостола Петра или апостола Иакова?).  
Фрагмент монументальной мозаики. Первая треть XIV в.  
Региональный музей Мессины, Италия.  
Фото М.И. Яковлевой*

правления короля Сицилии Федерико II (1296–1337 гг.) и считает ее произведением константинопольских мастеров [Расе 1982, р. 489].

Эта датировка представляется убедительной, поскольку мозаика обнаруживает стилистическое родство с константинопольскими памятниками первой четверти XIV в. Рафинированный аристократизм и задумчивая отрешенность образа святого сближают его с наиболее изысканными репрезентативными изображениями в Фетхие джами (ок. 1310 г.) и Кахрие джами (1316–1321 гг.)<sup>7</sup>. Мозаичный набор характеризуется замечательной тонкостью и правильностью. Некоторые приемы – например, моделировка лба косыми рядами тессер, словно продолжающими пряди волос, – находят буквальные аналогии в ликах средовеков в Кахрие джами<sup>8</sup>. Принципы трактов-

<sup>7</sup> Ср., например, с ликами Христа Пантократора в скуфье купола параклессия Фетхие джами [Belting, Mango, Mouriki 1978, pl. I] и Христа Халкитиса в Деисусной композиции во внутреннем нартексе Кахрие джами [Underwood 1966, pl. 6, p. 39, 41].

<sup>8</sup> Ср., например, с моделировкой лба и волос св. Тараха [Underwood 1966, pl. 154].

ки глаз, бровей, контура носа, переносицы также близко следуют столичным византийским образцам. Но в то же время мессинскую мозаику отличает существенно иное понимание живописных возможностей мозаичной техники, которое можно назвать аскетичным. Ей свойственны подчеркнутая графичность, скупость колористического решения и, как следствие, большая плоскостность по сравнению с константинопольскими произведениями.

Любопытно отметить, что эти же черты присущи мессинским мозаикам “Madonna della Ciambretta” и “Nostra Donna delle Grazie”, а также образу Богородицы Одигитрии из Калатамауро. Слабая дифференциация оттенков карнации и отсутствие тонкой нюансировки в тональных переходах делают лики почти монохромными и гораздо более плоскостными, чем в собственно византийских мозаиках. Создавшим их мастерам остается совершенно недоступной особая, непередаваемая терминами колористики, но безошибочно ощутимая светоносность мозаичной поверхности, имманентная константинопольским памятникам. Очевидно, что художники, исполнившие сицилийские мозаики, ориентировались на столичные византийские образцы, но работали в более упрощенной манере. Поэтому отдельные приемы моделировки личного применяются ими чисто механически, утрачивая формообразующие функции. Например, намеченная несколькими параллельными штрихами подрумянка, сочным ярко-розовым акцентом оживляющая щеку Богородицы на крупноформатной мозаичной иконе из Эрегли (ныне хранящейся в Национальном археологическом музее г. Софии и имеющей бесспорное константинопольское происхождение)<sup>9</sup>, в мессинских мозаиках становится едва различимой, почти полностью сливаясь с окружающим телесным тоном.

Из всех мессинских мозаичных фрагментов только изображение архангела Михаила по колористическому богатству и тонкости тональной разработки личного сопоставимо с константинопольскими мозаиками. Как и в наиболее утонченных образах Кахрие джами, изысканная нюансировка карнации в этом памятнике достигается за счет использования разнообразных оттенков розового камня. Характер моделировки лица архангела Михаила свидетельствует о том, что это произведение, единственное из всех мозаичных фрагментов в Региональном музее Мессины, могло быть исполнено приезжим византийским мастером столичной выучки.

Особенности набора и стиль мессинских мозаичных фрагментов, на наш взгляд, не позволяют датировать их ранее первой

---

<sup>9</sup> Byzantium. Faith and power (1261–1557). Cat. 126. P. 215–216.

трети XIV в. Поэтому можно предположить, что они были созданы одновременно с мозаиками центральной и северной апсид кафедрального собора Мессины (ок. 1321–1333 гг.) [Bernardi 2000, p. 439]<sup>10</sup>.

К сожалению, в XIX–XX вв. мозаичное убранство мессинского Дуомо сильнейшим образом пострадало от землетрясений и пожаров, а также от радикальных реставрационных вмешательств. В настоящее время лишь относительно сохранный декорация северной апсиды дает некоторую возможность судить о первоначальном художественном языке мозаик собора [Bernardi 2000, p. 445] (рис. 5). Тем не менее рассуждения о ее стиле требуют большой осторожности, учитывая отрывочность и скупость сведений, касающихся проводившихся здесь реставрационных работ [Bernardi 2000, p. 443–446]. Отметим только, что отдельные детали этой мозаики находят бесспорные параллели во фрагментах из Регионального музея Мессины. Так, близкие аналогии позы Младенца и типу его лика с характерно припухлой левой щекой обнаруживаются в мозаике “Madonna della Ciambretta”<sup>11</sup>. Крылья архангелов с синими подпапоротками по рисунку и цветовому решению близки, хотя и не тождественны, аналогичным деталям руинированного изображения архангела Михаила (рис. 3). Позем этого мозаичного фрагмента украшает шахматный орнамент,

---

<sup>10</sup> Центральная и северная апсиды мессинского собора были декорированы мозаиками во время совместного правления королей Сицилии Федерико II Арагонского (1296–1337) и Педро II (1321–1342), а также при жизни архиепископа Гвидотто де Аббiate (1299–1333), о чем свидетельствуют ктиторские портреты в конхе центральной апсиды. Ныне утраченная надпись сообщала о создании мозаичного убранства Дуомо в 1322 г. [Demus 1949, p. 192]. Мозаики центральной апсиды погибли в пожаре, вызванном бомбардировкой 13 июня 1943 г., а также в значительной мере в результате последующей радикальной реставрации [Bernardi 2000, p. 445–446; Bernardi 2001, p. 602–603]. В конхе северной апсиды изображены Богородица с Младенцем на престоле с предстоящими архангелами, святыми Лючией и Агатой и королевами Элеонорой Анжуйской (супругой Федерико II) и Елизаветой Каринтийской (супругой Педро II) [Bernardi 2000, p. 439, fig. 1].

<sup>11</sup> Приведенное нами сравнение правомерно только в том случае, если изображение Младенца на мозаике собора не претерпело существенных искажений в результате реставрационных работ, последовавших за землетрясением 1908 года. На архивной фотографии видно, что во время их проведения вся левая часть изображения Младенца от пояса до нимба была снята со стены [Bernardi 2000, fig. 7].



*Рис. 5.* Богоматерь с Младенцем на престоле с предстоящими архангелами, святыми Лючией и Агатой, королевами Элеонорой Анжуйской и Елизаветой Каринтийской. Мозаика в конхе северной апсиды. Ок. 1321–1333 гг. Кафедральный собор Мессины, Италия.  
*Фото М.И. Яковлевой*

идентичный декору позема в апсиде мессинского собора. Все это позволяет думать, что артель, исполнившая в первой четверти XIV в. мозаики мессинского Дуомо, распространила свою творческую активность и на другие храмы города, в числе которых могли быть церковь Санта-Мария-фуори-ле-мура и часовня госпиталя Сант-Анджело-алла-Каперрина.

### *Литература*

---

- Andaloro 1995 – *Andaloro M.* L'Odigitria di Calatamauro e la soglia della pittura paleologa // *Federico e la Sicilia. Dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie* / A cura di M. Andaloro. Siracusa, Palermo: Ediprint srl, 1995. Cat. 131. P. 512–518.
- Belting, Mango, Mouriki 1978 – *Belting H., Mango C., Mouriki D.* The mosaics and frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1978. 118 p., 68 pl.
- Bernardi 2000 – *Bernardi G.* I mosaici del Duomo di Messina: storia e vicende conservative // *Atti del VI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Venezia 20–23 gennaio 1999)* / A cura di F. Guidobaldi e A. Paribeni. Ravenna: Edizioni del Girasole, 2000. P. 439–450.



- Bernardi 2001 – *Bernardi G.* I mosaici del Duomo di Messina: nuovi documenti sui restauri // Atti del VII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Pompei, 22–25 marzo 2000) / A cura di A. Paribeni. Ravenna: Edizioni del Girasole, 2001. P. 595–608.
- Campagna Cicala 1995 – *Campagna Cicala F.* Il mosaico con la Vergine e il Bambino da San Gregorio di Messina // Federico e la Sicilia. Dalla terra alla corona. Arti figurative e arti sontuarie / A cura di M. Andaloro. Siracusa, Palermo: Ediprint srl, 1995. Cat. 130. P. 507–511.
- Demus 1949 – *Demus O.* The mosaics of Norman Sicily. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1949. 478 p., 120 pl.
- Lasareff 1933 – *Lasareff V.* Early Italo-Byzantine painting in Sicily // Burlington Magazine. 1933. Vol. 63, no. 2. P. 279–287.
- Lenzo 2003 – *Lenzo F.* Filippo Juvarrà a Messina: la Chiesa di San Gregorio // Annali di architettura. 2003. No. 15. P. 195–214.
- Pace 1982 – *Pace V.* Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secoli XI–XIV) // I bizantini in Italia / A cura di G. Cavallo, V. von Falkenhausen, R. Farioli Campanati, M. Gigante, V. Pace e F. Panvini Rosati. Milano: Libri Scheiwiller, 1982. P. 429–494.
- Raneri 2002 – *Raneri M.* I mosaici staccati del Museo Regionale di Messina // I mosaici. Cultura, tecnologia, conservazione. Atti del Convegno di Studi. Bressanone, 2–5 luglio 2002. Università degli Studi di Padova, Dipartimento chimica inorganica metallorganica analitica / A cura di G. Biscontin e G. Driussi. Marghera; Venezia: Edizioni Arcadia Ricerche, 2002. P. 69–78.
- Underwood 1966 – *Underwood P.A.* The Kariye Djami. Vol. 2. The mosaics. New York: Bollingen Foundation, 1966. Plates 1–334.

## References

---

- Andaloro, M. (1995), “L’Odigitria di Calatamauro e la soglia della pittura paleologa”, in Andaloro, M., (ed.), *Federico e la Sicilia. Dalla terra alla corona. Arti figurative e arti sontuarie*, Ediprint srl, Siracusa, Palermo, Italy, cat. 131, pp. 512–518.
- Belting, H., Mango, C. and Mouriki, D. (1978), *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Washington DC, USA.
- Bernardi, G. (2000), “I mosaici del Duomo di Messina: storia e vicende conservative” in Guidobaldi, F. and Paribeni A., (ed.), *Atti del VI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Venezia 20–23 gennaio 1999)*, Edizioni del Girasole, Ravenna, Italy, pp. 439–450.
- Bernardi, G. (2001), “I mosaici del Duomo di Messina: nuovi documenti sui restauri” in Paribeni, A., (ed.), *Atti del VII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Pompei, 22–25 marzo 2000)*, Edizioni del Girasole, Ravenna, Italy, pp. 595–608.

- Campagna Cicala, F. (1995), "Il mosaico con la Vergine e il Bambino da San Gregorio di Messina", in Andaloro, M. (ed.), *Federico e la Sicilia. Dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie*, Ediprint srl, Siracusa, Palermo, Italy, cat. 130, pp. 507–511.
- Demus, O. (1949), *The Mosaics of Norman Sicily*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London, UK.
- Lasareff, V. (1933), "Early Italo-Byzantine Painting in Sicily", *Burlington Magazine*, vol. 63, no. 2, pp. 279–287.
- Lenzo, F. (2003), "Filippo Juvarra a Messina: la Chiesa di San Gregorio", *Annali di architettura*, no. 15, pp. 195–214.
- Pace, V. (1982), "Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secoli XI–XIV)", in Cavallo, G., von Falkenhausen, V., Farioli Campanati, R., Gigante, M., Pace, V. and Panvini Rosati, F. (eds.), *I bizantini in Italia*, Libri Scheiwiller, Milan, Italy, pp. 429–494.
- Raneri, M. (2002), "I mosaici staccati del Museo Regionale di Messina", in Biscontin, G. and Driussi, G. (eds.), *I mosaici. Cultura, tecnologia, conservazione. Atti del Convegno di Studi. Bressanone, 2–5 luglio 2002, Università degli Studi di Padova, Dipartimento chimica inorganica metallorganica analitica*, Edizioni Arcadia Ricerche, Marghera – Venezia, Italy, pp. 69–78.
- Underwood, P.A. (1966), *The Kariye Djami, vol. 2, The mosaics*, Bollingen Foundation, New York, USA.

### *Информация об авторе*

*Мария И. Яковлева*, Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва, Россия; 105120, Россия, Москва, Андроньевская пл., д. 10; iakovmi@mail.ru

### *Information about the author*

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

УДК 75.046

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-78-87

## Архивные фотографии утраченной синайской иконы из коллекции Порфирия Успенского

Ольга Е. Этингоф

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия;*

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

*Аннотация.* Синайская икона из коллекции Порфирия Успенского, которая хранилась в Церковно-археологическом музее при Киевской духовной академии и была утрачена во время Второй мировой войны, содержала изображение Снятия со креста и Оплакивания. Насколько можно судить по двум черно-белым фотографиям из архивов Г.И. Вздорнова и М.В. Алпатова, она была создана во второй половине XIV в. Скорее ее можно отнести даже к третьей четверти столетия, о чем свидетельствуют параллели из монументальной живописи и иконописи. Стиль иконы близок живописи Константинополя. Из икон, хранящихся в монастыре Св. Екатерины на Синае, пока самым близким представляется полиптих со сценами Снятия со креста и Положения во гроб.

*Ключевые слова:* Синай, монастырь Св. Екатерины, икона, Византия, фотография, архив, датировка, Снятие со креста, Оплакивание

*Для цитирования:* Этингоф О.Е. Архивные фотографии утраченной синайской иконы из коллекции Порфирия Успенского // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 6. С. 78–87. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-78-87

---

© Этингоф О.Е., 2021

## Archival photographs of the lost Sinai icon from the collection of Porfiry Uspensky

Olga E. Etinghof

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia;  
Research Institute of Theory and History of Fine Arts  
of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, etinhof@mail.ru*

*Abstract.* The Sinai icon from the collection of Porfiry Uspensky, which was preserved in the Museum of Church Archaeology at the Kiev Theological Academy and was lost during the Second World War, contained the images of the Descent from the Cross and Lamentation. As far as can be judged from two black and white photographs from the archives of G.I. Vzdornov and M.V. Alpatov, it was created in the second half of the XIV century. Rather, it can even be attributed to the third quarter of the century, as evidenced by the parallels from murals and icon painting. Its style is close to the painting of Constantinople. The closest parallel among the icons preserved in the monastery of St. Catherine on Sinai seems to be a polyptych with scenes of the Descent from the Cross and the Entombment.

*Keywords:* Sinai, St. Catherine's monastery, icon, Byzantium, photography, archive, dating, Descent from the Cross, Lamentation

*For citation:* Etinghof, O.E. (2021), "Archival photographs of the lost Sinai icon from the collection of Porfiry Uspensky", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, pp. 78–87, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-78-87

В описаниях коллекции синайских икон архимандрита Порфирия Успенского, опубликованных Н.И. Петровым в 1886 и 1912 гг., содержатся характеристики некоей синайской иконы без иллюстрации:

«25. Икона, вышиною в 9, а шириною в 8 вершков, на золотистом фоне, изображающая снятие со креста и положение Спасителя во гроб, с греческими надписями. Икона плохой иконописи не раньше XVII века; скорбные физиономии изображенных на иконе лиц искажены и отзываются карикатурой, положения тел неестественны»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Петров Н.И.* Коллекции древних восточных икон и образчиков древней книжной живописи, завещанные преосвященным Порфирием (Успенским) Церковно-археологическому обществу при Киевской духовной академии // Труды КДА, 1886. № 10. С. 317, 324.

«38 (3341). Икона, величиною в 6, шириною в 8 вершков, на золотом фоне <...> времени упадка греческой иконописи, XVII – XVIII в., с Синяя»<sup>2</sup>.

История коллекции икон Порфирия, вывезенных из монастыря Св. Екатерины на Синае, хорошо известна: во время второго путешествия на Синай в 1850 г. архимандрит, будучи главой Русской миссии в Иерусалиме, приобрел в обители 26 икон и увез их в Иерусалим, затем в Санкт-Петербург, а впоследствии в Киев<sup>3</sup>. В 1885 г., после смерти Порфирия, 42 иконы, приобретенные им на Синае, в Иерусалиме и на Афоне, были переданы его душеприказчиком архимандритом Амфилохием в Церковно-археологический музей при Киевской духовной академии. После революции собрание этого Музея вместе с коллекцией Успенского было передано в Музей на территории Киево-Печерской лавры [Этингоф 2005, с. 239].

Судьба большей части этой коллекции икон трагична. Она прослеживается благодаря уцелевшим документам и воспоминаниям очевидцев, прежде всего П.А. Кульженко. В январе 1944 г. ящики с сокровищами киевских музеев были отправлены в Рихау в 60 км от Кенигсберга. 13 сентября 1944 г. они были перевезены в замок Вильденгоф в 70 км от Кенигсберга. В январе 1945 г. началось наступление советской армии и, по сообщению нескольких киевлян, все вывезенные ценности сгорели там в пожаре [Белокінь 1998, с. 140, 142, 148; Этингоф 2005, с. 242–243]. Таким образом, икона, упомянутая Н.И. Петровым, числится среди утраченных.

Начало научному изучению коллекции икон Порфирия было положено П.О. Лашкаревым и А.В. Праховым, затем к его собранию обращались Н.П. Кондаков, Д.В. Айналов, Й. Стржиговский, Н.П. Лихачев, А.С. Уваров. Однако никто из них не опубликовал эту икону и даже не упоминал.

Порфирий Успенский захотел отреставрировать свою коллекцию, этим занимался реставратор А.И. Травин. Иконы реставрировались и в музее Киево-Печерской лавры в советское время [Этингоф 2005, с. 239–240]. Возможно, в связи с этим и делались фотографии икон. Одну из них впоследствии получил Г.И. Вздорнов (рис. 1). В 1925 г. вышла книга О. Вульфа и М.В. Алпатова о памятниках иконописи, где опубликована значительная часть древнейших икон из собрания Порфирия [Wulff, Alpatoff 1925].

---

<sup>2</sup> *Петров Н.* Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Киев, 1912. Вып. 1. С. 16.

<sup>3</sup> *Успенский Порфирий.* Второе путешествие в Синайский монастырь в 1850 г. СПб., Тип. Морского Кадетского Корпуса. 1856. С. 164.

Возможно, первоначально планировалось включить туда и описанную Н.И. Петровым икону, или просто в связи с этой работой у М.В. Алпатова оказалась фотография ее фрагмента (рис. 2).

Архивные фотографии позволяют уточнить датировку этой иконы. В нашем распоряжении оказались два разных неизвестных отпечатка утраченной и никогда не публиковавшейся иконы: общего вида ее и фрагмента, который особенно ценен, поскольку дает представление о стиле и позволяет рассуждать об атрибуции и датировке синайского памятника.

На обороте обеих фотографий имеются карандашные записи. На фотографии из архива Г.И. Вздорнова содержится отсылка к альбому Н.И. Петрова 1912 г., подтверждается синайское происхождение памятника и предложена дата: «Вероятно, XIV–XV вв.». Возможно, эта запись сделана В.Н. Лазаревым. Лазарев, видевший до Второй мировой войны собрание Порфирия в Киеве, предлагал в своей книге для целой группы из четырех икон датировку XIV–XV вв. Икону, о которой идет речь, исследователь датировал XV в. [Лазарев 1986, с. 239, 254, 262]. Ю.А. Пятницкий также упоминает эту икону, ссылаясь на Лазарева, однако ошибочно определяет ее как небольшой образок [Пятницкий 1993, с. 164].

На обороте отпечатка М.В. Алпатова икона обозначена как византийская, ее иконография определена как «Жены у гроба», указано ее местонахождение в Киеве в Музее лавры и предложена дата XIV в.

Итак, на иконе в два регистра изображено «Снятие со креста и Оплакивание». Верно определил иконографию иконы уже В.Н. Лазарев [Лазарев 1986, с. 262]. Н.И. Петров был неточен в определении «Положения во гроб». Название иконы, указанное на обороте фотографии М.В. Алпатова, ошибочно.

Как явствует из фотографии в архиве Г.И. Вздорнова, доска иконы имела ковчег, по лузге был нанесен геометрический орнамент в виде трех рядов ромбиков. Возможно, икона представляла собой часть полиптиха или иного комплекса с изображением двенадцатых праздников. По поводу размеров в описаниях Н.И. Петрова есть расхождения, вероятно в Альбоме 1912 г. отпечатка, вместо «9» напечатано «6». Если верить первому описанию 1886 г., то размер иконы был около 39,6×35,2 см. Однако, судя по фотографии из архива Г.И. Вздорнова, доска имела формат, более вытянутый по вертикали, т. е., вероятно, Н.И. Петров был неточен.

В верхнем регистре на фоне вершин гористого пейзажа изображено «Снятие со креста», слева предстает Богоматерь, целующая правую руку Спасителя, тело которого снимают с креста два воина, обращенные к нам спиной. Справа предстает Иоанн Богослов,



*Рис. 1. Икона «Снятие со креста и Оплакивание»  
из коллекции Порфирия Успенского. Вторая половина XIV в.  
Фотография из архива Г.И. Вздорнова*

опустивший голову на правую руку в жесте скорби. Кажется, левее Богоматери просматриваются еще две фигуры скорбящих жен, но они очень плохо различимы.

В нижнем регистре помещено «Оплакивание», гробница, высеченная в скале, изображена справа с арочным завершением, в ней хорошо различим горизонтально лежащий открытый гроб. В центре – фигура сидящей Богоматери, которая держит полулежащее тело Спасителя на коленях, и безбородый Иоанн Богослов, он склонился, целуя правую руку Христа. Справа над Богоматерью и головой Христа расположены фигуры двух скорбящих жен. Слева к ногам Спасителя припал в земном поклоне бородастый старец Иосиф Аримафейский. И самая левая фигура – уходящий бородастый средовек с лестницей, которую он держит в правой руке, и корзинкой в левой руке. Он просунул голову в отверстие между перекладинами лестницы. Надо полагать, что это Никодим. Над ним различимы фигуры еще двух скорбящих жен. Таким образом, это сцена погребального цикла, момент перед самим Положением во гроб, остановка в перенесении тела Спасителя для его Оплакивания Марией и учениками.





*Рис. 2. Фрагмент иконы «Снятие со креста и Оплакивание» из коллекции Порфирия Успенского. Вторая половина XIV в. Фотография из архива М.В. Алпатова. Предоставлена Б.Н. Дудочкиным*

Фотография общего вида иконы чрезвычайно ценна для представления о памятнике, о его иконографии, но делать какие-то детальные заключения о стиле и датировке иконы по ней довольно трудно. Широкая дата, указанная на обороте отпечатка Г.И. Вздорнова, XIV–XV вв. для такой фотографии вполне корректна. Очевидно, что поздняя дата Н.И. Петрова неверна, икона очень хорошая, византийского периода, отнюдь не плохой иконописи и не времени ее упадка. Отмеченные Петровым искаженные скорбные физиономии, которые, по его словам, «отзываются карикатурой», соответствуют экспрессии поздневизантийского искусства, особенно ярко проявляющейся в сценах страстного цикла.

Зато по фрагменту из архива М.В. Алпатова мы имеем возможность рассуждать гораздо более детально не только об иконографии памятника и широкой датировке, но и о его стиле и более узкой дате. Неслучайно сам исследователь ограничил датировку XIV в., глаз и чутье его не обманули, тем более что он, несомненно, видел и подлинник. По отпечатку фрагмента можно еще сузить

датировку, она явно не связана с первой половиной XIV в., ни с Палеологовским ренессансом первой трети столетия, ни с самой серединой века. Представляется, что параллели следует искать в памятниках второй половины XIV столетия, но учитывая, что датировать приходится по старой черно-белой фотографии, необходимо соблюдать осторожность. Мы намеренно не фиксируемся на точности датировок предлагаемых аналогий, есть разные мнения исследователей, и разграничение памятников третьей четверти века и последней не всегда просто.

Аналогии, которые мы привлекаем, не следуют точной хронологии. Мы приведем несколько примеров, и ни одна из параллелей не может рассматриваться как очень близкая. Это разные памятники, возможно, относящиеся к различным направлениям. Мы лишь попытаемся очертить круг произведений, сопоставимых стадияльно.

Обращаясь к монументальной живописи, наиболее близкий стадияльно стиль можно обнаружить в росписях церкви Богоматери Перивлепты в Мистре 1360-х гг. [Acheimastou-Potamianou 2003, p. 63–77]. И как раз в праздничном цикле этого храма хорошо сохранилось «Снятие со креста», а в «Распятии» – изображения скорбящих жен. Трактовка обнаженного тела Спасителя, ликов Христа и скорбящих жен никоим образом не тождественны, но сопоставимы. Характер крупных пробелов на пышных облачениях Иоанна и Иосифа Аримафейского на синайской иконе сходен с приемами в росписях Мистры. Можно отметить еще одну деталь: выпуклую щечку Иоанна Богослова на иконе, характерную для третьей четверти XIV в., такие лики мы во множестве видим в росписях церкви Богоматери Перивлепты.

Переходя к сопоставлению с иконами, прежде всего представляется уместным обратиться к «Распятию» из Монемазии третьей четверти XIV в. (?) [Βοκοτόπουλος 1995, pl. 130]. Этот выдающийся памятник является ярким примером экспрессивного стиля зрелого палеологовского искусства, лики скорбящих жен и Богоматери трактованы со сходной трагической мимикой. Трактовка ликов Христа и Иоанна Богослова вполне соответствует стилистике этого периода.

Можно также коснуться диптиха «Не рыдай мене, Мати» из Метеор [Βοκοτόπουλος 1995, pl. 123–124]. Трактовка тела Спасителя и женских скорбных ликов на синайском памятнике сопоставима с этим диптихом.

Если обратиться к иконе «Сошествие во ад» второй половины или даже последней четверти XIV столетия из Художественного музея Уолтерс в Балтиморе, мы видим сходство не только в построении ликов, но и фигур жен мироносиц у гроба [Βοκοτόπουλος

1995, рl. 112]. Скорбные позы жен с приподнятым плечом и светлая линия завершающего рисунка ломких драпировок, очерчивающего их мафории, чрезвычайно близки передаче облачений на фрагменте из архива М.В. Алпатова.

Нельзя не упомянуть икону «Снятие со креста» второй половины XIV в. из монастыря Ватопед на Афоне [Цигаридас, Ловерду-Цигарида 2016, с. 133–141]. Сюжет и иконография афонского памятника весьма близки утраченной синайской иконе, однако стилистически он не столь близок. Вместе с тем представляется, что стадильно это родственные явления.

И наконец, плодотворно обратиться к небольшой иконе последней трети XIV в. «Успение Богоматери» из ГМИИ им. А.С. Пушкина, где вновь трактовка ликов скорбящих жен и драпировки их мафориев сходны с синайской иконой<sup>4</sup>. Здесь, как и в росписях церкви Богоматери Перивлелты в Мистре, мы видим лики с выпуклыми щечками, как у Иоанна Богослова на фотографии.

Особая проблема при анализе этих архивных фотографий – сопоставление с иконами, сохранившимися в самом синайском монастыре. В идеале можно надеяться обнаружить группу сходных памятников, выполненных в одно время или даже одними и теми же мастерами. Это отдельная задача, на решение которой я пока не претендую. Пока удалось найти то, что лежит на поверхности.

Речь идет, в частности, об иконе «Распятие» с клеймами на полях второй половины XIV в. Среди клейм есть и Снятие со креста. Нельзя сказать, что это очень близкая стилистически аналогия, однако икона сопоставимого столичного качества [Вокотόπουλος 1995, рl. 83].

Гораздо ближе стилю утраченной иконы один из полиптихов второй половины XIV в., хранящийся в Синайском монастыре, с циклом двенадцатых праздников. Среди его фрагментов сохранились сцены «Снятия со креста и Положения во гроб». И здесь мы видим целый ряд сходных деталей: трактовку крестного древа, лестницы, фигуры персонажа, снимающего Христа с древа (Иосифа Аримафейского?), на полиптихе из синайского монастыря и Никодима на фотографии из архива Г.И. Вздорнова; голов Богоматери и скорбящих жен, звезд и золотой каймы на мафории Марии и проч. [Вокотόπουλος 1995, рl. 105–110].

Итак, икона из коллекции Порфирия Успенского содержала изображение Снятия со креста и Оплакивания. Насколько можно

---

<sup>4</sup> *Этингоф О.Е., Маркова В.Э.* Византийские и поствизантийские иконы XIV–XVIII вв. // Каталог живописи. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. М.: Mazzotta, 1995.

судить по старым черно-белым фотографиям, она была создана во второй половине XIV в., скорее даже третьей четверти, о чем свидетельствуют параллели из монументальной живописи и иконописи. Таким образом, обе даты, указанные на архивных фотографиях, – и XIV в., и XIV–XV вв. в совокупности и в контексте приведенных нами аналогий, вполне правомерны. Однако ни памятники первой половины XIV в., ни XV в. не кажутся актуальными для сопоставлений с утраченной синайской иконой. Стиль ее близок столичной живописи. Из икон, хранящихся в монастыре Св. Екатерины на Синае, пока самым близким представляется полиптих со сценами «Снятия со креста и Положения во гроб». Есть надежда найти и другие аналогии среди сокровищ монастыря.

Нельзя полностью исключить возможности того, что часть вывезенных немцами сокровищ не погибла в пожарах и при каких-то обстоятельствах оказалась в частных собраниях. Известно, что в США была вывезена коллекция райхскомиссара Э. Коха, руководившего вывозом ценностей из Киева, часть похищенных произведений могла уцелеть и вместе с его личным собранием оказаться за океаном. Возможно, после истечения срока давности иконы из собрания Порфирия Успенского еще будут найдены.

### *Литература*

- Белокінь 1998 – *Белокінь С.* Гіркий спогад про Поліну Аркадіївну Кульженко // Пам'ятки України: історія та культура. 1998. № 1. С. 135–148.
- Лазарев 1986 – *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. Т. 1–2. М.: Искусство, 1986. Т. 1. 332 с.; Т. 2. 597 с., ил.
- Пятницкий 1993 – *Пятницкий Ю.А.* Византийские и поствизантийские иконы в России. Ч. 1 // Византийский временник. 1993. Т. 54. С. 153–164.
- Цигаридас, Ловерду-Цигарида 2016 – *Цигаридас Е.Н., Ловерду-Цигарида К.* Византийские иконы и оклады: Священная Великая Обитель Ватопед. Иллюстрированный альбом М.: Верхов С.И. 2016. 440 с.
- Этингоф 2005 – *Этингоф О.Е.* Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России М.: Индрик, 2005. 768 с.: [56] л.: XLIV, 89 ил.
- Acheimastou-Potamianou 2003 – *Acheimastou-Potamianou M.* Mystras. Historical and archaeological guide. Athens: Hesperos, 2003. 120 p.
- Βοκοτόπουλος 1995 – *Βοκοτόπουλος Π.Α.* Βυζαντινές Εικόνες (Ελληνική τεχνη). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995. 237 σ.: εικ.
- Wulff, Alpatoff 1925 – *Wulff O., Alpatoff M.* Denkmäler der Ikonenmalerei in Kunstgeschichtlicher Folge. Hellerau bei Dresden Avalun, 1925. 301 S., mit 107 montierten Abb.

## References

---

- Acheimastou-Potamianou M. (2003), *Mystras: Historical and archaeological guide*. Athens: Hesperos. 120 p.
- Belokin' S. (1988), "Bitter memory about Polina Arkadyevna Kulzhenko", in *Pam'yatki Ukraini: istoriya ta kul'tura* [Sights of Ukraine: history and culture], no. 1, pp. 135–148.
- Βοκοτόπουλος Π.Α. (1995), Βυζαντινές Εικόνες (Ελληνική τεχνη), Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, Greece.
- Etinhof, O.E. (2005), *Vizantiyskiye ikony VI – pervoy poloviny XIII veka v Rossii* [Byzantine icons of the 6<sup>th</sup> – first half of the 13<sup>th</sup> century in Russia], Indrik, Moscow, Russia.
- Lazarev, V.N. (1986), *Istoria vizantiyskoy zhivopisi* [History of Byzantine painting], vol. 1–2, Iskusstvo, Moscow, Russia.
- Pyatnitskii, Yu.A. (1993), "Byzantine and post-Byzantine icons in Russia. Part 1", *Vizantiyskii vremennik*, vol. 54, pp. 153–164.
- Tsigaridas E.N., Loverdu-Tsigarida K. (2016), *Svjascshennaja Velikaja Obitel' Vatopedi. Vizantijskie ikony I oklady. Illjustrirovannyj al'bom*. [Holy Great Abode Vatopedi. Byzantine icons and frames. Illustrated album]. Editorial URSS, Moscow, Russia. 440 p.
- Wulff, O. and Alpatoff, M. (1925), *Denkmäler der Ikonenmalerei in Kunstgeschichtelicher Folge*, Hellerau bei Dresden Avalun, Germany.

### Информация об авторе

Ольга Е. Этингоф, доктор искусствоведения, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6;

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

### Information about the author

Olga E. Etinhof, Dr of Sci. (Art Studies), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993;

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

## Образ Премудрости на царских вратах

Полина В. Западалова

*Государственный Русский музей, Санкт-Петербург,  
Россия, zapad.dom@mail.ru*

*Аннотация.* Традиция изображения персонификаций божественного вдохновения, хорошо изученная применительно к лицевым рукописям и монументальной живописи, не была в фокусе внимания исследователей царских врат. Она считалась малораспространенной в их изобразительной программе, рассматривалась преимущественно на двух примерах XV в., которыми являются левая створа врат (ЦМиАР) и фрагмент правой створы из собрания В.А. Прохорова (ГРМ). Однако она прослеживается также в произведениях XVI–XVII столетий – царских дверях и их фрагментах. Если миниатюры с персонификациями Премудрости известны в византийском искусстве, то обычай украшения врат алтарной преграды такими фигурами по византийским памятникам не выявляется, напротив, он утвердился на Руси. Сохранившиеся произведения говорят о большой вариативности изобразительных типов Премудрости на вратах XV–XVII вв., находящих аналогии в миниатюрах и храмовых росписях. Это тип «активного собеседования», а также вариант изображения Софии за спиной евангелиста, иногда нашептывающей ему текст на ухо. Различия проявлялись в надписях над фигурами («Премудрость», «Дух Святой»), одеяниях, форме нимба и пр. В настоящей статье не решаются вопросы датировки, в ней предпринята попытка иконографической систематизации царских врат с персонификациями вдохновения.

*Ключевые слова:* царские врата, персонификация, евангелист, «активное собеседование», Премудрость, иконография

*Для цитирования:* Западалова П.В. Образ Премудрости на царских вратах // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2021. № 6. С. 88–103. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-88-103

## The image of Wisdom on the Holy Gates

Polina V. Zapadalova

*State Russian Museum, St. Petersburg, Russia,  
zapad.dom@mail.ru*

*Abstract.* The tradition of depicting the personification of divine inspiration, which has been well studied in relation to facial images in manuscripts and wall paintings, has not hitherto been a focus of attention among researchers on the Royal Gates. It was presumed to have been sparsely distributed among the visual programs of iconostasis doors and considered to have been preserved only in two examples from the 15<sup>th</sup> century, the left gate leaf (in The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art) and a fragment of the right gate from the collection of V.A. Prokhorov (in The State Russian Museum). However, it can be traced in other works of the 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries, particularly on Royal doors and on fragments of them. While miniatures depicting personifications of Wisdom are known in Byzantine art, the custom of decorating the gates of the altar gates with such figures is not seen in Byzantine monuments. On the other hand, it became established in Russia. The surviving works manifest great variety in the types of Wisdom on gates from the 15<sup>th</sup> to the 17<sup>th</sup> centuries, of which there are analogues in miniatures and frescoes. In addition to a type of “active conversation” is also known a variant of the image of Sophia behind the Evangelist, with Sophia sometimes whispering a text in the Evangelist’s ear. Differences appear in the inscriptions above the figures (“Wisdom”, “Holy Spirit”), in clothing, and in the shape of haloes. This article attempts to systematize the iconography of the Royal gates with respect to the personification of divine inspiration.

*Keywords:* Holy Gates, personification, evangelist, “active conversation”, wisdom, iconography

*For citation:* Zapadalova, P.V (2021), “The image of Wisdom on the Holy Gates”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, pp. 88–103, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-88-103

Тема Софии-Премудрости в иконографии святых дверей, по крайней мере, с конца XIX в. занимает историков: исследуя их изобразительную программу, Н.А. Сперовский упоминает Описание Спасо-Хутынского монастыря<sup>1</sup>, где сказано, что здесь, в надврат-

---

<sup>1</sup> *Сперовский Н.А.* Старинные русские иконостасы: Происхождение их и разбор иконографического содержания // Высокий русский иконостас / Сост. Т.Н. Кудрявцева, В.А. Федоров. М.: Патриаршие пруды, Пульс, 2004. С. 49.



ном храме Пророка Ильи, находятся врата с Благовещением, евангелистами и четырнадцатью преподобными на створах, свяителями, архидиаконами и двумя мучениками на столбцах, Святой Троицей и восемью святыми на коруне, Евхаристией и Софией на сени, вероятнее всего, – в так называемом новгородском варианте, с огнеликим ангелом<sup>2</sup>. Важность данной темы для понимания идейного замысла центральных врат иконостаса обусловлена их спецификой как системы взаимодействующих художественных единиц; три пласта софийной символики играли в ней связующую роль: креационистская, сопряженная с представлениями о творении и творчестве; сотериологическая, напоминающая о боговоплощении и искупительной жертве; наконец, евхаристическая, вобравшая в себя комплекс понятий о церкви как мистическом единстве. Изображения сопровождались текстами, указывающими на путь постижения Логоса: кроме именующих надписей, это были библейские цитаты, отрывки из молитв Литургии, в основном из Евхаристического Канона, иногда – из трудов отцов церкви. Икона Благовещения зримо являла один из основополагающих моментов в деле божественного домостроительства, предвосхитивший умаление Предвечного Слова. Идея пира, отсылающая к книге Притчей Соломоновых (Притч. IX, 1–6), звучала в образах литургического содержания. В широком контексте применительно к традиции убранства врат тема Премудрости интерпретировалась в работе И.А. Шалиной [Шалина 2000, с. 564], однако в ней внимание сосредоточено на нарративе: назидательных и иносказательных сюжетах. В иконографической же системе святых дверей доминировали догматические образы, не оставлявшие места для разработки тем частного плана, сравнительно редко в нее вводились «иконки» местночтимых святых. На первый план выдвигались не поучительные истории, а фундаментальное вероучительное знание. В данную систему органично вписывались фигуры инспирирующих ангелов, крылатых или бескрылых, с обычным или софийным нимбом. Они имели высокий статус, размещались на створах, но не принадлежали к иконографико-образующим компонентам врат. Исследование этой сравнительно устойчивой традиции затрудняется недостаточной степенью изученности самих памятников.

А. *Два фрагмента «тверских» царских врат.* Самые ранние известные святые двери с такими фигурами датируются XV в.

---

<sup>2</sup> Макарий, архим. *Опись Новгородского Спасо-Хутынского монастыря, 1642 года // Записки Императорского Археологического Общества.* СПб.: Типография Экспедиции заготовления государственных бумаг, 1857. Т. IX. С. 465–466.

Это «одинокая» левая створа с архангелом, Иоанном, Лукой и Премудростью второй половины XV в.<sup>3</sup> (рис. 1) и спилок правой створы с Матфеем и Премудростью из бывшего собрания В.А. Прохорова середины – третьей четверти XV в.<sup>4</sup> Первоначальная программа створ в обоих случаях реконструируется лишь гипотетически. Как правило, в подобных сериях все евангелисты, кроме Иоанна, изображались с персонификациями. Так решены росписи парусов церкви Успения на Волотовом поле (1363) [Вздорнов 1989, кат. № 20–22], миниатюры в Евангелии первой трети XV в. (РГБ. Ф. 247. Рогож. № 138), Евангелии 1480–1490-х гг. (БАН. 13. I. 26) и Евангелии XVI в., вложенном в Голутвин монастырь в 1568 г. (БАН. 17. 4. 17) [Смирнова 2011, кат. № 4, с. 256–279; кат. № 16, с. 428–445; ил. на с. 442–443]. Но известны и другие варианты: в парусах церкви Одигитрии в Пече (до 1337 г.) [Джурич 2000, с. 176] образы Премудрости некогда сопровождали всех евангелистов.

Иконографическое решение композиций на этих «вратах» восходит к более ранней эпохе. В них бескрылая Премудрость стоит напротив святого (рис. 1), и в этом плане близкой параллелью, указанной еще Г.В. Поповым, являются фрески юго-восточного (с Матфеем) и северо-западного (с Марком) парусов церкви Успения на Волотовом поле [Попов, Рындина 1979, с. 315]. Сопроводительная надпись «Премудрость Божия» на обоих «вратах», восьмиконечный нимб, отсутствие крыльев у персонификации, обнаженные по локоть руки, парящая в воздухе книга, – эти элементы встречаются в палеологовской живописи. На парусах волотовского храма и церкви Одигитрии в Пече инспирирующие существа также облачены в хитоны с короткими рукавами, подчеркивающими деятельное начало в их образе, изобличающими в Софии творящую, созидающую силу.

---

<sup>3</sup> ЦМиАР, КП 17. 133 × 31,5. Происхождение врат неизвестно. См. также: *Евсеева Л.М.* Царские врата // Иконы XIII–XVI веков в собрании музея имени Андрея Рублева. М.: Северный паломник, 2007. Кат. № 13. С. 96–97; Иконы Твери, Новгорода, Пскова XV–XVI вв. / Ред.-сост. Л.М. Евсеева, В.М. Сорокатый. М.: Индрик, 2000. кат. № 7, с. 68–71, [Попов, Рындина 1979, кат. № 19, с. 312–315].

<sup>4</sup> ГРМ, ДРЖ-1418. 52,2 × 37,7 × 2,8. См. также: Древлехранилище памятников иконописи и церковной старины в Русском музее // Альманах. СПб.: Palace Editions, 2014. Вып. 433. Кат. 92 (с библ.), [Попов, Рындина, 1979, кат. № 20, с. 315–317].



*Рис. 1.* Евангелист Лука и Премудрость Божия.  
Фрагмент живописи на левой створе царских врат.  
Вторая половина XV в. ЦМИАР

Продублировано изображение книги: она показана и на коленях евангелиста, и у Премудрости<sup>5</sup>. Художники следовали сложившемуся обычаю наделять эту персонификацию символом знания. У крылатых Софий в основании барабана церкви Богородицы Левишки (1307–1313) – по свитку в каждой руке, в сцене «Премудрость созда себе дом...» в церкви Перивлелты в Охриде (1295) она, сидя на троне, заносит руку над раскрытой на столе книгой. В северо-западном парусе волотовского храма ангел также простирает ладонь над книгой, прикасаясь к ней, как и на рассматриваемых вратах. Подпись «Премудрость» над вдохновительницей присутствует, как это отмечалось Э.С. Смирновой, во фресках церкви Одигитрии в Пече, а также на миниатюре сербского Евангелия патриарха Саввы (Афон, монастырь Хиландар, cod. 13. л. 155) 1354–1375 гг. [Смирнова 2011, с. 270].

<sup>5</sup> Если образ Премудрости на царских вратах отсутствовал, то в клеймах с евангелистами все равно, как правило, изображались две рукописи (например, свиток и книга или же две книги).

Фигуры-персонификации акцентировали внимание на важности Священного Писания. Их образы отсылали к мистическому ходу литургического действия, к глубинному восприятию его «слов» и «действий». Возглас: «Премудрость», предвещающий чтение Евангелия во время Малого входа, связан с открытием святых дверей. В «Толковой службе» говорится о том, что при чтении Евангелия на Литургии «слова евангельские, яко пламень до небес доходят» и указывается на их божественное происхождение [Афанасьева 2012, с. 379]. В «Сказании известном, что есть София Премудрость Божия» Зиновия Отенского Премудрость отождествляется со вторым лицом Троицы: «Сего ради и в священных службах предах вам: часто возглашати повеле дияконом: просхес софиста, по-словеньски же: воннем премудрость. Которой же иной премудрости поклоняться и внимати повелел вам, разве Господу нашему Иисусу Христу?» [Брюсова 2006, с. 154].

*В. Царские врата из деревни Юрьев-Наволоок Красноборского района (ГМО «Художественная культура Русского Севера»).* До недавнего времени лишь два упомянутых выше фрагмента предстательствовали за традицию изображения на царских дверях Премудрости-вдохновительницы. Так Г.В. Попов писал, что на вратах такие образы «крайне редки»: кроме двух тверских произведений «они известны только в царских вратах XVI в. из собрания Н.П. Лихачева», к которым мы обратимся чуть ниже [Попов, Рындина 1979, с. 315]. Между тем традиция оказывается сравнительно богатой. К ней принадлежит «одинокая» правая створа из деревни Юрьев-Наволоок<sup>6</sup>, где Матфея и Марка под изображением Богородицы сопровождают персонификации с софийными нимбами. Этот малоизвестный памятник северной живописи иконографией родственен тверским фрагментам: здесь мы имеем дело с так называемым активным собеседованием. Ангел стоит напротив святого, диктуя ему текст. В древнерусских лицевых Евангелиях данный тип почти не встречается: обыкновенно Премудрость изображалась за спиной евангелиста. Редкий пример, корреспондирующий с рассматриваемой иконографией, – миниатюры XVI в. в Четвероевангелии из собрания графа Ф.А. Толстого (РНБ. ОР. Ф. I. 35).

Очевидно, просматривающиеся надписи – «Дух Святой» – отражают первоначальную графику. Это произведение – наиболее ранние врата с такими подписями над Премудростью. Они будут использоваться мастерами царских врат и в дальнейшем

---

<sup>6</sup> АМИИ, инв. ДРЖ-1165. 165×41. Раскрыт небольшой участок живописи в клейме с евангелистом Матфеем.

(F). Словосочетание «Святой Дух» отсылает к богословским рассуждениям об истинности Евангелий. Блаженный Иероним в Предисловии к своим толкованиям отмечал, что Евангелий много, но лишь четыре написаны при содействии Святого Духа. Он цитирует пророка Иезекииля: «Горе безумным пророкам, которые водятся своим духом и ничего не видели! Они видят пустое и предвещают ложь, говоря: “Господь сказал”, а Господь не посылал их»<sup>7</sup>. В толковании на первую главу Евангелия от Иоанна блаженный Феофилакт писал, что при создании Евангелий душами четырех евангелистов руководил один дух<sup>8</sup>. Он возвращается к этой мысли и в комментарии на Евангелие от Луки: «Кто были эти немногие, которые начали? Лжеапостолы. Ибо точно многие составляли евангелия, каково, например, евангелие от египтян и евангелие с надписью “от двенадцати”. Они только начали, а не окончили. Поскольку они начали *без благодати Божией*, потому и не окончили. Итак, Лука хорошо сказал: “многие начали”. Подлинно немногие, именно Матфей и Марк, не начали только, но и окончили, *ибо они имели Духа, творящего совершенное*»<sup>9</sup>. В «Толковой службе» читаем: «Дасть же нам Господь Иисус Христос четверозрачное свое Евангелие, едином же духом съдръжася» [Афанасьева 2012, с. 379].

Царские двери из деревни Юрьев-Наволоок, связанные с новгородскими художественными традициями, косвенно свидетельствуют, что вариант изображения Премудрости на вратах, представленный «тверскими» фрагментами XV в., был известен и в Великом Новгороде. Особенности трех произведений (А, В) указывают на то, что свою роль во введении образа Премудрости в иконографию врат сыграли и стремление обогатить их символическое содержание, и формально-художественный фактор. При использовании «активного собеседования» за счет рефрена усиливалась связь между клеймами с евангелистами и «Благовещением», в основе композиции оказывалось изображение двух фигур: сидящей и стоящей благословляющей.

С. Царские врата из собрания Н.П. Лихачева (ГРМ, ДРЖ-1531 а, б). В 1913 г. в составе коллекции Н.П. Лихачева в Русский музей поступили врата, в которых их бывший владелец видел па-

---

<sup>7</sup> Блаженный Иероним Стридонский. Толкование Евангелия. Минск: Лучи Софии, 2008. С. 28.

<sup>8</sup> Святое Евангелие от Иоанна с толкованием блаженного Феофилакта. М.: Новая книга, Ковчег, 2004. С. 10.

<sup>9</sup> Святое Евангелие от Луки с толкованием блаженного Феофилакта. М.: Новая книга, Ковчег, 2004. С. 5.

мятник северного происхождения<sup>10</sup>. В инвентарной карточке музея они записаны как произведение XV в., Г.В. Попов упоминает их как памятник XVI столетия [Попов, Рындина 1979, с. 315]. Впервые мы имеем дело с обеими сохранившимися створами, причем олицетворение вдохновения присутствует лишь в клеймах с Лукой и Матфеем.

Решение архитектурного фона восходит к новгородским иконам XV в. Декоративный пояс на ограждениях в скрипториях идентичен декору стен Детинца на иконе «Чудо от иконы Знамение» середины – второй половины XV в. (НГОМЗ). «Благовещение» опосредованно связано с другим образцом «высокого» стиля – царскими дверьми из церкви святителя Николая в селе Гостинополье конца XV – начала XVI в. (ГРМ). Сходство прослеживается в трактовке палат, поз Богоматери и Гавриила. Мастер врат с персонификациями игнорировал малые элементы, которыми богаты архитектурные фантазии гостинопольского «Благовещения», упростив изображение палат: фигуры фланкированы с обеих сторон стройными постройками. Эта ясная и простая схема близка фону в сценах Благовещения так называемых «провинциальных» новгородских царских врат с Евхаристией на створах: середины XV в. из бывшего собрания А.В. Морозова (ГТГ)<sup>11</sup>, конца XV – начала XVI в. из собрания Н.П. Лихачева (ГРМ)<sup>12</sup>, а также на царских вратах со святителями начала XVI в., поступивших в Новгородский музей во второй половине XIX в. из Кирилловского уезда (НГОМЗ).

В сериях с евангелистами персонификации могли по-разному взаимодействовать с «творцами». Яркий пример – фрески церкви Успения на Волотовом поле, где Марк и Матфей показаны лицом к лицу с Премудростью, а Лука не видит ее, лишь слышит ее голос. Вариант, представленный изображением в юго-западном парусе, где за спиной Луки, дотрагиваясь до его плеча, стоит бескрылый ангел, был шире распространен в древнерусском искусстве, чем тип «активного собеседования». В нем акцентирована тема слышания божественных глаголов, которую применительно к Премудрости развивали отцы церкви: «Муж долготерпеливый избилует разу-

---

<sup>10</sup> *Лихачев Н.П.* Материалы для истории русского иконописания: Атлас. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1906. Ч. 1. СХLIV, № 256. Размеры: а) 170×41×3,4; б) 170×40×3,4. Врата расчищены и реставрированы в XIX в.

<sup>11</sup> *Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Каталог древнерусской живописи: Опыт историко-художественной классификации. Т. 1: XI – начало XVI в. М.: Искусство, 1963. Кат. № 53. С. 114.

<sup>12</sup> Новгородская икона XII–XVII веков / Авт.-сост. В.К. Лаурина, В.А. Пушкарёв. Л., 1983. Кат. № 133.

мом, равно как и преклоняющий слух свой к словам Премудрости», или «Всякое слово Христово являет милость, правду и премудрость Божию, и силу их чрез слух подают охотно слушающим»<sup>13</sup>. В святоотеческие труды эти идеи перешли из Книги Притчей Соломоновых (Притч. I, 33; II, 2, 6).

На «лихачевских» вратах тема слуха усилена профильным курсом, намекающим на неуловимую мистическую природу этой персонификации. В клейме с Лукой продублировано изображение книги, хотя здесь этот рефрен интерпретирован иначе, чем в предыдущих памятниках (А, В): первая раскрытая книга – в руках евангелиста, вторая, с тем же текстом, лежит на столе; у Премудрости же руки свободны.

Вариант, представленный этими вратами, находит многочисленные и наиболее близкие параллели в искусстве миниатюры. Одна из них – «Евангелист Лука и Премудрость» из Рогожского Евангелия. Очевидно, что миниатюра, типологически связанная с этим листом, стала прообразом клейма с Лукой. Сходство касается Премудрости – бескрылой фигуры с восьмиконечным нимбом, показанной в профиль за спиной евангелиста, и интерьера, включающего столик с шестиугольной столешницей, кресло с высокой полукруглой спинкой и развернутым по-диагонали подножием.

*Д. Царские врата в Никольской надвратной церкви Псково-Печерского монастыря.* Профильный образ Премудрости показан и на малоисследованных вратах, публиковавшихся Ю.Г. Малковым как произведение XVI столетия [Малков 1988, ил. 78 на с. 217]. Их первоначальная живопись сохранилась плохо. Переписаны лики, смыты верхние красочные слои. О XVI в. можно говорить лишь применительно к иконографии. Ее наиболее необычные приметы – размещение евангелистов [Иоанн (вверху) и Лука (внизу) слева, Марк (вверху) и Матфей (внизу) справа] и введение единственной фигуры Премудрости – рядом со святым Марком. Порядок клейм и другие приметы (движение Богородицы, элементы палатного письма и др.) говорят о ее связи с памятниками начала XV в., такими как створы из Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (СПМЗ). Композиция с Премудростью относится к типу «активного собеседования»: бескрылая персонификация со звездчатым нимбом стоит напротив пишущего святого. В отличие от прежних примеров (А, В), здесь она облачена в хитон с длинными рукавами, ее лик показан в профиль, а сама она напоминает не ангела, а отрока. Она подходит к евангелисту слева, благословляя его правой рукой.

---

<sup>13</sup> *Преподобный Марк Подвижник.* Нравственно-подвижнические слова. Сергиев Посад: Троице-Сергиева Лавра, 2009. С. 24, 57.



Их иконография находит аналогию в композициях на царских дверях без персонификаций 1560-х гг. из Благовещенского собора Московского Кремля, в приделах Собора Богоматери и Собора архангела Гавриила [Качалова, Маясова, Щенникова 1990, ил. 204–207], при сопоставлении с которыми выявляются черты своеобразия «печерских» врат. На них выделен каждый изобразительный регистр: верхний – за счет укрупненных фигур Богородицы и архангела, средний – благодаря присутствию в обоих клеймах двух фигур, одна и та же общая схема (евангелист в скриптории) лежит и в основе композиций нижних клейм.

*Е. Створа царских врат третьей четверти – конца XVII в. из Христорожественского собора Каргополя.* В 1958 г. Онежской экспедицией ГЦХРМ под руководством Н.Н. Померанцева из собора Рождества Христова в Каргополе была вывезена правая створа врат с изображениями стоящей Богоматери на фоне палат и полуфигур Матфея и Марка<sup>14</sup>. Прежде составленные вместе створы имели килевидное завершение.

В композициях с евангелистами и персонификациями между ними не существовало общепринятого масштабного соотношения: иногда они были приблизительно соразмерными, порою за счет умаления образа вдохновляющего ангела подчеркивалась значимость образа евангелиста. В этом плане различаются даже близкие по интерпретации сцены с инспирирующими Софиями. На спилке врат из Русского музея (А) ангел возвышается над пишущим Матфеем, в аналогичной сцене на створе из Юрьев-Наволока (В) образ Матфея увеличен, так что его склоненный лик оказывается выше, чем лик Премудрости, даже несмотря на то, что она показана стоящей. Как бы то ни было, почти всегда положение фигуры персонификации – чуть в глубине, с «неполным» контуром, частично перекрытым предметами интерьера – указывало на ее вспомогательную роль.

Тип, представленный вратами из Христорожественского собора, отличается от предшествующих. Рядом с «портретами» евангелистов – столики с красной (у Матфея) и зеленой (у Марка) столешницами, а позади – крылатые фигурки Премудрости с круглыми нимбами, в одеждах с длинными рукавами. Они выглядывают из-за спины евангелиста, придерживая его за плечо. Тема слышания божественных глаголов выражена буквально: ангел нашептывает текст на ухо святому. Этот мотив, встречающийся и на

---

<sup>14</sup> ДРЖ-3020. Поступила в ГРМ 23.06.1966 по акту № 67/2623 от 07.06.1966. Доска сосновая, 3 ковчега, 2 врезные сквозные шпонки. 120×40. Раскрыта в ГЦХРМ. Рест. М.В. Романовой в 1959–1960-х гг.





*Рис. 2.* Царь Давид и Святой Дух.  
Сербская Псалтирь. Баварская национальная библиотека.  
Cod. slav. 4. Конец XIV в. Л. 7 об.

других вратах (F), восходит к памятникам более раннего времени. Он присутствует на миниатюре Мюнхенской Псалтири: крылатая фигура – Святой Дух (надписана как «Духъ») – подходит к царю Давиду из-за спины, касается его плеча и вытягивает шею, чтобы приблизиться устами к его уху<sup>15</sup> (рис. 2). Вид композиции с «выглядывающей» персонификацией, как правило, видимой лишь по пояс или даже оплечно, в свою очередь, сложился задолго до XVII столетия. Таковы миниатюры из Радославова Евангелия (около 1429 г., РНБ. Ф. I. 591): в сценах с Лукой, Матфеем и Марком олицетворения вдохновения представлены за спиной «творцов», а на листе с Иоанном – перед ним, но во всех них мы видим ангела только по пояс (см. воспроизведение миниатюры с Иоанном: [Смирнова 2011, с. 270]).

<sup>15</sup> *Strzygowski J.* Die Miniaturen des serbischen Psalters der königlichen Hof-und Staatsbibliothek in München. Wien, 1906. Taf. V, Abb. 8.



Рис. 3. Евангелист Матфей и Премудрость.  
Клеймо царских врат. Первая половина XVII в.  
Из церкви Иоанна Златоуста с. Саунино.  
ГМО «Художественная культура Русского Севера»

*Ф. Врата первой половины XVII в. из церкви Иоанна Златоуста в Саунино.* В искусстве Каргополя врата с персонификациями Премудрости были распространены, в пользу чего говорят еще одни каргопольские царские двери – вывезенные из села Саунино Каргопольского района Архангельской области Онежской экспедицией 1962 г. (ГМО «Художественная культура Русского Севера») <sup>16</sup>. С вратами из Христорожественного собора они схожи формой с крупными несквозными завитками у навершия, сильно сужающими изобразительное поле внизу, а также образом Богородицы, стоящей перед стройной палатой, завершенной несколькими щипцовыми формами. От врат сохранились сень, правая створа и фрагмент левой с архангелом и малой частью клейма с Иоанном Богословом. Здесь мы вновь не можем судить об общей изначальной композиции.

<sup>16</sup> *Кольцова Т.М.* Каргопольская икона: Из собрания Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера». М.: Верхов С.И., 2019. Кат. 40.

На правой створе представлены Матфей и Марк (рис. 3). Их фигуры изображены целиком, а трактовка образа Премудрости, характер ее взаимодействия со святым очень близки предшествующим вратам (Е). В обоих случаях Софии наделены крыльями, круглыми нимбами, они обнимают евангелиста за плечи и шепчут ему на ухо текст. На саунинских вратах ангелы надписаны как «Дух Святой». Крылья у персонификации Премудрости, подчеркивающие ее неземное происхождение, изображались и на миниатюрах, например, в сцене «Святой Лука, пишущий икону Богоматери» из Егоровского Евангелия первой четверти XVI в. (РГБ. Ф. 98. Егор. № 77), и на миниатюре XVI в., вклеенной в старопечатное Евангелие 1644 г. (ВСМЗ) [Смирнова 2007, ил. на с. 118, 119].

*Г. Царские врата 1672 г. из церкви Чуда архангела Михаила в Хонех Чудова монастыря (ММК, инв. № Ж-929/1–2).* На фоне врат, рассмотренных выше, выделяются царские двери из церкви Чуда Архангела Михаила в Хонех<sup>17</sup>. В сериях с евангелистами и фигурами божественного вдохновения в сцене с Иоанном образ Премудрости, как правило, отсутствовал, так как идея откровения свыше была имманентна его изображению: вверху помещался небесный сегмент с исходящими от него лучами. На вратах 1672 г. Премудрость, напротив, сопровождает Иоанна, а остальные евангелисты показаны без нее. Новая интерпретация была вызвана к жизни процессами, происходившими в иконографии царских врат во второй половине XVII в., когда получила развитие изобразительная программа с поясными образами евангелистов. В ней пейзажный и архитектурный контекст сводился на нет или оставался в качестве незначительного дополнения (облака на дальнем плане, столики с писчими принадлежностями). На вратах из церкви Чуда архангела Михаила представлены только фигуры, в клейме с Иоанном нет и луча, сходящего с небес. Благодаря введению образа Премудрости была компенсирована смысловая потеря, возникшая в результате замены сценических изображений евангелистов портретными.

Иоанн Богослов на левой створе показан «в молчании»: он подносит руку к устам в характерном жесте. В искусстве XVI–XVII столетий данному образу нередко сопутствует и фигурка ангела позади святого, например, на иконе второй половины XVI в. из Соловецкого монастыря (ММК)<sup>18</sup> и конца XVI в. из иконо-

<sup>17</sup> *Меняйло В.А.* Иконы Чудова монастыря Московского Кремля: Каталог. М.: ФГБУК «ГИКМЗ “Московский Кремль”», 2015. Кат. № 1. С. 112–115.

<sup>18</sup> Сохраненные святыни Соловецкого монастыря. Каталог выставки. М.: Белый берег, 2011. Кат. № 13. С. 76–77.

стаса церкви Святой Троицы Троицкого монастыря в Свяжске (ГМИИ РТ)<sup>19</sup>. Когда Иоанн изображался с олицетворением вдохновения, в руках он часто держал раскрытую книгу, как, например, на словецкой иконе, на иконе второй четверти XVI столетия из Леонтьевской церкви в Вологде (ВГМЗ)<sup>20</sup>, 1679 г. кисти Нектария Кулюксина из церкви Святой Троицы в селе Нёнокса (ГЭ)<sup>21</sup>. Такая особенность, присутствующая в клейме с Иоанном «чудовских» врат, вероятно, повлияла на специфическое изображение Евангелий в сценах с Матфеем, Лукой и Марком. Иконографическая традиция, представленная этими царскими дверьми, продолжила свое существование в начале XVIII в., о чем свидетельствует живопись центральных врат иконостаса Спасо-Преображенского собора в Угличе (около 1706 г.) [Горстка 2006, ил. 73 на с. 93].

### *Благодарности*

Статья не могла бы быть написана без работы в запасниках Архангельского музея Изобразительных искусств в 2009 г. в ходе обучения в аспирантуре исторического факультета СПбГУ и без доброжелательного содействия сотрудников музея, в особенности О.Н. Вешняковой. Пользуясь случаем, выражаю признательность Т.М. Кольцовой за устную консультацию.

### *Acknowledgements*

This article could not have been written without working in the storerooms of the Arkhangelsk Museum of Fine Arts in 2009 during my postgraduate studies at the Faculty of History of St. Petersburg State University and without the benevolent assistance of the museum staff, especially O. Veshnyakova. Taking this opportunity, I would like to express my gratitude to T.M. Koltsova for scientific advice.

---

<sup>19</sup> Сказание о граде Свяжске / ГТГ. М., 2018. Кат. № 46. С. 140–141. Об иконографии: И по плодам узнается древо: Русская иконопись XV–XX веков из собрания Виктора Бондаренко. М.: Военный парад, 2003. С. 553–554 (аннотация М.М. Красилина).

<sup>20</sup> Иконы Вологды XIV–XVI веков. М.: Северный паломник, 2007. Кат. № 58, с. 368–371 (аннотация Л.В. Нерсисяна).

<sup>21</sup> Синай. Византия. Русь: Православное искусство с VI до начала XX века: Каталог выставки / Под ред. О. Баддлей. Екатеринбург: Фонд Святой Екатерины, 2000. С. 306–307.

## Литература

---

- Афанасьева 2012 – *Афанасьева Т.И.* Древнеславянские толкования на литургию в рукописной традиции XII–XVI вв.: исследование и тексты. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2012. 393 с.
- Брюсова 2006 – *Брюсова В.Г.* София Премудрость Божия в древнерусской литературе и искусстве. М.: Белый город, 2006. 207 с.
- Вздорнов 1989 – *Вздорнов Г.И.* Волоотово. Фрески церкви Успения на Волоотовом поле близ Новгорода. М.: Искусство, 1989. 343 с.
- Горстка 2006 – *Горстка А.Н.* Иконы Углича XIV–XX веков. М.: Гранд-Холдинг, 2006. 205 с.
- Джурич 2000 – *Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М.: Индрик, 2000. 588 с.
- Качалова, Маясова, Щенникова 1990 – *Качалова И.Я., Маясова Н.А., Щенникова Л.А.* Благовещенский собор Московского кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. М.: Искусство, 1990. 384 с.
- Малков 1988 – *Малков Ю.Г.* Художественные памятники Псково-Печерского монастыря (материалы к исследованию) // Древний Псков. История. Искусство. Археология. Новые исследования. М.: Изобразительное искусство, 1988. С. 198–224.
- Попов, Рындина 1979 – *Попов Г.В., Рындина А.В.* Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI века. М.: Наука, 1979. 640 с.
- Смирнова 2007 – *Смирнова Э.С.* «Смотря на образ древних живописцев...». Тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси. М.: Северный паломник, 2007. 384 с.
- Смирнова 2011 – *Смирнова Э.С.* Искусство книги в средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. М.: Северный паломник, 2011. 560 с.
- Шалина 2000 – *Шалина И.А.* Боковые врата иконостаса: символический замысел и иконография // Иконостас. Происхождение – развитие – символика / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 559–598.

## References

---

- Afanas'yeva, T.I. (2012), *Drevneslavjanskiye tolkovaniya na liturgiyu v rukopisnoy traditsii XII–XVI vv.: issledovaniye i teksty* [Ancient Slavic interpretations of the liturgy in the manuscript tradition of 12<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries. Research and texts], Universitet Dmitriya Pozharskogo, Moscow, Russia.
- Bryusova, V.G. (2006), *Sofiya Premudrost' Bozhiya v drevnerusskoy literature i iskusstve* [Sofia the Wisdom of God in the ancient russian literature and art], Belyy gorod, Moscow, Russia.
- Dzhurich, V. (2000), *Vizantiyskiye freski. Srednevekovaya Serbiya, Dalmatsiya, slavyanskaya Makedoniya* [Byzantine frescoes. Medieval Serbia, Dalmatia, Slavic Macedonia], Indrik, Moscow, Russia.

- Gorstka, A.N. (2006), *Ikony Uglicha XIV–XX vekov* [Uglich icons of 14<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries], Grand-Kholding, Moscow, Russia.
- Kachalova, I.Ya., Mayasova, N.A. and Shchennikova, L.A. (1990), *Blagoveshchenskiy sobor Moskovskogo kremlya. K 500-letiyu unikal'nogo pamyatnika russkoy kultury* [The Annunciation cathedral of the Moscow Kremlin. For the 500<sup>th</sup> anniversary of the unique monument of russian culture], Iskusstvo, Moscow, Russia.
- Malkov, Yu.G. (1988), “The art monuments of the Pskov-Pechory monastery (inputs for the study)”, *Drevniy Pskov. Istoriya. Iskusstvo. Arkheologiya. Novyye issledovaniya* [Ancient Pskov. History. Art. Archeology. New research], pp. 198–224.
- Popov, G.V. and Ryndina, A.V. (1979), *Zhivopis' i prikladnoye iskusstvo Tveri. XIV–XVI veka* [The painting and applied art of Tver. 14<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries], Nauka, Moscow, Russia.
- Smirnova, E.S. (2007), “*Smotrya na obraz drevnikh zhivopistsev...*”. *Tema pochitaniya ikon v iskusstve Srednevekovoy Rusi* [“Looking at the image painted by ancient artists...”. Icon veneration in the art of medieval Russia], Severnyy palomnik, Moscow, Russia.
- Smirnova, E.S. (2011), *Iskusstvo knigi v srednevekovoy Rusi. Litsevyyye rukopisi Velikogo Novgoroda. XV vek* [The manuscript illumination in medieval Russia. The Illuminated manuscripts of Novgorod the Great. 15<sup>th</sup> century], Severnyy palomnik, Moscow, Russia.
- Shalina, I. A. (2000), “The Side doors of the iconostasis: symbolism and iconography”, in Lidov, A.M (ed.), *Ikhnostas. Proiskhozhdeniye – razvitiye – simvolika* [Iconostasis. Origin – development – symbolism], pp. 559–598.
- Vzdornov, G.I. (1989), *Volotovo. Freski tserkvi Uspeniya na Volotovom pole bliz Novgoroda* [Volotovo. Frescoes of the Assumption Church on the Volotovo field near Novgorod]. Iskusstvo, Moscow, Russia.

### *Информация об авторе*

*Полина В. Запдалова*, кандидат искусствоведения, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия; 191186, Россия, Санкт-Петербург, Инженерная ул., д. 4; zapad.dom@mail.ru

### *Information about the author*

*Polina V. Zapadalova*, Cand. of Sci. (Art Studies), State Russian Museum, Saint Petersburg, Russia; bld. 4, Inzhenernaya St., Saint Petersburg, Russia, 191186; zapad.dom@mail.ru

УДК 75.052

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-104-114

Автопортреты Беноццо Гоццоли  
в капелле Волхвов  
во флорентийском палаццо Медичи-Риккарди

Екатерина И. Тараканова

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

*Аннотация.* Выполненная Беноццо Гоццоли живописная декорация капеллы Волхвов (1459–1460 гг., палаццо Медичи-Риккарди, Флоренция) насчитывает около 150 изображений людей, среди которых можно увидеть и самого художника. В отечественной литературе, посвященной этому фресковому циклу, упоминается лишь один автопортрет Беноццо – в красной шапочке, на которой указано его имя. Он находится в свите молодого волхва, большей частью состоящей из Медичи, негласных правителей города, и их приближенных. Между тем, на противоположной стене капеллы мастер написал себя еще два раза. В настоящей статье проанализированы психологические особенности всех трех автопортретов Беноццо Гоццоли, связанные, в том числе, с ростом самосознания художника, их композиционное расположение и стоящие за всем этим смыслы.

*Ключевые слова:* Кватроченто, капелла Волхвов, палаццо Медичи-Риккарди, Беноццо Гоццоли, Медичи, автопортрет, зритель

*Для цитирования:* Тараканова Е.И. Автопортреты Беноццо Гоццоли в капелле Волхвов во флорентийском палаццо Медичи-Риккарди // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 6. С. 104–114. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-104-114

---

© Тараканова Е.И., 2021



## Self-portraits of Benozzo Gozzoli in the Chapel of the Magi in the Palazzo Medici Riccardi in Florence

Ekaterina I. Tarakanova

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

*Abstract.* Created by Benozzo Gozzoli, the picturesque setting of the Magi Chapel (Chapel of the Magi) in the chapel of the Palazzo Medici Riccardi (1459–1460, Florence) includes about one hundred and fifty images of people, among which the artist himself is represented. In the Russian literature devoted to this fresco cycle, only one self-portrait of Benozzo is mentioned, which is dressed in a red cap, on which his name is indicated. He is among the escort of the youngest Magus, which mostly consists of the Medici, the unofficial rulers of the city, and their entourage. Meanwhile, on the opposite wall of the chapel, the master has painted himself again twice. This paper analyzes the three self-portraits in terms of the artist's psychological features, of the growth of his artistic self-consciousness and of their compositional arrangement and the meanings conveyed through such variations.

*Keywords:* Quattrocento, the Chapel of the Magi (the Magi Chapel), palazzo Medici Riccardi, Benozzo Gozzoli, Medici, self-portrait, spectator

*For citation:* Tarakanova, E.I. (2021), "Self-portraits of Benozzo Gozzoli in the Chapel of the Magi in the Palazzo Medici Riccardi in Florence", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Serie*, no. 6, pp. 104–114, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-104-114

Капелла Волхвов (рис. 1) – уникальный памятник флорентийского Кватроченто – является не только архитектурным, но и смысловым центром палаццо Медичи-Риккарди<sup>1</sup>. Примыкающая к личным покоям главы семейства, она была и домашней молельней, и местом для официальных приемов. Роспись капеллы выполнена в 1459–1460 гг. Беноццо Гоццоли, известным Козимо Старшему еще по работам во флорентийском монастыре Сан Марко, где художник помогал Беато Анджелико. Кроме того, Беноццо был одним из первых, кто успешно и в больших количествах вводил в свои фрески портретные изображения. В дворцовой капелле Медичи им было написано около 150 фигур, из которых более 30 – портреты, а три – автопортреты мастера.

<sup>1</sup> Во времена Гоццоли оно называлось палаццо Медичи и находилось на Виа Ларга (ныне – Виа Кавур).



*Рис. 1.* Беноццо Гоццолли и помощники.

Общий вид капеллы Волхвов.

*Палаццо Медичи-Риккарди, Флоренция*

(<https://www.wga.hu/art/g/gozzoli/3magi/00chapel.jpg>)

В литературе о капелле Волхвов обычно упоминается лишь один – наиболее очевидный – автопортрет Беноццо Гоццолли – в красной шапочке с указанием имени, выполняющим роль его подписи (рис. 2). Этот автопортрет окружен изображениями представителей семьи Медичи и их приближенных, составляющими значительную часть свиты молодого волхва на правой (западной) стене. Но лишь немногие исследователи догадывались о том, что на противоположной стене капеллы художник написал себя еще два раза – в бело-голубом тюрбане и темной соломенной шляпе (рис. 3). Впервые на это указала К. Ачидини Лукинат, в 1993 г. предложившая идентификацию целого ряда портретов во фреске [Acidini Luchinat 1993, p. 364]. Позднее о трех автопортретах Гоццолли в капелле Волхвов упоминали Ш. Рётген [Roettgen 1996, p. 328–329] и М. Беллини [Bellini 1998, p. 50–52].

Характерно, что все эти автопортреты отличает грустно-усталое, недовольное и даже укоризненное выражение лица. В более позднем автопортрете 1465 г. в сцене отправления Августина в Милан (на южной стене хора в посвященной святому церкви в Сан-Джиминьяно) мастер предстает отрешенно-спокойным и уверенным в себе.



*Рис. 2. Беноццо Гоццоли и помощники.  
Автопортрет Беноццо в красной шапочке.  
Фрагмент росписи восточной стены. Капелла Волхвов.  
Палаццо Медичи-Риккарди, Флоренция  
(<https://www.wga.hu/art/g/gozzoli/3magi/1/13young1.jpg>)*



*Рис. 3. Беноццо Гоццоли и помощники.  
Фрагмент росписи западной стены с двумя автопортретами Беноццо.  
Капелла Волхвов. Палаццо Медичи-Риккарди, Флоренция  
(<https://www.wga.hu/art/g/gozzoli/3magi/3/34old1.jpg>)*

Плохое настроение Беноццо, запечатлевшееся в стенописи капеллы Медичи, могло быть вызвано трудностями его взаимодействия с Пьеро Подагриком, при жизни Козимо Старшего ведшим все дела с художниками и отвечавшим за декорацию семейной капеллы. До нас дошли три письма Беноццо, адресованные Пьеро, пребывавшему в то время на вилле в Кареджи, – от 10 июля, а также от 11 и 25 сентября 1459 г. (опубликованные И. Гайе в 1839 г.<sup>2</sup>). Они дают ценный материал для частичной реконструкции взаимоотношений художника и заказчика. Этой же цели служит письмо<sup>3</sup> от 13 июля 1459 г. тому же адресату от его соседа по Виа Ларга Роберто Мартелли, следившего за работами в капелле, когда Пьеро уезжал из Флоренции.

В первом письме художник мягко отвечает на переданное ему замечание Пьеро о том, что включенные им в роспись алтарной части «серафимы неподходящие»: «Я написал одного в углу среди нескольких облаков, из-за которых видны только кончики крыльев, и он настолько спрятан и облака скрывают его таким образом, что он не может создать плохого впечатления, но, скорее, добавит красоты» [Головин 2003, с. 173]. Однако тут же Беноццо немного подобострастно добавляет: «Руберто Мартелли видел их и сказал, что нечего волноваться из-за пустяков. Несмотря на это, я сделаю то, что Вы предписываете» [Головин 2003, с. 173]. В.П. Головин считал такой ответ художника следствием его уступчивости – особенно по сравнению с менее выдержанным Пьеро ди Козимо, пообещавшим уничтожить алтарный образ для Воспитательного дома во Флоренции, когда от него под угрозой неуплаты требовали показать этот образ до завершения [Головин 2003, с. 173]. Но эта уступчивость может быть воспринята и как некая дипломатическая игра художника, четко осознающего свое зависимое положение.

Письмо к Пьеро от 11 сентября Беноццо начинает со слов: «Мой лучший друг!» Это обращение следует рассматривать не как знак духовной близости и доброго отношения, как делает Ш. Рёттген [Roettgen 1996, p. 328], а как вынужденное заискивание художника, явно доставляющее ему душевный дискомфорт: «В другом письме я указывал Вашей светлости, что мне необходимо сорок флоринов, прося Вас, чтобы Вы мне ссудили их, ибо теперь время закупать хлеб и много других нужных мне вещей. Я был очень расчетлив и, кроме того, все время хранил одну мысль. Мысль моя заключалась в том, чтобы не просить у Вас ничего, пока Ваша светлость не

<sup>2</sup> *Gaye J.* Carteggio inedito d'artisti italiani dei secoli XIV, XV, XVI. Firenze: Presso Giuseppe Molini, 1839. Т. 1. P. 191–193.

<sup>3</sup> Подробнее о нем см.: [Grote 1964].

увидит то, что я сделал. Но необходимость приводит меня к тому, что я принужден снова просить Вас. А потому имейте сострадание ко мне. Бог знает, как я воодушевлен стремлением удивить Вас» [Мастера искусства об искусстве 1966, с. 98]. Примечательно, что в этом же письме мастер напоминает о необходимости послать за лазурью, которая понадобится ему на следующей неделе.

Третье письмо также посвящено закупке материалов – сусального золота. И во всех случаях художник занимает униженное положение, пусть отчасти и продиктованное этикетом. Создается впечатление, что Беноццо все время подстраивается под заказчика с непростым характером, который даже не может своевременно оплатить ему необходимые материалы и обеспечить их доставку. Художник вынужден расписывать свою экономию, молить о каждой выплате и твердить о том, как он надеется угодить Пьеро. При этом чувствуется, что работы ведутся в большой спешке (судя по числу джорнат, капелла была расписана за 150 дней [Roettgen 1996, p. 328]). Неоднократно Беноццо пишет о своем намерении увидеться с Пьеро, но всякий раз встреча откладывается из-за нехватки времени, хотя, возможно, это лишь оправдание нежелания попадаться на глаза брюзгливому и прижимистому заказчику.

Скрадываемая этикетом и зависимым положением художника его неудовлетворенность рабочими моментами и напряженностью взаимоотношений с заказчиком четко проявилась в автопортретах Беноццо. И это весьма показательно, учитывая его тонкий психологизм, бесподобным примером которого является портрет Козимо Старшего, искося как будто следящего за происходящим в капелле.

Гоццоли блестяще выполнил заказ, создав насыщенную множеством символов и предполагающую многоуровневое прочтение роспись капеллы, важную роль в которой играет прославление представителей семьи Медичи. Но если проанализировать некоторые детали фрески, окажется, что Беноццо в чем-то «отыгрался» посредством живописи, на века заявив о том, о чем, возможно, не решался сказать словами. Как небольшая издевка над Пьеро может восприниматься то, что величественно восседая на коне, он держится за его гриву.

Недалеко от второго автопортрета художника (в бело-голубом тюрбане), включенного в процессию старшего волхва, можно увидеть поднятую правую руку патриция, скорее всего Франческо Сассетти. С 1447 г. он был директором филиалов банка Медичи в Женеве и Лионе, а с 1458 г. стал генеральным вице-директором уже во Флоренции. Жест Сассетти, на первый взгляд привлекающий внимание как простое приветствие, в соответствии с условной системой, распространенной в XV в., обозначает число 500 [Roettgen



1996, p. 328; Bellini 1998, p. 52]. Вероятно, это указание на желаемый гонорар (или его часть), который на момент написания данного фрагмента фрески (а может, и позже) не был полностью выплачен.

В той же части процессии, но чуть дальше от зрителя Беноццо представил себя в третий раз. Несколько меланхоличное выражение лица и соломенная шляпа странника как бы указывают на то, что роспись капеллы и все, что с ней было связано, уже позади<sup>4</sup>. Художник намерен незаметно удалиться – неслучайно рядом с этим автопортретом находится дверь в небольшое помещение с лестницей, ведущей к потайному ходу.

Примерно посередине соединяющей второй и третий автопортреты воображаемой линии изображен Роберто Мартелли, доверенный Козимо Старшего и с 1439 г. по 1464 г. – директор римского филиала банка Медичи. Мартелли зачастую выступал посредником между заказчиком и художником и поддержал последнего в истории с серафимами в своем письме Пьеро от 13 июля 1459 г.

Автопортреты Беноццо на западной и восточной стенах модельни написаны примерно друг напротив друга. Таким образом Пьеро Подагрик, стоявший во время службы близко к алтарю, оказывался под прицелом пристальных взглядов тем самым как будто досаждавшего ему художника. Более того, укоризненный взгляд Гоццолы в бело-голубом тюрбане направлен и в сторону портрета Пьеро. А изображенная рядом с этим автопортретом обезьяна, смотрящая на посетителя капеллы, не только подчеркивает восточный колорит кавалькады, но и является символом жадности, как и многих других грехов.

Остроумие, чувство собственного достоинства и находчивость Беноццо проявились еще в первом, наиболее очевидном, автопортрете в красной шапочке. Игра слов угадывается в идущей по ее краю надписи золотом “OPVS BENOTII D”. Ее центральная часть, превращаясь в каламбур, может быть прочитана как “ben poti” («хорошо известный [зрителю]»), так и как “noti bene” («возьми на заметку») [Cole Ahl 1996, p. 96]. Продолжение надписи, от которого видна лишь буква “D”, может быть «достоено» до “D[E LESE DI SANDRO]” [Klamt 2011, p. 8, n. 5] (завершение полного имени художника) или до “D[E FLORENTIA]” [Rejaie 2006, p. 128] («из Флоренции» – как указание на родину художника и его принадлежность к передовой кватрочентистской культуре). Скорее всего, подобная недосказанность, формально обусловленная нехваткой места, была умышленным приемом, позволившим Гоццолы включить в свою подпись сразу несколько значений. А цвет и шрифт

<sup>4</sup> Похожую трактовку см.: [Bellini 1998, p. 51].

надписи явно намекают на рассказ Плиния Старшего о вышитом золотом по краю одежд имени Зевксиса [Klamt 2011, p. 4], ставя мастера XV в. в один ряд со знаменитейшим живописцем античности.

Дворцовая капелла Медичи была посвящена Троице [Roettgen 1996, p. 327]. Идея троичности проявляется и в изображении трех волхвов со всеми сопутствующими коннотациями. Представляется уместным соотнесение восточных правителей и их процессов с временами суток и сторонами света. Молодой волхв на восточной стене олицетворяет рассвет, средний – на южной – полдень, а пожилой волхв в западной части фрескового цикла – закат. Процессия, прочитываемая слева направо, напоминает и о взрослении человека: от юного волхва до седобородого старца, наиболее близкого к главной цели капеллы – новорожденному Младенцу Христу, а если смотреть шире – к Царствию Небесному. Определенная эволюция прослеживается и в автопортретах Беноццо: от зависимого и входящего в «свиту» Медичи, но уже заявляющего о себе художника, до отстаивающего свои права мастера, а затем и философски принявшего жизнь странника.

Медичи и их приближенные представлены в конце процессии (в свите младшего волхва, преподнесшего смирену, что намекало на связь их рода с медициной) – им еще предстоит пройти путь духовного становления. А два автопортрета художника помещены в ее начале, т. е. ближе всего к священному. Неслучайно в сторону начала процессии обращен и ассоциируемый с верующими бык в части сцены с пастухами слева от алтаря. Справа ему противопоставлен уставившийся вперед осел, отождествляемый с язычниками [Roettgen 1996, p. 330].

Если вспомнить о соотнесении волхвов с трехчастным делением средневекового и ренессансного общества на работников (младший волхв), воинов (средний) и молящихся (старший) [Cardini 2004, p. 29–31], получится, что Гоццоли один раз изобразил себя как известного своим ремеслом мастера среди представителей банкирской семьи Медичи<sup>5</sup> и дважды – в более «высокой» группе молящихся, «пропустив» свиту среднего волхва. Малочисленность этой части процессии, возможно, обусловлена не только компози-

---

<sup>5</sup> Этот фрагмент процессии объединяет тех, с кем непосредственно связана роспись капеллы: рядом с собой Гоццоли написал своего ассистента Джованни Антонио делла Кека из Муджелло (племянника Беато Анджелико), а также жену Пьеро – Лукрецию Торнабуони. Ее литературное творчество [в том числе стихотворное переложение в гимны (*laudi*) фрагментов Священной истории] оказало существенное влияние на программу декорации семейной молельни. См. [Solum 2008, p. 79–80, 95].



ционными причинами (наличием на южной стене окон и дверного проема), но и антивоенной политикой Медичи, всячески игнорировавших призывы Пия II к крестовому походу против турок.

Поместив три автопортрета в близких к алтарю фрагментах фрески, Беноццо не только увековечил себя, но и фактически обеспечил свою счастливую загробную участь – благодаря заступничеству изображенных в алтарном образе святых и проводимым в капелле службам (ср. [Roettgen 1996, p. 329]).

Трудно сказать, почувствовал ли Пьеро ди Козимо де Медичи «уколы» Гоццоли, или они затерялись за обилием деталей фрескового цикла капеллы Волхвов. Этим, как и вполне понятной меньшей придирчивостью заказчика к концу работ, возможно, объясняется и наличие больших вольностей на западной стене, расписанной в последнюю очередь. В любом случае, Беноццо взял реванш, причем довольно остроумно и изобретательно, в частности в своих автопортретах. Недаром Вазари писал о нем как об опытном мастере, обладающем «огромнейшей выдумкой»<sup>6</sup>. Многоуровневость прочтения созданного им живописного ансамбля и изящество вводимых в него аллюзий свидетельствуют о том, что Беноццо Гоццоли был гораздо более тонким, глубоким и сложным художником, чем о нем зачастую думают.

### *Литература*

- Головин 2003 – Головин В.П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 285 с.
- Мастера искусства об искусстве 1966 – Мастера искусства об искусстве. Т. 2: Эпоха Возрождения / Под ред. А.А. Губера, В.Н. Гращенкова. М.: Искусство, 1966. 397 с.
- Acidini Luchinat 1993 – Benozzo Gozzoli: la Cappella dei Magi / a cura di Acidini Luchinat C. Milano: Electa, 1993. 387 p.
- Bellini 1998 – Bellini M. La Cappella dei Magi nel Palazzo Medici-Riccardi // Cappelle del Rinascimento a Firenze. Firenze: Editore Becocci, 1998. P. 47–58.
- Cardini 2004 – Cardini F. Die Heiligen Drei Könige im Palazzo Medici. Firenze: Mandragora, 2004. 96 p.
- Cole Ahl 1996 – Cole Ahl D. Benozzo Gozzoli. New Haven; London: Yale University Press, 1996. 340 p.

<sup>6</sup> Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / Пер. с итал. А.Г. Габричевского и А.И. Венедиктова. М.: Альфа-книга, 2008. С. 348.

- Grote 1964 – Grote A. A Hitherto Unpublished Letter on Benozzo Gozzoli's Frescoes in the Palazzo Medici-Riccardi // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1964. Vol. 27. P. 321–322.
- Klamt 2011 – Klamt J.-C. Opus Benotii: Ein Versuch zu Benozzo Gozzolis Selbstporträt in Florenz // *Kunstgeschichte*. Open Peer Reviewed Journal, 2011 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/138/> (дата обращения 10.04. 2021).
- Rejaie 2006 – Rejaie A.M. Defining artistic identity in the Florentine Renaissance. Vasari, embedded self-portraits, and the patron's role. Ph. D. Thesis. University of Pittsburgh. 2006. 271 p.
- Roettgen 1996 – Roettgen S. Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Bd. 1. Anfänge und Entfaltung, 1400–1470. München: Hirmer Verlag GmbH, 1996. 462 S.
- Solum 2008 – Solum S. Attributing influence. The problem of female patronage in fifteenth-century Florence // *The Art Bulletin*. 2008. Vol. 90. No. 1. P. 76–100.

## References

---

- Acidini Luchinat, C. (a cura di) (1993), *Benozzo Gozzoli: la Cappella dei Magi*, Electa, Milano, Italy.
- Bellini, M. (1998), “La Cappella dei Magi nel Palazzo Medici-Riccardi”, in *Cappelle del Rinascimento a Firenze*, Editore Becocci, Firenze, Italy, pp. 47–58.
- Cardini, F. (2004), *Die Heiligen Drei Könige im Palazzo Medici*, Mandragora, Firenze, Italy.
- Cole Ahl, D. (1996), *Benozzo Gozzoli*, Yale University Press, New Haven, London, USA.
- Golovin, V.P. (2003), *Mir khudozhnika rannego ital'yanskogo Vozrozhdeniya* [The world of the early Italian Renaissance artist], Novoye literaturnoye obozreniye, Moscow, Russia.
- Grote, A. (1964), “A Hitherto Unpublished Letter on Benozzo Gozzoli's Frescoes in the Palazzo Medici-Riccardi”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 27, pp. 321–322.
- Guber, A.A. and Grashchenkov, V.N. (eds.) (1966), “Masters of art about art”, *Epokha Vozrozhdeniya* [Renaissance], Iskusstvo, Moscow, Russia, vol. 2.
- Klamt, J.-C. (2011), “Opus Benotii: Ein Versuch zu Benozzo Gozzolis Selbstporträt in Florenz”, *Kunstgeschichte*. *Open Peer Reviewed Journal*, available at: <https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/138/> (Accessed 10 Apr. 2021).
- Rejaie, A.M. (2006), *Defining artistic Identity in the Florentine Renaissance: Vasari, embedded Self-portraits, and the Patron's Role*, Ph.D. Thesis, University of Pittsburgh, USA.
- Roettgen, S. (1996), Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 1, in *Anfänge und Entfaltung, 1400–1470*. Hirmer Verlag GmbH, Munich, Germany.
- Solum, S. (2008), “Attributing influence. The problem of female patronage in fifteenth-century Florence”, *The Art Bulletin*, vol. 90, no. 1, pp. 76–100.

*Информация об авторе*

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

*Information about the author*

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

УДК 7.034(450)

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-115-126

Римская мастерская Джироламо Муциано:  
на стыке коллективного и индивидуального  
творчества

Мария В. Дунина

*Государственный музей изобразительных искусств  
имени А.С. Пушкина, Москва, Россия, mashadunina@mail.ru*

*Аннотация.* Художественная жизнь Рима конца Чинквеченто была связана с постепенным отходом от ренессансной идеи личного примера мастера в работе его помощников. Концепция художника как главы крупной мастерской, определявшего все, что связано с ее жизнью и трудом, теперь все сильнее пересекалась с представлением о соратничестве равноценных творческих индивидуальностей. Взаимодействие Джироламо Муциано с его ассистентами отчасти являлось продолжением идеальных образцов римских мастерских первой половины XVI столетия. Однако здесь этот тип общения получил неожиданное развитие, поскольку учитель начал активно пользоваться графическими идеями учеников.

В работе рассматривается преемственность традиций и новаторские творческие методы, присущие мастерской Муциано.

*Ключевые слова:* Джироламо Муциано, Ренессанс, Рим, Чинквеченто, художественная мастерская

*Для цитирования:* Дунина М.В. Римская мастерская Джироламо Муциано: на стыке коллективного и индивидуального творчества // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 6. С. 115–126. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-115-126

The Roman workshop of Girolamo Muziano.  
At the junction of collective and individual  
creativity

Maria V. Dunina

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

*Abstract.* Artistic life in the Rome of the late Cinquecento was affected by a gradual departure from the Renaissance idea of a master who set his personal example on the work of his assistants. The concept of an artist as the head of

---

© Дунина М.В., 2021

a large workshop, who determined everything related to its life and work, now increasingly merged into an idea of a collaboration of creative equals. Girolamo Muziano's interaction with his assistants was partly a continuation of the ideal examples of Roman workshops in the first half of the 16<sup>th</sup> cent. However, in this case, the type of interaction underwent an unexpected development, as the teacher began to use the graphic ideas of his students. This article examines the continuity and mutation of traditions and innovative creative methods in the workshop of Girolamo Muziano.

*Keywords:* Girolamo Muziano, Renaissance, Rome, Cinquecento, artistic workshop

*For citation:* Dunina, M.V. (2021), "The Roman workshop of Girolamo Muziano. At the junction of collective and individual creativity", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, pp. 115–126, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-115-126

Для римской художественной среды конец Чинквеченто был связан с постепенным отходом от идеи непрерываемого авторитета мастера в работе его учеников. Теперь все больший вес приобретали временные объединения художников и соработничество равных творческих индивидуальностей.

Каждый из участников временного объединения набирал свою собственную команду ассистентов: мастеров фрески и лепнины, исполнителей гротесков, специалистов по изображению пейзажей. Таким образом, обретали новую жизнь методы распределения ролей в мастерской, заведенные еще Рафаэлем. Однако же такие команды собирались по случаю и так же быстро рассредоточивались по Риму в поисках новой работы [Robertson 2015, p. 281–323; Дунина 2019].

Заказы на большие фресковые циклы выполнялись быстро, что приводило к потребности нанимать для каждого конкретного случая многих молодых художников. Так действовали содержавшие в те дни крупнейшие мастерские в Риме Джироламо Муциано, Таддео Цуккарро, Чезаре Неббиа, Федерико Цуккарро. Однако в это время не существовало адекватной практики обучения и участия новичка в работе мастерской. Поэтому нужны были самостоятельные юные мастера, а не подмастерья.

Некоторые мастера, такие как Джироламо Муциано, считали для себя за привилегию возможность для молодого художника без громкого имени не связывать себя с ученичеством или работой на чужую мастерскую, но вместо этого в начале карьеры посвятить себя штудиям. Уроженец Брешии, Муциано провел 12 лет в Падуе

и обучался рисунку, колориту, пейзажу у Ламберта Сустриса и Доменико Кампаньолы. Мастер, к которому формально «прикрепился» Джироламо Муциано в этот период, некий Франческо Пиккена, был для него не самым лучшим учителем: авторитарный художник не давал своему подопечному никаких уроков или рисунков. В 1546–1547 гг. Муциано отправился в Венецию, где, пользуясь покровительством своего щедрого дяди, уже не занимаясь учебной в чьей-либо мастерской, так как не испытывал необходимости в заработке. В Рим в 1549–1550 гг. Муциано приехал «с определенным намерением не включаться в какую-либо общественную работу, если она не может быть живым свидетельством приобретенной добродетели»<sup>1</sup>. Что вызывает восторг относительно Муциано – как он последовательно посвятил себя достижению совершенства. Джованни Бальоне приводит легендарный факт, что Джироламо сбрил волосы и бороду и не выходил из дому, пока они не отросли, и рисовал<sup>2</sup>. Художник последовательно выбирал для себя замкнутый образ жизни и не стремился вступать в творческие союзы только ради заработка, ему гораздо важнее было решать собственные задачи. Последовательный индивидуализм как реакция на художественную среду, в которой не было места для традиционной мастерской.

В Риме Муциано сдружился с Таддео Цуккаро, юношей, которому тоже не повезло с учителями, и начал вместе с ним зарисовывать античные памятники, пейзажи и портреты, копировать великих мастеров эпохи Возрождения. Благодаря своему усердию, оба мастера очень быстро приобрели влиятельное положение в Риме: в 1548 г. Цуккаро получил заказ на роспись фасада палаццо Маттеи, в 1551 г. Муциано работал вместе с Баттиста Франко в капелле Габриэлли в церкви Санта-Мария-сопра-Минерва.

Показательный пример обмена идеями между современниками – взаимодействие Джироламо Муциано с Таддео [Marciani 2002, p. 114–118]. Первый самостоятельный фресковый заказ Муциано – «Отдых на пути в Египет», написанный им в 1553–1554 гг. для церкви Санта-Катерина-делла-Рота. Фреска демонстрирует не только отсылки к творчеству Микеланджело и Себастьяно дель Пьомбо, но связь с композицией рисунка Цуккаро из гамбургского Кунстхалле [Gere 1966, p. 417–418]. При этом принципиально

---

<sup>1</sup> *Procacci U.* Una Vita' inedita del Muziano // *Arte Veneta*. 1954. No. 8. P. 250.

<sup>2</sup> *Baglione G.* Le vite de pittori, scultori, architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a tempi di Papa Urbano VIII nel 1642. Rome: Stamperia d'Andrea Fei, 1642. P. 49.

новаторским здесь оказалось решение пейзажа: большие деревья, занимающие необычайно значительную для римского искусства часть композиции фрески. Показательно, что сам Цуккаро, создавая собственную живописную версию сюжета для Санта-Мария-дель-Орто в 1558–1560 гг., использовал не только свои наработки, но и ту часть, которую присвокупил Муциано, как бы соглашаясь с его развитием собственной идеи. Таким образом, перед нами в данном случае не что иное, как творческий диалог равноценных личностей. Это был совместный поиск мотивов двух художников, но самостоятельная работа каждого над своим заказом.

И все же отсутствие возможностей для образования и хорошего жилья для молодых приезжих художников заботило мастеров. Помощники без навыков и опыта не устраивали никого. В 1577 г. Джироламо, уже зрелый мастер и глава собственной мастерской, предпринял первые шаги к организации официальной Академии для живописцев, обосновав это тем, что юношам в Риме приходилось приступать к работе, не имея большого опыта и подготовки, без прохождения обучения искусствам [Marciari 2009, p. 198].

Академия Святого Луки набрала силу в 1593 г., когда ее президентом стал Федерико Цуккаро. У Муциано была вражда с секретарем академии времен Цуккаро – Романо Альберти. Именно поэтому о ее деятельности между этими годами известно достаточно мало. Муциано также явно собирался основать общежитие для молодых художников, завещав для этих целей свое имущество [Marciari 2009, p. 199]. Эту идею воскресил, хотя и неудачно, Цуккаро, спланировавший *foresteria* для юных талантов в своем собственном дворце [Strunk 2007].

Показательно, что даже Джироламо Муциано, основатель римской Академии, в те же годы возглавлял собственную большую мастерскую. В нее входили такие художники, как Чезаре Неббиа, Джованни Гуэрра, Фердинандо Сермеи и Паоло Россетти, учившийся у Муциано мозаичной технике и участвовавший в работе над Григорианской капеллой собора Святого Петра (1579–1583). Благодаря успеху в Риме этих и предшествующих лет, именно Муциано стал художником кардинала д'Эсте и папы Григория XIII, именно ему было поручено создание алтаря для церкви Иль Джезу (1587–1589) и двух первых новых алтарей для Собора Святого Петра.

Сама должность руководителя мастерской или временного союза теперь тоже претерпела значительные изменения. Ранее художник, управлявший работой, всегда отвечал и за ее замысел, и за исполнение. Теперь же руководящий мастер порой выполнял только административную функцию: отбирал участников росписи



и распределял задачи. Так, в Оратории дель Крочифиссо в церкви Сан Марчелло (1578–1584) Муциано и Томмазо деи Кавальери были наняты только для того, чтобы помочь отобрать других талантливых мастеров [Henneberg 1974].

Джироламо отдавал свои рисунки помощникам с тем, чтобы они воплощали их в собственных работах. Эта практика была отнюдь не новой для римской художественной среды.

Во времена Рафаэля подобная работа *garzoni* все еще считалась работой мастерской. Относительно «Пожара в Борго» принято полагать, что все рисунки и большая часть фрески принадлежат Рафаэлю. Любопытно, что Дж. Шерман, описывая данную работу, утверждает очень категорично, что «если Рафаэль сам был автором живописи, он никогда не порекомендовал *invenzione* кому-либо еще» [Shearman 1983, p. 42]. Однако же на реконструкции вида «Пожара в Борго» по замыслам Рафаэля, выполненной П. Джоаннайдсом, отсутствует женщина с распростертыми руками на коленях, повернутая спиной к зрителю, которую Джулио, предпочитавший динамику и драматичность более гармоничным формам учителя, поместил в центре фрески [Joannides 2000, p. 44–45]. Джулио изменил рисунок своего учителя для фрески «Пожар в Борго», но как самостоятельного художника тогда его не узнали.

Примером совершенно иного взаимодействия, когда рисунки учителя становились собственностью ученика, можно считать альянсы Микеланджело с Себастьяно дель Пьомбо, Марчелло Венусти и Даниеле да Вольтерра [Baker-Bates 2005]. Венецианец Себастьяно, пользовавшийся покровительством Буонарроти, получал от него картоны и рисунки, которые воплощал в росписях римских церквей. Таким образом Микеланджело мог соперничать с мастерской Санти, не выходя при этом на римскую художественную сцену. Себастьяно дель Пьомбо был художником-одиночкой, как и Микеланджело, и это сходство характеров, вероятно, их сблизило. Любопытно при этом, что современники видели в этом союзе подчиненное положение Себастьяно, и хорошо отдавали себе отчет, что автор замысла в данном случае – Микеланджело. Пьетро Аретино прямолинейно назвал Себастьяно «копьем Микеланджело» [Dolce 1968, p. 94–95].

Взаимоотношения Джироламо Муциано с его подопечными можно назвать некоей промежуточной ситуацией между коллективным и индивидуальным методом работы. Особенно показательно его общение с местным уроженцем Чезаре Неббиа, которого Муциано встретил в 1555 г. Почти ровесник Муциано, Неббиа стал учеником и верным другом мастера на протяжении 35 лет

вплоть до смерти Муциано в 1592 г. Хотя Неббиа довольно скоро стал самостоятельным мастером, он продолжил жить и работать в доме Муциано и работать в его мастерской. Чезаре пользовался покровительством Муциано, который помогал ему заполучать самые востребованные заказы. Кроме того, их отношения развились в своего рода «изобразительный диалог». Взаимодействие Джироламо и Чезаре, связанное с обменом рисунками и идеями, а также помощью в карьере, становится параллелью и развитием типа отношений, которое существовало у Микеланджело с Себастьяно дель Пьомбо и Даниэле да Вольтерра. Однако здесь этот тип взаимодействия получил некое неожиданное развитие, поскольку учитель начал пользоваться графическими идеями ученика.

Чезаре Неббиа, бывший, по словам Бальоне, отличным подражателем манере своего учителя (*“gran’imitatore di quella sua maniera”*), вполне ожидаемо частично использовал рисунки Муциано для создания собственных фресок<sup>3</sup>.

Необычен здесь тот факт, что те эскизы, которые показывал ученику Муциано, демонстрируя различные эффекты, способные изменить композицию, впоследствии использовал и сам учитель. Например, алтарная композиция «Поклонение волхвов», написанная Чезаре в 1578 г. для Кьеза Нуова, имеет тот же источник, что и «Рождество», созданное самим Муциано для Санта Мария деи Монти несколько лет спустя в 1582–1585 гг. Этот общий источник – эскизы Муциано, созданные им в 1570-х гг. Впервые мы сталкиваемся с ситуацией, когда мастер использовал для живописных работ свой *invenzione*, уже получивший воплощение в работе ученика. Нарушение здесь традиционного порядка: мастер сделал эскиз – соратник воплотил – вызывает большой интерес. Щедро делаясь своими пластическими находками с мастерской и с бывшими учениками, мастер не считал для себя невозможным занять второстепенную позицию по отношению к собственным замыслам, уже знакомым публике под другим именем.

Более того, кажется невероятным, но иногда возникали обратные ситуации, когда замыслы, принадлежавшие Неббиа, воплощались Джироламо Муциано. В 1589 г. Джироламо выполнил цикл жития святого Матфея в капелле Маттеи в Санта-Мария-ин-Арачели, основываясь на рисунках Чезаре (Сиена, библиотека Дельи Интронати и Гамбург, Кунстхалле) (рис. 1).

<sup>3</sup> *Baglione G.* Le vite de pittori, scultori, architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a tempi di Papa Urbano VIII nel 1642. P. 116.



*Рис. 1. Джироламо Муциано. Мученичество Св. Матфея.  
1586–1589. Настенная живопись маслом.  
Санта-Мария-ин-Арачели, Рим*

Однако если рисунки Неббиа – это драматичные, тесные, переполненные композиции, то в живописи Муциано оставался верным собственной манере, и превращал все в устойчивые, спокойные, уравновешенные истории. Муциано не стремился подражать манере ученика, но воспользовался его набросками, поскольку был, пользуясь выражением Дж. Марчиаги «заинтересован в обсуждении рисунков с равными себе» [Marciari 2002, p. 133–134]. Воспитав в Неббиа соратника, Муциано в какой-то момент начал меняться с ним ролями.

Неббиа, будучи художником не меньшего таланта, чем Муциано, никогда не вышел до конца из-под его крыла, до конца старался обратиться к мастеру за дружеским советом. И все же в конце концов он добился того, что и его замыслы были признаны подходящими в качестве источника для его учителя. При этом тот факт, что Чезаре сохранял за собой право видоизменять композиции Муциано, а Муциано не заимствовал манеру у Неббиа, однозначно говорит нам о том, что взаимодействие их было не «школой» Муциано, а обменом идеями, разговором в рисунках. Неслучайно именно Муциано был одним из инициаторов создания римской академии Св. Луки. Такого рода общение художников через диалог оказывается сродни академическим упражнениям, а не традиционному взаимодействию мастера и ученика.

Даже будучи уже самостоятельным художником, Неббиа мог показывать Муциано свои наброски, и тот в качестве ответа создавал детально проработанный многофигурный эскиз. Однако мнение Муциано не становилось для Чезаре истиной в последней инстанции, и он, создавая *modello* и живописное воплощение, мог вносить дополнения и изменения в композицию. Произведение становилось авторским, принадлежало самому Неббиа, а не мастерской Муциано. Оценка и советы мастера были только одним из этапов работы над картиной.

Каждый из авторов работал над своим заказом самостоятельно. Это уже не была традиционная мастерская, подчиненная мастеру. При этом творческий поиск, связанный с обменом графическими идеями, сохранял живую связь между художниками. Нельзя не заметить, впрочем, что изучение рисунков великих мастеров и коллег-манеристов являлось неотъемлемой частью художественной жизни Рима Чинквеченто.

Что касается практики работы самого Чезаре Неббиа, у него не было недостатка в возможностях проявить себя в качестве руководителя. Сикст V построил в Санта Мария Маджоре большую Сикстинскую капеллу. Команда, нанятая Сикстом V для росписи капеллы (1587–1589), состояла приблизительно из 20-ти художников. Неббиа и Джованни Гуэрра руководили работой Феррау Ферцони, Пауля Бриля, Анждея Лилио, Джакомо Стелла, Джованни Баттиста дель Поццо, Париса Ногари и др.<sup>4</sup>

Чезаре не только распределял работы между художниками, но и отвечал за создание *modelli*. Так, фреску с изображением входа Святого Петра в Рим, выполнил под наблюдением Неббиа совсем юный мастер, бывший моложе его на 30 лет, – ломбардец Джованни Баттиста Поццо. При этом все известные эскизы и композиционный образец принадлежат, видимо, именно Неббиа, для которого характерны графическая точность и объективность контуров. Юный ломбардский мастер в данном случае отвечал только за колорит.

Джованни Бальоне утверждал, что фреску «Иаков с сыновьями» создал Джакомо Стелла. Рисунок пером и кистью, хранящийся в Лейпциге, имеет подпись, которую приписывают Стелла: *Lifili a Sig. Giacomo* [Eitel-Porter 1997, p. 453]. Однако же тот факт, что лист впоследствии прочерчен сангиной, вместе с особенностями исполнения, позволяет предположить, что и в данном случае мы имеем дело с рисунков Неббиа. В таком случае надпись на листе

---

<sup>4</sup> *Baglione G.* Le vite de pittori, scultori, architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a tempi di Papa Urbano VIII nel 1642. P. 116.

можно трактовать не как автограф, а как указание, кому из художников поручается живопись.

Однако, поскольку упомянутые художники не трудились совместно с Неббиа длительное время и не были его учениками, он не мог контролировать качество их росписей. В отличие от взаимодействия Муциано и Неббиа – сотрудничества учителя и ученика – здесь вновь был пропущен важный элемент работы мастерской. Поэтому уровень живописи данного цикла несопоставим с произведениями мастерской Муциано.

Выполняя другой заказ – росписи Скала Санта (1587–1588), Неббиа и Гуэрра снова оказались руководителями 19-ти художников. И опять же Неббиа сам спланировал большинство сцен. Так, фреска, изображающая Моисея и медного змия, написанная Феррау Фенцони, изменила композиционный замысел Неббиа. *Modello* из Уффици, созданное Неббиа, обладает изящным контуром и равновесием композиции, в то время как в живописном исполнении мы видим жесткие контуры и драматичную динамику сцены.

На наш взгляд, наиболее интересен в данном случае не тот факт, что Неббиа создавал для остальных мастеров композиционные рисунки, но то, как напишет через полвека Бальоне, что «они были осуществлены его [Неббиа] учениками»<sup>5</sup>. Довольно очевидно, что указанные мастера были собраны вместе именно для этого конкретного заказа. Пауль Бриль занимался пейзажными росписями в целом ряде римских построек. Другие упомянутые художники – авторы нарративных сцен – также участвовали в целом ряде работ в самых разных составах. Фрески, выполнявшиеся другими мастерами по рисункам Неббиа, изменялись порой до неузнаваемости. Кроме того, самым опытным из мастеров Чезаре доверял самостоятельное создание *modello*, ограничиваясь только предварительными рисунками и продолжая традицию сотворчества.

В данном случае, очевидно, мы не имеем дело с мастерской, существовавшей на постоянной основе, или с моментом полноценного ученичества. Подобный стык коллективного и индивидуального творчества, когда один художник оказывался подчиненным творческой воле другого, но при этом легко мог в это же время работать самостоятельно на другой площадке, был весьма характерен для конца XVI столетия.

Стоит отметить, однако, что параллельно в Риме работали художники, придерживавшиеся совершенно иных творческих методов. Так, Кавалер д'Арпино зачастую отдавал свои заказы участникам мастерской, вовсе не участвуя ни в создании замысла,

---

<sup>5</sup> Ibid.

ни в воплощении живописи. Такой подход не имеет ничего общего с совместным творчеством. В противовес ему Федерико Бароччи парадоксальным образом воскресил в своей практике самые архаичные подходы Кватроченто. Он просил учеников повторно использовать одни и те же картоны, чтобы его рисунок всегда оставался неизменным. Этот подход вовсе исключал возможность привнести в графику что-то свое.

Письмо, которое Неббиа написал Федерико Борромео после кончины Муциано в 1592 г., проливает свет на дружбу ученика и учителя. В нем Чезаре рассказывает, что Джироламо явился к нему во сне и рассказал о своем пребывании в раю, а также о божественном происхождении и священной роли искусства. Неббиа писал, что, «любя Муциано как отца, пока он был жив, хотел прославить его как мастера после смерти» [Marciari 2002, p. 120].

Графические диалоги в мастерской Джироламо Муциано обладили по своей сути истиной римскостью. Здесь проявилась и ключевая для искусства Рима роль рисунка, и характерное дружеское творческое общение талантливых мастеров.

### *Литература*

---

- Дунина 2019 – Дунина М.В. Временные объединения художников и живописные мастерские в Риме второй половины XVI столетия // Клио. 2019. № 6. С. 105–109.
- Baker-Bates 2005 – Baker-Bates P. Workshop and showroom in high Renaissance Rome. The idiosyncratic model of Sebastiano del Piombo // Bulletin of the Society for Renaissance Studies. 2005. No. 23. P. 1–6.
- Dolce 1968 – Dolce L. Aretino / Ed., transl. M. Roskill. New York: New York University Press, 1968. 354 p.
- Eitel-Porter 1997 – Eitel-Porter R. Artistic co-operation in late sixteenth-century Rome. The Sistine Chapel in S. Maria Maggiore and the Scala Santa // The Burlington Magazine. 1997. Vol. 139. No. 1132. P. 452–462.
- Gere 1966 – Gere J.A. Girolamo Muziano and Taddeo Zuccaro. A note on an Early Work by Muziano // The Burlington Magazine. 1966. Vol. 108. No. 761. P. 417–419.
- Henneberg 1974 – Henneberg J., von. L'Oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello. Rome: Bulzoni, 1974. 119 p.
- Joannides 2000 – Joannides P. Giulio Romano in Raphael's Workshop // Quaderni di Palazzo Te. 2000. No. 8. P. 35–46.
- Marciari 2002 – Marciari J. Girolamo Muziano and the dialogue of drawings in Cinquecento Rome // Master drawings. 2002. No. 40.2. P. 113–134.
- Marciari 2009 – Marciari J. Artistic practice in late cinquecento Rome and Girolamo Muziano's Accademia di San Luca // The Accademia Seminars: The Accademia

- di San Luca in Rome, c. 1590–1635 / Ed. by P.M. Lukehart. New Haven: Yale University Press, 2009. P. 197–223.
- Robertson 2015 – *Robertson C.* Rome 1600. The city and the visual arts under Clement VIII. New Haven: Yale University Press, 2015. 450 p.
- Shearman 1983 – *Shearman J.* The organization of Raphael's workshop // *Museum studies*. 1983. No. 10. P. 41–57.
- Strunk 2007 – *Strunk Ch.* The original setting of the early life of Taddeo series. A new reading of the pictorial program in the palazzo Zuccari, Rome // *Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome* / Ed. by J. Brooks. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2007. P. 113–125.

## References

---

- Baker-Bates, P. (2005), “Workshop and showroom in high Renaissance Rome. The idiosyncratic model of Sebastiano del Piombo”, *Bulletin of the Society for Renaissance Studies*, no. 23, pp. 1–6.
- Dolce, L. (1968), *Aretino*, New York University Press, New York, USA.
- Dunina, M.V. (2019), “Temporary associations of artists and painting workshops in Rome of the second half of the 16<sup>th</sup> century”, *Klio*, no. 6, pp. 105–109.
- Eitel-Porter, R. (1997), “Artistic co-operation in late sixteenth-century Rome. The Sistine Chapel in S. Maria Maggiore and the Scala Santa”, *The Burlington Magazine*, vol. 139, no. 1132, p. 452–462.
- Gere, J.A. (1966), “Girolamo Muziano and Taddeo Zuccaro. A note on an Early Work by Muziano”, *The Burlington Magazine*, vol. 108, no. 761, p. 417–419.
- Henneberg, J., von (1974), *L'Oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, Bulzoni, Rome, Italy.
- Joannides, P. (2000), “Giulio Romano in Raphael's Workshop”, *Quaderni di Palazzo Te*, no. 8, p. 35–46.
- Marciari, J. (2002), “Girolamo Muziano and the dialogue of drawings in Cinquecento Rome”, *Master drawings*, no. 40.2, p. 113–134.
- Marciari, J. (2009), “Artistic practice in late cinquecento Rome and Girolamo Muziano's Accademia di San Luca”, in Lukehart, P.M. (ed.), *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590–1635*, Yale University Press, New Haven, USA, p. 197–223.
- Robertson, C. (2015), *Rome 1600. The city and the visual arts under Clement VIII*. Yale University Press, New Haven, USA.
- Shearman, J. (1983), “The organization of Raphael's workshop” *Museum studies*, no. 10, p. 41–57.
- Strunk, Ch. (2007), “The original setting of the early life of Taddeo series. A new reading of the pictorial program in the palazzo Zuccari, Rome”, in Brooks, J. (ed.), *Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, USA, p. 113–125.



*Информация об авторе*

*Мария В. Дунина*, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва, Россия; 119019, Россия, Москва, ул. Волхонка, д. 12; mashadunina@mail.ru

*Information about the author*

*Maria V. Dunina*, The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia; bld. 12, Volkhonka St., Moscow, Russia, 119019; mashadunina@mail.ru

УДК 75.041.5

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-127-138

## Иллюзия и реальность в портретах Георга Пенца

Надежда А. Истомина

*Государственный музей изобразительных искусств  
имени А.С. Пушкина, Москва, Россия,  
nadejda.istomina2010@yandex.ru*

*Аннотация.* Живописные портреты Георга Пенца – одна ярких страниц творчества мастера. В 1540-х гг., вернувшись из второй итальянской поездки, художник становится ведущим портретистом нюрнбергской знати и обращается к типу монументального большеформатного портрета, включавшего в себя элементы жанровой живописи. Окружавший модель богатый антураж давался Пенцем с присущей немецкому ренессансному искусству верностью натуре и являлся не только демонстрацией социального статуса и благосостояния модели, но и мастерства художника. Одновременно изображение наделялось свойственными эстетике маньеризма смысловыми и оптическими иллюзиями, помимо прочего, указывающими на просвещенность и утонченный вкус портретируемого. Иллюзия и реальность, перекликаясь, создавали определенное символическое поле, внутри которого следует понимать картину. Эта тенденция найдет свое продолжение в живописи XVII в.

*Ключевые слова:* Георг Пенц, портрет, немецкое искусство, Ренессанс, Альбрехт Дюрер

*Для цитирования:* Истомина Н.А. Иллюзия и реальность в портретах Георга Пенца // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 6. С. 127–138. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-127-138

## Illusion and reality in the portraits by Georg Pencz

Nadezhda A. Istomina

*The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia,  
nadejda.istomina2010@yandex.ru*

*Abstract.* Georg Pencz's picturesque portraits represent one of the brightest stages of development in the master's work. In the 1540s, after his second Italian trip, the artist became the leading portrait painter of the Nuremberg

---

© Истомина Н.А., 2021

nobility and turned to the type of monumental large-format portrait that included elements of genre painting. Pencz depicted the rich entourage surrounding a patron with the attention to nature inherent in German Renaissance art. It was a demonstration not only of the social status and affluence of his patron, but also of the artist's skill. At the same time, the image was endowed with an inherent aesthetics of mannerism, in which notional and optical allusions, among other things, indicated the enlightenment and subtle taste of the portrayed individual. Illusion and reality combined to create a symbolic field, within which a picture should be interpreted. This trend continued into XVII century painting.

*Keywords:* Georg Pencz, portrait, German art, Renaissance, Albrecht Dürer

*For citation:* Istomina, N.A. (2021), "Illusion and reality in the portraits by Georg Pencz", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, pp. 127–138, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-127-138

Георг Пенц – нюрнбергский мастер так называемой последюреровской эпохи, период творчества которого приходится на вторую четверть XVI столетия. В отечественной науке малоизвестный художник, прежде всего упоминаемый как ученик Альбрехта Дюрера и как гравёр, относимый к группе «Малых мастеров» или мастеров «малых форм» (Kleinmeisters), являющийся одним из трех представителей «мастеров безбожников», примкнувших к реформе Томаса Мюнцера и осужденных на изгнание из Нюрнберга в 1525 г. И если коллеги по ремеслу и по ссылке братья Бартель и Ганс Зебальд Бехамы (не считая короткого пребывания в городе Ганса Зебальда Бехамы в 1528–1529 гг.) в родной город после помилования так и не вернулись, то Пенц в 1527 г. обосновался в Нюрнберге, став в 1532 г. его главным художником и портретистом местной знати. Качество произведений мастера позволяет рассматривать их как образцы последнего расцвета ренессансной живописи в Нюрнберге. Пенц получал о своих живописных работах, и прежде всего портретных, весьма лестные отзывы современников и пользовался покровительством князей Иоанна Саксонского и Альбрехта Прусского [Dyballa 2014, p. 10].

Типичный представитель своего времени, Г. Пенц сплавил в портретах элементы нескольких школ. Базируясь на немецкой традиции, ориентируясь на произведения А. Дюрера и Г. Гольбейна Младшего, художник испытал сильнейшие влияния итальянской живописи. Исследователи с известной долей уверенности предполагают две итальянских поездки мастера. На основании отсут-

ствия документальных сведений о Г. Пенце в Нюрнберге до 1530 г., Х. Гмелин обосновал первую итальянскую поездку, совершенную художником либо от города, либо по совету Дюрера [Gmelin 1966, p. 50]. В начале 1540-х гг. состоялась вторая, более длительная и важная, определившая творческий метод и художественное видение мастера<sup>1</sup>. Он побывал в Венеции и видел портреты Тициана и Л. Лотто; в Мантуе, где был очарован росписями А. Мантеньи в Камере дельи Спозы в палаццо Дукале и Дж. Романо в Зале Гигантов в палаццо дель Те; во Флоренции познакомился с творчеством Понтормо. Наконец, вероятно, он был в Риме, где видел фрески Рафаэля и Микеланджело в Ватикане. Знакомство с итальянским искусством изменили отношение мастера как к композиции портрета, так и к характеристике модели. Именно в 1540-х гг., после своего второго посещения Италии, Пенц обращается к портрету-картине, сильно разнящемуся с образами, бытовавшими в портретном искусстве Германии во времена Дюрера. Это представительные широкоформатные произведения с портретируемыми, данными в три четверти фигуры в угловом пространстве преимущественно итальянизированного интерьера<sup>2</sup>. В этих портретах мастер, стремясь к максимальной объективности натуры, использует оптические иллюзии, различные их формы овеществления и понимания. Речь идет как о предметном мире, о вариантах использования линейной перспективы, так и о символически-аллегорическом характере, тающемся в, казалось бы, прозаичной объективности.

Одним из первых заказчиков вернувшегося из второго итальянского путешествия Пенца стал нюрнбергский золотых дел мастер

---

<sup>1</sup> Х. Гмелин датирует эту поездку 1542 г. [Gmelin 1966, p. 51].

<sup>2</sup> Согласно Э.Дж. Мартину Пенц своими нововведениями мог и «раздражать» консервативных нюрнбергских патронов, отрицавшими «итальянскую моду» [Aikema, Brown 1999, p. 386]. Заявление кажется верным, поскольку протестантский бюргерский патрициат мог не признавать «католические» интернациональные формы изображения, стремящиеся к пышности и «светскости», а не к пропагандируемому протестантскому аскетизму протестантизма. Однако обилие портретов Пенца, ориентированных на итальянские источники, свидетельствовало о присутствии массы заказчиков у художника. Ставит под сомнение предположенный Э.Дж. Мартином факт также и присутствие портретов художника в городской ратуше (портрет Хофмана). Учитывая, что портретное искусство в Нюрнберге перестало быть «хлебной профессией», именно используя свои «проитальянские» заимствования, Пенцу удалось на протяжении последних лет жизни оставаться главным портретистом Нюрнберга, находясь в своей области, по всей видимости, вне конкуренции.



*Рис. 1. Георг Пенц. Портрет нюрнбергского золотых дел мастера Якоба Хофманна, 1544, Дармштадт, Музей земли Гессен (<https://goo.su/5jmK>)*

и ювелир Якоб Хофман (1544, Дармштадт, Музей земли Гессен) (рис. 1) – амбициозный человек, один из богатейших граждан города, изделия которого были оценены курфюрстами и королями. Претенциозный заказ определил широкую посадку и импозантный разворот модели, позаимствованные из портрета Андреа Одони Л. Лотто<sup>3</sup>, которые все же исключают естественность венецианского образца. Итальянизированная архитектура интерьера, демонстрирующая богато декорированную пилястру, служит своеобразной рамой для фигуры, а продолжающая ее ниша намекает на глубину иллюзорного пространства комнаты.

Антураж и реквизит подобных портретов венецианского происхождения обычно связан с кругом интересов и профессиональной

<sup>3</sup> Конкретный источник для появления этого изображения привел Х. Гмелин [Gmelin 1966, p. 70], связывавший его с выполненными Л. Лотто портретами Лукреции (1530–1532, Национальная портретная галерея, Лондон) и А. Одони (1527, Виндзорский замок, Лондон), которые Пенц мог видеть в то время в палатце Одони.

деятельностью заказчика. В немецких же вариантах прочтению образа зачастую сопутствуют предметы, имеющие символическую нагрузку; особую популярность среди значений приобретают темы гуманистической просвещенности, презентации социального и материального положения и, наконец, бренности земного существования.

Профессиональную принадлежность Я. Хофмана определяет приспособление для ювелирной работы: печать для пробирного клейма в левой руке [Aikema, Brown 1999, p. 386]. В правой ювелир держит зеркало с плоской отражающей поверхностью в антикизированной раме – предмет, казалось бы, мало связанный как с сутью изображенного, так и с ремеслом Хофмана. Однако именно зеркало служит в основной мере средством раскрытия образа и обогащает символическую значимость этого произведения.

Строгий профиль, отраженный в зеркале, является аллюзией на портретные медали, намекая на профессию портретируемого [Hauschild 2004, p. 109]. Антикизированная рама зеркала – эдикула, вкупе с италянизированной архитектурой комнаты и скульптурным картушем демонстрировала гуманистическую просвещенность заказчика. Едва ли не впервые в немецкой живописи изображение плоского зеркала, бывшего предметом экспорта из Италии в первой половине XVI столетия и являвшееся в Германии и за ее пределами объектом престижа, подчеркивало благосостояние и социальный статус изображенного.

Значение зеркала как символа “vanitas”, по нашему мнению, могла подчеркнуть эдикула, форма которой восходит к обрамлениям античных надгробий. С. Хаусшильд указала на важность формального и символического взаимоотношения четко вырисовывающейся за фигурой тени и отражения в портретах художника, имеющими близкие ассоциации уже в культуре античности и Средневековья. Символику бренности земного существования подчеркивал и данный на пиялястре возраст изображенного [Hauschild 2004, p. 110–111].

Наконец, Пенц должен был намекнуть и на собственное профессиональное мастерство. Исходя из того, что зеркало служило важным вспомогательным средством для выявления ошибок художника, и утверждения Плиния, что живопись состояла из противопоставления света и тени, мастер претендовал на подтверждение точности перспективы, не нарушающей античных правил [Hauschild 2004, p. 110–112]. Возможно, отображая модель в ином ракурсе, зеркало некоторым образом интерпретировало начатый еще Леонардо и Микеланджело и обретший в то время в Италии популярность спор между приверженцами скульптуры и живописи

в искусстве в пользу последней. Вероятнее всего, суть знаменитой дискуссии была знакома Г. Пенцу, и он попытался реабилитировать живопись. Перспективные эффекты и иллюзионистические изображения могли служить своеобразной «рекламой» качества живописи Пенца.

Портрет нюрнбергского фельдмаршала Зебальда Ширмера<sup>4</sup> (1545, Нюрнберг, Германский национальный музей), созданный для городской ратуши, несомненно связан с восходящей к античности итальянской традицией изображения прославленных полководцев. Атрибуты его профессии – доспехи и оружие, одновременно служившие и символом престижа, – занимают важнейшее место в произведении, конкурируя по важности с характеристикой модели. Доспехи в европейской живописи служили идеальным средством для передачи отражения. На них концентрируется внимание зрителя, и они становятся объектом, на поверхности которого появляются иллюзорные образы: на латах прослеживаются очертания окон, а шлем отражает четкий профиль полководца. Иллюзия снова становится способом героизации сразившегося с турками под знаменем императора Ширмера.

Если отражение на прямой поверхности зеркала скорее служило подтверждением безупречности исполнения, то в данном случае – мастерства художника, которому удалось не только представить игру рефлексов на отполированных доспехах, но и включить в него сложное изображение лица, имеющее символическую значимость<sup>5</sup>.

Сохранившееся оригинальное обрамление портрета выступает одновременно рамой окна в иллюзорное пространство картины. Латинская надпись на раме обычно располагалась на иллюзорных парапетах немецких «гуманистических» портретов эпохи Ренессанса. Надпись поворачивается по периметру, уподобляясь круговому расположению хвалебного текста на медали.

Содержание текста собирало в себе ряд смысловых значений картины и подтверждало символику самого изображения:

---

<sup>4</sup> Согласно К. Лёхеру, обычай запечатлевать служивших полководцев пришел из Италии, где им посвящалось конное изображение или статуя. Из конца XIV в. происходит портрет Нюрнбергского полководца Петера Штримера и Иоанна Хабваста Эхингера, прежде находившиеся в коллекции Хартмана Шеделя в Нюрнберге, скопированные на пергаменте в книгу памятных записей Лазаруса Хольцшюэра (семейное собрание Хольцшюэров) [Löcher 1997, p. 398].

<sup>5</sup> В данном случае уместна отсылка к отраженному в выпуклом зеркале автопортрету Понтормо, в котором, среди прочих, схожим образом решались и поставленные перед Пенцом задачи.



“FORTIA PRO CELEBRI PATRIA TVLIT ARMA SEBALDVS / SHCIRMERVS, TVRCAS, MARCHIACOSQVE PREMENS // ILLIVS EXPRESSIT VIVOS IN IMAGINE VVLTVS / QVI NESKIT GRAPHICA PENZIVS. ARTE PAREM // ILLE SED IFFIGIEM PATRIA DONAVIT HABENDAM / CVI SVA NOTA FIDES, SANGVINE, CORDE, MANV // HVIC OPTAT PLACIDAE FOELICIA TEMPORA PACIS / AVT FORTUNATOS IN PIA BELLA DVCES” (Смелое оружие носил Зебалд Ширмер для священной Родины, преследуемой турками и маркграфами. Жизнеподобные черты того [человека], отражены в портрете Пенца, в искусстве рисования которому нет подобных. Но тот преподнес изображение городу во владение, чтобы подтвердить свою верность в сердце, крови и руках. Он пожелал ему благополучных времен счастливого мира или благословенного предводителя в войнах за веру). Надпись указывала на профессиональную принадлежность портретируемого и делала похвалу изображенному как доблестному воину и защитнику Родины. Но, что интересно, основное предназначение текста – восхваление искусства Пенца, блестящего рисовальщика и живописца, а также гражданина, любящего и почитающего свой родной город. Однако восхваление мастерства художника служило усилению значимости и самого портретируемого. Согласно К. Лёхеру, уже тот факт, что Ширмер заказал свой портрет самому успешному мастеру Нюрнберга и подарил его ратуше, приравнивается к его значению как памятнику [Löcher 1997, p. 398].

Многое в портрете Сигмунда Бальдингера (1545; с 2010 г. – частное собрание, ранее: Кассель, Городской музей) (рис. 2), объясняется социальным статусом заказчика. Бальдингеры – патрицианский род из Ульма. Отец С. Бальдингера, Альбехт, был канцлером епископа Регенсбуга; в 1489 г. ему был выдан подтверждающий патрицианское происхождение рода патент самим императором Фридрихом III. И если старший сын Альбрехта, Ганс (1502–1575), принял духовный сан и остался в городе, то младший, Сигмунд (1510–1558), принял лютеранство и вынужден был в 1529 г. бежать из Баварии. Он стал успешным купцом, осел в Нюрнберге, в 1543 г. был принят в Большой совет города, а в 1545 г. вернулся в Ульм, чтобы и там занять место в муниципалитете.

Происхождение портрета 1545 г. очевидно связано с переездом С. Бальдингера в Ульм и стремлением заказчика подтвердить свое высокое общественное положение, занимаемое им прежде в Нюрнберге. Внушительная поза, богатая одежда, модная стрижка, антураж и, наконец, перчатки в правой руке Бальдингера являлись неотъемлемыми атрибутами интернационального, в частности, итальянского придворного портрета. Кольцо с гербом и инициалами



*Рис. 2. Георг Пенц. Портрет аугсбургского купца  
Сигмунда Бальдингера, 1545.  
С 2010: частное собрание.  
Ранее: Кассель, Городской музей  
(<https://goo.su/5jMp>)*

на указательном пальце левой руки адресовало к происхождению Бальдингера. «Скромно» прикрытый черной атласной мантией с меховым подбоем меч, также атрибут патрицианского портрета, намекает не только на врожденное благородство, но и на активность духа модели. Скульптурный картуш, напоминающий декоративные гротескные гравюры, создаваемые Пенцом в 1520-е гг., по обыкновению являлся аллюзией на эрудированность и приверженность классическим идеалам эпохи Возрождения как заказчика, так и художника.

Сходство в позе модели и организации углового пространства комнаты заднего плана с «Портретом молодого человека с лютней» А. Бронзино (ок. 1535, Флоренция, Уффици) обнаруживает лишь внешнее родство. Элегантность позы итальянца сменяется импозантностью и устойчивостью позы немца. Угловое пространство у Бронзино сравнительно глубоко и сходится в центре, определяя внимание зрителя на лице. У Пенца, напротив, пространство интерьера неглубоко, но при помощи смещенного в сторону оптиче-

ского центра, подчеркнутого разворотом фигуры Бальдингера и сильного сокращения, художник создает иллюзию большей глубины, чувство пространственного расширения. При этом перспектива сходится на сосуде с водой, находящегося на парапете стены за спиной Бальдингера. Стекло сосуда отражает и комнату, и самого Бальдингера, и иллюзией искаженного пространства демонстрирует обширный и светлый интерьер, невидимый для зрителя.

Этикетка объясняет, что во флаконе содержится вода, используемая в парфюмерных целях, – указание на элегантность, вкус и чувство моды Бальдингера. В дополнение к этой прямой интерпретации существует ряд аллегорических значений, приписываемых сосуду и понимаемых современниками. Хрупкость стекла ассоциировалась как символ бренности, противопоставленной мимолетной материальной роскоши [Schneckenburger-Broschek 1997, p. 228–229]. Так, годом раньше этого портрета Пенц создал, очевидно навеянную произведениями Джорджоне и Тициана, «Спящую» или «Ванитас» (1544, Лос-Анджелес, Музей Нортон Саймона), обнаженную женщину, лежащую в комнате у стены, в нише которой среди прочих атрибутов бренности художник изобразил два стеклянных флакона – темного и светлого стекла, вероятно, противопоставив не столько любовь земную и небесную, сколько вид намерения: греховного или праведного. Кристальная чистота сосуда и воды в портрете Бальдингера в таком случае намекает на чистоту помыслов заказчика. Именно в этом символическом значении в искусстве преимущественно Северного Возрождения сосуда появляются в качестве атрибута Девы Марии, приобретая особую популярность в теме Благовещения. И если Пенц мыслил в таком ключе, то флакон с чистой водой олицетворяет надежду: недавно избранный в Большой совет, родовитый и успешный предприниматель Бальдингер по-прежнему полон надежд на будущее.

Наконец, качество исполнения – это неизменная демонстрация искусства самого Г. Пенца. Всего через два года после создания этого портрета мастерство художника будет оценено Иоганном Нейдёрфером, известным нюрнбергским каллиграфом, математиком, педагогом и писателем, другом Дюрера, в своем сочинении «Известия о художниках и мастерах» (1547) указавшем, что в иллюзорном изображении стекла, воды, а также в умении использовать перспективу, Г. Пенц показал очень большие способности<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> *Neudörffer J., Gulden A.* Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547 / Ed. G.W. Lochner // *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance* Wien. 1875. Bd. 10. S. 137.



*Рис. 3. Георг Пенц. Портрет Йорга Херца, 1545.  
Карлсруэ, Государственное художественное собрание  
(<https://goo.su/5JmS>)*

На одном из лучших портретов Г. Пенца этого периода представлен Йорг Херц (1545, Карлсруэ, Государственное художественное собрание) (рис. 3) – ювелир, главный мастер монетного двора Нюрнберга, человек, ответственный за чистоту золота.

Атрибутами, отсылающими к профессии заказчика, служат циркуль в руке и весы в небольшом шкафчике с арками на столе, а знатность и социальный статус подчеркнуты дважды изображенным родовым гербом: над весами и на перстне указательного пальца. Но в отличие от предыдущих изображений, где мастер предпочел сохранить пространственную дистанцию между зрителем и портретируемым, в этом варианте она сокращена до такой степени, что создается впечатление соприсутствия. Одновременно неглубокий интерьер комнаты дан в сильном перспективном сокращении, разворачивающимся по диагонали картины, что определяет иллюзорно-психологический эффект нашего нахождения в комнате. Этот прием, где совмещены близкая дистанция и со скошенным пространством описывает Э. Панофский в гравюре Дюрера «Св. Иероним» [Панофский 2004, с. 87–92]. Конечно, Пенц, будучи учеником Дюрера, ориентировался на его вещь. Но если Дюрер такого рода прием применил для создания интимного настроения, то его ученик оказался более прямолинеен и расчетлив.

Математическая точка схода находится прямо на сосуде, имеющим изобразительное и символическое сходство с сосудом на предшествующем портрете. Зрительно «раздвигая» пространство, стекло отражает два окна, в сторону которых задумчиво и напряженно смотрит Херц. В этом же году Пенцем был создан аллегорический образ Меланхолии с циркулем в руке и стекляннм сосудом нише (1545, Поммерсфельден, Дворец Вайсенштайн). Возможно, взгляд портретируемого, отверденный от зрителя, вкуже с атрибутами намекает на темперамент.

Чистая реальность несовершенна и не в состоянии создать полноты художественного образа произведения, его символической значимости и дать исчерпывающую характеристику модели. Лишь вводя определенные формы и эффекты иллюзии, значимость которых была понятна современникам, появляется возможность создать портрет-картину, определяющую статус, профессию и ранг портретируемого, и одновременно продемонстрировать искусство художника. Иллюзия и реальность, перекликаясь, создают определенное символическое поле, внутри которого следует понимать изображения. Тенденция найдет свое продолжение в живописи XVII в.

### *Литература*

---

- Пановский 2004 – *Пановский Э.* Перспектива как «символическая форма». СПб.: Азбука-классика, 2004. 336 с.
- Aikema, Brown 1999 – *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the time of Durer, Bellini, and Titian / Ed. by B. Aikema and B.L. Brown.* London: Thames and Hudson, 1999. 703 p.
- Dyballa 2014 – *Dyballa K.* Georg Pencz. Künstler zu Nürnberg. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2014. 484 S.
- Gmelin 1966 – *Gmelin H.G.* Georg Pencz als Maler // *Müncher Jahrbuch der bildenden Kunst.* 1966. Bd. 17. S. 49–126.
- Hausschild 2004 – *Hausschild S.* Spiegelbild und Schatten. Bildnisse des Sebald Schirmer und des Jakob Hofmann von Georg Pencz // *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums.* Nürnberg: Verlag des Nationalmuseums, 2004. S. 105–114.
- Löcher 1997 – *Löcher K.* Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 1997. 661 S.
- Schnekerburger-Broschek 1997 – *Schnekerburger-Broschek A.* Altdeutsche Malerei. Staatliche Museen Kassel. Die Tafelbilder und Altäre des XIV. Bis XVI. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie Alte Meister und im Hessischen Landesmuseum Kassel. Eurasburg: Edition Minerva, 1997. 326 S.

## References

---

- Panofskii, E. (2004), *Perspektiva kak "simvolicheskaya forma"* [Perspective as "Symbolic Form"], Azbuka-classic, Saint Petersburg, Russia.
- Aikema, B. and Brown, B.L. (eds.) (1999), *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the time of Durer, Bellini, and Titian*. Thames and Hudson, London, UK.
- Dyballa, K. (2014), *Georg Pencz. Künstler zu Nürnberg*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, Germany.
- Gmelin, H.G. (1966), "Georg Pencz als Maler", *Müncher Jahrbuch der bildenden Kunst*, vol. 17, pp. 49–126.
- Hausschild, S. (2004), "Spiegelbild und Schatten. Bildnisse des Sebald Schirmer und des Jakob Hofmann von Georg Pencz", in *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Verlag des Nationalmuseums, Nürnberg, Germany, pp. 105–114.
- Löcher, K. (1997), *Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*, Verlag des Nationalmuseums, Nürnberg, Germany.
- Schnekerburger-Broschek, A. (1997), *Altdeutsche Malerei. Staatliche Museen Kassel. Die Tafelbilder und Altäre des XIV. bis XVI. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie Alte Meister und im Hessischen Landesmuseum Kassel*. Edition Minerva, Eurasburg, Germany.

### *Информация об авторе*

*Надежда А. Истомина*, кандидат искусствоведения, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва, Россия; 119019, Россия, Москва, Волхонка, д. 12; nadejda.istomina2010@yandex.ru

### *Information about the author*

*Nadezhda A. Istomina*, Cand. of Sci. (Art Studies), The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia; bld. 12, Volhkonka St., Moscow, Russia, 199019; nadejda.istomina2010@yandex.ru

Дизайн обложки  
*Е.В. Амосова*

Корректор  
*Ж.П. Григорьева*

Компьютерная верстка  
*Н.В. Москвина*



Подписано в печать 29.07.2021.  
Формат  $60 \times 90^{1/16}$ .  
Уч.-изд. л. 8,5. Усл. печ. л. 8,8.  
Тираж 1050 экз. Заказ № 1272

Издательский центр  
Российского государственного  
гуманитарного университета  
125993, Москва, Миусская пл., 6  
[www.rgggu.ru](http://www.rgggu.ru)  
[www.knigirgggu.ru](http://www.knigirgggu.ru)