

ISSN 2686-7249

ВЕСТНИК РГГУ

Серия
«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”
Series

Academic Journal



ARBOR MUNDI
МИРОВОЕ ДРЕВО

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

1
часть 2
2023

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:

5.9.3. Literary theory (Philology)

5.9.4. Folkloristics (Philology)

5.9.7. Classical philology, Byzantine and modern Greek studies (Philology)

5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects
(Culturology)

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

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

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

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

Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number PI No. FS77-74270 of 09.11.2018

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

e-mail: leonidardo@yandex.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»
Научный журнал

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:

5.9.3. Теория литературы (филологические науки)

5.9.4. Фольклористика (филологические науки)

5.9.7. Классическая, византийская и новогреческая филология
(филологические науки)

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов
(культурология)

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 институтами.

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

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

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

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

Editor-in-chief

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

Editorial Board

- D.I. Antonov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- P.M. Arkadiev*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Slavic Studies RAS/Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor*)
- O.L. Akhunova*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.I. Baranova*, Dr. of Sci. (History), The Moscow State Integrated Art and Historical Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve, Moscow, Russian Federation
- L.V. Belovinskiy*, Dr. of Sci. (History), professor, Moscow State Art and Cultural University, 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
- 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
- I. Rzepnikowska*, Dr. of Sci. (Philology), Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland
- G.I. Zvereva*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor*)
- 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
- V.I. Kimmelman*, PhD, Bergen University, Bergen, Norway
- J.D. Clayton*, PhD, University of Ottawa, Ottawa, Canada
- I.V. Kondakov*, Dr. of Sci. (Philology), 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), PhD, 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
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testelets*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoyeva*, Dr. of Sci. (History), Institute of General History RAS, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), Moscow State Lomonosov University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (History), 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

Executive editors:

- O.E. Etinghof (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
- 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. Беловинский*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.В. Гудкова*, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация
- Н.П. Гришцер*, 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*, PhD, 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, PhD, Гентский университет, Гент, Королевство Бельгия
- М.Н. Липовецкий*, доктор филологических наук, профессор, Университет Колорадо Болдер, США
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлесская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Е.Ю. Протасова*, доктор педагогических наук, Хельсинкский университет, Хельсинки, Финляндская Республика
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Я. Садовский*, доктор исторических наук, Ягеллонский университет, Краков, Республика Польша
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Тогоева*, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Российская Федерация
- В.И. 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, 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

Antiquity – Middle Ages – Renaissance: a Masterpiece in the Context of its Time

Issue 7: Dedicated to the Centenary of the Birth of Irina Danilova

Olga B. Malinkovskaya

On the exhibition of the publications by Irina E. Danilova
in the Research Library of the Pushkin State Museum of Fine Arts 146

Tamás Péter Kisbali

“Ludus naturae”: shells as sculpted motifs in Ancient Greek art 155

Elena A. Savostina

“Prove harmony like higher mathematics...”: On the one amazing product
by the Greek goldsmiths: is it a masterpiece? 169

Olga V. Tugusheva

The Jena painter’s workshop: new materials 181

Nada Hélou

The Early Christian mosaics of the church
of Saint Christopher in Kabr-Hiram (Lebanon)
at the Louvre Museum. Questions about style 196

Mikhail A. Rogov

Speculum humanae salvationis in the monumental painting
of East Prussia: visual intertextuality 210

Oxana S. Smagol

The problem of figurative relief sculpture in the façade decoration
of the Bologna palazzo del Podestà 228

Ekaterina I. Tarakanova

The decoration of the Sacristy of San Marco
in the Basilica della Santa Casa in Loreto: structure,
architectural analogies, features of viewer’s perception 243

Pavel A. Aleshin

Ut pictura poesis: the image of Simone Martini’s art in Mario Luzi’s
poem “Earthly and Heavenly Journey of Simone Martini” 256

СОДЕРЖАНИЕ

Античность – Средневековье – Ренессанс.

Памятник в контексте эпохи

Сборник 7: К 100-летию со дня рождения И.Е. Даниловой

Ольга Б. Малинковская

О выставке трудов Ирины Евгеньевны Даниловой
в Научной библиотеке ГМИИ имени А.С. Пушкина 146

Тамаш Петер Кишбали

«Игра природы»: раковина как пластический мотив
в древнегреческом искусстве 155

Елена А. Савостина

«Поверил я алгеброй гармонию...»: об одном удивительном изделии
греческих золотокузнецов: шедевр? 169

Ольга В. Тугушева

Мастерская мастера Йены: новые материалы 181

Нада Ф. Хелу

Раннехристианская мозаика из церкви Святого Христофора
в Кабр-Хираме (Ливан) в собрании Лувра: вопросы стиля 196

Михаил А. Рогов

«Зерцало человеческого спасения» в монументальной живописи
Восточной Пруссии: визуальная интертекстуальность 210

Оксана С. Смаголь

К вопросу о фигуративных мотивах в фасадном декоре
палаццо Подеста в Болонье 228

Екатерина И. Тараканова

Декорация сакристии Сан Марко в базилике
Санта Каза в Лорето: структура, архитектурные
анalogии, особенности восприятия зрителем 243

Павел А. Алешин

Ut pictura poesis: образ творчества Симоне Мартини в поэме
Марио Луци «Земное и небесное странствие Симоне Мартини» 256

**Античность – Средневековье – Ренессанс.
Памятник в контексте эпохи
Сборник 7
К 100-летию со дня рождения И.Е. Даниловой**

УДК 069.5

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-146-154



**О выставке трудов Ирины Евгеньевны Даниловой
в Научной библиотеке ГМИИ имени А.С. Пушкина**

Ольга Б. Малинковская

*Государственный музей изобразительных искусств
имени А.С. Пушкина, Москва, Россия,
olga.malinkovskaya@arts-museum.ru*

Аннотация. В статье дается обзор книг и публикаций доктора искусствоведения Ирины Евгеньевны Даниловой, представленных на выставке в читальном зале Научной библиотеки Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, приуроченной к 100-летию их автора. Приведены некоторые эпизоды биографии И.Е. Даниловой, отмечена ее роль в научной работе Музея в конце 1960-х – начале 2000-х гг., а также ее педагогическая деятельность в РГГУ.

Ключевые слова: И.Е. Данилова, ГМИИ имени А.С. Пушкина, древнерусское искусство, Ренессанс, Флоренция, РГГУ

© Малинковская О.Б., 2023

Для цитирования: Малинковская О.Б. О выставке трудов Ирины Евгеньевны Даниловой в Научной библиотеке ГМИИ имени А.С. Пушкина // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. Ч. 2. С. 146–154. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-146-154

On the exhibition of the publications by Irina E. Danilova in the Research Library of the Pushkin State Museum of Fine Arts

Olga B. Malinkovskaya

*The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia,
olga.malinkovskaya@arts-museum.ru*

Abstract. The article presents the characteristics of the books and publications by Professor Irina E. Danilova (Art History), that were exhibited in the reading room of the research library of the Pushkin State Museum of Fine Arts and were devoted to the 100-anniversary of the author. It also contains some episodes from I.E. Danilova's biography, her role in the scientific activities of the Pushkin Museum from the late 1960's to the early 2000's and her pedagogical achievements at the Russian State University of Humanities.

Keywords: I.E. Danilova, Pushkin State Museum of Fine Arts, Ancient Russian Art, Renaissance, Florence, RSUH/RGGU

For citation: Malinkovskaya, O.B (2023), "On the exhibition of the publications by Irina E. Danilova in the Research Library of the Pushkin State Museum of Fine Arts", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, part 2, pp. 146–154, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-146-154

К столетию со дня рождения Ирины Евгеньевны Даниловой Научная библиотека ГМИИ имени А.С. Пушкина показала в своем читальном зале выставку ее научных трудов, обзор которой с комментариями и является темой настоящей публикации. Подбору изданий к выставке мы обязаны Марианне Иосифовне Ивановой, всегда преданно и трепетно помогавшей Ирине Евгеньевне, особенно в последние годы ее работы в музее.

Началом профессиональной деятельности И.Е. Даниловой стало преподавание истории искусства в Московском высшем художественно-промышленном училище (быв. Строгановском). Она глубоко знала предмет, лекции читала живо и увлекательно, была справедлива на экзаменах и, что весьма ценилось, обладала

тонким чувством юмора. Все это способствовало тому, что она стала одним из любимых педагогов для своих студентов. Импонировала им и ее молодость – многие ученики были ровесниками или чуть младше, а часть даже несколькими годами старше, некоторые прошли войну. Своеобразной иллюстрацией преподавания Ирины Евгеньевны могут служить конспекты ее лекций, сохранившиеся у одного из студентов Отделения монументальной живописи – Бориса Малинковского. На странице с рисунком бюста Вольтера стоит автограф Даниловой – слово «зачет», подпись и дата – 7 января 1953 г.

Среди многочисленных учеников Ирины Евгеньевны назовем лишь нескольких, пожалуй, наиболее известных: Илларион Голицын, Ирина Лаврова-Дервиз, Александр Бурганов. Студенты Даниловой были и читателями ее первой книги – «Иван Аргунов: Русский крепостной художник XVIII века», выпущенной в 1948 г. издательством «Искусство» в популярной серии «Массовая библиотека». Эта скромно оформленная, но емкая по содержанию работа, показанная на выставке, открывает список трудов будущего ученого.

В 1951 г. И.Е. Данилова защитила кандидатскую диссертацию на тему «Дионисий и его творчество. К вопросу об искусстве Москвы периода образования Русского государства». Ирина Евгеньевна обратилась к наследию Дионисия и позднее: в 1970 г. вышел альбом «Фрески Ферапонтова монастыря», который стал одним из выдающихся отечественных изданий по искусству.

Преподавание в Строгановском училище требовало от педагогов не только чтения лекций, но и написания учебных пособий. Ирина Евгеньевна – автор двух из них: «Орнамент в древнегреческой вазописи 5 века до н. э.» и «К вопросу о развитии западноевропейской тематической плафонной живописи». Оба вышли в 1960 г. в виде тонких книжечек малого формата.

В конце 1950-х гг. И.Е. Данилова вместе со своим учителем, Михаилом Владимировичем Алпатовым, готовит книгу «Старые мастера в Дрезденской галерее» (М.: Искусство, 1959). Выбор темы закономерен – картины Дрезденской галереи, вывезенные из Германии в СССР в 1945 г., спустя 10 лет, в 1955 г., перед их возвращением в ГДР показали в Пушкинском музее. Это стало эпохальным событием в культурной жизни Москвы, да и всего Советского Союза. Вошедшая в книгу статья Ирины Евгеньевны «Русские писатели и художники XIX века о Дрезденской галерее» поражает глубиной понимания художественных процессов того времени, яркой характеристикой восприятия европейского искусства русской интеллигенцией. Каждая фраза Даниловой отточена,

выверена, убедительна. Многочисленные цитаты из высказываний русских писателей и художников, разного рода публикаций и писем органично входят в авторский текст. Надо сказать, что сама Ирина Евгеньевна эту статью ценила и советовала ознакомиться с ней молодым музейным коллегам.

Работа Ирины Евгеньевны с М.В. Алпатовым над монографией о Дрезденской галерее и многолетнее общение с ним, безусловно, повлияли на появление многих книг как самой Даниловой, так и инициированных ею. Среди последних назовем сборник статей «Этюды о картинах» (М.: Искусство, 1986). Идея издания, сам жанр этюдов, любимый в научном методе Алпатова, подбор авторов – преимущественно сотрудников музея, и обращение исключительно к памятникам ГМИИ (сборник был приурочен к 75-летию Музея изобразительных искусств) – все это было придумано Ириной Евгеньевной. Она была не только организатором издания, но и сама приняла в нем участие двумя статьями: «Памяти М.В. Алпатова» и «Византийская икона “Благовещение” XIV века (опыт интерпретации)».

Осенью 1967 г. И.Е. Данилова была приглашена в ГМИИ им. А.С. Пушкина на должность заместителя директора по научной работе. Прекрасное знание зарубежного и русского искусства, талант лектора и педагога, владение иностранными языками, свободная ориентация в современном искусствознании, личное знакомство с выдающимися отечественными и зарубежными учеными, регулярные выступления на научных конференциях позволяли Ирине Евгеньевне профессионально и авторитетно участвовать в разных направлениях музейной работы, будь то подготовка лекций, экскурсий, описание конкретного памятника, разработка концепции постоянной экспозиции или выставки. Данилова была научным редактором изданий музея, автором вступительных статей к каталогам выставок. Она всегда тщательно вычитывала тексты экспликаций. Весьма важным было участие Ирины Евгеньевны в комплектовании научной библиотеки. Несомненная ее заслуга – привлечение к исследовательской работе молодых сотрудников. Многие нынешние профессора МГУ, РГГУ, Высшей школы экономики, ведущие хранители музея обязаны ей своими научными достижениями.

Напомним о важных новациях, привнесенных Даниловой в научную работу музея. Яркой страницей в истории ГМИИ 1970-х гг. стали научные среды. Это было ноу-хау Ирины Евгеньевны. К участию в них она приглашала выдающихся ученых. Здесь выступали, и не раз, С.С. Аверинцев, Ю.М. Лотман, Б.В. Раушенбах, Л.М. Баткин. Список можно продолжить. Вместе с директором музея, Ириной Алек-

сандровой Антоновой, Данилова стала инициатором ежегодных «Випперовских чтений» в память своего предшественника, Бориса Робертовича Виппера (1888–1967). Эти научные конференции тематически были связаны с экспонировавшимися в музее выставками и проходили во время их показа в ГМИИ. Назовем несколько: «Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII века», «Туганхамон и его время», «Вещь в искусстве», «Век Просвещения». Необычной для ГМИИ стала тема «Театральное пространство» в связи с выставкой из Палаццо Медичи-Рикарди «Театральное пространство во Флоренции». Особо надо отметить масштабную выставку портрета 1972 г. Непосредственное участие Ирины Евгеньевны в подборе экспонатов, включение в состав выставки произведений отечественного искусства наряду с работами европейских мастеров было непривычным, но убедительным. Не менее творчески сформировала она и программу конференции «Проблемы портрета».

В подборе докладчиков И.Е. Данилова не ограничивалась только искусствоведами, но привлекала исследователей из других гуманитарных сфер, что дополняло восприятие как отдельных художественных памятников, так и понимание процессов развития культуры в целом. Открывались «Випперовские чтения», как правило, выступлением Ирины Евгеньевны.

Среди новых форм музейной работы, предложенных Ириной Евгеньевной, следует назвать также небольшие, но запомнившиеся выставки-публикации разных видов деятельности сотрудников музея. Они могли быть посвящены результатам проведенной реставрации конкретного памятника, атрибуции одного или нескольких произведений из коллекции музея. Темой выставки мог стать и художественный анализ одного экспоната. Примером такого рода может служить демонстрация в зале французского искусства XVII в. картины Пуссена «Ринальдо и Армида», сопровождавшаяся объемным макетом с фигурами всех изображенных на ней персонажей и подробными текстами и схемами, объясняющими приемы композиционного решения картины. Выставка проходила в конце 1985 – начале 1986 г. и вызвала большой интерес посетителей музея. Макет выполнил скульптор А.Н. Бурганов – выпускник б. Строгановского училища и один из любимых учеников Даниловой, авторами текстов были сотрудник ГМИИ А.Н. Баранов и искусствовед С.М. Даниэль, в то время работавший в Государственном Эрмитаже. Самое живое участие в подготовке выставки приняла и сама Ирина Евгеньевна.

Возглавляя научную работу – одно из ведущих направлений многообразной деятельности музея, Данилова считала необходимым регулярно делать доклады и сообщения на сессиях, посвящен-

ных итогам работы музея, публиковаться в музейных изданиях. На выставке в библиотеке было показано несколько примеров таких публикаций.

Несмотря на загруженность музейными делами, Данилова никогда не прерывала собственной исследовательской работы. В 1970 г. в издательстве «Изобразительное искусство» вышла ее книга «Джотто» – первая монография о великом итальянском мастере на русском языке. Тот же год отмечен появлением фундаментального труда, защищенного как докторская диссертация И.Е. Даниловой: «Итальянская монументальная живопись: Раннее Возрождение». Спустя 13 лет, в 1983 г., эта книга была издана в Дрездене на немецком языке¹.

Среди трудов Даниловой на иностранных языках, показанных в библиотеке ГМИИ, необходимо назвать статьи и доклады на разных международных конференциях, опубликованные в периодических и специальных изданиях. Темы исследований разнообразны: древнерусское искусство, искусство Византии и Италии. Часто – в их взаимосвязи и влиянии. Примером может служить статья, посвященная архитектуре Успенского собора и принципам пространственной композиции в произведениях Дионисия, напечатанная в специальном номере журнала “Arte Lombarda”, вышедшем в 1976 г. к юбилею Аристотеля Фиораванти². Оттиски своих статей с краткими дарственными надписями Ирина Евгеньевна обычно передавала в библиотеку.

Тематика исследований Даниловой разнообразна, но все же можно выделить несколько явлений мирового искусства и культуры, к которым она испытывала особый интерес. Так, Ирина Евгеньевна всегда была неравнодушна к Флоренции. «Церковные представления во Флоренции в 1439 году глазами Авраамия Суздальского» впервые были опубликованы на итальянском языке в сборнике материалов международного конгресса 1977 г. во Флоренции³. Переработанный и расширенный вариант на русском языке присутствует в сборнике трудов Даниловой в серии «Библиотека искусствознания» (так называемой «дубовой серии»). В 1994 г. в сборнике Института всеобщей истории РАН выходит статья

¹ *Danilova I.* Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Dresden: Verl. der Kunst, 1983.

² *Danilova I.* L'architettura della Cattedrale dell'Assunzione del Fioravanti e i principi di composizione spaziale nelle opera di Dionisij // *Arte Lombarda*. 1976. № 44–45. P. 173–180.

³ Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo. Atti del Congresso internazionale di Studi Brunelleschiani. Firenze, 1977.

«Пространственный образ палаццо во флорентийском искусстве кватроченто», и в том же году Институт высших гуманитарных исследований РГГУ публикует в серии «Чтения по истории и теории культуры» работу Даниловой «“Цветок Тосканы, зеркало Италии”. Флоренция XV века: голоса современников».

Ирину Евгеньевну заинтересовала не только Флоренция эпохи Возрождения – назовем здесь ее статью «Александр Иванов и Флоренция. К вопросу о творческой судьбе картины “Явление Мессии”» в четвертом томе «Вестника истории, литературы и искусства» (2007). Надо отметить, что Ирина Евгеньевна не ограничивалась публикациями в сугубо научных изданиях. Она обладала даром популяризатора и выступала автором в журнале «Юный художник». Одна из ее публикаций 1995 г. – «Праздники Флоренции XV века». Завершая тему Флоренции, вспомним изящную книжечку 2000 г. «Итальянский город XV века: реальность, миф, образ».

Несомненным героем Даниловой был Филиппо Брунеллески. Наиболее интенсивно она писала о нем в 1980-е гг.: «Брунеллески в Риме» (Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984. С. 206–214), «История строительства купола Флорентинского собора: легенда и действительность» (Советское искусствознание. М., 1984. Вып. 1. С. 235–265), «Брунеллески и изобретение живописной перспективы Возрождения» (Советское искусствознание – 21. М., 1986. С. 98–127). В 1991 г. в издательстве «Искусство» вышла монография «Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте ренессансной культуры».

Второй герой Даниловой – Леон Баттиста Альберти. Им она занялась в конце 1990-х гг.: «Альберти и Флоренция» (Серия «Чтения по истории и теории культуры». М.: РГГУ, 1997. Вып. 18), «Прах и останки древнего великолепия: Тема руин в трактате Леона Баттисты Альберти “Десять книг о зодчестве”» (Arbor Mundi = Мировое древо. М.: РГГУ, 2000. Вып. 7).

Обращение Даниловой к творчеству мастеров Возрождения шло параллельно с исследованиями искусства эпохи Ренессанса более общего характера. Приведем несколько работ разных лет: «О категории времени в живописи средних веков и раннего Возрождения» (Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 157–174), «Портрет в итальянской живописи кватроченто» (Советское искусствознание '74. М., 1975. С. 141–154), «Искусство и зритель в Италии XV века» (Советское искусствознание '79. М., 1980. Вып. 1. С. 88–103), «Тема природы в итальянской живописи кватроченто» (Советское искусствознание '80. М., 1981. Вып. 2. С. 21–35).

С начала 1970-х гг. Ирина Евгеньевна обращается к теме картины в европейской живописи – «О композиции итальянской картины кватроченто» (Советское искусствознание. М., 1973. С. 164–184). 1975 год отмечен монографией «От Средних веков к Возрождению: Сложение художественной системы картины кватроченто». Автор продолжает развивать эту тему и позднее, много внимания уделяет ей на своих лекциях в РГГУ – они опубликованы под заглавием «Судьба картины в европейской живописи» в 1996 г. в серии «Библиотека студента». В 2005 г. в издательстве «Искусство» в Санкт-Петербурге появляется книга с тем же названием.

В трудах Даниловой начала 2000-х гг. конкретные искусствоведческие штудии, собственно история искусства уступают место философским размышлениям. Ее заботят темы пути, дороги, лестницы, она участвует в разработке концепций целого ряда выставок в ГМИИ «Се человек: Европейская деревянная скульптура» (1999–2000), «Россия в пути: Русские путные иконы XII–XIX вв.» (2000), «Диалоги в пространстве культуры» (2002), «Вавилонская башня. Земля-небо» (2004), «Перед распутьями земными» (2007), пишет вступительные статьи к их каталогам.

«Лебединой песней» для Ирины Евгеньевны стала выставка «Россия–Италия. От Джотто до Малевича», показанная в 2004 г. в Риме, а спустя год – в Москве (ГМИИ). Научная редакция каталога была выполнена И.Е. Даниловой и В.Э. Марковой, вступительная статья под названием «Россия–Италия. Сквозь века взаимного изумления» принадлежит Ирине Евгеньевне.

На протяжении многих лет И.Е. Данилова была тесно связана с Российским государственным гуманитарным университетом. Она активно участвовала в процессе создания Учебного художественного музея имени И.В. Цветаева, читала лекции и вела семинары по истории искусства и мировой культуры, множество ее работ опубликовано Институтом высших гуманитарных исследований при РГГУ. В 2004 г. в издательстве РГГУ вышла книга «Исполнилась полнота времен...» Размышления об искусстве: статьи, этюды, заметки – фундаментальный (589 страниц!) сборник научных трудов Ирины Евгеньевны Даниловой.

При всей академичности и строгости, присущей как ранним, так и поздним работам И.Е. Даниловой, они читаются без напряжения, что выгодно отличает их от множества искусствоведческих текстов. Они действительно элегантны, как отметила это Л.И. Акимова во вступлении к посвященному Даниловой сборнику научных статей «Введение в храм» (М., 1997).

В 2007 г. группа «Эпос», непосредственно связанная с ГМИИ им. А.С. Пушкина, выпустила изящную книжечку «Тексты на случай», в которой собраны статьи, выступления, экспликации Ирины Евгеньевны. Это последнее прижизненное издание, послание тем, кого Данилова учила, кого любила, с кем делилась своими мыслями, знаниями, кого согревала своим «легким дыханием».

Информация об авторе

Ольга Б. Малинковская, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва, Россия; 119019, Россия, Москва, ул. Волхонка, д. 12, olga.malinkovskaya@arts-museum.ru

Information about the author

Olga B. Malinkovskaya, The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia; 12, Volkhonka St., Moscow, Russia, 119019; olga.malinkovskaya@arts-museum.ru

«Игра природы»: раковина как пластический мотив в древнегреческом искусстве

Тамаш Петер Кишбали

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, kisbalim@gmail.com*

Аннотация. В статье предлагается рассмотреть, как используется мотив раковины древнегреческими мастерами и как интерпретируется и обыгрывается природная форма в произведениях искусства. Раковины стали распространенным мотивом античного искусства за счет пластического и визуального разнообразия, ассоциативной активности, а также «интригующего» аспекта чего-то скрытого внутри внешней оболочки. На примерах объемной трактовки мотива выявлено три художественные ситуации: раковина-вместилище как часть сосуда, раковина как самостоятельное вместилище и раковина как пластический мотив на сосуде.

Особое внимание заслуживают сосуды, в которых творчески соединяется сам объем сосуда и идея раковины как вместилища: пластические арибаллы, лекифы и другие типы (иногда с включением миниатюрной скульптурной группы, например с рождением Афродиты), а также керамические и металлические двусторчатые пиксиды. Уникальное место занимают в этом кругу мраморные раковины, вырезанные из одного куска камня, подражающие сложной форме «пеликаньей ноги».

Ключевые слова: искусство Древней Греции, архаика, классика, фигурные сосуды, вазопись, рождение Афродиты, морские раковины, искусство и природа

Для цитирования: Кишбали Т.П. «Игра природы»: раковина как пластический мотив в древнегреческом искусстве // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. Ч. 2. С. 155–168. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-155-168

“Ludus naturae”: shells as sculpted motifs in Ancient Greek art

Tamás Péter Kisbali

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,
kisbalim@gmail.com*

Abstract. In this article, I trace the various ways Ancient Greek artisans used seashell-motifs, and how they interpreted these natural forms in artistic contexts. The reason for the popularity of seashells lies in their visual and haptic variety, their wealth of association, and the device of something secret hidden under the hard outer shell. I examine three possible variants of the motif's treatment in relief and volume: the shell-container as part of a vessel, the shell as an independent container, the shell as a sculpted motif on a vessel.

Of particular interest are the vases where the integration of shell and vessel is especially marked, such as plastic aryballois, lekythoi and other types (often with the inclusion of mythological subjects, such as the birth of Aphrodite). Terracotta and metal pyxides are also considered. Alongside these, I examine the rare “marble shells”, stone vessels carved in the intricate shape of “pelican's foot” shells.

Keywords: Ancient Greek art, Archaic period, Classical period, plastic vases, vase painting, the birth of Aphrodite, seashells, art and nature

For citation: Kisbali, T.P. (2023), “‘Ludus naturae’: shells as sculpted motifs in Ancient Greek art”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, part 2, pp. 155–168, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-155-168

Морские раковины, помимо широкого практического, экономического, кулинарного применений (Ath. 3.86b–92d), стали и распространенным образом античного искусства. На это повлияло два фактора: во-первых, пластическое и визуальное разнообразие природных форм раковин, рождающих богатый ассоциативный ряд, и во-вторых – «интригующая» структура, таящая внутри внешней твердой оболочки нечто ценное.

Тема, разумеется, безгранична. Поэтому для данной статьи я выбрал только один ракурс, а именно пластический потенциал раковины. Интересно проследить на нескольких памятниках, как используется мотив раковины, как природная форма интерпретируется и обыгрывается в произведениях искусства древними мастерами, а также сделать особый акцент на взаимодействии раковин и сосудов.

Таким образом, я рассматриваю в статье три ситуации:

1. Раковина-вместилище как часть сосуда.
2. Раковина как самостоятельное вместилище.
3. Раковина как пластический мотив на сосуде.

Также уточню, что хронологически настоящее исследование охватит в основном позднюю архаику и классику, но эллинистический и римский материал не будет рассматриваться.

Впрочем, как раз с римского свидетельства стоит начать разбор – с пассажа Плиния Старшего о морских раковинах. Он замечает, что в раковинах «чрезвычайно многообразно проявилась игра природы – столько разных окрасок, столько разных по форме раковин: плоских, вогнутых, удлинённых, серповидных, шарообразных, в виде полушария, горбчатых, гладких, покрытых морщинами, зубринами, бороздками, закрученных спиралью <...>, и еще украшенных тонкими полосками, завитками, желобками, зубцами, как у гребенки, чем-то вроде черепицы, уложенной волнообразно, переплетенными прутиками наподобие решетки, отверстиями, идущими по наклонной или прямой линии, частыми пятнами, вытянутыми, извилистыми; иногда раковины соединяются короткой завязкой, иногда цепляются друг за друга всем боком; встречаются раковины раскрытые, как хлопающие ладони, или изогнутые, как горн» (Plin. N.H. 9.52)¹.

Плиний с упоением отмечает разнообразие формы раковин, их цвета, фактуры, структуры и устройства, количество створок и способов их скрепления. В дальнейших пассажах моллюски также подчеркнута одушевленные, с «характером», особенно жемчужницы, оберегающие свои драгоценные сокровища. У пассажа Плиния есть, разумеется, предыстория. Природное разнообразие моллюсков описано, например, в естественно-научном сочинении Аристотеля «История животных» (Arist. Hist. an. 4.4–6). Можно предположить, что текст Плиния – обобщение предыдущих знаний, отражение как личного интереса автора, так и распространенного образа мышления о раковинах, способ интеллектуализации природного явления.

Предваряя нижеследующие размышления, отмечу, что, как мне кажется, формальные характеристики и семантические коннотации, акцентированные Плинием, те же, к которым обращаются художники.

С древнейших времен человек использовал реальные раковины разных форм для утилитарных и эстетических целей, в «сыром» или обработанном виде: в качестве украшений, бусин, сосудов (емкости

¹ Здесь и далее в переводе Г.С. Литичевского.

для жидкостей) и палеток для красок. Здесь нет необходимости проследивать всю историю использования раковин, лишь отметим пунктирно некоторые любопытные моменты. Меня интересуют те ситуации, когда раковины не только собирают, отбирают, трансформируют, а активно производят, имитируют с помощью разных других материалов, а также интерпретируют в художественном и символическом отношении.

Один из древнейших примеров восходит к III династии Египта². Эта золотая коробочка дает нам прекрасный пример соединения органики и механики: подражание натуре при исполнении рифленой структуры створок раковин и замена биологического соединения на металлические шарниры.

Интересные параллельные примеры происходят из раннединастических «царских гробниц» Ура³. Первый предмет сделан из стесанной раковины типа «трубача» [Moorey 1994, pp. 133–135]. Второй – из серебра. Его форма более упрощенная, схематизированная, более утилитарная, но хранит в себе отсылки к природному прототипу.

На территории Эгеиды во II тыс. до н. э. морские мотивы, в частности моллюски, широко распространены [Berg 2011]. На сосудах раковины появляются как в росписях, так и в виде лепного декора. Особый интерес заслуживают примеры имитации раковин в разных материалах: в фаянсе [Hood 1978, p. 135], керамике или в алебастре [Hood 1978, p. 142].

И еще один характерный тип, уже из первых веков I тыс. до н. э. Это огромные раковины тридакны, которые гравировались тонким рисунком и были в ходу по всему Средиземноморью [Stucky 1974; Caubet 2014]. С одной стороны, это не совсем вписывается в тему моего исследования, поскольку использована настоящая раковина. Здесь мы наблюдаем противоположный процесс: трансформацию раковины во что-то другое, а не создание раковины из других материалов. Однако исходная точка та же, и, я думаю, ассоциативный и творческий импульсы тоже близки. В естественной форме тридакн при художественной трансформации подчеркивается их «охват», вбирающий в себя что-то ценное. Раковины превращаются в крылатых существ-защитников. При этом сами предметы – сосуды, емкости. Это подводит нас к первой ситуации.

² Каирский египетский музей. № JE 92656. Древнее царство, время III династии.

³ Музей археологии и антропологии Пенсильванского университета. № В 17194, В 18944, В 17081.

Раковина-вместилище как часть сосуда

Порою сам сосуд уподоблялся раковине – что и логично, ведь сосуд – это оболочка, вместилище. Формы могут быть весьма причудливыми. На позднеархаическом арибалле из собрания Метрополитен-музея⁴ двустворчатые раковины моллюска-сердцевидки соединяются вокруг единой оси, и из этого конгломерата произрастают венчик и тонкие ручки сосуда. Раковины скреплены в виде трилистника. Их рифленая белофонная поверхность расписана тонкими линиями. Линии неровные, волнистые, «дребезжащие». В пластическом объеме, возможно, использовалась матрица с реальной раковины⁵, однако в росписи нет попытки предельного натурализма – элемент творческой абстракции остается. Но грань тонкая: где здесь намек на природную симметрию, а где – на создание особой живописной окантовки при взгляде сверху на венчик?

С одной стороны, это великолепное соединение двух начал – природной формы моллюсков и искусственного объема вазы. С другой стороны, сами раковины плотно закрыты, их нельзя «раскрыть» привычным способом. Зато их содержание становится доступным благодаря венчику.

Приведенный тройной ракушечный арибалл – не единственный в своем роде. Известно множество целых примеров и фрагментов⁶, в том числе подписные сосуды Финтия⁷. Можем заметить, что конфигурация разнообразна: положение и поворот раковин (по отношению к горлышкам сосудов) меняются. На полях отмечу, что такие эксперименты со «связками» объемов можно найти и раньше, например, в сосуде из коллекции Лувра, где четыре плода граната образуют единый «букет», обвиваемый змеей⁸.

⁴ Метрополитен-музей. № 23.160.33, конец VI в. до н. э. VAPD 200151.

⁵ *Cohen B.* The Colors of clay. Special techniques in Athenian vases. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2006. P. 266–267, cat. no. 78.

⁶ Приведу лишь несколько примеров: Королевский музей Онтарио, Торонто. № 919.5.37, конец VI в. до н. э.; Художественный музей Кливленда. № 1932.199, конец VI – начало V в. до н. э.; Художественная галерея Йельского университета. № 1913.172, V в. до н. э.

⁷ Верхняя часть арибалла из Элевсина с надписью *Φιντίας εποισθεν*. Археологический музей Элевсина, вторая половина VI в. до н. э. VAPD 200147.

⁸ Лувр. № Sp 3659 / H 29, последняя четверть VII в. до н. э.

Но были распространены и более простые, одинарные раковины-сосуды⁹. Как правило, это миниатюрные емкости для масел и вотивные предметы.

Интересно сравнить их с другим типом миниатюрных сосудов, имитирующих природную форму, а именно – миндаля¹⁰. Чаще всего в таком исполнении встречаются лекифы и амфориски. Достоверно мы не знаем, какое именно вещество хранилось в этих сосудах. Однако если ради мысленного эксперимента допустить, что это могло быть, собственно, миндальное масло, то вырисовывается интересная игра коннотаций. Из семян мы получаем через отжим масло и дальше его же заливаем в емкость в виде миндаля. По сути, мы возвращаем его в исходное – но непортящееся, искусственно созданное хранилище. Эта переработанная, физически и метафизически очищенная субстанция и попадает в вотивный или погребальный контекст¹¹.

Подводя промежуточный итог, мы рассмотрели несколько примеров соединения идеи сосуда и раковины через аналогию, через подобие. Это совмещение также порождает ряд ассоциаций – о внешней, первичной замкнутости раковины, но дальше – о возможности получения доступа к ее содержанию после открытия.

Раковина как самостоятельное вместилище

Эта категория, очевидно, восходит к использованию настоящих раковин разных форм в быту и обрядах, для хранения и возлияния. Существует целая группа античных пиксид-коробочек, созданных наподобие двустворчатой раковины моллюска-гребешка. Настоящие раковины скрепляются серебряными заклепками, или же создаются имитации створок в керамике и металле или даже в мраморе.

⁹ *Cohen B.* Op. cit. P. 241, n. 9.

¹⁰ Несколько примеров: Лувр. № Ср 3578 / Н 188; СА 4192 / В 596; Ср 3789 + Ср 3587 / Н 189, VI–V вв. до н. э.; амфориск с рельефным изображением танцовщицы. Лувр. № МНС 638 / L 127, середина IV в. до н. э.; лекиф в форме раковины из Пантикапея. Государственный Эрмитаж. № П.1898-35, начало V в. до н. э.

¹¹ Можно провести концептуальную параллель между подобными сосудами и вотивными «моделями» плодов, семян и еды – например, с набором из луканской гробницы некрополя Контрада Веккья близ Агрополи [Greco, Vecchio 1992, pp. 28, 52].

море [Nankov 2011]. Уподобление пиксиды раковине было связано, с одной стороны, с наблюдением за биомеханической ловкостью створок (и восхищением этим феноменом). С другой стороны, с тем представлением, что раковина не просто закрывается, а бережно хранит свое содержимое. Плиний сообщает много диковинных «фактов» о морских жемчужницах: раковина, «когда замечает руку человека, закрывается и прячет свои богатства, так как знает, что именно из-за них ее домогаются, и если ей удается закрыться до того, как рука успеет отдернуться, режущие края раковины отсекают эту руку» (Plin. N.H. 9.55).

Но хотелось бы обратить внимание на чрезвычайно сложную и «игривую» группу – на мраморные раковины V–IV вв. до н. э. Их известно всего несколько в мировых собраниях¹².



Рис. 1. Мраморная раковина
Метрополитен-музей. № 1995.19, ок. 400 г. до н. э.
© *Public Domain / Metropolitan Museum Open Access*

На первый взгляд перед нами как будто настоящая раковина (рис. 1). Спиралевидно закрученное основное тело раскрывается как веер, с острыми, длинными, хрупкими ребрами. Но все это – рукотворно, вырезано из целого куска мрамора. Речь здесь не о лепке из мягкой, податливой глины. Мастер, возможно, не без чувства собственного достоинства, показывает совершенное владение

¹² Метрополитен-музей. № 1995.19, около 400 г. до н. э.; Музей Гетти. № 57.АА.6, 400–325 гг. до н. э.; Национальный археологический музей Афин. № неизвестен, IV в. до н. э.; Британский музей. № 1882,1009.7, IV в. до н. э.

искусством и власть над материалом, «резать мрамор как масло» (“the facility to carve marble like butter”) [Gaunt 2018, p. 387]. Он способен придать камню любую сложную форму, буквально повторить творение природы – раковину «пеликанова нога» (*Aporrhais pespelecani*), обитателя Средиземного моря. Причудливая форма моллюска, хрупкие отростки внешней губы ставили для художника высокую планку. Как отмечает Кеннет Лапатин, в этой группе произведений иллюзионизм, имитация материалов, виртуозность и роскошь идут рука об руку [Lapatin 2021, pp. 417–418].

В мраморной раковине мастер стремился подражать существующей форме. Но греческие скульпторы, познавшие «правила игры природы», создавали и невероятные по своей органической характеристике памятники, хрупкие, ажурные, как, например, акротерий из Фанагории в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина¹³ – именно с этим стремлением можно поставить в параллель создание мраморных раковин.

Раковина как пластический мотив на сосуде

Речь пойдет о ряде известных фигурных сосудов, в состав которых включена сцена рождения Афродиты из раковины. Связь этой богини с раковиной хорошо известна и засвидетельствована. Обнаженная женщина, обрамленная створками раковины, – распространенный иконографический тип в эллинистической мелкой пластике, отсылающая, с одной стороны, к мифу рождения Афродиты, с другой же – к идее родов и рождения вообще [Huyscom-Naxhi 2019].

Первый рассматриваемый памятник – фигурный сосуд из Бостона¹⁴ (рис. 2). Композиция скульптурной группы поражает своей смелостью. Каждая деталь раскрывается, развивается, порождая новые элементы, в свою очередь также продолжающие центробежное движение. Створки раковины словно вырываются из ножки сосуда. Даже при общем нежном колорите ощущается явный контраст между белизной ножки и розовым тоном внутренней полости раковины. Богиня приподнимается с колен в центре композиции. Ее плащ словно развеивается на ветру – общая форма и динамика аналогична раскрытию створок раковины, но силуэт

¹³ ГМИИ им. А.С. Пушкина. № II 1а 935, третья четверть IV в. до н. э.

¹⁴ Музей изящных искусств в Бостоне. № 00.629, первая половина IV в. до н. э. BAPD 6153.

ровный, в отличие от рифленой каймы раковин. Ее фланкируют два Эрота в свободном парении. Зритель ясно понимает хрупкость глиняной структуры, что, безусловно, усиливает впечатление от высокого уровня мастерства создателя, нарушающего привычные формы и создающего хоть и миниатюрное, но пространственное и осязаемое явление мифологических образов.



Рис. 2. Лекиф с рождением Афродиты
Музей изящных искусств в Бостоне. № 00.629,
первая половина IV в. до н. э.
© Public Domain / Boston MFA

Таким образом, главная пластическая идея – это идея постепенного раскрытия и центростремительного движения.

Любопытно посмотреть, как «раскрывается» другой памятник – лекиф из берлинского собрания¹⁵. Здесь отсутствует мотив раковины, композиция в целом более спокойная. Экспрессивную нотку вносит только парящий Эрот слева – как спутник на орбите. Его фигура контрастирует с другим мальчиком, смирно стоящим рядом с богиней. Афродита держит левую руку на плече этого Эрота. Правой же рукой открывает ларец. Если на предыдущем памятнике нам как бы демонстрируют саму Афродиту как

¹⁵ Лекиф с Афродитой и Эротами из Аталанты (Локрида). Государственные музеи Берлина. № F 2905, первая четверть IV в. до н. э. См. также: *Cohen B.* Op. cit. Cat. no. 89.

главное сокровище, то здесь наш взгляд, после некоторого кружения вокруг центра, фокусируется в итоге на приоткрытом ларце, который хоть и совсем небольшая деталь, но логически завершает композицию.

Лекиф из Йены¹⁶ совмещает мотив рождения Афродиты из раскрытой раковины с фигурой летающей птицы у поднятой правой руки богини.

В собрании Музея изящных искусств в Бостоне есть еще один лекиф с Афродитой¹⁷. Его создатель отказывается от мотива фронтального раскрытия раковины в пользу более выраженного вертикального подъема богини. Раковина располагается горизонтально, скорее наподобие цветка. Снова вспоминаются естественно-научные штудии Аристотеля и описания Плинием способов передвижения моллюсков, в особенности гребешков, плавающих «в своих раковинах, как в лодках» (Plin. N.H. 9.52). Контур раковины здесь сопряжен не с драпировками Афродиты, а с темносиними морскими волнами, обвивающими ножку сосуда.

Сосуд с бюстом Афродиты из Эрмитажа¹⁸ выполнен на первый взгляд не так роскошно и сложно, как ваза из Бостона. Нет хрупких порхающих фигур, нет смелого композиционного разворота, но есть иные, продуманные и тонко исполненные элементы. Розовая «мантия» (в биологическом смысле) раковины перерастает в драпировки, обрамляющие Афродиту. Цвет кожи богини ближе к розовой гамме внутренней полости раковины. Резкого контраста и чередования белого и розового, как в бостонском сосуде, здесь нет. Но за счет единства гаммы усиливается «природная метафора». Постепенно раскрывающиеся складки драпировок до последнего момента больше похожи на полости моллюска, чем на одежду.

В целом, хотя по сложности композиции этот памятник уступает предыдущим, нельзя не отметить его складность, камерность, сильное «ощущение сосудности» (зритель понимает, что этот замкнутый объем может принять в себя жидкость), полную интеграцию мелкой пластики и тела вазы.

Далее обратимся к роскошной пелике из собрания Музея искусства и истории в Женеве [Chamaу 1990]¹⁹.

¹⁶ Археологическое собрание Йенского университета им. Ф. Шиллера. № Т 187, около 370 г. до н. э.

¹⁷ Музей изящных искусств в Бостоне. № 96.722, 380–370 гг. до н. э.

¹⁸ Фигурный сосуд с бюстом Афродиты в раковине, из Фанагории. Государственный Эрмитаж. № Фа.1869-9, первая четверть IV в. до н. э.

¹⁹ Музей искусства и истории в Женеве. № 27800, IV в. до н. э.



Рис. 3. Пелика с рождением Афродиты
Музей искусства и истории в Женеве.
№ 27800, IV в. до н. э. Сторона «А».
По [Chamay 1990, fig. 1]

Объемный декор на стороне «А» поражает своей смелостью и натурализмом (рис. 3). Раковина изготовлена по матрице, прототипом, вероятнее всего, служил реальный морской гребешок. Имитация природного окраса с помощью росписи безупречна. Ощущается шероховатость фактуры, переходы, переливы цветов на поверхности. Раковина словно балкон отделяется от тулова. Фигура Афродиты вырастает из щели между створкой раковины и сосудом. Богиня раскрывает плащ, темную ткань, усыпанную звездами; таким образом, динамика и вертикальная и центробежная.

Несмотря на столь смелый выход за пределы, почти эффект *deus ex machina*, композиция остается целостной благодаря пластическим переключкам. Дуга плаща явно соотнесена мастером с изгибом и положением ручек сосуда. Пространственные границы нарушаются, есть ощущение хрупкости или даже дематериализации, но баланс, в конце концов, сохранен.

Еще один интереснейший аспект этого сосуда – композиция на другой стороне [Chamay 1990, fig. 2]. Не случайно один из исследователей, Жак Шамай, называет этот сосуд «биллингвой» [Chamay 1990, p. 81]. На стороне «Б» повторяется сцена рождения Афродиты, но уже в живописной технике. Переключки мотивов очевидны. В центре композиции также белоснежная, контрастно-

светящаяся раковина, с двумя намеченными створками. Изображение несколько сдвинуто влево по отношению к центральной оси, что, в сочетании с округлостью тулова самого сосуда, с дугой драпировок и с летающей женской фигурой, создают ощущение пространственной глубины. В этом отношении другой сосуд с изображением этого же сюжета²⁰ воспринимается более плоско и статично. Раковина располагается по центральной оси, на одинаковом расстоянии от ручек. Изображена только одна створка – такое ощущение, что Афродита скрывается за ширмой, а не выходит из раковины. Фланкирующие центральный образ фигуры Гермеса и Посейдона тоже способствуют «закрепощению» сцены. Пустое пространство заполняет фигурка крылатого мальчика.

Возвращаясь к вазе из Женевы – интересно подумать, какой именно этап события здесь представлен? Упомянутый исследователь Жак Шамай считает, что женская фигура слева – это Афродита, уже родившаяся, готовая к восхождению к олимпийским богам [Chamaу 1990, p. 81]. Но возможна и другая интерпретация. Атрибуты обнаженного женского персонажа – украшения (ручные и ножные браслеты, диадема) и плащ – тот самый, который держит в руках богиня на другой стороне. Однако можно допустить, что она не сама Афродита, а служанка, которая готовится к приему рождения богини. Ведь раковина еще только-только приоткрывается. И тогда в нарративном отношении живописная сторона предшествует скульптурной. Такая последовательность усиливает пространственную логику и динамику сосуда – при повороте мы переходим от вазописной плоскости к объемному пластическому взрыву.

Приведенные примеры, на мой взгляд, хорошо показывают, что древние мастера в полной мере воспользовались пластическим потенциалом этого мотива. Раковина – динамическая и даже порою «интерактивная» структура, которая либо сама закрывается-раскрывается по велению внутреннего импульса, либо ею можно манипулировать. Чрезвычайно важен и аспект раковины как вместилища, что позволяет логически соединять ее с сосудом. Мастера обыгрывают природные формы и свойства, совершенствуя их, создавая новые вариации.

²⁰ Краснофигурная пелика со сценой рождения Афродиты, из Олинфа. Ранее: Археологический музей Салоник. № 685; сейчас: Археологический музей Полийирова. № 90.144, IV в. до н. э. VAPD 14847.

Литература

- Berg 2011 – *Berg I.* Towards a conceptualisation of the sea: artefacts, iconography and meaning // *The seascape in Aegean prehistory* / Ed. by G. Vavouranakis. Athens: The Danish Institute at Athens, 2011. P. 119–137.
- Caubet 2014 – *Caubet A.* Tridacna shells // *Assyria to Iberia at the dawn of the Classical Age* / Eds. by J. Aruz, S.B. Graff, Ye. Rakic. N.Y.: Metropolitan Museum of Art, 2014. P. 163–166.
- Chamay 1990 – *Chamay J.* Aphrodite naissant de la coquille // *Genava: revue d'histoire de l'art et d'archéologie*. 1990. No. 38. P. 81–86.
- Gaunt 2018 – *Gaunt J.* The classical marble Pyxis and Dexilla's dedication // *AMILLA. The quest for excellence. Studies presented to Guenter Kopcke in celebration of his 75th birthday* / Ed. by R.B. Koehl. Philadelphia: INSTAP Academic Press, 2018. P. 381–398.
- Greco, Vecchio 1992 – *Archeologia e territorio. Ricognizioni, scavi e ricerche nel Cilento* / A cura di G. Greco, L. Vecchio. Laureana Cilento: Edizioni dell'Alento, 1992. 188 p.
- Hood 1978 – *Hood S.* The arts in Prehistoric Greece. L.; New Haven: Yale University Press, 1978. 311 p.
- Huysecom-Haxhi 2019 – *Huysecom-Haxhi S.* Aphrodite, coming of age and marriage: contextualisation and reconsideration of the nude young women kneeling in a shell // *Hellenistic and Roman terracottas* / Ed. by G. Papantoniou, D. Michaelides, M. Dikomitou-Eliadou. Leiden; Boston: Brill, 2019. P. 259–271.
- Lapatin 2021 – *Lapatin K.* Beyond ceramics and stone. The iconography of the precious // *Images at the crossroads. Media and meaning in Greek Art* / Ed. by J.M. Barringer, F. Lissarrague. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021. P. 400–418.
- Moorey 1994 – *Moorey P.R.S.* Ancient Mesopotamian materials and industries. The archaeological evidence. Oxford: Clarendon Press, 1994. 414 p.
- Nankov 2011 – *Nankov E.* Berenike bids farewell to Seuthes III: The silver-gilt scallop shell Pyxis from the Golyama Kosmatka Tumulus // *Archaeologia Bulgarica*. 2011. Vol. 15. No. 3. P. 1–22.
- Stucky 1974 – *Stucky R.A.* The engraved tridacna shells. São Paulo: Museu de arqueologia e etnologia, Universidade de São Paulo, 1974. 109 p.

References

- Berg, I. (2011), "Towards a conceptualisation of the sea: artefacts, iconography and meaning", in Vavouranakis, G. (ed.), *The seascape in Aegean prehistory*, The Danish Institute at Athens, Athens, Greece, pp. 119–137.
- Caubet, A. (2014), "Tridacna shells", in Aruz, J., Graff, S.B. and Rakic, Ye. (eds.), *Assyria to Iberia at the dawn of the Classical Age*, Metropolitan Museum of Art, New York, USA, pp. 163–166.

- Chamay, J. (1990), “Aphrodite naissant de la coquille”, *Genava: revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, no. 38, pp. 81–86.
- Gaunt, J. (2018), “The classical marble Pyxis and Dexilla's dedication”, in Koehl, R.B. (ed.), *AMILLA. The quest for excellence. Studies presented to Guenter Kopcke in celebration of his 75th birthday*, INSTAP Academic Press, Philadelphia, USA, pp. 381–398.
- Greco, G. and Vecchio, L. (eds.) (1992), *Archeologia e territorio. Ricognizioni, scavi e ricerche nel Cilento*, Edizioni dell'Alento, Laureana Cilento, Italy.
- Hood, S. (1978), *The arts in Prehistoric Greece*, Yale University Press, New Haven, USA, London, UK.
- Huysecom-Haxhi, S. (2019), “Aphrodite, coming of age and Marriage: contextualisation and reconsideration of the nude young women kneeling in a shell”, in Papantoniou, G., Michaelides, D. and Dikomitou-Eliadou, M. (eds.), *Hellenistic and Roman terracottas*, Brill, Leiden, Netherlands, Boston, USA, pp. 259–271.
- Lapatin, K. (2021), “Beyond ceramics and stone. The iconography of the precious”, in Barringer, J.M. and Lissarrague, F. (eds.), *Images at the crossroads. Media and meaning in Greek Art*, Edinburgh University Press, Edinburgh, UK, pp. 400–418.
- Moorey, P.R.S. (1994), *Ancient Mesopotamian materials and industries. The archaeological evidence*, Clarendon Press, Oxford, UK.
- Nankov, E. (2011), “Berenike bids farewell to Seuthes III: The silver-gilt scallop shell Pyxis from the Golyama Kosmatka Tumulus”, *Archaeologia Bulgarica*, vol. 15, no. 3, pp. 1–22.
- Stucky, R.A. (1974), *The engraved tridacna shells*, Museu de arqueologia e etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brazil.

Информация об авторе

Тамаш Петер Кишбали, кандидат искусствоведения, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119192, Россия, Москва, Ломоносовский пр-кт, д. 27, корп. 4; kisbalim@gmail.com

Information about the author

Tamás Péter Kisbali, Cand. of Sci. (Art Studies), Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; 27-4, Lomonosovsky Av., Moscow, Russia, 119192; kisbalim@gmail.com

УДК 7.032(38)

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-169-180

«Поверил я алгеброй гармонию...»:
об одном удивительном изделии
греческих златокузнецов: шедевр?

Елена А. Савостина

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

Аннотация. Публикуемые материалы посвящены одному новому типу золотых аппликаций с изображением скифского всадника, в конечном счете – вопросу происхождения матрицы, по которой они изготовлены. Здесь предложен иконографический разбор вещи, представлен круг родственных памятников, а также приведены результаты анализа, выполненного с помощью естественно-научных методов. Благодаря одной нестандартной идее была сформулирована задача такого исследования, и по счастливому стечению обстоятельств эта задача была осуществлена.

Ключевые слова: металлообработка (археология), скифские курганы, искусство Древней Греции, торевтика, искусство и археология Северного Причерноморья

Для цитирования: Савостина Е.А. «Поверил я алгеброй гармонию...»: об одном удивительном изделии греческих златокузнецов: шедевр? // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. Ч. 2. С. 169–180. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-169-180

“Prove harmony like higher mathematics...”¹
On the one amazing product by the Greek goldsmiths:
is it a masterpiece?

Elena A. Savostina

*The Surikov Moscow State Academic Art Institut, Moscow, Russia,
esav@yandex.ru*

Abstract. These materials are devoted to the golden ornamental plaques showing the figure of a Scythian horseman used as an appliqué for dress, and ultimately – to the question of the origin of a the matrix according which they

© Савостина Е.А., 2023

¹This clause by Pushkin refers to appraising a masterpiece of art from a strictly rational point of view.

were manufactured. Here an iconographic analysis of the object is proposed, a group of related monuments is presented, and the results of the analysis carried out are presented, using natural scientific methods. Thanks to one non-standard idea, the procedure for such a study was formulated, and could be carried out.

Keywords: metalwork (archaeology), Scythian burial-mounds, ancient Greek Art, tenebrics, Black Sea Archaeology and Art history

For citation: Savostina, E.A. (2023), “ ‘Prove harmony like higher mathematics...’. On the one amazing product by the Greek goldsmiths: is it a masterpiece?”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, part 2, pp. 169–180, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-169-180

Однажды, представляя собрание болгарского коллекционера Васи́ла Божкова, спасшего для науки произведения античных и фракийских мастеров, «чему предстояло кануть в неизвестность»², фраколог Иван Маразов назвал кладоискательство «нашей реальностью»³. Действительно, оно имело место всегда – и в глубокой древности, и еще совсем недавно, когда нелегальные раскопки предприимчиво велись в зонах античного Северного Причерноморья, к отчаянию ученых уничтожая археологические комплексы, разрушая памятники. Вырванные из своей первоначальной среды, эти вещи навсегда теряли существенную часть исторической информации. Но даже когда они оказывались в частных собраниях, «путь между Сцилой и Харибдой» еще не был пройден ни для собирателей – из-за отношения к ним научной общественности⁴, ни для самих вещей – из-за проблемы их происхождения и подтверждения подлинности⁵. Ответы на подобные вопросы поступают иногда через десятки и даже сотни лет⁶. Совершенствуются методы исследования, и у многих

² Божков В. Предисловие // Спасенные сокровища Древней Фракии: Из коллекции Васи́ла Божкова: Каталог выставки в Государственном музее искусства народов Востока (15 апреля – 20 июня 2009 г.). София: Accent, 2009. С. 3.

³ Маразов И. Золото Фракии: реальность мифа // Спасенные сокровища Древней Фракии. С. 8.

⁴ Божков В. Указ. соч. С. 3.

⁵ Шедеври Платар: Коллекция старожитностей: Фотоальбом. Київ: ЗД «Блиц-Принт», 2004. 160 с.

⁶ Журавлев Д.В., Новикова Е.Ю., Шемаханская М.С. Ювелирные изделия из кургана Куль-Оба в собрании Исторического музея: Историко-технологическое исследование. М.: Исторический музей, 2014. С. 4.

вещей со временем появляется шанс быть понятыми и принятыми наукой. Главное, чтобы они не затерялись...

Некоторое время назад в зону нашего внимания попали две одинаковые нашивные бляшки неопределенного происхождения. Аппликации $4,1 \times 4,7$ см представляют вырезанное по контуру изображение всадника-скифа вправо, на скаку стреляющего из лука в цель на уровне земли⁷. Конь его без седла, рельефно показана узда с S-образными псалиями и изголовьем, скрепленным с другими ремнями круглым кольцом. Всадник изображен с окладистой бородой, полудлинными волосами, зачесанными назад, в коротком подпоясанном кафтане и широких штанах-анаксиридах, заправленных в мягкие сапоги, перевязанные у щиколоток (рис. 1).

Бляшки изготовлены из листового золота в технике басмы с применением металлической матрицы, судя по четкой оборотной стороне и их серийности [Минасян 1991, с. 378]. Возможно, применялась подкладка свинцового листа при формировании рельефа – нет деформации внешней поверхности [Минасян 2014, с. 226–230]. С лицевой стороны пробиты отверстия для пришивания: на копытах, на хвосте, у псалий коня и у плеча всадника. С оборотной стороны концы отверстий оставлены острыми. Поверхность оборота содержит вкрапления железа и покрыта значительным слоем серебристой патины. Детали лицевой плоскости бляшек дополнительно проработаны металлическим «карандашом». Декор костюмов скифов различается: при том, что штаны-анаксириды обоих гравированы крестиками, у одного лучника широкий лампас украшен двойной полосой и кружками (всадник А), у другого по лампасу проходит полоса прямоугольников с точками (всадник Б). Также различается и орнаментация оторочки кафтанов: крестики у скифа А, двойные точки у скифа Б.

Нашивные бляшки как тип украшений являются наиболее характерной и массовой продукцией, известной в скифских и греческих курганах Северного Причерноморья с V в. до н. э.⁸ Их формы весьма разнообразны, но наиболее близкую аналогию нашим примерам составляют аппликации из кургана Куль-Оба, IV в. до н. э. с изображением скифских всадников⁹. С момента открытия кургана в 1830 г. знамениты три изображения из Эрмитажа¹⁰, а недавно

⁷ Аппликации одной серии, обе хорошей сохранности, слегка потертые, с красноватым и белесым налетом на обороте. В аппликации А утрачено копыто лошади, в аппликации Б – утрачена часть хвоста лошади.

⁸ *Копейкина Л.В.* Золотые бляшки из кургана Куль-Оба // *Античная торевтика* / Отв. ред. Н.Л. Грач. Л., 1986. С. 28.

⁹ Там же. С. 35.

¹⁰ Там же. Кат. 2. 3, 4. Рис. на с. 148.



Рис. 1. Нашивная аппликация с изображением всадника с луком (всадник А). Золото, IV в. до н. э. *Фото автора*

к этому комплексу с уверенностью присоединились еще две вещи. Найденные на месте раскопок случайными людьми, они попали в частные коллекции и лишь позднее – в Исторический музей¹¹.

На трех пластинах из ныне известных всадники показаны в рельефе на плоском прямоугольном фоне. Они представляют два типа, которые находят полное соответствие таким же моделям, вырезанным по контуру фигур. На одной из них показан всадник, обращенный влево: развернувшись в седле, он замахивается копьём, целясь в зайца¹². В аппликации, вырезанной по контуру, предмет в руке скифа не сохранился¹³. В другой группе прямоугольные бляшки из ГЭ и ГИМ аналогичны: фигура всадника с копьём обращена вправо¹⁴. Существует подобное изображение скифского всадника

¹¹ Журавлев Д.В., Новикова Е.Ю., Шемаханская М.С. Указ. соч. С. 43, 46; кат. 5, 6.

¹² Копейкина Л.В. Указ. соч. Кат. 3; Scythian art. The legacy of the Scythian world: mid-7th to 3rd century B.C. L.: Aurora Art Publishers, 1986. Cat. 196.

¹³ Журавлев Д.В., Новикова Е.Ю., Шемаханская М.С. Указ. соч. С. 46–47. Кат. 6.

¹⁴ ГЭ: Копейкина Л.В. Указ. соч. Кат. 2.; ГИМ: Журавлев Д.В., Новикова Е.Ю., Шемаханская М.С. Указ. соч. Кат. 5.



Рис. 2. Нашивная аппликация с изображением всадника с копьём из кургана Куль-Оба. Золото, IV в. до н. э. Фото предоставлено Государственным Эрмитажем

вправо, вырезанное по контуру (рис. 2)¹⁵. По мнению Л.В. Копейкиной, оно является во всех деталях точным повторением пластины с фоном и «сделано по одному штампу, в одно и то же время»¹⁶.

Сопоставляя с этими примерами фигурки наших всадников (см. рис. 1 и 2), можно отметить и определенные иконографические тождества, и очевидное несходство в деталях. Общие совпадения, помимо техники изготовления, холодной обработки орнаментальной части изображения, включая такие же крестики, насечки и даже близкий размер пластин, – изображение коня в галопе, поза и разворот торса всадника, форма псалий уздечного набора. Но ни с одной из известных групп бляшек они не совпадают в деталях в полной мере. Можно отметить большую близость построения голов бородатых скифов, обращенных вправо¹⁷, но проработка лица и трактовка волос все же имеют отличия в элементах. Различаются фигуры скифов и их положением – более близкая к шее коня посадка у копыеносцев. Вероятно, это зависит от техники боя, связанного

¹⁵ Scythian art. Cat. 202.

¹⁶ Копейкина Л.В. Указ. соч. С. 40.

¹⁷ Журавлев Д.В., Новикова Е.Ю., Шемаханская М.С. Указ. соч. С. 270, Табл. 27а.

с применением разного оружия, и в этом уже проявлено отличие, как и в положении ноги скифа, видимой из-за другого бока коня. Иначе передан костюм скифов-копыеносцев: широкие штаны лежат пышными складками, нависая над сапожком – и он также иного фасона. Различна и манера изображения лошадей: более мощную или широкую шею и более округлое окончание морды видим у всадников с копьем, обращенных вправо (см. рис. 2). По сравнению с нашими, кони других всадников имеют более вогнутую спину (ГИМ). Отличается трактовка гривы и хвостов коней. Таким образом, можно заключить, что торевты наших всадников-лучников работали по матрице, исполненной еще одним (третьим!) мастером, изделия которого среди аппликаций до сих пор не были известны. Скорее всего, эти фигурки нужно рассматривать в комплексе, как отвечающие одному замыслу. При изготовлении декоративной продукции также могли существовать установочные модели образцов, как это бывало в скульптурном декоре: по единой программе разными мастерами делались метопы Парфенона, развивавшими одну тему – например, тему кентавромахии [Stewart 1990, p. 151]. Можно думать, что существовала общая *парадигма*, модель изображения скифского всадника, которая разрабатывалась несколькими мастерами в свойственной каждому индивидуальной стилистической манере.

В поисках иконографических соответствий фигурки конных скифов на бляшках из Куль-Обы нередко сопоставлялись с сюжетами различных видов античного искусства: вазописи, монументальной скульптуры, а также с другими работами златокузнецов из скифских курганов. Особое внимание было уделено скульптурной группе и фигуре всадника на Солохском гребне. Высказано предположение, что эти вещи могли быть сделаны в одной мастерской. Сближает их, по мнению Л.В. Копейкиной, «почти полная идентичность изображений конного скифа на бляшке и на гребне»¹⁸. М.Ю. Трейстер предложил расширить эту группу, включив в нее не только прорезные и прямоугольные бляшки с изображением всадников из Куль-Обы и гребень из кургана Солоха, но также чашу из Солохи, сосуд из Куль-Обы и некоторые другие произведения, объединив их в «мастерскую С», функционировавшую, по его оценке, с конца V – начала IV в. до н. э. до середины IV в. до н. э. [Treister 2005, pp. 58–59].

¹⁸ Копейкина Л.В. Указ. соч. С. 38.



Рис. 3. Гребень из кургана Солоха и аппликация с изображением всадника с луком. Золото, IV в. до н. э. Фото автора

Не упустили шанса сравнить новых всадников с гребнем и мы, тем более что для этого представилась совершенно уникальная возможность. С помощью наших коллег удалось сопоставить эти памятники визуально, соединив их в одном кадре (рис. 3)¹⁹. Безусловно являющийся шедевром и для нас – одним из символов скифской культуры, гребень представляет пример высочайшего мастерства²⁰. Его скульптурный декор со сценой битвы состоит из фигур, выполненных в технике точечного литья [Минасян 2001, с. 131]. Фигурки отлиты отдельно и затем собраны в целостную композицию. Не будем сейчас останавливаться на сюжете, который при всех вариантах

¹⁹ В своих изысканиях мы обращались за помощью и консультациями ко многим исследователям, и наиболее плодотворным оказался в свое время наш контакт с коллегами из ГИМ. Пользуясь случаем, приношу глубокую и искреннюю благодарность за помощь коллегам из Исторического музея: Е.Ю. Новиковой, Д.В. Журавлеву, К.Б. Фирсову. А также благодарю коллег, в нужный момент принявших живое участие в обсуждении темы: А.Ю. Алексева, Т.М. Кузнецову, М.Ю. Трейстера, О.В. Тугушеву. Уже нет с нами университетских друзей-скифологов Е.В. Переводчиковой, В.С. Ольховского и замечательного реставратора и исследователя металла М.С. Шемаханской. Всем им признательна и помню всегда. В эти сюжеты была посвящена и Ирина Евгеньевна Данилова, в память которой мы выпускаем нашего всадника в свет.

²⁰ Scythian Art. Cat. 128–129; *Алексеев А.Ю.* Золото скифских царей в собрании Эрмитажа. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2012. С. 130–139; *Манцевич А.П.* Курган Солоха: Публикация одной коллекции. Л.: Искусство, 1987. С. 57.

расшифровывают как мифоэпический, связанный с преданием о скифах [Раевский 2006, с. 145–146]²¹, не можем отвлечься мы и на тему происхождения иконографического прототипа скульптур²², и на особенности доспеха всадника, надевшего шлем пехотинца [Meuser 2013, p. 233]. Сосредоточимся на совершенно очевидном и поразительном сходстве нашего лучника и всадника на гребне. Как явствует из фотографии, не только размеры их фигур идентичны, аналогичны и поза коня, острые углы его морды, сбруя, посадка всадников без седла и положение их ног, в том числе видимых с другого бока коня, изображение штанов с диагональными складками и их орнаментация резными крестиками²³, – кстати, у всадника на гребне лампасы украшены прямоугольниками с точками, как у всадника Б. Добавим к этому прижатые уши коня, перехваченный ремнем острый «хохол» над его мордой и короткую гриву – эти элементы похожи и на куль-обские бляшки, но исполнены суше.

К счастью, имеются и различия – они несомненны и в рисунке хвоста коня, и в иной моделировке передних мышц на его груди. Последнее явно не было следствием выдавливания металлической пластины [Минасян 2014, с. 229], а заложено в той матрице, по которой изготавливались аппликации. Сами всадники также разные: скромный лучник – и воин в панцире и шлеме, копьеносец. С одной стороны, такое разнообразие смягчало впечатление опасного полного тождества изображений, затушевывая мысли о подделке. С другой стороны, становилось понятно, что при неясном происхождении наших всадников ничего «не освобождало от ответственности». Нетрудно представить, что мнения по их поводу разделились, причем кардинально. Нужно было решать вопрос с установлением подлинности.

Насколько нам известно, аналитическая база исследований античного золота пока недостаточно совершенна [Минасян 2014, с. 19]. Применяемые методы естественно-научного анализа не дают точного ответа на интересующие нас вопросы подлинности и древности металла. Мы искали нестандартное решение и однажды в беседе с одним химиком²⁴ разговорились на тему патины на металле, ее происхождения и возможности наведения искусственным путем. Тогда же мы узнали о свойствах золота – минерала, который является природным

²¹ Алексеев А.Ю. Указ. соч. С. 130.

²² Манцевич А.П. Курган Солоха. С. 60.

²³ Манцевич А.П. Золотой гребень из кургана Солоха. Л.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1962. С. 6.

²⁴ Благодарю Сергея Сергеевича Калинина, старинного друга, обеспечившего волшебный импульс решению нашей задачи.

твердым раствором серебра и в нем в свободной взвеси находятся частицы серебра и, возможно, платины. Как частички жира в молоке. Со временем молоко отстаивается и частички собираются на поверхности в сливки. Также и в золоте образуется патина на поверхности. Но для этого – как было несколько снисходительно замечено – должно пройти примерно 2500 лет. Нас это вполне устроило.

Итак, задача была определить естественное происхождение серебристой патины, выявленной на обороте аппликации. Нужно было попытаться проследить, двигаются ли частицы серебра в толще металла (очень тонкой пластины), или они появились только с внешней поверхности аппликации (т. е. «наведены»). «Движение частиц», на котором мы строили наш опыт, известно пробирерам. Во время пребывания в земле происходит рафинирование (регенерация) металла: легкие элементы уходят с окислами. Скорость естественного рафинирования зависит от продолжительности процесса, от химического состава почвы, в которой металл находился, от температуры и влажности [Минасян 2014, с. 22].

Работы были выполнены в Курчатовском институте в 2004 г.²⁵ Методом спектрального анализа исследовались три нашивные аппликации желтого металла. Для большей убедительности эксперимента были взяты бляшки с разной степенью интенсивности патины на оборотной стороне, относящиеся к одному хронологическому периоду: бляшка в виде всадника со значительной светлой патиной (всадник А, без копыта), прямоугольная бляшка с изображением львиноголового грифона – с небольшой патиной на обороте, бляшка в виде головы кабана – без патины. Спектр изучался по мере погружения в глубину пластины, начиная с оборотной стороны.

Результаты исследований расставили все на свои места. Что касается других бляшек, то в металле кабана серебро присутствует в незначительном количестве, есть оно и в бляшке с грифоном, но его движение в металле не настолько отчетливо прослеживается. В металле бляшки всадника (замеры на груди лошади и на крупе) показано постепенное уменьшение количества серебра от оборотной стороны и выше к его полному отсутствию на лицевой поверхности²⁶. На обороте выявлено железо (грудь лошади), в основном на поверхности.

²⁵ Куркин В.А. Результаты исследований, выполненных в Курчатовском институте в 2004 г. М., 2004.

²⁶ Там же. С. 17–18. Отчет сопровождается многочисленными графиками, которые, в силу их специфики, не видим смысла приводить здесь. Недавно с ними были ознакомлены специалисты из Эрмитажа, подтвердившие другими способами древность металла наших изделий.

Так поверили мы «алгеброй гармонию», и подлинность новых аппликаций с изображением всадников была подтверждена.

Что же из этого следует? Прежде всего, что это аутентичные оттиски, сделанные с некоей высокохудожественной матрицы. Нет оснований полагать, что всю техническую работу по выколотке, обрезке, нанесению декоративных насечек и пробивке отверстий для пришивания выполняли сами скульпторы, авторы матриц. Недостаточно тщательная обработка бляшек, начиная с пробитых отверстий, и в куль-обских, и в новых примерах свидетельствует о массовом производстве, находившемся в руках ремесленников другого уровня. Группу, в которую можно объединить и их, и скульпторов, условно или образно можно назвать мастерской, как предлагают Л.В. Копейкина и М.Ю. Трейстер, хотя мы и не знаем, как был организован производственный процесс художественной обработки металла и были ли скульпторы объединены с выколотчиками.

Но один мастер в этом массиве вещей прозвучал индивидуально. Помимо отрядной реабилитации, новым бляшкам, судя по всему, предстоит утвердиться в научном обороте как оттискам по матрице, изготовленной тем же скульптором, что работал над золотым гребнем. Можно сказать, они теперь могут восприниматься как «след большой звезды». В одной из работ мы назвали этого скульптора Мастером Солохского гребня [Савостина 2001, с. 286]. Другие произведения, которые тогда же были предположительно отнесены к его авторству, возможно, сейчас требуют более детального рассмотрения. Большая часть их вошла в ареал «мастерской С», предложенной М.Ю. Трейстером, и все-таки самый близкий по стилю и трактовке деталей скульптурный фриз серебряной Чертомлыкской амфоры был обойден и исключен им по причине предполагаемого хронологического несоответствия курганов Солоха и Чертомлык [Treister 2005, p. 59]. Между тем, как известно, драгоценные вещи нередко долго остаются в быту, да и хронология самих курганов, погребений в них, сделанных в разное время, а также самих вещей до сих пор является предметом обсуждения²⁷. Сопоставление же скульптурных фигур скифов на гребне и серебряной амфоре говорит об их несомненном родстве. В изучении продукции златокузнецов из скифских и греческих курганов это сходство определенно намечает привлекательные перспективы. Постараемся когда-нибудь вернуться к этой теме, опираясь на исходные идеи.

²⁷ Алексеев А.Ю. Указ. соч. С. 194. См. также: [Алексеев 1991, с. 121].

Литература

- Алексеев 1991 – Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Чертомлык (скифский царский курган IV в. до н. э.). Киев: Наукова думка, 1991. 416 с.
- Минасян 1991 – Минасян Р.С. Техника изготовления золотых и серебряных вещей из Чертомлыкского кургана // Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Чертомлык (скифский царский курган IV в. до н. э.). Прил. 13. Киев: Наукова думка, 1991. С. 378–389.
- Минасян 2001 – Минасян Р.С. Ювелирное литье Древней Греции // Ювелирное искусство и материальная культура. СПб.: Изд-во ГЭ, 2001. С. 131–137.
- Минасян 2014 – Минасян Р.С. Металлообработка в древности и Средневековье. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2014. 472 с.
- Раевский 2006 – Раевский Д.С. Мир скифской культуры. М.: Языки славянских культур, 2006. 600 с.
- Савостина 2001 – Савостина Е.А. «Боспорский стиль» и сюжеты Геродота в пластике Северного Причерноморья // Боспорский рельеф со сценой сражения (Амазономахия?). М.: Изд-во ГМИИ им. А.С. Пушкина; СПб.: Летний сад, 2001. С. 284–303. (Монография о памятнике, т. 2)
- Meyer 2013 – Meyer C. Greco-Scythian art and the birth of Eurasia. From classical Antiquity to Russian Modernity. Oxford: Oxford University Press, 2013. 432 p.
- Stewart 1990 – Stewart A. Greek sculpture: an exploration. New Haven; L.: Yale University Press, 1990. Vol. 1. 380 p. Vol. 2. 881 p.
- Treister 2005 – Treister M. Masters and workshops of the jewellery and toreutics from 4th-century Skythian burial mounds // Scythians and Greeks. Cultural interactions in Scythia, Athens and the Early Roman Empire (6th century BC – 1st century AD) / Ed. by D. Braund. Exeter: University of Exeter Press. 2005. P. 56–63.

References

- Alekseev, A.Yu., Murzin, V.Yu. and Rolle, R. (1991), *Chertomlyk (skifskii tsarskii kurgan IV v. do n. e.)* [Chertomlyk (Scythian royal burial mound of the 4th century BC)], Naukova dumka, Kiev, Ukraine.
- Minasyan, R.S. (1991), “The technique of making gold and silver items from the Chertomlyk burial mound”, in *Chertomlyk (skifskii tsarskii kurgan IV v. do n. e.)* [Chertomlyk (Scythian royal burial mound of the 4th century BC)], addition 13, Naukova dumka, Kiev, Ukraine.
- Minasyan, R.S. (2001), “Jewelry casting of Ancient Greece”, in *Yuvelirnoe iskusstvo i material'naya kul'tura* [Jewelry art and material culture]. Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, Saint Petersburg, Russia.
- Minasyan, R.S. (2014), *Metalloobrabotka v drevnosti i Srednevekov'e* [Metalworking in Ancient times and the Middle Ages], Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, Saint Petersburg, Russia.

- Raevskii, D.S. (2006), *Mir skifskoi kul'tury* [The world of Scythian culture], Yazyki slavyanskikh kul'tur, Moscow, Russia.
- Savostina, E. (2001), "The 'Bosporan style' and motifs from Herodotus in plastic arts from the Northern Pontic Area", *Bosporskii rel'ef so stsenoi srazheniya (Amazonomakhia?)* [Bosporan battle relief (Amazonomachia?)], Izdatel'stvo GMI imeni A.S. Pushkina, Moscow, Letnii sad, Saint Petersburg, Russia, pp. 304–323. (*Monografiya o pamyatnike*, vol. 2)
- Meyer, C. (2013), *Greco-Scythian art and the birth of Eurasia. From classical Antiquity to Russian Modernity*, Oxford University Press, Oxford, USA.
- Stewart, A. (1990), *Greek sculpture: an exploration*, vol. 1, 2, Yale University Press, New Haven, USA, London, UK.
- Treister, M. (2005), "Masters and workshops of the jewellery and toreutics from 4th-century Skythian burial mounds", in *Scythians and Greeks. Cultural interactions in Scythia, Athens and the Early Roman Empire (6th century BC – 1st century AD)*, University of Exeter Press, Exeter, UK.

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 the author

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

Мастерская мастера Йены: новые материалы

Ольга В. Тугушева

*Государственный музей изобразительных искусств
имени А.С. Пушкина, Москва, Россия,
olga.tugusheva@arts-museum.ru*

Аннотация. В статье анализируются три фрагмента аттической краснофигурной керамики, найденных в ходе исследования античного Пантикапея Боспорской археологической экспедицией ГМИИ им. А.С. Пушкина в сезоне 2021 г. Один – донце килика на низкой ножке с изображением в тондо юноши и сатира. Стилистические и композиционные особенности этой росписи позволяют отнести ее к числу работ мастера Йены, работавшего между 400–380 гг. до н. э. Второй фрагмент принадлежит килику аналогичного типа, в тондо частично сохранилось изображение двух юношей, идущих друг за другом, от росписи одной из наружных сторон уцелели ноги двух обнаженных юношей. Роспись тондо, скорее всего, была исполнена анонимным «мастером стиля Б», декор наружных сторон – мастером Кью. Наконец, третий памятник – фрагментированный глубокий килик с изображением двух задрапированных фигур – работа мастера Киль Б 599. Все три росписи выполнены в одной мастерской, которую возглавлял мастер Йены, автор лучшей из них, две другие демонстрируют, как меняется в худшую сторону уровень мастеров следующих поколений.

Ключевые слова: раскопки Пантикапея, аттическая вазопись, краснофигурные росписи, килики, мастер Йены, мастер Кью

Для цитирования: Тугушева О.В. Мастерская мастера Йены: новые материалы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. Ч. 2. С. 181–195. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-181-195

The Jena painter's workshop: new materials

Olga V. Tugusheva

*State Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow, Russia,
olga.tugusheva@arts-museum.ru*

Abstract. The article analyzes three fragments of Attic red-figure pottery found during the excavations of the ancient Panticapaeum by the Bosporan Archaeological Expedition of the State Pushkin Museum of Fine Arts in 2021. One is the cup bottom on the low ring base showing a young man and a satyr in a tondo. The stylistic and compositional features allow us to attribute it to the Jena Painter, who was active between 400 and 380 BC. The second fragment belongs to a cup of a similar type: the image of two young men walking, one after the other is partially preserved in tondo; and the legs of two naked young men have survived on one of the outer sides. The painting of the tondo was most likely done by an anonymous painter of style B, and the decoration of the outer sides by the Q Painter. Finally, the third fragment is part of the cup-skyphos, with two draped youths by the Painter of Kiel B 599. All three vessels were made in the same workshop, headed by the Jena Painter.

Keywords: excavations in Panticapaeum, Attic vase-painting, red-figure vases, cups, the Jena Painter, the Q Painter

For citation: Tugusheva, O.V. (2023), "The Jena painter's workshop: new materials", *RSUN/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, part 2, pp. 181–195, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-181-195

В сезоне 2021 г. в ходе исследований античного Пантикапея Боспорской археологической экспедицией ГМИИ им. А.С. Пушкина было найдено большое число фрагментов античной расписной керамики. К числу наиболее интересных бесспорно относятся несколько образцов краснофигурных сосудов начала IV в. до н. э.

Первый (рис. 1) – дно килика на низком кольцевидном основании¹. В тондо практически целиком сохранилась двухфигурная композиция, изображающая единоборство юноши и сатира; наружные стороны были украшены стандартными для этого типа чаш парами фигур, но от них уцелели только ступни ног двух юношей; пространство

¹ ПАН 2021. НВМ 84/11. Оп. № 2. Найден на Ново-Эспланадном раскопе, гора Митридат. Высота сохр. 3,2, диам. основания 7,7, макс. размеры: 8 × 10,5 см. Склеен их пяти фрагментов, утрачены большая часть стенок, ручки, часть кольцевидного основания; мелкие сколы, поверхность потерта.

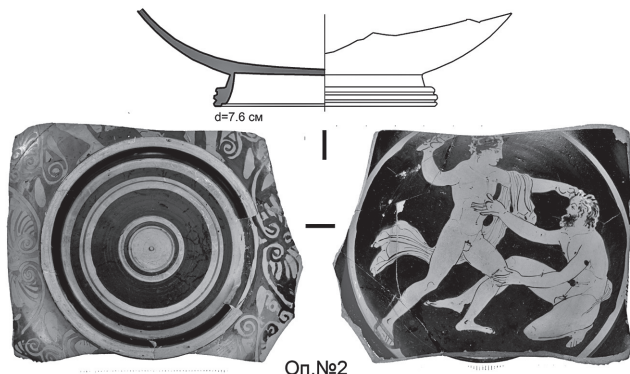


Рис. 1. Фрагмент краснофигурного килика
 Фото и рисунок В.П. Толстикова

под ручками заполняли пышные орнаменты из пальметт, отдельных стеблей и лепестков, также сохранившиеся лишь фрагментарно.

Второй (рис. 2) – представляет собой дно такого же килика с прилегающими частями стенок и одной частично сохранившейся ручкой². В тондо две юношеские фигуры, идущие друг за другом. От росписей наружных сторон уцелело изображение ног и бедер одной обнаженной фигуры и часть ноги другой такой же, а также крупные веерные пальметты в зоне ручки.

Третий (рис. 3) – около половины тулова так называемого глубокого килика на кольцевидном основании³, с сохранившейся почти целиком росписью одной стороны – две мужские фигуры в плащах, на обороте чаши видна незначительная часть одной фигуры, также уцелела пальметта под утраченной ручкой; на донце внутри стандартный штампованный орнамент из пальметок в кольце ов, по краю орнамент плюща. Сейчас все три фрагмента хранятся в Керчи, в Восточно-Крымском историко-культурном музее-заповеднике.

² ПАН 2021 НВМ 84/11. Оп. № 3. Найден на Ново-Эспланадном раскопе, гора Митридат. Высота 6,5, диам. основания 7,5, макс. размеры: а) 4 × 6,3; б) 3,5 × 4 см. В двух частях, склеенных из фрагментов, утрачены большая часть края, одна ручка целиком, вторая частично, фрагменты донца и основания.

³ ПАН 2021 НВМ 88/14. Оп. № 114. Найден на Ново-Эспланадном раскопе, гора Митридат. Высота – 7,5, диам. венчика – 13, диам. основания – 6,7 см. Склеен из фрагментов, утрачено около половины тулова, сколы по краям; на месте крепления ручки два отверстия – следы античного ремонта.

Первый из названных фрагментов относится к так называемым *stemless cup* – его чаша, неглубокая и довольно широкая, покоилась на низком кольцевидном основании, профилированном тремя узкими валиками; обратная сторона основания покрыта серией чередующихся пропущенных и чернолаковых полос разной ширины. Роспись внутри чаши занимает тондо на дне, ограниченное неровной пропущенной линией. Изображены две фигуры, заполняющие практически все пространство круга. Слева юноша, нападающий на сатира, одной рукой он замахивается палицей (?), другой хватает его за волосы. Сатир сидит на корточках, повернувшись влево, руки и правая нога вытянуты вперед в попытке остановить противника. Обе фигуры обнажены, только с левой руки юноши свешивается, развеваясь, узкий длинный плащ. Персонажи показаны в активном движении, головы их даны в профиль, торсы развернуты в три четверти друг к другу, бедро левой, подогнутой под себя ноги сатира – в ракурсе. Рисунок уверенный, хотя и несколько небрежный; он исполнен четкими энергичными линиями, длинными, свободно передающими общие контуры и изгибы тела; в деталях он подробен и разнообразен, параллельные линии разной длины комбинируются с короткими отрывистыми или мягко изогнутыми штрихами. Толщина их варьируется от четких и плотных, подобных основному контуру и, как и он, местами рельефных, до тончайших, едва заметных. На шее и руках юноши следы предварительного рисунка. Графическое разнообразие дополняется «цветовым» – помимо густого черного лака мастер использует разжиженный, приобретающий в тонких штрихах коричневатые, иногда полупрозрачные оттенки. Мазками разбавленного лака разной плотности прорисованы волосы персонажей и борода сатира, венки на головах обеих фигур даны полустершимися штрихами белой краски. Кроме того, вдоль спины сатира, переходя на бедро согнутой ноги, идет длинный мазок очень жидкого, едва видимого лака красноватого тона, придающий округлость формам тела.

Стилистические особенности росписи и характер построения композиции находят параллели среди работ аттического мастера Йены, работавшего между 400–380 гг. до н. э. Он возглавлял вазописную мастерскую, специализировавшуюся на декоре чаш для питья, главным образом киликов. Среди его работ прежде всего выделим два килика в Вюрцбурге – с изображением Геракла и Диониса (инв. Н 5011)⁴ и с сатиром и менадой (инв. Н 4633) [Paul-Zinserling 1994, Taf. 22,2, 82,3]. В рисунке этих чаш мы видим аналогичную трактовку голов персонажей, особенно сатиров, с ха-

⁴ CVA Würzburg 2. 1980. Taf. 6,1-2, 7,1-2.

рактерной длинной изогнутой линией брови, небольшим уголком глаза с коротким штрихом зрачка, прилепившимся к линии верхнего века, растрепанной бородой и отдельными прядями волос, закрывающими шею. Особой тщательностью отличается рисунок мужских обнаженных торсов, повторяющийся от росписи к росписи с минимальными изменениями. Здесь к уже названному киликам в Вюрцбурге следует добавить аналогичный сосуд в Москве с фигурами двух комастов (ГМИИ Ф-98)⁵. Во всех примерах линии ключиц, мягко изогнутые, проведены наклонно друг к другу и почти смыкаются внутренними своими концами; двойная чуть выпуклая линия грудины вверху и внизу ограничена поперечными штрихами; дугообразными линиями переданы мышцы груди. Показателен рисунок рук, с широкой кистью, довольно длинными пальцами, тщательно написанными, причем указательный, средний и безымянный прижаты друг к другу, а большой и мизинец отставлены. Столь же характерен и рисунок узких плащей, развевающихся за спинами фигур. Складки их переданы комбинациями четких длинных линий и более тонких, разнообразных по длине и конфигурации, непременно изображаются маленькие грузики на концах тканей.

Мастера Йены заслуженно считают одним из лучших рисовальщиков начала IV в. до н. э. Линии его рисунков энергичные, упругие. Общий контур фигуры обрисован одной непрерывной чертой, легко передающей все изгибы тела. Кажется, «перо», обозначая форму, почти не отрывается от поверхности. При этом сама линия остается четкой и подвижной на всем своем протяжении. Едва заметно выпуклые штрихи передают округлости напряженных мускул.

Двухфигурные композиции в тондо типичны для мастера Йены, таково большинство его росписей. Фигуры всегда тесно связаны между собой, а сами сцены пронизаны движением. Персонажи сражаются (фрагмент с полуфигурой Диониса в Бонне 356)⁶, идут обнявшись (ГМИИ Ф-98, Вюрцбург Н 5011) или бегут (фрагменты доньев двух киликов в Афинах Агора Р 18 и в Йене 0490) [Paul-Zinserling 1994, Taf. 77,4; 77.3], занимаются любовью (Вюрцбург Н 4633) или танцуют (фрагментированное дно килика Йена 0469) [Paul-Zinserling 1994, Taf. 11,1, 32,1] и т. д. Статичных композиций сравнительно немного, но и в них всегда есть хотя бы минимальное движение. Вазописец размещает фигуры в круге, стремясь максимально использовать его внутреннее пространство, находя для

⁵ CVA Pushkin Museum 5. 2001. P. 48–49, pl. 29,1.

⁶ CVA Bonn1. 1938. Taf. 10,5, 11,1.

каждой новой сцены свое композиционное решение и одновременно сохраняя связь с размерами и формой расписываемой поверхностью и с ее замкнутым дугообразным обрамлением.

Внимание мастера сосредотачивается на самих фигурах, их позах, жестах. Место, где происходит действие, указано очень лаконично – несколько тонких линий белой краски, обозначающих землю (Вюрцбург Н 4633), угол алтаря (Вюрцбург Н 5011), ствол дерева (Йена 0487) [Paul-Zinserling 1994, Taf. 45,2]. Часто фигуры размещаются на чистом черном фоне. При этом они заполняют все пространство, почти касаясь обрамления тондо, а иногда и нарушая его. Так, в рассматриваемом фрагменте отставленная назад свободная нога нападающего юноши пересекает границу тондо, «наступает» на обрамление ногой один из идущих юношей на московском фрагменте (ГМИИ Ф-98), касается пальцами ноги бегущий юноша на фрагменте в Йене (инв. 0494) [Paul-Zinserling 1994, Taf. 78,4]. Эти пересечения, как правило, выглядят как некий продуманный художественный прием, призванный подчеркнуть движение.

Изображая две фигуры в тондо, мастер всегда стремится развернуть их так, чтобы подчеркнуть глубину сцены, причем обыгрывает это каждый раз немного иначе. Это может быть простое размещение одной фигуры за другой (менада и сатир в пещере Йена 0491) [Paul-Zinserling 1994, Taf. 21,1], на разной высоте (танцующие сатир и менада – Йена 0469). В тондо киликов в Вюрцбурге (5011) и в Москве (ГМИИ Ф-98) с двумя идущими обнявшимися фигурами движение из глубины подчеркнуто асинхронным шагом ног, перекрывающих одна другую, и местом алтаря, остающегося сбоку и чуть сзади идущих.

Композиция в тондо пантикапейского фрагмента особенно близка росписи еще одного сосуда аналогичного типа, вышедшего из мастерской мастера Йены. Это килик в Готе с менадой и сатиrom (Гота Ahr. 109)⁷. Слева менада, резко повернувшаяся к сатиру, вероятно, преследовавшему ее, одной рукой она схватила его за волосы, другой занесла для удара тирс(?). Сатир присел на колено, вытянув вперед правую ногу, чтобы удержать равновесие, правой рукой он, видимо, пытается схватить менаду, левой – оторвать ее руку от своей шевелюры. Помимо общей схемы композиции и жестов менады, отметим здесь позу сатира с подогнутой под себя левой ногой и выдвинутую на передний план фигуру менады, развевающийся край хитона которой перекрывает ноги сатира. Очевидно, однако, что здесь рисунок иной, лишенный внутренней энергии и упругости, а сами фигуры – пластичности, столь харак-

⁷ CVA Gotha 2. 1968. Taf. 67.68.

терной для мастера Йены. Не случайно Э. Роде, сопоставляя эту роспись с изображением сатира и менады в пещере на фрагменте в Йене 0491⁸ работы самого вазописца, отнесла декор сосуда в Готе только к кругу мастера.

Сатир – один из самых часто встречающихся у мастера Йены персонажей. Он изображен с менадой на неоднократно упоминавшемся килике в Вюрцбурге (Н 4633), на фрагментах чаш в Йене (0491, 0474, 0469) и на стенке глубокого килика в Утрехте (инв. Н.13) [Paul-Zinserling 1994, Taf. 23,1-2]; на фрагменте тулова килика в Йене сатир появляется вместе с Дионисом (инв. 0505) [Paul-Zinserling 1994, Taf. 8,1], в тондо килика в Лондоне предстает как рыболов (Лондон Е 108)⁹. Определение же второго персонажа, нападающего на сатира, менее ясно. Едва видимый предмет в руке атакующего юноши может быть палицей. В этом случае есть основание видеть в фигуре Геракла. Последний не раз появляется в росписях мастера Йены, например в сцене в саду Гесперид (Йена 0487)¹⁰ или как спутник Диониса – на килике в Вюрцбурге (Н 5011) они шагают обнявшись, а в тондо килика из коллекции Преллера Геракл несет Диониса на спине¹¹. В аттической вазописи конца V – первой половины IV в. до н. э. известно достаточное число сцен, где Геракл предстает в окружении сатиров и силенов, но обычно это сцены апофеоза героя, как, например, на московском кратере с колонками (ГМИИ П 16 1547)¹². «Конфликтных» сцен между Гераклом и сатиром, сходных с росписью керченского фрагмента, пока обнаружить не удалось.

Рассмотренные выше стилистические и композиционные параллели позволяют нам с уверенностью считать рисунок в тондо найденного в Керчи фрагмента работой мастера Йены.

От декора наружных сторон чаши, к сожалению, уцелели только нижняя часть одной композиции со ступнями ног двух персонажей, по-видимому, юношей, и основания растительных мотивов под ручками и по сторонам от них. Рисунок ног очень простой, силуэтный, без каких-либо деталей, в частности, не обозначены пальцы. Орнаменты, насколько можно судить по сохранившимся их частям, типичны для росписей киликов, вышедших из мастерской

⁸ Jena Cat 1996, Nr. 109.

⁹ Beazley ARV², 1513.43.

¹⁰ Jena Cat, 1996, Nr. 104.

¹¹ Metzger A. Les représentations dans la céramique du IV^e siècle. Paris: de Boccard, 1951. Pl. XXVIc.

¹² Античное собрание семьи Карисаловых. Москва. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. 2019. С. 48–51, кат. 2.

мастера Йены. Обычно они состоят из размещенной под ручкой большой веерной пальметты с довольно плотно расположенными короткими лепестками и заметно вытянутым центральным, два волютных завитка в ее основании «прорастают» узкими стеблями, обрамляющими аналогичные пальметты, фланкирующие ручки чаши, основные мотивы дополнены отдельными лепестками.

К сожалению, этих данных слишком мало, чтобы судить о том, сам ли мастер Йены расписал наружные стороны килика, или же они принадлежат руке одного из мастеров, входивших в его ближайшее окружение, – практика, широко распространенная в это время в аттической вазописи. Во всяком случае из 30 с небольшим чаш, приписываемых сегодня вазописцу, 24 расписаны им только внутри, декор наружных сторон чаще всего приписывается руке мастера, работавшего вместе с главой мастерской и получившего условное имя «мастер стиля Б»¹³. Ему, с большой долей вероятности, принадлежит роспись второго из названных памятников.

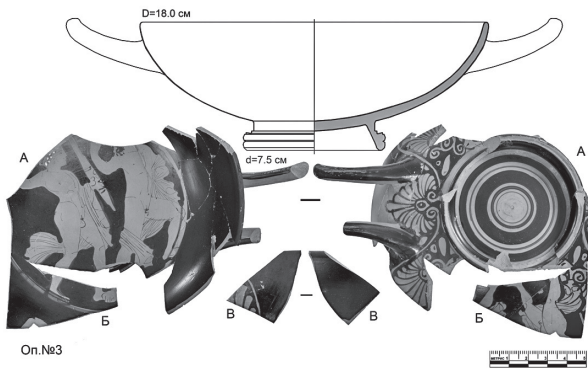


Рис. 2. Фрагмент краснофигурного килика
Фото и рисунок В.П. Толстикова

Это фрагментированный краснофигурный килик того же типа, что и первый, stemless cup. В данном случае сохранился его полный профиль – широкая и неглубокая чаша с прямым краем, над которой слегка подымается удлиненная «П»-образная ручка; кольцевидное основание также профилировано тремя узкими валиками. Внутри тондо на дне чаши выделено пропущенной полосой, выше стенки окрашены лаком, так же как ручка снаружи и боковая сто-

¹³ Beazley ARV², 1510.

рона основания, оборот последнего заполнен серией чередующихся лаковых и пропущенных полос разной ширины.

В тондо двухфигурная композиция: изображены два юноши, идущих или бегущих вправо; они обнажены, с левой руки каждого свешивается узкий плащ, его развевающийся за ногами конец должен подчеркивать движение; головы обоих даны в профиль, торсы развернуты в три четверти. Левый юноша молод и безбород, на голове его венок из мелких (плющевых?) листочков, исполненных белой краской; в левой руке он держит длинный предмет, широкий в средней части и заостряющийся к концам (факел?); правая рука, сохранившаяся до локтя, была поднята вверх и слегка согнута. Второй персонаж оборачивается на ходу к первому, голова его не сохранилась, уцелела только исполненная короткими отдельными мазками нижняя часть бороды, позволяющая предположить, что это сатир. Правая рука таким же жестом поднята вверх (кисть утрачена), левая окутана плащом. Мускулатура тел передана довольно подробно, преимущественно длинными и тонкими лаковыми линиями.

Сопоставление этой композиции с росписью мастера Йены позволяет выделить ряд особенностей. Прежде всего, она заметно уступает первой по качеству рисунка – линии менее гибкие, однообразные, подчас схематичные. Это особенно заметно при сравнении рисунка мускулатуры обнаженных тел, а также плащей. Складки последних трактованы одинаковыми штрихами, положенными часто и небрежно, иногда заходящими на бедра; в развевающихся концах нет движения, они плоские, жесткие и застывшие. Изменились пропорции фигур, коренастых, с тяжелыми ягодицами, что особенно характерно для левой фигуры. Кроме того, бросается в глаза упрощенное построение самой композиции и взаимоотношение персонажей. Если в тондо двух киликов мастера Йены фигуры представлены в тесном соприкосновении, сложная постановка ног, пересекающих, перекрывающих друг друга, подчеркивает глубину пространства, то здесь контакт фигур минимален, они раздвигаются и как бы выстраиваются одна за другой. Фигура правого персонажа упирается коленом в обрамление тондо, оно, в свою очередь, срезает часть ступни, но здесь это выглядит не как осознанный прием, а как небрежность, может быть, неловкость автора, не сумевшего правильно вписать фигуры в круг.

С другой стороны, композиция этой росписи, с двумя идущими в одном направлении фигурами, находит целый ряд параллелей как среди работ самого мастера Йены, так и вазописцев его мастерской – это уже называвшиеся килики в Вюрцбурге, Москве и фрагменты тондо в Афинах (Агора Р 18) и в Йене (инв. 0490).

Названные выше черты характерны для некоторых поздних рисунков самого мастера Йены, но чаще – для манеры именно «мастера стиля Б». Выделивший его работы Дж. Бизли отметил, что, по сравнению со стилем мастера Йены, рисунок «чуть более грубый и торопливый, с толстыми линиями»¹⁴. Этими чертами отличаются росписи тондо некоторых чаш, но чаще мы находим его на наружных сторонах киликов, внутренняя часть которых исполнена самим мастером Йены.

На наружных сторонах рассматриваемой чаши уцелела часть одной из композиций – бедра и ноги без ступней левой фигуры, двигающейся вправо, с длинным краем развевающегося плаща, и часть одной ноги и край плаща другой фигуры, обе даны в активном движении. Подобные сцены хорошо известны по большому числу расписных сосудов, вышедших из мастерской мастера Йены. Среди них есть килики на низком основании, аналогичные двум рассмотренным выше, но большую часть составляют так называемые глубокие килики, украшенные только снаружи. Это массовая продукция, не отличающаяся высоким художественным уровнем. Декор исполнен вазописцами средней руки, среди которых выделяется один, получивший имя мастера Кью¹⁵. В числе ближайших аналогий рисунку на нашем фрагменте можно назвать килики этого вазописца в Ферраре (инв. 3141) [Paul-Zinserling 1994, Taf. 7,2, 76,2] и в Вене (инв. 207) [Paul-Zinserling 1994, Taf. 22,1, 75.1-2]. На лицевых сторонах каждого изображено по два обнаженных юноши с разными предметами в руках, бегущих друг за другом. Фигуры их коренастые, коротконогие, с сильным прогибом в пояснице; трактовка мускулатуры торсов скупая и небрежная, колени отмечены небольшим полукруглым штрихом. С левой руки каждого персонажа свешивается длинный узкий плащ, протянутый за спиной так, что конец его обычно развеивается за ногами. Складки ткани трактованы очень условно, пучками или группами параллельных линий, небрежно положенных.

И в росписи рассматриваемого фрагмента, и в других аналогичных композициях руки и ноги персонажей, концы их плащей нередко срезают края лепестков двух больших пальметт, фланкирующих ручки чаши. В этих пышных растительных мотивах в целом используется схема, общая для росписи зоны ручек всех чаш мастерской мастера Йены. Так, даже в плохо сохранившихся композициях на первом и втором фрагментах видно, что нижние части всех пальметт решены одинаково: у центральной сердцевина

¹⁴ Beazley ARV², 1510.

¹⁵ Beazley ARV², 1518–1521.

в виде кружка лака со светлым точечным центром, нижние, мелкие лепестки «оггибают» завитки в основании, у боковых пальметт в основании три завитка разного размера, вырастающие из одного стебля, дополнены двумя лепестками – большим овальным и маленьким почти круглым. Точно такой рисунок и у пальметт на глубоком килике мастера Кью в Лондоне (инв. F 122)¹⁶. С другой стороны, у называвшихся выше киликов мастера Кью в Ферраре и в Вене сердцевина центральной пальметты иная – полукруглая и лишена волютных завитков в основании. Это может говорить о том, что растительный орнамент выполнен здесь другим мастером, о таком «разделении труда» мы знаем по целому ряду краснофигурных росписей второй половины V в. до н. э. [Lezzi-Hafter 1976, pp. 41–49; True 1985, p. 85]. Однако не исключено, что мастеру Кью просто не всегда хватало места для детально прописанного орнамента.

Своеобразной особенностью и нашего и других сосудов этого круга является то, что верхняя часть тулова над пальметтой, помещенной под ручкой, не окрашена лаком, но оставлена в цвете глины. Это, в частности, хорошо видно на тех же киликах в Ферраре и Вене, а также на еще одном лондонском килике, тондо которого расписано мастером Йены, а наружные стороны – мастером стиля Б [Paul-Zinserling 1994, Taf. 19,2].

Мастер Кью – фигура в достаточной степени противоречивая. Своим именем он обязан Джону Бизли, включившему его работы в одну главу с вазами мастера Йены, но не пояснившим, работали ли эти вазописцы вместе, или их объединяет только выбор форм расписываемых сосудов¹⁷. М. Робертсон полагал, что все росписи мастера Кью «просто поздняя фаза в творчестве самого мастера Йены» [Robertson 1992, p. 270].

Ранние работы мастера Кью отличаются очень высоким уровнем исполнения, настолько, что, по крайней мере, на первый взгляд некоторые из них можно принять за росписи мастера Йены, так как в них есть определенное сходство, однако манера рисунка того и другого различна.

Стиль мастера Кью сильно эволюционировал. Вначале он предпочитал килики типа Б и реже – килики на низкой ножке. К этому периоду относятся такие знаковые вещи, как чаша с сатиром и спящей менадой в Вене (инв. 207) и килик с Дионисом и сатиром в Бонне (инв. 1755/2339)¹⁸. Фигуры вписаны в тондо так, что «возду-

¹⁶ Beazley ARV², 1520,30.

¹⁷ Beazley ARV², 1518.

¹⁸ CVA Bonn, 1938, Taf. 10,4, 11,2; CVA Amsterdam 1, 1988, pl. 62.

ха» вокруг них почти не осталось, они часто касаются обрамления, нередко пересекают его, рукой, ногой или предметом. Но в отличие от мастера Йены это чаще производит впечатление небрежности, а не осознанного художественного приема.

В ранних композициях в тондо очевиден интерес к сложным взаимодействиям персонажей, обычно двух, с поворотом торсов в три четверти, характерным асимметричным положением ног, пересекающих одна другую, и с обозначением земли тонкими линиями белой краски.

Рисунок торсов в целом повторяет схему мастера Йены, но характер линий другой – они более плотные, менее гибкие, контуры рук вялые, в них заметна тенденция к скруглению, «дугообразности» линий, которая в дальнейшем станет одной из самых примечательных черт мастера. Другая типичная особенность – полусогнутые ноги идущих или бегущих фигур в росписях наружных сторон чаш. Один из любимых жестов – рука, обычно правая, согнутая в локте и приподнятая к голове, она написана двумя полукруглыми линиями так, что выступ локтя смазан или вовсе отсутствует.

Очень быстро качество росписей киликов и киликов на низкой ножке снижается – нарастает аморфность линий, усиливается схематизм в передаче складок, все более небрежен рисунок в деталях. В поздний период мастер Кью расписывает почти исключительно глубокие килики, декорированные только снаружи.

Именно к этому типу ваз относится третий из рассматриваемых фрагментов. У него массивный, слегка отогнутый валикообразный край, округлое тулово, немного сужающееся к профилированному кольцевидному основанию. Внутри поверхность залита черным лаком, по краю побег плюща – листья оставлены в цвете глины, стебли и цветы исполнены белой краской; на донце штампованный декор: в центре маленькое кольцо небрежно исполненных ов между процарапанными линиями, вокруг него пять веерных пальметок, соединенных процарапанными же дугами, вся композиция обрамлена еще одним кольцом ов, также между двумя процарапанными линиями. На внешней поверхности донца кольцо лака с точкой в центре, еще одно лаковое кольцо, более широкое, расположено вплотную к основанию, также сплошь покрыто лаком.

Снаружи на одной из сторон сохранилась почти целиком двухфигурная композиция – две коренастые фигуры задрاپированных в плащи юношей, правая рука каждого обнажена, у левого опущена вниз так, словно он держит в ней какой-то предмет, у правого вытянута вперед. Головы крупные, волосы даны сплошным пятном лака с тремя-четырьмя длинными линиями «локонов» по нижнему контуру, узкая диадема с зубцом на волосах исполнена серовато-

белой краской, угол рта отмечен крупной лаковой точкой; складки плащей переданы схематично, группами прямых жестких лаковых линий, свешивающийся за спиной край плаща внизу отмечен волнистой линией. На фоне между фигурами тения, исполненная серовато-белой краской.

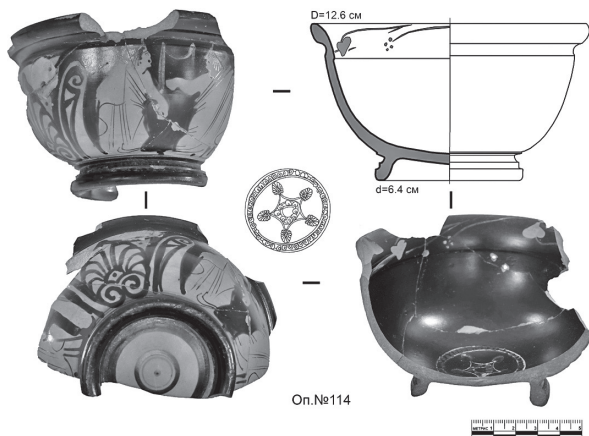


Рис. 3. Фрагментированный глубокий килик
Фото и рисунок В.П. Толстикова

Аналогичные двухфигурные композиции есть на целом ряде памятников, относящихся уже к началу второй четверти IV в. до н. э. и представляющих собой массовую ремесленную продукцию низкого качества¹⁹. Крайне небрежный, если не сказать неумелый рисунок типичен для ваз мастера Киль Б 599, одного из поздних представителей мастерской мастера Йены. На каждой стороне повторяется одна композиция – две фигуры, закутанные в плащи, лицом друг к другу, часто с предметами в руках²⁰. Идентична их трактовка – со слегка опущенной головой и согбенной спиной, с условными линиями складок плащей.

В пантикапейском сосуде интересна одна деталь орнаментальной росписи, редкая на вазах данного круга – вместо боковых пальметт, располагающихся обычно за спинами персонажей, изобра-

¹⁹ Например, глубокий килик в собрании музея в Касселе – CVA Kassel 1, 1972, Taf. 38,3-4.

²⁰ Kiel B 599 – CVA Kiel 1, Taf. 51,1-5; Бонн 128 – CVA Bonn 1, Taf. 11,3-4; London F 134 – Beazley ARV², 1514,49.

жен узкий стебель с завитком вверху и длинным «набухающим» лепестком, обращенным вниз. Нечто подобное есть на некоторых сосудах, приписываемых мастеру Кью²¹.

В заключение следует добавить, что в ходе раскопок 2021 г. было обнаружено еще несколько фрагментов сосудов, относящихся к массовой продукции мастерской мастера Йены, но очень маленьких, с фрагментарно сохранившимся декором. Подобный материал встречается в раскопках практически каждый год. На сегодняшний день в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина хранится несколько десятков аналогичных фрагментов, явно расписанных членами этой мастерской²². Уже неоднократно высказывались предположения, что в первой четверти IV в. до н. э. в Пантикапей регулярно поставлялась продукция мастерской мастера Йены. Однако до сих пор мы располагали главным образом примерами продукции невысокого качества. Памятники, найденные в сезоне 2021 г., свидетельствуют о том, что наряду с ней сюда привозились и сосуды, расписанные лучшими ее вазописцами.

Благодарности

Автор благодарна В.П. Толстикову, начальнику Боспорской археологической экспедиции, заведующему Отделом искусства и археологии античного мира ГМИИ им. А.С. Пушкина, за возможность опубликовать эти материалы.

Acknowledgements

The author is grateful to Vladimir P. Tolstikov, head of the Bosporan Archaeological Expedition, Head of Department of Art and Archaeology of Ancient World, The State Pushkin Museum of Fine Arts, for the opportunity to publish these materials.

Сокращения

НВМ – Новый Верхне-Митридатский раскоп.

Beazley ARV² – *Beazley J.D. Attic Red-figure Vase-Painters*. 2nd ed. Oxford: Clarendon Press, 1963.

CVA – *Corpus Vasorum Antiquorum*.

²¹ Скифос в Генуе инв. 1187 – CVA Genova 1, 1942, tav.

²² Часть этого материала была опубликована – CVA Pushkin Museum 5, 2001, pls. 32, 6,7; 33-40.

Jena Cat. – Der Jena Maler. Eine Töpferwerkstatt im klassischen Athen. Formen attischer Trinkschalen der Sammlung Anriker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität Jena: Ausstellung Katalog. Wiesbaden, 1996.

Литература

- Lezzi-Hafter 1976 – *Lezzi-Hafter A.* Der Schuwalow-Maler. Eine Kannenwerkstatt der Parthenonzeit [Kerameus 2]. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1976. 180 c.
- Paul-Zinserling 1994 – *Paul-Zinserling V.* Der Jena Maler und sein Kreis. Zur Ikonologie einer attischen Schalenwerkstatt um 400 v. Chr. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1994. 177 p.
- Robertson 1992 – *Robertson M.* The art of vase-painting in classical Athens. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 350 p.
- True 1985 – *True M.* A new Meidian Kylix // Occasional papers on Antiquities, Greek vases in The J. Paul Getty Museum. Malibu, California: The J. Paul Getty Museum, 1985. Vol. 2. P. 79–88.

References

- Lezzi-Hafter, A. (1976), *Der Schuwalow-Maler. Eine Kannenwerkstatt der Parthenonzeit* [Kerameus 2], Verlag Philipp von Zabern, Mainz, Germany.
- Paul-Zinserling, V. (1994), *Der Jena Maler und sein Kreis. Zur Ikonologie einer attischen Schalenwerkstatt um 400 v. Chr.*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz, Germany.
- Robertson, M. (1992), *The art of vase-painting in classical Athens*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- True, M. (1985), “A new Meidian Kylix” in *Occasional papers on Antiquities, Greek vases in The J. Paul Getty Museum*, The J. Paul Getty Museum, Malibu, California, USA, vol. 2, pp. 79–88.

Информация об авторе

Ольга В. Тугушева, кандидат искусствоведения, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва, Россия; 119019, Россия, Москва, ул. Волхонка, д. 12; olga.tugusheva@arts-museum.ru

Information about the author

Olga V. Tugusheva, Cand. of Sci. (Art Studies), State Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow, Russia; 12, Volkhonka St., Moscow, Russia, 119019; olga.tugusheva@arts-museum.ru

УДК 738.5

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-196-209

Раннехристианская мозаика
из церкви Святого Христофора в Кабр-Хираме (Ливан)
в собрании Лувра: вопросы стиля

Нада Ф. Хелу

Ливанский университет, Бейрут, Ливан, nadaheloo@yahoo.com

Аннотация. Раскрывая мозаику из Кабр-Хирама в 1861 г., Э. Ренан считал, что композиции, покрывающие полы боковых нефов, относятся к IV в., учитывая их очень «классический» стиль, в то время как остальные части пола созданы в 575 г. Эта дата указана в надписи в святилище церкви. Позже, убедившись в однородности кладки мозаики, исследователь поверил в позднюю дату, указав, что комплекс принадлежит к тому направлению, которое он назвал «юстинианским ренессансом». Действительно, мозаика с новаторской и оригинальной для того времени композицией и антикизирующим стилем выпадает из современного ей исторического контекста.

Ключевые слова: мозаика, напольная, Кабр-Хирам, времена года, стиль, композиция

Для цитирования: Хелу Н.Ф. Раннехристианская мозаика из церкви Святого Христофора в Кабр-Хираме (Ливан) в собрании Лувра: вопросы стиля // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. Ч. 2. С. 196–209. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-196-209

The Early Christian mosaics
of the church of Saint Christopher in Kabr-Hiram (Lebanon)
at the Louvre Museum. Questions about style

Nada H elou

Lebanese University, Beirut, Lebanon, nadaheloo@yahoo.com

Abstract. When the pavement of Kabr-Hiram was discovered in 1861, E. Renan considered the mosaics covering the side aisles to belong to the fourth century, because of their very classical style, while the rest of the floor

© Хелу Н.Ф., 2023

belonged to the year 575, the date mentioned on the inscription in the sanctuary of the church. Later, the researcher ascertained a homogeneity presented in the laying of the mosaic, so confirmed the late date of the whole and connected it to what he called the “Justinian Renaissance”. Thus the mosaic, with its, for that time, innovative and original composition, its classical style very little resembling contemporary works, was set back in its historical and geographical context.

Keywords: mosaic, pavement, Kabr-Hiram, four seasons, style, composition

For citation: Hérou, N. (2023), “The Early Christian mosaics of the church of Saint Christopher in Kabr-Hiram (Lebanon) at the Louvre Museum. Questions about style”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, part 2, pp. 196–209, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-196-209

Во время своего пребывания в Ливане в 1861 г. Э. Ренан раскопал напольную мозаику раннехристианской церкви в деревне Кабр-Хирам – примерно в 15 километрах к востоку от города Тира в Финикии¹. Эта мозаика была перевезена в Лувр, где она и находится в настоящее время. После реставрационных работ 2000-х годов мозаика с сентября 2012 г. занимает новые залы музея, посвященные Восточному Средиземноморью².

Эта мозаика – одна из редких напольных мозаик, найденных в Ливане, которые содержат наиболее последовательную и интересную программу³. Она представляет собой «сельскохозяйственный календарь», состоящий из изображений сезонных работ года. Надпись у входа в святилище сообщает о том, что церковь была посвящена Святому Христофору и что мозаика датируется 575 г. н. э.

Церковь имеет базиликальный план, где каждый из трех нефов заканчивается апсидой. Мозаичный ковер в боковых нефках состоит из переплетенных медальонов с изображениями живот-

¹ *Renan E. Mission en Phénicie. Imprimerie Impériale. P., 1864. P. 607–631, Pl. XLIX.*

² Статья, рассматривающая иконографию и символику мозаики Кабр-Хирама, была опубликована мною в «Византийском временнике» (1991, № 52; 1992, № 53).

³ Многие мозаики церквей, которые дошли до нас, подвергались реставрации или модификации еще в античности таким образом, что идентичность композиции утрачивалась. Это ярко ощущается в большинстве мозаик Ливана.

ных (рис. 1), а также олицетворений 12 месяцев, четырех времен года и четырех ветров. Все медальоны расположены попарно и разделены на две неравные части в обоих боковых нефях. В северном нефе изображены персонификации Зимы и Весны, Месяцев и Ветров, соответствующих холодному сезону. В южном нефе представлены персонификации Месяцев и Ветров, связанных с теплым сезоном, летом и осенью. Греческие надписи идентифицируют каждую из них. Парные фигуры животных и растения занимают остальную часть медальонов к востоку и западу. Центральный неф занят композицией, состоящей из вьющихся виноградных лоз: каждая лоза включает либо человеческую фигуру, либо фигуру какого-то животного – дикого или домашнего. Некоторые из этих существ мирно соседствуют, другие представлены преследующими друг друга, и иногда сильные хищники нападают на свою добычу. Человеческие фигуры образуют жанровые сцены, которые часто принимают очень живой характер⁴ [Giroire 2012, pp. 308–311; Metzger 2012; Hélou 2019, pp. 224–238; Хелу 1991, с. 192–210; Хелу 1992, с. 152–159]. Таким образом, мозаика центрального нефа в Кабр-Хираме напоминает о деятельности человека, которая происходит на земле в течение года: земледелие, охота, сбор и отжим винограда, пасторальные сцены. Итак, можно рассматривать всю композицию как аллегорию земли и времен года. Здесь соединяются два понятия времени и пространства, смысл которых раскрывается в повседневной работе человека. Эта интерпретация мозаики Кабр-Хирама, по-видимому, подтверждается тем фактом, что изображения месяцев и времен года календаря также встречаются в боковых нефях.

Очевидно, что иконография мозаики представляет собой исключительный вариант календарного цикла, поскольку известные напольные композиции с календарем того времени по большей части отражали центрическую структуру с персонификациями Солнца (иногда Луны) в центре, которая окружается знаками зодиака или месяцами, а затем четырьмя временами года [Nachlili 1977,

⁴ *Renan E.* Op. cit. P. 607–631; *Stern H.* Sur quelques pavements paléochrétiens du Liban // *Cahiers archéologiques.* 1965. Vol. 15. P. 21–37; *Baratte F.* Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes au Musée du Louvre. Edition de la Réunion des Musées nationaux. P., 1978. P. 132–145; *Bagatti B.P.* Il pavimento musivo di Kabr-Hiram // *Rivista di Archeologia Cristiana.* 1963. Vol. 39. P. 93–104; *Duval N.* Note sur l'église de Kabr-Hiram et ses installations liturgiques // *Cahiers archéologiques.* 1977. Vol. 26. P. 81–104.

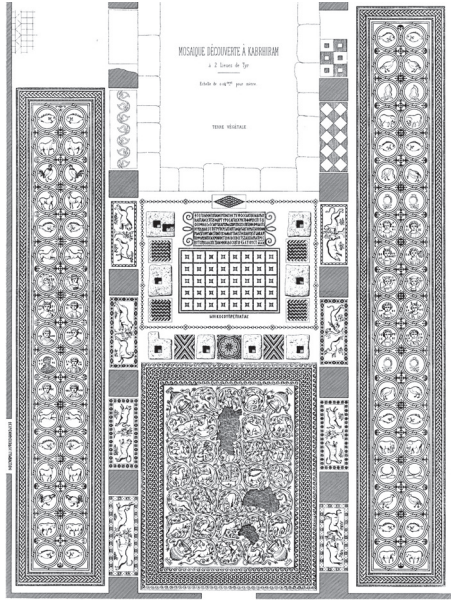


Рис. 1. Кабр-Хирам, план
Рисунок Ренана⁵

fig. 2–7; Nachlili 2009, pp. 37–49]⁶. В Кабр-Хираме композиция развивается не центрически, а по горизонтали. Следует отметить, что тематика календаря была широко известна в античности и в ранне-византийском искусстве⁷. Итак, календари, которые мы встречаем в памятниках Ближнего Востока, а именно в синагогах Палестины, таких как Бет-Альфа, Нааран, Хаммат-Тверия или Хусейфа, имеют тот же план или концепцию, которые использовались в росписях потолков памятников греко-римской архитектуры [Nachlili 1977, fig. 2–7; Nachlili 2009, pp. 37–45]. В этих композициях олицетворение Солнца обычно занимает центральное место; вокруг него располагаются знаки зодиака или месяцы. Все четыре угла пространства заполнены изображениями времен года. Конечно, в

⁵ Renan E. Op. cit. Pl. LXIX.

⁶ Seyrig H. Nouveaux monuments de Baalshamin-Palmyriens des cultes de Bel // Syria. 1933. Vol. 14. P. 258–260; Stern H. Le calendrier de 354. P., 1953. Pl. XLI, 1; Levi D. Antioch Mosaic pavements. Princeton, 1947. P. 252, 289, fig. 2.

⁷ Lehmann K. The Dome of Heaven // Art Bulletin. 1945. Vol. 27. P. 16–27.

рамках основной схемы встречаются варианты, которые зависели от географического местоположения и времени создания мозаик⁸.

Очевидно, что центризма, характерного для древних языческих и иудейских календарей, в Кабр-Хираме не наблюдается. Здесь календарь разворачивается и распределяется по разным частям наполненной мозаики. Таким образом, зима, весна, месяцы и ветры изображены в северном нефе, в то время как элементы теплой половины года – в южном (рис. 1). Они не вращаются вокруг центрального ядра, а разворачиваются в соответствии с продольной осью церкви с запада на восток. Такая утрата иерархического единства календаря встречается в мозаике так называемой виллы Сокола в Аргосе, где фигуры месяцев изображены в квадратах, размещенных попарно и следующих друг за другом по плоскости пола. Мозаика датируется около 500 г. и связана со светским контекстом [Åkestöm-Hougen 1974; Nordström 1977, pp. 73–80]⁹. Подобную схему «продольного» календаря можно найти в погребальной комнате в Бейсане (середина VI в.) в Палестине, где фигуры месяцев расположены одна за другой в одном пространстве [Ovadia 1987, pp. 30–31]. Однако христианская мозаика из монастыря в Бейсане (567 г.) продолжает использовать традиционную центрическую схему календаря с месяцами вокруг центрального медальона с двумя персонификациями Солнца и Луны [Ovadia 1987, pp. 26–30]¹⁰. Вероятно, христианское искусство не отдавало предпочтение какой-либо из этих схем. Можно считать, что Кабр-Хирам представляет собой если не уникальный, то редкий случай: структура центрического календаря распалась здесь на отдельные части, что, с одной стороны, разрушило его целостность, но, с другой стороны, его тема создала единство внутреннего убранства церкви: это явление уникальное в мозаиках всего региона того времени. Следует отметить, что обычно мозаики, которые покрывали разные компартименты церкви, за редкими исключениями, не имели какой-либо единой темы, которая могла объединить их в одно целое.

⁸ Все композиции, изображающие зодиак или календарь, следовали одному и тому же иерархическому принципу (см.: *Seyrig H.* Op. cit. P. 258–260). Для напольной мозаики карфагенской виллы – см.: *Stern H.* Le calendrier de 354. Pl. XLI, 1. Для виллы в Дафне близ Антиохии – см.: *Levi D.* Op. cit. P. 252, 289, fig. 2. Все эти мозаики имеют, так или иначе, одну концепцию плана.

⁹ *Ginouès R.* La mosaïque des mois à Argos // Bulletin de Correspondence Hellénique. 1957. Vol. 81. P. 216–268.

¹⁰ *Fitzgerald G.M.* A 6th century monastery at Beth Shean (Scytopolis). Philadelphia, 1939. Vol. 4.

Мозаика Кабр-Хирама в своем первоначальном виде мало похожа на мозаики того же времени данного региона. Именно это заставило Э. Ренана вначале рассматривать ее как произведение IV в.¹¹ Археолог Дж. Б. де Росси также утверждал, что ее стиль очень близок эллинистическим прототипам поздней античности. По мнению де Росси, центральная композиция, несколько схематизированная, соответствует дате надписи, т. е. последней четверти VI в., в то время как фигуры персонификаций в боковых нефках относятся к более ранней эпохе¹². В конечном итоге подтвердилось мнение Ренана, который впоследствии поменял свою точку зрения в пользу VI в.: он утверждал, что вся мозаика была выполнена одновременно и поэтому она соответствует дате, указанной в надписи. При этом Ренан отнес мозаику к юстиниановскому ренессансу. Следует отметить, что французский ученый был первым, кто выдвинул этот термин, который связывают с памятниками Восточного Средиземноморья. Примерно век спустя Э. Китцингер возродил его, отнес к нему, наряду с Кабр-Хирамом, несколько произведений VI и VII вв.¹³ Действительно, мозаика Кабр-Хирама уникальна для своего времени во многих отношениях, не только по оригинальной композиции, но и по стилю.

Центральный неф, где находится композиция, состоящая из круглящихся виноградных лоз, населенных животными и человеческими фигурами, которые занимаются сельским хозяйством, несомненно, имеет много аналогий с палестинскими мозаиками. Однако сравнение с такими памятниками Палестины, как мозаики Лота и Прокопия (557)¹⁴, священника Иоанна (вторая половина V в.), диакона Фомы и др. [Dauphin 1978, pp. 401–421; Piccirillo 1992, pp. 164–173, 174–176, 187–188; Nachlili 2009, pp. 111–147; Balty 2003, pp. 157–162], в которых развивается примерно одна и та же тема, свидетельствует о том, что ни одна из них не отличается иллюзионистической интерпретацией пространства и тонкой моделировкой фигур, как в Кабр-Хираме, где очевидна свобода исполнения. Это особенно заметно в сценах преследования, подобных тому, как тигр нападает на газель. Трагикомедия сцены настолько

¹¹ *Renan E.* Op. cit. P. 617–625.

¹² *Ibid.* P. 618–619.

¹³ *Kitzinger E.* Mosaic pavements in Greek East and the question of Renaissance under Justinian // *Actes du VIe Congrès International d'études byzantines.* P., 1951. P. 209–223.

¹⁴ *Saller S., Bagatti B.* The Town of Nebo (Khirbet el-Mekhayyat): with a brief survey of other ancient Christians monuments in Transjordan. Jerusalem: Franciscan Press, 1949. P. 67–77.

реалистична, что воспринимается на грани натурализма. Звери рельефно смоделированы, они очень пропорциональны и легко идентифицируемы. Это не всегда встречается в палестинских мозаиках, где часто доминируют сухость, подчеркнутая линейность и схематизм стиля. Так, создается ощущение копирования старого модуля, который неустанно повторяется, чтобы в конечном итоге стать клише.



*Рис. 2. Кабр-Хирам, средний неф;
крестьянка, гонящая лисицу, деталь.*

© *Musée du Louvre*

Свежесть и элегантность изображений, свойственные человеческим фигурам в центральном нефе в Кабр-Хираме, отсутствуют в таких палестинских напольных мозаиках, где все фигуры обычно повторяются. Сцена из Кабр-Хирама с изображением крестьянки, которая держит в руке камень (рис. 2) и готовится бросить его в сторону лисы, укравшей у нее курицу, больше не встречается нигде. Этот повествовательный эпизод из повседневной жизни имеет анекдотический оттенок. Кроме того, лозы в большинстве палестинских композиций стереотипны: один и тот же рисунок круга монотонно повторяется. С другой стороны, в Кабр-Хираме фигуры, заселяющие виноградные лозы, хорошо гармонируют с вариациями круглящихся завитков.

В боковых нефях, где продолжают календарные персонификации, расположены медальоны с фигурами животных и с растительными мотивами, симметрично обращенными друг к другу так, что можно видеть пару рыб, лошадей, петухов, горных козлов, лео-

пардов или цветов, гранатов, тыкв. Все эти животные и растения в медальонах выглядят несколько иначе: они изображены строго в профиль и вписываются в отведенное им пространство. Они иератичны, кажутся застывшими и скорее похожи на деревянные игрушки, выглядят как символы-знаки. Действительно, присутствие этих зверей и растений не случайно, они, вероятно, играют особую роль, также связанную с календарем. Иконографическое и символическое изучение этих образов показало, что здесь речь идет именно о количестве дней в месяце и о часах дня: соответственно их число 30 в одном нефе и 24 – в другом [Grabar 1983, pp. 189–194; Хелу 1992, с. 156; Hélou 2019, pp. 224–238]. Таким образом, их строго упрощенный внешний вид объясняет их символическое значение, дополняющее образ календаря. Кроме того, можно предполагать, что здесь работал другой мастер – не тот, который исполнял персонификации в боковых нефях и фигуры людей и животных в центральном нефе.

Интересно рассмотреть мозаичное искусство в регионе близ Тира в Финикии в период создания мозаики Кабр-Хирама, т. е. в VI в., и преимущественно те, которые имеют точную дату. Так, церковь в Захрани, которая географически ближе всех к Кабр-Хираму, имеет несколько мозаичных ковров с разными датами¹⁵ [Donceel-Voûte 1989, pp. 424–439; Hélou 2019, pp. 112–125, 174–185]. В нартексе мозаика датирована 541 г., она состоит из широко распространенного в VI в. мотива чешуи с цветочками, и в ней есть две композиции с птицами, стоящими на краю вазы. Все решение отличается плоскостностью; помпеянская иллюзионистическая композиция пары птиц на вазе¹⁶ здесь сведена к символическому знаку. Там же в Захрани полы первых двух приделов, которые содержат изображение лозы, населенной животными, датированы 524 г. Как и в Палестине, трактовка животных в лозе иератична и очень условна¹⁷. Широко распространены также изображения животных и различных предметов внутри геометрического орнамента. Подобные композиции находятся в третьем приделе в Захрани

¹⁵ *Chéhab M. Mosaïques du Liban // Bulletin du Musée de Beyrouth. 1958. Vol. 14. P. 81–99.*

¹⁶ Иконография птиц, стоящих на краю сосуда, относится к эллинистическому оригиналу, созданному Сососом, имя которого было упомянуто Плинием Старшим.

¹⁷ Подавляющее большинство напольных мозаик Палестины VI в. имеют композицию с виноградными лозами, которые сворачиваются волютами, в каждой из них изображена либо человеческая фигура, занятая сельскохозяйственным трудом, либо хищник или домашний зверь.

535 г., в церквах в Анаане 541 г., в Джийе 565 г. В Джийе есть две сходные мозаики, находящиеся в северной части апсиды и в северном нефе, обе включают такую композицию, как в боковых нефках Кабр-Хирама: животные и растения расположены внутри медальонов из ленточного орнамента. Заметно, что в этих композициях с животными и растениями, как в Кабр-Хираме, так и в мозаиках Джийе, преобладают упрощенный принцип и плоская трактовка, придающая сухость композиции. Животные в них также исполнены очень условно. Поэтому эту часть боковых нефов в Кабр-Хираме, в отличие от основных ее зон, можно атрибутировать другому мастеру, менее талантливому. Тем самым краткий обзор мозаик Финикии не позволяет найти истоки основных частей комплекса Кабр-Хирама.

Олицетворения Месяцев, Времен года (рис. 3) и Ветров в Кабр-Хираме имеют тесную связь с античной традицией¹⁸. Интересно упомянуть здесь сирийскую мозаику, найденную в частном доме в деревне Ум Жалаль. Здесь на мозаике с геометрическим орнаментом в углах расположены четыре женские фигуры, идентифицированные как времена года. Мозаика датирована первой половиной V в. [Abdallah 2018, pp. 225–234]. Судя по фигуре персонификации Осени (Метопорине), относительно лучше всех сохранившейся, здесь преобладают схематизм и линейность стиля, несмотря на более раннюю датировку памятника¹⁹. Известен ряд сирийских мозаик, которые по своему антикизирующему характеру стилистически близки к изображениям на полах в Кабр-Хираме, однако они все датируются V в. Они включают образы Охоты, Амазонок, Мелеагра и Аталанты, все они отличаются реализмом, тонкостью трактовки рельефа и объема [Balty 1977, pp. 104–109, 114–123].

¹⁸ Большое количество аллегорических образов или олицетворений распространяется примерно в середине VI в. и сохраняется до середины VII в. Они являются персонификациями отвлеченных понятий, таких как Ананеозис (обновление, возрождение), Ктисис (основание, творение), Космезис (порядок, честь), Сотерия (спасение), Мегалопсихея (великодушие, щедрость) и т. д. Эта идея изображения женской фигуры в качестве аллегории восходит к эллинистическим временам. В христианской культуре женская персонификация приобретает не только апотропейский и магический характер, но и теологический, социальный и даже политический аспекты.

¹⁹ Существует общее мнение, что чем искусство ближе к античности хронологически, тем оно ближе и к античным идеалам. Однако сами произведения опровергают это.



Рис. 3. Кабр-Хирам, южный неф, персонификация Осени
© Musée du Louvre

Что касается сирийских мозаик VI в. с изображением человеческих фигур, то интересно обратиться к декорации с мифологическими сценами из Саррина: среди этих сцен: похищение Европы, триумф Афродиты, охота Артемиды [Balty 1995, pp. 255–262]. Важно отметить, что при всей подвижности фигур везде господствуют плоскостность и неуклюжесть в позах и движениях. Драпировки и тела также характеризуются упрощенностью и декоративной проработкой складок. Правда, их лица не близки образам Кабр-Хирама (рис. 3), которые отличаются более тонкой моделировкой, где хорошо различимы градации цветов и нюансов с помощью тонких рядов смальты, придающих фигуре объем. Все это сообщает образам известную живость.

Антиохийские мозаики демонстрируют наличие персонификаций, несмотря на то что распространение подобной иконографии относится к первой половине VI в., до 560 г. Здесь насчитывается немало композиций с аллегорическими изображениями, которые представлены в виде оплечных портретов в медальонах. Большинство из них украшают частные дома, они отождествляются с отвлеченными понятиями, такими как фундамент (Ктизис), возрождение (Ананейоз), сила (Дюнамис), порядок (Космезис), великодушие (Мегалопсихия) и т. д. Все эти образы представлены в виде богато одетой женщины, иногда с атрибутом. В Антиохии и ее окрестностях найдено немало мозаик высокого качества, среди которых можно отметить некоторые общие черты с лицами в мозаиках Кабр-Хирама, однако большинство из них восходят к V в. Самая близкая по времени к Кабр-Хираму – мозаика с Ктизисом

(500–550 гг.), хранящаяся в музее Метрополитен в Нью-Йорке и происходящая, вероятно, из Антиохии²⁰. Трудно здесь найти точки сближения с персонификациями Кабр-Хирама, поскольку антиохийский образ очень выразительный, с широко открытыми глазами, строго симметричными бровями и сжатыми губами.

Следует отметить, что Тир, к которому принадлежит местность Кабр-Хирам, был не только большим и влиятельным городом в VI в., но в нем была архиепископия, в которую входили также северная Галилея и даже Акра, находившиеся в Палестине. Поэтому изучение палестинских мозаик плодотворно в нашем контексте.

В мозаиках Палестины обнаруживаются изображения мифологических сюжетов, таких как в зале Ипполита в Мадабе (VI в.) [Сусленков 2021, с. 179–203], где композиция многофигурная и где встречаются однообразные лица, представленные строго анфас, и застывшие фигуры. Фигуры Ахилла, Патрокла и четырех времен года также трактованы с преобладанием линейного ритма и плоскостности.

Персонификация моря, Таласса, изображенная в церкви Св. Апостолов недалеко от Мадабы, датированная 578 г., т. е. на три года позже мозаики Кабр-Хирама, имеет мало общего с ней: здесь господствуют схематизм и упрощенность письма, хотя можно заметить очень условную градацию цветов [Piccirillo 1997, pp. 96–107]. Однако выразительные фигуры охотников на мозаике старого диаконника на горе Небо 530 г. [Piccirillo 1997, pp. 134–149] выполнены в довольно рельефной манере, они обнаруживают некоторое сходство с Кабр-Хирамом. В двух памятниках лица с румянцем на щеках моделированы рядами смальты с тонкими нюансами цвета. При этом линейный ритм в палестинской мозаике доминирует, так как все контуры обозначены черной линией, и по сравнению с Кабр-Хирамом фигуры кажутся застывшими. Можно заключить, что связь между двумя памятниками сомнительна, и они не современны (35 лет разницы между ними).

Интересно рассмотреть два портрета донаторов, мужчины и женщины, вписанных в два квадрата на полах верхней капеллы священника Иоанна на горе Небо [Piccirillo 1997, pp. 166–167, 174]. Мозаика имеет дату – 565 г., т. е. она на 10 лет раньше Кабр-Хирама. Здесь обе фигуры имеют некоторое сходство с изображениями персонификаций в Кабр-Хираме. Мы видим те же формы глаз либо в виде полумесяца, как у Артемисия (месяца Май), либо миндале-

²⁰ Fragment of a floor mosaic with a personification of Ktisis. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/469960> (дата обращения 23.04. 2023).

видные, как у Метопорине (Осень), в Кабр-Хираме. Характерно, что везде отмечаются большие глаза, где черный зрачок наполовину скрыт верхним веком, что придает взгляду некоторую грусть. Нос прямой и отмечен градациями цветов. Однако светотеневая игра в портретах донаторов не столь подчеркнута, как в образах Кабр-Хирама: она ограничивается отметками румянца на лицах. Изображение довольно мясистого рта в портретах отличается от тонких и более чувственных губ персонификации, где тонкая линия разделяет обе губы и придает им более живой оттенок. Трактовка палестинских фигур по сравнению с персонификацией Кабр-Хирама более отвлеченная и отчасти упрощенная. При некоторой близости с палестинскими памятниками, сравнение с ними мозаики из Кабр-Хирама оказывается недостаточно убедительным.

В итоге после краткого обзора эволюции мозаичного искусства Восточного Средиземноморья и его влияния на мозаику Кабр-Хирама можно заключить, что в Византийской империи, которая становилась к VI в. все менее структурной, каждый регион оказывался более замкнутым, и каждая мастерская напольных мозаик находила свои образы и композиции в обширном и широко распространенном репертуаре сюжетов. Художники использовали мотивы и сюжеты по своему усмотрению, в зависимости от имеющейся квалифицированной рабочей силы. Однако мозаики Кабр-Хирама занимают особое место, поэтому сложно связать их с какой-либо из активных мастерских по производству напольных мозаик того времени, как в Финикии, так и в Палестине. Можно лишь предполагать, что их антикизирующий характер действительно связан с ренессансом, стиль которого характерен для некоторых произведений VI в.

Литература

- Сусленков 2021 – *Сусленков В.Е.* Мозаики Ипполитовой комнаты в Мадабе, Иордания (VI в.): анализ и интерпретация // Византийский временник. 2021. Т. 105. С. 179–203.
- Хелу 1991 – *Хелу Н.* Раннехристианский мозаичный пол церкви Кабр-Хирам (Финикия) 1 // Византийский временник. 1991. № 52. С. 192–210.
- Хелу 1992 – *Хелу Н.* Раннехристианский мозаичный пол церкви Кабр-Хирам (Финикия) 2 // Византийский временник. 1992. № 53. С. 152–159.
- Abdallah 2018 – *Abdallah K.* Les mosaïques romaines et byzantines de Syrie du nord. La collection du musée de Maarrat al'-Nu'man. Beyrouth: IFPO, 2018. P. 225–234.
- Åkestöm-Hougen 1974 – *Åkestöm-Hougen G.* The calendar and hunting mosaics of the Villa of the Falconer in Argos: a study in early Byzantine iconography. Stockholm: Swedish Institute in Athens, 1974. 167 p.

- Balty 1977 – *Balty J.* Mosaïques antiques de Syrie. Bruxelles, 1977. 156 p.
- Balty 1995 – *Balty J.* Mosaïques antiques du Proche-Orient. Chronologie, iconographie, interprétation. P., 1995. 389 p.
- Balty 2003 – *Balty J.* La place de la mosaïque de Jordanie au sein de la production orientale // *Les églises de Jordanie et leurs mosaïques* / Ed. par. N. Duval. Beyrouth: IFPO, 2003. P. 152–188.
- Dauphin 1978 – *Dauphin C.* Byzantine pattern books: a pre-examination of the problem in the light of the inhabited scroll // *Art History*. 1978. Vol. 1. №. 4. P. 401–421.
- Donceel-Voûte 1988 – *Donceel-Voûte P.* Les pavements des églises byzantines de la Syrie et du Liban. Décor, archéologie et liturgie. Louvain-la-Neuve, 1988. Vol. 1. 585 p. Vol. 2. 493 ill.
- Giroire 2012 – *Giroire C.* Le pavement de mosaïque de l'église Saint-Christophe de Qabr Hiram // *L'Orient romain et byzantin au Louvre*. P.: Editions Louvre, 2012. P. 308–311.
- Grabar 1982 – *Grabar A.* Quelques observations sur une mosaïque perdue de Carthage // *Recueil d'hommage à Henri Stern*. P., 1982. P. 189–194.
- Hachlili 1977 – *Hachlili R.* The Zodiac in Ancient Jewish art // *Bulletin of American Society of Oriental Research*, 1977. Vol. 228. P. 61–78, fig. 2–7.
- Hachlili 2009 – *Hachlili R.* Ancient mosaic pavements. Themes, issues and trends: Selected studies. Leiden; Boston: Brill, 2009. 438 p.
- Hélou 2019 – *Hélou N.* Les mosaïques proto-byzantine du Liban (IV^e – VII^e siècle). Iconographie et symbolisme. Phoenix: Kaslik, 2019. 279 p.
- Metzger 2012 – *Metzger C.* La mosaïque de Qabr Hiram. P.: Louvre editions d'art, 2012. 48 p.
- Nordström 1977 – *Nordström C.O.* Some iconographical problems in the Argos mosaics // *Cahiers archéologiques*. 1977. Vol. 26. P. 73–80.
- Ovadiah 1987 – *Ovadiah A. and R.* Hellenistic, Roman and Early Byzantine mosaic pavements in Israel. Roma, 1987. 276 p.
- Piccirillo 1992 – *Piccirillo M.* The mosaics of Jordan. Amman: American Center of Oriental Research, 1992. 383 p.

References

- Abdallah, K. (2018), *Les mosaïques romaines et byzantines de Syrie du nord. La collection du musée de Maarrat al-Nu'man*, IFPO, Beyrouth, Liban.
- Åkestöm-Hougen, G. (1974), *The calendar and hunting mosaics of the Villa of the Falconer in Argos: a study in early Byzantine iconography*, Swedish Institute in Athens, Stockholm, Sweden.
- Balty, J. (1977), *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruxelles, Belgium.
- Balty, J. (1995), *Mosaïques antiques du Proche-Orient. Chronologie, iconographie, interprétation*, Paris, France.
- Balty, J. (2003), “La place de la mosaïque de Jordanie au sein de la production orientale” in Duval, N. (ed.), *Les églises de Jordanie et leurs mosaïques*, IFPO, Beyrouth, pp. 152–188.

- Dauphin, C. (1978), "Byzantine pattern books: a pre-examination of the problem in the light of the inhabited scroll", *Art History*, vol. 1, no. 4, pp. 401–421.
- Donceel-Voûte, P. (1988), *Les pavements des églises byzantines de la Syrie et du Liban. Décor, archéologie et liturgie*, Louvain-la-Neuve, Belgium, vol. 1, 2.
- Giroire, C. (2012), "Le pavement de mosaïque de l'église Saint-Christophe de Qabr Hiram" in *L'Orient romain et byzantin au Louvre*, Editions Louvre, Paris, France, pp. 308–311.
- Grabar, A. (1982), "Quelques observations sur une mosaïque perdue de Carthage" in *Recueil d'hommage à Henri Stern*, Paris, pp. 189–194.
- Hachlili, R. (1977), "The Zodiac in Ancient Jewish art", *Bulletin of American Society of Oriental Research*, vol. 228, pp. 61–78, fig. 2–7.
- Hachlili R. (2009), *Ancient mosaic pavements. Themes, issues and trends: Selected studies*, Brill, Leiden, Netherlands, Boston, USA.
- Helou, N. (1991), "Early Christian mosaic pavement of the church of Kabr-Hiram (Phoenicia 1", *Vizantiiskii vremennik*, no. 52, pp. 192–210.
- Helou, N. (1992), "Early Christian mosaic pavement of the church of Kabr-Hiram (Phoenicia 2)", *Vizantiiskii vremennik*, no. 53, pp. 152–159.
- Hélou, N. (2019), *Les mosaïques protobyzantine du Liban (IV^e – VII^e siècle. Iconographie et symbolisme*, Phoenix, Kaslik, Lebanon.
- Metzger, C. (2012), *La mosaïque de Qabr Hiram*, Louvre editions d'art, Paris, France.
- Nordström, C.O. (1977), "Some iconographical problems in the Argos mosaics", *Cahiers archéologiques*, vol. 26, pp. 73–80.
- Ovadiah, A. and Ovadiah, R. (1987), *Hellenistic, Roman and Early Byzantine mosaic pavements in Israel*. Roma, Italy.
- Piccirillo, M. (1992), *The mosaics of Jordan*, American Center of Oriental Research, Amman, Jordan.
- Suslenkov, V.E. (2021), "The mosaics of Hyppolitus hall in Madaba, Jordan (6th century): Analysis and interpretation", *Vizantiiskii vremennik*, no. 105, pp. 179–203.

Информация об авторе

Нада Хелу, профессор, Ливанский университет, Бейрут, Ливан; Ливан. Бейрут. Lebanese University, Faculty of Letters and Human Sciences (Fanar 2), Department of Art and Archaeology, Fouad Ephrem Boustany Building, Main road, Fanar, Beirut, Lebanon; nadaheloo@yahoo.com

Information about the author

Nada Hélou, professor, Lebanese University, Beirut, Lebanon; Lebanese University, Faculty of Letters and Human Sciences (Fanar 2), Department of Art and Archaeology, Fouad Ephrem Boustany Building, Main road, Fanar, Beirut, Lebanon; nadaheloo@yahoo.com

«Зерцало человеческого спасения»
в монументальной живописи Восточной Пруссии:
визуальная интертекстуальность

Михаил А. Рогов

*Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте России,
Москва, Россия, rogovm@hotmail.com*

Аннотация. Исследование посвящено двум редким циклам монументальной живописи второй половины XIV в. в интерьере Кенигсбергского собора (Калининград) и кирхи Св. Катерины в Арнау (храм прихода Св. Екатерины, поселок Родники Калининградской области). Хотя эти памятники почти полностью утрачены, их реконструкция по доступным фотодокументам, зарисовкам и описаниям представляет особую ценность для понимания визуальной интертекстуальности иконографической программы «Зерцала человеческого спасения» в символическом контексте архитектурного пространства храма. В отличие от монументальных циклов Европы с данной иконографией, здесь важную роль играет зонирование пространства для рыцарей и горожан. Исследование позволило сделать вывод о том, что миниатюры рукописи из Вольфенбюттеля НАВ 2805 и восточнопруссские циклы имеют общий протограф «итальянского» или «смешанного» типа в сокращенной редакции («кельнская группа»), восходящий к более раннему протографу «итальянского» типа, общему с дармштадтским кодексом Нs. 2505. Интерес заказчиков к иконографической программе, в которой проповедуется достоинство священства, мог быть связан с отношениями духовенства Самбийского диоцеза и рыцарства Тевтонского ордена, занятого северными крестовыми походами.

Ключевые слова: иконография, визуальная интертекстуальность, «Зерцало человеческого спасения», Кенигсбергский собор, Арнау, Тевтонский орден

Для цитирования: Рогов М.А. «Зерцало человеческого спасения» в монументальной живописи Восточной Пруссии: визуальная интертекстуальность // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. Ч. 2. С. 210–227. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-210-227

Speculum humanae salvationis
in the monumental painting of East Prussia:
visual intertextuality

Mikhail A. Rogov

*The Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration, Moscow, Russia, rogovm@hotmail.com*

Abstract. This research is dedicated to two rare cycles of monumental painting from the second half of the 14th century, in the interior of Königsberg (Kaliningrad) Cathedral and St. Catherine's Church in Arnau (Rodniki, Kaliningrad region). Although these monuments are almost completely lost, their reconstruction based on available photo documents, sketches, and descriptions carries a special value towards understanding the visual intertextuality of the Speculum humanae salvationis iconographic program in the symbolic context of the architectural space of the two churches. Contrary to the monumental cycles of Europe sharing this iconography, here in these two the zoning of space for knights and townspeople plays an important role. The study concludes that the manuscript miniatures from Wolfenbüttel HAB 2805 and the East Prussian mural cycles have a common protograph of the "Italian" or "mixed" type in an abbreviated edition ("Cologne group"), which can be traced back to an earlier protograph (of the "Italian" type), used in the Darmstadt Codex Hs. 2505. The interest of the patrons in the iconographic program, which preaches the dignity of the priesthood, could be associated with the relationship between the clergy of the Samland diocese and the Teutonic Knights engaged in northern crusades.

Keywords: iconography, visual intertextuality, Speculum humanae salvationis, Königsberg Cathedral, Arnau, Teutonic Order

For citation: Rogov, M.A. (2023), "Speculum humanae salvationis in monumental painting of East Prussia: visual intertextuality", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, part 2, pp. 210–227, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-210-227

В основе типологической христианской экзегезы лежат представления о том, что каждое событие – это часть истории спасения, разбитой на периоды «до закона, под законом, под благодатью», и о символическом прообразовании новозаветных событий и образов (антитипов) ветхозаветными (типами): «Новый Завет в Ветхом скрывается, Ветхий в Новом открывается» (Августин). Самое распространенное в Западной Европе типологическое сочинение «Зерцало человеческого спасения» (Speculum humanae salvationis),

созданное, как считается, в 1300–1320 гг., повлияло на произведения книжной иллюстрации, монументального и декоративно-прикладного искусства.

Основной корпус западноевропейских памятников с иконографической программой «Зерцала человеческого спасения» представлен циклами миниатюр в частично или фрагментарно дошедших до нас иллюминированных рукописях (более полутора сотен) и ксилографий в инкунабулах (11 изданий)¹. Однако прямое влияние этой программы активно проявляется и в произведениях других видов искусства XIV–XV вв.²: в стенописных циклах³, в витражах⁴ и в скульптурном декоре⁵ церквей, в настенных коврах (вышивке) в замках⁶, в алтарной живописи⁷. Отдельные сюжеты «Зерцала человеческого спасения» проникают в репертуар искусств более позднего времени, как в живопись, так и, например, в садово-парковую скульптуру⁸.

В эпоху «изобразительного поворота» искусствоведческое изучение семантики и синтаксиса визуальной типологии интермедийных иконографических программ, в которых сочетаются

¹ Для понимания количества миниатюр следует пояснить, что в канонической редакции одна иллюминированная рукопись содержит 192 миниатюры. Это тысячи миниатюр и ксилографий!

² В более широком контексте необходимо упомянуть сакральную драму, например, в Сент-Омере в 1443 г. городские власти оплатили труппе актеров исполнение «Мистерии о Ветхом завете и его согласовании с Новым», хотя непосредственной связи с «Зерцалом человеческого спасения» здесь может не оказаться [Cardon 1996, p. 332; Robbe 2010, p. 114].

³ Стенопись хора Кенигсбергского собора и кирхи Св. Катерины в Арнау в Восточной Пруссии, клуатра и королевской часовни пражского Эммаусского монастыря «на Слованех» в Праге, некоторых аркад монастыря в Бриксене, приписываемых мастерской Леонарда фон Бриксена, и церкви Св. Николая в Кларанте в Южном Тироле.

⁴ В Мюлузе, Кольмаре, Руффахе, Висамбуре, Эбсторфе.

⁵ Например, архивольт центрального портала собора Сен-Морис в Вьенне.

⁶ В замках Винхаузен, Реймсе, Ла-Шез-Дье, Сент-Омер.

⁷ Триптих Вийтца для церкви Св. Мартина в Ипре Яна ван Эйка (известен по сохранившейся копии Мальбеке), Мидделбургский алтарь (триптих Бладелина) Рогира ван дер Вейдена, базельский алтарь Конрада Вица.

⁸ Композиция, изображающая гибель Маккавея под боевым слоном, в составе сложной программы «Священного леса» в Бомарцо (Симоне Москино по проекту Пирро Лигорио).

изображения и текст, которым присуща визуальная интертекстуальность⁹, вызывает особый интерес. О нем свидетельствуют научные конференции, публикации и проекты. В 2018 г. в составе иконографической базы лондонского Института Варбурга профессором Бертольдом Крессом был создан специальный проект, посвященный «Зерцалу человеческого спасения», содержащий изображения миниатюр сотни манускриптов и практически всех изданий инкунабул с ксилографиями. В мире выходят новые переводы различных редакций «Зеркала» на разных языках и научные публикации, посвященные этой тематике.

Памятники «Зеркала человеческого спасения» на территории современной Российской Федерации в последнее десятилетие активно исследуются искусствоведами¹⁰ [Золотова 2019; Кожевникова 2012; Rogov 2015; Rogov 2017; Рогов 2020]. Помимо полностью или фрагментарно сохранившихся иллюминированных рукописей, инкунабул и ксилографических листов важную роль играют два цикла монументальной живописи второй половины XIV в., посвященные программе «Зеркала человеческого спасения», выполненной в технике а сессо в интерьере важных архитектурных объектов государства Тевтонского ордена в Восточной Пруссии. Эта живопись полностью утрачена в Кенигсбергском соборе (Калининград), а в кирхе Св. Екатерины в Арнау (в настоящее время храм прихода в честь св. великомученицы Екатерины, Калининградская епархия Русской Православной Церкви, поселок Родники Калининградской области) сохранилось три небольших поврежденных фрагмента. Однако имеющаяся документация позволяет их плодотворно исследовать, что ценно не только потому, что это, по-видимому,

⁹ Универсальность концепта интертекстуальности, введенного Юлией Кристевой в 1967 г., позволяет использовать его для представления иконографической программы интермедийных произведений (в которых сочетаются вербальные, а также изобразительные и иные, например музыкальные, тексты) как многослойного гипертекста. Концепт интертекстуальности важен и востребован, в том числе в медиевистике [Stevens 1991], искусствоведении [Лукичева 2011]. К вопросу визуальной интертекстуальности [Горшкова, Чернявская 2021] в искусстве Средневековья искусствоведы активно обращаются уже более десятилетия (конференция *Intervisuality in Medieval Art*, Университет Глазго, апрель 2010 г.). Проблематике визуальной текстуальности в искусстве Средневековья посвящены недавние исследования [Рогов 2022].

¹⁰ Золотова Е.Ю. Книжная миниатюра Западной Европы XII–XVII вв.: каталог иллюстрированных рукописей в библиотеках, музеях и частных собраниях Москвы. М.: Кучково поле, 2012. 463 с.

самые ранние монументальные циклы живописи, посвященные этой программе, но и потому, что они проливают свет на особенно-сти патронажа.

Кенигсбергский собор был построен к 1380 г. на острове Кнайпхоф, который Тевтонский орден уступил Самбийскому диоцезу по инициативе епископа Иоганна Кларе (умер в 1344 г.). Договор с Великим магистром Тевтонского ордена Лютером Брауншвейгским (1275–1335), заключенный 13 сентября 1333 г., позволил продолжить ранее начатое строительство собора исключительно культового назначения, а не собора-крепости, как предполагалось изначально. Сперва был построен неф «Высокого хора», в котором молились рыцари, затем три нефа «Низкого хора» для остальных горожан. Город Кнайпхоф вошел в состав Кенигсберга лишь в 1724 г. В начале 1830-х гг. кенигсбергский искусствовед Эрнст Август Хаген обнаружил фриз в Кенигсбергском соборе с изображениями «святых, которые, вероятно, были созданы одновременно с собором, чьи формы не отличаются от неуклюжих консольных фигур», и описал, что «глазу они должны были представляться как богатое украшение стен»¹¹. Сохранившиеся к началу XX в. части, включая 18 фигуративных сцен цикла, были раскрыты в 1901–1907 гг. реставраторами под руководством Рихарда Детлефсена¹², с них были сделаны акварельные зарисовки ганноверского реставратора Августа Ольберса, хранящиеся в архиве в Ольштыне¹³. В 1943 г. в рамках германской миссии по монументальной живописи были сделаны цветные фотографии, ныне оцифрованные и доступные в фототеке мюнхенского Центрального института истории искусства¹⁴. Сюжеты «Зеркала человеческого спасения» начинались на северной стене, шли в направлении с запада на восток и располагались в двух регистрах равной высоты в шахматном порядке: антитипы размещались в верхнем ряду на синем фоне, под ними и правее располагались изобразительные поля

¹¹ *Hagen E.A.* Beschreibung der Domkirche zu Königsberg und der in ihr enthaltenen Kunstwerke, mit einer Einleitung über die Kunst des deutschen Ordens in Preußen, vornämlich über den ältesten Kirchenbau im Samlande. Königsberg, 1833. S. 100.

¹² *Dethlefsen R.* Die Domkirche in Königsberg i. Pr. nach ihrer jüngsten Wiederherstellung. Berlin, 1912. S. 13–15, 99.

¹³ Archiwum Państwowe w Olsztynie, zespół: Prowincjonalny Konserwator Zabytków Sztuki i Historii w Prusach Wschodnich. 367/932-985.

¹⁴ Farbdiarchiv. Mitteleuropäische Wand- und Deckmalerei, Stuckdekorationen und Raumausstattungen pod nr obj. 19004616. URL: <https://www.zi.fototeh.org/objekte/19004616> (дата обращения 12.04.2023).

с сюжетами типов на красном фоне, по диагонали третий тип на синем фоне. Этот памятник успел побывать объектом изучения до его полной утраты во время разрушения собора после британских бомбардировок в ночь с 29 на 30 августа 1944 г. в ходе Второй мировой войны.

Вальтер Зейдель в опубликованной диссертации, посвященной стенописи в хоре Кенигсбергского собора¹⁵, предполагал, что цикл в Кенигсбергском соборе, возможно, восходит к «эльзасской» (шлеттштадтской) рукописи¹⁶, которую историки Жюль Лутц и Поль Пердризе¹⁷, а вслед за ними и представитель варбургинской школы Эдгар Брайтенбах¹⁸ тогда считали старейшей. Современная польская исследовательница Иоанна Пиотровска полагает, что создание новой версии рукописи и смоделированного по ней цикла связано с деятельностью Великого магистра Тевтонского ордена Лютера Брауншвейгского (1275–1335), похороненного в этом соборе, и что стенопись в Кенигсбергском соборе и в сокращенной редакции дармштадтской рукописи Hs. 2505 (Кёльн, ок. 1360 г.)¹⁹ имеют общий протограф, хотя есть и отличия, например, в сюжете покаяния сатаны Христос орудует Крестом, а в Hs. 2505 он еще держит знамя Воскресения; исследовательница рассматривает мотив капель крови Христа в сюжете «Бичевания Христа» и, наоборот, их отсутствия в сюжете «Положения во гроб» (оба изображения известны лишь по карандашной и акварельной зарисовкам), и, по ее мнению, эти отличия свидетельствуют о том, что кенигсбергский художник остался верен более ранней традиции [Piotrowska 2012, p. 145].

Поселок Арнау в девяти километрах от Кенигсберга на берегу реки Прегель был основан в 1304 г.; в 1322 г. там находилось небольшое укрепление, принадлежавшее Тевтонскому ордену.

¹⁵ *Seydel W.* Mittelalterliche Wandmalereien im Chor des Domes zu Königsberg Pr., Königsberg: Gräfe und Unzer, 1930. 62, 21 S., Ill., graph. Darst.

¹⁶ München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 146.

¹⁷ *Lutz J., Perdrizet P.*, *Speculum humanae salvationis*. Kritische Ausgabe. Übersetzung von Jean Mielot (1448). Die Quellen des Speculums und seine Bedeutung in der Ikonographie besonders in der elsässischen Kunst des XIV. Jahrhunderts. Mit der Wiedergabe in Lichtdruck (140 Tafeln) der Schlettstadter Handschrift, ferner sämtlicher alten Mülhauser Glasmalereien, sowie einiger Scheiben aus Colmar, Weissenburg etc., Mühlhausen, 1907–1909.

¹⁸ *Breitenbach E.* *Speculum humanae salvationis*. Eine typengeschichtliche Untersuchung (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 272). Straßburg, 1930. 277 S.

¹⁹ Darmstadt Universitaet Bibliothek. Hs. 2505.

Каменная церковь Св. Катерины в Арнау впервые упоминается в 1340 г. Однонефное кирпичное здание на невысоком каменном основании, состоявшее из нефа со сводчатым проходом к хору с пристроенными ризницей и двухэтажным «раем», и расписными ажурными окнами было построено по единому плану, причем хор был построен на первом этапе строительства. Церковь была обязательной остановкой для путешественников в Литву и служила местом паломничества до Реформации. Забеленный во время Реформации двойной фриз стенописи кирпичи был обнаружен профессором Францем Хиплером в 1868 г. и раскрыт в 1908–1911 гг. Сюжеты оказались исполнены в изобразительных полях двух регистров, обрамлены красными бордюрами и сопровождалась латинскими надписями и нумерацией, но в Арнау, в отличие от Кенигсбергского собора, верхний регистр, содержащий сюжеты анти типов, превышал по размерам нижний регистр. Хотя фриз не пострадал во время Второй мировой войны²⁰, к настоящему времени сохранились лишь три небольших фрагмента с утратами²¹: фрагментарные изображения искушений Христа гордыней и верой (13a)²² и головы идола Вила (13b); убийства афинского царя Кодра (24c) и головы боевого слона, убитого Елеазаром (24d), а также фрагмент с сюжетами главы о Страшном суде: анти тип (40a) и типы: притча о десяти минах (40b), притча о мудрых и неразумных девах (40c), «Даниил и Валтасар» (40d).

Сохранились фотографии стенописи Арнау, сделанные кенигсбергским фотографом Оскаром Бильтрихом в 1912 г., снимки в издании “*Ostpreußen 700 Jahre deutsches Land*” 1930 г., снимки, сделанные неизвестным автором в 1941 г.²³, а также отснятые в рамках германской миссии по монументальной живописи в 1943 г., доступные в оцифрованной фототеке мюнхенского Цен-

²⁰ Кирха находилась в двух километрах от линии обороны, только башня пострадала от пожара в 1945 г. В советское время помещение использовалось в качестве колхозного зернохранилища, благодаря этому до передачи здания Русской православной церкви в 2010 г. оставалось 40% первоначальной стенописи.

²¹ См.: Немецкие специалисты утверждают, что из-за небрежности РПЦ утрачено 98% фресок кирпичи Арнау // Новый Калининград. 2014. 25 июля.

²² Здесь и далее в скобках указаны в традиционной нотации номер главы и сюжеты (a – как правило, анти тип; b, c, d – типы) «Зеркала человеческого спасения».

²³ *Ostpreußen – Dokumentation einer historischen Provinz; die photographische Sammlung des Provinzialdenkmalamtes in Königsberg* (2006).

трального института истории искусства²⁴. Несколько лет назад калининградским дизайнером Максимом Поповым был приобретен архив, состоящий из более сотни черно-белых фотокарточек 1912 г., преимущественно с изображением деталей интерьера кирхи Арнау, включая фрагменты стенописи, с владельческим штампом берлинского реставратора и художника Вильгельма Улворма, посещавшего этот регион²⁵. Центр иконографических и визуальных исследований (CIVIS) фонда «Новое искусствознание» готовит выставку в 2024 г., посвященную произведениям «Зерцала человеческого спасения», в составе которой планируется впервые экспонировать этот уникальный фотоархив и ввести его в научный оборот.

Поразительно, что ни Жюль Лутц с Полем Пердризе, ни Эдгар Брайтенбах, защитивший диссертацию по иконографии «Зерцала человеческого спасения» в том же 1928 г., что и Вальтер Зейдель по средневековым стенописям «Зерцала человеческого спасения» в хоре Кенигсбергского собора, не упоминают монументальные циклы в Кенигсберге и в Арнау. Научное изучение монументальной росписи в Арнау [Domaslowski 1984] продолжалось в ходе последней попытки спасти памятник путем реставрации [Heinemann, Kalff 2008]. В 2007 г. был проведен симпозиум «Средневековое “Зерцало спасения” (Speculum humanae salvationis) в европейском контексте: на примере церкви Св. Екатерины в Арнау/Марьино близ Кенигсберга/Калининграда» [Шварова 2008]. В 2013 г. в калининградском музее «Фридландские ворота» прошли выставка «Фрески Восточной Пруссии – общее культурное наследие России и Германии» и круглый стол с участием сотрудников мюнхенского Центрального института истории искусств, посвященные циклам монументальной живописи по программе «Зерцала человеческого спасения».

Зейдель полагал, что фрески в Арнау «следует понимать лишь как имитации» кенигсбергских²⁶. Исследователь Вальтер Рикс от-

²⁴ Farbdiaarchiv. Mitteleuropäische Wand- und Deckmalerei, Stuckdekorationen und Raumausstattungen pod nr obj. 19002005 (по состоянию на 12.04.2023).

²⁵ Сын профессора ботаники Вильгельм Улворм (1882–1967) работал реставратором во дворце Шарлоттенбург, в 1929 г. отреставрировал в монастыре Мариенталь на р. Нейсе алтарный триптих (ок. 1370 г.), в 1931 г. реставрировал «Успение Марии» П.П. Рубенса (ок. 1620 г.). Подписанный им пейзаж с изображением местности под Кенигсбергом был продан на аукционе в Карловых Варах в 2013 г.

²⁶ Seydel W. Op. cit. S. 58.

мечает близость цикла в Арнау к той же дармштадтской рукописи Hs. 2505 и, упоминая об итальянском («иконическом») и заальпийском («нарративном») типах иллюминации «Зеркала человеческого спасения», не приводя деталей, утверждает, что «некоторые подсказки, кажется, указывают на то, что “Зерцало” Арнау следует отнести к североальпийскому типу»²⁷.

Хорст Аппун указал, что три рукописи сокращенной версии, в которых текст и изображение отделены друг от друга²⁸, содержат гербы Тевтонского ордена в изображениях сюжета «Столп Давидов, на котором висела тысяча щитов» (6d) [Appuhn 1981, pp. 134–135]. Йост Роббе указал, что «кроме того, герб появляется на том же месте в рукописи из Вольфенбюттеля НАВ 2805, несокращенной версии XV века. <...> Однако наличие гербов в трех упомянутых рукописях... указывает в лучшем случае на владение, а не обязательно на авторство. Так что еще неизвестно, действительно ли сокращенная версия – не считая восприятия – была создана в немецком Ордене» [Robbe 2010, p. 74]. Следует заметить, что Роббе противоречит Брайтенбаху, который описал этот кодекс как сокращенную версию из 34 глав и в своей иконографической классификации рукописей «Зеркала человеческого спасения» отнес этот манускрипт к «изолированным рукописям»²⁹. Интересное предположение современного независимого российского исследователя-энтузиаста Юрия Фарафонова³⁰, считающего, что программа стенописного цикла изначально создавалась по рукописи в сокращенной редакции «Зеркала человеческого спасения» и затем была дополнена по другой, несокращенной рукописи, состоит в том, что последовательность сюжетов цикла в Кенигсбергском соборе наиболее точно, по его мнению, соответствует копенгагенской³¹,

²⁷ Rix W.T. Das letzte Kapitel // Unser Schönes Samland, 203. Folge, 3/2014. S. 56–61; Rix W.T. Die St. Katharinenkirche in Arnau: Ein zentrales Zeugnis der Ordenskultur und sein Schicksal. S. 3. URL: https://kipdf.com/die-st-katharinenkirche-in-arnau-ein-zentrales-zeugnis-der-ordenskultur-und-sein_5b5070a6097c4738698b45ee.html (дата обращения 12.04.2023).

²⁸ Darmstadt Universitaet Bibliothek. Hs. 2505. Cologne, Historisches Archiv, Best. 7020 (W [asterisk] 105). London. British Library, Add MS 32245.

²⁹ Breitenbach E. Op. cit. S. 22, 77.

³⁰ Фарафонов Ю.В. Общее описание фресок Арнау (2018), Фрески хора собора Кенигсберга (2019). Личный блог Georgos Therapon. URL: <https://lingvoforum.net/index.php?board=707.0> (дата обращения 12.04.2023).

³¹ Copenhagen, Royal Danish Library. GKS 79 folio (Брюгге, ок. 1440 г.).

а в кирхе Арнау – берлинской³² рукописям, а также рукописи из Вольфенбюттеля НАВ 2805³³.

По нашему мнению, следует указать на определенные сходства и различия циклов в Кенигсберге и Арнау. Зейдель отмечал, что сюжеты в Арнау не следуют типологическому расположению так последовательно, как в кенигсбергском соборе³⁴. Проведенное нами визуальное сравнение фотографий (рис. 1) изображений сюжета сошествия Святого Духа (34а) позволило обнаружить, что при сходной композиции в Арнау использованы типажи (в том числе справа молодой человек с вопросительно вскинутой головой) и жесты орантов с поднятыми ладонями наружу, встречающиеся в Кенигсбергском соборе, но не в этом, а в параллельном сюжете получения десяти заповедей (34с). В сюжете с изображением страуса, освобождающего своего птенца (28d), не только по-разному изображен страус, у которого по-лебединому изогнута шея, в Арнау, но и сосуд различных типов: в кенигсбергском варианте это кувшин с изящно изогнутой ручкой (редкий, но ранний тип, встречающийся уже в корсинианском³⁵ и шлеттштадтском³⁶ кодексах), а в Арнау наиболее часто встречающийся тип сосуда, известный по толедскому кодексу³⁷ – без ручек (см. рис. 1). В сюжете с изображением Марии, побеждающей дьявола (30а), изображение в Арнау следует традиционной иконографии «итальянского» типа, тогда как кенигсбергский вариант поразительно отличается экспрессивными деталями нарратива: в позе Марии угадывается S-образный готический хиазм, она нетипично держит руки, повернув кисти вовнутрь, ведро не висит на руке Марии, а показано схематично вместе с редким мотивом игральных костей в составе Орудий Страстей в иконографии этого сюжета³⁸, от традиционных пурпурной ризы

³² Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 245 (Средний Рейн, 1440–1450 гг.).

³³ Wolfenbüttel. Herzog August Bibliothek. Cod. Guelf. 81.15 Aug. fol. – Heinemann-Nr. 2805 (Северная Германия, 1456 г.)

³⁴ Seydel W. Op. cit. S. 52.

³⁵ Rome. Biblioteca Corsiniana. 55.K.2 (Rossi 17). Fol. 38r (первая половина XIV в.).

³⁶ Munich. Bayerische Staatsbibliothek. Clm. 146. Fol. 31r (вторая четверть XIV в.).

³⁷ Toledo. Archivo Capitular. 10.8. Fol. 31r (1320–1340 гг.).

³⁸ Всего три значительно более поздних случая из более 75 изученных автором миниатюр и ксилографий на этот сюжет: St Gall. Kantonsbibliothek. Vad Slg Ms. 352,1–2, p. 58 (ок. 1440 г.), инкунабула (GW M43054), p. 319 (ок. 1473); Chantilly. Musée Condé. 139. Fol. 31v (ок. 1500 г.).



*Рис. 1. Стенопись в Кенигсбергском соборе (слева)
и в Арнау (справа). Фото 1943 г.
Сошествие Святого Духа (SHS, 34a);
страус, освобождающий своего птенца (SHS, 28d)*

и хитона на Марии остались декоративно свисающие на рукавах полосы ткани, и, наконец, хвостатый дьявол у ног Марии не с традиционно связанными ногами, как в Арнау, а лежащий на правом боку спиной к Марии, так же как в одной аугсбургской рукописи³⁹. Судя по совмещению в росписях кирпичи Арнау неоднородных по стилистике типажей, можно предположить, что мы имеем дело с контаминацией различных визуальных источников, включая стенопись Кенигсбергского собора.

По нашему мнению, следует отметить ранее не замеченную исследователями стилистическую близость стенописных циклов и миниатюр рукописи из Вольфенбюттеля НАВ 2805. Например, изображение чуда умножения елея сарептской вдовы (34d) содержит подробности, которых нет в дармштадтском и производных от него манускриптах «Кельнской группы», но есть в рукописи из Вольфенбюттеля НАВ 2805: такой же типаж пророка Елисея –

³⁹ Augsburg. Universitätsbibliothek. Cod. I.2.2.24. Fol. 62v (1456 г.).



Рис. 2. Стенопись в Кенигсбергском соборе и миниатюры Вольфенбюттеля НАВ 2805: получение Десяти заповедей (SHS, 34с) и умножение еля сарептской вдовы (SHS, 34d).

короткошеюго, темноволосого, с пышной шевелюрой и бородой; детально изображенные деревянные бочки и керамические сосуды с ручками (рис. 2). При этом в отличие от кенигсбергской стенописи, изображающей пророка и вдову, держащих с разных сторон опрокинутую над всеми бочками амфору (оригинальный «иконический» итальянский тип, выражающий идею чуда), на миниатюре манускрипта из Вольфенбюттеля НАВ 2805 реализована попытка создания более позднего «заальпийского» визуального нарратива: пророк весьма натуралистично наливает в одну из бочек елей, а вдова лишь поддерживает наклоненный им одноручный кувшин рукой. Среди других признаков стилистического сходства стенописей и рукописи из Вольфенбюттеля НАВ 2805 – аналогичные темноволосые, с шевелюрами и бородами, мужские типажи апостолов в сюжетах получения десяти заповедей (34с), сошествия Святого Духа (34а), Вознесения (33а), попытки передать перспективными ракурсами объем построек романской архитектуры с арочными окнами в некоторых сюжетах, например: Ноев Ковчег (2d), башня

Барис (6с), Благовещение (7с), царь Кодр (24с), Вавилонское столпотворение (34b). Примечательно, что в научной литературе программа настенного ковра (вышивки «монастырской строчкой» шерстью по льняной ткани) в замке Винхаузен (1433 г.) сопоставляется именно с рукописью из Вольфенбюттеля НАВ 2805 [Wehking 2009]. Изображение строительства Вавилонской башни (34b) в Кенигсбергском соборе примечательно наличием, помимо традиционных четырех персонажей-строителей, пятого персонажа – дробильщика камней. Не исключено, что выбор этой редкой иконографии был особенно уместен в период продолжения строительства собора, в любом случае эта деталь сообщает повествовательный «заальпийский» характер изображению, и кенигсбергский цикл, возможно, скорее следует отнести к переходному «смешанному», а не к чисто «итальянскому» типу.

На основе вышеизложенного логично заключить, что миниатюры рукописи из Вольфенбюттеля НАВ 2805 и циклы монументальной живописи Кенигсбергского собора и кирхи Арнау имеют ближайший общий протограф «итальянского» или «смешанного» типа в сокращенной редакции, в которой текст и изображение отделены друг от друга («кельнская группа»), бытовавший в период создания росписей. Этот ближайший общий для манускрипта из Вольфенбюттеля НАВ 2805 и кенигсбергских фресок протограф «смешанного» типа, в свою очередь, восходит к общему с дармштадтским кодексом Hs. 2505 более раннему протографу «итальянского» типа.

Несмотря на то что эти уникальные памятники монументальной живописи по программе «Зеркала человеческого спасения» практически утрачены, их реконструкция представляет особую ценность для понимания функционирования этой программы в символическом контексте архитектурного пространства храма и средств ее выражения путем взаимодействия различных видов искусства. В отличие от использования программы «Зеркала человеческого спасения» в фресках галерей клуатров Эммаусского монастыря «на Словенех» (Прага, ок. 1370 г.), а также кафедрального собора Бриксен (Брессаноне, Леонард фон Бриксен, ок. 1465 г.) и в пяти километрах от него в кирхе Св. Николая (деревня Клерант, XV в.) в Южном Тироле, здесь важную роль играют зонирование пространства «Высокого хора» для рыцарей и «Низкого хора» для остальных горожан и помещение у алтаря сюжетов, не входящих в сокращенную версию, возможно, с включением алтарных и других образов в комплексное восприятие цикла.

На фотографиях хора Кенигсбергского собора на фоне стенописи видны полихромно окрашенные и позолоченные статуи еванге-

листов на консолях. Об одной из них Хаген писал: «Коронованная девушка ростом около четырех футов, положившая правую руку на грудь, была отчетливо узнаваема»⁴⁰. На фотографиях можно рассмотреть статую апостола Иоанна с чашей (предположительно, середины XV в.), стоящую на консоли в форме историзованной капители со сценой грехопадения Адама и Евы и Змием, обвинившим позолоченное древо познания добра и зла. Статуя апостола стоит под золоченым балдахинном на фоне имитируемой живописью ниши в форме трехъярусного дворца, с балконов которого выглядывают четыре евангелиста со свитками, а на балконах изображены медальоны с символами евангелистов и свитками. Судя по утратам, локализованным в области изображения ликов, символов евангелистов и надписей свитков, они были затерты намеренно у всех, кроме персонажа на нижнем левом балконе, у которого сохранились лик и медальон с символом (орлом), по которому опознается евангелист Иоанн. Для анализа взаимодействия живописи и скульптурного архитектурного декора интерес представляет то, как живописная имитация ниши статуи для особой убедительности повторяет абрис ее нимба, а само изображение дворца с евангелистами, фланкирующими статую, вырастает из той части фриза «Зеркала человеческого спасения», где изображены сюжеты главы о Вознесении (33а), о Добром Пастыре, спасающем заблудшую овцу (33с), рядом с сюжетом о сошествии Святого Духа на апостолов (34а). Таким образом, несмотря на утраты и нарушение цельности цикла, более позднее оформление консоли оказалось «встроенным» в визуальный ряд программы «Зеркала человеческого спасения»: статуя евангелиста Иоанна в окружении евангелистов на фоне сюжетов о пастырском и апостольском служении сообщает соответствующую перекличку образов, порождая смыслы благодаря этому проявлению визуальной интертекстуальности.

В результате проведенного искусствоведческого анализа циклов монументальной живописи «Зеркала человеческого спасения» Кенигсбергского собора и кирхи Арнау удалось уточнить их различия и выяснить, что стенопись в Арнау была написана с учетом цикла в Кенигсбергском соборе с привлечением других визуальных источников. Удалось выяснить художественные средства взаимодействия книжной и монументальной живописи, скульптурного декора и архитектуры в условиях реализации этой сложной иконографической программы, указать на стилистические связи миниатюр рукописи из Вольфенбюттеля НАВ 2805 и кенигсбергской стенописи и, таким образом, под-

⁴⁰ Hagen E.A. Op. cit. S. 100.

твердить наличие устойчивой взаимосвязи сокращенной редакции «Зеркала человеческого спасения» и особенностей заказа Тевтонского ордена, возможно, – с зонированием архитектурного пространства храмов для использования цикла в монументальной живописи.

Следует учесть, что Кенигсбергский собор был резиденцией Капитула Самбийского диоцеза. Отношения между диоцезом и орденом в XIV в. не были безоблачными. В 1322 г. самбийский епископ Иоганн Кларе отсудил у ордена церковное имущество⁴¹. Логично предположить, что в основе мотивации заказчиков мог лежать интерес к программе «Зеркала человеческого спасения», в которой проповедуется достоинство священства, проецируемое на отношения духовенства с рыцарством⁴², занятым северными крестовыми походами, как это бывало в каролингские времена и как это стало столетием позже при бургундском дворе [Cardon 1996].

Литература

- Горшкова, Чернявская 2021 – *Горшкова Н.Э., Чернявская В.Е.* Визуальная интертекстуальность как способ смыслопорождения // Коммуникативные исследования. 2021. Т. 8. № 4. С. 689–700.
- Золотова 2019 – *Золотова Е.Ю.* Книжная миниатюра Западной Европы XII–XIX вв.: исследования и атрибуции. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2019. 486 с.
- Кожевникова 2012 – *Кожевникова И.В.* и др. Памятники монументальной живописи Восточной Пруссии на территории Калининградской области: по материалам фотоархива Центрального института истории искусств в Мюнхене. Калининград: Живем, 2012. 350 с.
- Лукичева 2011 – *Лукичева К.Л.* История искусства после «новой истории искусства» // Новое литературное обозрение. 2011. № 112. С. 364–374.
- Рогов 2020 – *Рогов М.А.* Иконографическая программа рукописей и гравюр «Зеркала человеческого спасения» в российских собраниях // Новое искусствознание: История, теория и философия искусства. 2020. № 3. С. 8–14.
- Рогов 2022 – *Рогов М.А.* Иконографические мотивы «Чудес Богоматери», профессиональных нищих, Двора чудес и живопись Иеронима Босха: визуальная ин-

⁴¹ *Hirsch T., Strehlke E., Töppen M.* *Scriptores rerum Prussicarum die Geschichtsquellen der Preussischen Vorzeit bis zum Untergange der Ordensherrschaft.* Leipzig, 1861. Bd. 1. S. 286–287.

⁴² Например сюжетами «Руно Гедеона» (7с), «Три храбрых мужа приносят воду Давиду» (9с), «Мелхиседек вынес хлеб и вино Аврааму» (16д).

- терекстуальность // Новое искусствознание: История, теория и философия искусства. 2022. № 3. С. 6–19.
- Шварова 2008 – *Шварова М.В.* Зерцало спасения человеческого // Вопросы культурологии. 2008. № 7. С. 23–27.
- Appuhn 1981 – *Appuhn H.* Heilsspiegel: die Bilder des mittelalterlichen Erbauungsbuches Speculum humanae salvationis. Dortmund: Harenberg, 1981. 138 S.
- Cardon 1996 – *Cardon B.* Manuscripts of the Speculum humanae salvationis in the Southern Netherlands (c. 1410 – c. 1470): a contribution to the study of the 15th century book illumination and of the function and meaning of historical symbolism. Corpus van verluchte handschriften uit de Nederlanden. Leuven: Peeters, 1996. Vol. 9. 451 S.
- Domaslowski 1984 – *Domaslowski J.* “Pomorze Wschodune” // Gotyckie malarstwo sciennie w Polsce / Red. A. Posen. Poznań, 1984. S. 121–162, 228–239. (Seria Historia Sztuki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Vol. 17)
- Heinemann and Kalf 2008 – *Heinemann S., Kalf J.* Der Heilsspiegelzyklus in der St. Katharinenkirche in Arnau/Marjino, Russland: Restauratorische Untersuchungen zum Erhaltungszustand // Restauro. 2008. No. 3. April/Mai. S. 189–195.
- Piotrowska 2012 – *Piotrowska J.* Zakonna redakcja Speculum humanae salvationis w Królewcu – przyczynek do zagadnienia działalności fundatorskiej Lutra z Brunzawiku // Studia Zamkowe. 2012. № 4. S. 143–148.
- Robbe 2010 – *Robbe J.R.* Der mittelniederländische Spiegel onser behoudenisse und seine lateinische Quelle. Text, Kontext und Funktion: Dissertatie, Münster, 2009. Münster [etc.]: Waxmann, 2010. 468 S. (Niederlande-Studien, 48)
- Rogov 2015 – *Rogov M.* Speculum humanae salvationis: iconographic and stylistic analysis of miniatures from the collection of N. Ugodina // Scriptorium: revue international des etudes relatives aux manuscrits. 2015. Vol. 69. No. 2. P. 275–292. Pl. 34–35.
- Rogov 2017 – *Rogov M.* Unknown fragments of the Königsberg illuminated manuscript from the collection of Natalya Ugodina: a late Gothic motif of “treading-on-another’s-garment” // Deutsch-Russische Kulturbeziehungen in Mittelalter und Neuzeit. Aus abendländischen Beständen in Russland. Ergebnisse der Tagung des Deutsch-Russischen Arbeitskreises vom 7. bis 9. April 2016 an der Philipps-Universität Marburg / Hrsg. von N. Ganina, K. Klein, C. Squires, J. Wolf Erfurt. Stuttgart, 2017. S. 107–114. (Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, Sonderschriften 49; Deutsch-Russische Forschungen zur Buchgeschichte, hg. von R. Bentzinger, Bd. 4)
- Stevens 1991 – *Stevens M.* The intertextuality of Late Medieval art and drama // New Literary History. 1991. Vol. 22. No. 2. P. 317–337.
- Wehking 2009 – *Wehking S.* Die Inschriften Der Luneburger Kloster: Ebstorf, Isenhagen, Lune, Medingen, Walsrode, Wienhausen. Wiesbaden, 2009. 458 S. (Die Deutschen Inschriften, Bd. 76)

References

- Appuhn, H., (1981), *Heilsspiegel: die Bilder des mittelalterlichen Erbauungsbuches Speculum humanae salvationis*, Harenberg, Dortmund, Germany.
- Cardon, B. (1996), *Manuscripts of the Speculum humanae salvationis in the Southern Netherlands (c. 1410 – c. 1470): a contribution to the study of the 15th century book illumination and of the function and meaning of historical symbolism. Corpus van verlichte handschriften uit de Nederlanden*, vol. 9. Peeters, Leuven, Belgium.
- Domasłowski, J. (1984), “Pomorze Wschodnie” in Posen, A. (ed.), *Gotyckie malarstwo sceniczne w Polsce*, Poznań, Poland, pp. 121–162, 228–239. (*Seria Historia Sztuki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*, vol. 17)
- Gorshkova, N.E. and Chernyavskaya, V.E. (2021), “Visual intertextuality as method for meaning generation”, *Kommunikativnyye issledovaniya*, vol. 8, no. 4, pp. 689–700.
- Heinemann, S. and Kalf, J. (2008), “Der Heilsspiegelzyklus in der St. Katharinenkirche in Arnau/Marjino, Russland: Restauratorische Untersuchungen zum Erhaltungszustand”, *Restauero*, no. 3, S. 189–195.
- Kozhevnikova, I.V. et al. (2012), *Pamyatniki monumental'noy zhivopisi Vostochnoy Prussii na territorii Kaliningradskoy oblasti: po materialam fotoarkhiva Tsentral'nogo instituta istorii iskusstv v Myunkhene* [Monuments of mural painting of East Prussia on the territory of the Kaliningrad region: based on the photo archive of the Central Institute of Art History in Munich], Zhivem, Kaliningrad, Russia.
- Lukicheva, K.L. (2011), “History of art after ‘new history of art’”, *Novoye literaturnoye obozreniye*, no. 112, pp. 364–374.
- Piotrowska, J. (2012), “Zakonna redakcja Speculum humanae salvationis w Królewcu – przyczynek do zagadnienia działalności fundatorskiej Lutra z Brunszwiku”, *Studia Zamkowe*, no. 4, pp. 143–148.
- Robbe, J.R. (2010), *Der mittelniederländische Spiegel onser behoudenisse und seine lateinische Quelle. Text, Kontext und Funktion: Dissertatie*, Münster 2009, Waxmann, Münster [etc.], 468 S. (*Niederlande-Studien*, 48)
- Rogov, M. (2015), “Speculum humanae salvationis: iconographic and stylistic analysis of miniatures from the collection of N. Ugodina”, *Scriptorium: revue internationale des etudes relatives aux manuscrits*, vol. 69, no. 2, pp. 275–292, pl. 34–35.
- Rogov, M. (2017), “Unknown fragments of the Königsberg illuminated manuscript from the collection of Natalya Ugodina: a late Gothic motif of ‘treading-on-another’s-Garment’”, in Ganina, N., Klein, K., Squires C. and Wolf, J. (eds.), *Deutsch-Russische Kulturbeziehungen in Mittelalter und Neuzeit. Aus abendländischen Beständen in Russland. Ergebnisse der Tagung des Deutsch-Russischen Arbeitskreises vom 7. bis 9. April 2016 an der Philipps-Universität Marburg*. Stuttgart, Germany, SS. 107–114. (*Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, Sonderschriften* 49; *Deutsch-Russische Forschungen zur Buchgeschichte*, hg. von R. Bentzinger, Bd. 4)
- Rogov, M.A. (2020), “The iconographic program of Speculum Humanae Salvationis (SHS) manuscripts and woodcuts in Russian collections”, *Novoye iskusstvovznaniye. Istoriya, teoriya i filozofiya iskusstva*, no. 3. pp. 8–14.

- Rogov, M.A. (2022), "Iconographic motifs of 'The Miracles of Our Lady', professional beggars, the Court of Miracles and the Hieronymus Bosch's painting: visual intertextuality", *Novoye iskusstvoznaniye. Istoriya, teoriya i filosofiya iskusstva*, no. 3, pp. 6–19.
- Shvarova, M.V. (2008), "Mirror of human salvation (*Speculum humanae salvationis*)", *Voprosy kul'turologii*, no. 7, pp. 23–27.
- Stevens, M. (1991), "The intertextuality of Late Medieval art and drama", *New Literary History*, vol. 22, no. 2, pp. 317–337.
- Wehking, S. (2009), *Die Inschriften Der Luneburger Kloster: Ebstorf, Isenhagen, Lune, Medingen, Walsrode, Wienhausen*, Wiesbaden, Germany. (*Die Deutschen Inschriften, Bd. 76*)
- Zolotova, E.Yu. (2019), *Knizhnaya miniatyura Zapadnoi Evropy XII–XIX vekov: issledovaniya i atributsii* [West European book miniature of the 12th – 19th centuries: researches and attributions], The State Institute for Art Studies, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Михаил А. Рогов, кандидат искусствоведения, кандидат экономических наук, доцент, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте России (РАНХиГС), Москва, Россия; 119571, Россия, Москва, пр-кт Вернадского, д. 84; rogovm@hotmail.com

Information about the author

Mikhail A. Rogov, Cand. of Sci. (Art History), Cand. of Sci. (Economics), associate professors, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA), Moscow, Russia; bld. 84, Vernadske Av., Moscow, Russia, 119571; rogovm@hotmail.com

УДК 726

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-228-242

К вопросу о фигуративных мотивах в фасадном декоре палаццо Подеста в Болонье

Оксана С. Смаголь

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, oksana_smagol@mail.ru*

Аннотация. В статье анализируется структура и семантика фигуративного фасадного декора дворца Подеста в Болонье (XIII–XV вв.), знакового памятника раннего Ренессанса в североитальянской области Эмилия-Романья, реконструированного при Джованни II Бентивольо (1463–1506). Декор палаццо рассмотрен в расширенном контексте произведений светской архитектуры Болоньи и Эмилии-Романьи эпохи Кватроченто в целом. Делаются выводы о наличии трех групп мотивов (преобладающих флоральных, зооморфных и антропоморфных, сюжетных). Подчеркивается «ретроспективный» характер многих элементов орнамента и вероятность преемственности от местной романской монументальной декорации. Допускается семантическое прочтение в свете истории Болоньи не только «сюжетных» элементов декора, но и прочих.

Ключевые слова: архитектура эпохи Возрождения, дворец Подеста в Болонье, Джованни II Бентивольо, Аристотель Фьораванти

Для цитирования: Смаголь О.С. К вопросу о фигуративных мотивах в фасадном декоре палаццо Подеста в Болонье // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. Ч. 2. С. 228–242. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-228-242

The problem of figurative relief sculpture in the façade decoration of the Bologna palazzo del Podestà

Oxana S. Smagol

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,
oksana_smagol@mail.ru*

Abstract. The article focuses on the structure and semantic analysis of figurative reliefs in the façade decoration of the Bologna palazzo del Podestà

© Смаголь О.С., 2023

(13th – 15th c.), which was rebuilt in Renaissance style in the epoch of Giovanni II Bentivoglio (ruled in 1463–1506) and presents an important example of Quattrocento palace architecture in the northern Italian region of Emilia Romagna. The problem of the palace reconstructions makes it necessary to look at its decoration in the broader context of 15th century secular buildings in Bologna and Emilia Romagna. Consequently, firstly, three groups of reliefs are discerned (prevailing floral reliefs, zoomorphic and anthropomorphic reliefs, reliefs on historical subject). Secondly, the “retrospective” character of many elements concerned seems obvious and may be explained as inspired by local as well as tramontane Romanesque decorative tradition. Thirdly, semantic interpretation in the historical context of Bologna is accepted as applicable not only to the reliefs on historical subject here, but also to other carvings.

Keywords: Renaissance architecture, palazzo del Podestà in Bologna, Giovanni II Bentivoglio, Aristotele Fioravanti (Fieravanti)

For citation: Smagol, O.S. (2023), “The problem of figurative relief sculpture in the façade decoration of the Bologna palazzo del Podestà”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, part 2, pp. 228–242, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-228-242

Тема ренессансного монументального декора является одной из ключевых в истории архитектуры эпохи Кватроченто, особенно на севере Италии. Болонья как важный город-государство в это время и как один из значимых ренессансных центров североитальянского региона Эмилия-Романья переживает период относительного политического успокоения и художественного подъема во второй половине XV столетия, в годы правления дома Бентивольо. Особенного внимания заслуживает фигура Джованни II Бентивольо, при котором с 1463 г. и вплоть до начала XVI в., до 1506 г., начинает обретать свой облик ренессансная дворцовая архитектура Болоньи. Едва ли не главным ее памятником тогда становится грандиозный дворец Бентивольо, не простоявший, однако, и полувека [Sambin De Norcen 2018]. В противовес дворцу правителя символом республиканской власти в городе остается палаццо Подеста, перестроенный при Джованни II [Benelli 2002] (рис. 1). Двухэтажный дворец выделяется в ансамбле площади Маджоре напротив базилики Сан Петронио масштабом и уникальным декоративным решением мощных каменных пилонов аркадного портика нижней лоджии, к которому и обратимся.



*Рис. 1. Палаццо Подеста в Болонье
(XII в.; XV в.; позднейшие реконструкции).*

*Фото автора: в центре и слева, справа в середине и внизу;
фото справа вверху: <https://goo-gl.ink/ewBsM>*

Основной целью здесь будет выявление и классификация фигуративных мотивов в фасадном декоре дворца Подеста и попытка их формального и семантического прочтения для прояснения их специфики и места в художественном контексте искусства Болоньи и Эмилии-Романьи в целом. Соответственно, потребуются: 1) определить общие черты эмилианской и болонской архитектуры XV в. и ее декорации; 2) выявить аналогии и возможные прототипы болонским решениям в пределах региона и вне его (ренессансные, средневековые, античные); 3) отдельной задачей станет попытка семантического прочтения рассматриваемых мотивов.

Среди отличительных характеристик раннего Ренессанса в эмилианской болонской архитектуре можно выделить несколько [Heydenreich 1996, pp. 118–125]. Во-первых, как и в прочих областях Северной Италии, процесс восприятия нового стиля и приложения к региональному центру концепции «идеального ренессансного города» шел в Болонье с некоторым запозданием. Это происходило в силу целого ряда причин: от затяжного периода внутренних неурядиц [Drogin 2010, pp. 245–246] – до географически обусловленного и дпящегося влияния средневековой традиции, поддержанной возведением позднеготических культовых зданий (как базилика Сан Петронио, начатая в 1390 г. архитектором Антонио ди Винченцо). Во-вторых, знаковой для дворцовой архитектуры Эмилии-Романьи во второй половине XV в., с 1460-х гг., стала ориентация на новый стиль в его соседнем, «ломбардском»,

нежели исходном, непосредственно «тосканском» варианте, т. е. уже в форме, «синтетически переосмысленной» с позиций североитальянских заказчиков. А именно, с большой долей архаизации, в местном материале (кирпиче, терракоте) и в основном в поверхностном и легко трансформирующемся дробном монументальном декоре, а не в глубинной структуре здания, еще с XIII в. в Болонье обычно водруженного на фасадный портик (конструкцию удобную в густонаселенном университетском городе).

В вопросе черт болонской монументальной декорации обращают на себя внимание несколько аспектов: «археологический», «типологический», «колористический» и «композиционный». Относительно первого, для палаццо Болоньи эпохи Кватроченто значимо отсутствие зримого и осязаемого пласта античности, следов ее римской древности, которые могли послужить локальным источником переосмысления собственной истории и культурного наследия в эпоху Возрождения (оставались они лишь в пространственной структуре города, в топонимах и в редких споллях¹). Это могло предопределить обращение к образам иных, хронологически более близких, нежели античность, периодов: к эмилианскому средневековому наследию, изобилующему романскими фигуративными мотивами, которым часто будет вторить декор болонских дворцов XV столетия.

Далее, типологически, в Болонье с ее республиканской историей и обилием коммунальных дворцов² особенно выделяется декорация общественного здания (чему посвящена и эта работа). Колористически же эмилианский монументальный декор XV в. строился на эффектах сочетания тонированных терракот и преимущественно кирпича, изредка – камня. Тем уникальнее решения дворца Подеста с его орнаментацией в резном песчанике. Наконец, композиционно эмилианские монументальные рельефы Кватроченто выдают и свойственное эпохе типичное тяготение к «обрамляющим» зонам, фризам, архивольтам³, и локальную североитальянскую дробность, атектоничность и хрупкость. Здесь эти зоны

¹ Как ионическая капитель в интерьере церкви Сан Витале э Агрикола (VI в., XI в.) в комплексе церквей на площади Санто Стефано.

² Из сохранившихся это, например, палаццо Аккурсио, Ре Энцо, Капитано дель Пополо и Подеста – на площади Маджоре; палаццо Мерканция на площади Мерканция; палаццо Страццароли на площади Равеньяна.

³ Примечательны терракотовые архивольты с грифонами и дельфинами в фасаде палаццо Страццароли (конец XV в.) или более ранние архивольты фасадного портика дома на улице Галлиера (№ 35), украшенные двулапыми вивернами (середина XV в.?).

крайне медленно, постепенно утрачивают готическую орнаментацию, ко второй половине столетия обогащаются и хтоническими формами, и ренессансными путти, к концу века обретающими пластическое изящество и классицизирующий облик.

В ряде случаев вследствие исконной затесненности городского пространства и проистекающей из нее вынужденной компактности болонских дворов фигуративные символические мотивы «съезжают» с капителей колонн – на основания кронштейнов, удобных в малом пространстве (палаццо Гизилярди, 1480–1491). Другие же, упрощаясь, включаются в композиции расширенных угловых капителей портиков (госпиталь Бастардини, ок. 1491), поскольку в Болонье скорее капители колонных аркад, нежели скрытые ими порталы, концентрируют фигуративную образность в силу преобладания в городе типа здания на портике (портик Бараккано, ок. 1492; палаццо Феличини, ок. 1497) [Dall’Orca 2000, p. 150; Sambin De Norcen 2018, p. 112, n. 17].

Но все эти мотивы, и по-ломбардски изящные (ордер двора палаццо Санути, 1482–1484), и более топорные (путти портика Бараккано), и наивно перегруженные символикой (капители, предположительно происходящие из дворца Бентивольо), относительно типичны, стремятся говорить на классицизирующем языке и тяготеют к обрамляющим зонам. В случае дворца Подеста, напротив, рельефы рассредоточены по поверхности пилонов фасадного портика, выдавая и на рубеже XV–XVI вв. еще позднеготическую черту болонского декора, его боязнь пустого пространства, его *horror vacui*. Более того, в палаццо Подеста ощутимо преобладает тяга к «романским» цветочным элементам и причудливым антропоморфным и зооморфным мотивам, напоминающим о средневековых бестиариях.

Дворец Подеста на площади Маджоре в Болонье был сооружен в начале XIII в. (*Palatium Vetus*), не раз поновлялся (в том числе в 1456 и 1468 гг.), а в период ок. 1484 (1485?)–1494 гг. [Bettini 2017, p. 62; Benelli 2002, p. 49]⁴, при Джованни II Бентивольо, претерпел основную ренессансную реконструкцию по модели 1472 г., выполненной предположительно Аристотелем Фьораванти⁵. К концу века

⁴ С. Беттини упоминает май 1485 г. как дату начала работ, а Ф. Бенелли – ноябрь–декабрь 1484 г., ссылаясь на дневник Гаспаре Нади.

⁵ Причастность А. Фьораванти к проекту реконструкции палаццо Подеста во второй половине XV в. спорна. Имя его упоминается в связи с работами в палаццо в 1456 г., при Санте Бентивольо, и в 1468 г. уже при Джованни II Бентивольо, когда А. Фьораванти работал над некоторыми помещениями [Benelli 2002, p. 48]. К 1472 г. относится упоминание

дворец был почти закончен [Benelli 2002, p. 50]; хотя реконструкция не была полностью завершена по причине падения Бентивольо и их изгнания в 1506 г. С последующей утратой палаццо Бентивольо в 1507 г. [Sambin de Norcen 2018, p. 19] палаццо Подеста можно называть одним из самых знаковых дошедших болонских памятников Кватроченто, по масштабу близким уже новому большому стилю XVI в.

Еще Малагуцци-Валери, с именем которого связано начало изучения дворца, писал об исполнении украшений фасада, обращенного на площадь, в 1492–1494 гг., называя местных руководителей работ (Джованни Бренса и Франческо ди Доцца) и многочисленных каменщиков: не только из Болоньи, но и Флоренции, Реджо и многих городов Ломбардии⁶. Но сегодня известно, что первые упоминания о флоральном декоре фасада (украшении “*in modum rosarum sculptis*”) относятся к 1489 г., тогда как в 1492 г. тосканский резчик Антонио Инфранджипани получил выплаты за исполнение работ по камню на западном фасаде здания [Benelli 2002, p. 50]. Однако стоит учитывать, что орнаментированные пилоны портика Подеста перестраивались в XVI и особенно в XIX в.⁷ Между 1830 и 1840 гг. портик был полностью реконструирован, были значительно переделаны сотни розетт на граненых блоках руста пилонов, рельефные изображения животных и растений, антропоморфные мотивы [Galeazzi 2018, p. 4]. Такое поновление влечет массу вопросов в анализе деталей, потому предлагаемый анализ еще подлежит дальнейшим уточнениям.

Но в целом разнообразие мотивов фигуративного скульптурного декора палаццо Подеста представляется показательным и может прояснить понимание прочего эмилианского монументального декора раннеренессансного периода в его связи с локальной романской и ренессансной архитектурной лексикой.

Можно выделить два типа декорированных блоков руста в портике Подеста. Пилоны нижнего яруса дворца по реконструкции 1484–1494 гг. были организованы ордером и одеты двумя типами резных рустованных квадров. Первый, «подушкообразный»

утверждения модели для реконструкции дворца Подеста, но авторство ее не зафиксировано [Benelli 2002, p. 48], хотя предположительно связывается в историографии с именем А. Фьораванти. С. Беттини считает, что А. Фьораванти мог руководить работами над палаццо уже после 1475 г. из Москвы посредством переписки [Bettini 2017, p. 63].

⁶Malaguzzi Valeri F. L'architettura a Bologna nel Rinascimento. Rocca S. Casciano: L. Cappelli, 1899. 247 p. P. 109–112.

⁷Ibid. P. 110.

(см. рис. 1, слева внизу), сосредоточен на паре угловых опор портика. Он отличается разнообразием гигантских флоральных форм и находит, среди прочего, аналогии в ренессансной ломбардской архитектуре (как цоколь собора Комо) и особенно в заальпийской романской, французской [Smagol 2019, pp. 138–146], при этом он дополнен затерянным в организованном цветочном изобилии уже антикизирующим маскаронном “green man” (см. рис. 1, справа внизу).

Второй вариант украшенных блоков портика Подеста – «гранный руст» остальных пилонов. Он отмечен фигуративными элементами на «усеченной» пирамидальной вершине каждого блока: растительными, зооморфными, антропоморфными, особо отмечаемыми в историографии [Beseghi 1960, pp. 54–55; Dall’Orca 2000, pp. 19–20; Galeazzi 2018, p. 4]. Эта вариативность декора раскрывается лишь проходящему под портиком⁸, где разворачивалась оживленная торговля, велись обменные денежные операции, и у горожан была возможность задержать внимание на орнаменте широких боковых устоев.

Тема истоков граненого, «бриллиантового» руста в Болонье⁹ связывается на раннем средневековом этапе с отделкой болонских жилых башен XI–XII вв. и графическим декором болонских домов [Benelli 2002, p. 66, n. 46; Bettini 2017, pp. 62–65], а в эпоху Кватроченто минимум с тремя именами и разными периодами: а) с А. Аверлино Филарете и его работой в 1450-е гг. в Милане; б) с А. Фьораванти в 1470-е гг. в Болонье; в) с Марсилио ди Антонио Инфранджипани в 1470–1490-е гг. в Болонье.

После того как Филарете в 1450-е гг. обращается к «подушкообразной» форме «бриллиантового» блока в башнях миланского Каstellо Сфорцеско, подобный мелкий тип блока воспроизводится в 1470-е гг. в Болонье в палаццо Николо Санути. А. Фьораванти как предполагаемый автор проекта фасада Санути [Bettini 2017, p. 63], бывавший в Ломбардии в 1458–1463 гг. и даже упомянутый Филарете в его архитектурном трактате, мог привнести в Болонью тип руста миланских замковых башен [Ghisetti-Giavarina 2008, p. 13] и приложить его в аналогичной форме сначала в 1470-е гг. в палаццо Санути. А на следующем этапе, в 1490-е гг., этот архитектор мог повторно развить миланскую тему «бриллиантового» руста

⁸ *Haupt A. Palast-Architektur von Oberitalien und Toskana vom XIII. bis XVII. Jahrhundert. Neue Ausgabe. Bd. 3: Bologna, Ferrara, Modena, Piacenza, Cremona, Pavia, Brescia, Bergamo, Mailand, Turin, Genua. Berlin: Wasmuth, 1930. P. 3–4.*

⁹ Термин, не приемлемый, однако, Ф. Бенелли в отношении руста Подеста.

в палаццо Подеста, но уже в романском духе, “*ad modum rosarum*” [Ghisetti Giavarina 2008, p. 13]. Тем более что историю декора дворцов Санути и Подеста сближает и привлечение к работе в обоих случаях тосканского каменщика М. Инфранджипани, и многолетнее сотрудничество Н. Санути с А. Фьораванти, и наличие в комплексе дворца Подеста – точнее, в заднем дворе соседнего палаццо Ре Энцо (XIII в.)¹⁰ – сохранившегося рустованного угла, «подушкообразные» блоки которого с крестообразной насечкой напоминают квадраты дворца Санути (Беттини трактует их как след отвергнутого здесь проекта руста, уже приложенного в палаццо Санути) [Bettini 2017, pp. 62–63, 65].

Таким образом, происхождение блоков руста пилонов Подеста можно предположительно связывать и с местными, и с ломбардскими, и с заальпийскими истоками; также и со средневековыми, и с раннеренессансными. А рельефы, дополняющие граненые квадраты, представлены зооморфными, антропоморфными, растительными элементами.

Зооморфные мотивы, как и прочие, воспринимаются издали как мотивы флоральные (рис. 2, верхний ряд). Помещенные непосредственно на блоке или в обрамлении лепестков, они обретают формы голов животных, которые, условно, представлены двумя группами. Первые – скорее «декоративные» и вызывающие мало конкретных ассоциаций в пределах культурного ареала города. Их можно интерпретировать формально: как переосмысление местных бестий эмилианских романских памятников, наподобие тех, что столетиями с любопытством взирают со своих стен и капителей, как в фасаде базилики Святой Евифимии в Пьяченце XI–XII вв. (рис. 3). Вторые же – скорее «агрессивные», демонстрирующие оскал хищники. Всем видом они транслируют идею устрашения. Отдельное внимание привлекают мотивы пса и львиной морды; причем лев повторяется и в заполнении бифориев (вероятно, конца XV в.), ныне экспонируемых в пространстве двора так называемого *Iter in Voltis* [Benelli 2002, p. 63, n. 10], позади палаццо Подеста¹¹. Характерно, что львиная морда оказывается в верхней части оконного бифория, в XV в. традиционно отводившейся символике заказчика.

¹⁰ Восстановлен А. Руббиани в 1905–1913 гг.

¹¹ *Iter in Voltis* – отростенный Бартоломео Фьораванти в XV в., еще до ренессансной реконструкции палаццо Подеста, комплекс сооружений, соединивший переходами дворец Ре Энцо, *Palatium Novus*, со старым палаццо Подеста, *Palatium Vetus*. Разрушен в 1572 г. и реконструирован А. Руббиани в начале XX в.



*Рис 2. Элементы декора пилонов фасадного портика
палаццо Подеста в Болонье.
Фото автора*



*Рис 3. Слева – рельефы портика базилики Санта Евфимия
в Пьяченце (XI–XII вв.);
Справа – элементы фигуративного декора портика
палаццо Подеста в Болонье.
Фото автора*

Если вспомнить, что на протяжении XV в. в Болонье с трудом удерживался хрупкий баланс политических сил, представленных гражданскими институтами, местными семьями, представителями папской администрации и иноземцами, то в этом декоре можно предположить намек на охрану интересов и независимости

самого города и его жителей, чтивших при фактической синьории Бентивольо – старую республиканскую традицию и многоступенчатую систему выборных органов власти. Именно они одобряют в 1472 г. модель дворца, и именно Совет Болоньи, *Consiglio del Popolo*, финансирует при Джованни II Бентивольо эти работы наряду с владельцами боттег, которые пользовались портиком здания в своих коммерческих нуждах [Benelli 2002, p. 49]. В этом отношении декор палаццо Подеста отражает республиканскую, коммунальную суть предприятия, что столь выгодно было акцентировать утвердившимся наконец у власти Бентивольо, не желавшим, однако, провоцировать новых внутренних конфликтов после заговора Мальвецци (1488).

«Настороженные» звериные мотивы в рельефах Подеста можно соотносить с темой власти и правосудия по ряду причин. Прежде всего, в силу заказа и исходной функции дворца как коммунального судебного палаццо. Затем ввиду факта, что часть финансирования на его реконструкцию поступила из изъятого у осужденных в Болонье [Benelli 2002, p. 49]. В таком случае «рычащие» звери фасада – встают на страже порядка. На суровый лад также настраивают повествования о реальной истории бытования дворца: расположение здесь тюремных помещений, обычай времени вершить в нем правосудие и объявлять приговоры с балкона, изображать на стенах формы пыток и вешать приговоренных на фасаде общественного палаццо [Galeazzi 2018, pp. 3–4]. Подобная участь постигла не только участников заговора Пацци во Флоренции (1478), но и Джованни, сына Б. Мальвецци, осужденного в Болонье после заговора Мальвецци 28 ноября 1488 г. и повешенного “*ai merli del palazzo del Podesta*”, на тогда еще венчавших дворец зубцах старого здания [Benelli 2002, p. 50].

Кроме того, упомянутое изображение льва на Севере Италии соотносимо с темой власти и правосудия. В Венеции персонификация самой морской республики в облике Юстиции на фланкированном львами троне («троне Соломона» – ?) неоднократно предстает в декоре интерьера¹² и фасада палаццо Дожей¹³ и в Ка д’Оро¹⁴. В Эмилии-Романье, в Ферраре, пара каменных львов охраняла портал дворца герцогского врача Ф. Кастелли (палаццо Проспери-Сакрати) в так называемом ренессансном «Расшире-

¹² Якобелло дель Фьоре. Юстиция с Архангелами Михаилом и Гавриилом (1421). Ныне в Галерее Академии в Венеции.

¹³ Персонификация Венеции в облике Юстиции в правой части лоджии второго яруса на западном фасаде палаццо Дожей.

¹⁴ Б. Бон, колодец во дворе Ка д’Оро (1427).

нии Эрколе I»¹⁵. Но в декоре болонского коммунального палаццо образ льва, скорее, несет местную республиканскую идею, нежели идею единоличного правления, что было справедливо для города д'Эсте или для Венеции.

Скульптуры львов портала Кастелли в эмилианской Ферраре и его близость типологии портала-протира¹⁶ возвращают нас к значимой для Эмилии-Романьи теме локального романского наследия. Так, очередным местом сосредоточения фигуративных зооморфных мотивов стали капители феррарских дворцов Кватроченто, очевидно, вдохновленные эмилианскими и ломбардскими романскими памятниками. В Ферраре во дворе палаццо феррарского посла в Милане Антонио Костабили (так называемого палаццо Лодовико Моро) колонны венчают капители, вместо волют имеющие «львиные» и «козлиные» протомы. Характерно, что именно в таком парном сочетании похожие колонны украшают один из фасадов Пармского баптистерия (конец XII – начало XIII в.); хотя нельзя исключать роль романских памятников самой Феррары («козлиные» капители южного фасада Дуомо). А львиные морды, сходные с болонскими в портике Подеста, встречаются на главном фасаде входящего в собор города Фиденцы.

Очевидно, обилие зооморфных мотивов в эмилианской романской архитектуре открывает целый спектр возможных источников вдохновения болонских мастеров. Но можно допустить, что эти средневековые мотивы, некогда иллюстрировавшие противостояние добра и зла и вселенскую цикличность мироздания, наполняются в Болонье XV в. новым, более конкретным и характерным для эпохи историческим смыслом.

Аналогично на две группы распадаются в портике Подеста антропоморфные мотивы (см. рис. 2, средний и нижний ряды). Одни – типичные «антикизирующие» (ветер, маскароны, медуза Горгона). Другие – более «реалистичные», едва ли портретные, но наделенные признаками современности и в местной болонской традиции связываемые с образами горожан, которые внесли свой материальный вклад в реконструкцию здания [Beseghi 1960, pp. 54–55; Galeazzi 2018, p. 4]. Отдаленно напоминая античные памятники

¹⁵ Львы XIV в. (в отличие от самого портала дворца конца XV – начала XVI в.) экспонируются теперь во дворе музея Каза Ромеи в Ферраре.

¹⁶ Типичные пары львов охраняют многочисленные порталы эмилианских соборов, главный портал Дуомо Феррары (XII в., оригинальная скульптура ныне в интерьере), “*Porta Regia*”, боковой портал собора в Модене (XIII в.).

обрамлением розетт¹⁷, они внушают идею знакомства резчиков с рельефами наподобие пармских (баптистерия): композиционно, расположением на вертикальной плоскости стены и характерным сочетанием с флоральными мотивами.

Создается впечатление, что насыщение болонской дворцовой декорации даже классическими зооморфными и антропоморфными мотивами идет через осмысление собственного североитальянского художественного опыта. Будь то болонский карниз палаццо Болонини на площади Санто Стефано (ок. 1451–1455 г.), выдающий романские реминисценции в структуре аркатуры, или колонная капитель с сиреной во дворе дома Аннибале II Бентивольо¹⁸ [Sabmin de Norcen 2018, pp. 68–69], выполненная одутловато, как в романском дворе Сант Амброджио в Милане.

Наконец, особняком в фигуративной орнаментации палаццо Подеста стоит декор, соотносимый с конкретными событиями. Это дважды воспроизведенное на угловых пилонах портика сюжетное изображение неудачного бегства короля Сардинии, Ре Энцо, содержащегося в XIII в. в заключении в Болонье в палаццо, известном теперь как палаццо Ре Энцо (см. рис. 1, справа вверху). Поскольку к романтической истории именитого пленника болонские Бентивольо возводили историческую легенду происхождения своего рода, то в рассматриваемом рельефе можно узреть постулирование идеи власти Бентивольо.

Своеобразным антиподом этому средневековому сюжету видится другая деталь: мотив дубовой ветки с желудями в блоках боковых пилонов портика. Он встречается на правом углу единожды, а на левом – ближайшем к палаццо Аккурсио, или палаццо папских легатов на площади Маджоре, – по всей высоте. Здесь уместно вспомнить падение власти Бентивольо, окончательное подчинение Болоньи папству и как следствие уничтожение в 1507 г. и палаццо Бентивольо, и всей их символики в городе. В этом контексте дубовые мотивы дворца Подеста воспринимаются в свете символики папской власти как геральдический знак папы Юлия II из рода делла Ровере (итал. *rovere*, дуб), неоднократно запечатленный в искусстве Ренессанса¹⁹. Можно предположить, что желудди в палаццо

¹⁷ Фрагмент декора гробницы семейства Бенни из Музея Централе Монтемартини в Риме (первая пол. I в.).

¹⁸ Ныне палаццо Бьянкончини.

¹⁹ Например, у Рафаэля это декор кресла в портрете папы Юлия II из Лондонской национальной галереи 1511 г. (Inv. NG27), или дуб как символ аллегории Силы во фреске с изображением Добродетелей в лунете Станцы делла Сеньятура в Ватикане (1508–1511).

Подеста либо по воле случая обретают новый смысл в 1507 г., либо добавлены резчиками после 1507 г., либо возникли – что маловероятно – в ходе реставраций.

В целом же, при всей оригинальности, «архаизирующая» фигуративная отделка портика Палаццо Подеста не получила развития в итальянской архитектуре Возрождения, тогда как тема граненого руста нашла многократное приложение в ломбардо-венецианском регионе в XV в. [Ghisetti Giavarina 2007; Bevilacqua 2016].

Переходя к выводам, отметим, во-первых, что можно говорить о наличии минимум трех групп фигуративных мотивов в декоре Палаццо Подеста: растительных, зооморфных и антропоморфных, сюжетных. Этот набор мотивов отражает местные тенденции Кватроченто: находя место на фасаде масштабного здания уже «в римском духе», он выдает запоздалый стилистический диссонанс грандиозной структуры и пестроты декора, отражающий процесс спорадического и недостаточно систематизированного накопления представлений об античности в Болонье XV в., усваиваемых здесь поверхностно, опосредованно и с очевидной опорой на местную романскую традицию. Отсутствие живого античного наследия могло побуждать местных мастеров искать и исторические истоки, и художественное вдохновение в эмилианской романике, и она могла пониматься ими так же, как понимался, например, инкрустационный стиль во Флоренции XV в.

Во-вторых, хотя рассмотренный декор подвергался поновлениям, в общем он формально созвучен сходным эмилианским решениям XV в., что позволяет ставить его в ряд с самобытными проявлениями местного архитектурного языка.

Наконец, рассмотренные рельефы поддаются интерпретации с позиций политической истории Болоньи не только в «сюжетной» составляющей, но и в прочих элементах, что в большей мере обнаруживает, наряду с категорией украшения здания, важную для ренессансной архитектуры тему его общественной пользы.

Литература

- Benelli 2002 – *Benelli F.* Il palazzo del Podestà tra novità e tradizione // *L'architettura a Bologna nel Rinascimento (1460–1550): centro o periferia? / A cura di M. Ricci.* Atti della giornata di studi. Bologna: Minerva edizioni, 2002. P. 47–68.
- Beseghi 1960 – *Beseghi U.* Palazzi di Bologna. Bologna: Tamari, 1960. 405 p.
- Bettini 2017 – *Bettini S.* Il palazzo dei Diamanti a Bologna. Parma: Edizioni Diabasis, 2017. 202 p.

- Bevilacqua 2016 – *Bevilacqua M.* Mura di luce, facciate di diamanti. Metafore del bianco nell'architettura del Quattrocento // *Opus Incertum. Rivista di storia dell'architettura.* 2016. No. 2. P. 34–47.
- Dall'Orca 2000 – *Dall'Orca P., Orlandi P., Riccomini E.* Palazzi di Bologna. Bologna: L'inchiostroblu, 2000. 224 p.
- Drogin 2010 – *Drogin D.J.* Art, patronage and civic identities in Renaissance Bologna // *The court cities in Northern Italy* / Ed. by Ch.M. Rosenberg. Cambridge: Cambridge University press, 2010. P. 244–324.
- Galeazzi 2018 – *Galeazzi G.* Il palazzo del Podestà di Bologna // *La torre della Magione* / Ed. by C. de Angelis. Bologna: Comitato per Bologna storica e artistica, 2018. No. 3. P. 2–5.
- Ghisetti Giavarina 2007 – *Ghisetti Giavarina A.* Il bugnato a punta di diamante nell'architettura del Rinascimento italiano // *Lexicon: Storie e Architettura in Sicilia.* 2007–2008. No. 5–6. P. 9–26.
- Heydenreich 1996 – *Heydenreich L.H.* Architecture in Italy. 1400–1500 / Ed. by P. Davies. New Heaven: Yale University Press, 1996. 186 p.
- Sambin De Norcen 2018 – *Sambin De Norcen M.T., Schofield R.* Palazzo Bentivoglio a Bologna. Bologna: Bononia University Press, 2018. 208 p.
- Smagol 2019 – *Smagol O.* “Rustic masonry” as palace architectural ornament in Emilia Romagna of the 15th century. Bologna and Ferrara // *História da arte.* 2019. No. 8. P. 138–149. (Serie W: The art of ornament. Senses, archetypes, shapes and functions, IHA/FCSH/NOVA)

References

- Benelli, F. (2002), “Il palazzo del Podestà tra novità e tradizione”, in Ricci, M. (ed.), *L'architettura a Bologna nel Rinascimento (1460–1550): centro o periferia? Atti della giornata di studi*, Minerva Edizioni, Bologna, Italy, pp. 47–68.
- Beseghi, U. (1960), *Palazzi di Bologna*, Tamari, Bologna, Italy.
- Bettini, S. (2017), *Il palazzo dei Diamanti a Bologna*, Edizioni Diabasis, Parma, Italy.
- Bevilacqua, M. (2016), “Mura di luce, facciate di diamanti. Metafore del bianco nell'architettura del Quattrocento”, *Opus Incertum. Rivista di storia dell'architettura*, No. 2, pp. 34–47.
- Dall'Orca, P., Orlandi, P. and Riccomini, E. (2000), *Palazzi di Bologna*, L'inchiostroblu, Bologna, Italy.
- Drogin, D.J. (2010), “Art, patronage and civic identities in Renaissance Bologna”, in Rosenberg, Ch.M. (ed), *The court cities in Northern Italy*, Cambridge University Press, New York, USA, pp. 244–324.
- Galeazzi, G. (2018), “Il palazzo del Podestà di Bologna”, *La torre della Magione*. Comitato per Bologna storica e artistica, no. 3, pp. 2–5.
- Ghisetti Giavarina, A. (2007–2008), “Il bugnato a punta di diamante nell'architettura del Rinascimento italiano”, *Lexicon: Storie e Architettura in Sicilia*, no. 5–6, pp. 9–26.

- Heydenreich, L.H. (1996), *Architecture in Italy. 1400–1500*. Yale University Press, New Heaven, USA.
- Sambin De Norcen, M.T. and Schofield, R. (2018), *Palazzo Bentivoglio a Bologna*, Bononia University Press, Bologna, Italy.
- Smagol, O. (2019), “ ‘Rustic masonry’ as palace architectural ornament in Emilia Romagna of the 15th century. Bologna and Ferrara”, *História da arte*. No. 8, pp. 138–149. (*Serie W: the art of ornament. Senses, archetypes, shapes and functions, IHA/FCSH/NOVA*)

Информация об авторе

Оксана С. Смаголь, аспирант, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; Россия, 119991, Москва, Ленинские горы, д. 1; oksanassm@yahoo.com

Information about the author

Oxana S. Smagol, postgraduate, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; 1, Leninskye Gory, Moscow, Russian, 119991; oksanassm@yahoo.com

Декорация сакристии Сан Марко
в базилике Санта Каза в Лорето:
структура, архитектурные аналогии,
особенности восприятия зрителем

Екатерина И. Тараканова

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

Аннотация. Уникальная декорация сакристии Сан Марко, выполненная Мелоццо да Форли вместе с его помощником Марко Пальмеццано между 1477 и 1493 гг. в базилике Санта Каза в Лорето, – выдающийся пример иллюзионистической живописи Кватроченто. В статье проанализирована структура архитектурного сооружения, в которое средствами перспективы и живописи был преобразован реальный интерьер сакристии и предложен вариант реконструкции восприятия этого ансамбля современниками Мелоццо. Прослежена связь художественного решения сакристии Сан Марко с флорентийской архитектурой XV столетия, в том числе показано, как в октагоне, написанном на своде сакристии, были повторены формы lanternы флорентийского собора Санта Мария дель Фьоре.

Ключевые слова: Кватроченто, Мелоццо да Форли, Марко Пальмеццано, Филиппо Брунеллески, сакристия Сан Марко, капелла Фео, базилика Санта Каза в Лорето, lanternа флорентийского собора

Для цитирования: Тараканова Е.И. Декорация сакристии Сан Марко в базилике Санта Каза в Лорето: структура, архитектурные аналогии, особенности восприятия зрителем // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. Ч. 2. С. 243–255. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-243-255

The decoration of the Sacristy of San Marco
in the Basilica della Santa Casa in Loreto:
structure, architectural analogies,
features of viewer's perception

Ekaterina I. Tarakanova

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

Abstract. The unique decoration of the Sacristy of San Marco, executed by Melozzo da Forlì together with his assistant Marco Palmezzano between 1477 and 1493 in the Basilica of Santa Casa in Loreto, is an outstanding example of illusionistic Quattrocento painting. The article analyzes the structure of the architectural work, into which the real interior of the sacristy was transformed, by means of perspective and of painting, and suggests an approach to a reconstruction of the perception of this ensemble by Melozzo's contemporaries. The connection of the artistic solution of the sacristy of San Marco with the Florentine architecture of the 15th is traced, including how the forms of the lantern of the Florentine Cathedral of Santa Maria del Fiore were repeated in the octagon painted on the vault of the sacristy.

Keywords: Quattrocento, Melozzo da Forlì, Marco Palmezzano, Filippo Brunelleschi, Sacristy of San Marco, Feo Chapel, Basilica della Santa Casa (of the Holy House) in Loreto, lantern of Florence Cathedral

For citation: Tarakanova, E.I. (2023), "The decoration of the Sacristy of San Marco in the Basilica della Santa Casa in Loreto: structure, architectural analogies, features of viewer's perception", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, part 2, pp. 243–255, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-243-255

Введение

Выполненная Мелоццо да Форли вместе с его помощником Марко Пальмеццано (в интервале между 1477 и 1493 гг.) роспись сакристии Сан Марко (рис. 1) базилики Санта Каза в Лорето является одним из самых впечатляющих образцов иллюзионистической живописи Кватроченто. Высоко оцененная еще современниками, эта сакристия пережила настоящий пик популярности в XVI в. – примечательно, что в документах того времени она фигурирует как «капелла Мелоццо» [Frank 1991, p. 224].



Рис. 1. Мелоццо да Форли, Марко Пальмеццано.
Сакристия Сан Марко. Базилика Санта Каза. Лорето. Фреска.
1477–1493. Общий вид (<https://goo-gl.innk/rPrsn>)

Сакристия Сан Марко – одна из четырех октагональных ризниц, возведенных в начале 1470-х гг. по углам средокрестия паломнической базилики Санта Каза. В ее центре помещен дом Богоматери, согласно легенде, чудесным образом перенесенный ангелами в XIII в. в Лорето. В сакристии Сан Марко реализован наиболее сложный фресковый цикл. Анализируя его, Август Шмарзов первым соотнес изображения ангелов с орудиями страстей и тексты в руках ветхозаветных пророков (на своде) с нижним регистром¹. Через его арки зрителю должны были открываться сцены страстного цикла, каждая из которых соответствовала определенной смысловой вертикальной оси. Эти финальные события жизни Христа наиболее подробно представлены именно в Евангелии от Марка, в то время как в соседней сакристии Святого Иоанна, расписанной Лукой Синьорелли, акцент сделан на призвании апостолов и их миссии. Глория Кюри связала программу декорации всех четырех сакристий с текстами Евангелий (ризницы с хронологическими блоками из жизни Христа располагались по часовой стрелке) и предположила,

¹ *Schmarzow A.* Melozzo da Forli: ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens in XV Jahrhundert. Berlin; Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1886. S. 125–126.



Рис. 2. Мелоццо да Форли, Марко Пальмеццано.
Сакристия Сан Марко. Базилика Санта Каза. Лорето. Фреска.
1477–1493. Вид на свод из центра сакристии
(<https://goo-gl.ink/YChod>)

что невыполненные росписи еще двух сакристий должны были быть посвящены событиям от Благовещения до Поклонения волхвов (в соответствии с их изложением у Луки) и общественным деяниям и чудесам Христа, описанным Матфеем [Roettgen 1997, p. 60].

Неоднократно отмечалось, что Мелоццо в Лорето одним из первых украсил свод изображениями как фигур, так и иллюзионистических архитектурных элементов (рис. 2). При этом дар Мелоццо как перспективиста², оцененный в том числе Джованни Санти³

² В «Хронике Форли от основания города до 1498 года» (“Cronache forlivesi dalla fondazione della città sino all’anno 1498”) Л. Кобелли говорит о Мелоццо как о превосходном мастере «перспективы и всего остального, связанного с достоверной живописью» [Finocchi-Gherzi 1997, p. 66].

³ Отец Рафаэля хвалебно пишет о Мелоццо в главе LXXXXII своей стихотворной истории войн Италии в понтификат Пия II и Павла II (“Historie de le guerre d’Italia nel tempo di Pp. Pio et Paolo 2. Del 1478 in versi, di Gio<vanni> de Sa<n>ti al duca d’Urbino”): “Non lassando Melozo a me si caro / Che in prospettiva ha steso tanto el passo” [«Не оставив столь дорогого мне Мелоццо, / Который в перспективе так далеко шагнул вперед»] (*Buscarioli R. Melozzo da Forlì nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella bibliografia. Roma: Reale Accademia d’Italia, 1938. P. 121–122*).

и Лукой Пачоли⁴, рассматривался в первую очередь применительно к передаче фигур в активном сокращении – как при взгляде снизу вверх (*di sotto in sù*)⁵, благодаря чему такой тип изображения даже стали называть «перспективой Мелоццо» [Калабрезе 2012, с. 148]. Себастьяно Серлио в пассаже об уместности такого ракурса, особенно для изображения небесных созданий⁶, в качестве примера приволил ангелов со свода сакристии Сан Марко⁷. Возможно, что

⁴ См., например, упоминание Лукой Пачоли Мелоццо вместе с его учеником Марко Пальменцано в «Сумме арифметики, геометрии, пропорций и соразмерности» (“*Summa de arithmetica geometria proportioni et proportionalità*”) (*Buscaroli R. Op. cit. P. 134*).

⁵ В эпиграмме о перспективе Мелькиоре Миссирини читаем о художнике: “*Melozzo da Forlì trovò una nuova più mirabil via di Prospettiva / Coll’invenzione del sottoinsù*” [«Мелоццо да Форли нашел новый, более удивительный способ изображения перспективы / С изобретением *sotto in sù* (снизу вверх)»] (см.: *Buscaroli R. Op. cit. P. 191*).

⁶ О спиритуальной трактовке в ренессансных трактатах сокращений, возносящих, в частности, до медитации над страстями Христа, см.: [Frank 1991, pp. 256–259].

⁷ См. отрывок из главы XI «Об орнаментах живописи, внутри и вне зданий» (“*Degli ornamenti della pittura, fuori e dentro degli edifici*”) IV книги «Все архитектурные произведения Себастьяно Серлио Болонца» (“*Tutte l’opere d’architettura di Sebastiano Serlio Bolognese*”): “*Ma se il pittor si vorrà compiacere di far nella sommità qualche figura che rappresenti il vivo, farà di bisogno ch’ei sia molto giudicioso et molto esercitato nella prospettiva: giudicioso in far elettione di cose, che siano al proposito del luogo, et che si convenghino in tal soggetto, come sariano piuttosto cose celesti, aeree et volatile, che cose terrene; esercitato, per saper fare talmente scrociar le figure, che quantunque nel luogo dove saranno, elle siano cortissime, et mostruose; nondimeno alla debita distantia si veggono allungare, et rappresentare il vivo proportionate. Et questo si vede avere osservato Melozzo da Forlì pittor degno ne’ passati tempi, in più luoghi d’Italia, et fra gli altri, nella sacrestia di S. Maria in Loreto, in alcuni Angeli nella volta di cotal sacrestia*” [«Но если художник захочет удовлетворить желание сделать наверху какую-нибудь фигуру, изображающую живое существо, ему нужно будет быть очень рассудительным и опытным в перспективе: разумным в выборе способа, который будет соответствовать месту и подходить к такому сюжету, для которого предпочтительнее будут вещи небесные, воздушные и летающие, а не земные; опытным, чтобы уметь так в ракурсе передать формы, чтобы, несмотря на то, что в том месте, где они будут находиться, они будут максимально короткими и чудовищными; тем не менее на должном расстоянии они будут удлиниться и пропорционально

для их написания Мелоццо использовал зеркало и миниатюрные восковые модели, упомянутые в описи его мастерской в Анконе [Fabbri 2011, pp. 16, 35] – прием, позже плодотворно применявшийся Якопо Тинторетто.

При анализе архитектуры, созданной Мелоццо в пространстве сакристии Сан Марко средствами живописи, исследователи обычно подробно останавливаются на перспективных кессонированных арках октагона нижнего яруса, а также весьма разнообразном и обильном декоре *all'antica* верхней части росписи. Иногда ее даже называют куполом⁸ [Shearman 1995, p. 172; Калабрезе 2012, с. 148]⁹, хотя с точки зрения архитектуры самой сакристии (однако не созданной в ней иллюзии) правильнее было бы говорить о сомкнутом своде. Но главное, при таком определении искажается суть всей написанной Мелоццо архитектурной структуры. Получается, что купол прорезан довольно большими трапециевидными окнами: если такая ажурная конструкция приемлема для малых архитектурных форм из легких материалов типа беседки, как в «Мадонне делла Виттория» Андреа Мантеньи, то выполненная из камня она представляется слишком атектоничной, даже фантазийной. Удивительно, но прочтение иллюзионистической декорации свода сакристии Сан Марко как купола встречается даже в работах, непосредственно посвященных рассмотрению написанной Мелоццо архитектуры [Frank 1993, p. 253; Finocchi-Gherzi 1997, p. 72]. В лучшем случае исследователи корректно пишут о своде [Clark 1990, pp. 43, 46; Tumidei 1994, p. 25; Доброва 2020, с. 183], однако опускают вопрос архитектурного определения уникальной иллюзионистической конструкции в покрывающей его фреске. А вопрос этот весьма интересен, поскольку на своде Мелоццо виртуозно изобразил перспективно уходящую ввысь восьмигранную призму. Такое впечатление, что осознать это удалось лишь Марии Пиа Фаббри, напрямую говорящей об октагоне [Fabbri 2011, p. 32], и, возможно, Штеффи Реттген, пишущей о прямоугольных окнах [Roettgen 1997, p. 63], что позволяет считать, что она прочитывает стены этой части

изображать существ. И это можно увидеть у Мелоццо да Форли, достойного художника прошлых времен, в различных местах Италии, и среди прочего, в сакристии Санта Мария в Лорето, в некоторых ангелах на своде этой сакристии»] (цит. по: *Buscaroli R.* Op. cit. P. 144)].

⁸ *Venturi A.* Storia dell'arte italiana. Vol. 7: La pittura del Quattrocento. Parte 2. Milano: Ulrico Hoepli editore libraio della real casa, 1913. P. 40.

⁹ М. Гори пишет об имитации мраморной восьмисекторной структуры с гербом в зените [Gori 1994, p. 80], а Д. Бенати – об отверстиях в парусах [Benati 2011, p. 81].

как отвесные. Аберрации восприятия декорации свода сакристии Сан Марко другими авторами могут объясняться психологической блокировкой анализа формы при виде воистину потрясающей по колориту и исполнению росписи. Недаром П.П. Муратов писал о Мелоццо да Форли: «то был самый сильный живописный темперамент во всем искусстве кватроченто» [Муратов 2005, с. 54]. Второй, еще более вероятной, причиной подобных аберраций является то, что истинный замысел художника становится очевиден, только если встать в самом центре капеллы.

Именно такое положение должен был занять зритель, перед которым декорация сакристии Сан Марко раскрывалась во всей полноте первоначального замысла. В него были включены и сцены страстей нижнего регистра, из которых сохранилась [Roettgen 1997, р. 63], а по мнению некоторых ученых, была завершена только одна композиция – «Вход в Иерусалим» [Fabbri 2011, р. 38]. Пейзажные виды этого яруса, открываясь сквозь перспективно построенные (и тем самым диктующие определенную точку для их восприятия) кессонированные арочные проемы, первыми должны были бы привлечь внимание посетителя, исподволь заставив его занять место в самом центре сакристии. Оттуда, подняв взор, он адекватно и во всей полноте воспринял бы иллюзионистическую живопись верхних зон.

Лишь при взгляде из центра сакристии все устремленные к замковому камню свода элементы архитектурного декора, с любого ракурса прочитывающиеся как изогнутые, превращаются в прямые. При этом возникает иллюзия показанного в активном сокращении (*scorcio*) октагона, покоящегося на реальных стенах сакристии и перекрытого разделенным на восемь секторов сводом. Его границы дополнительно акцентированы кольцом из херувимов. При переходе к зоне этого иллюзионистического свода изменяются характер освещенности (она светлее) и рисунок архитектурных деталей, отмечающих стыки плоскостей. Это позволяет дополнительно разграничить ребра свода и пилястры октагона, находящиеся во фреске на одних и тех же прямых линиях.

Написанная Мелоццо проекция октагона довольно точно повторяет вид на lanternу из центра подкупольного пространства флорентийского собора Санта Мария дель Фьоре. Возможно, художник, намекая на определенную преемственность, сам решил воспроизвести структуру светового фонаря, увенчавшего прославленный купол Брунеллески. Или же эту идею ему мог подсказать кто-то из флорентийских мастеров, работавших одновременно с ним в Лоретанском святилище. Например, Джулиано да Майано, который не только выстроил в нем все четыре октагональные

сакристии, выполнил для них вместе с братом Бенедетто скульптурный декор и интарсии, но и довел стены базилики до уровня купола. Сам же купол, будучи почти дословным повторением флорентийского прототипа, был завершен Джулиано да Сангалло в мае 1500 г.

Считается, что архитектура lanternы собора Санта Мария дель Фьоре отчасти была проинспирирована драгоценной церковной утварью – кадилами и, что особенно важно, реликвариями. Примечательно, что именно в пространстве повторяющего фонарь купола Брунеллески октагона представлены парящие ангелы с орудиями страстей (*Arma Christi*) в руках. Таким образом этот октагон или даже вся сакристия в целом превращается в хранящий и демонстрирующий эти особо почитаемые христианские святыни реликварий. Кстати, круг из фигур ангелов напоминает разработанные Брунеллески подвесные конструкции, использовавшиеся при постановке священных представлений во флорентийских церквях.

В целом написанное Мелоццо сооружение, образованное высокой многогранной призмой, обрамленной призмой меньшей высоты и большей площади, напоминает другую постройку Брунеллески – ораторий монастыря Санта Мария дельи Анджели во Флоренции, а также последующие вариации предложенного в ней решения центрического сакрального здания, в первую очередь трибуну флорентийской церкви Сантиссима Аннунциата. С другой стороны, сама живописная архитектура Мелоццо могла повлиять на центрическое сооружение в «Обручении Марии» Рафаэля, вслед за отцом отдававшего должное творчеству мастера из Форли. Известны повторения фигур пророков из сакристии Сан Марко¹⁰, выполненные великим урбинцем, о котором Шмарзов писал, что он стоит на «плечах у Мелоццо»¹¹.

Написанный архитектурный декор в сакристии Сан Марко артикулирует разные зоны, соотносимые при движении взгляда снизу вверх со всевозрастающей степенью сакрального. Вписанный в стукový венок из листьев дуба герб заказчика – кардинала Бассо делла Ровере – в центре свода воспринимается и как указание на самого Всевышнего, представителями которого на земле являются избранные члены семьи делла Ровере. Далее идут кольца херувимов, ангелов, пророков и в самом низу – изображения Христа в моменты его земной жизни, в том числе в окружении апостолов. Таким образом, наглядно происходит эманация божественного, через арки нижнего яруса изливающегося в бренный мир и рас-

¹⁰ *Schmarzow* A. Op. cit. S. 128–129.

¹¹ *Ibid.* S. 295.

пространяющегося во все стороны. В начале XVI столетия капелла Мелоццо использовалась как зал капитула [Frank 1993, p. 224], поэтому включенными в этот семантический ряд оказывались и собиравшиеся в ней представители клира.

По вертикальной оси происходит противопоставление не только небесной и земной сфер, но и Ветхого и Нового заветов: события, в сжатой и завуалированной форме предсказанные пророками, в развернутом виде предстают на уровне людей уже в новую эру. Поэтому особенно символична распаханность вовне нижнего яруса. Он представляет собой подобие открытой лоджии, из которой посетитель капеллы мог наблюдать за событиями Священной истории, как если бы он был зрителем распространенных в то время религиозных театрализованных шествий. Отделенный от изображенных событий лишь легкопреодолимым парапетом, он фактически становился их участником. Не случайно в сцену «Вход в Иерусалим» включен портрет (или даже автопортрет [Fabbrì 2011, p. 38]) самого Мелоццо, а на ее дальнем плане прочитывается здание, по формам напоминающее знаменитую Сикстинскую капеллу Ватиканского дворца.

Но такая проницаемость нижнего яруса могла восприниматься и как стимул к центростремительному движению, аккумулирующемуся в октагоне, по форме повторяющем средневековые баптистерии и становящемся символом воскресения: так, в святилище в Лорето в надежде на искупление грехов и последующее обретение жизни вечной стекались пилигримы со всех концов света.

Новаторство Мелоццо да Форли в декорации сакристии Сан Марко становится еще более очевидным при сопоставлении ее с расписанной Лукой Синьорелли в те же годы сакристией Святого Иоанна. В последней иллюзионистическая архитектура *all'antica* лишь акцентирует границы живописных плоскостей, а фигуры евангелистов и отцов церкви в мандорлах в секторах свода выглядят несколько архаично. Мелоццо ощутимо превосходит своего коллегу и в написании пейзажного фона, в котором явно заметны нидерландские влияния¹². Занимательный пейзаж с множеством читающихся планов во «Входе в Иерусалим», визуальное расширение пространства небольшой сакристии, в то же время «держит» плоскость стены – в отличие от чрезмерно лаконичных природных фонов, написанных в соседней сакристии Синьорелли.

Важно отметить, что Мелоццо в своих фресковых циклах предстает не только как виртуозный колорист, опытный геометр

¹² Во время своего пребывания при герцогском дворе в Урбино Мелоццо, скорее всего, контактировал с работавшим там же Йосом ван Гентом.

и перспективист, но и как знающий свое дело зодчий. Создавая свою живописную архитектуру, он четко увязывает ее с реальными интерьерными, деликатно дополняя и преобразуя их. Складывается впечатление, что Мелоццо чуть ли не учитывает вес своих иллюзионистических построек, как если бы они и впрямь были возведены в камне. Так, аркада в сакристии Сан Марко как будто гасит распор верхней части конструкции.

А в своем последнем фресковом цикле – росписи полностью разрушенной (немецкой бомбой) в 1944 г. капеллы Фео в церкви Сан Бьяджо э Джироламо в Форли – Мелоццо, возможно, вдохновляясь римскими примерами храма Венеры и Ромы и базилики Максенция и Константина, создает иллюзию кессонированного и тем самым облегченного купола [Fabbri 2011, p. 46]. Повторяя в этой капелле опробованную уже в Лорето схему с восемью сидящими фигурами у основания свода и кольцом херувимов в его наивысшей точке вокруг герба заказчика, он дает в этой фреске совсем иное архитектурное решение. Если в замкнутом восьмигранном объеме сакристии Сан Марко, прорезанном лишь небольшим окном и входной дверью, иллюзионистическое продолжение октагона было уместно как с формальной, так и смысловой¹³ точки зрения, то обладавшая лишь одной цельной стеной (так как она арками соединялась с нефом и соседней капеллой, а третья стена была прорезана окном) квадратная в плане частная капелла в Форли требовала совсем иного, более легкого декора. Возможно, утягиваемость схемы с иллюзионистическими отвесными стенами, адекватно воспринимаемыми лишь из центральной точки капеллы, художник отдал предпочтение оформлению купола расположенными друг над другом рядами уменьшающихся к центру гексагонов, в промежутки между которыми были вписаны ромбы. Такие кессоны нивелировали искажения формы, возникающие при восприятии купола с разных ракурсов, и позволяли визуально увеличить его высоту. Порядок расположения гексагонов, возможно, был подсказан куполком портика флорентийской капеллы Пацци, с тем отличием, что там их место занимали круги. Как бы желая показать толщину стен, Мелоццо пишет на парусах шестиугольные проемы, в которые помещает изображения ангелочков.

¹³ Говоря об октагоне, написанном на еще готической формы «куполе» сакристии Сан Марко, Мария Пиа Фаббри не только подчеркивает, что эта форма является символом воскресения человека, на которого снизошла благодать через страсти и путь к искуплению, но и отмечает, что восемь – это и число основных направлений, в которых должно распространиться послание Спасения [Fabbri 2011, p. 32].



Рис. 3. Филиппо Брунеллески.
Джорджо Вазари, Федерико Цуккари и помощники.
Купол собора Санта Мария дель Фьоре. Флоренция. Фреска.
1572–1579. Внутренняя роспись купола
(<https://goo-gl.ink/cFOQW>)

Наряду с сакристией Сан Марко и капеллой Фео можно было бы рассмотреть еще один памятник – роспись свода хора церкви Сан Джованни Баттиста в Форли. На этом своде Мелоццо в перспективных сокращениях также изобразил фигуры пророков и путти с книгами и музыкальными инструментами в руках, но хор был разрушен капуцинами еще в 1651 г. Краткое описание, составленное Франческо Сканелли¹⁴, не позволяет в должной степени реконструировать его архитектурно-живописный декор.

Заключение

В пространстве сакристии Сан Марко в Лорето, перекрытой восьмиугольным лотковым сводом, Мелоццо оказался перед более сложной живописной задачей, чем Андреа Мантенья, написавший окруженный цилиндрическим парапетом окулюс в центре лишь немного выгнутого потолка Камеры дельи Спозы в кастелло ди Сан Джорджо в Мантуе. Успешно справившись с этой задачей, Мелоццо проложил дорогу для квадратуристов последующих столетий.

¹⁴ *Buscaroli R.* Op. cit. P. 167–168.

И хотя Джорджо Вазари невольно преуменьшил заслуги мастера из Форли, посвятив ему всего один абзац в конце жизнеописания Беноццо Гоццолли, в котором, правда, воздал должное его дару перспективиста¹⁵, именно он следующим за Мелоццо написал иллюзионистический октагон на криволинейном церковном своде (рис. 3). Символично, что это была непосредственно примыкающая к lanternе верхняя часть росписи купола Санта Мария дель Фьоре с двадцатью четырьмя старцами Апокалипсиса, ставшая лебединой песней Вазари.

Литература

- Доброва 2020 – *Доброва У.П.* Мелоццо да Форли – папский живописец: Дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2020. 251 с.
- Калабрезе 2012 – *Калабрезе О.* Искусство обманки / Пер. с ит. О.Е. Ивановой. М.: Арт-родник, 2012. 400 с.
- Муратов 2005 – *Муратов П.П.* Образы Италии / Ред., коммент. и послесл. В.Н. Гращенкова. М.: Галарт, 2005. Т. 2–3. 460 с.
- Benati 2011 – *Benati D.* Melozzo da Loreto a Forlì // *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello / A cura di D. Benati, M. Natale, A. Paolucci.* Milano: Silvana, 2011. P. 77–93.
- Clark 1990 – *Clark N.* Melozzo da Forlì Pictor Papalis. L.: Sotheby's Publ., 1990. 167 p.
- Fabbri 2011 – *Fabbri M.P.* Melozzo da Forlì Pictor Papalis. Il magnifico concerto. Cesena: Società editrice "Il Ponte Vecchio", 2011. 59 p.
- Finocchi-Gherzi 1997 – *Finocchi-Gherzi L.* Melozzo e l'architettura // *Le Due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano / A cura di S. Rossi, S. Valeri.* Roma: LITHOS, 1997. P. 65–76.
- Frank 1993 – *Frank I.J.* Melozzo da Forlì and the Rome of Pope Sixtus IV (1471–1484). Ph. D. Diss (Philosophy). 1991. Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 1993. 437 p.
- Gori 1994 – *Gori M.* Guida ai luoghi di Melozzo. Milano: Leonardo Arte, 1994. 95 p.
- Roettgen 1997 – *Roettgen S.* Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. München: Hirmer Verlag GmbH, 1997. Bd. 2: Die Blütezeit, 1470–1510. 470 S.
- Shearman 1995 – *Shearman J.K.G.* Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. "Only connect...". Milano: Jaca Book, 1995. 275 p.
- Tumidei 1994 – *Tumidei S.* Melozzo da Forlì: fortuna, vicende, incontri di un artista prospettico // *Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo.* Milano: Leonardo arte, 1994. P. 19–81.

¹⁵ *Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / Пер. с ит. А.Г. Габричевского и А.И. Венедиктова. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2008. С. 350.

References

- Benati, D. (2011), "Melozzo da Loreto a Forlì", in Benati, D., Natale, M. and Paolucci, A. (eds.), *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, Silvana, Milan, Italy.
- Calabrese, O. (2012), *Iskusstvo obmanki* [Trompe-l'œil], Art-rodnik, Moscow, Russia.
- Clark, N. (1990), *Melozzo da Forlì Pictor Papalis*, Sotheby's Publ., London, UK.
- Dobrova, U.P. (2020), *Melotstso da Forlì – papskii zhivopisets* [Melozzo da Forlì – Papal painter], Ph. D. Thesis (Art Studies), Moscow State University, Russia.
- Fabbri, M.P. (2011), *Melozzo da Forlì Pictor Papalis. Il magnifico concerto*, Società editrice "Il Ponte Vecchio", Cesena, Italy.
- Finocchi-Gherzi, L. (1997), "Melozzo e l'architettura", in Rossi, S. and Valeri, S. (eds.), *Le Due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano*, LITHOS, Rome, Italy.
- Frank, I.J. (1993), *Melozzo da Forlì and the Rome of Pope Sixtus IV (1471–1484)*, Ph. D. Thesis (Philosophy), Harvard University, Cambridge, Massachusetts, USA.
- Gori, M. (1994), *Guida ai luoghi di Melozzo*, Leonardo Arte, Milan, Italy.
- Muratov, P.P. (2005), *Obrazy Italii* [Images of Italy], Galart, Moscow, Russia.
- Roettgen, S. (1997), *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 2: Die Blütezeit, 1470–1510*, Hirmer Verlag GmbH, Munich, Germany.
- Shearman, J.K.G. (1995), *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. "Only connect..."*, Jaca Book, Milan, Italy.
- Tumidei, S. (1994), "Melozzo da Forlì: fortuna, vicende, incontri di un artista prospettato", in *Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo*, Leonardo arte, Milan, Italy.

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

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

Ut pictura poesis:
образ творчества Симоне Мартини
в поэме Марио Луци
«Земное и небесное странствие Симоне Мартини»

Павел А. Алешин

Музеи Московского Кремля, Москва, Россия, paleshin@bk.ru

Аннотация. «Земное и небесное странствие Симоне Мартини» (1994) – произведение крупнейшего итальянского поэта XX в. Марио Луци, написанное им в 80-летнем возрасте. Живопись Симоне Мартини – одухотворенная, поэтичная, связанная с куртуазной культурой, при этом с мировоззренческой точки зрения еще в полной мере средневековая, медитативная – близка по духу поэзии Луци. Устремленность творческого взора к небесному, вглядываемость в мир *sub specie aeternitatis* – то, что роднит поэта и художника. «Подарив голос» сиенскому живописцу, размышляющему о своем искусстве, Луци говорит – таким образом – и о своей поэзии, т. е. живопись в поэме становится метафорой поэзии и шире – искусства вообще. При этом прекрасное знание произведений Симоне Мартини и ощущение духовной близости с ним позволило поэту создать удивительно точный и выразительный образ его творчества. Этому посвящена глава поэмы «Он, его искусство», рассмотрение которой и является целью статьи.

Ключевые слова: Марио Луци, Симоне Мартини, Проторенессанс, итальянская поэзия XX в.

Для цитирования: Алешин П.А. Ut pictura poesis: образ творчества Симоне Мартини в поэме Марио Луци «Земное и небесное странствие Симоне Мартини» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. Ч. 2. С. 256–270. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-256-270

Ut pictura poesis:
the image of Simone Martini's art in Mario Luzi's poem
"Earthly and Heavenly Journey of Simone Martini"

Pavel A. Aleshin

Moscow Kremlin Museums, Moscow, Russia, paleshin@bk.ru

Abstract. The poem "Earthly and Heavenly Journey of Simone Martini" (1994) was composed by a great Italian poet of the 20th century Mario Luzi when he was eighty years old. Simone Martini's painting, spiritual, poetic, rooted in courtly culture and at the same time reflecting a meditative and medieval worldview, is close in spirit to Luzi's poetry. The poet and the painter share the focus of their creative gaze on the Heavenly, viewing the world *sub specie aeternitatis*. "Giving a voice" to the Sienese painter, speaking on his art, Luzi expresses his views on his own poetry: painting in the poem becomes a metaphor for poetry and, more broadly, for art in general. At the same time, an excellent knowledge of the art of Simone Martini enabled the poet to create a surprisingly accurate and expressive image of his work. The purpose of the article is to analyse part of the poem entitled "He, his art".

Keywords: Mario Luzi, Simone Martini, Proto-Renaissance, 20th century Italian poetry

For citation: Aleshin, P.A. (2023), "Ut pictura poesis: the image of Simone Martini's art in Mario Luzi's poem 'Earthly and Heavenly Journey of Simone Martini'", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, part 2, pp. 256–270, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-256-270

«Земное и небесное странствие Симоне Мартини» (1994) – произведение крупнейшего итальянского поэта XX в. Марио Луци (1914–2005)¹, написанное им в 80-летнем возрасте. Сложно определить его жанр, но, пожалуй, вернее всего назвать его ли-

¹ Марио Луци – автор более 20 поэтических книг, первая – «Корабль» – вышла в 1935 г. С 1955 г. преподавал французскую литературу во флорентийском университете. В 1978 г. стал лауреатом премии Виареджо, позднее несколько раз номинировался на Нобелевскую премию по литературе. В 2004 г. был назначен пожизненным сенатором. Многие критики называют Марио Луци одним из главных представителей герметизма, хотя поэт считал этот термин надуманным. Его творчество сложно ограничить какими-то рамками, в нем прослеживаются различные влияния (от Данте и Бокаччо до С. Малларме и Т.С. Элиота).

рической или даже, ввиду его полифоничности, лирико-драматической поэмой. В основе сюжета – вымышленное путешествие сиенского живописца эпохи Проторенессанса. В предисловии автор пишет: «Симоне Мартини, согласно известным рассказам, умер в Авиньоне в 1344 г. Возможно, я нанес обиду исторической правде, или же нет, придумав это последнее странствие, предпринятое им по зову Сиены и его родного мира. С женой Джованной, братом Донато, художником, и его прекрасной и странной женой, тоже Джованной, их дочерьями и еще несколькими слугами он отправился в Италию. Каравану предстоял долгий и утомительный путь. Его сопровождал студент (предположим, богослов), возвращавшийся в Сиену после завершения учебы: более свидетель, толкователь и хронист, чем участник приключения. Написавший же все это – немного каждый из них и никто из них в частности. Заголовки в данном случае служат простыми пояснениями»². Надо отметить, что Марио Луци не совсем «придумал» это путешествие: возможно, поэт почерпнул идею из текста Джорджо Вазари, который в своих «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» ошибочно сообщал о возвращении художника в Сиену незадолго до смерти: «В конце концов они (Симоне Мартини и Липпо Мемми. – П. А.) вернулись в Сиену, на свою родину, где Симоне приступил к крупнейшей живописной работе над Портоне ди Камоллиа, многофигурному Венчанию Богоматери; но так как с ним в это время приключилась весьма тяжелая болезнь, работа осталась незавершенной, он же, побежденный тяжким недугом, отошел из жизни сей в 1345 г., к величайшей скорби всего города и Липпо, его брата (на самом деле Липпо был братом жены Симоне. – П. А.)»³. Предисловие прямо сообщает одну из главных тем произведения – возвращение к истокам, к началу, и речь идет не только о художнике, но и о самом авторе, ведь Сиена – город его детства.

Однако выбор главного героя – Симоне Мартини – обусловлен не только детскими воспоминаниями и не только схожей психологической ситуацией, в которой находится автор и в которой изображен в поэме художник: пожилой мастер, вспоминающий свое прошлое и размышляющий о жизни и смерти.

² *Luzi M. Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini // Earthly and Heavenly Journey of Simone Martini, by Mario Luzi. Bilingual Edition / Trans. from the Italian by L. Bonaffini. With an Introduction by B. Cale. København & Los Angeles: Green Integer, 2003. P. 18 (перевод наш. – П. А.).*

³ *Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Альфа-книга, 2008. С. 154.*

Живопись Симоне Мартини – одухотворенная, поэтичная, аристократичная, связанная с куртуазной культурой, при этом с мировоззренческой точки зрения еще в полной мере средневековая, медитативная – близка по духу поэзии Луци, которого можно отнести к тем поэтам XX в., чьи произведения, по словам О.А. Седаковой, написаны «ввиду Слова Божия»⁴. Сам итальянский поэт, не любивший, когда критики пытались ограничить его творчество какими-то терминологическими рамками, тем не менее всегда называл себя поэтом-христианином и говорил: «Я не человек церкви, но христианство заключено во всем, что я думал и писал...»⁵. Эта устремленность творческого взора к небесному, взглядываемость в мир *sub specie aeternitatis* – то, что роднит поэта и художника.

«Подарив голос» Симоне Мартини, размышляющему о своем искусстве, Луци говорит – таким образом – и о своей поэзии, т. е. живопись в поэме становится метафорой поэзии. При этом ощущение духовной близости с сиенским живописцем позволило поэту создать удивительно точный и выразительный образ его творчества. Этому посвящена глава поэмы «Он, его искусство», рассмотрение которой и является целью нашей статьи⁶.

Начинается она стихотворением «Куда ты ведешь меня, мое искусство?»:

Куда ты ведешь меня, мое искусство?
в какую далекую
пустынную обитель
вдруг бросаешь меня?

В какой рай благоденствия,
свободы и света,
искусство, ты меня переносишь своим волшебством?

⁴ См.: Седакова О.А. Четыре тома. М.: Ун-т Дмитрия Пожарского, 2010. Т. 2: Переводы. С. 542. У О.А. Седаковой речь идет о Р.М. Рильке, П. Клоделе, Т.С. Элиоте и П. Целане.

⁵ Цит. по.: *Mustari C.* Mario Luzi Poeta. Testimoni. URL: <https://www.santiebeati.it/dettaglio/95521> (дата обращения 22.04.2023) (перевод наш. – П. А.).

⁶ Перевод фрагментов поэмы Марио Луци наш. – П. А. Целиком наш перевод этой части поэмы см.: Отрывок из поэмы «Земное и небесное странствие Симоне Мартини» / Пер. с ит. П. Алешина // Артикуляция. 2021. Вып. 15. Май. URL: <http://articulationproject.net/11431> (дата обращения 22.04.2023).

Мое? Нет, не мое это искусство:
 я занимаюсь им, совершенствуя его,
 открываю ему
 человеческие тайны страдания –
 к божественным оно готовит меня,
 к тайнам пламени
 и созерцания
 в небесах, в которые я направляюсь.

О, мое непознаваемое состоянье!
 мое неустойчивое воплощенье!

В этом стихотворении замечательно передано средневековое, еще несекуляризированное понимание искусства как чего-то превосходящего своего творца («Мое? Нет, не мое это искусство») и связанного не просто с иррациональным, а непосредственно и в первую очередь с божественным: «В какой *рай благоденствия, // свободы и света, // искусство, ты меня переносишь своим волшебством?»* (курсив наш. – П. А.). Это обращение к искусству задает тон остальным стихотворениям этой части поэмы, которые будут так или иначе раскрывать заложенные в нем идеи, на различных уровнях раскрывая образ творчества Симоне Мартини.

Произведения Симоне Мартини в поэме Марио Луци

Непосредственных описаний произведений сиенского мастера – экфрасисов – Марио Луци не создает, но в его поэме есть рефлексия о созданных живописцем образах. Как и другие части поэмы, глава «Он, его искусство» – это группа стихотворений, представляющих собой поток сознаний, голосов: главным образом слышна внутренняя речь художника и автора-поэта (иногда они сливаются в одно «я»), в одном стихотворении говорит Сивилла (о ней будет сказано ниже), но в стихах присутствуют – слышимо или неслышимо – Другие, т. е. те, к кому они обращаются или о ком думают, создавая полифоничность поэмы, о которой говорилось в начале. Так, например, Симоне Мартини обращается к Живописи (Искусству) и Сиене: «Куда ты ведешь меня, мое искусство?»; «Искусство, что мне освещает твой взор?»; «Живопись, я скучал по тебе...»; «Я теряю тебя, нахожу, // вновь теряю, мой город...» Тем не менее отсылки к конкретным произведениям сиенского мастера рассыпаны по тексту, и в некоторых случаях их можно легко узнать.

Во втором стихотворении рассматриваемой нами главы поэмы – пожалуй, самом экфрастичном из всех – дается как бы замысел, первоначальный творческий импульс знаменитой фрески Симоне Мартини с конным портретом кондотьера Гвидориччо да Фольяно в сиенском Палаццо Пубблико (ок. 1330):

Земля, еще далекая, пустынная земля,
изодранная северным ветром –
мул бьет копытом
по ее плотной корке.

Проходят
по ней, от города к городу
– он вспоминает – караваны торговцев
и пилигримы, идущие в Рим.

Проходят
порой в одиночестве
от замка к замку
на своих выраженных лошадях
капитаны
с мыслью о Сиене
и ее сложном государственном строе.
Я смогу, возможно, смогу
запечатлеть самого одинокого...
но и он уйдет
без следа – о, справедливая
благодать – по этим сверкающим равнинам,
много пережив и многое отдав,
словно и был он, и не был.

Здесь легко угадывается изображенный на фреске пейзаж: «пустынная земля, изодранная северным ветром», где проходят «порой в одиночестве от замка к замку на своих выраженных лошадях капитаны». Поэт как бы повторяет сам метод создания пейзажа, используемый художником. С одной стороны, предельная схематичность и слитность пейзажа: Луци и в начале, и в конце стихотворения обращает внутренний взор читателя к земле («пустынная земля», «плотная корка», «сверкающие равнины»). С другой стороны, как и у художника, у Луци акцентировано «последовательное и непрерывное разворачивание земной поверхности»⁷, земля – это вечная дорога, по которой всегда кто-то идет.

⁷ *Vunnep Б.Р.* Итальянский Ренессанс XIII–XVI вв.: В 2 т. М.: Искусство, 1977. Т. 1. С. 66.

Как справедливо заметил П. Вайль, эта фреска – портрет одиночества: «Гвидориччо в 1328 году одержал победу над Каструччо Кастракани (об этом славном кондотьере много пишет в “Истории Флоренции” Никколо Макиавелли). По Симоне выходит, что он победил один, один и освободил изображенные на фреске города. Это – самурайско-ковбойская поэтика. Она же – тема странствующего рыцаря. Человеческое самостояние в своем предельном проявлении»⁸. Это одиночество – не только героя, но и самой земли – передано в тексте Марио Луци.

В стихотворении «Тревожное пробуждение, ангельский...» угадывается фреска «Маэста» (1315, Сиена, Кафедральный собор) – еще один шедевр Симоне Мартини:

...Но она, лик цветущий
на стебле благодати,
господствует надо всем, овал
едва-едва
окаймленный пурпуром,
все в себе заключает,
сидя на своем троне
смирения и головокружения.

Мадонна представлена у художника настоящей королевой в окружении придворных, Прекрасной дамой (здесь важно вспомнить и современные Мартини стихи трубадуров), это воплощение в изящных, плавных округлых линиях и в светлой гармонии красок утонченных идеалов куртуазной культуры. Луци – не без воспоминания о средневековой поэзии – не просто сравнивает Деву Марию с прекрасным цветком, но называет ее так («лик цветущий на стебле благодати»), подчеркивая вслед за живописцем как изящество ее облика, так и его мягкость, плавность («овал, едва-едва окаймленный пурпуром»).

В другом стихотворении как бы дан собирательный образ, или, вернее сказать, передано общее впечатление от фресок с изображением сцен из жизни святого Мартина в церкви Сан-Франческо в Ассизи (1313–1318):

И теперь отдых его переносит
в древнее сердце его города,
суматошного из-за праздника.

⁸ Вайль П. Последний трубадур. URL: <https://goo.su/JXptjd> (дата обращения 22.04.2023).

И он теряется
 – это все еще я? –
 то на одной, то на другой
 обезумевшей улице,
 завлеченный в сети
 придуманных и настоящих страданий,
 он вспоминает – некоторых из них он снова видит
 со вздохом колеблющимся
 между памятью и ощущением –
 тех, кто воспламеняли вместе с ним
 жизнью эти высокие дома
 и принесли туда смерть,
 поселили вечность в этих комнатах.
 Время, он чувствует это плотью,
 полное ими и пустое без них
 все уравнивает внутри себя,
 но не уничтожает,
 всею
 этою брэнностью оно прославляется
 и кротко ее прославляет. Город. Башни.

Обратим внимание на строку: «это все еще я?» – Марио Луци, безусловно, было известно, что в композиции «Чудо воскресения мальчика» из этого цикла имеется предполагаемый автопортрет мастера (человек в синей шляпе).

Несколько стихотворений связаны с образом Девы Марии, столь благоговеино воплощенным Симоне Мартини:

...сияет чудесная согласованность.
 В это мгновение
 – золото и ляпис-лазурь –
 помоги мне, Мария, я запечатлею тебя
 во славу твою,
 во славу небес. Да будет так.
 («Мгновение...»)

Все затмевающие золото и ляпис-лазурь – как тут не вспомнить нежнейшую «Мадонну» из Государственного Эрмитажа (ок. 1340)?

А в следующих строках как будто различим не только голос художника, но и стремительный порыв ангела, который, подобно нему, обращается к Богородице в позднем произведении Симоне Мартини «Полиптих Орсини» (ок. 1333–1337), в котором столь явно выражено влияние искусства северной готики:

и его неясном предназначении.
 но сейчас? они разливались
 без покровов лжи
 и глупости. Magnificabo.
 Magnificabo te.

Однако если у Симоне Мартини запечатлено мгновение потрясения Марии, услышавшей приветствие архангела Гавриила: «Радуйся, Благодатная, Господь с Тобою» (Лк. 1:28) (и эти слова непосредственно изображены на алтарном образе), «она же, увидев его, смутилась от слов его и размышляла, что бы это было за приветствие» (Лк. 1:29), то у Луци она как бы вспоминает о приходе божьего посланника, проникая в смысл сказанных им слов: «Не бойся, Мария, ибо Ты обрела благодать у Бога; и вот, зачнёшь во чреве, и родишь Сына, и наречёшь Ему имя: Иисус. Он будет велик и наречётся Сыном Всевышнего, и даст Ему Господь Бог престол Давида, отца Его; и будет царствовать над домом Иакова во веки, и Царству Его не будет конца» (Лк. 1:30–33). При этом алтарную картину и стихотворение объединяет не только сюжет, но и общий образ распускающейся лилии (символ чистоты Марии и напоминание о весне).

Ut pictura poesis

Использование ассоциаций на содержательном уровне служат одним из способов создания обобщенного образа творчества Симоне Мартини в этой главе поэмы Марио Луци. Поэта больше интересуют не конкретные образы, но сам процесс их создания, и, описывая его, он удивительно верно характеризует стиль сиенского мастера, «исполненного стремления к высшей, но недостижимой красоте», мастера, для которого основным средством художественной выразительности являются линия и свет:

Сон, черная река, –
 он погружает в нее свою темперу
 ради пламени зари,
 которое воспламенит, он надеется,
 завтрашний день –
 Окутаны мраком
 бирюза и кармин
 в баночках и мисках,
 их вбирает

ночь в свое лоно,
 соединяет их с материей мира.
 Будут ли они – мысль мучает его
 лишь мгновение, лишает покоя –
 готовы ответить на зов,
 когда в окнах едва забрезжит
 рассвет, и после,
 когда ворвется
 и засверкает под сводами нефа
 полдень –
 и судьба
 красок, как и его судьба,
 неясна или же пробуждение
 для них несомненно,
 свет не обманет их,
 не предаст? И пребывают
 в материи
 краски
 или в душе? –
 фантазирует
 или проникает в сущее
 его разум?
 в паузе
 начинающейся ночи
 он теряет
 и вновь обретает нити
 искусства и дня...
 Освобождается
 вместе с ляпис-лазурью
 золото из его шкатулки, да,
 но, неуверенный,
 он сдерживает чудо, –
 превращение золота
 в свет, в сияние,
 будет ли дано ему в полной мере? Обретет ли
 достаточно благодати
 для такой тончайшей духовной алхимии?

 Он засыпает,
 падает в бездну,
 какая глупость
 – он чувствует –
 эта мысль, как упряма эта тревога.

не расшифровывал смысл, проходила невредимой
сквозь его творение тайна.

И это искусство, понимаемое как дар, причем не только в смысле того, что получено, но и того, что предполагает от получившего его дарение в ответ:

В какой точке
 зложено разделение?
в какой оно трепещет?
меня и моих красок,
искусства, бывшего моим,
и меня и моих тревог?
Радостная свобода, ожидающая
за пределами соблюдаемых правил
нас, художников, и нашу работу.
Чистейшей она возвращается в разум Бога
в неопределенность – мы.

Загадка Сивиллы

Несколько стихотворений из рассматриваемой нами главы немного выделяются на фоне остальных. Это те стихи, в которых так или иначе присутствует образ Сиены. Важно понимать, что творчество Симоне Мартини для Луци – своеобразное концентрированное воплощение столь любимой им художественной культуры Сиены. Сам город – тоже персонаж поэмы: это не только цель выдуманного путешествия мастера, это еще и его родина, о которой он думает порой как о живом существе:

Сиена смотрит на меня
 всегда на меня смотрит
со своей вышины далекой
или с вышины памяти
и – словно потерпевшего кораблекрушение?
словно перебежчика? –
бросает меня навстречу
 течению
своих холмов,
кидает мне в грудь этот ветер,
пронзает ее временем –
и время мое безвольное

окольно устремляется к ней
из глубины моего детства,
из глубины моих мертвецов
и всех едва
мне памятных существований...
И мы все еще –
я и она, она и я –
одиноким, пустынным.
Ради нашей последней любви? – Конечно.

Осознание важности образа Сиены позволяет лучше понять самое необычное стихотворение в этой главе поэмы, под заглавием «Сивилла». Сивилла здесь – это одна из мозаичных сивилл на полу Сиенского собора:

...И вот она,
белеет
вместе со всем своим веком,
ее истончает
незапамятный
обычай мира.
Вот она, у нее нет крови,
в ее жилах – свет, впрыснутый зарею,
разлитый полднем.
Она прозрачна, она не существует.

В этом стихотворении – как и в других – два голоса: персонажа – одной из сивилл – и автора. Это, вероятно, сивилла Кумская – из текста ясно, что это пожилая женщина:

Что я оставлю вам, потомки?
Смешно, некоторые называют
меня колдуньей, другие,
наоборот, матриархом...

Пожилой поэт, пожилой художник, пожилая сивилла (может, это одновременно и сама Сиена?) – все три подводят итоги. И для всех трех – здесь мы возвращаемся к началу наших размышлений – характерна устремленность взора к небесному, вглядываемость в мир *sub specie aeternitatis*, смирение перед бесконечным, но именно поэтому – еще восхищение воплощающей в себе это самое бесконечное красотой земной жизни:

...она вопрошает,
догадывается
и сама удивляется
чему? уже не тому, что внутри нее
темной цистерне,
хранилищу человеческих знаний,
сокровенному ясновидению
ни хаосу, ни случайности,
ни порядку или теории
предвосхищенных событий
но бытию – пусть отвечает
оно, отвечает
из своего сотворенного лона,
творящего тень и свет,
полноту жизни,
которую не разрушит никакое будущее
и не отдалит от своего центра – какое?
возможно, оно записано в нас,
в незнающем, шумящем рое...

Информация об авторе

Павел А. Алешин, кандидат искусствоведения, Музеи Московского Кремля, Москва, Россия; 103132, Россия, Москва, Кремль; paleshin@bk.ru

Information about the author

Pavel A. Aleshin, Cand. of Sci. (Art Studies), Moscow Kremlin Museums, Moscow, Russia; Kremlin, Moscow, Russia, 103132; paleshin@bk.ru

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
Н.В. Москвина

Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Подписано в печать 15.06.2023.

Формат $60 \times 90^{1/16}$.

Уч.-изд. л. 8,5. Усл. печ. л. 8,5.

Тираж 1050 экз. Заказ № 1771

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