

Библейский нарратив в книжной миниатюре

УДК 75.056

DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-72-85

Изображения ветхозаветных патриархов и пророков в «Хронике Креспи» и родственных манускриптах: иконографические истоки и параллели

Марина Г. Пивень

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия; Московская Духовная академия,
Сергиев-Посад, Россия, piven06@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена особенностям иконографии ветхозаветных пророков и патриархов в миниатюрах родственного круга манускриптов «Хроник в картинах» XV–XVI вв. В композициях, восходящих к общему истоку (утраченном циклу монументальных росписей во дворце кардинала Джордано Орсини), всемирная история представлена в изображениях фигур «знаменитых людей» разных эпох. В тексте дана характеристика иллюстративной концепции «Хроники Креспи» (частная коллекция, Милан) и «Хроники Кокерелла» (Метрополитен-музей, Нью-Йорк; Рейксмузеум, Амстердам; Национальная галерея Виктории, Мельбурн; Государственные музеи, Берлин; Национальная галерея Канады, Оттава; частные коллекции), уделено внимание развитию изобразительных мотивов исходной программы во «Флорентийской хронике в картинах» (Британский музей) и «Хронике» из Библиотеки герметической философии (Амстердам). В статье обозначены общие принципы изображения библейских персонажей в манускриптах, рассматриваются примеры типичных и оригинальных композиционных схем, прослеживаются близкие иконографические параллели в изобразительной традиции Средних веков и искусстве Кватроченто.

Ключевые слова: манускрипты Хроник в картинах, искусство Италии XV века, иконография библейских пророков и патриархов

Для цитирования: Пивень М.Г. Изображения ветхозаветных патриархов и пророков в «Хронике Креспи» и родственных манускриптах: иконографические истоки и параллели // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2023. № 3. С. 72–85. DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-72-85

Images of Old Testament patriarchs and prophets
in the “Crespi Chronicle”
and related manuscripts.
Iconographic origins and parallels

Marina G. Piven

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia;
Moscow Theological Academy, Moscow region,
Sergiev Posad, Lavra, Russia, piven06@yandex.ru*

Abstract. The article is devoted to images of Old Testament prophets and patriarchs, contain in Pictures-Chronicles' miniatures. In them compositions, going back to a common source (the lost cycle of monumental paintings in Giordano Orsini palace), world history is represented as “famous people” images from different times. The essay focuses on specific features of the Crespi Chronicle, the Cockerell Chronicle and their later copies, and on changings of illustration program in the Florentine Pictures-Chronicle and manuscript from Bibliotheca Philosophica Hermetica (Amsterdam). Autor outlined the representation principles of biblical images in manuscripts, and traced their iconographic parallels in pictorial tradition of medieval cultures and Quattrocento visual arts.

Keywords: manuscripts of the Pictures-Chronicles, Italian art of the 15th century, iconography of biblical prophets and patriarchs

For citation: Piven, M.G. (2023), “Images of Old Testament patriarchs and prophets in the ‘Crespi Chronicle’ and related manuscripts. Iconographic origins and parallels”, *Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion*, no. 3, pp. 72–85, DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-72-85

В Средневековье и в эпоху Ренессанса события библейской истории становились неременной частью содержания универсальных хроник, составлявшихся различными авторами и распространявшихся в виде иллюстрированных манускриптов¹. Ветхозаветные мотивы часто трактовались в подобных текстах и миниатюрах более свободно, нежели в иллюстрациях Священного Писания. Но помимо текстовых хроник известен корпус из нескольких родственных памятников, которые обобщенно можно назвать Хрониками в картинах, поскольку образ истории сформирован в них с помощью одних изображений, сопровождаемых короткими надписями. Изображенные фигуры и сопровождающие их мотивы

¹ Многие известные книги содержат компиляции из фрагментов нескольких Всемирных хроник.



Рис. 1. Бартеlemi д'Эйк (?)
Лист из «Хроники Коккерелла».
1440–1450-е гг. Пергамент,
перо, кисть, коричневая тушь,
акварель, следы позолоты.
31,4 × 19,9 см. Инв. № 58.105.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк
(metmuseum.org)

в нескольких манускриптах полностью совпадают, в других встречаются отдельные заимствования. Каждый из экземпляров книг обладает специфическими чертами: различны принципы расположения фигур на листе, пластические характеристики рисунков – от графических, линейных до объемно моделированных светотенью и раскрашенных.

Манускрипт «Хроники Креспи»² хранится в Милане (частная коллекция). Начертанная на последней странице состоящего из тридцати восьми листов кодекса надпись “Leonardus [de mediolano] de Bissutio pinxit” оказалась родственна сигнатуре “Leonardus de Bissucio de Mediolano ornavit” в неаполитанской церкви Сан-Джованни-а-Карбонара, что служит основанием для атрибуции авторства миниатюр происходившему из Ломбардии мастеру Леонардо да Безоццо. Изображения в книге располагаются на листе в трех равных регистрах, в каждом ряду скомпонованы фигуры стоящих, сидящих или показанных в действии персонажей количеством от двух до четырех человек. Отдельные фигуры сопровождаются

² Манускрипт иногда также именуется по имени владельца XIX в. Карло Морбио «Хроникой Морбио-Креспи».

обобщенными видами городов, пейзажными мотивами, военными шатрами и т. п. Фрагменты «Хроники Кокерелла» – несколько сохранившихся листов, ныне разделенных между различными собраниями (Метрополитен-музей, Нью-Йорк; Рейксмузеум, Амстердам; Национальная галерея Виктории, Мельбурн; Государственные музеи, Берлин; Национальная галерея Канады, Оттава; частные коллекции). Изображения, выполненные лишь на лицевой стороне листов манускрипта, в целом повторяют миниатюры «Хроники Креспи», но отсутствует характерный для нее ультра-мариновый фон и горизонтальные линии, определяющие размеры регистров. В настоящее время рядом специалистов поддерживается атрибуция этой работы мастеру Бартеlemi ван Эйку (работал ок. 1435–1470).

За исключением отдельных деталей, опущенных при копировании, MS Lat. 9673 (XVI в., Национальная библиотека, Париж) представляет собой точное позднейшее воспроизведение кодекса «Хроники Кокерелла». Лист из этого же манускрипта хранится в Муниципальной библиотеке Дижона (MS 2949). При полном повторении иконографических схем исполнение рисунков в трех указанных манускриптах отличается индивидуальными особенностями, обусловленными различиями в манерах создававших их мастеров, вариациями пропорций фигур, большим или меньшим вниманием к деталям. Обращает на себя внимание композиция изображений на листе, организованная по принципу регистров, которая близка, например, календарному циклу из Cod. 387 (Вена, Австрийская библиотека).

Манускрипт из собрания Королевской библиотеки Турина, созданный, вероятно, в последние десятилетия XV в. (MS Varia 102), следует той же программе, но небольшой формат кодекса (145 × 102 мм) определил иной принцип представления персонажей: на листе размещены одиночные фигуры или единственная сцена. Следует упомянуть и альбом с условным названием “Libro di Giusto”³, часть рисунков в котором повторяет материал «Хроники Креспи». Но ветхозаветная программа в этом источнике представлена ограниченно⁴. Близким памятником является также манускрипт из Библиотеки герметической философии в Амстердаме («Хроника» VphH). В нем изображения сгруппированы по два на листе,

³ F.N. 2818-2833, Рим, Национальный институт графики, Фонд Корсини. Рисунки выполнены серебряным карандашом.

⁴ Среди изображенных ветхозаветных персонажей преобладают пользовавшиеся особой популярностью в изобразительной традиции Ренессанса образы – победитель Голиафа Давид, героическая Юдифь, богатырь Самсон. Воспроизведены также две фигуры Сивилл.

каждый образ или сцена замкнуты в одинаковых по размеру рамках и дополнены элементами окружения: фигуры предстают на фоне городских стен, отдельных архитектурных построек или схематично показанных форм природного ландшафта.

Архивные документы⁵ подтвердили версию о том, что общая изобразительная концепция «Хроники Креспи» дублировала программу фрескового цикла “*Uomini Famosi*” в римском дворце, который с 1430 г. служил резиденцией кардинала Джордано Орсини (ок. 1360–1438). Обширная программа фресковой декорации в помещении, известном как *Sala Theatri*, была завершена мастером Мазолино да Паникале к 1432 г. и утрачена в середине 1480-х гг.⁶ Роспись включала 335 изображенных в полный рост фигур, представлявших в хронологической последовательности «все века», от первого сотворенного Богом человека до азиатского завоевателя Тамерлана. На характер взаимоотношений утраченных стенных росписей и композиций на листах ранних манускриптов указывает связь между фигурами Агамемнона и Менелая, расположенными в разных регистрах на страницах «Хроники Креспи»⁷ и «Хроники Кокерелла»: на фреске, очевидно, эти фигуры соседствовали на общей скамье, т. е. художник, копировавший фресковые изображения, сохранял последовательность изображений, но приспосабливал их к иной изобразительной среде [Scheller 1962, p. 61].

Некоторые различия в манускриптах послужили весомым аргументом для гипотезы, что «Хроника Кокерелла» сделана как копия кодекса Креспи другим мастером, который не видел фрескового цикла в оригинале и имел дело только с миниатюрами Леонардо да Беоццо [Scheller 1962]. Таким образом, отправной точкой создания манускриптов считается наиболее полная серия иллюстраций кодекса Креспи, датируемого 1440-ми гг.

Выбор персонажей и характер их репрезентации в иконографической программе первоисточника (фрески Орсини) соответствуют средневековому представлению о всеобщей истории, идущему от Евсевия Кесарийского и Иеронима, развитому Августином, Исидором Севильским, Павлом Орозием, положенному в основу «Исторического зеркала» Винсента из Бове. Согласно сложив-

⁵ Связь между манускриптом Креспи и монументальным циклом подтверждена документами, в которых современниками-очевидцами была зафиксирована последовательность изображенных во дворце Орсини фигур, полностью совпадающая с изображениями в кодексе. См. [Simpson 1966; Amberger 2003, p. 337–348].

⁶ Подробнее об истории создания цикла см. [Amberger 2003; Mode 1972; Mode 1973].

⁷ «Хроника Креспи», f. 4v.

шейся концепции, человечество прошло в развитии шесть периодов или шесть возрастов (*aetates*): от Сотворения мира до Потопа; от Потопа до Авраама; от Авраама до царя Давида; от Давида до вавилонского пленения; от плена до рождения Христа; от Рождества до современности. История языческой Античности и библейского предания продолжается чередой отцов церкви, схоластов и правителей средневековых государств. Каждую «эру» в манускриптах открывает медальон с надписью.

Главной художественной особенностью цикла изображений, унаследованных мастерами миниатюр, является метод построения образа, в котором широкий смысловой контекст сведен к лаконичной и максимально выразительной схеме. Визуальная риторика строится на узнаваемости персонажей и событий, с ними связанных, на ясной и емкой характеристике значения изображенного лица для истории. В композициях сочетаются принцип репрезентации отдельных фигур с элементами нарратива, когда группа персонажей образует своего рода мизансцену. К изначальному Сотворению мира отсылают изображения символов четырех стихий – «четыре элемента». Ход истории показан как развитие человечества – на первых людях отсутствуют одежды, тогда как их потомки уже облачены в шкуры. В «Хронике Креспи» (f.2r) Адам и Ева изображены с простейшими орудиями труда – мотыгой и примитивной прялкой, Каин и Авель – со снопом колосьев и пастушьим посохом. Далее следует изображение Еноха, в котором лаконично визуализирован кульминационный момент истории праведника: два ангела за плечами – аллюзия на строки «Послания к Евреям»: «Верую Енох переселен был так, что не видел смерти; и не стало его, потому что Бог переселил его. Ибо прежде переселения своего получил он свидетельство, что угодил Богу» (Евр 11: 5)⁸.

При выборе персонажей авторы программы часто исходили из принципа их первенства в каком-либо начинании. Так, рядом с родоначальником музыкального искусства Иувалом («он был отец всех играющих на гусях и свирели», Быт 4:21) в «Хронике Креспи» изображен другой сын Ламеха – Тувалкаин, «который был ковачом всех орудий из меди и железа» (Быт 4:22). Некоторые фигуры наделены более масштабными атрибутами. За Евером следует Нимрод, который, согласно библейскому тексту, «начал быть силен на земле» (Быт 10:8). В комментариях на Книгу Бытия Иероним подчеркивал, что Нимрод, бывший первым могущественным человеком на земле, «первый воспользовался неизвестной доселе тиранией над народом и царствовал в Вавилоне, который

⁸ Ср.: MS Varia 102, f. 10 v. Согласно типологической трактовке Писания, образ Еноха понимался как один из прообразов Христа.

был назван Вавель оттого, что там смешались языки строителей башни»⁹. Рядом с древним властителем возвышается башня, размером равная высоте его фигуры («Хроника Креспи», f.2v; MS Lat. 9673, f.4; «Хроника» BPhP, f.4v).

В значительной степени автор программы, живописец фрескового цикла, а затем и копировавшие его творения мастера опирались на иконографические традиции представления пророков, евангелистов, святых мучеников и основателей монашеских орденов, изображавшихся в алтарных композициях и монументальных росписях. На створках алтарей-полиптихов пророки представляли с развернутыми свитками, позволяющими идентифицировать изображенного по первым строкам пророчества. В качестве близких «Хронике Креспи» иконографических типов, где контекст, связанный с историей пророков и патриархов, выражен через визуальный атрибут, можно вспомнить изображения Ноя с миниатюрной моделью ковчега, Давида-псалмопевца с псалтерием, Моисея со скрижалями Завета и патриарха Авраама с сыном Исааком из собрания Метрополитен-музея (Нью-Йорк). Картины, выполненные Лоренцо Монако (ок. 1408–1410), могли составлять части полиптиха либо быть фрагментами декорации помещения светского назначения, например украшать зал судебных заседаний¹⁰.

Иконографические черты, отличавшие образы пророков в изобразительном искусстве, известны и по театрализованным представлениям *sacre rappresentazioni*, которые устраивались в дни религиозных праздников. Действие разворачивалось в церковном интерьере, на высоких и широких каменных преградах, отделявших алтарную часть храма («верхний неф») от общедоступного пространства («нижний неф»). Так, во дни Фераро-Флорентийского собора 25 марта 1439 г. состоялось описанное епископом Авраамием Суздальским представление «Благовещения» во флорентийском монастыре Сан-Марко, начавшееся с диспута пророков¹¹. На помосте, рядом с покоем Марии, находились четыре персонажа, «по всему наряжены в подобие яко пророцы» – в длинных и широких белых подпоясанных одеждах. «Держа в руках своих розная письма, рекше древняя пророчества о схождении с небес сына божия и о воплощении, и начнуть скоро ходити по мосту тому сему и овамо, кийждо призирая на

⁹ *Иероним Стридонский*. Еврейские вопросы на Книгу Бытия. М.: Московская духовная акад.: Отчий дом, 2009. С. 79.

¹⁰ *Montebello de G.-Ph.* Four Prophets by Lorenzo Monaco // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. 1966. Vol. 25. No. 4. P. 166.

¹¹ Авраамий Суздальский посетил Флоренцию в составе православной делегации Фераро-Флорентийского собора.

свое писание и десную рукою указая друг другу къверху <...> И стяжуютца межи собою яко полчаса»¹².

Во Флоренции в число персонажей *sacra rappresentazione* были добавлены античные сивиллы, чьи пророчества, по преданию, также предвещали царствование истинного Бога. Соседство пророков и сивилл прочно закрепилось в иконографической традиции, и рассматриваемые манускрипты не составляют исключения¹³. Большинство пророков и сивиллы изображены в виде стоящих фигур со свитками в руках (рис. 1), но отдельные фигуры сопровождаются собственными узнаваемыми приметами. В иконографической традиции искусства позднего Средневековья и Возрождения атрибутивный комплекс понятен из библейского текста, а изобразительная трактовка атрибутов варьируется от символической (таковы, например, смыслообразующие мотивы в упомянутых изображениях из музея Метрополитен) до повествовательной. В качестве развития этой традиции можно привести пример атрибутируемой Баччо Балдини (1436 – ок. 1487) серии гравюр, представляющей 24 листа с изображениями пророков¹⁴. На одном из листов Иона держит в руке миниатюрное изображение причудливой рыбы¹⁵. Согласно трактовке, восходящей к текстам Нового Завета, образ Ионы понимался как прообраз Христа (Мф 12:39-40; Лк 11:29-30)¹⁶. В миниатюре хроники Креспи фигура Ионы вырастает из рта большой рыбы (f.6v), изображение расположено вертикально, чем усиливается визуальная аллюзия на образ восстающего из гробницы. Илия на гравюре Балдини держит пламя

¹² Хождение Авраамия Суздальского // Книга хождений: Записки русских путешественников XI–XV вв. М.: Советская Россия, 1984. С. 153–154. (Сокровища древнерусской литературы)

¹³ В «Хронике Креспи» и «Хронике Кокерелла» представлены две сивиллы – эритрейская и самосская, именуемая Эрофилой (f.7r). Известно, что в одном из дворцов, принадлежавших Орсини, в помещении, упоминаемом как *Camera Paramenti*, был создан фресковый цикл, представлявший изображения двенадцати Сивилл в полный рост [Raybould 2017, pp. 75–93].

¹⁴ Первая печать гравюр, сопровождаемых текстами пророчеств в стихах на вольгаре, датируется 1470-ми гг., впоследствии цикл дважды переиздавался. Отдельную серию составили изображения двенадцати Сивилл. Подробнее о содержании и иконографических особенностях гравюр Баччо Балдини см. [Newbigin 2018].

¹⁵ Британский музей. Лондон. Инв. № 1845,0825.427.

¹⁶ Подробнее о трактовке образа см.: *The twelve Prophets. Ancient Christian commentary on Scripture. Old Testament* / Ed. by A. Ferreiero. Vol. 14. Downers Grove, Illinois: InterVarsity Press, 2003. P. 128–141.

на ладони¹⁷, в миниатюрах «Хроник» он представлен в форме лаконичного нарратива – возносящимся на колеснице, запряженной крылатыми конями (MS Crespi, f.6r; MS 9673, f.10).

Оригинальным развитием программы представления универсальной истории стал альбом рисунков, выполненных пером и кистью коричневыми чернилами, условно именуемый «Флорентийской хроникой» (1470-е гг., Британский музей, Лондон). С. Колвин в первом комментированном издании альбома приписал работу Мазо Финигуэрре¹⁸. Ряд современных исследователей связывает создание памятника с мастерской Баччо Бальдини [Whitaker 1998].

Содержание этого альбома в целом следует близкой «Хронике Креспи» концепции. Среди рисунков отсутствует часть программы, относящаяся к христианской истории – «шестая эра», но в остальном сохраняются последовательность, сюжетный репертуар, изобразительные мотивы и смысловые акценты более ранних манускриптов. При этом подход к созданию композиций у авторов «Флорентийской хроники» становится более вариативным, а художественное решение отличается большим иконографическим разнообразием и выраженным вниманием к декоративности. На первых страницах альбома фигуры расположены в регистровом формате (два ряда), однако последовательность их представления иная, она рассчитана не на постраничное прочтение, а на использование всего разворота: верхний регистр одной страницы продолжен на соседней, и т. д. Иногда персонажи изображены в верхнем регистре, а связанный с ними ландшафт – в нижнем. Отдельные фигуры из повествования исключены: так, на первых страницах «Флорентийской Хроники» отсутствует фигура Иувала, включавшаяся в манускрипты, копировавшие фресковый цикл Орсини.

Сравнивая изображения в предшествующих манускриптах «Хроники в картинах», обнаруживаем отсутствующую прежде отсылку к событиям «Грехопадения» и «Изгнания из Рая»: заметные в пейзаже архитектурные постройки, показывающие, что действие происходит в земном мире, комбинируются с образом Древа Познания¹⁹. Иллюстратор Флорентийской хроники скорее следует традициям иллюстрирования позднесредневековых текстов «Зеркала человеческого спасения», где изображения Евы за прялкой и Адама с мотыгой соседствовали со сценами в Раю. Попутно отметим, что иллюстрации в книгах «Зеркала человеческого спасения» в целом следует рассматривать как один из иконографических источников «Хроник в картинах». Так, представление

¹⁷ Британский музей. Лондон. Инв. № 1845,0825.427; 1845,0825.418.

¹⁸ Colvin S. A Florentine picture-chronicle. L., 1898.

¹⁹ Британский музей. Инв. № 1889,0527.1, в верхнем ряду.

Авраама близко некоторым миниатюрам манускриптов «Зерцала»: рядом с фигурой патриарха его сын, мальчик Исаак, несет вязанку хвороста для разжигания огня и свечу (MS Crespi, f.3r)²⁰. В композиции «Флорентийской хроники в картинах», напротив, показан кульминационный момент сюжета, когда ангел останавливает руку Авраама с уже занесенным над сыном орудием²¹. Иконографическая схема здесь явно вдохновлена композицией рельефа Гиберти с Восточных врат флорентийского баптистерия на тот же сюжет. Начиная с сюжета «Опьянение Ноя»²² художником «отменяется заданная ранее относительная эквивалентность исторических фигур»: многие изображенные сцены полностью занимают страницу, иногда один сюжет распространяется на соседние страницы разворота [Reufer 2021, S.302].

Специфические вариации деталей можно обнаружить в ряде композиций манускрипта из Амстердама. В большинстве случаев изобразительный ряд следует образцам, известным по «Хронике Креспи», но изначально заданный вертикально ориентированный формат композиций определяет вариативность решений. Так, изображение Иосифа на колеснице здесь развернуто в фас («Хроника» BPhN, f.7r). Художник изменяет атрибут Иувала: вместо лютни изображена лира да браччо (f. 2v).

Еноха ангелы поднимают на небеса, поддерживая его ступни (f.2r). Композиция «Жертвоприношения Авраама» близка образцу «Флорентийской хроники в картинах»: художник также повторяет схему Гиберти, разворачивая фигуры в обратную сторону, а ангел прикасается к жертвенному ножу с острой стороны лезвия (f.5 v). Изменения обусловлены необходимостью вписать сцену в формат узкого вертикального поля: агнец изображен не сбоку от жертвенника, а перед ним, пейзажные мотивы фона сведены к обобщенному изображению гор.

Проследить взаимоотношения между иконографическими традициями и вариациями композиций «Хроник» можно на примере открывающего «Второй век» образа Ноя. С именем патриарха (Быт 6-9) в Библии начиналась новая история человечества, и связанные с его фигурой повествовательные мотивы имели поистине необозримую историю экзегетических интерпретаций²³ и художе-

²⁰ Похожее иконографическое решение встречается, например, в манускрипте "Speculum humanae salvationis" XV в. Германия, Lat.F.I.694. РНБ, Санкт-Петербург.

²¹ Британский музей. Инв. №1889,0527.32.

²² Британский музей. Инв. №1889,0527.4.

²³ Согласно типологической экзегезе, восходящей к евангельским текстам, ветхозаветный потоп понимался как прообраз грядущего Страшного

ственных трактовок²⁴. В упомянутой ранее живописной композиции Лоренцо Монако Ной, указывая на небеса, словно призывает зрителя внять слову Божию, «тем самым гарантируя ему спасение, как ковчег гарантировал человечеству спасение от вод Всемирного потопа»²⁵. Состав атрибутов, указывающих на значение фигуры, в «Хронике Креспи» расширен: указующий жест патриарха здесь направлен одновременно на сам ковчег в виде сооружения с двускатной крышей (f. 2v) и на голубку с ветвью, сидящую на крыше, чем акцентируется тема спасения, явленного по милости Божией. В верхней части продольной и торцевой стен ковчега прорезаны окна – иконографический элемент, упомянутый в комментарии Иеронима, опиравшегося в трактовке строки «Ты сделаешь ковчег, собрав его, и сведёшь его наверху в локоть» (Быт 6:16) на перевод Симмаха: «Вместо “сделаешь ковчег, собрав его” в еврейском тексте стоит “сделаешь полуденное ковчега”, что более ясно перевёл Симмах словом *διαφανές*, то есть “сделаешь светлое ковчега”. Он считал, что имеется в виду окно»²⁶.

Отдельные элементы композиции – в частности возвышенность, на которой стоит ковчег, символизировавшая горы Армении – определенно восходят к иллюстрациям манускриптов текстовых Всемирных хроник позднего Средневековья²⁷. В руках у Ноя

суда (Мф 24: 37-39; Лк 17: 26), выход Ноя из ковчега как прообраз воскресения Христа, а сам ковчег, как прообраз гробницы Спасителя. Августин в «Граде Божиим» свидетельствует, что размеры и пропорции ковчега являются образом человеческого тела (О Граде Божиим, гл. XXVI), Иустин Философ в «Диалоге с Трифоном иудеем» приводит аллегорическое толкование дерева Ковчега как прообраз дерева креста. Ковчег интерпретировался как церковь, дающая путь к спасению, как образ мироздания, сами же воды потопа ассоциировались с аллегорией крещения, голубь – с Духом Святым, принесенная птицей ветка оливы со свежими листьями – с благодатью Святого Духа [Cohn 1996, pp. 23–31]. См. также [Нестерова 2012, с. 19].

²⁴ Помимо произведений религиозного искусства, известны иллюстрации маргинального характера: на листах текстовых Всемирных хроник позднего Средневековья изображался сюжет о проникновении на ковчег Дьявола, искусившего сына патриарха с женой нарушить данный ими обет хранить чистоту во все время потопа. Подробнее см. [Rowe 2020, pp. 31–51].

²⁵ *Montebello de G.-Ph.* Op. cit. P. 159.

²⁶ *Иероним Стридонский.* Указ. соч. С. 67.

²⁷ См., например, миниатюру в манускрипте из Библиотеки герцога Августа, Cod. Guelf. 1.5.2 Aug. 2^o f.14 v. Подробнее об изображениях ковчега на горе см. [Contessa 2004].

отсутствует топор, символизирующий его труд по созданию ковчега, то есть собственные усилия, приложенные ко спасению (этот атрибут часто изображали в средневековой книжной миниатюре²⁸). Рядом с фигурой видна виноградная лоза, отсылающая к истории после потопа: «Ной начал возделывать землю и насадил виноградник» (Быт 9:20). Этот мотив связывает изображение с позднесредневековыми программами, где образы первых людей представляли в качестве родоначальников различных занятий, ремесел и искусств. Так, изображение Ноя под лозой было выполнено Андреа Пизано среди прочих рельефов для кампанилы флорентийского Дуомо.

Интересно проследить, как в позднейших копиях и репликах меняется образ, трансформируется смысловое содержание программы первоисточника. На странице MS Lat. 9673 воспроизведено скорее обобщенного вида дерево, нежели лоза (f.4), тогда как в манускрипте Varia 102 лоза по-прежнему узнаваема (f.13r). И, наконец, автор композиции манускрипта из Амстердама добавляет связующий два символа мотив: птица не просто опустилась на ковчег, но клюет виноградную гроздь (f.3r) – в изображении усиливается евхаристическая символика, которая, вероятно, предполагалась изначально в комбинации атрибутов.

Подводя итог сказанному, отметим, что рассматриваемые манускрипты «Хроники в картинах» составили специфический корпус, восходящий к специально разработанной визуальной программе. Отдельные иконографические мотивы изображений варьировались при позднейших воспроизведениях, и их трансформация связана не только с иной манерой мастеров, но и с логикой семантического развития мотивов. Соединив множество черт, заимствованных из различных изобразительных источников, миниатюры манускриптов, в свою очередь, влияли на визуальную традицию представления библейских образов, развитую в эпоху Возрождения.

Литература

Нестерова 2012 – *Нестерова О.Е.* Опыт адаптации оригеновского учения о трех смыслах Писания в гомилитических сочинениях Св. Амвросия Медиоланского // Вестник ПСТГУ. Серия 3: Филология. 2012. Вып. 3 (29). С. 18–31.

²⁸ Библиотека Ватикана, Pal. lat. 1806, fol. 4r; Библиотека герцога Августа, Cod. Guelf. 1.5.2 Aug. 2^o f.14 v.

- Amberger 2003 – *Amberger A.* Giordano Orsinis Uomini Famosi in Rom. Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003. 544 S.
- Contessa 2004 – *Contessa A.* Noah's Ark on the two mountains of Ararat: The iconography of the cycle of Noah in the Ripoll and Roda Bibles // *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*. 2004. Vol. 20. Issue 4. P. 257–270. DOI: 10.1080/02666286.2004.10444022
- Mode 1972 – *Mode R.L.* Masolino, Uccello and the Orsini 'Uomini Famosi' // *The Burlington Magazine*. 1972. Vol. 114. No. 831. P. 368–375, 377–378.
- Mode 1973 – *Mode R.L.* The Orsini Sala Theatri at Monte Giordano in Rome // *Renaissance Quarterly*. 1973. Vol. 26. No. 2. P. 167–172.
- Newbiggin 2018 – *Newbiggin N.* Feo Belcari, Baccio Baldini, and the Texts of the Prophets and Sibyls // *Romance Philology*. 2018. Vol. 72. P. 313–352.
- Cohn 1996 – *Cohn N.* Noah's flood: the genesis story in Western thought. New Haven: Yale University, 1996. 154 p.
- Raybould 2017 – *Raybould R.* The Sibyl series of the 15th century // *Brill's Studies in Intellectual History*, Vol. 261/16. Brill: Leiden; Boston, 2017. 255 p.
- Reufer 2021 – *Reufer C.* Die Florentiner Bilderchronik. Prozessualität negativen Transfers im Medium des Zeichnungsbuchs // *Dynamiken Der Negation: (Nicht)Wissen und negativer Transfer in vormodernen Kulturen*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2021. S. 293–312.
- Rowe 2020 – *Rowe N.* The illuminated world chronicle: tales from the Late Medieval city. New Haven; London: Yale University Press, 2020. 208 p.
- Scheller 1962 – *Scheller R.W.* Uomini Famosi // *Bulletin van het Rijksmuseum*. 1962. № 2/3. P. 56–67.
- Simpson 1966 – *Simpson W.A.* Cardinal Giordano Orsini as a prince of the church and a patron of the arts. A contemporary panegyric and two descriptions of the lost frescoes in Monte Giordano // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1966. Vol. 29. P. 135–159.
- Whitaker 1998 – *Whitaker L.* Maso Finiguerra and Early Florentine printmaker // 1400–1600: invention and innovation. L.: Routledge, 1998. <https://doi.org/10.4324/9780429458767>

References

- Nesterova, O.E. (2012), "The experience of adapting Origen's teaching on the Three Meanings of Scripture in the Homiletic Writings of St. Ambrose of Milan", *Vestnik PSTGU, Seriya 3: Filologiya*, vol. 29, no. 3, pp. 18–31.
- Amberger, A. (2003), *Giordano Orsinis Uomini Famosi in Rom. Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus*, Deutscher Kunstverlag, München, Berlin, Germany.
- Contessa, A. (2004), "Noah's Ark on the two mountains of Ararat: The iconography of the cycle of Noah in the Ripoll and Roda Bibles", *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 20, issue 4, pp. 257–270, DOI: 10.1080/02666286.2004.10444022

- Mode, R.L. (1972), "Masolino, Uccello and the Orsini 'Uomini Famosi'", *The Burlington Magazine*, vol. 114, no. 831, pp. 368–375, 377–378.
- Mode, R.L. (1973), "The Orsini Sala Theatri at Monte Giordano in Rome", *Renaissance Quarterly*, vol. 26, no. 2, pp. 167–172.
- Newbigin, N. (2018), "Feo Belcari, Baccio Baldini, and the Texts of the Prophets and Sibyls", *Romance Philology*, vol. 72, pp. 313–352.
- Cohn, N. (1996), *Noah's flood: the genesis story in Western thought*, Yale University, New Haven, USA.
- Raybould, R. (2017), "The Sibyl series of the 15th century", *Brill's Studies in Intellectual History*, vol. 261/16. Brill: Leiden, Netherlands, Boston, USA.
- Reufer, C. (2021), "Die Florentiner Bilderchronik. Prozessualität negativen Transfers im Medium des Zeichnungsbuchs", in *Dynamiken Der Negation: (Nicht)Wissen und negativer Transfer in vormodernen Kulturen*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, Germany, SS. 293–312.
- Rowe, N. (2020), *The illuminated world chronicle: tales from the Late Medieval city*, Yale University Press, New Haven, USA, London, UK.
- Scheller, R.W. (1962), "Uomini Famosi", *Bulletin van het Rijksmuseum*, no. 2/3, pp. 56–67.
- Simpson, W.A. (1966), "Cardinal Giordano Orsini as a prince of the church and a patron of the arts. A contemporary panegyric and two descriptions of the lost frescoes in Monte Giordano", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 29, pp. 135–159.
- Whitaker, L. (1998), "Maso Finiguerra and Early Florentine printmaker", in: *1400–1600: invention and innovation*, Routledge, London, UK. <https://doi.org/10.4324/9780429458767>

Информация об авторе

Марина Г. Пивень, кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6;

Московская духовная академия, Сергиев Посад, Россия; Россия, Сергиев Посад, Лавра, Академия; piven06@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3690-8726

Information about the author

Marina G. Piven, Cand. of Sci (Art Studies), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6 Miusskaia Sq., Moscow, Russia, 125047;

Moscow Theological Academy, Sergiev Posad, Russia; Lavra, Sergiev Posad, Russia. piven06@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0003-3690-872