

ISSN 2658-4158

Studia Religiosa Rossica:  
научный журнал о религии

Studia Religiosa Rossica:  
Russian Journal of Religion

Основан в 2018 г.  
Founded in 2018

3  
2023

Studia Religiosa Rossica: nauchnyi zhurnal o religii  
Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion

There are 4 issues of the magazine a year.

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

*Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion* included in Scopus base (since 2022); in the Russian Science Citation Index and in the List of peer-reviewed scientific publications of Higher Attestation Commission:

- 5.7.9. Philosophy of religion and religious studies (History)
- 5.7.9. Philosophy of religion and religious studies (Philosophy)
- 5.10.1. Theory and history of culture, art (Philosophy)
- 5.10.1. Theory and history of culture, art (Culturology)
- 5.11.1. Theoretical theology (Orthodoxy, Islam, Judaism, Protestantism)
- 5.11.2. Historical theology (Orthodoxy, Islam, Judaism, Protestantism)

*Studia religiosa rossica* is an academic quarterly in the field of religious studies and adjacent disciplines. It is a forum in current research for scholars in religious studies but also in history, sociology, anthropology, psychology, theology, and other fields of social sciences and humanities, focused on religion. The journal covers a variety of historical periods and geographical regions. The journal publishes original articles and book reviews. The Center for the Study of Religions is one of the major research institutions in this field in Russia, and the journal offers, among other things, opportunities of presenting the Center's research projects and the publications of its students and young scholars.

Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion  
Journal is registered by Federal Service for Supervision  
of Communications Information  
Technology and Mass Media. 17.05.2018, reg. No. FS77-72793

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047  
tel.: (495) 250-63-40  
e-mail: [studia.religiosa@gmail.com](mailto:studia.religiosa@gmail.com)

Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии

Выходит 4 номера печатной версии журнала в год

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

*Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии* индексируется в Scopus (с 2022 г.); журнал 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:

- 5.7.9. Философия религии и религиоведение (исторические науки)
- 5.7.9. Философия религии и религиоведение (философские науки)
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки)
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология)
- 5.11.1. Теоретическая теология (по исследовательскому направлению: православие, ислам, иудаизм, протестантизм) (теология)
- 5.11.2. Историческая теология (по исследовательскому направлению: православие, ислам, иудаизм, протестантизм) (теология)

#### Цели и область

Журнал предназначен для научных и учебно-методических публикаций по религиоведению и смежным научным направлениям. Журнал представляет дискуссионную площадку для религиоведов, а также историков, социологов, антропологов, психологов и представителей других дисциплин, работающих в области изучения религий. Тематика журнала охватывает разные исторические эпохи и географические регионы. Журнал является светским академическим журналом, что предполагает диалог представителей различных научных направлений, включая теологию. Журнал публикует оригинальные статьи и рецензии. Центр изучения религии РГГУ – один из ключевых научных центров в этой области – использует журнал для освещения своей учебной и научной деятельности, презентации своих проектов, в том числе лучших работ магистрантов, аспирантов и молодых ученых.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций 17.05.2018 г., регистрационный номер ПИ № ФС77-72793 от 17 мая 2018 г.

Адрес редакции: 125047, Москва, Миусская пл., 6  
Тел.: (495) 250-63-40  
электронный адрес: [studia.religiosa@gmail.com](mailto:studia.religiosa@gmail.com)

© Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии, 2023

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

Editor-in-chief

*Nikolai Shaburov*, Cand. of Sci. (Cultural Studies), professor,  
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

Editorial Board

*Alexander Agadjanian*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

*Konstantin Antonov*, Dr. of Sci. (Philosophy), professor, St. Tikhon Orthodox University for the Humanities, Moscow, Russia.

*Svetlana Dudarenok*, Dr. of Sci. (History), professor, Far East Federal University, Vladivostok, Russia.

*Ekaterina Elbakian*, Dr. of Sci. (Philosophy), Russian Academy of Education, Moscow, Russia.

*Boris Falikov*, Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

*Gasan Guseinov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Research University – Higher School of Economics, Moscow, Russia.

*Svetlana Konacheva*, Dr. of Sci. (Philosophy), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

*Anatoly Pchelintsev*, Dr. of Sci. (Law), Slavic Centre for Law and Justice, Moscow, Russia.

*Maxim Pylaev*, Dr. of Sci. (Philosophy), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

*Evgenii Rashkovsky*, Dr. of Sci. (History), Primakov Institute of World Economy and International Relations, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia.

*Vladislav Razdyakonov*, Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

*Svetlana Ryzhakova*, Dr. of Sci. (History), Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia.

*Ksenia Sergazina*, Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

*Marianna Shakhnovich*, Dr. of Sci. (Philosophy), Professor, St. Petersburg University, Saint Petersburg, Russia.

*Elena Shapovalova*, Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

*Anna Shmaina-Velikanova*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

*Ahmet Yarlykapov*, Cand. of Sci. (History), Moscow State University of International Relations, Moscow, Russia.

*Ludmila Zhukova*, Cand. of Sci. (Cultural Studies), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia (*deputy chief-editor*).

Editor:

*Nikolai Shaburov*, Cand. of Sci. (Cultural Studies), professor (RSUH)

Executive editor:

*Elena Shapovalova*, Cand. of Sci. (History), associate professor (RSUH)

Учредитель и издатель  
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор  
*Н.В. Шабуров*, кандидат культурологии, профессор,  
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ),  
Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия

- А.С. Агаджанян*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- К.М. Антонов*, доктор философских наук, профессор, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва, Российская Федерация
- Г.Ч. Гусейнов*, доктор филологических наук, профессор, НИУ «Высшая школа экономики», Москва, Российская Федерация
- С.М. Дударенок*, доктор исторических наук, профессор, Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация
- Л.Г. Жукова*, кандидат культурологии, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация  
(*заместитель главного редактора*)
- С.А. Коначева*, доктор философских наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.В. Пчелинцев*, доктор юридических наук, профессор, Славянский правовой центр, Москва, Российская Федерация
- М.А. Пылаев*, доктор философских наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.С. Раздьяконов*, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Е.Б. Рашковский*, доктор исторических наук, Институт мировой экономики и международных отношений РАН имени Е.М. Примакова, Москва, Российская Федерация
- С.И. Рыжакова*, доктор исторических наук, Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, Москва, Российская Федерация
- К.Т. Сергазина*, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Б.З. Фаликов*, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*Е.В. Шаповалова*, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*М.М. Шахнович*, доктор философских наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Российская Федерация

*А.И. Шмагина-Великанова*, доктор культурологии, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*Е.С. Элбакян*, доктор философских наук, Российская академия образования, Москва, Российская Федерация

*А.А. Ярлыкапов*, кандидат исторических наук, Московский государственный институт международных отношений (университет) МИД России, Москва, Российская Федерация

Редактор номера:

*Н.В. Шабуров*, кандидат культурологии, профессор (РГГУ)

Ответственный за выпуск:

*Е.В. Шаповалова*, кандидат исторических наук, доцент (РГГУ)

## Содержание

От редактора. *Шаповалова Е.В.* ..... 12

### **Библейские темы в храмовой декорации**

---

*Хрипкова Е.А.*

Образы райского сада в орнаментальной декорации  
церкви Сан-Витале в Равенне: к вопросу о влияниях  
и образцах ..... 18

*Голубева И.В.*

Мариологический цикл Пьетро Каваллини  
в Санта-Мария ин Трастевере: к вопросу византийских  
и западных влияний в римских памятниках конца XIII в. .... 38

*Квливидзе Н.В.*

Цикл Акафиста в алтарной росписи Маркова монастыря ..... 50

### **Библейский нарратив в книжной миниатюре**

---

*Пивень М.Г.*

Изображения ветхозаветных патриархов и пророков  
в «Хронике Креспи» и родственных манускриптах:  
иконографические истоки и параллели ..... 72

*Манукян С.С.*

Орнамент в системе иллюминирования  
армянских рукописных Евангелий ..... 86

### **Иконография религиозных образов в социально-политическом контексте**

---

*Чемезова К.Е.*

История норвежской церкви, социальный заказ  
и каменное соборное зодчество в XI–XII вв. .... 109

*Шаповалова Е.В.*

Сюжет «Коронация Эстер» в интерьере Реймского собора:  
мариологический цикл шпалер  
в религиозно-политическом контексте XVI в. .... 125

*Бастрикина Е.С.*

- Культ Четырнадцати святых помощников  
и его репрезентация на территории Германии  
и Австрии в XIV–XVI вв. .... 139

### **Сквозь призму современности**

---

*Швец Э.Г.*

- Христианские сюжеты и символические изображения  
научных открытий в реалистической картине:  
взаимосвязь науки и искусства ..... 149

*Марков А.В.*

- Крадение помыслами: к искусству аскезы В.В. Бибихина ..... 160

*Языкова И.К.*

- Свет иного мира: образы Григория Круга,  
иконописца русской эмиграции ..... 170

## Contents

Preface. <i>Elena V. Shapovalov</i> .....	12
---	----

### **Biblical Themes in Temple Decorations**

---

<i>Elena A. Khripkova</i> Images of the Garden of Eden in the ornamental decoration of the Church of San Vitale in Ravenna: on the question of influences and models .....	18
<i>Irina V. Golubeva</i> The mariological cycle of Pietro Cavallini in Santa-Maria in Trastevere: Byzantine and Western influences in Roman monuments at the end of the 13 <sup>th</sup> century .....	38
<i>Nina V. Kvlividze</i> Akathist cycle in the altar painting of the Markov Monastery .....	50

### **Biblical Narrative in Book Miniatures**

---

<i>Marina G. Piven</i> Images of Old Testament patriarchs and prophets in the “Crespi Chronicle” and related manuscripts. Iconographic origins and parallels .....	72
<i>Seyranush S. Manukyan</i> Ornament in the illumination system of the Armenian manuscript Gospels .....	86

### **The Iconography of Religious Images in the Socio-Political Context**

---

<i>Kseniia E. Chemezova</i> The history of the Norwegian church, social order and stone cathedrals in the 11 <sup>th</sup> – 13 <sup>th</sup> centuries .....	109
<i>Elena V. Shapovalova</i> The “Coronation of Esther” in the interior of the Reims Cathedral: the mariological cycle of tapestries in the religious and political context of the 16 <sup>th</sup> century .....	125

*Elizaveta S. Bastrikina*

- Cult of Fourteen Holy Helpers and its representation  
in Germany and Austria in 14<sup>th</sup> – 16<sup>th</sup> centuries ..... 139

### **Through the Prism of Modernity**

---

*Elina G. Shvets*

- Christian subjects and symbolic images  
of scientific discoveries in a realistic picture:  
the relationship between science and art ..... 149

*Alexander V. Markov*

- Theft from thoughts: on the art of asceticism according  
to Vladimir Bibikhin ..... 160

*Irina K. Yazykova*

- The light of another world. Images of Grigory Krug,  
icon painter of Russian emigration ..... 170

## *От редактора*

Настоящий выпуск журнала *Studia Religiosa Rossica* посвящен библейским и литургическим темам и образам в визуальном искусстве христиан Востока и Запада. Говоря о Средневековье или Новом времени, сложно преувеличить значение религиозной проблематики в культуре, идет ли речь о личной религиозности, социальном заказе или политике церкви или монархии. А библейский нарратив в изобразительном искусстве и его художественная трактовка на протяжении долгих веков служили не только визуальной проповедью, но и способом выражения актуальных идей – отсюда столь большое значение религиозно-политического и социального контекста создания таких произведений.

Первые изображения библейских образов мы видим уже в искусстве римских катакомб, где, конечно же, о каком-либо сложившемся каноне речь не идет. Впрочем, и с течением времени разнообразие подходов к интерпретации тех или иных тем и сюжетов будет присуще христианскому искусству. После легализации христианства на территории римского государства европейская визуальная культура претерпела существенные изменения, предлагая новые решения репрезентации основ веры с учетом исторических событий, усиления роли светской власти, религиозных и политических конфликтов. Формировались региональные направления религиозного искусства, а также духовные и политические центры, часто их определяющие.

Способом донести до широких масс актуальные политические идеи эпохи библейские сюжеты становились в период укрепления национальных государств, усиления централизации власти монархов, в эпоху Ренессанса. Произведения искусства с библейскими и литургическими темами оказывались инструментами проповеди и полемики в период Реформации. А Тридентский собор провозгласил искусство одним из важнейших факторов политики Католической церкви. Так, являясь зеркалом времени, религиозное искусство и само влияло на социальные и политические процессы, меняющуюся картину мира. Впитывая в себя поэтику Средневековья, его готовность посмеяться над темными силами и победить их, философию неоплатоников и открытия Ренессанса, привлекательность Нового света и романтику странствий, трагичность эпох религиозного и гражданского противостояния, искусство последовательно формирует символическую систему, понимание которой

проливает свет не только на богословские интерпретации того или иного библейского образа, но и на эпоху в целом во всех сферах ее проявления. Так что произведение искусства становится историческим источником (в контексте истории религии, государства или частной жизни), исследование которого может быть в равной степени актуально как в среде искусствоведов, так и среди историков, философов, религиоведов.

Поэтому в центре внимания исследователей оказываются как основные факторы, влияющие на иконографию религиозных образов и сюжетов (будь то условия создания памятников, вклад отдельных мастеров или заимствование популярных мотивов), так и личности заказчиков. Отдельный интерес представляет диалог культур, а также интерпретация библейских и литургических тем в различные эпохи, в том числе в современном культурном пространстве.

Предлагаемые читателю материалы были представлены на VII международной научной конференции «Библейские и литургические темы и образы в искусстве Востока и Запада: диалог культур, традиция и современность», организованной 26–27 декабря 2022 г. факультетом истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ) совместно с Московской духовной академией. В рамках форума рассматривались вопросы развития искусства от раннехристианской эпохи до творчества современных мастеров, объединив специалистов, занимающихся вопросами иконографии религиозного искусства различных регионов и временных периодов.

Открывает сборник рубрика, посвященная библейским темам в декорации храмовой архитектуры. В статье Е.А. Хрипковой (Российский государственный гуманитарный университет, Москва) «Образы райского сада в орнаментальной декорации церкви Сан-Витале в Равенне: к вопросу о влияниях и образцах» речь идет о мозаичной декорации одного из известных равеннских архитектурных памятников. Сопоставляя изобразительный ряд пресбитерия церкви (в частности, образ райского сада) с античными и раннехристианскими памятниками Аквилеи и Сицилии, автор анализирует иконографические параллели, делая заключение об основных факторах влияния на процесс создания монументальной декорации церквей Равенны.

Вторая статья рубрики – статья И.В. Голубевой (Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург) «Мариологический цикл Пьетро Каваллини в Санта-Мария ин Трастевере: к вопросу византийских и западных влияний в римских памятниках конца XIII в.» – посвящена иконографическим особенностям мозаик работы одного из мастеров Проторенессанса Пьетро Каваллини

и анализу факторов, влиявших на его творческий выбор при обращении к той или иной художественной традиции. Один из важных вопросов, поднимаемых в исследовании, – общность элементов иконографии, зародившейся в «восточной» и «западной» традиции.

Связь особенностей культовой архитектуры с богослужебной практикой позволяет рассмотреть декорацию храмовых интерьеров в контексте влияния богословских текстов на их иконографическую программу. В центре внимания исследования Н.В. Квливидзе (Российский государственный гуманитарный университет, Москва) – особенности иконографии композиций Акафиста, Великого входа и проскомидии в контексте символического и исторического толкования литургии на примере фресок Маркова Монастыря в Македонии. Анализ программного решения данного фрескового цикла позволяет связать его с сочинением византийского богослова второй половины XIV в. Николая Кавасилы. И хотя автор не настаивает на прямом влиянии византийских текстов на рассматриваемый визуальный ряд, в исследовании подчеркивается связь художественных решений палеологовского искусства с богословскими идеями исихазма. Об этом речь пойдет в третьей статье рубрики «Цикл Акафиста в алтарной росписи Маркова монастыря».

Говоря о влиянии на иконографию библейских сюжетов, представленных в различных направлениях визуального искусства, сложно преувеличить значение книжной миниатюры как источника вдохновения для самых разных мастеров. Действительно, именно книжные иллюстрации нередко становились теми образцами, на которые ориентировались создатели мозаик, фресок, живописных полотен. Встречалась и обратная ситуация. Не удивительно, что книжная миниатюра неизменно вызывает интерес исследователей. В данном сборнике этой теме посвящены две статьи, представленные во второй рубрике.

М.Г. Пивень (Российский государственный гуманитарный университет, Москва; Московская духовная академия, Сергиев-Посад) в работе «Изображения ветхозаветных патриархов и пророков в “Хронике Креспи” и родственных манускриптах. Иконографические истоки и параллели» рассматривает вопрос влияния утраченного цикла монументальных росписей во дворце кардинала Джордано Орсини, как истока иконографии, на круг манускриптов «Хроники в картинах». В центре внимания автора оказываются иллюстративная концепция ряда хроник, общие принципы изображения библейских персонажей в манускриптах, а также композиционные схемы, сопоставление которых позволяет говорить о существующих иконографических параллелях в изобразительной традиции Средневековья и визуальной культуры Ренессанса.

С.С. Манукян (Ереванский государственный университет, Институт искусств НАН РА, Ереван) в работе «Орнамент в системе иллюминирования армянских рукописных Евангелий» показывает, как, являясь важнейшим компонентом структурирования текста, орнамент становится неотъемлемой частью иллюстраций, соединяя изображения и таким образом обеспечивая единство и целостность восприятия текста и органично включаясь в представленный в армянских рукописных Евангелиях символический ряд, объединивший как «восточный», так и «западный» подходы. Читателю открывается возможность познакомиться не только с основными принципами иллюминирования средневековых армянских рукописей, но и с уникальным визуальным материалом.

Понимание обстоятельств создания того или иного произведения практически всегда является необходимым условием для корректной его интерпретации, поэтому этот вопрос затрагивается практически во всех представленных в сборнике статьях, однако третья рубрика непосредственно посвящена данной проблеме. В нее включены три работы, рассматривающие влияние социально-политического контекста на репрезентацию религиозных образов в период Средних веков и раннего Нового времени на примере архитектурных памятников и таких элементов декорации культовых интерьеров, как шпалеры.

В статье К.Е. Чемезовой (Художественная галерея One's Mind, Санкт-Петербург) «История норвежской церкви, социальный заказ и каменное соборное зодчество в XI–XII вв.» рассматриваются особенности культового зодчества в Норвегии с точки зрения влияния на него религиозной политики норвежских королей. Сооруженные по их непосредственному заказу церкви и кафедральные соборы укрепляли престиж монархии, способствовали усилению позиций христианской религии в стране и формированию религиозных центров. Автор также отмечает значительную роль архиепископов в рассматриваемых процессах, о чем архитектурные особенности, связанные с волей конкретных заказчиков, позволяют говорить с большой долей уверенности.

Во Франции политизация визуальной культуры всегда была достаточно велика. В эпоху Реформации подобная тенденция лишь усилилась. Статья Е.В. Шаповаловой (Российский государственный гуманитарный университет, Москва) «Сюжет “Коронация Эстер” в интерьере Реймского собора: мариологический цикл шпалер в религиозно-политическом контексте XVI в.» посвящена иконографии образов, представленных на шпалерах, украшавших хор собора, в котором по традиции проходила коронация французских королей. Автор рассматривает особенности изображения сюжета «Коронация Эстер», сопоставляя композиционную схему

с оказавшими на нее влияние схемами книжных миниатюр «Библии бедных», «Зеркала человеческого спасения», «Морализованной Библии», а также близких по манере исполнения циклов шпалер, и приходит к выводу, что хотя полемика с протестантами и может рассматриваться как основной фактор столь явного акцента на культовой составляющей образа Девы Марии, не менее значимой была и роль Реймского собора в публичном образе французской монархии.

Завершает рубрику статья Е.С. Бастрикиной (Российский государственный гуманитарный университет, Москва) «Культ Четырнадцати святых помощников и его репрезентация на территориях Германии и Австрии в XIV–XVI вв.», в которой автор предлагает вниманию читателя анализ исторического контекста возникновения и распространения изображений группы святых, определяемых как «Четырнадцать святых помощников» (*Vierzehn Nothelfer*) и почитаемых в западной традиции как защитников от болезней и смерти. Автор связывает рост популярности культа с эпидемией чумы и с развитием паломнического движения, отмечая также региональные особенности в изображении святых.

Последняя рубрика сборника посвящена изменениям взгляда на библейские темы в искусстве в череде сменяющихся эпох. В нее входят три статьи о различных аспектах изменений в интерпретации традиционных сюжетов в искусстве начиная с раннего Нового времени вплоть до XXI в.

Э.Г. Швец (Российский государственный гуманитарный университет, Москва) в статье «Христианские сюжеты и символические изображения научных открытий в реалистической картине: взаимосвязь науки и искусства» рассматривает, как менялась символика традиционных христианских сюжетов в произведениях искусства под влиянием научных открытий начиная с эпохи позднего Средневековья. При этом автор уделяет внимание не только самим открытиям, но и исследованиям XX в., посвященным их влиянию на западноевропейское искусство, в частности работе Самуэля Эджертона “*The Mirror, the Window, and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*”, доказывавшего, что линейная перспектива стала ключевым моментом в истории человечества, навсегда изменившим понимание пространства и времени.

В статье А.В. Маркова (Российский государственный гуманитарный университет, Москва) «Краденые помыслы: к искусству аскезы В.В. Биbihина», посвященной творчеству русского философа В.В. Биbihина, на основе дневниковых записей рассматриваются особенности его богословия, в частности понимание аскетики как искусства импровизации и определение устойчивых

параллелей между аскетикой и искусством. Автор делает акцент на институциональных основаниях занятий Библихины исихастским богословием, показывая, в чем заключается принципиальное отличие его взглядов. В статье доказывается, что технологические истоки Ренессанса соотносятся Библихиным с техникой борьбы с помыслами.

О русском иконописце Григории Круге речь идет в статье И.К. Языковой (Библейско-богословский институт святого апостола Андрея, Москва) «Свет иного мира: Образы Григория Круга, иконописца русской эмиграции». В прессе его называли новым Андреем Рублевым, и, по мнению автора, сегодня его творчество снова как никогда актуально. Оказавшийся в эмиграции в связи с революционными событиями в России в начале XX в., в 19 лет принявший православие, Круг становится одной из значимых фигур в среде художников русского зарубежья. Анализируя произведения мастера, автор статьи особенно подчеркивает аскетичность его манеры, временами напоминающую раннехристианскую живопись римских катакомб, богословие света, а также влияние личного трагического опыта иконописца, наполнившего традиционные образы его произведений дополнительными современными смыслами.

Безусловно, данный сборник включает лишь малую часть исследований, посвященных отражению библейского нарратива в произведениях искусства, и не претендует на полный обзор. Но ввиду избранных авторами статей ракурсов и подобранного материала, представляющего различные регионы и эпохи, дополненного многочисленными иллюстрациями, он может быть интересен и полезен как узким специалистам, так и всем интересующимся указанной проблематикой.

*Е.В. Шаповалова*

# Библейские темы в храмовой декорации

УДК 738.5

DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-18-37

## Образы райского сада в орнаментальной декорации церкви Сан-Витале в Равенне: к вопросу о влияниях и образцах

Елена А. Хрипкова

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, elenasamary@gmail.com*

*Аннотация.* В фокусе настоящего исследования находится орнаментальная мозаичная декорация церкви Сан-Витале в Равенне. В работе проведен анализ и сопоставление образов райского сада в пресбитерии церкви Сан-Витале с античными и раннехристианскими памятниками Аквилеи и Сицилии, выявлены иконографические и стилистические параллели, что позволило обогатить и конкретизировать существующие представления о возможных образцах и влияниях различных художественных центров на создание монументальной декорации равеннских церквей.

*Ключевые слова:* Равенна, Аквилея, Сицилия, Градо, мозаики, мотив «населенной лозы», павлины, агнец, образец, иконографический мотив, акант

*Для цитирования:* Хрипкова Е.А. Образы райского сада в орнаментальной декорации церкви Сан-Витале в Равенне: к вопросу о влияниях и образцах // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2023. № 3. С. 18–37. DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-18-37

## Images of the Garden of Eden in the ornamental decoration of the Church of San Vitale in Ravenna: on the question of influences and models

Elena A. Khripkova

*Russian State University for the Humanities,  
Moscow, Russia, elenasamary@gmail.com*

*Abstract.* The focus of this study is the ornamental mosaic decoration of the Church of San Vitale in Ravenna. The work analyzes and compares the images of the Garden of Eden in the presbytery of the Church of San Vitale

© Хрипкова Е.А., 2023

with the ancient and early Christian monuments of Aquileia and Sicily, identifies iconographic and stylistic parallels, which allowed us to enrich and concretize existing ideas about possible patterns and influences of various art centers on the creation of monumental decorations of Ravenna churches.

*Keywords:* Ravenna, Aquileia, Sicily, Grado, mosaics, “inhabited vine” motif, peacocks, lamb, pattern, iconographic motif, acanthus

*For citation:* Khripkova, E.A. (2023), “Images of the Garden of Eden in the ornamental decoration of the Church of San Vitale in Ravenna: on the question of influences and models”, *Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion*, no. 3, pp. 18–37, DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-18-37

Традиция использования мозаики в храмовой декорации расцветает в Равенне начиная с V в. Она продолжается до XIII столетия, когда на смену этой дорогостоящей технике украшения церковью приходит стенопись. Один из последних дошедших до нас образцов мозаичной декорации пола в Равенне, как указывает Антонио Кариле, находится в церкви Сан Джованни Евангелиста и относится к периоду после 1204 г. [Carile 1976, pp. 109–130]. Несмотря на длительный период изучения равеннских памятников, их стиля, иконографии и мозаичной техники, вопросы о «происхождении мозаичистов и материалов, возможном существовании в городе местной школы мозаики с древних времен, моделях для изображений и их символике», как справедливо отмечает Мария Кристина Кариле, так и не получили окончательного ответа, оставляя «мозаичное наследие Равенны открытой областью исследований» [Carile 2016, p. 55].

В 402 г. римский императорский двор перенес столицу из Милана в Равенну, что стало причиной сооружения большого количества городских построек, необходимых для размещения двора, религиозного центра, императорского дворца. Начавшееся строительство новой столицы привело к необходимости привлечения большого количества мастеров и художников-мозаичистов, прибывших в Равенну из различных мест. Однако не исключено существование мозаичных мастерских в Равенне и до этой даты, поскольку в римской Равенне были найдены дома с мозаичными полами II–IV вв. н. э. внутри и за пределами городских стен [Carile 2016, p. 55]. Примером этого могут служить мозаичные полы помещений на виа Д’Азельо (D’Azeglio) в археологическом комплексе Равенны под названием *Domus dei tappeti di pietra* [Montevicchi and Leoni 2004] (рис. 1).

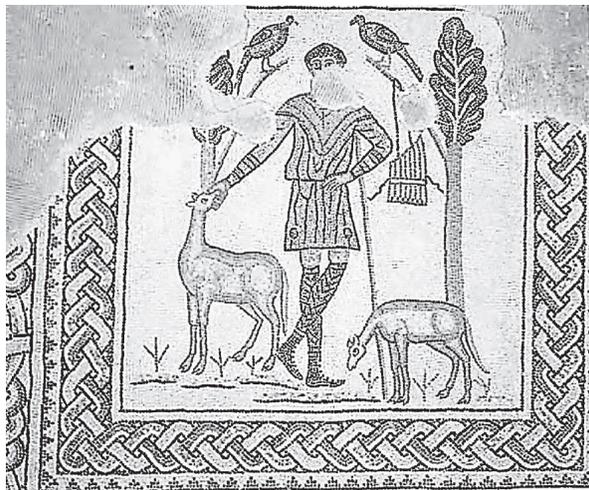


Рис. 1. Равенна, виа Д'Азельо. Добрый пастырь, III–IV вв.  
[Montevecchi and Leoni 2004, p. 55]

Вместе с тем существование этих мозаик в римской Равенне II–IV вв. вовсе не исключает возможность работы над этими заказами приезжих мастеров, например из Аквилеи. Как отмечает Холден, «X Августовский регион Италии является богатым источником мозаичных полов, а Аквилея, его столица, представляет собой важную группу, датируемую периодом от ранней империи до поздней античности» [Holden 2002, p. 29], где также сохранились мозаичные полы в жилых постройках, датируемых IV в. (Oratorio della Pesca, Oratorio del Buon Pastore, Oratorio del “bon pastore dall’abito singolare”), и огромная по площади мозаика полов в базилике епископа Теодора (ок. 310 г.) [Holden 2002, pp. 29–54], где также встречается образ Доброго Пастыря.

Сцены с изображением Доброго Пастыря, достаточно широко распространенные в античном и раннехристианском искусстве, присутствуют и в декорации мозаичных полов IV в. Аквилеи и Равенны (рис. 1–3). Интерпретируемые преимущественно в христианском контексте до 70-х годов XX столетия, позднее эти сюжеты начинают рассматриваться исследователями как продолжение античного декоративного мотива, символизирующего мир, благополучие и процветание. В этом контексте помещения внутри частных построек, содержащие эти изображения, которым ранее приписывались функции домашней капеллы, стали восприниматься как помещения светского характера – термы, столовые и приемные залы [Holden 2002, pp. 29–54].



*Рис. 2.* Центральное тондо мозаичных полов в Оратории Доброго Пастыря, Аквилея, IV в. [Holden 2002, fig. 5, p. 40].



*Рис. 3.* Аквилея, прорисовка мозаики полов оратория “bon pastore dall’abito singolare” [Caillet 2020, p. 110]

Тем не менее, как отмечает М.К. Кариле, у нас «нет данных о монументальном украшении стен античной Равенны, которые можно было бы сравнить со свидетельствами пятого века, и представляется вероятным, что двор привез или привлекал в город высококлассных мозаичистов... а самые ранние монументальные мозаики, датируемые пятым веком, находятся в мавзолее Галлы Плацидии» [Carile 2016, p. 55], где ключевой сценой иконографии-

ческой программы является «Добрый пастырь, ласкающий овцу»<sup>1</sup> в райском саду – сцена, интерпретация которой в христианском контексте, также как ее «небесная» локализация, уже не вызывает сомнений.

Переходя с полов на стены и своды зданий религиозного назначения, декоративные античные мотивы цветов, плодов, птиц и зверей, гирлянды из аканта и виноградной лозы, наполненные птицами и мирными животными, обретают новые символические значения, связанные с репрезентацией христианского Рая.

Начиная с мавзолея Галлы Плацидии, райские мотивы в той или иной степени представлены в мозаичной декорации практически всех дошедших до нас равеннских храмов V–VI вв.

Однако в фокусе настоящей работы будет находиться декорация свода пресбитерия храма, в котором тема христианского Рая представлена особенно ярко, а трансформация семантики декоративных мотивов, в частности мотива «населенной лозы», становится бесспорной. Это церковь Сан-Витале в Равенне, сохранившая мозаичное убранство VI в. в своем пресбитерии (рис. 4, 5).

Необходимо отметить чрезвычайную значимость этого памятника не только для понимания развития византийского искусства, но и его важнейшую роль в становлении и развитии искусства западного латинского мира, поскольку церковь Сан-Витале транслировала не только архитектурное решение, воплощенное в эпоху Карла Великого в его Аахенской капелле и копируемое в постройках Римской империи оттоновской и романской эпохи, таких как вестверк собора в Эссене или церковь в Отмарсхайме (Ottmarsheim Abbaye de Bénédictines Sainte-Marie), но также в немалой степени вдохновляла монументальные программы и украшение рукописей средневековой Европы.

Точная дата начала постройки церкви Сан-Витале не установлена. Согласно тексту эпитафии, ныне исчезнувшего, но первоначально помещенного в нартексе храма и известного по Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennati [Rizzardi 2011, p. 128], заказчиком был епископ Екклезий, занимавший равеннскую кафедру между 521 и 532 гг. [Deichmann 1976, p. 226]. Он поручил строительство храма Юлиану Аргентарию, человеку немалого состояния, субсидировавшего постройки и других равеннских церквей (Сан Микеле ин Аффричиско и Сан-Апполинаре ин Классе), который потратил на строительство Сан-Витале двадцать шесть тысяч золотых солидов [Deichmann 1976, p. 226]. К. Риццарди относит дату начала постройки к концу жизни епископа Екклезия – 530–532 гг. [Rizzardi 2011, p. 128],

---

<sup>1</sup> Редин Е.К. Мозаики Равеннских церквей. СПб.: Изд-во Скороходова, 1896. С. 68–70.

В.Н. Лазарев считал, что церковь была заложена при епископе Екклезии (521–532), но построена позднее, после перерыва в строительстве при епископе Викторе в период с 538–545 гг. Ф.В. Дайхман считает, что перерыва в строительстве не было, а Юлиан начал эту стройку уже после смерти епископа Екклезия и следующего за ним Урсидина (534–536), при приемнике последнего Викторе, который был епископом Равенны между 537/8 и 544/5 гг. и монограммы которого были обнаружены на камнях первого этажа центрального зала и пресбитерия. Освятил же церковь в 547 г. епископ Максимиан, через пятнадцать лет после смерти Экклезия [Rizzardi 2011, p. 129], [Deichmann 1976, p. 226].

Церковь возникла рядом с комплексом Санта-Кроче и базиликой Санта-Мария-Маджоре, на земле с большим количеством христианских захоронений, и включала в себя основания более ранней постройки пятого века, посвященной мученику св. Виталию. Остатки этой капеллы, найденные в 1911 г., на основании анализа ее каменной кладки и мозаики пола были датированы V веком [Rizzardi 2011, p. 129].

Мощи св. Виталия, обнаруженные в 393 г. в Милане св. Амвросием Медиоланским, прибыли в Равенну в V в. и, возможно, были захоронены в алтаре этой небольшой крестообразной часовни, которая предшествовала церкви Святого Виталия и остатки которой были раскопаны под ней [Deichmann 1976, p. 226]. В любом случае легенда о св. Виталии возникла в Равенне, вероятно, еще в начале шестого века, что сделало Равенну местом его мученической смерти и привело к его особому почитанию, наравне со св. Апполинарием [Deichmann 1976, p. 226].

Из роскошного мозаичного убранства этого храма до наших дней дошла только мозаика пресбитерия (рис. 4, 5), которая датируется 546–547 гг. [Лазарев 1986, с. 44], и фрагменты мозаики пола, в том числе фрагменты мозаики пола святилища св. Виталия V века.



*Рис. 4. Равенна. Интерьер пресбитерия церкви Сан-Витале.  
Фото автора*

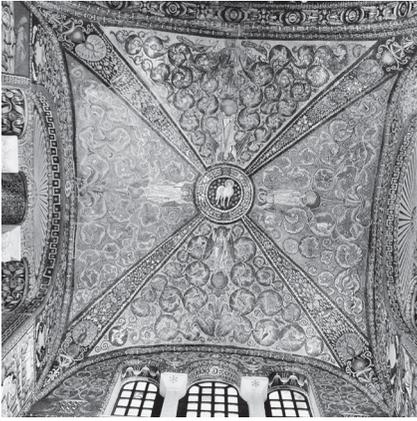


Рис. 5. Сан-Витале. Равенна.  
Мозаика свода пресбитерия.  
*Фото автора*

Изумрудного цвета мозаика стен пресбитерия плавно переходит в компартименты свода вимы – два из которых заполнены орнаментом из золотой акантовой «населенной лозы» на зеленом фоне, а два других украшены синевато-зелеными гирляндами аканта на золотом фоне, в который вплетены фигурки птиц и животных (рис. 5).

Золотое сияние мозаики фона этих компартиментов, расположенных по центральной оси пресбитерия, продолжает золотой фон композиции апсиды, тогда как зеленый фон боковых компартиментов про-

должает цветовую доминанту стен. В центре композиции – бело-снежный агнец на фоне темно-синих небес с золотыми и белыми звездами, заключенный в мандорлу из гирлянды плодов и листьев, представляет Христа. Мандорлу агнца с четырех сторон поддерживают прекрасные ангелы, стоящие на небесно-голубых сферах, а четыре гирлянды, разделяющие свод на компартименты, расходятся от нее в разные стороны, подобно четырем рекам Рая, исходящим из «источника воды живой» (Иер. 2:13), и завершаются в углах свода фигурками роскошных павлинов – символов бессмертия [Bustaccini 1984, p. 31], восседающих на некоем подобии «стилизованых канделябров» [Звездина 2009, с. 207].

Все это расположено прямо над алтарем, в самой сакральной части храма, и, безусловно, представляет визуализацию темы Рая, Эдемского сада (рис. 5), где все обитатели – птицы, животные, растения живут мирно и в изобилии, представленном гирляндами цветов и плодов, которые были весьма популярны в раннехристианской декорации Рима, Неаполя, Равенны, перешедшей плавно из дохристианской иконографической традиции, представляющей смену сезонов, мир и процветание. Гирлянды свода пресбитерия Сан-Витале собраны из различных элементов, каждый из которых наполнен своим символическим значением: вечнозеленых лавровых листьев, цветков белых лилий, символизирующих чистоту и непорочность Девы Марии, красных крестовидных цветков, напоминающих о крестных муках Спасителя. В них присутствуют «яблоки, смоквы и гранаты; среди густой зеленой листвы – разнообразные птицы» [Звездина 2009, с. 204].

Подробный анализ иконографической программы мозаики пресбитерия, однако, не входит в задачи данной работы, этому вопросу посвящено немало трудов<sup>2</sup>; и он составляет отдельную исследовательскую проблему. Большую библиографию по этому вопросу приводит В.Н. Лазарев в своей работе по истории византийской живописи [Лазарев 1986, с. 44]. Целью настоящей работы является выявление конкретных образцов, которые могли бы повлиять на создание этой равеннской мозаики и обогатить наше представление о возможных влияниях и культурных взаимодействиях различных художественных локальных центров.

Основные направления развития стиля искусства Средиземноморья с III по VII в. рассмотрены Эрнстом Китцингером в его работе о становлении искусства Византии [Kitzinger 1977]. По поводу стиля мозаик Равенны, а точнее возможных влияний и мастеров, которые украшали ее храмы в период V–VI вв., существуют довольно разные точки зрения, иногда диаметрально противоположные. Библиографию и подробный анализ точек зрения исследователей XIX в. по этой теме можно найти у Е. Редина<sup>3</sup>. У многих исследователей XIX в., таких как Ж. Лабарт, Ф. Грегоровиус, Ш. Байе, Э. Мюнц, Э. Добберт, В. Шульце, была популярна точка зрения о том, что в Равенне работали «многочисленные артели византийских мастеров»<sup>4</sup>. Дж. Галасси и Дж. Бовини считают, что византийское искусство впервые проявило себя в Равенне в мозаиках Сан-Витале<sup>5</sup>. В.Н. Лазарев считает эти взгляды «бездоказательными» и «беспочвенными», настаивая на том факте, что в церкви Сан-Витале «мы имеем дело с равеннским искусством, хотя и находившимся под сильным византийским влиянием. В двух других равеннских памятниках пятого десятилетия VI в. (Сант Аполлинаре ин Классе и Сан Микеле ин Аффричиско) местные традиции не только господствуют, но и претерпевают ряд таких изменений, которые можно рассматривать как дальнейшее развитие наметившихся уже в мозаиках эпохи Теодориха стилистических сдвигов [Лазарев 1986, с. 44]. Он полагает, что все мозаики церкви Сан-Витале были выполнены одновременно, а «различие их стиля следует объяснять не тем, что они исполнены в разное время, а тем, что здесь работали разные мастера, к тому же использовавшие

---

<sup>2</sup> Там же. С. 125. См. также [Deichmann 1969, SS. 226–256; Rizzardi 2011, pp. 128–146]

<sup>3</sup> Там же. С. 3–8.

<sup>4</sup> Там же. С. 5–7. См. также [Лазарев 1986, с. 44].

<sup>5</sup> *Galassi G.* La prima apparizione dello stile bizantino nei mosaici ravennati // *Atti del X Congresso internazionale di storia dell'arte.* Roma, 1912. P. 74–79. См. также [Bovini 1956, p. 35].

разные образцы» [Лазарев 1986, с. 44]. Характеризуя стиль исполнения мозаик Сан-Витале, он утверждает, что «ни в одной равеннской мозаике VI в. нельзя опознать руку византийского мастера» [Лазарев 1986, с. 44]. Справедливо отмечая, что мозаики храмов Равенны «по стилю и характеру выполнения – смелому, экспрессивному и в то же время несколько грубоватому», неотделимы от ее художественной культуры и напоминают «красотой своих цветочных сочетаний» варварские золотые украшения [Лазарев 1986, с. 45], В.Н. Лазарев видит в мозаиках Сан-Витале яркое подтверждение того, что Равенна VI столетия давно уже обладала собственными сложившимися традициями создания мозаичной декорации, «богатými кадрами художников» и не нуждалась уже в притоке иноземцев.

Й. Стржиговский признавал в памятниках Равенны как сильное восточное влияние, так и самобытность местных школ<sup>6</sup>. Он же впервые указывает на связи искусства Равенны с искусством Антиохии<sup>7</sup>. Ф.В. Дайхман, характеризуя декорацию Сан-Витале, видит в ней работу многих различных мастеров и даже мастерских, серьезно различающихся по стилю, проявляющих различные подходы к использованию цветочных и пропорциональных соотношений. Однако в целом весь ансамбль образует единое целое и проявляет ведущую и объединяющую роль одного куратора: «Снова и снова новые черты указывают на связи между отдельными частями, совместную работу различных рабочих групп, но в конечном счете на общее руководство и единый проект всего цикла мозаики. Кроме того, во всех частях цикла присутствует стиль, в котором преобладает не пространство, а поверхность, не пластическое моделирование, а линия, а колорит выполняет исключительно декоративную функцию» [Deichmann 1969, S. 256]. Иногда обнаруживаемые стилистические отличия мозаик разных частей пресбитерия Ф.В. Дайхман связывает с возможным влиянием различных образцов на одного и того же мастера, отмечая вместе с тем явное присутствие как минимум двух различных мастерских, проявляющих существенные различия в технике выполнения мозаик. Это касается прежде всего декорации триумфальной арки и стен пресбитерия, с одной стороны, и свода и стен апсиды с другой. Однако и внутри отдельных частей ситуация неоднородна, что свидетельствует об очевидном факте «сотрудничества разных художников, даже групп художников или мастерских, которые совместно

<sup>6</sup> *Strzygowski J.* Das Etachmiadsin Evangeliar. Wien, 1891. S. 50–51.

<sup>7</sup> *Strzygowski J.* Antiochenische Kunst // *Oriens Christianus*. 1902. Vol. 2. P. 421–433; *Idem.* Ravenna als Vorort aramäischer Kunst // *Oriens Christianus*. 1915. Vol. 5. P. 83–110.

выполняли задачу по единому общему проекту» [Deichmann 1969, SS. 254–256]. Особой изысканностью при этом выделялись мозаики апсидальной части, «представляющие возвышенный стиль», для которых, по мнению Ф.В. Дайхмана, «была создана специальная мастерская, технические приемы которой, по-видимому, отличались особой изысканностью и поэтому выделялись» [Deichmann 1969, S. 254]. Мозаики апсиды и императорских панно принадлежат, с его точки зрения, одной группе художников, что показывает сравнительный анализ выполнения складок на одеждах ангелов апсиды и сановника, изображенного слева от императрицы Феодоры, аналогичный узор на одежде св. Виталия в апсиде и на драпировке придворной дамы, стоящей справа от Феодоры, а также сравнение голов Христа и св. Виталия в апсиде и епископа Максимиана в императорском панно с Юстинианом [Deichmann 1969, S. 255].

Аргументация о возможных связях и параллелях часто основана не только на формальном сопоставлении фрагментов, но и на иконографических решениях, однако важную роль здесь играют и исследования, связанные с работой реставраторов [Ranaldi 2015, pp. 83–101], позволяющие выявить различия в технических приемах выполнения мозаик [Alberti and Muscolino 2001, pp. 76–83; Alberti and Muscolino 2005, pp. 169–180], также считающих, что в пресбитерии работали не менее двух различных мастерских мозаичистов<sup>8</sup>.

Обращаясь к вопросу о возможных образцах, вдохновлявших художников Равенны, стоит затронуть еще один аспект, касающийся возможных влияний на создание декорации церкви Сан-Витале. Не отрицая возможные влияния Антиохии, Рима, Палестины, возможно Фессалоник (базилика Архиепопитос), хотелось бы обратить внимание на более доступные и близкие к Равенне регионы – легко достижимые по морскому пути – Аквилею, Градо и Сицилию. Равенна, Аквилея и Градо – портовые города, лежащие не так далеко друг от друга, особенно если сравнить эти расстояния с расстояниями до Константинополя, Салоник и сирийских городов. Остров Сицилия также находится существенно ближе к Равенне и также, как Аквилея, обладал развитыми художественными традициями создания мозаичной декорации с античных времен.

Аквилея на протяжении всей своей истории играла важную роль в экономической и в политической жизни Римской империи. Ее «значение хорошо подтверждается множеством различных

---

<sup>8</sup> *Alberti L.* Restoring the mosaics of San Vitale. URL: [venezian.altervista.org/ContributiScienza/91.\\_Alberti\\_San\\_Vitale.pdf](http://venezian.altervista.org/ContributiScienza/91._Alberti_San_Vitale.pdf) (дата обращения 18.06.2023).

источников – литературных, эпиграфических, археологических, иконографических и нумизматических» [Gentili 1992, p. 192], а «стратегическое положение и экономическая деятельность сделали город очень могущественным и богатым на протяжении всей его истории... В четвертом веке нашей эры и Юлиан, и Аммиан все еще называли город процветающим местом...», в то время как Авзоний, называя Аквилею «стенами и знаменитой гаванью», поместил его в число девяти самых известных городов Римской империи того времени. Географическое положение и эффективная система дорог сделали город обязательным проходом для римских войск, прибывающих с Востока, особенно из Придунайской области [Gentili 1992, p. 192].

В начале IV в. в Аквилее строится большая христианская базилика, мозаики пола которой датируют периодом епископата Теодора (ок. 310 г.) и которые представляют собой «первый пример масштабного церковного убранства» [Holden 2002 p. 31]. В этой мозаике наряду с античными пасторальными мотивами, изображением животных и птиц в геометрическом орнаменте и в гирлянде аканта, образом Доброго пастыря, встречающегося в оформлении как религиозных, так и светских построек IV в., мы находим однозначный библейский мотив, а именно притчу об Ионе.

Аквилея отличалась стремлением к церковной самостоятельности и собственными взглядами на различные богословские вопросы, не принимая подчас имперские позиции, будь то Рим или Византия. Город играл важную роль в христианизации восточных регионов до Дуная, Венгрии и Балкан, имея значительное влияние на этих территориях<sup>9</sup>. Аквилея пережила нашествие гуннов в 452 г., разрушивших город, жители которого бежали в Градо и на острова лагуны. В конце VII в. вторжение лангобардов вынудило местных епископов переселиться в Градо, но в Аквилее тут же появляется новый предстоятель, который перемещает свою резиденцию в Чивидале дель Фриуле, столицу лангобардского герцогства. Епископ Градо, распространяющий свою власть на острова лагуны, находился под патронажем Рима, тогда как епископ Аквилеи остается под патронажем лангобардов до прихода франков<sup>10</sup>. С 811 г. Карл Великий покровительствует Аквилейской церкви и патриарх Максенций начинает восстановление Аквилеи как патриаршей резиденции.<sup>11</sup>

Возвращаясь к вопросу о возможных образцах, вдохновлявших художников-мозаичистов Сан-Витале в контексте взаимосвязей

<sup>9</sup> Figelli N. *Aquileia Guide*, Trieste: Ed. Bruno Fachin, 2000. 64 p.

<sup>10</sup> Ibid. P. 3–4.

<sup>11</sup> Ibid. P. 47.

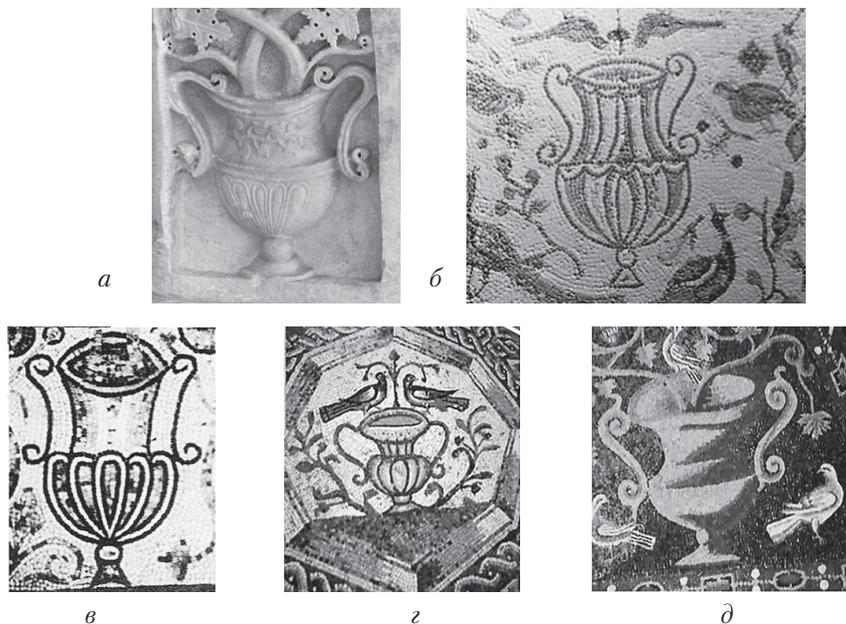
различных регионов, хотелось бы обратить внимание на некоторые сопоставления фрагментов рельефа свода арки из дворца императора Галерия в Салониках (IV в.; «малой арки Галерия»), которая находится в археологическом музее Фессалоник, мозаичной декорации полов базилики IV в. епископа Теодора, сохранившихся в Аквилее, мозаики полов раннехристианских построек V в. в Градо и полов V в. капеллы св. Виталия в Равенне, обнаруженных в 1911 г. Все примеры представляют мотивы, весьма популярные в античном искусстве и нашедшие свое место в христианском иконографическом репертуаре в контексте темы райского сада, дополнившей семантику излюбленных декоративных мотивов античности: цветы, плоды, птицы, животные, виноградная лоза, листья аканта. Один из наиболее популярных мотивов представляет гирлянду листьев аканта или виноградную лозу, симметрично вырастающую из вазы. Вокруг вазы или внутри гирлянды находятся птицы, сидящие на ветвях лозы. Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что в памятниках, происходящих из различных мест, в этой композиции отдается предпочтение одной и той же форме вазы, которая повторяется довольно часто. Форма вазы, подобная канфару, которую мы видим в римской мозаике III в. в Израиле (Лодо), в рельефе свода арки дворца императора Галерия в Салониках (IV в.), встречается также в мозаичных полах ранней базилики Петра (Petrario), открытых в базилике св. Евфимии в Градо<sup>12</sup>, в полах капеллы св. Виталия V в. в Равенне, и в мозаике стен церкви Сан-Витале VI в. (рис. 6). Мы видим корреляцию формы корзины в схожих мотивах, представляющих корзину с фруктами и двух птиц в полах базилики епископа Теодора в Аквилее (IV в.) и в настенных мозаиках Сан-Витале (VI в.) (рис. 7).

Представление виноградной лозы, ее листьев и рисунка стебля также весьма схожи в различных мозаиках Аквилеи и Равенны (рис. 8), но особое сходство обнаружено между репрезентацией этого мотива в рельефе арки императора Галерия в Салониках (IV в.) и в мозаике стен Сан-Витале (VI в.) (рис. 9).

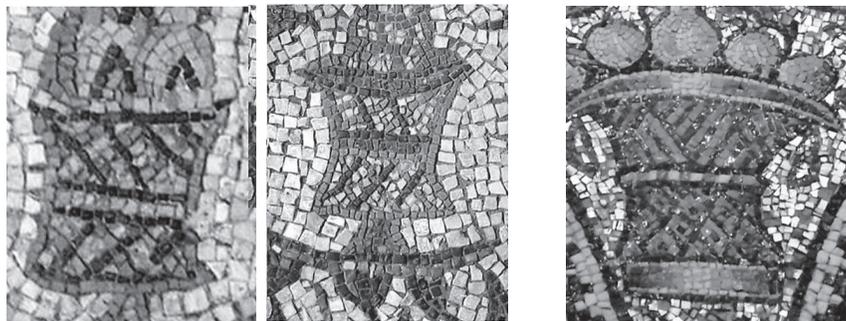
Сопоставление изображения птиц в вышеупомянутом фрагменте мозаичного пола из Градо (450–510 гг.) и пола в церкви Сан-Витале также демонстрирует явное сходство, но особенно интересно сопоставление изображений павлинов в углах свода пресбитерия церкви Сан-Витале и аквилейской мозаики из базилики, построенной в конце IV в. над южным пределом храма епископа Теодора (рис. 10).

---

<sup>12</sup> *Marocco E.* Grado a guide to the city. Trieste: Fd. Bruno Fachin, 2000. P. 19.



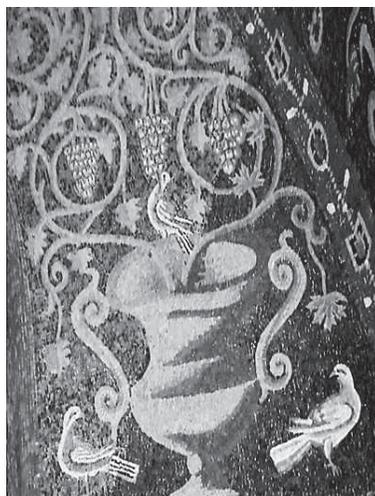
*Рис. 6. Сопоставление мотивов: форма вазы в римских мозаиках – Израиля (Лод, III в.), а – Салоник (рельеф арки из дворца императора Галерия, IV в.), б – Равенны (фрагмент полов в капелле св. Виталия, V в.), в – Градо (фрагмент пола базилики св. Евфимии, V–VI вв.), з, д – фрагмент мозаики стен церкви Сан-Витале, Равенна (VI в.).  
Компиляция изображений из фотоматериалов автора статьи*



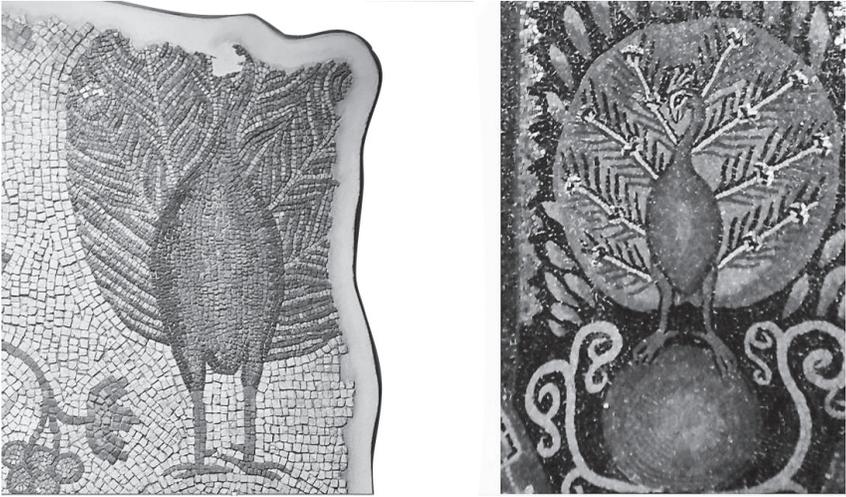
*Рис. 7. Сопоставление мотивов: корзины с фруктами. Два изображения слева – фрагмент мозаичных полов базилики Теодора в Аквилее (IV в.), справа – фрагмент мозаики стен пресбитерия церкви Сан-Витале, Равенна (VI в.). Фото автора*



*Рис. 8.* Виноградная лоза. Сопоставление мотивов.  
Виноградная лоза: слева – фрагмент мозаики из Аквилеи (IV в.),  
справа – фрагмент мозаики стен церкви Сан-Витале, Равенна, VI в.  
*Фото автора*



*Рис. 9.* Сопоставление мотивов:  
слева – рельеф арки Галерия, Салоники, IV в.;  
справа – мозаика стен церкви Сан-Витале, Равенна, VI в.  
*Фото автора*



*Рис. 10.* Сопоставление мотивов: изображения павлинов в углах свода пресбитерия церкви Сан-Витале (справа) и в аквилейской мозаике IV в. (слева).

*Фото автора*

Художественные взаимосвязи между Равенной и Аквилеей можно видеть и в каролингскую эпоху на примере сопоставления рельефов кафедры равеннского епископа Аньело (Агнеллус – 556–569 гг.) в церкви св. Духа и рельефов в аквилейской базилике, относящихся ко времени предстоятеля Максимиана, который в начале IX в. вновь перенес патриаршую резиденцию в Аквилею при поддержке императора Карла Великого<sup>13</sup>. Здесь уже, по всей видимости, равеннский памятник мог выступать в роли образца, вдохновляя обновление аквилейского храма. В обоих рельефах можно отметить схожую композиционную структуру в виде квадратных ячеек, в которых размещены различные персонажи – птицы, животные, симметричные сцены вокруг ваз. Один из персонажей аквилейского рельефа явно копирует животное из равеннской мозаики (рис. 11). На этом параллели между декоративными мотивами Аквилеи и Равенны не заканчиваются. В мозаике свода архиепископской капеллы в Равенне находится орнамент в виде многочисленных крестообразных цветков лилии, который датируют VI в.<sup>14</sup> и аналогичный мотив мы встречаем в мозаике пола аквилейской базилики IV в.

<sup>13</sup> Figelli N. Op. cit. P. 4, 47.

<sup>14</sup> Редун Е.К. Указ. соч. С. 176–177.



*Рис. 11. Сопоставление мотивов:*  
 слева – фрагмент мозаики свода пресбитерия Сан-Витале (VI в.);  
 справа – фрагмент рельефа IX в. из аквилейской базилики.

*Фото автора*

Композиция одного из компартиментов в своде вимы Сан-Витале представляет обитателей райского сада в гирляндах аканта, где в верхней части свода с двух сторон от ангела мы видим изображения животных, только наполовину выглядывающих из акантовой лозы (рис. 12). В остальных случаях они изображены целиком, как и в многочисленных сирийских, африканских и других примерах мотива «населенной лозы» в мозаиках римской империи, ближайший из которых к Равенне находится в аквилейской базилике епископа Теодора.

Пример, аналогичный вышеназванному фрагменту свода пресбитерия Сан-Витале, мы находим в мозаиках полов IV в. виллы дель Казале на Сицилии, в нескольких километрах от Пьяцца Армерино. Здесь точно так же, как и в Сан-Витале, мы видим различных животных, наполовину выглядывающих из акантовой лозы.

Сопоставление этих образов демонстрирует поразительное сходство, включая цветовые решения. Так, в обоих случаях, и в Сан-Витале, и в мозаике пола виллы дель Казале, животные проявляются внутри акантового завитка, и граница видимой части туловища обрамлена небольшой гирляндой красного цвета (рис. 13).



*Рис. 12. Фрагмент мозаики свода пресбитерия церкви Сан-Витале, Равенна, VI в. Фото автора*



*Рис. 13. Сопоставление мотивов (животные в листьях аканта): слева – мозаика полов Виллы дель Казале, Сицилия, IV в., справа – мозаика свода пресбитерия Сан-Витале, VI в. Фото автора*

Рассмотренные выше конкретные примеры, сопоставление иконографических мотивов и способов их реализации демонстрируют явное знакомство мастеров, работавших в Равенне с образцами, найденными на территории Сицилии, Аквилеи и Градо, что позволяет наглядно показать и аргументировать культурные взаимодействия и связи между этими локальными художественными центрами.

### *Литература*

---

- Звездина 2009 – *Звездина Ю.Н.* Образ гирлянды в мозаиках Неаполя и Равенны // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2009. Т. 184. С. 201–208.
- Лазарев 1986 – *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. 329 с.
- Alberti and Muscolino 2005 – *Alberti L., Muscolino C.* The conservation of the mosaics of San Vitale in Ravenna, Italy, 1989–1999: construction technique and treatment methodology // Proceedings of 8th Conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics (ICCM). Wall and Floor Mosaics: Conservation, Maintenance, Presentation. Thessaloniki 29 October – 3 November 2002 / Ed. by Ch. Bakirtzis. Thessaloniki, 2005. P. 169–180.
- Alberti and Muscolino 2001 – *Alberti L., Muscolino C.* Alcune osservazioni sulla tecnica di esecuzione dei mosaici parietali dell'abside della basilica di S.Vitale a Ravenna // QdS 5: Quaderni della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Ravenna. Vol. 5. Ravenna: Longo, 2001. P. 76–83.
- Bovini 1956 – *Bovini G.* Mosaici di Ravenna. Milano: Silvana Editoriale d'Arte, 1956. 55 p.
- Bustaccini 1984 – *Bustaccini G.* Ravenna. Seine Mosaiken, seine Denkmäler, seine Umgebung. Ravenna: Fotometalgrafica Emiliana, 1984. 164 S.
- Caillet 2020 – *Caillet J.-P.* Ritorno al « Buon Pastore »: i casi aquileiesi. Riguardo allo sviluppo del tema (sec. III–VI) // Antichità Altoadriatiche. 2020. No. 92. P. 109–120.
- Carile 1976 – *Carile A.* Episodi della IV Crociata nel mosaico pavimentale di S. Giovanni Evangelista di Ravenna // Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. 1976. Vol. 23. P. 109–130.
- Carile 2016 – *Carile M.* Production, promotion and reception: the visual culture of Ravenna between late Antiquity and the Middle Ages // Ravenna: its role in earlier Medieval change and exchange / Ed. by J. Herrin, J. Nelson. L.: Institute of Historical Research – University of London, 2016. P. 53–85.
- Deichmann 1969 – *Deichmann F.W.* Ravenna. Geschichte und Monumente // Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes / Ed. by F. Steiner. Bd. 1. Wiesbaden: Verlag GMBH, 1969. 344 p.

- Gentili 1992 – *Gentili S.* Politics and Christianity in Aquileia in the 4th century A.D. // *L'Antiquité classique*. 1992. T. 61. P. 192–208.
- Holden 2002 – *Holden A.* The cultivation of upper-class otium: two Aquileian “oratory” pavements reconsidered // *Studies in Iconography*. 2002. Vol. 23. P. 29–54.
- Kitzinger 1977 – *Kitzinger E.* Byzantine art in the making. Main lines of stylistic development in Mediterranean art, 3<sup>rd</sup> – 7<sup>th</sup> century. Harvard: Harvard University Press, 1980. 184 p.
- Montevecchi and Leoni 2004 – *Montevecchi G., Leoni C.* Part 2. Periodo tardoimperiale // *Archeologia urbana a Ravenna: la Domus dei tappeti di pietra, il complesso archeologico di via D'Azeglio* / Ed. by G. Montevecchi. Ravenna, 2004. P. 38–55.
- Ranaldi 2015 – *Ranaldi A.* Ravenna's orientation in mosaic restoration // *Ravenna Musiva. Preservation and restoration of architectural decoration mosaics and frescoes: International Conference, Ravenna 8–10 May 2014* / Ed. by L. Kniffitz, E. Carbonara. Ravenna, 2015. P. 83–101.
- Rizzardi 2011 – *Rizzardi C.* San Vitale // *Il Mosaico a Ravenna: ideologia e art.* Bologna: Ante Quem, 2011. P. 128–146.

## References

---

- Alberti, L. and Muscolino, C. (2005), “The conservation of the mosaics of San Vitale in Ravenna, Italy, 1989–1999: construction technique and treatment methodology”, in Bakirtzis, Ch. (ed.), *Proceedings of 8th Conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics (ICCM). Wall and Floor Mosaics: Conservation, Maintenance, Presentation*, Thessaloniki, 29 October – 3 November 2002, Thessaloniki, Greece, pp. 169–180.
- Alberti, L. and Muscolino, C. (2001), “Alcune osservazioni sulla tecnica di esecuzione dei mosaici parietali dell'abside della basilica di S. Vitale a Ravenna”, in *Quaderni della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Ravenna*, vol. 5, pp. 76–83.
- Bovini, G. (1956), *Mosaici di Ravenna*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano, Italy.
- Bustaccini, G., (1984), *Ravenna. Seine Mosaiken, seine Denkmäler, seine Umgebung*, Fotometalgrafica Emiliana, Ravenna, 160 s.
- Caillet, J.-P. (2020), “Ritorno al ‘Buon Pastore’: i casi aquileiesi. Riguardo allo sviluppo del tema (sec. III–VI)”, *Antichità Altoadriatiche*, no. 92, pp. 109–120.
- Carile, A. (1976), “Episodi della IV Crociata nel mosaico pavimentale di S. Giovanni Evangelista di Ravenna”, in *Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, vol. 23, pp. 109–130.
- Carile, M. (2016), “Production, promotion and reception: the visual culture of Ravenna between late Antiquity and the Middle Ages”, in Herrin, J. and Nelson, J. (eds.), *Ravenna: its role in earlier Medieval change and exchange*, Institute of Historical Research – University of London, London, UK, pp. 53–85.

- Deichmann, F.W. (1969), “Ravenna. Geschichte und Monumente”, in Steiner, F. (ed.), *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Bd. 1, Verlag GMBH, Wiesbaden, Germany.
- Gentili, S. (1992), “Politics and Christianity in Aquileia in the 4th century A.D.”, *L’Antiquité classique*, t. 61, pp. 192–208.
- Holden, A. (2002), “The cultivation of upper-class otium: two Aquileian ‘oratory’ pavements reconsidered” in *Studies in Iconography*, vol. 23, pp. 29–54.
- Kitzinger, E. (1980), *Byzantine art in the making. Main lines of stylistic development in Mediterranean art, 3<sup>rd</sup> – 7<sup>th</sup> century*, Harvard University Press, Harvard, USA.
- Lazarev, V.N. (1986), *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi* [History of Byzantine painting], Iskustvo, Moscow, USSR.
- Montevecchi, G. and Leoni, C. (2004), “Part 2: Periodo tardoimperiale”, in Montevecchi, G. (ed.), *Archeologia urbana a Ravenna: la Domus dei tappeti di pietra, il complesso archeologico di via D’Azeglio*, Ravenna, Italy, pp. 38–55.
- Ranaldi, A. (2015), “Ravenna’s orientation in mosaic restoration”, in Kniffitz, L. and Carbonara, E. (eds.), *Ravenna Musiva. Preservation and restoration of architectural decoration mosaics and frescoes: International Conference, Ravenna 8–10 May 2014*, Ravenna, Italy, pp. 83–101.
- Rizzardi, C. (2011), “San Vitale”, in *Il Mosaico a Ravenna: ideologia e art*, Ante Quem, Bologna, Italy, pp. 128–146.
- Zvezdina, Yu.N., (2009), “The image of a garland in the mosaics of Naples and Ravenna”, *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture], vol. 184, pp. 201–208.

### *Информация об авторе*

*Елена А. Хрипкова*, кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; [samary@inbox.ru](mailto:samary@inbox.ru)

### *Information about the author*

*Elena A. Khripkova*, Cand. of Sci. (Art Studies), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; [samary@inbox.ru](mailto:samary@inbox.ru)

Мариологический цикл Пьетро Каваллини  
в Санта-Мария ин Трастевере:  
к вопросу византийских и западных влияний  
в римских памятниках конца XIII в.

Ирина В. Голубева

*Российский институт истории искусств,  
Санкт-Петербург, Россия, igolubeva@yandex.ru*

*Аннотация.* Формирование художественного облика Рима конца XIII столетия происходило в условиях органического сосуществования и интенсивного взаимопроникновения элементов античного, раннехристианского, романского, готического и византийского искусства. Мощным стимулом для образно-концептуального обновления города стали инициативы выдающихся римских понтификов, а также епископов и кардиналов, пожелавших вписать свое имя в историю. Дискуссия о роли заказчика, начатая еще в кружке Аби Варбурга в начале XX в., спустя полвека привела к появлению одного из самых актуальных подходов к изучению искусства Проторенессанса. Другим важным направлением научных изысканий в отношении памятников этой эпохи стали попытки осмысления более широких процессов в сфере культуры, условно выведенных в оппозицию «Восток – Запад». В рамках этого подхода изучаются элементы иконографии, зародившиеся в «восточной» или «западной» парадигме, а также оцениваются факторы, повлиявшие на творческий выбор мастера при обращении к той или иной художественной традиции. В настоящей статье дается краткая характеристика иконографических особенностей мозаик мариологического цикла Пьетро Каваллини в Санта-Мария ин Трастевере в свете обозначенных аспектов исследования.

*Ключевые слова:* Пьетро Каваллини; Санта-Мария ин Трастевере; искусство Проторенессанса; христианская иконография; книжная миниатюра XIII в.

*Для цитирования:* Голубева И.В. Мариологический цикл Пьетро Каваллини в Санта-Мария ин Трастевере: к вопросу византийских и западных влияний в римских памятниках конца XIII в. // *Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии.* 2023. № 3. С. 38–49. DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-38-49

The mariological cycle  
of Pietro Cavallini in Santa-Maria in Trastevere:  
Byzantine and Western influences in Roman monuments  
at the end of the 13<sup>th</sup> century

Irina V. Golubeva

*Russian Institute of Art History, Saint Petersburg, Russia,  
igolubeva@yandex.ru*

*Abstract.* The Rome artistic profile formation at the end of the 13th century took place in the conditions of organic coexistence and intensive interpenetration of elements of ancient, early Christian, Romanesque, Gothic and Byzantine art. The powerful impetus for the figurative and conceptual city renewal was the lead of prominent Roman pontiffs, as well as bishops and cardinals who wished to write their name in history. The discussion about the role of the patron, which began in the circle of Aby Warburg at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, half a century later led to the emergence of one of the most actual approaches to the study of the Proto-Renaissance art. Another important direction of scientific research of these monuments was the reflections about much broader culture processes, figuratively brought into opposition “East – West”. Within this approach, various elements of iconography, which originated in the “Eastern” or “Western” paradigm, are studied, and the factors that influenced master’s choice when referring to one or another artistic tradition are evaluated. The article examines the iconography of the mosaics of the Mariological cycle by Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere in the focus of the mentioned aspects of the study.

*Keywords:* Pietro Cavallini; Santa-Maria in Trastevere; Protorenaissance art; Christian iconography; manuscripts of 13<sup>th</sup> century

*For citation:* Golubeva, I.V. (2023), “The mariological cycle of Pietro Cavallini in Santa-Maria in Trastevere: Byzantine and Western influences in Roman monuments at the end of the 13<sup>th</sup> century”, *Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion*, no. 3, pp. 38–49, DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-38-49

Мозаичные сцены мариологического цикла в Санта-Мария ин Трастевере – единственное произведение Пьетро Каваллини с устойчивой атрибуцией, поэтому в отношении него традиционно обсуждаются другие, не связанные с авторством проблемы, среди которых главное место занимает поиск источников иконографии. Обращение художника к византийским схемам (как традиционным, так и современным ему) – бесспорно, но также можно отметить и активное включение в композицию деталей, восточному искусству не свойственных. Этот феномен представляет собой богатую почву для исследования и становится опорной точкой

в более широкой дискуссии о столкновении в творчестве итальянских (прежде всего римских) мастеров этого периода традиций восточно-христианской и западной культуры.

После разграбления Константинополя в 1204 г. большое количество византийских художественных образцов оказались на территории современной Италии, и уже к концу XIII столетия процесс взаимодействия христианского искусства по линии Восток–Запад широтой своей вариативности превзошел все предыдущие периоды [Romanini 1982]. Пути проникновения иконографических схем и моделей, помимо традиционных (через книжную миниатюру и произведения малой пластики), дополнились еще и присутствием большого количества греческих мастеров разного уровня и стиля. Художники приезжали и из Константинополя, и из провинций. Одним из крупнейших греческих поселений на территории Рима был район Велабро, где находились церкви Санта-Мария ин Космедин и Сан-Джорджо ин Велабро. В последней Пьетро Каваллини с помощниками на рубеже 1280–1290-х гг. была выполнена фреска конхи апсиды с изображением традиционного римского сюжета – Христос с предстоящими святыми. Также Каваллини, по одной из версий его биографии<sup>1</sup>, в период своего художественного становления мог быть ассистентом у мастеров, расписывавших аббатство Гроттаферата – памятника с явным присутствием византийской традиции. Как можно увидеть, восточно-христианских источников, которые могли повлиять на иконографический выбор римского мастера, было довольно много. Что касается искусства Запада (а по отношению к Италии правильнее – Севера), то основным каналом его распространения была книжная миниатюра [Tomei 2017].

Иллюминированные манускрипты, большая часть которых имела французское происхождение, стали активно поступать на территорию Италии с конца XII в. [Pace 2011], с периода понтификата Иннокентия III (1198–1216)<sup>2</sup>, папы-реформатора, стимулировавшего подъем во всех сферах церковной жизни – богословии, литургии, искусстве. Множество книг оказалось при дворе императора Фридриха II Гогенштауфена (1194–1250), правление которого характеризовалось огромным интересом к «учености» и особой любовью к куртуазной культуре [Margiotta 1980, pp. 41–42]. Со второй половины XIII столетия усиливаются связи с Северной Европой, что происходит, помимо прочего, в результате деятельности

---

<sup>1</sup> Подробно см.: *Matthiae G. Gli affreschi di Grottaferrata e un'ipotesi cavalliniana*. Roma: Di Luca, 1970.

<sup>2</sup> Здесь и далее после имени римского папы указываются годы его понтификата.

некоторых кардиналов и римских пап, в особенности французов<sup>3</sup>, которые заказывали не только кодексы, но и переносные алтари, расшитые облачения, церковную утварь [Bilotta 2008, pp. 55–56]. Таким образом, как во владении самих клириков, так и в римских церквях в большом количестве находились потенциальные иконографические источники – различные литургические предметы и книги<sup>4</sup>.

Помимо импортированных манускриптов иллюстрированные кодексы различного назначения (среди которых были не только библии и книги благочестия, но и писания святых отцов, сочинения классических и средневековых авторов, научные трактаты и юридическая литература [Maddalo 2016, pp. 504–506]) создавались непосредственно в Италии по заказу влиятельных патронов самими итальянскими иллюминаторами<sup>5</sup>, и активнее всего – в последней четверти XIII в.<sup>6</sup> Многие из них, в силу указанных выше

---

<sup>3</sup> Среди них – Урбан IV (1261–1264), Климент IV (1265–1268) и Мартин IV (1281–1285).

<sup>4</sup> Известно, что самые крупные библиотеки были у папы Бонифация VIII (более 650 рукописей) и кардиналов – Пьетро Перегрессо, Гофредо Алатри, Гонсало Джуделя, Джакомо Колонна, а также у Якопо Стефанески [Gardner 2013, p. 198]. Эти книги зачастую передавались церквям и скрипториям: так, Николай III в 1277 г. передал в Санта-Мария ин Арачели известную 9-томную Парижскую Библию (BAV, Ms. Vat. Lat. 7793–7781), изготовленную французскими мастерами, а кардинал Жан Шоле в 1280 г. купил и передал из Парижа в свою титульную церковь Санта-Чечилия ин Трастевере (т. е. до работы там Пьетро Каваллини в начале 1290-х гг.) большое количество французских кодексов [Gardner 2013, pp. 194–195].

<sup>5</sup> Впервые термин «иллюминатор» как самоидентификация переписчика появляется в подписи Мастера Николая (Magister Nicolaus) в Сакраментарии Ананьи (BAV, Ms. Chigi C. VI 174 fol. 99) [Gardner 2013, p. 199].

<sup>6</sup> Большую важность для настоящего дискурса представляют следующие группы кодексов: 1) папские литургические книги, созданные в Риме под воздействием французской традиции: Aracoeli Bible. BAV, Ms. Vat. Lat. 7801; Magister Nicolaus. Sacramentario d'Agani. BAV, Ms. Chigi C. VI 74; Magister Rainerius notaries. Pontifical. Ms. 5132, Lyons, Bibliotheque Municipale; Pontifical Lateranese, BNF, Paris, Ms. Lat. 960; 2) манускрипты мастеров болонской школы, новаторски синтезировавших в своем творчестве искусство палеологов и французскую готику: Maestro della Bibbia di Gerona. Bibbia, Gerona, Biblioteca Capitolare, Ms. 10; Maestro di Gerona. Antifonario, London, British Library, Add. Ms. 30084; Maestro di Modena. Graduale, Modena, Biblioteca Estense, Ms. Lat 1021; Miniature Bolognese. Bibbia, BAV. Ms. Vat. Lat. 20; Bernardino da Modena (заказчик – кардинал Жан Шоле), 1268–1278, Gerona, Archivio Cathedralico, Ms. 10.



*Рис. 1. Мозаичный декор апсиды и триумфальной арки Санта-Мария ин Трастевере, Рим, XII–XIII вв.*

*(<https://reliquiosamente.com/2015/09/15/el-prodigio-de-la-taberna-meritoria/>)*

обстоятельств, производились под сильным влиянием французских книг [Gardner 2013; Jacoff 1980].

Таким образом, в Риме конца XIII в. сложилась ситуация довольно благоприятная с точки зрения возможностей комбинаторики различных художественных традиций. Практическая реализация этой тенденции становится особенно востребованной благодаря масштабному артистическому обновлению Рима в преддверии празднования 1300 г., объявленного папой Бонифацием VIII (1294–1303) для всего христианского мира юбилейным. В ожидании большого наплыва паломников в главных храмах города были произведены обширные реконструкции<sup>7</sup> [Kessler, Zacharias 2000]. Крупнейшие заказы по обновлению декора были отданы римским мастерам, среди которых был и Пьетро Каваллини, выполнивший цикл из шести мозаичных панно, посвященных житию Девы Марии<sup>8</sup>, в пространстве апсиды и триумфальной арки церкви Санта-Мария ин Трастевере (рис. 1). Патроном данного проекта выступил состоятельный горожанин Бертольдо Стефанески, изображенный Каваллини в позе поклонения Деве Марии в седьмой, донаторской, мозаике цикла.

Базилика «за Тибром» и ранее подвергалась переустройству, самое значительное из которых – новый декор апсиды с компо-

<sup>7</sup> Отметим, однако, что в Санта-Мария Маджоре и Сан-Джованни ин Латерано работы были инициированы еще в начале 1290-х гг. папой-францисканцем Николаем IV (1288–1292).

<sup>8</sup> Это сцены: Рождение Марии, Благовещение, Рождество, Поклонение волхвов, Сретение и Успение.

зией Сопрестолия Христа и Богоматери – пришлось на понтификат Иннокентия II (1130–1143). Иконографическая программа 1140-х гг. была призвана символически отразить целый комплекс идей, одной из которых было завершение церковного раскола и личный триумф Иннокентия<sup>9</sup>, победившего в междоусобной борьбе антипапу Анаклетта II (1130–1134). Эта идея органично дополнила главную – прославление и торжество Римской церкви, обновление которой стало возможным благодаря григорианской реформе последней четверти XI в. Однако образ *Ecclesia Romana*, присутствующий в римских декорациях еще с раннего христианства<sup>10</sup>, в начале XII в. представлен в совершенно новом ключе: ее стала олицетворять собой Дева Мария, и концептуальной основой этой трактовки становится текст «Песни песней», а также различные комментарии к нему<sup>11</sup> [Aronberg Lavin 2016]. Разработка данной иконографии более чем столетие активно ведется на страницах иллюминированных рукописей и в порталах французских соборов [Маль 2009, с. 354–356], предваряя собой развитие темы Коронавания Богоматери, достигшей кульминации в итальянском искусстве к концу XIII столетия<sup>12</sup>. Таким образом, перед Каваллини стояла непростая задача: гармонично дополнить теофаническую композицию апсиды XII в. житийными сценами в рамках единой триумфальной концепции, вписав ее в современный культурный контекст, связанный как с новой трактовкой образа Богоматери в Риме, так и с празднованием Юбилея. Важную помощь художнику

<sup>9</sup> Сам патрон изображен в композиции в числе предстоящих святых с моделью храма в руках.

<sup>10</sup> Это мог быть женский персонаж, как в старой базилике Сан-Пьетро и в Санта-Мария Маджоре, или изображение Христа с предстоящими святыми, как в программе апсид Санти Косьма и Дамиано, Санта-Прасседе, Санта-Чечилия ин Трастевере.

<sup>11</sup> Подробнее см.: Голубева И.В. Тема Экклезии в мозаичных композициях римских апсид как отражение коммуникативных визуальных стратегий папской власти // Вестник РГГУ. Серия «Языкознание. Литературоведение. Культурология». 2021. № 1. См. список литературы к публикации.

<sup>12</sup> Буквально несколькими годами ранее (ок. 1295 г.) в конхе апсиды главной марианской базилики Рима Санта-Мария Маджоре современник Каваллини – Якопо Торрити выполняет большую композицию Коронавания и также дополняет ее житийными сценами. Безусловно, работы Торрити сказались на иконографической программе Пьетро Каваллини, подробнее об этом см.: Tronzo W. Apse decoration, the Liturgy and perception of art in Medieval Rome: S. Maria in Trastevere and S. Maria Maggiore. // Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, forms and regional traditions / Ed. by W. Tronzo. Bologna: Nuova Alfa, 1989. P. 167–193.

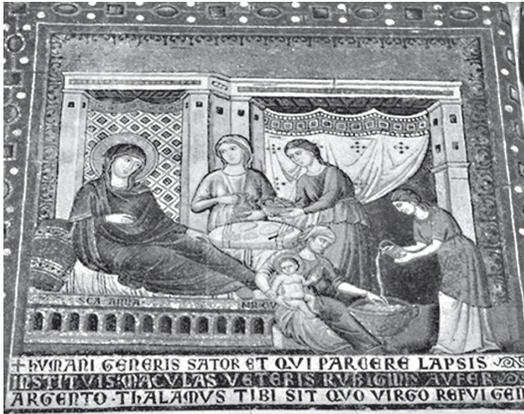


Рис. 2.

Пьетро Каваллини.  
Рождение Марии,  
мозаика. 1296 (?).  
Санта-Мария  
ин Трастевере, Рим  
([https://www.througheternity.com/en/blog/art/Pietro\\_Cavallini\\_Mosaics\\_Santa\\_Maria\\_in\\_Trastevere.html](https://www.througheternity.com/en/blog/art/Pietro_Cavallini_Mosaics_Santa_Maria_in_Trastevere.html))

в этом оказал кардинал Якопо Стефанески, брат заказчика проекта, просвещенный теолог и литератор, который принял участие в разработке программы и сочинил для каждого панно торжественные хвалебные трехстишия гекзаметром [Paniccia 2016b]. В римской традиции такие надписи под монументальными произведениями существовали с ранних времен и назывались титулами (*titulus*). Они выполняли самые разные функции: экзегетическую, дидактическую, а также дополняли собой образ, придавая ему глубину. Поскольку подобный *titulus* был размещен и под главной композицией в конхе, вирши Стефанески-Каваллини были выполнены в той же стихотворной форме и в схожем стилистическом варианте оформления [Aronberg Lavin 2016]. Также трехстишия Стефанески содержали в себе скрытые отсылки к «Песни Песней», что стало дополнительной смысловой связующей нитью между двумя разновременными художественными произведениями.

Рождение Марии – первая сцена цикла Каваллини, и уже в ней содержится прямое указание на связь традиций Востока и Запада (рис. 2): это подписи на ложе св. Анны, сделанные на двух языках – на латыни и греческом (*S(an)c(t)a Anna* и *M(ate)r θ(εο)ῦ*) [Romano, Andaloro 2017]. Общее решение схемы восходит к античной практике изображения роженицы, воспринятой позже византийским искусством. Иконографическим новшеством является изображение богатого интерьера, с потолочными кессонами, выстроенными в направлении единой точки схода, что стало одной из самых ранних попыток освоения перспективы в итальянском искусстве. Центральное место в композиции занимает небольшой столик с угощением для родильницы, которого в восточных прототипах<sup>13</sup>,

<sup>13</sup> Из греческих иллюстрированных кодексов, повествующих о детстве

в отличие от западных (например, у миниатюристов болонской школы<sup>14</sup> [рис. 3]), до Каваллини не было [Margiotta 1980].

В традиционной византийской схеме сцены Благовещения<sup>15</sup> в качестве характерного западного элемента выступает готического вида эдикула, в которую помещен трон Богоматери (рис. 4). Подобная архитектурная конструкция уже встречалась у мастеров римской школы немногими годами ранее, например у Якопо Торрити в его мариологическом цикле в Санта-Мария Маджоре (ок. 1295 г.) или в новозаветных сценах Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи (конец 1280 – начало 1290-х гг.) [Tomei 2000]. Однако здесь образ напрямую связан с текстом, содержащимся в свитке в руках Христа из главной композиции (и это – часть римской службы на праздник Успения/Вознесения Богоматери): Приди ко мне моя возлюбленная и я помещу в тебе свой трон (*Veni electa mea et ponam in te thronum meum*). Оригинальными деталями в схеме Каваллини становятся изображенные по обеим сторонам от Девы Марии ваза с лилиями и блюдо с плодами (с инжиром или смоковницей), отсылающие просвещенного зрителя к тексту «Песни песней» («Что лилия между тернами, то возлюбленная моя между девицами» Песн. 2:2; «смоковницы распустили



Рис. 3. Рождение Марии.

Псалтирь, Италия,  
начало XIV в.

Paris, BNF,  
ms. Smith-Lesouëf 21

(сайт Национальной  
библиотеки Франции, Париж,  
<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc101828r>)

Богоматери, это Минологий Василия II (конец X – начало XI в., BAV, ms. Vat. gr. 1613) или Гомилии Иакова Коккиновафского (2-я четверть XII в., BAV, ms. Vat. gr. 1162).

<sup>14</sup> У Мастера Жеронской библии в «Рождении Иоанна Предтечи» (Maestro della Bibbia di Gerona. Gradual. Ms. 526. Il Museo dell'arte medievale, Bologna) или у Якопино да Реджио в «Рождении Марии» из (Jacopino da Reggio, BNF, Paris, Ms. Smith-Lesouëf 21).

<sup>15</sup> Ближайшие по времени византийские протографы: мозаики монастыря Дафни (ок. 1100 г.), фрески Милешево (XII в.), в миниатюре – Трапезундское Евангелие (XII в.)

Рис. 4. Пьетро Каваллини. Благовещение, мозаика. 1296 (?). Санта-Мария ин Трастевере, Рим (Web Gallery Art [www.wga.hu](http://www.wga.hu))



Рис. 5. Книга Часов, Франция (Thérouanne), ок. 1300. Morgan Library and Museum, ms. M 60, fol.1r (сайт Моргановской библиотеки и музея, Нью-Йорк, США, <https://www.themorgan.org/manuscript/77016>)

свои почки» Песн. 2:13). Изобразительный элемент в виде вазы с лилией, принадлежащий готическому искусству<sup>16</sup>, был, вероятно, заимствован Каваллини из французских манускриптов первой четверти XIII – начала XIV в.<sup>17</sup> [Margiotta 1980], в композиции которых он занимал центральное место – между Архангелом Гавриилом и Девой Марией (рис. 5).

<sup>16</sup> Он присутствует в витражных композициях соборов в Лане и Бурже [Маль 2009, с. 344].

<sup>17</sup> См., например, сцены Благовещения из Книги Часов (Thérouanne, France), ок. 1300 (Livre d'heures. ms. M.60, fol. 1r, Morgan Library and Museum) и из французских псалтирей XIII в. (Maître de l'atelier de Blanche de Castille. Psautier Saint Louis et de Blanche de Castille. BNF, Paris, ms. Lat. 1186 и Psautier Leber 6, BNF, Rouen, BM, ms. 3016 fol. 007v).

Как можно убедиться, при выборе иконографии мариологического цикла Каваллини, опираясь в целом на византийскую традицию, действовал свободно и новаторски и включил в некоторые сцены элементы, почерпнутые из западной книжной иллюстрации<sup>18</sup>, которые с необычайной легкостью вписались в восточные схемы, придав сюжетам не только новое яркое художественное прочтение, но и новую смысловую нагрузку. Представляется, что разработанная под руководством просвещенного патрона и реализованная римским мастером декоративная программа отражала новую тенденцию времени, характерную именно для последнего десятилетия XIII в. [Gnudi 1982, pp.152–154], когда выбор элементов, почерпнутых из различных художественных традиций, и их сочетание были обусловлены исключительно творческими задачами автора произведения, который сам устанавливал для себя «правила», вдохновляясь любыми из доступных ему ресурсов.

### Литература

---

- Маль 2009 – Маль Э. Религиозное искусство XIII в. во Франции. М: Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2009. 548 с.
- Aronberg Lavin 2016 – Aronberg Lavin M. “Avant-Garde” in the Late Medieval apse of Santa Maria in Trastevere. // *Artibus et Historiae*. 2016. No. 73. P. 1–46.
- Bilotta 2008 – Bilotta M.A. Pontificali duecenteschi secundum consuetudinem et usum romanae curiae. Contributi per la storia della produzione miniata ad uso del papato nel medioevo // *Arte Medievale*. 2008. No. 1. P. 55–80.
- Gardner 2013 – Gardner J. The Roman crucible: the artistic patronage of the papacy: 1198–1304. München: Hirmer, 2013. 516 p.
- Gnudi 1982 – Gnudi C. Il ruolo dell’Italia nell Duecento // *Il Medio Oriente el’Occidente nell’arte del XIII secolo* / A cura di H. Belting. Bologna, 1982. P. 152–162.
- Kessler, Zacharias 2000 – Kessler H.L., Zacharias J. Rome 1300: On the path of the pilgrim. L.: Yale University Press, 2000. 288 p.

---

<sup>18</sup> В публикациях последних лет все чаще поднимаются вопросы взаимных влияний книжной миниатюры и монументальных композиций [Maddalo 2016; Paniccia 2016b; Tomei 2017]. Несмотря на то что скрипторий считается местом передачи традиции, то, как именно это происходило – до сих пор остается в гипотетическом поле. Вероятно, трансмиссия образов и иконографических схем осуществлялась при «посреднической функции» особого типа рукописей – модельных книг, которые создавались в одной с переписчиками художественной мастерской и использовались монументалистами на объектах [Paniccia 2016a, pp. 340–342; *The Use of Models*, pp. XI–XII].

- Maddalo 2016 – *Maddalo S.* I libri dei cardinali // Il libro miniato a Roma nel duecento. Riflessioni e proposte / A cura di S. Maddalo. Roma: Istituto storico italiano per Medioevo, 2016. P. 503–520.
- Margiotta 1980 – *Margiotta A.* Su alcuni particolari iconografici del ciclo cavalliniano di Santa Maria in Trastevere ed il problema dei rapporti con la cultura figurativa bizantina // Federico II e l'arte del Duecento italiano. Galatina: Congedo Editore, 1980. P. 41–49.
- Pace 2011 – *Pace V.* Storia dell'arte e della miniature (Secoli V–XIV) // La Biblioteca Apostolica Vaticana, Studi I testi. 2011. Vol. 468. P. 213–172.
- Paniccia 2016a – *Paniccia C.* Dalla pagina alla parete, dalla parete alla pagina: riflessioni sulle equips romane nel duecento // Il libro miniato a Roma nel duecento. Riflessioni e proposte / A cura di S. Maddalo. Roma: Istituto storico italiano per Medioevo, 2016. P. 339–335.
- Paniccia 2016b – *Paniccia C.* Iacopo Stephaneschi e Pietro Cavallini a Santa Maria in Trastevere: immagini scritte, scritture in imagine nel ciclo musivo con le storie della Vergine // Memoria e materia dell'opera d'arte: Proposte e riflessioni / A cura di E. Anzellotti, C. Rapone, L. Salvatelli. Roma: Gangemi Editore, 2016. P. 45–56.
- Romanini 1982 – *Romanini A.M.* “Stil novo” e “maniera greca” nella pittura italiana alla fine del Duecento // Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo / A cura di H. Belting. Bologna, 1982. P. 137–152.
- Romano, Andaloro 2017 – *Romano S., Andaloro M.* Pittura medievale a Roma: 321–1431. Vol. 6. Apogeo e fine del Medioevo: 1288–1431. Milano: Jaca Book, 2017. 495 p.
- The Use of Models 2000 – The use of models in Medieval book painting / Ed. by M.E. Müller. Newcastle upon Tyne, 2014. 235 p.
- Tomei 2000 – *Tomei A.* Pietro Cavallini. Milano: Silvana, 2000. 175 p.
- Tomei 2017 – *Tomei A.* La pittura a Roma nel Duecento tra Europa e Bisanzio // Orient et occident méditerranéens au XIIIe siècle. Paris, 2017. P. 197–214.

### References.

---

- Mâle, É. (2009), *Religioznoe iskusstvo XIII veka vo Frantsii* [Religious art of 13<sup>th</sup> century in France], Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy, Moscow, Russia.
- Aronberg Lavin, M. (2016), “ ‘Avant-Garde’ in the Late Medieval apse of Santa Maria in Trastevere”, *Artibus et Historiae*, no. 73, pp. 1–46.
- Bilotta, M.A. (2008), “Pontificali duecenteschi secundum consuetudinem et usum romanae curiae. Contributi per la storia della produzione miniata ad uso del papato nel medioevo”, *Arte Medievale*, no. 1, pp. 55–80.
- Gardner, J. (2013), *The Roman crucible: the artistic patronage of the papacy: 1198–1304*, Hirmer, München, Germany.
- Gnudi, C. (1982), “Il ruolo dell'Italia nel Duecento”, in Belting, H. (ed.) *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Bologna, Italy, pp. 152–162.
- Kessler, H.L. and Zacharias, J. (2000), *Rome 1300: On the path of the pilgrim*, Yale University Press, London, UK.

- Maddalo, S. (2016), “I libri dei cardinali”, in Maddalo, S. (ed.), *Il libro miniato a Roma nel duecento. Riflessioni e proposte*, Istituto storico italiano per Medioevo, Roma, Italy, pp. 503–520.
- Margiotta, A. (1980), “Su alcuni particolari iconografici del ciclo cavalliniano di Santa Maria in Trastevere ed il problema dei rapporti con la cultura figurativa bizantina”, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Congedo Editore, Galatina, Italy, pp. 503–520.
- Pace, V. (2011), “Storia dell'arte e della miniature (Secoli V–XIV)”, in *La Biblioteca Apostolica Vaticana, Studi I testi*, vol. 468, pp. 213–172.
- Paniccia, C. (2016), “Dalla pagina alla parete, dalla parete alla pagina: riflessioni sulle equips romane nel duecento”, in Maddalo, S. (ed.), *Il libro miniato a Roma nel duecento. Riflessioni e proposte*, Istituto storico italiano per Medioevo, Roma, Italy, pp. 339–335.
- Paniccia, C. (2016), “Iacopo Stephaneschi e Pietro Cavallini a Santa Maria in Trastevere: immagini scritte, scritte in immagine nel ciclo musivo con le storie della Vergine”, in Anzellotti, E., Rapone, C. and Salvatelli, L. (eds.), *Memoria e materia dell'opera d'arte: Proposte e riflessioni*, Gangemi Editore, Roma, Italy, pp. 45–56.
- Romanini, A.M. (1982), “‘Stil novo’ e ‘maniera greca’ nella pittura italiana alla fine del Duecento”, in Belting, H. (ed.), *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Bologna, Italy, pp. 137–152.
- Romano, S. and Andaloro, M. (2017), *Pittura medievale a Roma: 321–1431. Vol. 6. Apogeo e fine del Medioevo: 1288–1431*, Jaca Book, Milano, Italy.
- Müller, M.E. (ed.) (2014), *The use of models in Medieval book painting*, Newcastle upon Tyne, UK.
- Tomei, A. (2000), *Pietro Cavallini*, Silvana, Milano, Italy.
- Tomei, A. (2017), “La pittura a Roma nel Duecento tra Europa e Bisanzio”, in *Orient et occident méditerranéens au XIIIe siècle*, Paris, France, pp. 197–214.

### *Информация об авторе*

*Ирина В. Голубева*, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия; 190000, Россия, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург; [igolubeva@yandex.ru](mailto:igolubeva@yandex.ru)  
ORCID: 0000-0003-0983-1292

### *Information about the author*

*Irina V. Golubeva*, Russian Institute of Art History, Saint Petersburg; 5, Isaakiyevskaya Sq., Saint Petersburg, Russia, 190000; [igolubeva@yandex.ru](mailto:igolubeva@yandex.ru)  
ORCID: 0000-0003-0983-1292

УДК 75.046

DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-50-71

## Цикл Акафиста в алтарной росписи Маркова монастыря

Нина В. Квливидзе

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, ninakolividze@mail.ru*

*Аннотация.* В работе проведен анализ иконографии фрескового цикла Акафиста Богородице XIV в. Маркова монастыря в Македонии и его связи с литургическим богословием. Иллюстрации гимна, расположенные в алтарном пространстве над символическими композициями Божественной литургии, отличаются своим местоположением в системе росписи от многочисленных аналогичных циклов в монументальных ансамблях XIV в. Иллюстрации Акафиста, известные с конца XIII в., и Божественной литургии, получившие в палеологовскую эпоху широкое распространение в памятниках Сербии, представлены в росписи Маркова монастыря в наглядном сопоставлении друг с другом. Смысл этого программно-решения позволяет понять сочинение византийского богослова второй половины XIV в. Николая Кавасилы, посвященное истолкованию литургии. Не настаивая на прямом влиянии византийских текстов на иконографическую программу фресок, можно утверждать, что общие идеи богословия исихазма, характерные для византийских и славянских богословов и живописцев этого времени, явились источником новых визуальных воплощений, раскрывающих в образах историю человеческого спасения. Исследованы особенности иконографии композиций Акафиста, Великого входа и проскомидии в контексте символического и исторического толкования литургии.

*Ключевые слова:* иконография, монументальная живопись, византийское искусство, программа росписи и литургия

*Для цитирования:* Квливидзе Н.В. Цикл Акафиста в алтарной росписи Маркова монастыря // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2023. № 3. С. 50–71. DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-50-71

## Akathist cycle in the altar painting of the Markov Monastery

Nina V. Kvlividze

*Russian State University for the Humanities,  
Moscow, Russia, ninakvlividze@mail.ru*

*Abstract.* The author analyzed the iconography of the fresco cycle of the Akathist to the Mother of God of the 14<sup>th</sup> century from Markov Monastery in Macedonia and its connection with liturgical theology. Location of the hymn illustrations above the symbolic scene of the Divine Liturgy differs from numerous similar cycles in monumental ensembles of the 14<sup>th</sup> century. Illustrations of Akathist Hymn known since the end of the 13<sup>th</sup> century, and the Divine Liturgy which became widespread in the Paleologian era in the monuments of Serbia are presented in the painting of the Markov Monastery in visual comparison. The meaning of this painting programme allows to understand the work of the Byzantine theologian of the second half of the 14<sup>th</sup> century Nicholas Kavasila, dedicated to the interpretation of the liturgy. Without insisting on the direct influence of Byzantine texts on the iconographic programme of the frescoes, it can be argued that the general ideas of hesychasm typical to Byzantine and Slavic theologians and painters of this time were the source of new visual interpretations that offered imagery representations of the history of human salvation. Iconography of the illustrations of the Akathist Hymn, the Great Entrance and Proskomidia in the context of the symbolic and historical interpretation of the liturgy were researched.

*Keywords:* iconography, wall painting, Byzantine art, painting program and liturgy

*For citation:* Kvlividze, N.V. (2023), “Akathist cycle in the altar painting of the Markov Monastery”, *Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion*, no. 3, pp. 50–71, DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-50-71

Фрески Маркова монастыря, созданные в 1376–1377 (1380–1381) г. являются выдающимся памятником палеологовского искусства. Основание монастыря около 1346–1347 гг. относят ко времени царя Душана, а строительство и украшение главного храма св. Димитрия связано с королями Вукашином и его сыном Марко [Джурич 2000, с. 238]. По имени Марко стали называть и монастырь, и его храм. Эта эпоха, трагичная для Сербии, когда государство распалось на раздробленные части, а затем потеряло независимость, попав под власть турок, стала вместе с тем временем необычайного расцвета искусства. В тяжелых исторических обстоятельствах значение духовной силы, подъем которой выра-

зился в строительстве и украшении храмов, приобрел исключительный масштаб в государстве короля Марко [Ношпал-Никульска 1975, с. 401–405; Ангеловска-Панова 2015].

Первая публикация фресок [Мирковић, Татић 1925] положила начало истории изучения сложной, основанной на различных литературных источниках программы росписи, иконографии отдельных циклов и редких сюжетов [Джурич 2000, с. 419–423]. Иллюстрации гимна Акафиста Богородице и Божественной литургии, анализ и интерпретация которых развивались, в том числе, в ходе реставрационного раскрытия фресок, не привлекали особенного внимания исследователей, и им посвящено сравнительно мало работ. Подробный анализ композиций Акафиста в монографии Л. Мирковича и Ж. Татиш, не утративший своего значения до настоящего времени, долго оставался основным исследованием, посвященным циклу. Обращение к иллюстрациям гимна было связано не столько с изучением его своеобразия, сколько с общими проблемами иконографии Акафиста [Mysliveč 1932, с. 97–130]. Предметом специального изучения становились и отдельные композиции. Так, Л. Миркович посвятил статью исследованию иллюстрации 12-го икоса гимна с изображением шествия с иконой Богоматери Одигитрии, в которой отразились особенности литургических константинопольских обычаев, связанных с почитанием иконы [Мирковић 1950, с. 247]. Эту же процессию на примере росписи Маркова монастыря изучала Н. Паттерсон-Шевченко [Паттерсон-Шевченко 1994, с. 39–40]. На новом этапе раскрытия фресок Маркова монастыря цикл Акафиста был изучен Ц. Гроздановым [Грозданов 1978, с. 37–42; Грозданов 2007, с. 255–267]. Фресковый цикл был включен в иконографический контекст широкого круга памятников монументальной живописи и миниатюр рукописей XIV в., а также сопоставлен с иллюстрациями Акафиста ближайшей по времени росписи на эту тему в церкви Богородицы Перивлепты в Охриде, созданной в 1364–1365 гг. [Грозданов 1969, с. 39–54; Грозданов 2007, с. 195–229]. Стилистический анализ фресок Акафиста, позволивший выделить две группы мастеров, работавших в Марковом монастыре, предпринял В. Джурич [Турић 1972, с. 139–141]. Таким образом, иконография цикла и его отдельных сцен в целом глубоко изучена, однако остается открытым вопрос о месте фресок в замысле общей программы росписи храма. Особое расположение цикла Акафиста в пространстве храма, начинающегося и заканчивающегося в центральном алтаре, обходя по периметру южную и северную стены наоса, отличает его от большинства монументальных ансамблей. Целью нашего исследования является анализ иконографии фрескового цикла Акафиста и его связи с литургическим богословием.

Сцены Акафиста не имеют четкой локализации в системе храмовой декорации. Чаще всего они располагаются регистром, в один или несколько ярусов на галереях, в нартексах, на стенах наоса, хотя встречаются и иные варианты. В росписи церкви Панагии Олимпиотиссы в Элассоне конца XIII в., где сохранился самый ранний живописный цикл, композиции расположены на стенах и подкупольных пилонах наоса [Constantinides 1992]; в церкви Панагии тон Халкеон (1310–1320) – последовательно по периметру от южного алтарного помещения по южной, западной и северной стенам до северного алтарного помещения [Evangelidis 1954, р. 63]; в церкви Николая Орфаноса в Фессалонике (первая четверть XIV в.) Акафист представлен на четырех стенах северной галереи, в один и два яруса [Μπακρτζής 2003]; в храме Пантократора в Дечанах (1348) сцены расположены на сводах и стенах южного нефа наоса, переходя на стены и алтарь южного придела св. Николая [Бабић 1995, с. 149–159]; в церкви Богородицы в Матейче (1356–1360) занимает регистр на южной стене наоса [Джурич 2000, с. 206]; в церкви Богородицы Перивлепты в Охриде в двух ярусах на стене, пристроенной к храму в 1364–1365 гг. капеллы Григория Богослова [Грозданов 1969, с. 39–54, Грозданов 2007, с. 195–231]; в церкви в Козии (1388) Акафист помещен в нартексе [Ștefănescu 1932, pp. 20–21, 68–75, 121–130; Babić 1973, с. 173–189]. Объяснение того или иного расположения фресок, как правило, опирается на литургические особенности исполнения гимна, являющегося песнопением пятой субботы Великого поста, так называемой субботы Акафиста [Михельсон 1966, с. 144–164; Паттерсон-Шевченко 1994, с. 41–42]. Время создания и авторство песнопения является дискуссионным<sup>1</sup>. Большинство исследователей придерживалось мнения, что гимн создан Романом Сладкопевцем, знаменитым поэтом VI в., однако на основании письменных источников доказано, что он существовал уже в V в. [Воробьев 2016, с. 321–338]. Гимн состоит из 24 строф, которые в греческих памятниках называются икосами, акrostих которых составляет греческий алфавит. В славянской традиции строфы, заканчивающиеся рефреном «Аллилуиа» называются кондаками, а чередующиеся с ними строфы с рефреном «Радуйся, Невесто Неневестная» – икосами. На протяжении веков особая структура акафиста претерпела изменение, песнопение дополнилось новыми элементами – в средневизантийский период к икосам были добавлены хайретизмы, прославляющие Богородицу и описывающие значение ее личности в деле спасения Христом человеческого рода различными эпитетами

<sup>1</sup> Турилов А.А., Никифорова А.Ю., Этингоф О.Е., свящ. Максим Козлов и др. Акафист // ПЭ. Т. 1. М., 2000. С. 371–381.

[Аверинцев 1977, с. 243–249]. Ни датировки, ни локализации присоединений не установлено, так же как включения в исполнение акафиста пения «канона на акафист». Литургическое использование песнопения изменялось. С VII в. акафист был одним из стихов службы Благовещения. Со временем богослужение приобрело другой характер, а именно благодарственного пения Богородице за чудесное спасение Константинополя от вражеских осад VII–VIII вв. К гимну было присоединено вступление (первый кондак в славянской традиции) «Взбранной Воеводе победительная». Если в ранних текстах описывалось участие самой Богородицы, то после победы над иконоборчеством в центре почитания стала икона Богоматери Одигитрии. В IX в. устанавливается богослужение с акафистом на пятой субботе Великого поста с особой последовательностью исполнения строф, чередующихся с песнями канона и периодически повторяемым кондаком «Взбранной Воеводе» [Воробьев 2017, с. 139–151]. В XIV в. связь пения Акафиста с помощью в победах закрепляется окончательно, что было зафиксировано в Постной Триоди включением сочинения Никифора Каллиста Ксанфопула «Сказание о неседальном». Однако единого типа исполнения песнопения не существует. В различных местных центрах, монастырях или соборных храмах существовали разнообразные варианты чередования элементов, различающиеся периодичностью повторений, известные по типиконам<sup>2</sup>.

Из обзора богослужебного употребления Акафиста следует, что в приведенных выше примерах расположения иллюстраций гимна в храмовых росписях литургические особенности исполнения песнопения не находят никакого отражения. Напротив, последовательность сцен, как правило, соответствует последовательности строф песнопения и не отличается от последовательности иллюстраций в миниатюрах рукописных памятников [Mysliveč 1932, pp. 97–130; Pätzold, 1989; Spatharakis 2005; Velmans 1972, pp. 152–161; Lichačeva 1972, pp. 253–262]. В тех случаях, когда порядок сцен в храмовой декорации нарушен, если и возможны попытки логически это обосновать, их литургическая трактовка, предполагающая обрядовые причины, не находит подтверждения в письменных источниках, регулирующих порядок богослужения.

Между тем само литургическое значение Акафиста в храмовых росписях, то есть включение содержания гимна, воплощенного в живописных образах, сопровождаемых текстами песнопения, то есть напрямую связывающих в композициях образ и слово, или,

<sup>2</sup> Воробьев К.В. Акафист Пресвятой Богородице в греческом и славянском богослужении византийского обряда (IX–XV вв.): Дис. ... канд. богословия. Сергиев Посад, 2018. С. 80–122, 159–209.

другими словами, словесный образ и визуальное представление, в богослужебную систему храмовой декорации, не вызывает сомнения.

Цикл акафиста в Марковом монастыре, состоящий из 24 сцен, занимает средний регистр (второй снизу) росписи храма. Композиции расположены последовательно, в порядке песен гимна, не разделяются разгранками, сплошной лентой опоясывая храм в движении по солнцу, то есть слева направо. На южной стороне храма расположены иллюстрации первых четырнадцати строф гимна. Большая часть композиций, за исключением сцен, относящихся к событиям Рождества Христова, располагаются на фоне стены с башенками. Акафист прерывается циклом Успения Богоматери, расположенным на западной стене. Последняя композиция на южной стене, 8-й кондак, «перетекает» через угол на западную стену, где, также не отделенная рагранкой, изображена первая сцена успенского цикла (Моление Богоматери на Елеонской горе). Акафист продолжается на северной стене наоса, переходя на стены алтарных апсид. На северной стороне храма помещается десять композиций. Первой идет иллюстрация 8-го икоса, и завершается цикл иллюстрацией 13-го кондака на северной стороне центральной апсиды.

Рассмотрим композиции, относящиеся к алтарной зоне. Первые четыре песни Акафиста Богородице посвящены теме Благовещения и расположены на южной стороне центральной апсиды и в нише диаконника. Также иллюстрированы первые четыре песни в Дечанах [Бабић 1995, с. 149–150]. Икос 1, расположенный на стене центральной апсиды справа от окна, представляет композицию Благовещение с Архангелом Гавриилом, склонившись, вытянув руку в жесте благословения, устремленного к Богоматери, стоящей перед престолом без спинки с рукоделием в левой руке и поднятой к лику правой рукой. Сцена изображена на фоне архитектуры с купольным сооружением в центре. Надпись на фоне: «Ангел предстатель с небесе послан бысть рещи Богородице радуйся». Над ангелом изображен небесный сегмент, из которого в сторону Богородицы исходит луч. Такие же сегменты присутствуют в остальных композициях. Следующая сцена, 2-й кондак, находится на уступе южной стены апсиды. Она является иконографическим вариантом той же композиции, где Богоматерь представлена уже сидящей на троне с высокой полукруглой спинкой, с той же жестикуляцией и рукоделием. Изменения коснулись архитектуры и изображения Архангела, который стоит прямо и облачен не в хитон и гиматий, как в первой композиции, а в далматилу и лор. Надпись: «Видяще святая себе в чистоте...преславное твоего гласа неудобоприятельнот души моей». Третья сцена, икос 2, расположена

на западной поверхности пилона между центральной апсидой и диаконником. Сцена представляет Благовещение у кладезя, которая обычно иллюстрирует 1-й икос [Lafontaine-Dosogne 1984, pp. 663–671; Pätzold 1989]. Богоматерь стоит у крестообразного колодца, держа в левой руке опущенную в него веревку, вверху слева находится полуфигура слетающего с небес ангела. Композиция не всегда изображается в циклах, например ее нет в росписи Дечан [Бабић 1995, с. 149]. Однако сохранившаяся надпись ясно свидетельствует о том, что это изображение именно 2-го кондака: «Разум недоразумевающий разумети...возопи к служащему». Возможно, причиной такого иконографического несоответствия послужили практические соображения – необходимость разместить изображение на узком пространстве пилона. 4-я композиция, иллюстрирующая 3-й кондак, занимает всю нишу диаконника. В центре на широком престоле без спинки сидит Богородица, держащая в разведенных в стороны руках рукоделие. В левой поднятой руке находится пряжа, от которой тянется нить, а в правой опущенной руке – веретено. По сторонам за Девой Марией стоят две юных девы с полотницами в руках [Миркович, Татић 1925, с. 48; Джурич 2000, с. 238–247, 419–423]. Лик Богоматери обращен влево. Над ней – трехлучевое сияние, под которым полукругом идет надпись: «Сила Вышняго осени тогда к зач<атию браконе> искусную». Эта иконография 3-го кондака была популярна в памятниках Сербии. Так же проиллюстрирован 3-й кондак в Дечанах, где Богородица изображена без рукоделия, с четырьмя девами, держащими за ней одно полотнище, в центральном луче из небесного сегмента, опускающегося на Богоматерь, в ромбе изображен голубь Св. Духа в крестчатом нимбе [Бабић 1995, с. 150], церкви Перивлелпты в Охриде [Грозданов 2007, с. 199–201], Матейче [Джурич 2000, с. 205–209, 411–413; Димитрова 2002].

Следующие композиции Акафиста переходят на южную стену храма, являющуюся одновременно южной стеной диаконника, то есть это пространство относится к алтарю. Здесь представлены иллюстрации икоса 3 «Встреча Марии и Елисаветы» и 4-го кондака «Сомнения Иосифа» [Миркович 1925, с. 45–53; Грозданов 2007, с. 256–257]. Первая сцена традиционной иконографии. Она дошла с повреждениями, утрачен лик Богоматери, и от надписи остались только фрагменты букв. Вторая сцена, сохранившаяся лучше, отличается выразительной экспрессией, характерной для стиля росписи. Богоматерь стоит справа, ее фигура слегка развернута в сторону Иосифа, который, опираясь на посох, обращается к ней, протягивая вперед руку. Богоматерь резко поднимает правую руку над головой, как бы призывая небо в свидетели своей непорочности, ее левая рука с открытой ладонью находится перед грудью.

И поза, и выражение лица свидетельствует о горячем отрицании подозрения Обручника. От текста 4-го кондака: «Бурю внутрь имея помышлений сумнительных, целомудренный Иосиф смятеся, к Тебе зря небрачней и бракоокрадованную помышляя, Непорочная» сохранился небольшой фрагмент: «Иосиф смущаша».

Далее цикл южной стены переходит в пространство наоса, где разворачиваются иллюстрации семи строф от 5-го до 8-го кондака, в которых описываются события Рождества Христова, путешествия и поклонения волхвов, бегства в Египет и Сретения (7-й кондак), которым завершается историческая половина Акафиста Богородице [Mysliveč 1932, с. 97–130; Lafontaine-Dosogne 1984, р. 648–702] и начинаются композиции так называемой догматической половины, икос 7 «Новую показа тварь» и кондак 8 «Странное рождество видевшее». Поскольку перед нами стоит задача исследования алтарной росписи, эти композиции, имеющие много интересных особенностей, мы лишь упомянем. Развернутая композиция Рождества Христова, иллюстрирующая 4-й икос «Слашаша пастырие Ангелов, поющих...» в отличие от Дечан, где буквально иллюстрируется текст и изображены пастухи [Бабић 1995, с. 149–150; Lafontaine-Dosogne 1984, р. 315; Pätzold 1989, SS. 31–32], на фоне пещеры слева от Богородицы изображены волхвы с дарами, а пастырей нет. Кондак 5 «Боготечную звезду узревши волхвы», как и в Дечанах, включает изображение конного архангела в далматике и лоре [Бабић 1995, с. 150; Pätzold 1989, SS. 88–89], икос 5 «Видеша отроци халдейстии на руку Девичу» также аналогичен Дечанам. Совершенно особенно решена композиция кондака: «Проповедники богоноснии бывше волсви, возвратишася в Вавилон». Вместо традиционных трех всадников перед жителями города изображен некий человек, ведущий под уздцы трех коней. Икос 6 «Возсиявый во Египте» традиционно проиллюстрирован композицией «Бегство в Египет». Также 7-й кондак «Хотящу Симеону нынешнего века преставитися» представлен иконографией Сретения симметричной композиции. Иначе, чем в подавляющем большинстве памятников, проиллюстрирован 7-й икос «Новую показа тварь». В Марковом монастыре изображен Христос, стоящий на подножии, благословляющий обеими руками. Слева от Него – группа апостолов (без нимбов), справа монахи. В церкви Панагия тон Халкеон, Дечанах, Матеече представлен Христос-отрок на троне, со свитком, между двумя группами поклоняющихся людей [Pätzold 1989, SS. 31–32]. В церкви Перивлепты в Охриде благословляющий обеими руками Христос изображен по пояс над большой группой людей в нимбах, в центре которой святители. Сверху сцену окружает небесная дуга [Грозданов 2007, с. 203–205]. 8-й кондак «Странное рождество видевше, устранимся мира» также имеет особенности:

на южной стене изображена Богоматерь на престоле с младенцем, развернувшаяся вправо, над ее головой – огненный херувим. На западной стене – группа ангелов, в поклоне, прижимая правую руку к груди, подходящих к Богородице. В церкви Перивлепты также Богоматерь с младенцем на престоле, но изображена фронтально, по сторонам от нее апостолы [Грозданов 2007, с. 205–206], в Дечанах, Николае Орфаносе – Христос-отрок на престоле с монахами по сторонам [Бабић 1995, с. 154; Pätzold 1989, SS. 31–32]. Цикл продолжается на северной стене, где с запада на восток идут иллюстрации от 8-го икоса до 11-го кондака. «Весь бе в нижних и вышних никакоже отступи неописанное Слово» (8-й икос) – Христос-отрок стоит на подножии, со свитком в левой руке и благословляющий правой рукой. Его круглый крестчатый нимб наложен на красное ромбовидное сияние, по сторонам стоят святители. Над Эмануилом в круглой небесной славе, вписанной в голубой ромб, поясное изображение Христа-средовека, также со свитком. Славу Христа окружают два херувима. Голубой угол небесного ромба накладывается на угол красного ромба. Такого же типа композиции, но только с Христом-средовеком на троне и в небесах в Дечанах, и церкви Перивлепты [Pätzold 1989, SS. 32–33]. Кондак 9 «Всякое естество ангельское удивися» проиллюстрирован единообразно в большинстве памятников, только меняется центральный персонаж. В Марковом монастыре – Христос в мандорле, сидящий на радуге, благословляет обеими руками, вокруг ангелы, над мандорлой – херувим. В Перивлепте – Христос на троне [Грозданов 2007, с. 208–209], в Дечанах, Николае Орфаносе, Матейче – Богоматерь с младенцем, но всегда в окружении ангелов и прочих сил бесплотных [Pätzold 1989, SS. 33–34]. Икос 9 «Ветия многovesщанные яко рыбы безгласные» – в центре стоит Богоматерь, держа обеими руками младенца в ромбовидном сиянии, вокруг нее «многословные мудрецы» в высоких шапках с развернутыми свитками и письменными принадлежностями. То же видим в Дечанах [Бабић 1995, с. 155; Pätzold 1989, SS. 34–35]. Кондак 10 «Спаси хотя мир» проиллюстрировано композицией «Сошествие во ад», своеобразие которой в том, что справа за Евой изображены свв. Цари, а слева за Адамом – Иоанн Предтеча и ветхозаветные священники. В Дечанах Христос окружен мандорлой [Бабић 1995, с. 155; Pätzold 1989, SS. 35–36]. Икос 10 «Стена еси девам, Богородице Дево» – в центре стоит Богоматерь с младенцем, вокруг святые жены, кондак 11 «Пение всякое побеждается» – Христос на троне, слева ангелы, справа – святители, в первом ряду Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст (изображение повреждено) [Грозданов 2007, с. 259–260]. Это последняя композиция наоса, после которой иллюстрации гимна Акафиста вновь возвращаются в алтарь.

На северной стене жертвенника представлена иллюстрация 11-го икоса «Светоприемную свещу сущим во тьме явльшуюся», в центре которой на фоне пещеры, окруженной горками, изображена Богоматерь, держащая обеими руками перед грудью младенца Христа, благословляющего обеими руками. Над головой Богоматери возвышается столп пламени. По сторонам в молебном поклоне – две группы апостолов, возглавляемые справа Петром, слева – Павлом [Грозданов 2007, с. 260–261]. В церкви Богородицы Перивлепты в Охриде вся фигура Богоматери с младенцем окружена конусовидным столпом пламени, освещающим людей в пещере [Грозданов 2007, с. 204]. Чаще над головой Богородицы изображается горящая свеча: в Матейче, Козиа, Дечанах (нет изображения пещеры и людей) [Бабић 1995, с. 157; Pätzold 1989, SS. 38–39]. Всю нишу апсиды жертвенника занимает иллюстрация 12 кондака «Благодать дати восхотев долгов древних». В центре на фоне башни с нишей, от которой в стороны отходят полукруглые стены, на подножии стоит Христос с большим развернутым свитком, разорванным посередине – это Адамово рукописание, то есть долговая расписка диаволу, которая упраздняется Христом, его смертью и воскресением. Справа от Христа – группа апостолов, слева – ветхозаветные священники. Так же изображен Христос в охридском цикле, по сторонам которого две группы коленопреклоненных людей [Грозданов 2007, с. 215–216]. Две сцены, завершающие Акафист, икос 12 и кондак 13, расположены рядом на северной стороне центральной апсиды, представляют собой изображение торжественных процессий с иконами Богоматери. На первой, икос 12 «Поюще твое Рождество, хвалим Тя вси, яко одушевленный храм», представлено шествие с иконой Богоматери Елеусы, которую несет на спине, согнувшись, служитель. Несущий икону покрыт расшитым покровом, поверх которого установлен убранный пеленами образ Богородицы. Слева от иконы – император с крестом в руке, за которым – группа монахов с двумя архимандритами в мантиях на переднем плане. Замыкают шествие архиереи в полиставрионах и высоких митрах, с горящими свечами в руках, изображенные на западной грани пилона, отделяющего центральную апсиду от жертвенника. Справа процессию встречает диакон с рипидой в левой руке и кадиллом на ручке – в правой, фигура которого вписана в узкое пространство уступа на стене апсиды таким образом, что рука с кадиллом осталась на прилегающей поверхности стены. По мнению Н. Паттерсон-Шевченко, эта композиция может изображать реальную службу с иконой, осуществлявшуюся в Константинополе [Паттерсон-Шевченко 1994, с. 39–43]. Последняя иллюстрация акафиста, 13 кондак «О Всепетая Мати», находящаяся на северной

стене апсиды, слева от окна, представляет богослужение у иконы Богоматери Одигитрии. В центре на передвижном постаменте находится икона с шитой подвесной пеленой, украшенной каймами с жемчугом и драгоценными камнями. Справа от иконы – группа архиереев, первый из которых держит крест и кадило на цепочках. Слева находится хор певцов в остроконечных шляпах с характерной жестикуляцией, указывающей на процесс пения. На первом плане перед певцами – два мальчика-служки, один с книгой, другой со свечой. Служба Одигитрии иллюстрирует 13-й кондак в Матейче и 11-й и 13-й кондак в Дечанах. Последняя композиция расположена в алтаре придела св. Николая и занимает весь средний регистр апсиды над композицией «Поклонение жертве». В центре над окном – икона Одигитрии, с подвесной пеленой, по сторонам – служители св. иконы, слева – поклоняющийся патриарх и клирики, справа король – Душан, маленький Урош V и кралица Елена, со скипетрами [Бабић 1995, с. 158; Pätzold 1989, SS. 42–43, 55].

В росписи алтаря Маркова монастыря над Акафистом в центральной апсиде находится Евхаристия, справа и слева от которой разворачивается страстной цикл. В нижнем регистре, под Акафистом, изображена композиция «Великий Вход». Таким образом, композиции Акафиста, занимающие средний регистр росписи, составляют определенную тематическую программу с комплексом сюжетов, расположенных выше и ниже.

В монументальной живописи конца XIII – начала XIV в. получает развитие не только иллюстрирование богослужбных песнопений, но и самой Божественной литургии, ее наивысшего момента, когда евхаристические дары переносятся на алтарь, чтобы совершилось их освящение. Эта композиция, представляющая ангелов, совершающих священнодействие Великого входа, получила название небесной литургии и располагалась в куполе вокруг медальона с Христом Пантократором. В церкви Панагии Олимпиотиссы в Эласоне (ок. 1295) на склонах купола изображены ангелы в диаконских одеждах. В Старо-Нагоричино (1317–1318) представлено шествие ангелов-диаконов с литургическими предметами в руках. В Кралевој церкви (1318–1319) уже переданы все детали литургического чина. В Грачанице (ок. 1320) появляется изображение Христа-Агнца, и священнодействия ангелов в точности соответствуют Великому входу. Подобное изображение Великого входа представлено в ц. Богородицы Одигитрии в Пече (между 1330 и 1337 гг.)<sup>3</sup>. В Дечанах процессия из 21 ангела в диаконских и священнических ризах движется по кругу от востока

<sup>3</sup> Квливидзе Н.В. Небесная литургия // ПЭ. Т. 48. 2017. С. 487–489.

на север, запад и юг [Маркович 1995, с. 99–102]. В росписи Лесново (1341–1346/48), кроме Небесной литургии в куполе, в алтаре под композицией «Евхаристия» находится образ Христа-Великого Архиерея, стоящего за церковным престолом с литургическими сосудами и Евангелием, благословляющего обеими руками, совершающего Божественную литургию [Габелин 1998, с. 55–57, 67–68]. Изображение Христа-Великого Архиерея как главного священнодействующего лица определяет иную редакцию иконографии Великого входа. Изображение Христа-Архиерея в композиции «Великий вход» в пространстве алтаря, где традиционно располагались сцены «Поклонение Жертве» и «Служба св. отцов», привело к развитию иконографии, соединившей эти темы. Примером такого решения является уникальная роспись Маркова монастыря, в которой алтарная композиция с Великим входом включает образ Христа Архиерея, совершающего службу, ангелов с литургическими предметами и святителей, замыкающих шествие [Грозданов 1981, с. 83–93; Грозданов 2007, с. 271–283].

Христос-Архиерей, благословляющий обеими руками, изображен за престолом, на котором лежит раскрытое Евангелие. По сторонам от престола – кадящие ангелы-диаконы со свечами в руках. Правый обращен к ангелам, несущим на голове воздух, за которыми идут ангел с диском на голове, ангел с потиром и ангел с чашей для умывания рук. В апсиде диаконника изображены диаконы Роман и Лаврентий, за которыми на южной стене и внутренней стене алтарной преграды следуют четыре святителя с развернутыми свитками – святые Григорий Нисский, Ангел слева от престола обращен к святителям Василию Великому и Иоанну Златоусту с потирами под покровцами в руках, за которыми стоит ангел с рипидами. Левее изображены святители с развернутыми свитками. В жертвеннике всю стену занимает изображение мертвого Христа под покровцом и звездицей, держащего в правой руке копие. Слева с развернутым свитком с текстом «Яко овча на заколение ведеса» изображен Петр Александрийский, что указывает на совершение проскомидии, справа – архидиакон Стефан с кадиллом на ручке и ладонницей. Над Христом мраморная сень с подвешенным сосудом для мира. Акафистная сцена с раздиранием рукописания Адама, расположенная над проскомидией, получает историко-литургическое символическое объяснение – смерть Христа искупает грех прародителя. Прославление Богоматери в двух последних песнях Акафиста как одушевленного храма Бога, «рождшей Всех святых Святейшее Слово», расположенное над святителями с дарами в руках, наглядно свидетельствует о таинстве, которое «изымает будущей муки». Над совершающими богослужение ангелами и диаконами в диаконнике расположены

начальные благовещенские строфы Акафиста, объясняющие, как совершилось начало дела спасения, воспоминание о котором реализуется во время божественной литургии. Столь четкая соотнесенность элементов изображения литургии и гимнографического произведения позволяет предположить если не буквальную обусловленность иконографического решения текстами толкований литургии, то их влияние на экклезиологический подход к храмовой декорации. О роли византийского литургического богословия и богословских трудов Николая Кавасилы и Григория Паламы на идейную направленность иконографических программ писала С. Дюфренн [Dufrenne 1968, p. 306–307]. Помимо общих представлений и методов богословского подхода Николая Кавасилы, его толкования помогают понять логику развития наглядного представления литургического чина в живописном искусстве<sup>4</sup>.

Наиболее полный анализ литургического творчества выдающегося византийского богослова XIV в. Николая Кавасилы принят в исследовании Р. Борнера [Борнер 2015, с. 263–300]. Рассуждения Кавасилы насыщены образами: «Тех, кто Его смерти, которой Он истинно умер ради нашей жизни, подражают в некоторых символах, как бы на картине, Он действительно обновляет и воссоздает, и делает общниками Своей жизни». [Борнер 2015, с. 294]. Литургия является воспоминанием земной жизни Христа, Его Страстей, смерти и Воскресения. В этом Кавасила является продолжателем предшествующей традиции толкований, однако в его словах всегда присутствует не только символическое истолкование, но и вполне конкретная, практическая образительность. «Ангелы и люди стали одной Церковью и одним хором благодаря явлению Христа, <одновременно> пренебесного и земного... Он, явившись, поставил нас с ангелами, включил в их хор» [Борнер 2015, с. 298]. Не будучи ни монахом, ни священником, он постоянно подчеркивает реальность всего, совершаемого во время литургии, действенное значение священнических молитв и неотменимую связь между внешним образом и невидимым мистическим смыслом, более того, обязательность и необходимость образа, философски акцентируя своими построениями значение слова «символ» как связь. По мнению Р. Борнера, в объяснении символизма священнодействий в «Толковании Божественной литургии» Николая Кавасилы проявились черты современного ему богословия византийских исихастов XIV в. [Борнер 2015, с. 299]. Разъясняя слова «сие творите в мое воспоминание», богослов говорит о картинах и статуях, которые позволяют помнить о деяниях великих людей, так и евхаристия «изображает смерть Господа, посредством

<sup>4</sup> Родионов О.А. Николай Кавасила // ПЭ. Т. 50. 2018. С. 521–537.



*Рис. 2. Акафист. 3-й кондак  
(Сила вышняго осени...).  
Марков монастырь.  
Апсида диаконника.  
Фото из архива автора*



*Рис. 3. Акафист. 3-й икос  
(Имущи Богоприятну...),  
4-й кондак  
(Бурю внутрь имея...).  
Марков монастырь.  
Южная стена.  
Фото из архива автора*

*Рис. 4. Акафист. 11-й икос  
(Светоприемную свещу...).  
Марков монастырь.  
Северная стена.  
Фото из архива автора*



*Рис. 5. Акафист.  
12-й кондак (Благодать  
дати восхотев...).  
Марков монастырь.  
Апсида жертвенника.  
Фото из архива автора*



*Рис. 6. Акафист.  
12-й икос (Поюще  
Твое Рождество...).  
Марков монастырь.  
Центральный алтарь.  
Фото из архива автора*

*Рис. 7. Акафист.  
13-й кондак  
(О Всепетая Мати...).  
Марков монастырь.  
Центральный алтарь.  
Фото из архива автора*

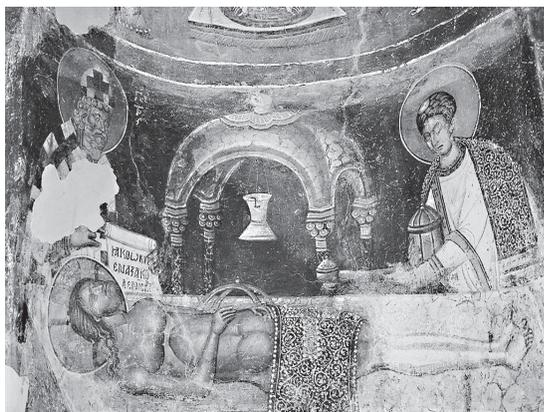


*Рис. 8. Великий Вход.  
Марков монастырь.  
Центральный алтарь.  
Фото из архива автора*



*Рис. 9. Великий Вход.  
Марков монастырь.  
Центральный алтарь  
и диаконник.  
Фото из архива автора*

*Рис. 10. Поклонение  
жертве. Марков  
монастырь.  
Жертвенник.  
Фото из архива автора*





*Рис. 11. Общий вид центрального алтаря, южная сторона.  
Марков монастырь.  
Фото из архива автор*

### *Благодарности*

Статья выполнена в рамках гранта «Византийское богослужение и формирование живописных алтарных программ в храмах X–XIV вв.» Российского фонда фундаментальных исследований, грант № 21-011-44196.

### *Acknowledgements*

This work was supported by the Russian Foundation for Basic Research, project “Byzantine worship and the formation of picturesque programs in the altars of temples of the 10<sup>th</sup> – 13<sup>th</sup> centuries”, no. 21-011-44196.

### *Литература*

- 
- Аверинцев 1977 – *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. 320 с.  
Борнер 2015 – *Борнер Р.* Византийские толкования VII–XV вв. на Божественную литургию. М.: Изд-во ПСТГУ; Культурный центр «Духовная библиотека», 2015. 384 с.

- Воробьев 2016 – *Воробьев К.В.* Богослужение Субботы Акафиста: история изучения // Богословский вестник. 2016. № 3–4 (22–23). С. 321–338.
- Воробьев 2017 – *Воробьев К.В.* К истории богослужения акафиста: мартовская минея из Типографского собрания РГАДА // Богословский вестник. 2017. № 1–2 (24–25). С. 349–368.
- Джурич 2000 – *Джурич В.* Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония / Пер. с серб. М.: Индрик, 2000. 588 с.
- Михельсон 1966 – *Михельсон Т.Н.* Живописный цикл Ферапонтова монастыря // Труды Отдела древнерусской литературы. 1966. Т. 22. С. 144–164.
- Паттерсон-Шевченко 1994 – *Паттерсон-Шевченко Н.* Иконы в литургии // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство / Ред.-сост. А.М. Лидов. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 36–54.
- Ангеловска-Панова 2015 – *Ангеловска-Панова М.* Македонски цркви и манастири. Скопје, 2015. 527 р.
- Babić 1973 – *Babić G.* L'icographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie) // Сборник радова Византолошког института (ЗРВИ). 1973. Т. 14/15. Р. 173–189.
- Бабић 1995 – *Бабић Г.* Богородичин Акатист // Зидно сликарство манастира Дечана. Београд, 1995. С. 149–159.
- Constantinides 1992 – *Constantinides E.C.* The wall paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly. Athens: Publications of the Canadian Archeological Institute at Athens, 1992. Vol. 1, 2.
- Димитрова 2002 – *Димитрова Е.* Манастир Матејче. Скопје, 2002. 528 с.
- Dufrenne 1968 – *Dufrenne S.* Images du decore de la prothese // Revue des etudes byzantines. Vol. 36. Paris, 1968. P. 297–310.
- Evangelidis 1954 – *Evangelidis D.E.* Η Παναγία τῶν Χαλκῆων [Евангелидис Д.Е. Панагия тон Халкеон]. Thessaloniki, 1954. 55 р.
- Габелић 1998 – *Габелић С.* Манастир Лесново: Историја и сликарство. Београд, 1998. 305 с.
- Грозданов 1969 – *Грозданов Ц.* Илустрација химни Богородичног акатиста у цркви Богородице Перивленте у Охриду // Сборник Светозара Радојчића. Београд: Филозофски факултет, 1969. С. 39–54.
- Грозданов 1978 – *Грозданов Ц.* Новооткривене композиције Богородичиног акатиста у Марковом манастиру // Зограф. Београд, 1978, 9. С. 37–42
- Грозданов 1981 – *Грозданов Ц.* Из иконографије Марковог манастира // Зограф. 1981. № 11. С. 83–93.
- Грозданов 2007 – *Грозданов Ц.* Живописот на Охридската архиепископија: студии. Скопје: Македонска академија на науките и уметностите, 2007. XXV, 466 с.
- Lafontaine-Dosogne 1984 – *Lafontaine-Dosogne J.* L'illustration de la première partie de l'Hymne Akhathiste et sa relation avec les mosaïques de l'Enfance de la Kariye Djami // Byzantion. 1984. N° 54. P. 648–702.
- Lichačeva 1972 – *Lichačeva V.* The Illumination of the Greek Manuscripts of the Akathistos Hymn // The Dumbarton Oaks Papers (DOP). 1972. Vol. 26. P. 253–262.

- Марковић 1995 – *Марковић М.* Програм живописа у куполи // Зидно сликарство манастира Дечана. Београд, 1995. С. 99–104.
- Мирковић, Тагић 1925 – *Мирковић Л., Тагић Ж.* Марков манастир, Нови Сад, 1925. 76 р.
- Мирковић 1950 – *Мирковић Л.* Икона Богородице Одигитрије у Маркову манастиру // Старинар. 1950. Нова серија. Књ. 1.
- Μπακίρτζής 2003 – *Μπακίρτζής Χ.* Ἅγιος Νικόλαος ο Ὀρφανός. Οι τοιχογραφίες [Бакиртцис Х. Святой Николай Орфанос. Фрески]. Αθήνα, 2003. 250 р.
- Myslivič 1932 – *Myslivič J.* Iconographie Akathistu Panny Marie // Seminarium Kondakovianum. Prague, 1932. Т. 5. Р. 97–130.
- Ношпал-Никуљска 1975 – *Ношпал-Никуљска Н.* Марковиот манастир-монумент како документ низ историјата // Споменици на средновековната и поновата историја на Македонија. Скопје, 1975. Т. 1. С. 401–405.
- Pätzold 1989 – *Pätzold A.* Der Akathistos- Himnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts. Stuttgart, 1989. 168 р.
- Spatharakis 2005 – *Spatharakis I.* The pictorial cycles of the Akathistos Hymn of the Virgin. Leiden: Alexandros Press, 2005. 256 р.
- Ştefănescu 1932 – *Ştefănescu J.D.* L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et l'Orient // Annuaire IPHO. 1932. I. Р. 64–77.
- Турић 1972 – *Турић В.Ј.* Марков манастир – Охрид // Зборник Матице српске за ликовне уметности. 8. Нови Сад, 1972. С. 139–141.
- Velmans 1972 – *Velmans T.* Une illustration inédite de l'Akathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance // Cahiers Archeologiques. 1972. Vol. 22. Р. 152–161.

## References

---

- Ангеловска-Панова, М. (2015), *Македонски цркви и манастири* [Macedonian churches and monasteries], Skopje, North Macedonia.
- Averintsev, S.S. (1977), *Poehitika rannevizantiiskoi literatury* [Poetics of Early Byzantine literature], Moscow, USSR.
- Babić, G. (1973), « L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie) », in *Zbornik radova Vizantoloshkogo instituta (ZRVI)* [Proceedings of the Institute of Byzantine Studies], vol. 14/15, pp. 173–189.
- Бабић, Г. (1995), « Akathist to the Mother of God », in *Zidno slikarstvo manastira Dechana* [Wall painting of the Dechany Monastery], Belgrade, Serbia, pp. 149–159.
- Borner, R. (2015), *Vizantiiskie tolkovaniya VII–XV vekov na Bozhestvennuyu liturgiyu* [Les commentaires Byzantins de la Divine Liturgie 7<sup>th</sup> – 15<sup>th</sup> siècle], Izdatel'stvo Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta; Kul'turnyi tsentr "Dukhovnaya biblioteka", Moscow, Russia.
- Constantinides, E.C. (1992), *The wall paintings of the Panagia Olympiotissa at Elason in Northern Thessaly*, Publications of the Canadian Archeological Institute at Athens, Athens, Greece, vol. 1, 2.

- Димитрова, Е. (2002), *Manastir Matejche* [Mateyche Monastery], Скопје, North Macedonia.
- Dufrenne, S. (1968), « Images du decore de la prothese », in *Revue des etudes byzantines*, vol. 36, Paris, France, pp. 297–310.
- Dzhurich, V. (2000), *Vizantiiskie freski. Srednevekovaya Serbiya, Dalmatsiya, slavyanskaya Makedoniya* [Byzantine frescoes. Medieval Serbia, Dalmatia, Slavic Macedonia], Indrik, Moscow, Russia.
- Evangelidis, D.E. (1954), *Η Παναγία τῶν Χαλκεῶν* [The Virgin Mary ton Chalkeon], Thessaloniki, Greece.
- Габелић, С. (1998), *Манастир Лесново: Историја и сликарство* [перевод], Belgrade, Serbia.
- Grozdanov, Ts. (1969), “Illustrations of Akathist to the Virgin in the Church of the Virgin Perivlepta” in Ohrid *Зборник Светозара Радојчића* [Collection of Svetozar Radojic], Filozofski fakultet, Belgrade, Serbia, pp. 39–54.
- Grozdanov, Ts. (1978). Новооткривене композиције Богородичиног акатиста у Марковом манастиру, Зограф, Београд, 9. С. 37–42.
- Grozdanov, Ts. (1981), Из иконографије Марковог манастира [From the iconography of the Markov Monastery], *Zograf*, no. 11, pp. 83–93.
- Grozdanov, Ts. (2007), *Zhivopisot na Okhridskata arkhiepiskopija: studii* [Painting of the Ohrid Archdiocese: research], Makedonska akademija na naukite i umetnostite, Skopje, North Macedonia.
- Lafontaine-Dosogne, J. (1984), “L’illustration de la première partie de l’Hymne Akhathiste et sa relation avec les mosaïques de l’Enfance de la Kariye Djami”, *Byzantion*, no. 54, pp. 648–702.
- Lichačeva, V. (1972), “The illumination of the Greek manuscripts of the Akathistos Hymn”, *The Dumbarton Oaks Papers (DOP)*, vol. 26, pp. 253–262.
- Markoviћ, M. (1995), “Dome painting program”, in *Zidno slikarstvo manastira Dechana* [Wall painting of the Dechany Monastery], Belgrade, Serbia, pp. 99–104
- Mirkovih, L. and Tatih, Zh. (1925), *Markov manastir* [Markov Monastery], Novi Sad, Serbia.
- Mirkovih, L. (1950). “Icon of the Mother of God Odigitrije in the Markov Monastery”, *Starinar*, Nova serija, Kn'. 1.
- Mikhel'son, T.N. (1966), “The Ferapontov Monastery painting series”, in *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* [Proceedings of the Department of Ancient Russian Literature], vol. 22, pp. 144–164.
- Μπακιρτζής Χ. (2003). Ἅγιος Νικόλαος ο Ὀρφανός. Οι τοιχογραφίες [Bakirtzis X. Saint Nicholas the Orphan. The frescoes], Athens, Greece.
- Mysliveč, J. (1932), “Iconographie Akathistu Panny Marie”, in *Seminarium Kondakovianum*, Prague, vol. 5, pp. 97–130.
- Noshpal-Nikul'ska, N. (1975), “Markov Monastery – a monument as a document of history”, in *Spomenitsi na srednevekovnata i ponovata istorija na Makedonija* [Monuments of medieval and new history of Macedonia], Skopje, North Macedonia, vol. 1, pp. 401–405.

- Patterson-Shevchenko, N. (1994), "Icons in the liturgy", in *Vostochnokhristianskii khram. Liturgiya i iskusstvo* [Eastern Christian church. Liturgy and art], Saint Petersburg, Russia, pp. 36–54.
- Pätzold, A. (1989), *Der Akathistos- Himnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart, Germany.
- Spatharakis, I. (2005), *The pictorial cycles of the Akathistos Hymn of the Virgin*, Alexandros Press, Leiden, Netherlands.
- Stefanescu, J.D. (1932), "L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et l'Orient", in *Annuaire IPHO*, I, pp. 64–77.
- Turih, V.J. (1972), "Markov Monastery – Ohrid", in *Zbornik Matitse srpske za likovne umetnosti* [Matica srpska journal for fine arts], vol. 8, pp. 139–141.
- Velmans, T. (1972), "Une illustration inédite de l'Akathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance", *Cahiers Archeologiques*, vol. 22, pp. 152–161.
- Vorob'ev, K.V. (2016), "The Divine service of the Sabbath of the Akathist: a history of study", *Bogoclovskii vestnik*, vol. 22–23, no. 3–4, pp. 321–338.
- Vorob'ev, K.V. (2017), "To the history of the acathist service: the March Minute from the Typographical collection of the Russian State Archive of Ancient Documents", *Bogoslovskii vestnik*, vol. 24–25, no. 1–2, pp. 349–368.

#### *Информация об авторе*

*Нина В. Квливидзе*, кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Москва, Миусская пл., д. 6; [ninakovividze@mail.ru](mailto:ninakvividze@mail.ru)

#### *Information about the author*

*Nina V. Kvlividze*, Cand. of Sci. (Art Studies), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047; [ninakovividze@mail.ru](mailto:ninakvividze@mail.ru)

# 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

---

© Пивень М.Г., 2023

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 15<sup>th</sup> 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 неперменной частью содержания универсальных хроник, составлявшихся различными авторами и распространявшихся в виде иллюстрированных манускриптов<sup>1</sup>. 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

---

<sup>1</sup> Многие известные книги содержат компиляции из фрагментов нескольких Всемирных хроник.



Рис. 1. Бартеlemi д'Эйк (?)  
Лист из «Хроники Кокерелла».  
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»<sup>2</sup> 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

<sup>2</sup> 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 ультрамариновый 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”<sup>3</sup>, часть рисунков в котором повторяет материал «Хроники Креспи». Но ветхозаветная программа в этом источнике представлена ограниченно<sup>4</sup>. Близким памятником является также манускрипт из Библиотеки герметической философии в Амстердаме («Хроника» VрhH). В нем изображения сгруппированы по два на листе,

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

<sup>4</sup> 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 документы<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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»<sup>7</sup> и «Хроники Кокерелла»: на фреске, очевидно, эти фигуры соседствовали на общей скамье, т. е. художник, копировавший фресковые изображения, сохранял последовательность изображений, но приспособлял 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 Безоццо [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-

---

<sup>5</sup> 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].

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

<sup>7</sup> «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)<sup>8</sup>.

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

---

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

был назван Бабель оттого, что там смешались языки строителей башни»<sup>9</sup>. Рядом с древним властителем возвышается башня, размером равная высоте его фигуры («Хроника Креспи», f.2v; MS Lat. 9673, f.4; «Хроника» ВРPhP, 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 заседаний<sup>10</sup>.

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 пророков<sup>11</sup>. На помосте, рядом с покоями 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 съхожений с небес сына божия и о воплощении, и начнуть скоро ходити по мосту тому семо и овамо, кииждо призирая на

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

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

<sup>11</sup> Авраамий Суздальский посетил Флоренцию в составе православной делегации Фераро-Флорентийского собора.

свое писание и десную рукою указая друг другу къверху <...> И стязаютца межи собою яко полчася»<sup>12</sup>.

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 исключения<sup>13</sup>. 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 Бальдини (1436 – ок. 1487) серии гравюр, представляющей 24 листа с изображениями пророков<sup>14</sup>. На одном из листов Иона держит в руке миниатюрное изображение причудливой рыбы<sup>15</sup>. Согласно трактовке, восходящей к текстам Нового Завета, образ Ионы понимался как прообраз Христа (Мф 12:39-40; Лк 11:29-30)<sup>16</sup>. 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 Бальдини держит пламя

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

<sup>13</sup> 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].

<sup>14</sup> 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 Бальдини см. [Newbigini 2018].

<sup>15</sup> Британский музей. Лондон. Инв. № 1845,0825.427.

<sup>16</sup> 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 ладони<sup>17</sup>, 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 Финигуэрре<sup>18</sup>. 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 Познания<sup>19</sup>. 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

<sup>17</sup> Британский музей. Лондон. Инв. № 1845,0825.427; 1845,0825.418.

<sup>18</sup> *Colvin S. A Florentine picture-chronicle. L., 1898.*

<sup>19</sup> Британский музей. Инв. № 1889,0527.1, в верхнем ряду.

Авраама близко некоторым миниатюрам манускриптов «Зеркала»: рядом с фигурой патриарха его сын, мальчик Исаак, несет вязанку хвороста для разжигания огня и свечу (MS Crespi, f.3r)<sup>20</sup>. В композиции «Флорентийской хроники в картинах», напротив, показан кульминационный момент сюжета, когда ангел останавливает руку Авраама с уже занесенным над сыном орудием<sup>21</sup>. Иконографическая схема здесь явно вдохновлена композицией рельефа Гиберти с Восточных врат флорентийского баптистерия на тот же сюжет. Начиная с сюжета «Опьянение Ноя»<sup>22</sup> 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» ВРнН, 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, развертывая 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 интерпретаций<sup>23</sup> и художе-

---

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

<sup>21</sup> Британский музей. Инв. №1889,0527.32.

<sup>22</sup> Британский музей. Инв. №1889,0527.4.

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

ственных трактовок<sup>24</sup>. 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»<sup>25</sup>. 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»<sup>26</sup>.

Отдельные элементы композиции – в частности возвышенность, на которой стоит ковчег, символизировавшая горы Армении – определенно восходят к иллюстрациям манускриптов текстовых Всемирных хроник позднего Средневековья<sup>27</sup>. 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].

<sup>24</sup> 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].

<sup>25</sup> *Montebello de G.-Ph.* Op. cit. P. 159.

<sup>26</sup> *Иероним Стридонский.* Указ. соч. С. 67.

<sup>27</sup> См., например, миниатюру в манускрипте из Библиотеки герцога Августа, Cod. Guelf. 1.5.2 Aug. 2<sup>o</sup> 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 миниатюре<sup>28</sup>). 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.

---

<sup>28</sup> Библиотека Ватикана, Pal. lat. 1806, fol. 4r; Библиотека герцога Августа, Cod. Guelf. 1.5.2 Aug. 2<sup>o</sup> 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](mailto:piven06@yandex.ru)  
ORCID ID: 0000-0003-3690-8726

## Орнамент в системе иллюминирования армянских рукописных Евангелий

Сейрануш С. Манукян

*Ереванский государственный университет, Ереван, Армения;  
Институт искусств НАН РА, Ереван, Армения,  
seyranushmanukyan@yahoo.com*

*Аннотация.* В работе рассматриваются функциональные и художественные особенности, роль орнамента в системе иллюминирования армянских рукописных Евангелий. Ввиду того, что Четвероевангелия использовались и как Лекционарины, как Евангелия-апракос, армянские книжники вводили в рукописи новые, отличные от византийской традиции, элементы оформления, которые визуально отмечали начала чтений. Орнаменты использовались прежде всего именно с этой целью, исполняя исключительно важные функции подразделения текста. Орнамент присутствует в каждом из шести структурных компонентов системы иллюминирования, оформляя их: в хорах (в Послании Евсевия и канонах согласия); в заглавных листах (в заставках, инициалах и правых маргиналиях, в буквах текста); в портретах евангелистов; в рубриках чтений-перикоп; в декоративных и сюжетных маргиналиях рядом с рубриками; в сюжетных листовых и текстовых миниатюрах. Таким образом, орнамент становится «лимфой» художественного организма армянской рукописной книги, определяя его единство и целостность.

*Ключевые слова:* орнамент, система иллюминирования, армянские рукописные Евангелия, функции орнамента, армянские миниатюры

*Для цитирования:* Манукян С.С. Орнамент в системе иллюминирования армянских рукописных Евангелий // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2023. № 3. С. 86–108. DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-86-108

## Ornament in the illumination system of the Armenian manuscript Gospels

Seyranush S. Manukyan

*Yerevan State University, Yerevan, Armenia; Institute of Arts of NAS RA,  
Yerevan, Armenia, seyranushmanukyan@yahoo.com*

*Abstract.* The paper considers the functional and artistic features, the role of ornament in the system of illumination of the Armenian manuscript Gospels. In view of the fact that the Four Gospels were also used as Lectionaries and Aprakos Gospels, the Armenian scribes and miniaturists introduced new design elements into the manuscripts, different from the Byzantine tradition, which visually marked the beginning of the readings. Ornaments were used primarily for this purpose, performing the extremely important functions of subdividing the text. The ornament is present in each of the six structural components of the illumination system, shaping them: in the chorans (in the Epistle of Eusebius and the canons/tables of concordance); in title pages (in headpieces, initials and right marginalia, in letters of the text); in the portraits of the evangelists; under the headings of readings-pericopes; in decorative and narrative marginalia next to rubrics; in full-page and text miniatures. Thus, the ornament became the “lymph” of the artistic organism of the Armenian manuscript book, defining its unity and integrity.

*Keywords:* ornament, system of illumination, Armenian manuscript Gospels, functions of ornament, Armenian miniatures

*For citation:* Manukyan, S.S. (2023), “Ornament in the illumination system of the Armenian manuscript Gospels”, *Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion*, no. 3, pp. 86–108, DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-86-108

Орнамент в средневековом искусстве играет очень большую роль. При этом он не обособленный способ украшения или выражения символики, а неотъемлемая часть самой структуры произведения, будь то здание, монументальная живопись, художественная пластика или книга. Это подтверждают обобщенные в данной статье результаты длительного изучения системы иллюминирования армянских рукописных Евангелий, касающиеся функций и роли орнамента в ней.

Евангелия составляют абсолютное большинство среди иллюминированных армянских кодексов. Их система художественного оформления воздействовала и на другие виды рукописных книг [Казарян, Манукян 1991; Манукян 2009, с. 443; Manukyan 2018–2019, р. 86]. Поэтому так важно понимание принципов формирования данной системы. Исключительно богатый орнаментальный декор является «лимфой» художественного организма армянской

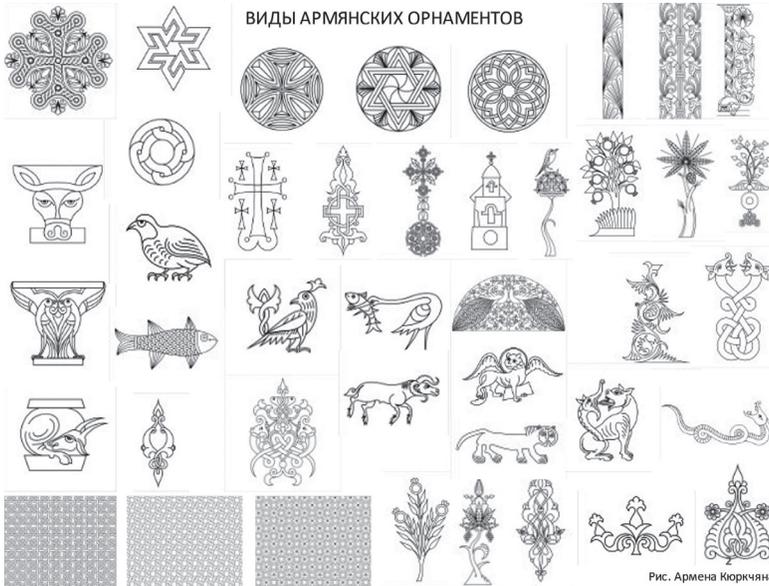


Рис. 1. Виды армянских орнаментов

Из книги: *Ընդրքյան Ա. Հրայր Բազե Խաչերեան, Հայկական զարդարվեստ. Երևան: Craftology, 2010 [Юркчян А. Грайр Базе Хачерян, Армянское орнаментальное искусство, Ереван]*

книги, определяя его целостность и единство [Manukian 1995, pp. 219–222]. Орнамент присутствует в каждом из компонентов системы иллюминирования, сформировавшейся с VI по XII в. Он вплетался во все элементы, из него складывали буквы, текст, обрамления, маргиналии, он заполнял поверхности разных форм и изображений, соединял их друг с другом.

Декоративный убор армянских миниатюр схож с орнаментами в других видах искусства: в архитектурной рельефной пластике, в изделиях художественного металла и шитья, других видах прикладного искусства. Это орнаментальные мотивы в виде креста, листьев аканфа, растительных, часто рокайльных завитков, гранатовые ветки с плодами, различные ажурные розетки, множественные плетенки, цветочный и лиственный орнамент, разнообразный геометрический, чешуйчатый орнамент, кружочки, зернышки (чаще тройные), трилистник, виноградные гроздья – невозможно описать все богатство орнаментов (рис. 1). При всем том они не оставляют впечатление чисто восточных, ажурных, декоративных изображений. Армянский орнамент наделен некоей неуловимой, а порой и явной конструктивностью, подчеркивающей изображение.

Подобный характер армянского орнамента связан с «пограничной сущностью» средневекового армянского искусства между Западом и Востоком. Будучи «передним краем» христианства и в то же время его (христианства) восточной границей, армянская культура органично несла в себе эти два начала на протяжении веков, отличаясь от Запада большей символичностью и отвлеченностью, а от Востока – большей образностью и экспрессивностью<sup>1</sup>.

Иллюминирование Евангелий практикуется, видимо, уже со времени полного перевода их на армянский язык в V в.<sup>2</sup> Целостная система иллюминирования Евангелий складывается к X в. с иллюстрациями в первой тетради перед текстом и маргинальными значками на полях [Weitzmann 1933; Казарян, Манукян 1991]. С XI в. появляются заглавные листы и текстовые миниатюры, с XII в. – маргиналии и художественно декорированные рубрики. К XII в. формируется новая система иллюминирования с единой структурой и основными художественными принципами [Казарян, Манукян 1991].

В дальнейшем она развивается по пути формального, символического и образного обогащения, без изменения структуры. Своего апогея она достигает в рукописном искусстве Киликийской Армении (1080–1375) [Мутафян 2009]. Новизна ее заключалась в следующем: Четвероевангелия в армянской традиции средневековья использовались и как Лекционарины, как Евангелия-апракос, поэтому армянские книжники вводили в рукописи новые, отличные от византийской традиции, элементы оформления, которые визуально отмечали начала чтений [Манукян 2009, с. 443–455; Manukyan 2018–2019, pp. 85–101] (рис. 2–6). Орнаменты использовались прежде всего именно с этой целью, исполняя исключительно важные функции подразделения текста на чтения-рубрики. Они присутствуют в каждом из 6 компонентов данной системы иллюминирования, сформировавшейся с VI по XII в.

1. Первым компонентом системы иллюстрирования рукописных Евангелий являлись хораны – *иллюстрированные таблицы канонов согласия* четырех евангелий и объясняющего их *Послания* Евсевия Карпиану. Послание и каноны согласия заключают в себе единство

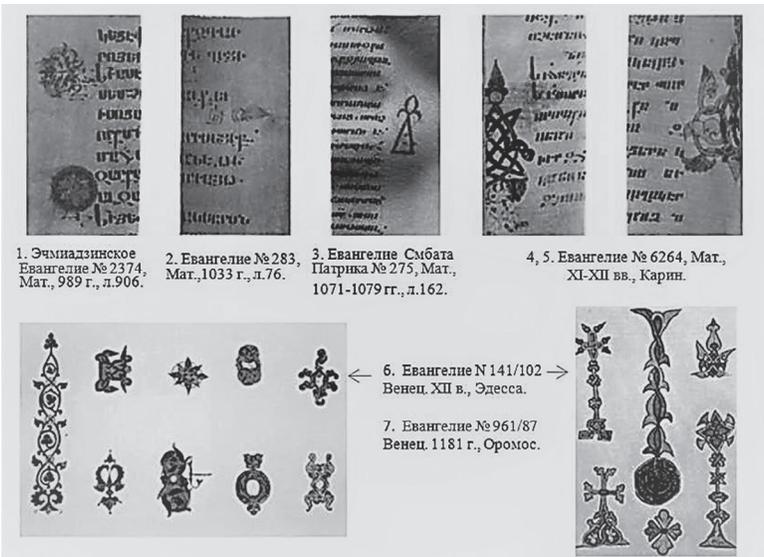
---

<sup>1</sup> При этом Византия и византийское искусство подпитывали армянское искусство происходящей из античности изобразительностью и антропоморфизмом.

<sup>2</sup> *Корюн. Житие Маштоца* / Пер. Ш.В. Смбатяна, К.А. Мелик-Оганджяна. Ереван: Айпетрат, 1962. 162 с.; Хоренаци М. *История Армении* / Пер., введ. и примеч. Г. Саркисяна. Ереван: Айастан, 1990. 291 с. См. также: [Абегян 1975; Дурново 1979; Janashian 1966; Մարտիրոսյան 1997, էջ 189–190].



*Рис. 2. Титульные листы и рубрики в киликийских рукописях, XIII в.  
Компиляция фотографий автора статьи*



*Рис. 3. Развитие маргиналий в Евангелиях X–XII вв.  
Компиляция фотографий автора статьи*

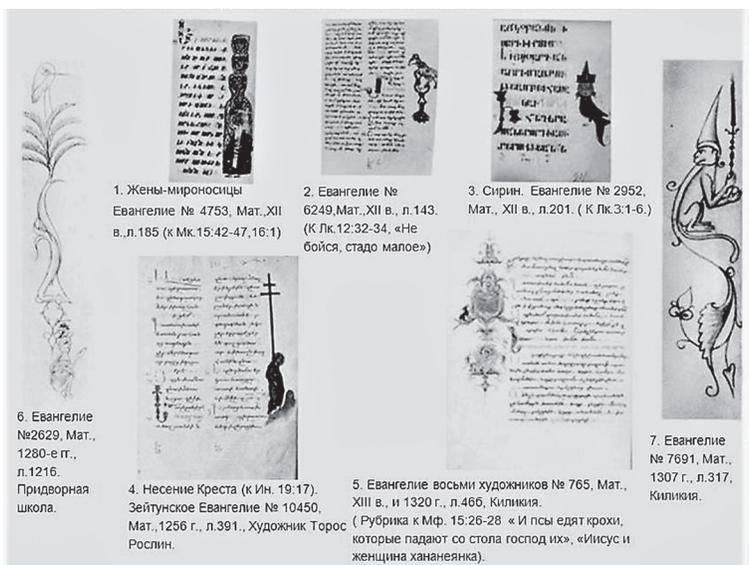


Рис. 4. Развитие маргиналий в Евангелиях XII–XIV вв.  
Компиляция фотографий автора статьи

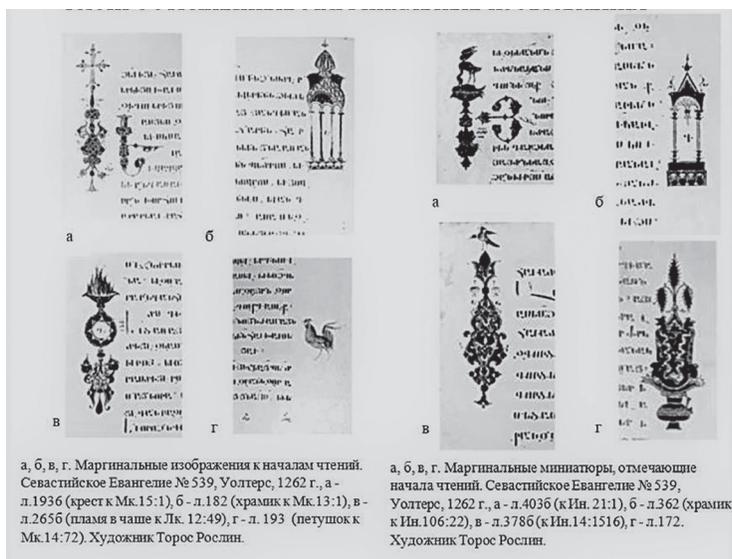


Рис. 5. Маргинальные изображения в начале чтений  
в киликийских Евангелиях XIII в.  
Компиляция фотографий автора статьи



Рис. 6. Маргинальные изображения  
в начале чтений в Евангелиях XII–XIII вв.  
*Компиляция фотографий автора статьи*

четырёх евангелий и их прообразовательную связь с Ветхим Заветом, являясь своеобразным ключом к Евангелию. Предполагается, что определенное художественное оформление они получили уже при жизни Евсевия Кесарийского [Nordenfalk 1938]. Приобретая значение символического Входа в священное пространство Евангелия, а шире – врат в Небесный мир, каноны облекаются в архитектурную форму триумфальной арки, в которую вписаны текст Послания и таблицы канонов. Как сложившаяся композиция хораны предстают уже во второй половине IX в. (Евангелие царицы Млке № 1144/86 Венец<sup>3</sup>, перед 862 г.) [Janashian 1966; Der Nersessian 1977; Аюпян 2012, с. 15–38]. В ранних рукописях – это полукруглые арки на мраморовидных колоннах (Лазаревское Евангелие № 6200 М<sup>4</sup>, 887г.; Евангелие Таргманчац № 537 Уолтерс<sup>5</sup> 966г.; Эчмиадзинское Евангелие № 2374 М, 989г.;

<sup>3</sup> Венец. – собрание рукописей армянского католического монастыря конгрегации Мхитаристов на о-ве Сан-Лазаро в Венеции.

<sup>4</sup> М. – здесь и далее Научно-исследовательский институт изучения и хранилище древних рукописей Матенадаран имени Маштоца в Ереване.

<sup>5</sup> Уолтерс – Художественная галерея Уолтерс в Балтиморе.



*Рис. 7. Послание Евсевия и канон согласия.  
Эчмиадзинское Евангелие № 2374 М. 989 г.  
Компиляция фотографий автора статьи*

фрагмент Евангелия № 9430 М. Хв.; фрагмент Евангелия № 697 Вены<sup>6</sup> Хв. и др.; рис. 7) [Казарян, Манукян 1991, с указ. лит. до 1991 г.; Buschhausen 1995; Buschhausen, Matevosyan 2001; Mathews 1994]. С середины XI в. верхняя часть приобретает прямоугольное очертание с вписанными различными геометрическими формами, на опорах, отдаляющихся по виду от мраморовидных колонн [Измайлова 1979a]. Композиция хоранов строится из орнаментов и символов, покрывающих поверхности как самих архитектурных форм, так и по сторонам от колонн, люнеты арок и верхние поля (Евангелия М. № 3793 1053 г., Могни № 7736, Бегюнц № 10069 до 1060 г.; рис. 8a). В хоранах XII в. заставки и их орнаменты особенно разнообразны, ни один из них не повторяет другой, прямоугольные заставки прорезаются многообразными формами, уподобляя их легким архитектурным декорированным конструкциям [Измайлова 1979b; Казарян, Манукян 1991]. В киликийских рукописях [Der Nersessian 1993; Казарян, Манукян 1991] орнаментами покрыты также базы, капители и основания хоранов (рис. 8б). Подобную киликийским композицию продолжают и художники Сюника в XIII–XV вв. (Гладзор, Татев и Вайоц Дзор) [Ավետիսյան 1971; Վերքյան 2003; Закарян 2007, с. 44–47].

<sup>6</sup> Вены – собрание рукописей армянского католического монастыря конгрегации Мхитаристов в Вене.



а



б

Рис. 8. Хораны: а) Евангелие Могни № 7736 М. XI в.  
(с Нильской сценой в лунете), б) Евангелие № 539 Уолтерс 1262 г.  
(с портретом Иеремии в лунете).

*Компиляция фотографий автора статьи*

Неотделяемой частью хоранных композиций становятся растения, животные, лики, фигуры. Все богатство мира, известное средневековому художнику, находит здесь свое отражение – редкие птицы, звери и деревья, маски, актеры и обнаженная фигура, ангелы и пророки, сцены охоты, «нильская сцена», портреты Евсевия и Карпиана, заказчиков. И все это – среди орнамента, превращающего хораны в цветущий Райский сад (рис. 7–9).

Содержанию хоранов посвящены тексты «Толкований хоранов» армянских авторов VIII–XVII вв. [Ղազարյան 2004]. В хоранах все имеет свой символический смысл – и тональные переходы цвета от темного к светлому, и место, и значение каждого элемента, будь то орнамент или образ, равнозначность орнаментов и образов. Так, например, парные пятичастные орнаментализованные листья (рис. 7) в углах между карнизом и полухоранами означают 10 заповедей, полученных Моисеем на горе Синай. Хораны играют одну из главных ролей в иллюминации книги. Для открывающего Евангелие священнослужителя, читателя и зрителя они характеризуют весь строй декоративного убранства книги. Их изобразительный и декоративный мир, их стилистика перекликаются с другими компонентами системы иллюминации. Переключка достигается не только по принципу подобия – т. е. повторения тех же или похожих элементов. Она создается благодаря общей стилистике мотивов,

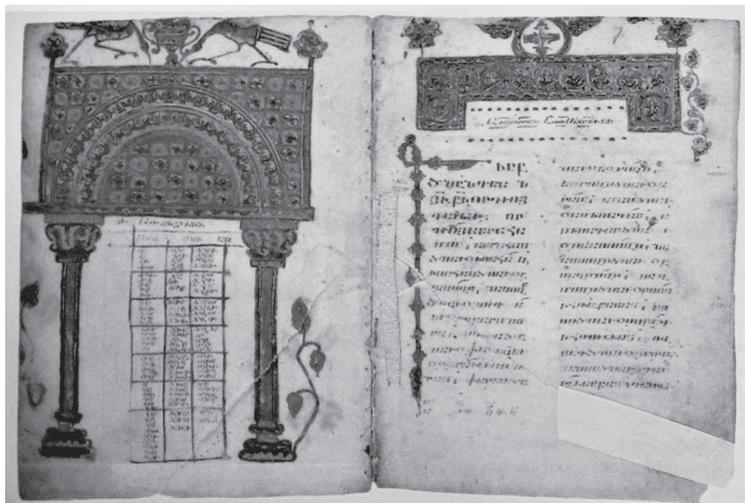


Рис. 9. Хоран и заглавный лист Евангелия № 10434 М. 1069 г.

Из книги: Казарян В.О., Манукян С.С. Матенадаран.

Т. 1: Армянская рукописная книга VI–XIV вв. М.: Книга, 1991

которые могут и отличаться от хоранных, но объединяются посредством единого цветового решения, характера рисунка и ритма линий (рис. 9).

2. Следующим компонентом системы иллюминации являются *заглавные или титульные листы* каждого из четырех Евангелий от Мф., Мк., Лк., Ин. Их композиция складывается позже хоранов – в XI в. В это время она близка к византийской (рис. 9) – заставка с орнаментированными углами и центром, крупный орнаментализованный инициал. Однако с XII в., согласно новой системе иллюминации, позволяющей использовать Четвероевангелие и как Лекционарий, она обогащается новым важным элементом, отличающим армянские титульные листы от византийских – декоративной маргиналией, увенчанной крестом, на правом поле. Начало каждого Евангелия, т. е. заглавный лист, становилось первым чтением-рубрикой из данного Евангелия, и маргиналия с крестом отмечала его начало [Манукян 2009, с. 443–455; Манукян 2010, с. 211–229; Манукян 2018–2019, pp. 85–101] (рис. 10, 11). В завитки маргиналий часто вписывался и буквенный номер чтения – буква «Ա» (А).

*Заставки* титульного листа трактуются армянскими миниатюристами как полухораны – верхние части хоранных композиций, что способствует целостности художественного организма книги. Их размеры увеличиваются. Заставка получает вид прямоугольника, прорезанного, как и в хоранах, арками различных

сложных форм. Благодаря этому рисунок заставок титулов, как хоранов XII в., становится более многообразным. Поле заставки, как и в хоранах, сплошь покрыто орнаментами и символическими изображениями, которые так переплетены друг с другом, что невозможно отделить образ от орнамента, они – одно (рис. 10, 11). На мотивы, форму и цветовые соотношения заставок переходит и символика изображений хоранов [Մահե 1986, էջ 106–112; Ղազարյան 2004]. Так, по «Толкованию» Степаноса Сюнеци (ок. 670–735), сочетание четырех красок, означающих четыре вещества или стихии (земля, вода, воздух, огонь), символизирует: черный – Ветхий Завет как грядущее Воплощение, красный – цвет жертвенной крови Христа или Мельхиседека, являющегося его ветхозаветным прообразом, синий – переход от тьмы к свету – символ грядущего Спасения, зеленый – связь земной истины с истинностью небесных сфер. Отдельно упоминаемый (здесь – употребленный) багряный, или пурпур – крепость божественного престола вне элементов, золото – символ очищения Духом. Четырехчастная арка символизирует те же четыре элемента, трехчастная арка – триединое божество, Троицу, а также пророков, царей и священников Ветхого Завета. Арка с крестом посередине – символ Церкви, павлины – ветхозаветные законы и пророков, петухи – Воплощение и Распятие, голубкообразные птицы – восприявших святой Дух, куропатки – блудниц Марию и Раав, птицы-рыболовы в образе цапли, пеликана и фламинго – возвещают о благовестующей способности пророков [Казарян, Манукян 1991, с. 33–36].

Изображения на титульных листах, как и в хоранах, отражают прообразовательную связь двух Заветов. Над заставками представляются сложные, словно «движущиеся» орнаменты и орнаментализованные символические изображения – борьба тварей (зверей и птиц, фантастических существ), сцены охоты и игры, ветхозаветные и новозаветные персонажи. В центре поля над заставкой – символические птицы или животные с двух сторон креста, или чаши (вазы, потира, кувшина, амфоры), или стилизованного растения, символизирующие «питающихся» «сокровищами знаний» Евангелий (рис. 2-4, 2-5, 10). Так выражается основное значение Евангелия как источника христианства.

Неотъемлемой частью композиции титулов являются крупные красочные орнаментализованные *инициалы* с символами евангелистов или без них. В киликийских образцах с XIII в. это часто историзованные инициалы, похожие как на византийские XI в., так и на западные, готической эпохи.

В армянской рукописной традиции символы евангелистов изображаются не на листе с портретом евангелиста (хотя и так бывает), а на титулах каждого евангелия и почти всегда рядом или

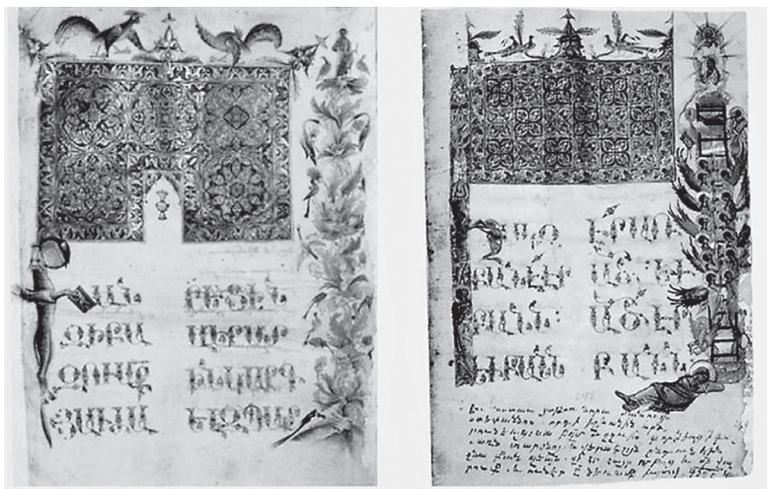


Рис. 10. Титульные листы Евангелия № 9422 М.  
1280-е гг., Киликия, Придворная школа.  
*Компиляция фотографий автора статьи*



Рис. 11. Титульные листы киликийских Евангелий XIII в.  
с Древом Иессея в маргиналии: №7651 М. и 2568 Иерус  
*Компиляция фотографий автора статьи*

вместе с инициалом, в этом перекликаясь с западнохристианскими памятниками, как-то: с оттоновскими рукописями, с миниатюрами романского и готического периода. Однако форма, типы, облик и способы объединения символов с литерой здесь совершенно оригинальны и самобытны<sup>7</sup>. Связь инициала и изображения символа почти всегда определяет облик инициала, превращая его в один из основных смысловых акцентов титульного листа (рис. 10, 11). Символы евангелистов представляются как крылатыми, так и без крыльев и выступают как «небесные» и земные<sup>8</sup>. Объединенные с символом евангелиста инициалы выступают в композиции и как важные декоративные акценты (точно так же, как и орнаментированные инициалы без символа), фиксирующие начала четырех Евангелий.

Происхождение историзованного инициала в армянском искусстве несомненно связано с таковыми в византийских рукописях XI в., составленных из ветхозаветных и новозаветных фигур, а также из образов конкретных исторических лиц – императоров, императриц, принцев [Лихачева 1976; Лазарев 1986; Manoukian 1996, p. 133; Манукян 2021, с. 249–273]. Под их впечатлением киликийские художники начинают включать в некоторые инициалы и на титульных, и на текстовых листах, в начале рубрик чтений, фигуры апостолов, пророков, евангелистов, заклинателей змей, обнаженные фигуры, творчески переработав византийские образцы (рис. 2, 10, 11). Особенно интересны историзованные инициалы в рукописях крупнейшего художника Киликийской Армиии Гороса Рослина, творившего в 50–60-е гг. XIII в. Сложные, составленные из нескольких изображений, инициалы Рослина [Казарян, Манукян 1991] перекликаются с инициалами в рукописях киликийских школ архиепископа Иованнеса и Придворной (рис. 2-4, 2-5, 10, 11).

---

<sup>7</sup> С. Дер-Нерсесян прослеживает возникновение символов первоначально на христианском Востоке, в частности в Сирии и в коптском Египте. В дальнейшем традиция использования символов евангелистов продолжается в армянских и западных рукописях, а в Византии она более характерна для провинциальных памятников. Н.П. Кондаков даже считает, что в византийское искусство символы евангелистов «перешли или возобновились от соприкосновения с западным искусством, став обычным дополнением...» (Кондаков Н.П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса: Тип. Ульриха и Шульце, 1876. С. 255). См. также [Der Nersessian 1993].

<sup>8</sup> Измайлова Т.А. Иованнес Сандухкаванец: Альбом. Ереван, Советакан грох, 1986 (на арм., рус. и фр. яз.). С. 156–158. См. также [Измайлова 1979а].

В инициале **Ի** на титульном л. 539 ев. от Иоанна (Евангелия принца Васака [Der Nersessian 1993] № 32.18 Фрир<sup>9</sup> (без точной даты) Тороса Рослина (рис. 2-4) впервые встречается сюжет Лествицы Иакова, до этого не иллюстрируемый в армянском искусстве [Чугасян 2001]. Представляя Видение Лествицы (Бытие 28:10-17) в начале Евангелия от Иоанна, где говорится о «восхождении» и «нисхождении» (Ин. 1:51), Рослин «устанавливает прообразовательную связь между Ветхим и Новым Заветами» [Дрампян 2000, с. 94]. Внове в армянском искусстве и изображение данного сюжета в инициале или инициала в виде сюжетной сцены (рис. 2-4, 2-5, 10, 11).

Сюжетные инициалы были характерны для западноевропейских рукописей начиная с каролингского периода и получают повсеместное распространение в XII–XIV вв. Их отличие от византийских историзованных инициалов состоит в том, что если последние очерчивались фигурами, то здесь литера сохраняет свое графическое написание, а сцена, сюжет вписываются в ее внутреннее поле, ограниченное силуэтом букв [Kubach, Elbern (ohne Datum); Beckwith 1977; Мокрецова, Романова 1983]. В армянских историзованных инициалах персонажи распределены по форме литеры.

*Правые орнаментальные маргиналии* титулов, увенчанные крестом, имеют разнообразный рисунок (рис. 2-4, 2-5, 10, 11). В его основе – сердцевина в виде круга, овала, червы, лепестковой или другой геометрической формы, обрамленной растительными мотивами, выходящими вверх и переходящими в стержень с крестом. Эти маргиналии могут вырастать из различных ваз, амфор и сосудов, опирающихся на орнаментализованные преобразованные предметные и зооморфные формы. Если в заглавных листах греческих Евангелий сюжетные сцены вписывались во внутреннее поле заставок, в киликийских рукописях с середины XIII в. и до 1290 г. сюжетные сцены вписывались как в инициалы, так и в правую маргиналию, увенчанную крестом. В богатом обрамлении из декоративных завитков, пестиков, «усиков» и «иголок», способствующих изяществу и роскоши декора, они получают новое звучание и превращаются в целый рассказ. Так, в правую маргиналию титульного листа Ев. от Мф. вписывалось Древо Иисуса, иллюстрируя текст главы 1 о родословной Иисуса, а в правую маргиналию титульного листа Ев. от Ин. – Лествица Иакова, согласно тексту стиха 51 главы 1 (рис. 10, 11).

Текст титульного листа также орнаментализован – это чаще всего декоративный шрифт из «мозаичных», зооморфных, орнитоморфных, рыбоморфных, антропоморфных и «растительных»

<sup>9</sup> Фрир – Художественная галерея Фрир в Вашингтоне.



Рис. 12. Разворот с портретом евангелиста Марка и титульным листом его Евангелия. № 44.17 1253 г.

Из книги: *Der Nersessian S. Armenian manuscripts in the Freer Gallery of Art.*

Washington: Smithsonian Institution Publications, 1963

букв [Манукян 2010, с. 211–229] (рис. 10, 11). Они составлены из крохотных цветowych пятен и штрихов, образующих птиц, зверей, рыб, людей, не теряя четкость формы и читаемость литеры. Архимандрит Месроп Максудян [Մաքսուդյան 1972, էջ 48–56] производит их из тетраморфа: являющихся символами евангелистов крылатых человека, льва, тельца и орла, а также из символа Христа – рыбы, и символа грехопадения – змеи. Он прослеживает процесс формирования этих шрифтов по периодам, фактически связывая их развитие с киликийскими рукописями Придворной школы и школы архиепископа Иованнеса, в которых символы евангелистов рядом с инициалами заглавных листов XII–XIII вв. превращаются в зооморфные и антропоморфные буквы титулов и рубрик. Текст титульного листа писался армянским унциалом (рис. 11, 12) или минускулом, золотым, или обрамленным золотым контуром, или красными «усиками и точками». *Заставка, правая маргиналия и декоративный и историзованный инициал* составляли художественную оправу для священного, получившего торжественный характер, текста титула (рис. 10, 11).

3. *Портреты евангелистов* – третий компонент в системе иллюминации армянских Евангелий – предваряли как авторский

портрет текст каждого Евангелия. Они составляли с заглавным листом единый композиционный разворот (рис. 12). Евангелисты представлялись в орнаментальных рамках, декор которых перекликался с общим декоративным убранством рукописи. Орнаменты рамок – растительные, геометрические, плетенки, в виде различных цепочек, архитектурные – повторяли декор других частей иллюминации рукописей *не буквально*. Рамки могли быть выложены даже из не встречающихся в других частях орнаментов. Однако их объединяли общий ритм, характер, цветовые сочетания и общая стилистика. Это единение было высшего эстетического порядка. В качестве примеров можно привести портреты евангелистов в рукописях XI в. (Евангелие Могни № 7736 М. и др.), киликийских (№ 311 М. с ил. XII в.; № 6763 М. 1113 г., Малатийское Евангелие № 10675 М. 1267–1268 гг.), а также Евангелия Момика Гладзорской школы (№ 2848 М. 1292 г. и № 6792 М. 1302 г.). Углы рамок портретов с XII в. начинают украшать диагонально расположенными растительными орнаментальными мотивами, последние украшают также углы заставок титульных листов, обрамлений сюжетных миниатюр и верхнюю часть хоранов. Эти мотивы также повторяются не буквально, а сочетаются стилистически (рис. 12). Обычно две стороны рамки выкладывались из одного орнамента, две другие – из другого. Из орнамента могли быть выложены также некоторые элементы композиции портретов евангелистов. Орнаменты выступают в этих случаях в качестве «строительного материала» для архитектурных сооружений фона, подставок, пюпитров, сидений и других предметов обстановки в портретах евангелистов (рис. 12).

4. В системе иллюминации рукописных Евангелий исключительно важную роль исполняли *рубрики* – *художественно оформленные начала* подразделения евангельского текста на чтения-перикопы. Они зрительно выделяли начало чтений и позволяли использовать армянское Четвероевангелие и как Книгу евангельских чтений [Манукян 2009, с. 443–455; Манукян 2018–2019, pp. 85–101]. В них были разработаны особые формы орнаментальных инициалов и букв, идентичные шрифтам, используемым и на титульных листах: «мозаичные», зооморфные, орнитоморфные, в виде рыб, «растительные», антропоморфные, чисто орнаментальные. Ими писались инициал, часто первая строка, реже – первые две строки чтений. Рубрики выделялись и цветом чернил, отличным от чернил основного текста, красной строкой. Среди инициалов рубрик киликийских и посткилийских рукописей было много и историзованных фигурных букв (рис. 2). Эти элементы рубрикации сопоставимы с орнаментальными и фигурными инициалами начал чтений в византийских Евангелиях-апракос

и Лекционариях второй половины X–XII вв.<sup>10</sup> Они, ассоциируясь у армянских книжников с оформлением Лекционариев, были внедрены в Четвероевангелия, получившие (в средневековье) и функции литургического Лекционария. Рубрики придавали текстovým листам армянских Четвероевангелий художественность, нарядность, независимо от наличия лицевых миниатюр, и создавали совершенно отличную от византийских Четвероевангелий композицию текстовых листов (рис. 2).

5. Рядом с каждой рубрикой, на поле текстовых листов, с конца X в. появляются *декоративные* (орнаментальные, предметные и сюжетные) *маргиналии* – наиболее своеобразный компонент, отличающий армянские Евангелия от греческих и латинских [Манукян 2009, с. 443–455; Manukyan 2018–2019, pp. 85–101]. Они визуально акцентировали начала вышеуказанных чтений-рубрик, облегчая нахождение нужного чтения. Вначале это были простые знаки, орнаменты и графические элементы: крестики, свастики, спирали, плетенки-веревочки, просто росчерки, серпы, круги, «рамочки», косички, листочки, ромбы, орнаментализованные руки, деревья, грибовидные изображения (рис. 3). С XII в. они приобрели вид цветных живописных форм с определенной схемой изображения, лишь в деталях орнамента отличающейся в разных школах. Схема маргиналий образует сердцевину в виде круга, овала, «червы», лепестковой или другой геометрической формы, от которой вверх и вниз отходят разнообразнейшие растительные и чисто орнаментальные завитки, отростки и ответвления (рис. 3, 4, 6). В сердцевину маргиналий вписывают буквенные номера чтений, литургические пояснения. Они исполняются с ювелирной тщательностью, красочно, в сочетании с золотом, украшают почти каждый лист, внося декоративные акценты и превращая текстовый лист в художественное явление. Маргиналии становятся неотъемлемой частью армянских рукописей как единица системы иллюминации, варьируясь в ее компонентах: в правых маргиналиях титулов, в обрамлениях миниатюр, в орнаментации хоранов и полухоранов. С конца XII в. в них появляются антропоморфные фигурные и сюжетные детали, расположенные в самой сердцевине маргиналий, в их верхней части или вместо нее. С этого же времени декоративные маргиналии могут заменяться

<sup>10</sup> *Marava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue of the illuminated Byzantine manuscripts of the National Library of Greece. V.I: Manuscripts of New Testament texts 10th-12th century. Athens: Publication Bureau of the Academy of Athens, 1978. 258 p.; Spatarakis I. Corpus of dated illuminated Greece manuscripts to the year 1453. V.2: illustrations. Leiden, 1981. 611 figs.



Рис. 13. Киликийские сюжетные миниатюры (слева направо):

Благовещение, Зейтунское Евангелие № 10450.

Матенадаран. 1256 г., худ. Торос Рослин;

Семейный портрет короля Левона II перед Христом,

Евангелие № 2563. Иерус. 1272 г.

*Компиляция фотографий автора статьи*

или дополняться предметной или сюжетной маргиналией, приобретающей характер визуального комментария к тексту (рис. 4, 6). Наиболее часто среди них встречаются храмики – как символы Иерусалима, Иерусалимского храма и храма на Гробе Господнем, петушки – как символы Отречений и Раскаяния Петра, пламя – к текстам с упоминанием огня к Учению Христа Лк. 12:49, кресты – как символы Распятия (рис. 5). Вершиной искусства маргиналий стали киликийские миниатюры второй половины XIII в.: в творчестве Тороса Рослина (рис. 4-4, 5, 13), художников школы архиепископа Иованнеса и Придворной школы (рис. 2, 4-5, 4-6, 4-7, 6). Многие из них вместе с фигурными инициалами рубрик-чтений составляют краткую сюжетную сцену (рис. 13). Маргиналиями начинают украшать и другие виды книг.

6. Орнамент использовался и в *сюжетных иллюстрациях*. Он включался в них для обрамлений и фона, и как элемент композиции. Здесь применялся тот же принцип объединения с другими частями декора, который был представлен для характеристики портретов евангелистов. Рамки сюжетных миниатюр исполняли двойную функцию. С одной стороны, они ограничивали миниатюры, сосредотачивая внимание зрителя на изображении. С другой стороны, выложенность из орнаментов некоторых предметов в композициях, наружные декоративные элементы, угловые орнаменты растворяли, объединяли их с текстом или чистой поверхностью полей пергаменных листов (рис. 13).

Итак, орнамент в армянских рукописных Евангелиях играл важную функциональную и художественную роль: 1) декоративно насыщал рукописи; 2) оформлял структурные компоненты иллюминации Евангелий и их элементы; 3) визуально выделял начала чтений из текста Четвероевангелия; 4) способствовал объединению частей художественной системы Евангелий.

### *Литература*

---

- Абемян 1975 – *Абемян М.* История древнеармянской литературы. Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1975. 606 с.
- Акопян 2012 – *Акопян З.* Художественные и иконографические истоки Евангелия царицы Млке (862 г.) // Лазаревские чтения: Искусство Византии, Древней Руси, Запвдной Европы. М., 2012. Вып. 4. С. 15–38.
- Драмбян 2000 – *Драмбян И.Р.* Торос Рослин. Ереван: Тигран Мец, 2000. 288 с.
- Дурново 1979 – *Дурново Л.А.* Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М.: Искусство, 1979. 331 с.
- Закарян 2007 – *Закарян Л., Драмбян И., Корхмазян Э., Акопян Г.* Армянская миниатюра: Коллекция Матенадарана. Ереван: Наири, 2007. 312 с.
- Измайлова 1979а – *Измайлова Т.А.* Армянская миниатюра XI в. М.: Искусство, 1979. 238 с.
- Измайлова 1979б – *Измайлова Т.А.* Армянская миниатюрная живопись XII в. // Историко-филологический журнал. 1979. № 4. С. 165–171.
- Казарян, Манукян 1991 – *Казарян В.О., Манукян С.С.* Матенадаран. Т. 1: Армянская рукописная книга VI–XIV вв. М.: Книга, 1991. 282 с.
- Лазарев 1986 – *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. Т. 1. 597 с.
- Лихачева 1976 – *Лихачева В.Д.* Искусство книги: Константинополь, XI в. М.: Наука, 1976. 182 с.
- Манукян 2009 – *Манукян С.С.* Роль рубрикации в декоративной системе армянских Евангелий // Хризограф / Ред. Е.Н. Добрынина. М.: Сканрус, 2009. Вып. 3. С. 443–455.
- Манукян 2010 – *Манукян С.С.* Киликийские заглавные листы в свете бифункциональности армянского Евангелия // Вопросы армянского искусства: Сб. научных статей / Ред. А.В. Агасян и др. Ереван: Гитутюн, 2010. С. 211–229.
- Манукян 2021 – *Манукян С.С.* Киликийская миниатюра и традиции византийского искусства XI в.: образец или импульс к творчеству // Искусство византийского мира: Индивидуальность в художественном творчестве. Сб. статей в честь О.С. Поповой / Ред.-сост. А.В. Захарова и др. М., Гос. ин-т искусствознания, 2021. С. 249–272.
- Мокрецова, Романова 1983 – *Мокрецова И.П., Романова В.Л.* Французская книжная миниатюра XIII в. в советских собраниях: 1200–1270. М.: Искусство, 1983. 247 с.

- Мутафян 2009 – *Мутафян К.* Последнее королевство Армении: XII–XIV вв. Можайск: Изд-во Mediocrat: Группа компаний «Бородино», 2009. 161 с.
- Чугасян 2001 – *Чугасян Л.Б.* Творчество Гороса Рослина в контексте культурных связей Киликийской Армении XIII в.: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2001. 40 с.
- Beckwith 1977 – *Beckwith J.* Early Medieval art. L.: T&H, 1977. 270 p.
- Buschhausen 1995 – *Buschhausen, H. and Buschhausen, H.* Das illuminierte Buch Armeniens // Armenien. Wiederentdeckung einer alten Kulturlandschaft / Ed. by K. Platt. Bochum: Museum Bochum, 1995. S. 191–210.
- Buschhausen, Matevosyan 2001 – *Buschhausen H., Buschhausen H., Matevosyan A.* Codex Etschmiadzin. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt. Graz/Austria, 2001. Bd. 1–2. Dokumentation. Faksimile. 224+233 S.
- Der Nersessian 1977 – *Der Nersessian S.* L'art arménien. Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1977. 272 p. 185 il.
- Der Nersessian 1993 – *Der Nersessian S.* Miniature painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the 12th to the 14th century. 2 vols. Washington, Dumbarton Oaks, 1993. 198 p. 652 il.
- Janashian 1966 – *Janashian M.* Armenian miniature painting of the monastic library of San-Lazzaro. Vol. 1. Venice, 1966. 51 p. 84 pls.
- Kubach, Elbern (ohne Datum) – *Kubach E., Elbern V.* Das Frühmittelalterliche Imperium. Baden-Baden, Holle Verlag, [ohne Datum]. 400 S. 48 Abb.
- Manukian 1995 – *Manukian S.* Der Codex als ein künstlerisches Ganzes // Armenien. Wiederentdeckung einer alten Kulturlandschaft / Red. Platt Kr. und andere. Bochum: Museum Bochum, 1995. S. 219–222.
- Manoukian 1996 – *Manoukian S.S.* L'art du livre en Cilicie et les traditions Byzantines // L'Arménie et Byzance. Histoire et culture. Paris: Publications de la Sorbonne, 1996. P. 127–134.
- Manukyan 2018–2019 – *Manukyan S.S.* Le rôle de la rubrication dans le système décoratif des Évangiles Arméniens // Revue des Études Arméniennes. 2018–2019. T. 38. P. 85–101.
- Mathews 1994 – *Mathews T.F.* The art of the Armenian manuscripts // Treasures in Heaven. Armenian illuminated manuscripts / Ed. by Th.F. Mathews, R.S. Wieck. N.Y.: The Pierpont Morgan Library, 1994. P. 38–53.
- Nordenfalk 1938 – *Nordenfalk C.* Die spätantiken Kanontafeln: kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte. 2 Bd. Göteborg: O. Isacsons boktryckeri a.-b, 1938. 320 S.
- Weitzmann 1933 – *Weitzmann K.* Die armenische Buchmalerei des 10 und beginnenden 11 Jahrhunderts. Bamberg: Auslieferung durch J. M. Reinl, 1933. 25 S.
- Ավետիսյան 1971 – *Ավետիսյան Ա.* Հայկական մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցը. Երևան, ՀՍՍՀ հրատ. 1971. 200 էջ. 28 պտկ. [*Аветисян А.* Гладзорская школа армянской миниатюры. Ереван, 1971. 200 с. 28 илл.]
- Գևորգյան 2003 – *Գևորգյան Ա.* Վայոց ձորի և Որոտանի մանրանկարչությունը 13-17-րդ դդ. Երևան, «Չանգակ». 2003. 183 էջ. 72 պտկ. [*Аветисян А.*

- Миниатюра Вайоц Дзора и Воротана в XIII–XVII вв. Ереван: Зангак. 183 с., 72 илл.]
- Ղազարյան 2004 – Ղազարյան Վ. Մեկնությունք հորանաց. Արվեստի տեսության միջնադարյան հայկական բնագրեր. Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին. 2004. 480 էջ. [Казарян В.В. Комментарии к таблицам канонів. Средневековые армянские тексты по теории искусства. Первопрестольный Святой Эчмиадзин, 2004. 480 с.]
- Մաթևոսյան 1997 – Մաթևոսյան Ա.Ս. Հայերեն ծեռագիր մատյանը և հայ գրչության արվեստը // Էջմիածին Բ-Գ. Մայր Աթոռ. 1997. էջ 184–205. [Армянский манускрипт и искусство армянского письма // Эчмиадзин. 1997. Vol. 1–2. С. 184–205]
- Մահե 1986 – Մահե Ժ. Պ. Սիրամարզն ու սկահը հայկական Ավետարանների խորաններում // ՊԲՀ. 1. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ. 1986. էջ 106–112. [Маїэ Ж.П. Павлин и кубок в хоранах (канонах согласия) армянских Евангелий // Историко-филологический журнал. Ереван, 1986. № 1. С. 106–112.]
- Մաքսուդյան 1972 – Մաքսուդյան Մ. վարդապետ. Կենդանագրի ծագումն ու զարգացումը հայ մանրանկարչության մեջ // «Էջմիածին», մայիս. 1972. էջ 48–56. [Максудян М. Происхождение и развитие зооморфного письма в армянской миниатюре // Эчмиадзин. 1972. Май. С. 48–56.]

## References

- Abegyan, M. (1975), *Istoriya drevnearmyanskoi literatury* [History of ancient Armenian literature], Izdatel'stvo AN Armyanskoi SSR, Yerevan, USSR.
- Akopyan, Z. (2012), “Artistic and iconographic origins of the Gospel of Queen Mlqe (862)”, in *Lazarevskie chteniya: Iskustvo Vizantii, Drevnei Rusi, Zapodnoi Evropy* [Readings: Art of Byzantium, Ancient Rus', Western Europe], Moscow, Russia, issue. 4, pp. 15–38.
- Avetisyan, A. (1971), *Haykakan manrankarçut 'yan Glajori dproc 'ə* [Gladzor school of Armenian miniatures], HSSH hrat., Yerevan, USSR.
- Beckwith, J. (1977), *Early Medieval art*, T&H, London, UK.
- Buschhausen, H. and Buschhausen, H. (1995), “Das illuminierte Buch Armeniens” in Platt, K. (ed.), *Armenien. Wiederentdeckung einer alten Kulturlandschaft*, Museum Bochum, Bochum, Germany, SS. 191–210.
- Buschhausen, H. und Buschhausen, H. mit Hilfe von Matevosyan, A. (2001), *Codex Etschmiadzin*, Bd. 1–2, Dokumentation. Faksimile, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz, Austria,
- Chugaszyan, L.B. (2001), *Tvorchestvo Torosa Roslina v kontekste kul'turnykh svyazei Kilikiiskoi Armenii XIII v.* [Creativity of Toros Roslin in the context of cultural relations of Cilician Armenia of the 13<sup>th</sup> c.], Abstract of Ph.D. dissertation (Art Studies), Lomonosov State University, Moscow, Russia.
- Der Nersessian, S. (1977), *L'art arménien*, Arts et Métiers Graphiques, Paris, France.
- Der Nersessian, S. (1993), *Miniature painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the 12<sup>th</sup> to the 14<sup>th</sup> century*, 2 vols., Dumbarton Oaks, Washington, USA.

- Drampyan, I.R. (2000), *Toros Roslin* [Toros Roslin], Tigran Mets, Yerevan, Armenia.
- Durnovo, L.A. (1979), *Ocherki izobrazitel'nogo iskusstva srednevekovoi Armenii* [Essays on the Fine Arts of Medieval Armenia], Iskusstvo, Moscow, USSR.
- Izmailova, T.A. (1979), *Armyanskaya miniatyura XI veka* [Armenian miniature of 11<sup>th</sup> century], Iskusstvo, Moscow, USSR.
- Gevorgyan, A. (2003), *Vayoc' jori yev Vorotani manrankar'chutyunə 13–17<sup>rd</sup> dd.* [Armenian miniature of Vajoc dzor and Vorotan in 13<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> centuries], Zangak, Yerevan, Armenia.
- Ghazaryan, V. (2004), *Meknut' iwng Xoranic', Arvesti tesut'yan mijnadaryan haykakan bnagrer* [The commentaries of Canon Tables, The Medieval Armenian Texts on the Theory of Art], Holy Etchmiadzin, Armenia.
- Izmailova, T.A. (1979), "Armenian miniature painting of 12th century", *Historical-Philological Journal*, no. 4, pp. 165–171.
- Janashian, M. (1966), *Armenian miniature painting of the monastic library of San-Lazzaro*, vol. 1, Venice, Italy.
- Kazaryan, V.O. and Manukyan, S.S. (1991), *Matenadaran. T. 1. Armyanskaya rukopisnaya kniga VI–XIV vv.* [Matenadaran. Vol. 1. Armenian manuscript book of 6<sup>th</sup> – 4<sup>th</sup> centuries], Kniga, Moscow, Russia.
- Kubach, E. and Elbern, V. (ohne Datum), *Das Frühmittelalterliche Imperium*, Holle Verlag, Baden-Baden, Germany.
- Lazarev, V.N. (1986), *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi* [History of Byzantine painting], Iskusstvo, Moscow, Russia, vol. 1.
- Likhacheva, V.D. (1976), *Iskusstvo knigi: Konstantinopol', XI vek* [The art of the book. Constantinople, 11<sup>th</sup> century], Nauka, Moscow, USSR.
- Mahe, J.P. (1986), "The peacock and bowl in the chorans of the Armenian Gospels", *Historical-Philological Journal*, vol. 1, pp. 106–112.
- Manukian, S. (1995), "Der Codex als ein künstlerisches Ganzes", in Platt, Kr. und andere (red.), *Armenien. Wiederentdeckung einer alten Kulturlandschaft*, Museum Bochum, Bochum, Germany, SS. 219–222.
- Manoukian, S.S. (1996), "L'art du livre en Cilicie et les traditions Byzantines", in *L'Arménie et Byzance. Histoire et culture*, Publications de la Sorbonne, Paris, France, pp. 127–134.
- Manukyan, S.S. (2009), "The role of rubrication in the decorative system of the Armenian Gospels", in Dobrynina, E.N. (ed.), *Khrizograf* [Chrizograph], Skanrus, Moscow, Russia, vol. 3, pp. 443–455.
- Manukyan, S.S. (2010), "Cilician title pages in the light of the bifunctionality of the Armenian Gospel", in Ałasyan, A.V. (ed.), *Voprosy armyanskogo iskusstva: Sbornik nauchnykh statei* [Issues of Armenian art. Collection of scientific articles], no 3, Gitutyun, Yerevan, Armenia, pp. 211–229.
- Manukyan, S.S. (2018–2019), "Le rôle de la rubrication dans le système décoratif des Évangiles Arméniens", *Revue des Études Arméniennes*, t. 38, pp. 85–101.
- Manukyan, S.S. (2021), "The Cilician miniature and Byzantine traditions of the 11<sup>th</sup> century: a model or an impulse for creativity", in Zakharova, A.V. (ed.), *Iskusstvo vizantiiskogo mira: Individual'nost' v khudozhestvennom tvorchestve: Sbornik statei v chest' O.S. Popovoi* [Art of the Byzantine world. Individuality

- in artistic creativity. Collection of essays in honor of Olga Popova], Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya, Moscow, Russia, pp. 249–272.
- Matevosyan, A.S. (1997), “The Armenian manuscript book and the art of Armenian writing”, *Etchmiadzin*, vol. 2–3, pp. 184–205.
- Mokretsova I.P. and Romanova, V.L. (1983), *Frantsuzskaya knizhnaya miniatyura XIII veka v sovetskikh sobraniyakh: 1200–1270* [French book miniature of the 13<sup>th</sup> century in Soviet collections. 1200–1270], Iskusstvo, Moscow, USSR.
- Mutafyan, K. (2009), *Poslednee korolevstvo Armenii: XII–XIV veka* [The last Kingdom of Armenia. 12<sup>th</sup> – 14<sup>th</sup> centuries], Izdatel'stvo Mediacrat: Gruppya kompanii “Borodino”, Mozhaisk, Russia.
- Mathews, T.F. (1994), “The art of the Armenian manuscripts”, in Mathews, Th.F. and Wieck, R.S. (eds.), *Treasures in Heaven. Armenian illuminated manuscripts*, The Pierpont Morgan Library, New York, USA, pp. 38–53.
- Maqsudyan M., arch. (1972), “The origin and development of the zoomorphic writing in Armenian miniature painting”, *Etchmiadzin*, May, pp. 48–56.
- Nordenfalk, C. (1938), *Die spätantiken Kanontafeln: kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den 4 ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*, 2 Bd, O. Isacsons boktryckeri a.-b., Göteborg, Germany.
- Weitzmann, K. (1933), *Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts*, Auslieferung durch J. M. Reinl, Bamberg, Germany.
- Zakaryan, L., Drampyan, I., Korkhmazyan, E. and Akopyan, G. (2007), *Armysanskaya miniatyura: Kolleksiya Matenadarana* [Armenian miniature. Collection of Matenadaran], Nairi, Yerevan, Armenia.

### *Информация об авторе*

*Сейрануш С. Манукян*, кандидат искусствоведения, доцент, Ереванский государственный университет, Ереван, Республика Армения; 0025, Республика Армения, Ереван, ул. Алека Манукяна, д. 1;

Институт искусств НАН Республики Армения, Ереван, Республика Армения; 0019, Республика Армения, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, д. 24; seyranushmanukyan@yahoo.com

### *Information about the author*

*Seyranush S. Manukyan*, Cand. of Sci. (Art Studies), associate professor, Yerevan State University, Yerevan, Republic of Armenia; 1, Alek Manukyan St. Yerevan, 0025, Republic of Armenia;

Institute of Arts of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia, Yerevan, Republic of Armenia; 24, Marshal Baghramyan Av., Yerevan, 0019, Republic of Armenia; seyranushmanukyan@yahoo.com

# Иконография религиозных образов в социально-политическом контексте

---

УДК 726.03

DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-109-124

## История норвежской церкви, социальный заказ и каменное соборное зодчество в XI–XII в.

Ксения Е. Чемезова

*Художественная галерея One's Mind,  
Санкт-Петербург, Россия, ksuisik@mail.ru*

*Аннотация.* Целью локального исследования становится изучение исторических ситуаций и социального контекста, которое позволяет выявить особенности исторического развития норвежской церкви и каменной архитектуры в XI–XII вв. Культовое зодчество в Норвегии указанного времени развивалось под влиянием христианской религии. Сооруженные по заказу норвежских королей церкви и кафедральные храмы укрепляли престиж монарха, обозначали епархиальные центры и указывали на торжество новой религии в стране. Во второй половине XII в. своеобразие, а в отдельных случаях и уникальность возведенных по церковному заказу соборов свидетельствует об активной позиции архиепископов по отношению к архитектуре.

*Ключевые слова:* средневековая архитектура, соборы, Норвегия, скандинавское искусство

*Для цитирования:* Чемезова К.Е. История норвежской церкви, социальный заказ и каменное соборное зодчество в XI–XII вв. // *Studia Religiosa Rossica*: научный журнал о религии. 2023. № 3. С. 109–124. DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-109-124

## The history of the Norwegian church, social order and stone cathedrals in the 11<sup>th</sup> – 13<sup>th</sup> centuries

Kseniia E. Chemezova

*One's Mind Gallery, St. Petersburg, Russia, ksuis@mail.ru*

*Abstract.* The purpose of the local research is to study historical situations and the social context which allows us to reveal the features of the historical development of the Norwegian Church and stone architecture in the 11<sup>th</sup> – 12<sup>th</sup> centuries. Church architecture in Norway developed under the influence of the Christian religion. Churches and cathedrals built at the request of the Norwegian kings strengthened the prestige of the monarch, singled out dioceses and indicated the triumph of a new religion in the country. In the second half of the 12<sup>th</sup> century the originality and uniqueness of the cathedrals erected by church order indicates the active position of the archbishops in relation to architecture.

*Keywords:* medieval architecture, cathedrals, Norway, Scandinavian art

*For citation:* Chemezova, K.E. (2023), "The history of the Norwegian church, social order and stone cathedrals in the 11<sup>th</sup> – 13<sup>th</sup> centuries", *Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion*, no. 3, pp. 109–124, DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-109-124

Связь каменного зодчества средневековой Норвегии с церковной историей, его зависимость от своеобразия социокультурных предпосылок сомнению не подлежат. Сложность появляется, когда речь заходит о характере этого взаимодействия, который формируется в конкретных обстоятельствах. Целью локального исследования становится изучение исторических ситуаций и социального контекста, которое позволит выявить особенности исторического развития норвежской церкви и каменной архитектуры в XI–XII вв.

### *Норвежская церковь в поисках границ*

Культовое зодчество в Норвегии указанного времени развивалось под влиянием регламентирующих норм христианской религии. Первостепенную роль в распространении новой религии в Норвегии сыграли местные короли, которые воспитывались при английском дворе либо находились на службе у британских монархов. Хакон Добрый (934–961), сын Харальда Прекрасноволосого – один из первых из числа норвежских правителей, кто провел



Рис. 1. Олав Святой. Предалтарная икона. Около 1300.

Музей епископского дворца, Тронхейм.

© Архив NDR (Nidaros Domkirkes Restaureringsarbeider).

*The Octagonal Shrine Chapel of St. Olav at Nidaros Cathedral:  
An Investigation of its Fabric, Architecture and International Context:  
Doctoral Thesis at NTNU. Trondheim, 2015. Fig. 38*

детство при дворе англосаксонского короля Этельстана (895–939), где и принял христианство. По словам исландского хрониста Снорри Стурлусона, по возвращении на родину Харальд планировал ввести христианство по всей стране, для чего пригласил священников из Англии<sup>1</sup>. «Тогда Хакон конунг велел освятить несколько церквей и поставил в них священников»<sup>2</sup>. Попытки распространить новую религию путем привлечения иностранных церковных служителей обернулись неудачей. Местные бонды не поддержали идею короля и отказались принимать христианскую веру. Более того, согласно саге, «Люди из Внешнего Трандхейма отправились на четырех кораблях на юг в Мёр. Они убили там трех священников, сожгли три церкви и вернулись назад»<sup>3</sup>.

Христианизацию продолжили норвежские короли Олав I Трюггвасон (995–1000) и Олав II Харальдсон (1015–1030), позднее Олав Святой (рис. 1). «Разрушая капища богов и запрещающая жертвоприношения, оба Олава сознательно ликвидировали триединство “культ – тинг – правитель”, на котором держалось

<sup>1</sup> Стурлусон С. Круг Земной / Изд. подгот. А.Я. Гуревич и др.; примеч. и отв ред. М.И. Стеблин-Каменский. М.: Ладомир; Наука, 1995. С. 74.

<sup>2</sup> Там же. С. 74.

<sup>3</sup> Там же. С. 77.

местное самоуправление» [История 1980, с. 135]. Олав II Харальдссон, в отличие от предыдущих правителей, достиг больших успехов в вопросе распространения новой религии, однако это привело к внутреннему конфликту со старой религией, не желавшей принимать иные порядки и продолжавшей следовать принципам своих отцов.

В 1020-е гг. Норвегия входит в состав Гамбург-Бременского архиепископства в качестве отдельной церковной провинции [Bagge 2005, p. 113]. Однако, несмотря на подчиненное положение норвежской церкви и ее официальную связь с немецким архиепископством, в XI–XII вв. активную миссионерскую деятельность в стране осуществляли английские священники. Такая ситуация прежде всего возникла из-за тесных контактов норвежских королей с Британией. Немецкий хронист Адам Бременский отмечает, что «При Олаве <Святом> состояли многие епископы и пресвитеры из Англии. Из них добродетелями отличались Сигафрид, Гримкиль, Будольф и Бернард. По велению короля они поехали в Швецию, Готию и на острова, расположенные за Нортманнией <Норвегией>, проповедовать варварам слово Божие»<sup>4</sup>.

В период правления первых христианских королей норвежская церковь не обладала мощными ресурсами и во многом зависела от монаршей власти. Не имея собственных земельных участков и епископских центров, приглашенные священнослужители сопровождали королей в путешествиях по стране в целях обращения местного населения в новую веру: «Каждого из епископов принимает какой-нибудь король или народ, и они сообща строят церковь и, обходя край, обращают в христианство, сколько могут, жителей, управляя ими, – пока живы, – без всякой зависти»<sup>5</sup>.

При Олаве Тихом около 1068 г. в стране было оформлено три диоцеза с центрами в Нидаросе, Осло и на о. Селья [Derry 1979, p. 42; Larsen 1948, p. 119] (с 1170 г. в Бергене), которые условно разделили Норвегию на три региона – центральный, восточный и западный. Появление епископских центров в указанных населенных пунктах связано с несколькими предпосылками. Во-первых, выбранные поселения располагались недалеко от мест, в которых проводились тинги – народные собрания: Нидарос был связан с Фростатингом, Осло соседствовал с коммуной Эйдсволл, а о. Селья – позднее Берген – с Гулатингом. Во-вторых, в XI столетии в связи с развитием культов местных святых перечисленные

---

<sup>4</sup> Адам Бременский, *Гельмольд из Босау, Арнольд Любекский*. Славянские хроники / Пер. с лат. И.В. Дьяконова, Л.В. Разумовской. М.: СПСЛ; Русская панорама, 2011. С. 110.

<sup>5</sup> Там же. С. 112.

пункты приобрели статус религиозных центров: в Нидаросе расположились мощи Св. Олава, на о. Селья были обнаружены останки Св. Суннивы, а в Осло перемещены мощи Св. Хальварда.

Адам Бременский сообщает, что к концу XI в. «все жители Норвегии – христиане, не считая тех, кто обитает далеко на севере, возле океана»<sup>6</sup>. Принятие христианства означало, что народ обязывался чтить церковные предписания. Однако в сознании норвежцев языческие традиции еще не были забыты и естественным образом переплетались с христианскими догматами. Пережитки веры отцов эпохи викингов вытеснялись из умов людей постепенно, а с формированием диоцезов в средневековой Норвегии начинает складываться «соборная культура» с епископом во главе.

### *Первые кафедральные храмы Норвегии*

В Средние века появление кафедральных храмов зависело от ряда факторов, в том числе от взаимодействия заказчика и строителя, климатических условий и особенностей местного ландшафта. При этом культурный кругозор, материальные ресурсы, социальный статус инициатора и его вовлеченность в процесс значительным образом влияли на возведение определенной объемно-пространственной конструкции и декоративных элементов. В письменных источниках сообщается о трех группах, которые участвовали в возведении норвежских храмов, – короли, церковь и народ. При этом в случае с кафедральными соборами особое значение в строительной истории имели норвежские монархи и деятели церкви.

В XI – начале XII в., когда диоцезы еще не имели четких границ, участие короля в строительстве кафедральных храмов выглядит вполне закономерным. Существующая преимущественно из монарших пожертвований церковь не обладала необходимыми ресурсами и контролировалась королем. Известно, что монарх самостоятельно назначал епископов на должности<sup>7</sup>. Кроме того, первые храмы располагались на территории монаршей резиденции либо в непосредственной близости от нее, что указывает на тесную связь между светской и духовной властями. Возведение кафедрального храма, с одной стороны, укрепляло престиж короля, с другой – обозначало епархиальные центры и указывало на торжество новой религии в стране.

---

<sup>6</sup> Там же. С. 111.

<sup>7</sup> Medieval Scandinavia: an Encyclopedia / Ed. by P. Pulssiano, K. Wolf. N.Y.: Garland, 1993. P. 88.

Несмотря на локальный характер появления каменного зодчества, установление религиозных центров и возникновение в них кафедральных храмов может быть воспринято как идейная программа, способствующая интеграции Норвегии в общеевропейский христианский мир. Возведение городских соборов, связанных с культами местных святых, становится тому подтверждением. Св. Олав стал патроном Нидароса и всей Центральной Норвегии, Св. Суннива – о. Селья и Бергена, а Св. Халльварл – Восточной Норвегии с центром в Осло. Связь первых святых с королевской властью – Суннива, как и Олав, имели монаршее происхождение, а Халльвард приходился родственником Олаву по материнской линии [Ommundsen 2010, p. 91] – подтверждает, что разработка этой программы велась общими усилиями светской и духовной власти.

Каменное зодчество Норвегии во второй половине XI – в начале XII в. ограничивалось епархиальными центрами, в которых были построены городские соборы и монастырские комплексы преимущественно бенедиктинского ордена. Условия возведения первых каменных храмов – собора Христа в Бергене (рис. 2) и церкви Христа, появившейся на месте будущего собора Св. Олава в Нидаросе (ныне Тронхейм), – в письменных источниках трактуются однозначно. В роли главного заказчика выступил король Олав Тихий, при котором увеличилось количество новых городов и темпы строительства: «Он <Олав Тихий> велел заложить там <в Бергене> большую каменную церковь – но при нем постройка мало продвинулась – и достроить старую деревянную церковь. <...> Олав конунг велел построить в Нидаросе каменную церковь на том месте, где было сперва погребено тело Олава Святого. Там, где была могила конунга, был поставлен алтарь, и была освящена Церковь Христа»<sup>8</sup> (рис. 3).

Отдельного внимания заслуживает храм Св. Альбана на о. Селья, явившийся не только монастырской церковью, но и главным собором Западной Норвегии вплоть до 1170 г. – времени переноса мощей Св. Суннивы в Берген. Храм, заложенный в 1090-е гг. [Nybo 2000, s. 193], продолжает архитектурное направление, выбранное для собора Христа в Бергене (рис. 4). В то же время, несмотря на официальный статус религиозного центра, о. Селья довольно редко встречается в письменных источниках, а норвежские короли все больше развивали и поощряли строительство в Бергене. Выделив место под кафедральный храм Христа на территории монаршей резиденции, Олав Тихий закрепил за Бергеном статус будущего религиозного центра на западе страны [Tryti 1994, s. 28].

---

<sup>8</sup> *Стурлусон С.* Указ. соч. С. 465–466.

Рис. 2. Собор Христа  
в Бергене.  
План-реконструкция  
Г. Фишера  
по результатам  
археологических  
раскопок 1929–1930 гг.  
*Lidén H.-E. Domkirken  
i Bergen og Utviklingen av  
de Norske Domkirtytene  
i 1000–1100 Årene //  
Björgvin Bispestol.  
Byen og Bispedømmet.  
Bergen, Oslo, Tromsø:  
Universitetsforlaget,  
1970. Fig. 1*

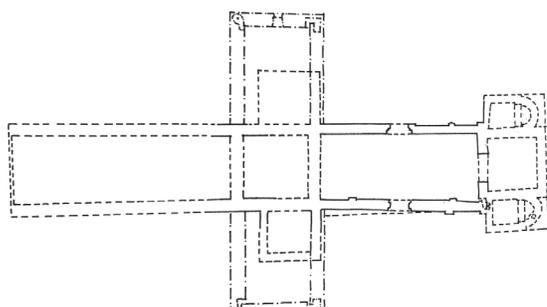
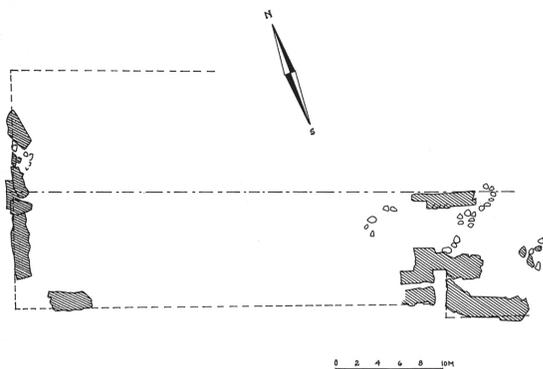
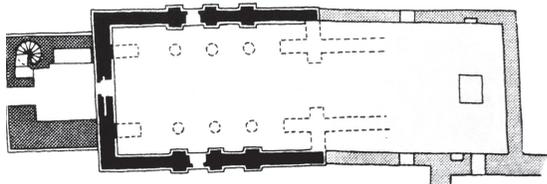


Рис. 3. Церковь Христа  
в Тронхейме. План.  
Около 1090.  
Масштаб 1:500.  
*Lidén H.-E. Domkirken  
i Bergen og Utviklingen av  
de Norske Domkirtytene  
i 1000–1100 Årene //  
Björgvin Bispestol.  
Byen og Bispedømmet.  
Bergen, Oslo, Tromsø:  
Universitetsforlaget,  
1970. Fig. 2*

Рис. 4. Церковь  
Св. Альбана на  
о. Селья. План XII в.  
Масштаб 1:500.  
*Lidén H.-E.  
Middelalderens  
Steinarkitektur i Norge //  
Norges Kunsthistorie.  
Bind 2. Oslo: Gyldendal,  
1981. Fig. 1.3*



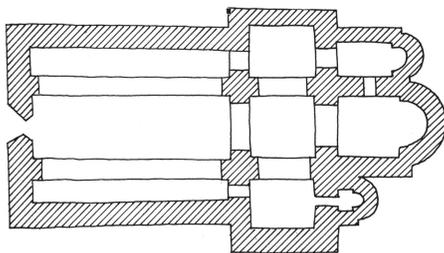
Стремительному развитию Бергена, в отличие от о. Селья, способствовало выгодное географическое положение: находясь на западном побережье Норвегии, город довольно быстро превратился в торговый порт, куда стекались купцы из разных стран.

Ввиду отсутствия каменного зодчества в Норвегии городские соборы явились редкостью и вынуждали инициаторов строительства обращаться к мастерам из других стран: в первое время из Англии, позднее из Франции, Ломбардии и немецких земель. Работа иностранных мастеров, обладающих опытом и знаниями в возведении кафедральных храмов, способствовала появлению самобытных образов, в которых иноземные художественные принципы сочетаются со скандинавскими элементами.

Главным архитектурным типом в каменном зодчестве средневековой Норвегии стала базилика, снискавшая популярность в других христианских странах. Основным строительным материалом стала местная порода – оливин, гнейс, известняк и т. п., – которую добывали в карьерах, расположенных неподалеку от религиозных центров. Типология первых храмов Норвегии (о. Селья, Берген и Тронхейм) – небольшие базилики с одним или тремя нефами, квадратной башней на западе и квадратным завершением восточного конца – отсылает к англосаксонским и англо-нормандским культовым постройкам. Связь с английской архитектурной традицией обуславливается как политическими, так и социокультурными предпосылками. Как было указано выше, норвежские монархи воспитывались и принимали христианство в Англии. Для обращения местного населения в новую веру короли предпочитали приглашать английских священников. В Западной Норвегии отмечается активная деятельность английских монахов, благодаря которым в Бергене и его окрестностях открылось несколько бенедиктинских монастырей: на о. Селья, Ноннесетр и Мункелив. Новая строительная техника, а также базиликальная структура храма в Бергене и на о. Селья появились не без участия английских мастеров, приглашенных вместе с миссионерами. Планировка храма на о. Селья во многом напоминает первоначальную структуру собора Христа в Бергене и указывает на один круг архитектурных памятников, которым руководствовались мастера. Типология церкви Христа в Тронхейме, согласно исследованию Г. Фишера, продолжает англосаксонскую традицию [Fischer 1965, s. 35], ибо одним из типов англосаксонского периода был однонефный храм с аналогичным завершением восточного конца – с двумя квадратными капеллами.

В Восточной Норвегии первым каменным храмом стал собор Св. Халльварда в Осло, начало строительства которого не было зафиксировано средневековыми хронистами (рис. 5). В то же время исследование историко-культурного контекста приводит

*Рис. 5. Собор Св. Хальварда  
в Осло. План. XII в.  
Масштаб 1:400.  
Lidén H.-E. Domkirken  
i Bergen og Utviklingen  
av de Norske Domkirtypene  
i 1000–1100 Årene // Bjørgvin  
Bispestol. Byen og Bispedømmet.  
Bergen, Oslo, Tromsø:  
Universitetsforlaget, 1970. Fig. 8*

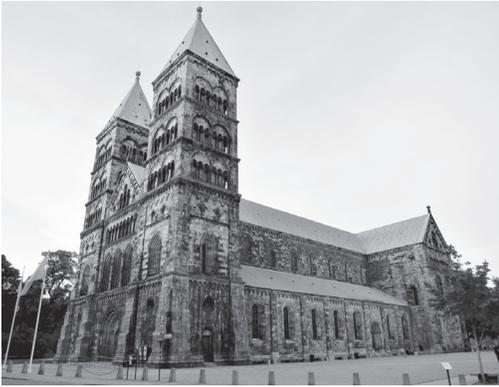


к заключению о более раннем возведении кафедральной церкви – в конце XI столетия. Известно, что с середины XI в. в Осло были перенесены останки Св. Хальварда, ставшего патроном восточного региона. Кроме того, еще во время Олава Тихого город вместе с другими пунктами был провозглашен епископским центром. В заключение отметим технические характеристики собора, связанные с использованием кладки *opus spicatum*, которая встречается в церкви Христа в Тронхейме, а также в нормандских и английских сооружениях X–XI вв. В то же время иное расположение церкви – не на территории королевской резиденции, а вблизи с епископским дворцом – дает основание предположить о большем влиянии деятелей церкви в строительстве храма.

Планировка собора в Осло продолжает типологию базиликальных храмов, однако объемно-пространственная структура имеет определенные отличия, что выделяет ее на фоне храмов Западной и Центральной Норвегии. В XII в. собор Св. Хальварда, вероятно, представлял собой трехнефную базилику с небольшим трансептом, квадратной башней над средокрестием и тремя апсидами на востоке.

В начале XII столетия при Сигурде Крестоносце (1090–1130) в связи с появлением десятины – части дохода, которую местные жители передавали церкви на содержание храмов и священнослужителей, – церковь приобретает большую самостоятельность. Так, норвежские диоцезы получили дополнительный импульс к расширению и укреплению своих границ, что повлекло за собой развитие каменного храмостроительства.

В то же время в 1104 г. норвежская церковная провинция переходит в состав первого скандинавского архиепископства с центром в Лунде, а собор Св. Лаврентия, существенно перестроенный сразу после учреждения архиепископства, выступил в качестве главного романского храма Скандинавского полуострова (рис. 6). Кроме того, в норвежской историографии сообщается, что Бергенский епископ неоднократно приезжал в Лунд [Charles 1948, s. 95;



*Рис. 6. Церковь  
Св. Лаврентия в Лунде.  
Современный вид.  
Фото Е.В. Ходаковского*

[Lidén 1990, s. 84]. Совершенно очевидно, что с первой половины XII в. определенное положение в выборе образцов для каменных зданий стали занимать представители духовенства. В этой связи в каменной архитектуре норвежских диоцезов наблюдается влияние Лунда. В особенности это касается строительной ситуации в Бергене. Согласно исследованиям, декоративные и конструктивные детали церквей Бергена отсылают к Лундскому собору [Lidén 1990, s. 80]. Таким образом, храм Св. Лаврентия является проводником нового художественного языка, сформированного под влиянием нескольких архитектурных школ – Ломбардии и Рейнской области.

В начале XII в. в Норвегии появилась четвертая епархия с центром в Ставангере, а собор Св. Свитуна продолжил архитектурное направление, заложенное в Западной Норвегии – Бергене и на о. Селья (рис. 7). Письменные источники не оставляют каких-либо сведений о начале возведения кафедрального храма, отчего довольно проблематично определить инициатора работ. Однако думаем, что закладка храма осуществилась в период правления короля Эйстейна Магнуссона. Пока его брат Сигурд находился в Крестовом походе, Эйстейн развернул активную строительную деятельность в разных регионах страны: под его руководством была возведена церковь Св. Николая в Нидаросе, в Бергене построены церковь Св. Михаила (Микьяла), а также храм Апостолов на территории королевской резиденции<sup>9</sup>. Высказанное предположение о первостепенной роли короля Эйстейна противоречит известному в норвежской историографии тезису, согласно которому собор Св. Свитуна был заложен при Сигурде Крестоносце. Однако источники сооб-

<sup>9</sup> Более подробную информацию о церковном строительстве при короле Эйстейне см. *Стурлусон С.* Указ. соч. С. 487–488.

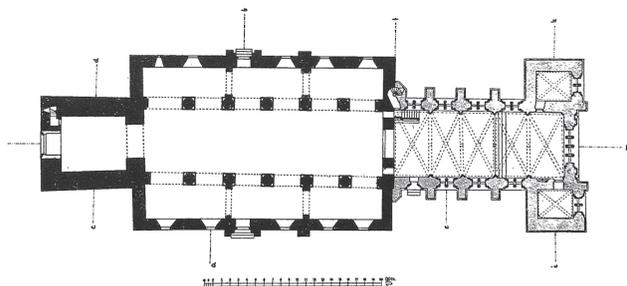


Рис. 7. Собор Св. Свитуна в Ставангере. XIV в.

План Н. Николайсена. XIX в.

*Hohler C. The Cathedral of St. Swithun at Stavanger in the Twelfth Century // Journal of the British Archaeological Association, 1964. № 27. Fig. 25*

щают лишь об основании епископства в Ставангере, но не о строительстве храма. По словам Ордерика Виталия, норвежский монарх учредил епархию в Ставангере после смерти его братьев [Jonsen 1988, s. 10], то есть после 1123 г. – времени гибели брата Эйстейна.

Археологические исследования, проведенные в 2021 г., позволяют пересмотреть нижнюю границу строительства собора Св. Свитуна и установить, что храм был заложен в начале XII в. в виде трехнефной базилики [Ødeby 2022, s. 77]. При этом тезис о существовании более раннего каменного предшественника с простой планировкой не подтвердился. Таким образом, вполне вероятно, что работы по строительству храма Св. Свитуна инициировал норвежский монарх Эйстейн.

Первым епископом Ставангера стал Рейнальд – выпускник Винчестерской школы, который привез с собой частицы мощей Св. Свитуна. Посвящение норвежского храма и размещение мощей английского святого указывает на значительное влияние британского компонента в развитии норвежской церкви. В связи с усилением роли церковных иерархов в вопросах строительства каменных храмов выбор английских архитектурных образцов вполне закономерен. Анализ декоративных элементов, использованных в интерьере собора Св. Свитуна, отсылает к англо-нормандским церквям. Шевронный орнамент в норвежском храме напоминает аналогичный орнамент, обнаруженный в северо-западном трансепте собора в Или, нефе Нориджского собора и в интерьере нефа церкви монастыря Касл-Акр в Норфолке [Hohler 1964, p. 109]. Рельефные изображения в капителях центральных опор собора Св. Свитуна в виде ведьм, сидящих на кентавре, а также грифона с дьяволом в клюве указывают на влияние декоративной пластики крыpty Кентерберийского собора 1120-х гг. [Fischer 1964, s. 37; Lexow 1975, s. 10]

*Церковная реформа и кафедральные храмы Норвегии во второй половине XII в.*

Воздействие церкви на формирование облика архитектурных сооружений усиливается после проведения реорганизации и учреждения норвежского архиепископства с центром в Нидаросе в 1152–1153 гг. Этот факт в значительной степени повлиял на ускорение христианизации норвежцев, а также укрепил положение местного клира не только в социальной и политической жизни страны, но и во всем христианском мире: «Норвегия должна была находиться в постоянном и еще более тесном контакте с центрами общехристианского и общеевропейского значения, принимать участие в важных событиях политической и церковной жизни, а светская и церковная власти – воплощать христианский миропорядок в окормляемых ими областях» [Агишев 2013, с. 32–33]. Церковная реформа повлекла за собой правовые и социальные перемены, в том числе была изменена процедура назначения епископов – теперь не король выбирает, а церковный иерарх, – а также введена официальная коронация норвежских монархов, первая из которых прошла в соборе Христа в Бергене в 1163 г.

Сразу после основания Нидаросской церковной провинции в Норвегии учреждается пятая епархия, расположившаяся на востоке страны – в Хамаре (рис. 8). Согласно письменным источникам, кафедральный храм Христа был возведен примерно в это же время. Инициатором строительства выступил Николас Брейкспир, в дальнейшем папа Адриан IV, «кто заложил и позволил строить собор в Хамаре» [Pettersen 1986, s. 26]. Обретение самостоятельности позволило церковным иерархам установить крепкие связи с папой римским, который сыграл первостепенную роль в дальнейшем развитии главных культовых сооружений Норвегии. Поэтому неудивительно, что организатором возведения городского собора стал папский легат, который вскоре занял Святой престол. Расположившись на территории епископской резиденции, храм Христа подчеркнул большое значение духовной власти в вопросе возведения храмовых построек. В «Хамарской хронике», источнике XVI столетия, сообщается, что папа Адриан IV «отправил каменщиков и других мастеров в Хамар из Рима через Германию» [Pettersen 1986, s. 26], что указывает на работу приглашенных мастеров. В то же время типология храма Христа и его архитектурные особенности во многом отсылают к собору Св. Халльварда в Осло.

Своеобразие, а в отдельных случаях и уникальность возведенных по церковному заказу зданий или конструкций, свидетельствует об активной позиции архиепископов по отношению к архитектуре. Прежде всего это касается перестройки храма Св. Олава

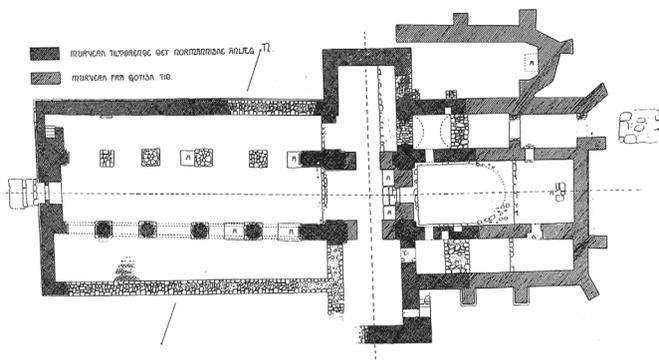


Рис. 8. Собор Христа в Хамаре. XII–XIV вв.

План О. Нурхагена. Масштаб 1:400. Темная штриховка – XII в., светлая штриховка – XIII–XIV вв.

*Nordhagen O. Hamar Domkirkes Ruiner // Fortidsminneforeningens årbok 1907, 1908. Fig. 2*

в Нидаросе. Архиепископ Эйстейн, при котором собор претерпел существенные изменения, с самого начала своей карьеры высказал намерение о приведении церкви в «должное ей благолепие»<sup>10</sup>. Согласно письменному источнику, архиепископ следил за строительными работами и непосредственно общался с мастерами: он «был вызван зодчими на верхнюю часть стены для решения вопросов, связанных с конструкцией» [A History 2001, p. 62]. Под его контролем был возведен зал капитула и намечен грандиозный план по перестройке восточной части собора в виде октагона с тремя квадратными капеллами (рис. 9). Именно в тот момент был важен импульс развития каменной норвежской архитектуры, приведший к формированию оригинальной структуры, не имеющей аналогов в скандинавском зодчестве Средних веков. Не вызывает сомнения, что круг образцов будущей постройки сформировался под внешним влиянием: известно, что архиепископ учился в монастырской школе Сен-Виктор близ Парижа, часто бывал в Англии и имел широкий кругозор.

Таким образом, история христианизации Норвегии прямым образом повлияла на возникновение и формирование культового строительства. Сооруженные по заказу норвежских королевей церкви и кафедральные храмы сыграли важную роль в становлении и развитии каменной архитектуры средневековой Норвегии. Безусловно, роль церковного заказа в разные исторические периоды была неодинаковой. Так, первые кафедральные храмы были

<sup>10</sup> Там же. С. 563.

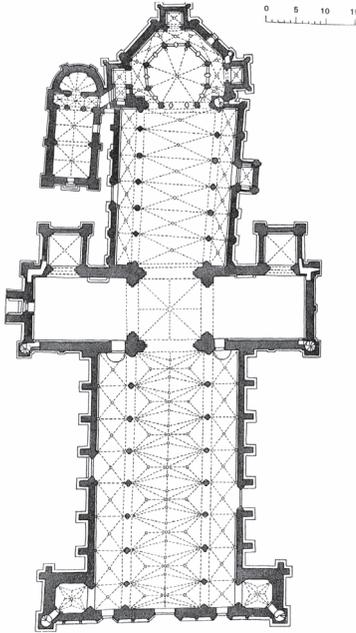


Рис. 9. Собор Св. Олава в Тронхейме. Около 1300 г.

План Г. Фишера. 1965.

*Lidén H.-E. Middelalderens Steinarbitektur i Norge // Norges Kunsthistorie. Bind 2. Oslo: Gyldendal, 1981. Fig. 1.46*

вой архитектуре нетипичных для этого региона конструктивных и декоративных элементов.

возведены на территории королевского двора или рядом с ним, в то время как в начале XII в. расположение городских соборов уже зависело от наличия рядом епископских резиденций. Приглашая зарубежных мастеров, короли культивировали определенный архитектурный тип, получивший свое развитие на норвежской земле. При этом церковные иерархи, обладавшие широким культурным кругозором, как правило, ориентировались на более оригинальные архитектурные образцы.

XII век стал для Норвегии временем перемен, социальных, политических и культурных изменений. С 1120-х гг. ощущается нарастание влияния церковных иерархов в архитектурном вопросе. Учреждение Нидаросского архиепископства усилило могущество норвежской церкви и предопределило характер развития каменного зодчества. В связи с церковной реорганизацией кафедральные храмы претерпели существенные изменения. Внешние влияния на норвежское духовенство также укреплялись и расширялись, что привело к появлению в культовой

### Литература

- Агишев 2013 – Агишев С.Ю. Теодорик Монах и его «История о древних норвежских королях». М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2013. 672 с.
- История 1980 – История Норвегии / А.Я. Гуревич, В.В. Рогинский, А.С. Кан и др.; отв. ред. А.С. Кан и др. М.: Наука, 1980. 710 с.
- A History 2001 – A history of Norway, and the passion and miracles of Blessed Óláfr / Ed. by A. Faulkes, R. Perkins, C. Phelpstead. L.: Viking Society for Northern Research, University College London, 2001. 143 p.

- Bagge 2005 – *Bagge S.* Christianization and state formation in Early Medieval Norway // *Scandinavian Journal of History*. 2005. Vol. 30. No. 2. P. 107–134.
- Charles 1948 – *Charles J.* Biskop og Konge: Bispevalg i Norge, 1000–1350. Oslo: H. Aschehoug & Company, 1948. 290 s.
- Derry 1979 – *Derry T.K.* A History of Scandinavia: Norway, Sweden, Denmark, Finland and Iceland. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1979. 447 p.
- Fischer 1964 – *Fischer G.* Domkirken i Stavanger. Kirkebygget i Middelalderen. Oslo: Dreyer, 1964. 87 s.
- Fischer 1965 – *Fischer G.* Domkirken i Trondheim. Kirkebygget i Middelalderen. Bind 1. Oslo: Forlaget Land og Kirke, 1965. 358 s.
- Jonsen 1988 – *Jonsen B.W., Utne B.S., Grimstvedt M., Egeland K., Ihle O.K.* Stavanger Domkirke i Sentrum. Stavanger: Redaksjonskomiteen, 1988. 96 s.
- Hohler 1964 – *Hohler C.* The Cathedral of St. Swithun at Stavanger in the 12<sup>th</sup> century // *Journal of the British Archaeological Association*. 1964. No. 27. P. 92–118.
- Larsen 1948 – *Larsen K.A.* History of Norway. N.Y.: Princeton University Press, 1948. 591 p.
- Lexow 1975 – *Lexow J.H.* Stavanger Domkirke // *St. Svithun-Domen: Fire Artikler om Domkirkens Arkitektur og Historie*. Stavanger, 1975. S. 9–16.
- Lidén 1990 – *Lidén H.-E., Magerøy E.M.* Norges Kirker. Bergen. Bind 3. Oslo: Land og kirke, 1990. 381 s.
- Nybø 2000 – *Nybø M.* Albanuskirken på Selja: Klosterkirke eller Bispekirke? Bergen: Universitetet i Bergen, 2000. 222 s.
- Ommundsen 2010 – *Ommundsen Å.* The cult of Saints in Norway before 1200 // *Saints and their lives on the periphery: Veneration of Saints in Scandinavia and Eastern Europe*. Brepols: Turnhout, 2010. P. 67–93.
- Petterson 1986 – *Petterson E.* Hamarkroniken. Øvre Ervik: Alvheim & Eide, 1986. 133 s.
- Tryti 1994 – *Tryti A.E.* Bergen som Sentrum i Bispedømmet // *By og Land i Middelalderen*. 1994. No. 9. S. 23–43.
- Ødeby 2022 – *Ødeby K., Denham S., Hauglid K., Hobæk H.* Arkeologiske undersøkelser i kryptjelleren, Stavanger domkirke. Stavanger domkirke, Stavanger kommune, Rogaland. Oslo: Norsk institutt for kulturminneforskning (NIKU), 2022. 465 s.

## References

---

- Agishev, S.Yu. (2013), *Teodorik Monakh i ego «Istoriya o drevnikh norvezhskikh korolyakh»* [Theodoric the Monk and his “History of the Ancient Norwegian Kings”], Russkii fond sodejstviiya obrazovaniyu i nauke, Moscow, Russia.
- Faulkes, A., Perkins, R. and Phelpstead, C. (eds.), (2001), *A history of Norway, and the passion and miracles of Blessed Óláfr*, Viking Society for Northern Research, University College London, London, UK.

- Bagge, S. (2005), “Christianization and state formation in Early Medieval Norway”, *Scandinavian Journal of History*, vol. 30, no. 2, pp. 107–134.
- Charles, J. (1948), *Biskop og Konge: Bispedalg i Norge, 1000–1350*, H. Aschehoug & Company Oslo, Norway.
- Derry, T.K. (1979), *A history of Scandinavia: Norway, Sweden, Denmark, Finland and Iceland*, University of Minnesota Press, Minneapolis, USA.
- Fischer, G. (1964), *Domkirken i Stavanger. Kirkebygget i Middelalderen*, Dreyer, Oslo, Norway.
- Fischer, G. (1965), *Domkirken i Trondheim. Kirkebygget i Middelalderen*, Bind 1, Forlaget Land og Kirke, Oslo, Norway.
- Jonsen, B.W., Utne, B.S., Grimstvedt, M., Egeland, K. and Ihle, O.K. (1988), *Stavanger Domkirke i Sentrum*, Redaksjonskomiteen, Stavanger, Norway.
- Hohler, C. (1964), “The Cathedral of St. Swithun at Stavanger in the 12<sup>th</sup> century”, *Journal of the British Archaeological Association*, no. 27, pp. 92–118.
- Kan, A.S. (1980), *Istoriya Norvegi* [History of Norway], Nauka, Moscow, USSR.
- Larsen, K.A. (1948), *History of Norway*, Princeton University Press, New York, USA.
- Lexow, J.H. (1975), “Stavanger Domkirke”, in *St. Svithun-Domen: Fire Artikler om Domkirkens Arkitektur og Historie*, Stavanger, Norway, s. 9–16.
- Lidén, H.-E. and Magerøy, E.M. (1990), *Norges Kirker. Bergen*, Bind 3, Land og kirke, Oslo, Norway.
- Nybø, M. (2000), *Albanuskirken på Selja: Klosterkirke eller Bispekirke?* Universitetet i Bergen, Bergen, Norway.
- Ommundsen, Å. (2010), “The cult of Saints in Norway before 1200”, in *Saints and their lives on the periphery: Veneration of Saints in Scandinavia and Eastern Europe*, Turnhout Brepols, Belgium.
- Pettersen, E. (1986), *Hamarkroniken*, Alvheim & Eide, Øvre Ervik, Norway.
- Tryti, A.E. (1994), “Bergen som Sentrum i Bispedømmet”, *By og Land i Middelalderen*, no. 9, s. 23–43.
- Ødeby, K., Denham, S., Hauglid, K. and Hobæk, H. (2022), *Arkeologiske undersøkelser i krypkjelleren, Stavanger domkirke. Stavanger domkirke, Stavanger kommune, Rogaland*. Norsk institutt for kulturminneforskning (NIKU), Oslo, Norway.

### Информация об авторе

Ксения Е. Чемезова, кандидат искусствоведения, Художественная галерея One’s Mind, Санкт-Петербург, Россия; 191186, Россия, Санкт-Петербург, пер. Шведский, д. 2; [ksuisk@mail.ru](mailto:ksuisk@mail.ru)

### Information about the author

Kseniia E. Chemezova, Cand of Sci (Art Studies), One’s Mind Gallery, Saint Petersburg, Russia; 2, Swedish Lane, Saint Petersburg, Russia, 191186; [ksuisk@mail.ru](mailto:ksuisk@mail.ru)

Сюжет «Коронация Эстер»  
в интерьере Реймского собора:  
мариологический цикл шпалер  
в религиозно-политическом контексте XVI в.

Елена В. Шаповалова

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Россия, Москва, e.sokhina@gmail.com*

*Аннотация.* Статья посвящена анализу особенностей иконографии сюжета «Коронация Эстер» в цикле шпалер «Жизнь Девы Марии», созданных для Реймского собора в начале XVI в. При очевидном влиянии на композицию шпалер такого значимого текстового источника, как «Библия бедных», мастер изображает сцену по-своему, оказываясь ближе к интерпретации «Морализованной Библии». Полемика с протестантами усиливала внимание к образу Девы Марии в католическом искусстве, в то же время внешняя политика Франции, ее отношения с Римом, могла быть фактором дополнительной визуализации статуса монарха как «христианнейшего короля», что стало причиной усиления политизации французского искусства и акцентированию темы коронации.

*Ключевые слова:* шпалеры, коронация, французское искусство XVI в., Реймский собор, Франциск I

*Для цитирования:* Шаповалова Е.В. Сюжет «Коронация Эстер» в интерьере Реймского собора: мариологический цикл шпалер в религиозно-политическом контексте XVI в. // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2023. № 3. С. 125–138. DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-125-138

The “Coronation of Esther”  
in the interior of the Reims Cathedral:  
the mariological cycle of tapestries  
in the religious and political context of the 16<sup>th</sup> century

Elena V. Shapovalova

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

*Abstract.* The article analyzes the peculiarities of the iconography of the “Coronation of Esther” in the cycle of the “Life of the Virgin Mary”, created for the Reims Cathedral at the beginning of the 16<sup>th</sup> century. While the composition of the tapestries is obviously influenced by such an important textual source as *Biblia Pauperum*, the master depicts the scene in his own way, finding himself closer to the interpretation of *Bible moralisée*. The polemic with Protestants increased attention to the image of the Virgin Mary in Catholic art. At the same time, French foreign policy and relations of Paris and *Saint-Siège* may have been a factor in the additional visualization of the monarch’s status as “the most Christian king,” which led to an increased politicization of French art and an emphasis on the coronation theme.

*Keywords:* tapestries, coronation, French art of the 16<sup>th</sup> century, Reims Cathedral, Francis I

*For citation:* Shapovalova, E.V. (2023) “The ‘Coronation of Esther’ in the interior of the Reims Cathedral: the mariological cycle of tapestries in the religious and political context of the 16<sup>th</sup> century”, *Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion*, no. 3, pp. 125–138, DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-125-138

Во Франции шпалеры, с богатым орнаментом и сюжетными сценами, играли важную роль в оформлении интерьеров со времен Средневековья. Ими украшали замки и дворцы, позволяя утеплять и структурировать пространство, они становились частью декораций во время торжеств и убранства храмов. Реймский собор не стал исключением, так что присутствовавший на коронации Генриха II в 1547 г. итальянский дипломат был восхищен «прекрасными и роскошными» шпалерами, оставляющими предполагать, какие же в таком случае были в Фонтенбло<sup>1</sup>. Серия «Жизнь Девы Марии», о которой идет речь в данном исследовании, была завершена около 1530 г. по рисункам фламандского

---

<sup>1</sup> L’entrée du Roi Très Chrétien Henri II dans la ville de Reims et son couronnement / Traduction de l’italien, communiquée par M. Hugues Krafft. Reims, 1913.

художника Готье де Кампа, состоит из 17 шпалер и сегодня входит в коллекцию дворца То<sup>2</sup>.

Циклы шпалер служили декорациями для торжественных въездов (в том числе связанных с коронацией) и пиршеств<sup>3</sup> и в XVI в. стали особенно популярны. Что касается серии «Жизнь Девы Марии», то она предназначалась для хора Реймского собора и была заказана архиепископом де Ленонкур. Робер де Ленонкур происходил из знатного лотарингского рода и занимал архиепископскую кафедру Реймса в 1509–1532 гг. При нем производились работы по перестройке базилики Сен-Реми, для которой им был заказан цикл шпалер «Жизнь Святого Ремигия». Очевидно, серия «Жизнь Девы Марии» была частью того же проекта. По крайней мере, визуальный ряд однозначно на это указывает. Оба цикла выполнены в одной манере, они близки по размеру, форме и структуре, оба богато украшены геральдическими символами де Ленонкура. На одной из шпалер из серии, посвященной Святому Ремигию, присутствует портрет заказчика. Ленонкур также, вероятнее всего, изображен в образе Святого Петра в сюжете «Успение Девы Марии» во втором цикле.

Столь пристальное внимание к благоустройству двух ключевых храмов города объясняется значением Реймса в политической культуре Франции XVI в. Прежде всего в силу той роли, которую базилика Сен-Реми, как и сам Реймский собор, играли в коронации французских монархов, «христианнейших королей» [Польская 2017]. В контексте централизации королевской власти во Франции, сложной внешнеполитической обстановки и связанных с этим новых способов публичной репрезентации мариологический цикл не только мог служить выражением благочестия заказчика или провозглашать идею «Церкви торжествующей», но и отражать галликанские идеи. Определение способов визуализации подобных идей, а также факторов, влиявших на них, является главной задачей данного исследования.

Рассмотрим сюжет «Вознесение Девы Марии», в котором мы видим коронацию Богородицы. Иконографическая схема, объединяющая эти два события, была распространена во Франции и на момент создания серии была хорошо узнаваемой. Следует отметить, что хотя Готье де Камп, по рисункам которого создавались шпалеры, был фламандцем, с начала XVI в. он проживал в Париже

---

<sup>2</sup> Palais du Tau – архиепископский дворец с VIII в., название (То или Tau – по букве греческого алфавита) получил в XII в. из-за Т-образного плана. Памятник архитектуры, с 1972 г. – музей.

<sup>3</sup> *Loriquet Ch.* Les Tapisseries de Notre-Dame de Reims, précédé de l'histoire de la tapisserie à Reims, Reims, 1876.

и был тесно связан с французской школой мастеров, вдохновлявшихся, как и многие художники в этот период, книжной миниатюрой<sup>4</sup>. Прежде всего получившими широкое распространение<sup>5</sup> «Библией бедных» и «Зерцалом человеческого спасения»<sup>6</sup>. Действительно, трехчастная композиционная схема серии «Жизнь Девы Марии» (рис. 1) аналогична тому, что мы находим в «Библии бедных»: выделение центральной сцены (в случае сюжета «Вознесение» это коронация Девы Марии) и две фланкирующие ветхозаветные сцены (в данном случае – коронации Вирсавии и Эстер<sup>7</sup>).

И вот здесь коронация Эстер обращает на себя особое внимание. Дело в том, что мы видим в ней иконографию, отличающуюся от «Библии бедных» (рис. 2).

Артаксеркс возлагает<sup>8</sup> на голову Эстер корону, тогда как книжные миниатюры предлагают иную схему, подразумевающую наличие в сцене протянутого (если интерпретировать сюжет буквально) или передаваемого (в случае символического прочтения в контексте образа власти и института церкви) жезла. Именно жезл в руках правителя как символ власти и милости по отношению к Эстер<sup>9</sup>

<sup>4</sup> По мнению многих исследователей, начиная с Э. Маля, никакие другие книги, созданные в период позднего Средневековья, не оказали столь же сильного влияния на художников, как «Библия бедных» и «Зерцало человеческого спасения» [Koch 1950, p. 151].

<sup>5</sup> Изображения из рукописных манускриптов впоследствии воспроизводились в виде гравюр, и их многочисленное тиражирование привело к формированию «образцов» для программ различных произведений искусства: живописи, шпалер, скульптуры и т. д. [Koch 1950, p. 152]. Однако сводить все к техническому заимствованию было бы упрощением: способы художественного выражения отражали и формировали восприятие священных нарративов [Nyland 2018, p. 143]. В то же время точка зрения о вторичности гравюры по отношению к миниатюрам рукописей также является дискуссионной [Henry 1984].

<sup>6</sup> Соединение текста и изобразительных схем в «Библии бедных» и «Зерцале человеческого спасения» представило новую визуализацию образов Ветхого Завета в христианском искусстве через типологию, аллгорию и пророчество [Guilbeau 2006, p. 79].

<sup>7</sup> Киршбаум отмечает, что Эстер традиционно изображали «красивой молодой женщиной в дорогих одеждах», выделяя сцены коронации и заступничества (*Kirschbaum E. Lexicon der Christlicher Ikonographie. 8 vols. Rome; Friburg-en-Brigau, 1968–1976. Vol. 1. P. 684*).

<sup>8</sup> Здесь и далее под мотивом «возложения короны» понимается вариант изображения, когда корона еще не надета на голову Эстер.

<sup>9</sup> По мнению Рео, это типичное изображение сцены с Эстер в качестве параллели сюжету «коронация Девы Марии» (*Reau L. Iconographie de l'art chretien. 6 vols. Paris, 1955–1956. P. 206*).



Рис. 1. Вознесение,  
серия «Жизнь Девы Марии»,  
ок. 1530 г. Шпалера, шерсть, шелк.  
Дворец То, Реймс.  
*Demouy P. Les Tapisseries de Notre-  
Dame de Reims. Paris, 1990. P. 18*

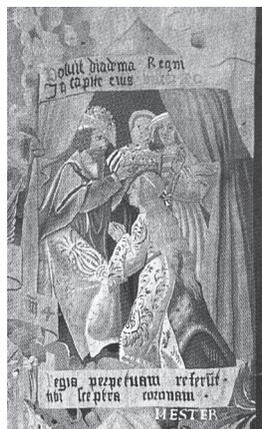


Рис. 2. Вознесение,  
серия «Жизнь Девы Марии»,  
ок. 1530 г. (фрагмент)  
*Demouy P. Les Tapisseries de  
Notre-Dame de Reims.  
Paris, 1990.*

мы находим в вариантах «Библии бедных» из фондов Национальной библиотеки Франции<sup>10</sup> (рис. 3), а также немецких собраний, прежде всего Гейдельбергского университета<sup>11</sup> и Баварской государственной библиотеки.

<sup>10</sup> *Biblia pauperum* (latin), 1462–1468, s. n., 40 ff., impr. d'un seul côté à partir de bois correspondant à deux pages à la fois. Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, XYLO-2; *Biblia pauperum* (latin). circa 1470–1475, s. n., 40 ff., impr. d'un seul côté à partir de bois correspondant à une seule page, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, XYLO-1; *Biblia pauperum* (latin). circa 1480–1485, s. n., 50 ff.: impr. d'un seul côté à partir de bois correspondant à une seule page, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, XYLO-5; *Biblia pauperum* (latin), 1460–1465, s. n., 40 ff., impr. d'un seul côté à partir de bois correspondant à deux pages à la fois. Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, XYLO-4; *Biblia pauperum* (latin), 1460–1463, s. n., 40 ff., impr. d'un seul côté à partir de bois correspondant à deux pages à la fois. Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, XYLO-3; *Biblia pauperum* (latin), 1460–1485, s. n., 40 ff., monographie imprimée, Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, RESERVE FOL-T-518 etc.

<sup>11</sup> *Kalender, Biblia pauperum, Psalter*, Bayern/Eichstätt, um 1430/1450, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 148; «*Heidelberg*

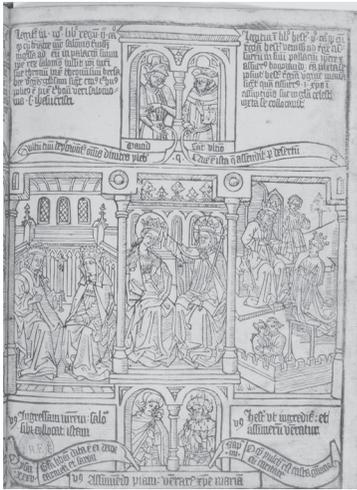


Рис. 3. Библия бедных,  
1462–1468 гг.,  
Национальная библиотека  
Франции

Примечательно, что в Библии 1562–1563 гг. Альбрехта Пфистера<sup>12</sup> мотив жезла отсутствует во всех трех сюжетах, включая Эстер. Все женские персонажи в сценах уже коронованы, в случае с Марией мы видим благословляющий жест Христа<sup>13</sup>. Или в нюрнбергском издании<sup>14</sup> ок. 1471 г.<sup>15</sup>, где мотив жезла отсутствует только в сцене с Эстер, но изображен в двух других случаях. Нет жезла у Артаксеркса и в «Библии бедных» 1518 г. из фондов Гейдельбергского университета. Более того, мы видим необычный для этой сцены ракурс: Эстер, упавшая на колени перед правителем, повернута спиной к читателю. Отдельного внимания заслуживает рукописный текст Библии аббатства Меттен<sup>16</sup>, миниатюры которого

*Bilderkatechismus», Biblia pauperum, Totentanz, Ostmitteldeutschland, um 1455/1458, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 438; Biblia pauperum, Schweiz (?), 1518, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 59*

<sup>12</sup> Одно из первых печатных изданий Библии бедных, в котором гравюры на дереве сочетались с текстом, напечатанным подвижным шрифтом.

<sup>13</sup> *Biblia pauperum* (Allemand). Bamberg, Albrecht Pfister, circa 1463, 22 ff., monographie imprimée. Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, A-1397; *Biblia pauperum*, Albrecht Pfister, 1462–1463, Bavarian State Library, Rar. 4.

<sup>14</sup> *Biblia pauperum* (German, Middle High), 1471, Bavarian State Library, Munich, Xylogr. 25.

<sup>15</sup> Библиотека Конгресса датирует издание 1472 г.

<sup>16</sup> *Biblia pauperum* (Paupers' Bible, Mettener Armenbibel) (latin), 1414–1415, Bavarian State Library, Munich, BSB Clm 8201.

структурированы несколько иначе: трехчастная схема композиции (Коронация Девы Марии – Коронация Вирсавии – Коронация Эстер) в данной книге усложняется наличием дополнительных параллелей к каждой сцене, что вводит новые детали. Например, параллелью сюжета «Коронация Вирсавии Соломоном» служит получение Закона Моисеем.

Мариологический акцент и символическое значение образа коронации Девы Марии<sup>17</sup> как торжествующей Церкви в рассмотренных примерах, несмотря на различие в деталях, остается общим<sup>18</sup> и соответствует и другим источникам, в частности «Зерцалу человеческого спасения»<sup>19</sup>, где композиция миниатюр иная – как правило, используется библейская типологическая параллель двух сюжетов<sup>20</sup>. В качестве примера обратимся к двум вариантам миниатюр из собрания Национальной библиотеки Франции: «Зерцалу...» в латинской и французской версии. Однако и в этом случае «коронация Эстер» предполагает протянутый (или передаваемый) жезл. Что касается мотива возложения короны на голову, то он в «Библии бедных» присутствует, однако включается в сцены эсхатологического содержания<sup>21</sup> и к сюжету об Эстер отношения не имеет.

Таким образом, мы видим, что в иллюстрациях «Библии бедных» и «Зерцале человеческого спасения» наиболее устойчивая

---

<sup>17</sup> Кишбаум отмечает, что сюжет «Коронация Марии» чаще всего делает акцент на ее прославлении, и сложное повествование для него не характерно (*Kirschbaum E. Lexicon der Christlicher Ikonographie. Vol. 2. P. 671*).

<sup>18</sup> Например в «Библии бедных» 1455–1458 гг. Гейдельбергского университета мы видим сцену коронации Девы Марии, представленную в виде чаши для причастия, отсылающую к таинствам и в конечном итоге к Церкви как институту.

<sup>19</sup> *Speculum humanae salvationis* (latin), 1301–1500, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Français 188; *Speculum humanae salvationis*, traduction française anonyme sous le titre *Miroir d'humaine salvation*, 1401–1500, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin, 511; *Speculum humanae salvationis*, Germany, probably Nuremberg, between 1350 and 1400, fol. 42r, Pierpont Morgan Library. MS M.140; etc.

<sup>20</sup> Коронация Девы Марии соотносится с сюжетом о Давиде и Ковчеге Завета, Вирсавия – с Женой, облеченной в солнце, Эстер – с Девой Марией.

<sup>21</sup> *Biblia pauperum* (latin), circa 1465, s. n. 40 ff., impr. d'un seul côté à partir de bois correspondant à deux pages à la fois. Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, XYLO-6.

иконографическая схема представлена в сюжете «Коронация Девы Марии», в случае же сюжетов «Коронация Вирсавии» и «Коронация Эстер» композиция хотя и более вариативна, но в целом узнаваема.

То есть, несмотря на различия в деталях, мы видим общий подход в изображении сюжета об Эстер, где мотив возложения короны на голову отсутствует – как правило, Эстер уже коронована (в рассмотренных примерах исключением является «Зерцало» (*лат.*) из Национальной библиотеки Франции). Эстер изображается вдвоем с Артаксерксом или с включением в схему дополнительных персонажей, и правитель протягивает ей жезл (в ряде случаев жезл отсутствует), а в переведенном на французский язык «Зерцале» XV в. мотив касания короны (характерный для изображения Девы Марии) совмещается с мотивом жезла. Можем ли мы утверждать, что в разработке композиции и иконографии для реймских шпалер Готье де Камп руководствовался иконографическими схемами «Библии бедных»? Что касается структуры изображения, то да. Выделение центральной сцены и расположение фланкирующих ее дополнительных сюжетов характерно именно для этого текста, причем прежде всего для версий, представленных в собрании Национальной библиотеки Франции и явно связанных друг с другом. Точно так же, как влияние миниатюр «Библии бедных», очевидно в композиции шпалеры из Санса<sup>22</sup>, созданной во второй половине XV в.<sup>23</sup>

Есть в иконографических схемах циклов де Кампа еще одно отличие: фланкирующие сцены у него не обязательно взяты из сюжетов Ветхого Завета. Как, например, в истории о стоянии у Золотых врат<sup>24</sup>, притом, что общая композиция сохраняется, в том числе присутствуют и традиционные образы пророков. Принцип параллели, избранный мастером для других шпалер того же цикла, нарушается, и изображение превращается в последовательный нарратив. Но можем ли мы говорить о намеренном отказе де Кампа<sup>25</sup> от сложившейся схемы? Вполне вероятно, что в данном

<sup>22</sup> Le couronnement de la Vierge. Tapisserie des trois couronnements, 1476–1488, laine, soie, fils d'or et d'argent, Cathedral of St. Etienne, Sens, France.

<sup>23</sup> В работе, посвященной иконографии христианского искусства, Рео дает краткое описание символизма типологической параллели образов как на примере шпалер из Санса, так и реймских (*Reau L.* Op. cit. P. 215–216).

<sup>24</sup> Ангел предвещает Иоахиму рождение дочери; Ангел предвещает Анне рождение ребенка.

<sup>25</sup> Мы можем допустить возможность того, что уход от клише был пожеланием и самого заказчика [Savigny 2018, p. 347].

Рис. 4. Библия бедных,  
1462–1468 гг.,  
Национальная библиотека  
Франции



случае заимствование композиции происходило на уровне привычного технического решения, но с включением новых вариантов<sup>26</sup>. Что применимо и к мотиву коронации Эстер<sup>27</sup>.

Как уже было сказано, сам мотив возложения короны в миниатюрах «Библии бедных» присутствовал, пусть и в других сюжетах. А применительно к Эстер мы встречаем его, например, в «Морализованной Библии»<sup>28</sup> (рис. 4–6). Мотив возложения короны на голову Эстер прочитывается с учетом параллели мотива лишения короны Вашти (рис. 5–6).

Эстер в данном контексте противопоставляется Вашти не только как пример «праведной жены», но и как аллегория торжествующей Церкви, в то время как «свергнутая королева» Вашти фактически воплощает поверженную Синагогу [Sallay 2019, pp. 80–81].

<sup>26</sup> Еще один пример – шпалера «Источник живой воды» из коллекции Лувра, где центральная сцена прославления Девы Марии дополнена сюжетами о Моисее, иссекающем воду из скалы (слева) и исцеляющем Христе (справа). Что, безусловно, говорит о вариативности художественных решений (*Vierge glorieuse ou Marie, Source d'Eau vive, Flandres, 1485, 205×285 см., laine, soie, argent. Musée du Louvre, Département des Objets d'art du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes*).

<sup>27</sup> Процесс осмысленного комбинирования деталей разных композиций в миниатюрах начинается и получает развитие еще в эпоху Средневековья [Пожидаева 2022].

<sup>28</sup> *Bible moralisée* (latin), Paris, 1226–1275, Bodleian libraries, University of Oxford, MS. Bodl. 270b. fol. 201v.



Рис. 5. Морализованная Библия, Париж, 1226–1275 (фрагмент).  
Национальная библиотека  
Франции



Рис. 6. Морализованная Библия, Париж, 1226–1275 (фрагмент).  
Национальная библиотека  
Франции

Она теряет корону, которая затем возлагается на голову Эстер, как и в случае с Синагогой (рис. 4). Подобное противопоставление Вашти и Эстер могло использоваться мастерами в различных контекстах в качестве назидания<sup>29</sup>, однако в случае «Морализованной Библии» прославление христианских добродетелей приоритетно<sup>30</sup>. Тема коронации Эстер с мотивом возложения короны, пусть и в более позднее время, встречается у Веронезе<sup>31</sup>, феррарском Свитке Эстер<sup>32</sup> и т. д.

Тем не менее представляется, что интерпретировать мотив возложения короны исключительно художественным решением было бы значительным упрощением, учитывая контекст заказа цикла. Возвращаясь к архиепископу де Ленонкуру, следует отметить,

<sup>29</sup> Как, например, в случае панелей кассоне работы Якопо дель Селлайо, в которых противопоставление Эстер и Вашти можно рассмотреть в контексте брачных отношений, как пример «покорной» и «дерзкой» жены в качестве наставления [Sallay 2019]. Примечательно, что мастер использовал мотив возложения короны на голову Эстер (Якопо дель Селлайо. Коронация Эстер, ок. 1480 г., темпера, дерево, 46 × 43 см, Лувр).

<sup>30</sup> Включение сцен коронации Вирсавии и Эстер в «расширенный» сюжет «коронация Марии» Киришбаум связывает именно с «Морализованной Библией» (Kirschbaum E. *Lexicon der Christlicher ikonographie*. Vol. 2. P. 674).

<sup>31</sup> Веронезе. Коронация Эстер, 1556 г. Церковь Сан-Себастьяно, Венеция.

<sup>32</sup> Свиток Эстер, Феррара, 1617 г., илл. Моше Бен Авраам Паскароль. Национальная библиотека Израиля, Иерусалим.

что он был сторонником ограничения власти папы, что позволяет в сделанном им заказе видеть и галликанские идеи. Некоторую проблему создает широта датировки создания шпалер. Так, само изображение дает нам указание на окончание проекта<sup>33</sup>. Что касается его начала, то можно лишь предположить, что заказ был сделан после 1509 г. Две важных даты в этом временном промежутке – это 1515 г. (восхождение на престол Франциска I<sup>34</sup>) и 1516 г. (заключение Болонского конкордата<sup>35</sup>). Визуальный ряд шпалер представляет богатый орнамент и многочисленных персонажей. Известно, что с 20-х гг. при французском дворе появляется мода на бороды и более коротко остриженные волосы (такие персонажи на шпалерах встречаются), однако среди действующих лиц есть и те, кто выглядит вполне в духе эпохи Людовика XII. Впрочем, смена монархов не кажется в данном случае такой уж принципиальной. Безусловно, учитывая значение Реймского собора в таинстве коронации монарха и статус «христианнейшего короля» для галликанской концепции, роль Франциска I выглядит более значимой. Однако публичная репрезентация его предшественника развивалась в том же направлении. И значение коронации в его эпоху преувеличить также достаточно сложно<sup>36</sup>. Напомним, что де Камп работал над двумя циклами шпалер для Ленонкура, и второй был посвящен Святому Ремигию, где одним из сюжетов, конечно же, было крещение Хлодвига, в XVI в. полемистами уже привычно

---

<sup>33</sup> Honorant Dieu et sa mère Marie l'an mil cinq cens assemblez avecq trente, céans donna ceste tapisserie le prélat qui à genoulz se présente... [Во славу Бога и его матери Марии в году тысяча пятьсот тридцатом дарована эта шпалера прелатом, представленным преклонившим колени...]

<sup>34</sup> Он был коронован архиепископом Реймским 25 января 1515 г. И хотя источники указывают епархиальную принадлежность архиепископа без указания его имени [Польская 2017, с. 57–58], это период деятельности Робера де Ленонкура.

<sup>35</sup> Соглашение между Франциском I и папой Львом X, в результате которого на территории Франции юридически закреплялось подчинение церкви королевской власти при сохранении верховенства понтифика, что поставило французскую церковь в положение двойной зависимости.

<sup>36</sup> В качестве примеров можно вспомнить сюжет «коронация Девы Марии» из Часослова Этьена Шевалье, где действие помещено в интерьер храма и имеет отсылки к реальному религиозному действию (*Fouquet, J. Heures d'Étienne chevalier, circa 1452–1460, Musée Condé, Chantilly, Ms.71*) или миниатюру из Часослова Генриха II, где король представлен в коронационной одежде исцеляющим больных, т. е. «королем-чудотворцем» (*Horae ad usum Romanum dites Heures de Henri II, Maître des Heures d'Henri II, Noël Bellemare etc., 1542–1547, BNF*).

связываемое с коронацией. Таким образом, в цикле «Жизнь Девы Марии» все три женских персонажа (Мария, Вирсавия и Эстер) оказываются подчиненными одному мотиву. Более того, нельзя забывать и о нарастающем противостоянии с протестантскими движениями, резко выступившими, в том числе, против культа Девы Марии<sup>37</sup>. Все это позволяет говорить о политической нагрузке образного ряда шпалер Реймского собора<sup>38</sup>.

Подводя итог, отметим, что, несмотря на традиционность ряда решений де Кампа и выбор им композиции, восходящей к распространенной во Франции к концу XV в. «Библии бедных», мотив «коронации Эстер» имеет принципиальное отличие. Возложение короны смещало акцент с темы спасения народа на торжество Церкви и не только усиливало тему института, воплощением которой являлась для французов начала XVI в. Дева Мария (что, в частности, близко к образам «Морализованной Библии»), но и отсылало к реальной коронации французского монарха. Последнее обстоятельство, учитывая полемику с протестантами, отношения с Римским престолом, отстаивание прав на титул и, как следствие, особого положения «христианнейшего короля», позволяет интерпретировать рассмотренную серию шпалер не только как часть функционального декора интерьера с богатой эстетической и символической составляющей, но и как инструмент распространения идей и пример политизации французского искусства XVI в.

---

<sup>37</sup> Визуальные образы как инструмент противостояния протестантским идеям и отражение духовности заказчика получили распространение в самых различных произведениях искусства, в частности в витражах [Nyland 2018]. Изображения служили визуализации не только евангельских событий, но и традиции Церкви, предполагая религиозное размышление (*Loriquet Ch.* Op. cit. P. 31), были связаны с литургическими драмами (Ibid. P. 33), а в рассмотренном примере образы пророков могут быть интерпретированы как свидетели, подтверждающие церковную доктрину (Ibid. P. 34). По мнению ряда исследователей, защита культа Девы Марии может рассматриваться как основная при интерпретации иконографии цикла шпалер [Savigny 2018, p. 348].

<sup>38</sup> Сюжет «Стояние у Золотых врат» также может иметь французский политический контекст, отсылая к эпохе Крестовых походов и образу Годфрида Буйонского (*Loriquet Ch.* Op. cit. P. 66). Обращает внимание и отсутствие Адама в сцене грехопадения, что акцентирует противопоставление Евы и Марии, имеющее значение для апологетики культа Девы в полемике с протестантами. Впрочем, последнее не только характерно для мариологического цикла, но и, скорее всего, отталкивается от того же решения из «Библии бедных».

*Литература*

---

- Пожидаева 2022 – *Пожидаева А.В.* Способы копирования и цитирования в производстве западноевропейской книжной миниатюры IX–XII вв.: опыт поиска классификации // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 1. С. 43–60. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-43-60
- Польская 2017 – *Польская С.А.* Христианнейший король: образы власти в репрезентативных стратегиях французской монархии (IX–XV вв.). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 496 с.
- Guilbeau 2006 – *Guilbeau Ph.J.* Iuxta Iter Scandalum: the “Wayside Stumbling-Block” in Late Medieval passion imagery // *Studies in Iconography*. 2006. Vol. 27. P. 77–102.
- Henry 1984 – *Henry A.* “Biblia pauperum”: the forty-page blockbook and the Hague, Rijksmuseum Meermannno-Westreenianum, MS. 10. A. 15 // *Scriptorium*. 1984. Vol. 38. No. 1. P. 84–88.
- Hyland 2018 – *Hyland W.P.* The stained glass “Biblia Pauperum” windows of Steinfeld Abbey: monastic spirituality, salvation history and the theological imagination // *The moving text: interdisciplinary perspectives on David Brown and the Bible* / Ed. by C.R. Brewer, G.V. Allen, D.F. Kinlaw III. L.: SCM Press, 2018. P. 143–160.
- Koch 1950 – *Koch R.A.* The sculptures of the church of Saint-Maurice at Vienne, the “Biblia Pauperum” and the “Speculum Humanae Salvationis” // *The Art Bulletin*. 1950. Vol. 32. No. 2. P. 151–155.
- Reau 1955 – *Reau L.* *Iconographie de l’art chretien*. 6 vol. Paris, 1955–1956.
- Sallay 2019 – *Sallay D.* Jacopo del Sellaio’s stories of Vashti and Esther // *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*. 2019. No. 124. P. 67–94.
- Savigny 2018 – *Savigny S.* Note sur la tenture de Robert de Lenoncourt de la cathédrale de Reims // *Histoire, économie et société*. 1986. T. 5. N° 3. P. 347–352.

*References*

---

- Guilbeau, Ph.J. (2006), “Iuxta Iter Scandalum: the ‘Wayside Stumbling-Block’ in Late Medieval passion imagery”, *Studies in Iconography*, vol. 27, pp. 77–102.
- Henry, A. (1984), “ ‘Biblia pauperum’: the forty-page blockbook and the Hague, Rijksmuseum Meermannno-Westreenianum, MS. 10. A. 15”, in *Scriptorium*, vol. 38, no. 1, pp. 84–88.
- Hyland, W.P. (2018), “The stained glass ‘Biblia Pauperum’ windows of Steinfeld Abbey: monastic spirituality, salvation history and the theological imagination”, in Brewer, C.R., Allen, G.V. and Kinlaw, III, D.F. (eds.), *The moving text: interdisciplinary perspectives on David Brown and the Bible*, SCM Press, London UK, pp. 143–160.

- Kirschbaum E. (1968–1976), *Lexicon der Christlicher Ikonographie*, Rome – Friburg-en-Brisgau, 8 vol, Vol. 2
- Koch, R.A. (1950), “The sculptures of the church of Saint-Maurice at Vienne, the ‘Biblia Pauperum’ and the ‘Speculum Humanae Salvationis’, in *The Art Bulletin*, vol. 32, no. 2, pp. 151–155.
- Polskaya, S.A. (2017), *Khristianneishii korol': obrazy vlasti v reprezentativnykh strategiyakh frantsuzskoi monarkhii (IX–XV vv.)* [Christian king: images of power in the representative strategies of the French monarchy (9<sup>th</sup> – 15<sup>th</sup> centuries)], Tsentr gumanitarnykh initsiativ, Moscow, Saint Petersburg, Russia.
- Pozhidaeva, A.V. (2022), “The methods of copying and quoting for the production of West-European book miniatures of the 9<sup>th</sup> – 12<sup>th</sup> centuries. The problems of classification”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, pp. 43–60, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-1-43-60
- Reau, L. (1955–1956), *Iconographie de l'art chretien*, 6 vol. Paris, France.
- Sallay, D. (2019), “Jacopo del Sellaio's stories of Vashti and Esther”, *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, no. 124, pp. 67–94.
- Savigny, S. (1986), “Note sur la tenture de Robert de Lenoncourt de la cathédrale de Reims”, in *Histoire, économie et société*, t. 5, n° 3, pp. 347–352.

#### *Информация об авторе*

Елена В. Шаповалова, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Россия, 125047, Москва, Миусская пл., д. 6; [e.sokhina@gmail.com](mailto:e.sokhina@gmail.com)

#### *Information about the author*

Elena V. Shapovalova, Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia; [e.sokhina@gmail.com](mailto:e.sokhina@gmail.com)

УДК 726.04

DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-139-148

## Культ Четырнадцати святых помощников и его репрезентация на территории Германии и Австрии в XIV–XVI вв.

Елизавета С. Бастрикина

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, bastrikinaelizavetawork@gmail.com*

*Аннотация.* Четырнадцать святых помощников (Vierzehn Nothelfer) – группа из четырнадцати святых мучеников и мучениц, почитаемых в западной традиции как защитники от болезней и смерти. Статья посвящена вопросам появления и популяризации культа Четырнадцати святых помощников в Германии и Австрии с XIV по XVI в. Рассматривается исторический контекст возникновения и распространения этой группы святых, а также иконографическая традиция репрезентации образов святых помощников. Выдвигаются гипотезы, рассматривающие зависимость изображения Четырнадцати святых помощников от исторических событий, социальных вопросов и территориальных особенностей.

*Ключевые слова:* Четырнадцать святых помощников; иконографические схемы; культ святых; Германия; Австрия; паломничество; Базилика четырнадцати святых помощников; Фирценхайлиген

*Для цитирования:* Бастрикина Е.С. Культ Четырнадцати святых помощников и его репрезентация на территории Германии и Австрии в XIV–XVI вв. // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2023. № 3. С. 139–148. DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-139-148

## Cult of Fourteen Holy Helpers and its representation in Germany and Austria in 14<sup>th</sup> – 16<sup>th</sup> centuries

Elizaveta S. Bastrikina

*Russian State University for the Humanities,  
Moscow, Russia, bastrikinaelizavetawork@gmail.com*

*Abstract.* The Fourteen Holy Helpers (Vierzehn Nothelfer) are a group of fourteen holy martyrs revered in Western tradition as protectors from disease and death. The article focuses on questions of appearance and

---

© Бастрикина Е.С., 2023

popularization of cult of Fourteen Holy Helpers in Germany and Austria from 14 to 16 centuries. The author examines a historical context of origins and spreading of this group of saints and iconographic tradition of representing the image of Fourteen Holy Helpers. Hypotheses are put forward that consider the dependence of the image of the Fourteen Holy Helpers on historical events, social issues and territorial features.

*Keywords:* Fourteen Holy Helpers; iconographic schemes; cult of saints; Germany; Austria; pilgrimage; Basilica of the Fourteen Holy Helpers; Basilika Vierzehnheiligen

*For citation:* Bastrikina, E.S. (2023), “Cult of Fourteen Holy Helpers and its representation in Germany and Austria in 14<sup>th</sup> – 16<sup>th</sup> centuries”, *Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion*, no. 3, pp. 139–148, DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-139-148

Четырнадцать святых помощников (Vierzehn Nothelfer) являются группой из четырнадцати святых мучеников и мучениц, почитаемых в западной традиции как защитники от болезней и смерти. Почитание возникло в районе Регенсбурга, Германия. Группа Четырнадцати святых помощников стала образовываться в начале XIV в. с выделения группы из трех святых мучениц – св. Марины Антиохийской, св. Екатерины Александрийской и св. Варвары Илиопольской. Объединение мучениц было настолько популярно в регионе, что уже в 1377 г. епископ Регенсбурга Конрад фон Хаймбург издал указ о почитании их вместе [Leichsenring 2004, p. 5]. В начале же века мученицы стали отправной точкой для создания группы святых помощников – вокруг них собралось сначала одиннадцать (к 1320-м гг.), затем четырнадцать святых мучеников. Подтверждают это как записи молитв из монастырей в окрестностях Регенсбурга [Leichsenring 2004, p. 4], так и первое задокументированное изображение святых помощников вместе – фресковая роспись в церкви св. Власия, относящаяся к 1320-м гг. и изображающая одиннадцать мучеников, которые позднее войдут в состав Четырнадцати святых помощников (рис. 1).

Первый состав группы, установленный епархией Регенсбурга, включал в себя десять мучеников и трех мучениц, а также одного святого без данного статуса: вышеупомянутые св. Варвара Илиопольская, св. Екатерина Александрийская, св. Марина Антиохийская; св. Акакий Каппадокиянин, св. Власий Севастийский, св. Христофор, св. Кириак, св. Эразм, св. Юстас, св. Георгий, св. Пантелеимон, св. Вит и св. Эгидий (единственный немученик). Все святые помощники, помимо статуса мучеников, по народным поверьям исполняют функцию защиты от болезней и смерти, почти все защищают помимо этого от напастей домашний скот, многие



Рис. 1. Церковь св. Власия в Регенсбурге, 1320-е гг. /  
Dominikanerkirche St. Blasius in Regensburg.  
([https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Wolfgang\\_Sauber](https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Wolfgang_Sauber))

должны помогать при одержимости дьяволом. В последующем состав святых помощников менялся в зависимости от региона – на территории других городов и стран к ним присоединялись местночтимые святые, дополняя группу большим количеством святых или заменяя некоторых из оригинального списка. Отдельно можно отметить, что большинство святых помощников являются святыми, появившимися и почитаемыми в греко-византийском регионе. Их популяризацию в Германии можно объяснить ранними культурными контактами Регенсбурга с Юго-Восточной Европой, куда культы определенных святых приходили вследствие постоянных контактов с Византией [Самрана 2008, р. 65].

Примерно в середине XIV в. группа святых начала распространяться в другие регионы Германии – Бамберг, Вюрцбург, Нюрнберг, появлялись их упоминания и в Эльзасе, в тот период бывший немецкой территорией. Причиной этому можно предположительно назвать эпидемию чумы в 1347–1352 гг. Еще до наступления пандемии смертность от болезней в средневековом европейском обществе была велика из-за неумения правильно хранить продукты, недоедания и примитивного состояния медицины. Болезни воспринимались как «божье наказание», и чума не стала исключением в этом понимании [Делюмо 2003, с. 156]. Более того, о первой пандемии бубонной чумы осталось мало письменных источников, четко документирующих события, и связано это именно с пониманием мора как «божьей кары». Поскольку новая смертельная болезнь – это наказание за грехи, она не нуждается в четком описании симптомов и создании схем лечения (несмотря на то, что клиническое описание болезни уже было в ходу к тому времени), так как кара божья неотвратима [Делюмо 2003, с. 157]. Это также

Святой помощник	Защитная функция
Св. Барбара	Внезапная смерть и лихорадка
Св. Екатерина	Внезапная смерть, болезни языка и рта
Св. Маргарет	Рожавые женщины, боли в спине
Св. Акакий	Головные боли
Св. Власий	Заблевание горла
Св. Христофор	Внезапная смерть, тяжелые болезни (чума)
Св. Кириак	Болезни глаз, покровитель умирающих
Св. Дионисий Парижский	Головные боли
Св. Эразм	Болезни желудка и других внутренних органов
Св. Юстас	Любая большая болезнь
Св. Георгий	Герпетические заболевания
Св. Эгидий	Чума, эпилепсия, психические расстройства
Св. Пантелеймон	Туберкулез, покровитель врачей
Св. Вит	Эпилепсия, хорея

*Рис. 2. Функции  
Четырнадцати  
святых помощников  
как защитников  
от болезней и смерти.  
Составлена автором*

неразрывно связано с распространением своеобразного религиозного настроения, построенного на самобичевании: страдания во имя покаяния за грехи свои и чужие популяризировались и поощрялись как в простом народе, так и среди привилегированных слоев населения и монархов. Набиравший популярность францисканский орден с начала XIII в. нес в массы житие св. Франциска Ассизского, который с помощью самобичевания стремился познать боль самого Христа, множество рассказов о праведниках, умерщвлявших свою плоть, становились примером, но и моральное самобичевание также приветствовалось и культивировалось [Гуревич 1990, с. 154]. Это только помогало развитию понимания Черной смерти как кары за грехи, от которой следовало искать не лечения, а божественного прощения и спасения [Гуревич 1990, с. 154].

Божественным спасением для народных масс становился культ святых, пришедший на смену не одобряемому церковью магическим обрядам, активно искоренявшимся [Гуревич 1990, с. 154–156]. Вера в способность святых помочь как от бытовых проблем, так и от любого проявления божьего гнева была весьма велика. Большая часть функций святых касалась различных болезней и недугов, так как они были основными и самыми частыми проблемами населения [Гуревич 1990, с. 71–78].

Святые помощники с самого начала были сгруппированы как святые, защищающие от болезней и смерти, и их объединение в период бушующей Черной смерти было наиболее востребовано. Если обратить внимание на функции всех четырнадцати святых, то заметно, что большинство из них являлись защитниками от симптомов, часто ассоциируемых с чумой, а также от внезапной смертности как людей, так и домашнего скота (рис. 2). Поэтому популяризация группы, чьей первой и основной функцией была защита от угроз жизни и здоровью, была стремительна в тяжелый для европейских территорий период.

Именно в период резкого распространения образов Четырнадцати святых помощников по территории Германии стали активно появляться дополнительные святые помощники, добавляемые к группе или заменяющие отдельных святых в различных регионах. Так, в Бернском регионе св. Леонард практически на постоянной основе заменял собой св. Эгидия, являясь более популярным в местности святым [Samraha 2008, p. 166]. К XV в. выделилась также еще одна группа святых, берущая свое начало в культе Четырнадцати святых помощников – Четыре святых маршала. Объединение, состоящее из св. Губерта Льежского, св. Антония Великого, св. Квирина Нойского и папы Корнелия, берет свое начало в регионах Кельна, Аахена, Льежа и нагорья Айфель и представляет собой группу из наиболее приближенных к Престолу Божьему святых. В записях 1478 г. упоминается, что известны они как часть святых помощников еще с XIV в. [Leichsenring 2004, p. 5].

Изображения Четырнадцати святых помощников в Германии с самого начала развития группы следовали определенным схемам. Их отличительной чертой являлась постановка святых со своими атрибутами в ряд, четко разделенный по статусам мучеников: рыцари, епископы, монахи и мученицы изображались вместе, иногда в общем ряду, иногда чуть отдаваясь друг от друга (рис. 3). Опциональным было присутствие в композиции Мадонны с младенцем, с XV в. – распятия с коленопреклоненными Мадонной и Иоанном Крестителем. Такая схема изображения святых помощников прослеживается как в первом задокументированном изображении в церкви св. Власия, так и в последующих, вплоть до XVI в. Отдельно стоит рассмотреть случаи разделения образов Четырнадцати святых помощников на более мелкие группы. Так, в Германии наиболее популярным объединением помощников являлись три святые мученицы – св. Варвара, св. Марина и св. Екатерина. Они, послужившие основой для создания большой группы, оставались не менее популярными и отдельно от нее, изображаясь прак-



*Рис. 3. Церковь св. Лаврентия, Ортенбург, нач. XV в. / St. Lawrence church, Ostenburg, Lower Bavaria. ([https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Wolfgang\\_Sauber](https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Wolfgang_Sauber))*

тически на всех территориях Германии и составляя не менее 27% от общего числа всех изображений святых помощников. Другой часто встречающейся малой группой являлось объединение трех мучениц со святыми Христофором и Георгием. Популяризация этого объединения также может быть объяснена высокой распространенностью образов святых Христофора и Георгия в отрыве от святых помощников – на территориях Германии их изображения встречались особенно часто, как поодиночке, так и вместе, из чего можно сделать вывод, что у народных масс они пользовались особой популярностью. Более того, святой Христофор, как защитник от внезапной смерти, был одним из самых популярных святых на торговых и паломнических путях [Hahn-Woernle 1972, p. 10], потому его постоянное появление в рядах святых помощников (как всех четырнадцати, так и в малых группах) не вызывает удивления.

Еще один поворотный для популяризации группы Четырнадцати святых помощников момент произошел в 1445 г. В полях близ цистерцианского монастыря в Лангхейме пастух Герман Лейхт увидел на земле плачущего ребенка и попытался поднять его, но тот исчез. На следующий день пастух увидел того же ребенка в сопровождении двух огней, на третий день – вместе с четырнадцатью другими детьми, которые объявили себя четырнадцатью святыми помощниками и наказали построить на этом месте часовню [Leichsenring 2004, p. 7]. Легенда о чуде была пересказана монахам-цистерцианцам, которым принадлежала земля, и возымела немедленный эффект: по инициативе монастыря в окрестностях Бад-Штаффельштайна под Бамбергом была построена часовня Четырнадцати святых помощников Фирценхайлиген. В 1448 г. был освящен алтарь Четырнадцати святых помощников. Весть о чудесном видении и о часовне на его месте быстро разошлась по другим регионам Германии и за ее пределы, Фирценхайлиген стала местом активного паломничества [Samra 2008, p. 35]. Это событие запустило особенно сильную волну распространения культа Четырнадцати святых помощников – паломничество было настолько серьезным, что в церковных записях сохранились сведения о посещении часовни немецкими курфюрстами, императорами Священной Римской империи Фридрихом III и Фердинандом I. Существуют также сведения о паломничестве в Фирценхайлиген Альбрехта Дюрера с женой [Samra 2008, p. 36].

Культ Четырнадцати святых помощников в этот период обрел настолько серьезную популярность, что в середине XV в. папа Николай V издал указ об утверждении индульгенций святых помощников – это первая церковная запись такого высокого уровня, официально утверждающая группу помощников [Leichsenring 2004, p. 6].



*Рис. 4.* Алтарь Арндорфер, кафедральный собор Мария-Заль, 1520-е гг. / Arndorfer Altar, Marienkirche (Maria Saal), 1520. ([https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Johann\\_Jaritz](https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Johann_Jaritz))



*Рис. 5.* Алтарь церкви св. Екатерины, Фрайштадт, 1516 г. / Saint Catherine parish church, Friesstadt, Upper Austria. (<https://commons.m.wikimedia.org/wiki/User:Uoaei1>)

Популяризация группы привела к тому, что к середине XV в. изображения святых помощников в большом количестве приходят на территорию Австрии. Они встречались и ранее, но широкую популярность обрели именно в этот период, заимствуя иконографическую схему из немецких визуальных источников. Как и в Германии, в XV в. святые помощники изображались стоящими в ряд, каждый со своими атрибутами. Но было утеряно постоянно встречавшееся на немецких территориях разделение образов святых на группы по статусам – в Австрии все они изображались в случайном порядке. Отмечается также отсутствие Мадонны с младенцем в этот период – помощники практически всегда изображались без нее, в отличие от немецких иконографических схем. К XVI в. расположение образов святых в ряд практически перестало появляться в австрийском искусстве, вместо этого святые помощники стали изображаться единой толпой, в которой порой стало сложно увидеть что-то кроме голов святых (рис. 4). Другим не менее популярным вариантом иконографической схемы стала композиция, где помощники окружают Христа и коленопреклоненных Мадонну и Иоанна Крестителя (рис. 5). Малые группы святых также выделялись, и одной из самых популярных являлась группа мучениц – св. Марины, св. Екатерины и св. Варвары. Она на постоянной основе встречалась на территории Австрии еще в первой половине XV в., задолго до взрыва популярности общей группы, что снова говорит об особенной важности объединения этих мучениц, составивших основу для последующего культа святых помощников.

Помимо них достаточно часто встречались совместные изображения св. Христофора и св. Георгия – не менее популярные по отдельности и вместе, чем в Германии.

Стоит сказать о региональных святых, более характерных для изображений Четырнадцати святых помощников в Австрии. Св. Эразма в иконографии святых помощников практически на постоянной основе заменял собой св. Николай, особенно на территориях Тироля. Также чрезвычайно популярен был св. Рох, который также чаще всего появлялся в иконографических схемах Южной Австрии и Тироля и не менее часто возникал вместе со св. Христофором в малых группах, выделившихся из числа святых помощников. Изображение двух этих святых вместе сложилось в первую очередь благодаря схожим функциям: оба они по поверьям защищают от чумы и покровительствуют паломникам. Последнее обстоятельство объясняет их чрезвычайную популярность в регионах Тироля, где паломнические пути существовали в огромном количестве. Через Альпы совершался паломнический переход в Рим, потому именно в этом районе возникала наибольшая потребность в ежедневной защите свыше [Rosenfeld 1938, p. 421].

Четырнадцать святых помощников, появившись в первой половине XIV в. в районе Регенсбурга, до середины XV в. распространялись сугубо по немецким территориям – в Нюрнберг, Бамберг, Вюрцбург и далее по всей стране. Можно предположить, что причиной этому стала именно эпидемия Черной смерти, вызвавшая большую потребность в защите от болезни и смерти, которую как раз могла дать группа святых, призванная защищать именно от этих напастей. Но настоящим прорывом в популярности для группы стало строительство часовни Фирценхайлиген, сопровождавшееся легендой о чудесном видении, предшествовавшем ее строительству. Паломничество в часовню было настолько велико, что сохранились свидетельства о ее посещении монархами и курфюрстами. Предположительно именно это обстоятельство повлияло на проникновение культа Четырнадцати святых помощников в Австрию. Еще в 1377 г. его основа – объединение трех мучениц – была документально утверждена в регенсбургской епархии, и в первой половине XV в. это объединение уже существовало на территории Австрии, но образы всех четырнадцати святых пришли в страну в полном составе именно в середине – во второй половине XV в., что может быть прямым свидетельством серьезного влияния паломничества в Фирценхайлиген на культурный обмен Германии и Австрии.

Визуальные источники же показывают, как менялось восприятие Четырнадцати святых помощников на разных территориях. Внутри Германии существовала единая иконографическая схема с разделением святых по статусам, сохранявшаяся в большинстве

регионов и существовавшая и в XIV, и в XVI вв., претерпевающая лишь незначительные изменения и дополнения. Но тем не менее разные регионы страны порой заменяли или добавляли святых в состав группы помощников, отдавая предпочтение более популярным в регионе святым. Стоит также отметить, что наиболее частыми видами изображений помощников на протяжении всего рассматриваемого периода являлись фресковые росписи. При переходе же в Австрию образы Четырнадцати помощников претерпели более заметные изменения. Иконографическая схема с расположением святых в ряд, пришедшая из Германии, к XVI в. сменилась хаотичными группами или изображениями, где святые окружали Христа, а разделение по статусам вовсе было утеряно. Образов региональных святых в составе группы также стало гораздо больше – в Австрии чаще всего можно встретить группу Четырнадцать святых помощников вместе со святыми Вольфгангом Регенсбургским, Николаем и Рохом, причем последние двое были особенно популярны в регионах, где паломническая активность была особенно высокой, что и объясняет их распространенность, так как св. Николай и св. Рох, по народным поверьям, покровительствовали паломникам. Помимо этого, фрески с изображениями святых помощников встречались реже, чем алтарные композиции – в процентном соотношении алтарей Четырнадцати помощников было больше примерно на 60%.

Таким образом, можно обоснованно предполагать, что две волны популяризации Четырнадцати святых помощников прошли сначала по причине эпидемии чумы, вызвавшей большую потребность в группе как в защитниках от болезней и смерти, а затем благодаря возникновению большого паломнического центра, которым являлась часовня Фирценхайлиген. Первая волна распространения группы позволила святым помощникам обрести известность в различных регионах Германии, а вторая волна, вызванная серьезным паломническим движением, обеспечила проникновение группы на территории других стран, например Австрии. Также можно утверждать, что вместе с распространением образы Четырнадцати святых помощников претерпели региональные изменения в иконографии, которые, в первую очередь, были связаны с появлением в ряду святых местночтимых фигур, а также с развитием новых иконографических схем.

### *Литература*

---

Гуревич 1990 – *Гуревич А.Я.* Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М.: Искусство, 1990. 395 с.

- Делюмо 2003 – *Делюмо Ж.* Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII–XVIII вв.). Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2003. 750 с.
- Campana 2008 – *Campana L.* Die 14 Heiligen Nothelfer: Herkunft und Verehrung; Konkurrenz zur Medizin; Leben und Legenden; Reichweite und Bildnisse; Schwerpunkt Schweiz. Lauerz: Theresia-Verl, 2008. 384 p.
- Hahn-Woernle 1972 – *Hahn-Woernle B.* Christophorus in der Schweiz, Seine Verehrung in bildlichen und kultischen Zeugnissen. Basel, 1972. 204 p.
- Leichsenring 2004 – *Leichsenring J.* Die Vierzehn Nothelfer in ihrer mittelalterlichen Darstellung. München: GRIN Verlag, 2004. 36 p.
- Rosenfeld 1938 – *Rosenfeld H.F.* Der hl. Christophorus, Seine Verehrung und seine Legende. Eine Untersuchung zur Kultgeographie und Legendenbildung des Mittelalters. [ohne Ortsangabe], 1938. 552 p.

### References

---

- Campana, L. (2008), *Die 14 Heiligen Nothelfer: Herkunft und Verehrung; Konkurrenz zur Medizin; Leben und Legenden; Reichweite und Bildnisse; Schwerpunkt Schweiz*, Theresia-Verl, Lauerz, Switzerland.
- Delyumo, Zh. (2003), *Grekh i strah: Formirovanie chuvstva viny v civilizatsii Zapada (XIII–XVIII vekov)* [Le Péché et la peur: La culpabilisation en Occident (13e – 18e siècles)], Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, Ekaterinburg, Russia.
- Gurevich, A.Ya. (1990), *Srednevekovyi mir: kul'tura bezmolstvuyushchego bol'shinstva* [The Medieval world: The culture of the silent majority], Iskusstvo, Moscow, USSR.
- Hahn-Woernle, B. (1972), *Christophorus in der Schweiz, Seine Verehrung in bildlichen und kultischen Zeugnissen*, Basel, Switzerland.
- Leichsenring, J. (2004), *Die Vierzehn Nothelfer in ihrer mittelalterlichen Darstellung*, GRIN Verlag, München, Germany.
- Rosenfeld, H.F. (1938), *Der hl. Christophorus, Seine Verehrung und seine Legende. Eine Untersuchung zur Kultgeographie und Legendenbildung des Mittelalters*, Germany.

### Информация об авторе

Елизавета С. Бастрикина, магистрант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Россия, 125047, Москва, Миусская пл., д. 6; [bastrikinaelizavetawork@gmail.com](mailto:bastrikinaelizavetawork@gmail.com)

### Information about the author

*Elizaveta S. Bastrikina*, undergraduate, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; [bastrikinaelizavetawork@gmail.com](mailto:bastrikinaelizavetawork@gmail.com)

УДК 75.046

DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-149-159

## Христианские сюжеты и символические изображения научных открытий в реалистической картине: взаимосвязь науки и искусства

Элина Г. Швец

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, elina\_shvets@mail.ru*

*Аннотация.* В статье рассматривается влияние научных открытий на художественные практики изобразительного искусства. Мы предлагаем гипотезу о влиянии нового взгляда на реалистическую картину мира обществом и художниками как на визуальную повествовательно-рассказательную практику с системой семиотических знаков и символов новых реалий естественно-научных знаний эпохи конца позднего Средневековья, начала Нового времени в Европе. В такой парадигме научных открытий формировались новые предложения символики традиционных христианских сюжетов в произведениях искусства. Была ли эта новая символическая система в обсуждаемых нами произведениях однозначно читаемой для современников? Вероятно да. Для тех из них, кто являлся заказчиком станковых и монументальных живописных произведений, все знаки и символы, указывающие на научные открытия, были понятны и приемлемы в переложении на язык символов традиционных христианских сюжетов картин. Мы предлагаем краткий обзор области поэтики создания картины с точки зрения реалистического извода и рассмотрение инструментария создания иллюзии оптического обмана в изображении трехмерного пространства на плоском двухмерном изобразительном пространстве. Пунктиром в статье представлен материал об истории перспективных опытов в построении сценографии композиции картины. Весь представленный в исследовательской статье материал представляет взаимосвязь областей науки и искусства.

*Ключевые слова:* оптический обман, изобразительное пространство, картина, христианские сюжеты, поэтика, научные открытия, живопись, знаки, символы, станковый, монументальный

---

© Швец Э.Г., 2023

*Для цитирования:* Швец Э.Г. Христианские сюжеты и символические изображения научных открытий в реалистической картине: взаимосвязь науки и искусства // *Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии*. 2023. № 3. С. 149–159. DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-149-159

## Christian subjects and symbolic images of scientific discoveries in a realistic picture: the relationship between science and art

Elina G. Shvets

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
elina\_shvets@mail.ru*

*Abstract.* The article deals with the influence of scientific discoveries on the artistic practices of fine arts. We propose a hypothesis about the influence of a new view on the realistic picture by society and artists, as on a visual narrative and narrative practice with a system of semiotic signs and symbols of new realities of natural scientific knowledge of the late Late Middle Ages, the beginning of the New Age in Europe. In this paradigm of scientific discoveries, new proposals for the symbolism of traditional Christian subjects were formed. Was this new symbolic system in the works we are discussing uniquely readable to contemporaries? Probably yes. For those of them who were the customer of easel and monumental paintings, all signs and symbols indicating scientific discoveries were understandable and acceptable in translating into the language of symbols of traditional Christian plots of paintings. We offer a brief overview of the field of poetics of creating a picture from the point of view of realistic exhaustion and reflection.

*Keywords:* Optical illusion, pictorial space, painting, Christian subjects, poetics, scientific discoveries, painting, signs, symbols, easel, monumental

*For citation:* Shvets, E.G. (2023), “Christian subjects and symbolic images of scientific discoveries in a realistic picture: the relationship between science and art», *Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion*, no. 3, pp. 149–159, DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-149-159

Искусство создания иллюзии пространства на плоской поверхности изобразительной плоскости, известное как перспектива, было открыто в эпоху античности. Истоки создания иллюзии пространства на изобразительной поверхности с помощью использования геометрии в изобразительном искусстве уходят корнями в Древний мир, а именно в античный театр и культуру греческой классики V в. до н. э. Один из ведущих живописцев и механиков

того времени, Агатарх, известен нам сегодня как «отец перспективы», поскольку открыл принцип использования графики перспективы в сценографии. В античном театре геометрические принципы использовались для создания декораций спектаклей и создавали иллюзию городской улицы или пространства дома/интерьера на сцене. Впоследствии опыт античной сценографии, архитектурные эскизы декораций сцены эпохи Возрождения, архитектурные рисунки будущих построек эпохи Возрождения повлияли на реалистические построения в живописи и графике того времени.

Сегодня художники используют множество геометрических принципов, чтобы достигнуть эффекта оптических иллюзий трехмерного пространства на плоской поверхности своих работ, включая прямую линейную перспективу и перспективу со сферической системой координат, тональную перспективу, рассчитанные пропорции, симметрию и асимметрию композиции, цветовые гармонии и другие изобразительные приемы реалистического искусства. Изобразительная грамота – наследие эпохи Возрождения, открытия в науке XVII, XVIII, XIX и XX вв. лишь подтверждают жизнеспособность основных правил реалистического изобразительного языка.

Один из наиболее важных геометрических принципов, используемых художниками сегодня, – это начертательная геометрия (Гаспар Монж, XVIII в.) – раздел геометрии, который занимается изучением различных методов изображения пространственных форм на плоскости. Художник с помощью знаний и умений использовать построение ортогональных проекций, аксонометрических проекций, центральной линейной перспективы может создать иллюзию глубины и расстояния на плоскости картины. Художники также используют геометрические принципы, чтобы создавать симметричные и сбалансированные композиции. Они по-прежнему используют классические принципы композиции, созданные в эпоху Возрождения, чтобы создать гармоничные соотношения сценографии героев и объектов на картине.

Существует множество исследователей, которые изучают использование геометрии в реалистических работах художников позднего Средневековья, Нового и новейшего времени. Мы представляем лишь некоторые имена исследователей, которые изучают использование геометрии в искусстве и анализируют баланс взаимодействия науки и искусства:

1) E. Panofsky. “Perspective as Symbolic Form. Zone Books. Perspective as Symbolic Form. Zone Books” [Пановский 2004]. Эрвин Пановски рассматривает перспективу как символическую форму и исследует ее развитие в искусстве от античности до современности. Он подчеркивает тесную связь между перспективой

и театральным искусством, а также обсуждает влияние перспективы на развитие живописи и других видов искусства;

2) J.D. Barrow. "The Artful Universe: An Introduction to the Visions of Physics" [Яковлев 2003]. Исследуется связь между физикой и искусством. Книга рассказывает о влиянии научных открытий на художественное выражение на протяжении истории и о том, как художники используют научные концепции для вдохновения своих работ. Книга предоставляет увлекательный взгляд на пересечение этих двух, на первый взгляд разных дисциплин;

3) H. Burton. "The Geometry of Seeing: Perspective and the Dawn of Virtual Space" [Гриббин 2002]. Исследуется история и теория перспективы в искусстве, прослеживается ее развитие от Ренессанса до современности. В книге рассматривается роль геометрии в создании реалистичных изображений пространства и объектов в искусстве, а также то, как изменения в технологии повлияли на наше восприятие и представление пространства в цифровую эпоху;

4) R. Arnheim. "Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye" [Арнхейм 2007] – классический текст по психологии искусства. Книга исследует как мы воспринимаем и интерпретируем визуальную информацию, и как это влияет на наши художественные творения. Книга охватывает широкий спектр тем, от роли симметрии и баланса;

5) S. Edgerton. "The mirror, the window, and the telescope: How Renaissance linear perspective changed our vision of the Universe" («Зеркало, окно и телескоп: Как линейная перспектива Ренессанса изменила наше видение Вселенной») [Edgerton 2009] – увлекательное исследование того, как развитие линейной перспективы в эпоху Ренессанса преобразило наше восприятие и изображение мира вокруг нас. Через детальный анализ искусства и науки того времени Эджертоу убедительно доказывает, что линейная перспектива стала ключевым моментом в истории человечества, навсегда изменившим наше понимание пространства и времени.

Безусловно, мы перечислили и кратко прокомментировали далеко не все исследования и публикации, связанные с темой роли геометрии в создании реалистических работ художников позднего Средневековья, Нового и Новейшего времени.

Итак, известно, что геометрия играет важную роль для создания иллюзии пространства картины в традиционной живописи с XV по XXI в. Эта тема хорошо изучена, и знание основ геометрии и культуры изображения оптических иллюзий является неотъемлемой частью профессионального обучения художников. Однако некоторые исследователи и художники не только доверяют геометрическим построениям, но и проверяют и дополняют их, используя специальные знания и экспертные оценки ученых.

Исходя из исследований, связанных с влиянием геометрических законов на создание иллюзии оптического подобия в изобразительном искусстве, мы предлагаем небольшое исследование, посвященное знаниям о геометрии и законам линейной перспективы в академическом рисунке. Чтобы подтвердить актуальность этой темы, мы проведем анализ работы Самуэля Эджертона [Edgerton 2009], который подробно рассматривает вопрос о том, как ренессансная линейная перспектива изменила наше представление о Вселенной. Возможно, русскоязычной аудитории неизвестна данная работа Эджертона, хотя его предыдущая книга “The Heritage of Giotto’s Geometry: Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution” («Наследие геометрии Джотто: искусство и наука в канун научной революции») была подробно описана в работе Л.Ю. Лиманской «Оптические миры. Эстетика зрения и язык искусства» [Лиманская 2008].

В течение XX века вопрос об изобретении линейной перспективы и ее влиянии на западное искусство оставался актуальным. Среди российских исследователей, занимающихся этой темой, выделяются работы И.Е. Даниловой, С.М. Даниэля и А.Л. Расторгуева, Б.В. Раушенбаха [Швец 2020]. Однако интересный подход к анализу перспективы и зрительного восприятия изображений можно найти в междисциплинарных исследовательских работах физика и академика Б.В. Раушенбаха [Раушенбах 2017].

В своих исследованиях «Зеркало, окно и телескоп. Как ренессансная линейная перспектива изменила наше видение Вселенной» Самуэль Эджертон утверждает, что идеи Л.Б. Альберти о единственной природе пространства оказали влияние на астрономические открытия XVI и XVII вв., а не только на «духовность» христианского искусства. В своей ранней работе “Renaissance rediscovery of linear perspective” («Переоткрытие линейной перспективы в эпоху Возрождения») автор пытался доказать, что открытие линейной перспективы было связано с точной координатной картографией и даже открытием Америки. В новом исследовании С. Эджертон указывает на то, что линейная перспектива помогла астрономии открыть истинную форму нашей внеземной Вселенной [Edgerton 2009].

Астроном Коперник из Польши (1473–1543), который получил образование в Италии, также разделял идею о едином геометрически организованном пространстве. В 1577 г. датский астроном Брахе (1546–1601) наблюдал за движением кометы без необходимости предполагаемого разрушения кристаллических сфер, которые традиционно считались разделяющими небесные зоны. В свою очередь, Галилей (1564–1642), который, по мнению С. Эджертона, был хорошо знаком с перспективным рисунком, особенно

в передаче теней и светотеней, смог сделать новые открытия в понимании природных явлений, отображая их на графиках и схемах.

Академия рисунка была основана во Флоренции Джорджо Вазари за год до рождения Галилея. Ее создание позволило художникам, скульпторам и архитекторам не только встречаться как члены гильдии ремесленников, но и как интеллектуалы, обсуждать современные тенденции в философии, литературе и науке [Edgerton 2009, p. 152]. Важнейшими науками для художественной практики, по мнению Вазари, были перспективная геометрия и анатомия человека. Академия приглашала профессиональных геометров, чтобы обучать менее подготовленных художников перспективе и светотени. В 1588 г. Галилей, который считал себя достаточно подготовленным в рисунке, претендовал на эту должность. Несмотря на то, что нет записей о том, что ему предлагали эту работу, знания Галилея о геометрии и перспективе рисунка часто хвалил его друг-художник Лодовико Карди, именуемый Чиголи. Кроме того, Галилей был избран членом престижной Академии в 1613 г. [Edgerton 2009, p. 152].

Согласно исследованию С. Эджертона, к концу XVI в. к изучению линейной перспективы и светотени обращались не только художники, но и профессиональные ученые, особенно в государствах и герцогствах Италии и землях Германии. В Италии Федерико Коммандино (1509–1575) и его ученик Гвидобалдо дель Монте (1545–1607), который был большим сторонником Галилея, интересовались этой темой. Гвидобалдо помог Галилею найти преподавательскую работу сначала в Пизанском университете, а затем в Падуанском университете. Согласно С. Эджертону, Галилей, скорее всего, изучал трактат Гвидобалдо о перспективе, опубликованный в 1600 г., который включал раздел о светотени. Галилей, вероятно, был знаком с трактатом Даниэля Барбаро “*La pratica della perspettiv*” (перевод), который был опубликован в нескольких изданиях в Венеции в 1560-х гг. В этом трактате Барбаро предложил ряд сложных упражнений для рисования, включая технику изображения сфер с поднятыми выступами. Если же Галилей не знаком был с работой Барбаро, то, вероятно, он изучал другой подобный трактат Чиголи, который был опубликован в 1596 г. под названием “*La pratica di prospettiwa*” [Леон Баттиста Альберти 2008]. Трактат состоял из двух разделов: первый давал стандартные инструкции по проектированию многогранных твердых тел, а второй содержал серию из 24 листов, иллюстрирующих особые проблемы светотени.

Согласно С. Эджертону, в своем исследовании Галилей обратился к Томасу Хариоту (1560–1621), современнику Галилея, проживающему в Лондоне. Хариот приобрел новый увлекательный

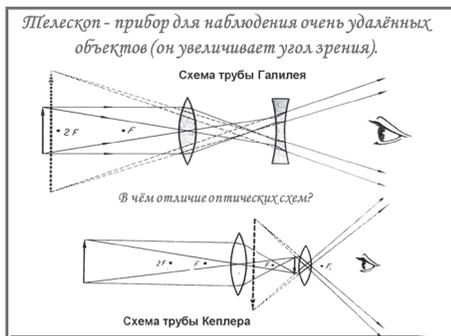


Рис. 1. Схема трубы Галилея (Телескопы. URL: <http://nplit.ru/books/item/f00/s00/z0000090/st027.shtml>)

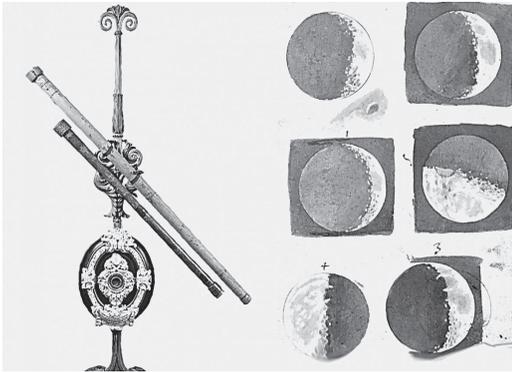
инструмент, изобретенный годом ранее в Голландии, который он называл «перспективной трубой», а нам известен как телескоп [Edgerton 2009, p. 153] (рис. 1).

Голландские изобретатели считали, что новое устройство будет полезно морякам, но Хариот обратил его к Луне и даже сделал с его помощью рисунок ее поверхности. С. Эджертон указывает, что в то время европейцы еще не сомневались в древнем определении Луны от Аристотеля как совершенной сферы. Христианское учение добавило к этому образу символическое значение – Луна означала Непорочное зачатие Девы Марии. «Чистая, как Луна» – стало обычной метафорической формой для характеристики Девы Марии. Художники эпохи Возрождения, особенно те, кто служил своим покровителям – ревностным католикам, часто изображали Деву Марию, стоящую на такой Луне: с полированной, совершенно гладкой поверхностью (рис. 2).

Во время своего пребывания в Падуе Галилей не был в курсе экспериментов Хариота с Луной. Тем не менее, когда Галилей услышал о голландском изобретении в мае 1609 г., он сразу же запросил инструкции и к концу года сам создал



Рис. 2. Франсиско де Сурбаран. Непорочное зачатие, около 1658 г., (Национальная галерея Ирландии. URL: <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/6821/the-immaculate-conception?ctx=08a68da9-873e-426a-9359-1adf0024a3ad&id=0>)



*Рис. 3. Луна на рисунках Галилео Галилея (или сделанных для Галилея) (История изобретения телескопа. URL: <https://estestvoznanye.ru/istoriya-izobreteniya-teleskopa>)*

приборы с увеличением в двадцать раз. Исследователи полагают, что первые иллюстрации поверхности Луны были созданы самим Галилеем или каким-то опытным художником в конце 1609 г. Рисунок сделан с помощью водяных красок и чернил. Белая краска, смешанная с чернилами, использована для изображения светотени и рефлексов. Согласно С. Эджертону, нет причин не думать, что это был сам Галилей.

Уже в марте 1610 г. Галилей опубликовал свою книгу «Послание от Звезд», которая содержала пять гравюр фаз Луны с описанием. «...поверхность Луны не гладкая, ровная и совершенно шаровидная, как полагали об этом и других небесных телах великие философы, а наоборот, неравномерная, шероховатая и переполненная впадинами и выпуклостями. И это похоже на лицо самой Земли, которая отмечена то здесь, то там цепями гор и глубинами долин» [Edgerton 2009, p. 161] (рис. 3).

Согласно наблюдениям исследователя, гравюры в трактате не точно передают рисунки, которые использовал Галилей. С. Эджертон предполагает, что Галилей мог поручить своему гравёру преувеличить размер кратера на Луне, чтобы подчеркнуть драматичность ее поверхности. На самом деле оригинальные рисунки Галилея демонстрируют гораздо более живописную поверхность Луны, чем опубликованные гравюры. Сегодня мы считаем эти простые, но профессиональные рисунки произведениями искусства, так же как и научными таблицами.

Галилей был мастером рисования и проявлял интерес к изобразительному искусству. Он занимался рисунком не для того, чтобы выразить себя, а чтобы развивать свой глаз и руку для науки. Тем не менее в своих светотеневых зарисовках Галилей предвосхитил будущее развитие пейзажного искусства. Исследователь утверждает, что техника Галилея для изображения световых эффектов, которые быстро исчезают, предвосхищает работы таких художников,

как Констебль, Тернер и, возможно, Моне. Но эта гипотеза принадлежит исключительно С. Эджертону и не является рабочей для исследований искусствоведов.

В 1612 г. художник Чиголи получил заказ на создание фрески в Капелле Павла, расположенной в базилике Санта Мария Маджоре в Риме. Ему было разрешено изобразить Деву Марию, стоящую на Луне с кратерами, и, безусловно, Чиголи был вдохновлен одним из оригинальных рисунков Галилея [Edgerton 2009, p. 162]. На сегодняшний день изображение Чиголи официально называется *Madonna del Cigoli, Santa Maria Maggiore, Roma. La Madonna galileiana dipinta da Ludovico Cardi detto il Cigoli, amico di Galileo Galilei* = Мадонна дель Чиголи, Санта-Мария-Маджоре, Рим (рис. 4).

В заключение своего исследования мы отмечаем, что после Галилея астрономы стали делать перспективные трубы длиннее и длиннее, но только Исаак Ньютон понял, что к трубе необходимо добавить еще один оптический компонент, чтобы увеличить силу инструмента для наблюдений за «загадочными» небесами [Edgerton 2009, p. 167]. Эджертон образно показал преемственность реалистической традиции, «Окно Альберти» [Леон Баттиста Альберти 2008] нуждалось в дальнейшем улучшении за счет добавления зеркала Брунеллески.

С. Эджертон заключает свою работу, заявляя о важности изобретения линейной перспективы для развития современных технологий. Он утверждает: после открытия Галилеем, что Луна имеет ландшафт, похожий на тот, что был обнаружен на новых американских континентах, путешествие на Луну стало неизбежным и завоевало воображение землян. И даже фактическое достижение Нила Армстронга в 1969 г. было бы невозможно без линейной перспективы и науки описательной геометрии. По мнению ученого, линейная перспектива была более важна для развития



Рис. 4. Фреска Лодовико Чиголи (ок. 1610–1612)

Мадонна дель Чиголи  
(Дева Непорочного Зачатия)  
в куполообразном потолке  
капеллы Павла  
в римской базилике Санта-  
Мария-Маджоре, Рим  
(URL: <https://ru.pinterest.com/pin/314548355207419514/>)

технологий, чем для искусства и науки, и даже современное компьютерное моделирование базируется на правилах линейной перспективы. Современные технологии цифровой обработки изображений позволяют получать невероятно красивые и подробные снимки далеких галактик и квазаров. Все это стало возможно благодаря тесному сотрудничеству между искусством и наукой, которые работают вместе, стремясь представить нам максимально точное представление о реальности нашей невообразимой Вселенной.

### *Литература*

---

- Арнхейм 2007 – *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура, 2007. 391 с.
- Гриббин 2002 – *Гриббин Дж.* М. Ричард Фейнман: жизнь в науке / Пер. с англ. Н.А. Зубченко. Ижевск: Ин-т компьютерных исследований, 2002. 287 с.
- Леон Баттиста Альберти 2008 – Леон Баттиста Альберти и культура Возрождения / Ред. Л.М. Брагина. М.: Наука, 2008. 340 с.
- Лиманская 2008 – *Лиманская Л.Ю.* Оптические миры: эстетика зрения и язык искусства. М.: РГГУ, 2008. 350 с.
- Панофский 2004 – *Панофский Э.* Перспектива как «символическая форма». СПб.: Азбука-классика, 2004. 335 с.
- Раушенбах 2017 – *Раушенбах Б.В.* Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб.: Пальмира, 2017. 315 с.
- Швец 2020 – *Швец Э.Г.* Влияние изучения линейной перспективы в изобразительном искусстве на научные открытия Г. Галилея // Академическая наука – проблемы и достижения: Материалы XXIII международной научно-практической конференции. Charleston: Carolina State University Press, 2020. С. 14–19.
- Яковлев 2003 – *Яковлев Е.Г.* Эстетика. М.: Гардарики, 2003. 464 с.
- Edgerton 2009 – *Edgerton S.* The mirror, the window, and the telescope: How Renaissance linear perspective changed our vision of the Universe. Ithaca: Cornell University Press, 2009. 208 p.

### *References*

---

- Arnkheim, R. (2007), *Iskusstvo i vizual'noye vospriyatiye* [Art and visual perception], Arkhitektura, Moscow, Russia.
- Bragina, L.M. (ed.) (2008), *Leon Battista Al'berti i kul'tura Vozrozhdeniya* [Alberti and Renaissance culture], Nauka, Moscow, Russia.
- Gribbin, J. (2002), *M. Richard Feynman: zhizn' v nauke* [M. Richard Feynman: Life in science], Institut komp'yuternykh issledovaniy, Izhevsk, Russia.

- Edgerton, S. (2009), *The mirror, the window, and the telescope: How Renaissance linear perspective changed our vision of the Universe*, Cornell University Press, Ithaca, USA.
- Limanskaya, L.Yu. (2008), *Opticheskiye miry: estetika zreniya i yazyk iskusstva* [Optical worlds: Aesthetics of vision and the language of art], RGGU, Moscow, Russia.
- Panofskii, E. (2004), *Perspektiva kak "simvolicheskaya forma"* [Perspective as a "symbolic form"], Azbuka-klassika, Saint Petersburg, Russia.
- Raushenbakh, B.V. (2017), *Geometriya kartiny i zritel'noye vospriyatiye* [Geometry of the picture and visual perception], Pal'mira, Saint Petersburg, Russia.
- Shvets, E.G. (2020), "The influence of the study of linear perspective in the visual arts on the scientific discoveries of G. Galileo", in *Akademicheskaya nauka – problemy i dostizheniya: Materialy XXIII mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii*. [Academic science – problems and achievements. Proceedings of the 23<sup>d</sup> International Scientific and Practical Conference], Carolina State University Press, Charleston, USA, pp. 14–19.
- Yakovlev, E.G. (2003), *Estetika* [Aesthetics], Gardariki, Moscow, Russia.

#### *Информация об авторе*

*Элина Г. Швеиц*, кандидат педагогических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия: 125047, Москва, Миусская пл., д. 6; elina\_shvets@mail.ru  
ORCID: 0000-0003-1821-0586

#### *Information about the author*

*Elina G. Shvets*, Cand. of Sci. (Pedagogics), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia: 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; elina\_shvets@mail.ru  
ORCID: 0000-0003-1821-0586

## Крадение помыслами: к искусству аскезы В.В. Библихина

Александр В. Марков

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, markovius@gmail.com*

*Аннотация.* В статье доказывается, что Библихин стремился преодолеть противоречие между континентальной и аналитической философией, истолковывая Хайдеггера и Витгенштейна в традиции исихазма. Впервые предлагается ключ к этому синтезу: учение о помыслах, которое позволяет понимать аскетику как искусство импровизации. Выявлено, что Библихин трансформировал тезис Бахтина о безопасных и опасных детях, сделав его опорным при разговоре о непрерывности восточнохристианской аскетической традиции. Раскрыты институциональные основания занятий Библихина исихастским богословием, и показано, чем Библихин отличается от других интеллектуалов, переизобретавших прерывную религиозную традицию как якобы непрерывную. Показано, что технологические истоки Ренессанса прямо соотнесены Библихиным с техникой борьбы с помыслами. Тем самым параллели между аскетикой и искусством становятся продуктивными, и диалектика отвергается ради нахождения моментов «спасения» в христианском смысле равно в наследии Хайдеггера и Витгенштейна. Подробный анализ одного из эпизодов дневниковых записей Библихина показывает, как этот мыслитель формировал модель саморазвития философии наподобие самостоятельного действия молитвы в исихастской аскетической практике.

*Ключевые слова:* Библихин, аскеза, исихазм, умная молитва, континентальная философия, религиозная философия

*Для цитирования:* Марков А.В. Крадение помыслами: к искусству аскезы В.В. Библихина // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2023. № 3. С. 160–169. DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-160-169

## Theft from thoughts: on the art of asceticism according to Vladimir Bibikhin

Alexander V. Markov

*Russian State University for the Humanities, Moscow,  
Russia, markovius@gmail.com*

*Abstract.* The paper argues that Bibikhin sought to bridge the contradiction between continental and analytical philosophy by construing Heidegger and Wittgenstein in the tradition of hesychasm. A key to this synthesis is first proposed: the doctrine of thoughts, which enabled him to conceive of ascetics as the art of improvisation. It is found that Bibikhin transformed Bakhtin's thesis of safe and dangerous children, making it a reference point when talking about the continuity of the Eastern Christian ascetic tradition. The institutional foundations of Bibikhin's occupation with Hesychast theology are exposed, and it is demonstrated how Bibikhin differs from those intellectuals who have reinvented the intermittent religious tradition as supposedly contiguous. It is shown that the technological origins of the Renaissance are directly correlated by Bibikhin with the technique of fighting thoughts. Thus the parallels between ascetics and art become productive, and dialectics is rejected for the sake of finding moments of salvation in the Christian sense equally in the works of Heidegger and Wittgenstein. A detailed analysis of one of the episodes of Bibikhin's diary entries shows how this thinker formed a model of the self-development of philosophy, similar to the autonomous action of prayer in Hesychast ascetic practice.

*Keywords:* Bibikhin, asceticism, Hesychasm, intelligent prayer, continental philosophy, religious philosophy

*For citation:* Markov, A.V. (2023), «Theft from thoughts: on the art of asceticism according to Vladimir Bibikhin», *Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion*, no. 3, pp. 160–169, DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-160-169

В.В. Библихин (1938–2004) – уникальный русский мыслитель, осуществлявший в течение десятилетий амбициозный проект: синтез линии Хайдеггера и линии Витгенштейна (т. е. континентальной и аналитической ветвей философии XX в.) на основании аскетической нормы самопознания, внимания к себе, контроля помыслов. В отличие от нормативного для русской религиозной философии применения догматических и мистических терминов, таких как церковь, святость или искупление, для синтетического конструирования философского направления Библихин опирается не на догматику, а на аскетику. Вычленив основное движение мысли Хайдеггера и мысли Витгенштейна позволяет не введение более общих категорий, но применение аскетических правил работы

с помыслами для интерпретации неожиданных оснований самой мысли XX в., предпринявшей метакритику мышления и языка.

Конечно, в отличие от созерцания догматики в религиозной философии, движение к аскетике не позволяет истолковать все, что сделал Хайдеггер и Витгенштейн; но дальнейшей работе над синтезом способствовало распространение критики и на саму аскетико-мистическую традицию, в частности на интеллектуальные построения Григория Паламы, в которых поздний Бибахин видел пример плоской догматики (мы употребляем это слово по аналогии с плоскими онтологиями)<sup>1</sup>. Парадоксальным образом, упрекая Григория Паламу в слишком серьезном различении сущности и энергий, в централизованном монотеизме, чуждом корректной систематизации языковых игр с понятиями «ипостась» и «воля», Бибахин расширил объем своего синтеза. Он присоединил к хайдеггеро-витгенштейновскому синтезу Деррида и других авторов как способных иначе показывать режимы присутствия ума в бытии, а значит, вводить в философию большее число читателей.

Несмотря на обозначенные ограничения как методического применения аскетике, так и принятия конструктивных догматических векторов отцов Церкви, система работы Бибахина с богословским и философским наследием всякий раз требует признать связи, а не разрывы. И в дневниковых записях, и в философских курсах, изданных как отдельные монографии, Бибахин настаивает, что аскеза от Антония Великого и Макария Великого до нынешних русских старцев, например Тавриона Батозского<sup>2</sup>, представляет собой непрерывную традицию созерцания и внимания к себе. Разрывы в письменной фиксации и даже в наличии поучений и систематических приемов обучения ничего не говорят. Ведь мы можем наблюдать, что этот метод аскетического внимания к себе срабатывал в культуре, определял монашеский образ жизни и порядки философско-интеллектуального созерцания, – и мы никогда не можем сказать, что природу этого созерцания в какой-то момент пришлось радикально поменять или подменить.

Такое изобретение непрерывности аскетико-мистической философии хорошо известно в религиоведении, например на примере неоиндуизма, или самоописания современного суфизма или хасидизма, или, если быть ближе к исихазму, в изложениях истории Афона, где любой недостаток информации о каком-то периоде такого плодотворного сосредоточения объясняют тайной учения и высокой степенью мистического восхождения его вождей,

<sup>1</sup> Бибахин В.В. Энергия. М.: ИФТИ св. Фомы, 2010. С. 137–142.

<sup>2</sup> Бибахин В.В. Старец Таврион // Наше положение: Образ настоящего. М.: Изд-во гуманитарной лит-ры, 2000. С. 226–241.

не оставлявшей места для письменной фиксации и развернутого инструктирования. Конкретные факты переизобретения традиции в XVIII, XIX и XX вв. при этом дают понять, что всякий раз при таком переизобретении путем публикационной систематизации, перевода, адаптации или итогового исследования с его популяризацией происходила систематизация и популяризация наследия, исключавшая зияния просто механикой современных читательских ожиданий и современных способов литературного производства. Но для Биbihина вся совокупность этих механик только подтверждает, что традиция существовала и что она не столько конструировалась, сколько легитимировалась текстами.

Но отличие Биbihина от пропагандистов неоиндуизма, этнического шаманства или какой-либо еще скрытой традиции состоит в том, что, как мы уже сказали, условием принятия этой единой традиции и превращения ее в общий метод разговора об интеллектуальных проблемах он для себя делал критику корифеев этой традиции, а не реконструкцию их позиции, в чем явно сказалась борьба против романтической идеи «конгениальности», постижения духа Руми, Беме или Ицхака Лурии через осознание особой своей близости к поставленным ими проблемам. Конгениальности он противопоставлял легитимацию новыми текстами старых, а старыми – самого аскетического или философского отношения к миру, причем эта легитимация требовала существенных пауз для размышления, действительно ли новые тексты способны нам подсказать что-то о том, как философские проблемы поставлены в старых. В своей программной книге «Язык философии» Биbihин настаивал<sup>3</sup>, что молчание не есть знак отсутствия информации, но скорее знак присутствия возможностей для раскрытия прежних философских или религиозных интуиций, – это утверждение могло бы показаться провокационным, но на самом деле оно как раз говорит о паузе, позволяющей отнести старое и новое высказывание к одному языку философии, уже произведшему некое сообщение. Для него тогда «Будущее – это направление нашего интереса» [Волкова 2014, с. 24], и наша статья раскрывает эту формулу.

В таком случае прерывание традиции можно было объяснять завистью, неприязнью, равнодушием публики, не замечавшей духовных наставников, тогда как современные свойства производства создают более совершенную публику, во всяком случае любопытствующую и обличаемую за нелюбопытство именно как публика. Здесь правила совместного существования этой новой публики и режимы восприятия фиксируемого в тексте работают на то,

---

<sup>3</sup> Биbihин В.В. Язык философии. М.: Языки русской культуры, 2022. С. 29.

чтобы традиция была признана, и признана непрерывной. Именно этим объясняется другая тема Бибихина, параллельная теме аскетических оснований философии – тема Нового Ренессанса<sup>4</sup>; иначе говоря, такого режима публичности философии, в котором исторический Ренессанс оказывается не локализованным событием, а решением создавать само производство текстов и идей на новых, благородных основаниях, которые и считываются новой публикой. Башенные часы, рукописный курсив, фресковые кадры Джотто и другие новые медиа для Бибихина в этой книге и являются тем самым благородным производством регулярности публичного соотношения намерений и действий. Эту тему, к сожалению, всегда несколько историзуют, говоря о Бибихине [Евлампиев 2015]. Ключевой фигурой в изображении Бибихина здесь был Петрарка, который при всей своей открытости ненавидел своих завистников, блокируя любые возможности такого прерывания и оскорбления непрерывной традиции.

На небольшом объеме данной статьи мы решаем один вопрос. Христианская аскетика той самой традиции от Антония Великого через «Лествицу» Иоанна до современных православных старцев полностью построена на практике духовной брани, борьбы с помыслами, которые атакуют человека и мешают ему полюбить Бога. Помысел внушает человеку и страх, и самодовольство, и успокоение, и беспокойство, и аналитика помыслов в аскетических системах как раз вскрывает, как за бытовыми понятиями о лени, самовлюбленности или трусости стоит на самом деле действие помысла, который одновременно соблазняет и пугает, возбуждает и приводит в холодное отчаяние, т. е. осуществляет свое действие прежде, чем мы вырабатываем эти бытовые понятия. Поэтому только аскетические понятия, различающие и степени действия помысла, и особенности его лживости, могут обогнать помысел и предотвратить его вторжения. В этом смысле можно говорить о непрерывности такой традиции, если интуитивно усваивалась сама эта скорость, сам этот тип работы над собой, – примерно как мы можем говорить о непрерывности понимания «совести», если не от Сенеки, то от Августина и до наших дней, везде, где была письменная культура западного типа, подразумевавшая запись частного опыта.

Но при этом те философские традиции, которые изучал Бибихин, как раз представляли собой глубокий разрыв с предшествующей традицией. Поэтому мы ставим вопрос, что именно дает аскетика борьбы с помыслами для понимания сродства линии Хайдеггера и линии Витгенштейна, что не может дать само по себе изучение

---

<sup>4</sup> *Бибихин В.В.* Новый ренессанс. М.: МАИК «Наука», Прогресс-Традиция, 1998. 496 с.

этих мыслителей историко-философскими методами. Мы исходим из гипотезы, что Биbihин понимает аскетическую как искусство, легитимирующее ряд других искусств, таких как иконопись, и видит в такой легитимации прообраз легитимации непрерывной традиции. Прежде проблема опережения помыслов-воров в мысли Биbihина, вообще временного параметра мысли Биbihина как успевающей мысли, затрагивалась только проведением параллелей между мыслью Биbihина и психоанализом [Хан 2022] и феноменологией [Шестова 2022] – на эти работы мы опираемся, но говорим то же самое об аскетике.

Биbihин переводил аскетико-мистических писателей восточного христианства, таких как Макарий Великий и Григорий Палама, по прямому заказу А.В. Ведерникова, одного из ключевых интеллектуалов Московской Патриархии; и именно с этого началось и формирование религиозно-философского круга Биbihина, о свойствах которого и образе будущего в нем уже писали исследователи [Штекль 2015]. Ведерников в своих публикациях конструировал две традиции: 1) многовековая связь исихазма и русской культуры с целью доказать, что церковный элемент не может быть сведен к фольклорному или социальному и тем самым обосновать особый режим изучения иконописи<sup>5</sup>; 2) непрерывное движение от патристики с ее целостной догматико-аскетико-мистической программой к неопатристическому синтезу как основанию участия Русской Церкви в экуменическом движении под знаменем своего самостоятельного уникального богословия<sup>6</sup>. Обе эти конструируемые традиции были значимы для церковной политики: с одной стороны, опровергалась секуляризаторская апроприация иконописи исключительно как одного из видов культурного наследия прошлого, с другой – участие в экуменическом движении не сводилось к поддержке текущих политических задач страны, но способствовало богословскому диалогу. Тем самым целью этого конструирования было как раз опередить привычные аргументы, исторические и политические, и показать богословское измерение иконы и духовно-нравственное и аскетическое измерение догматики. Биbihин, осуществляя переводы, создавал на русском языке в том числе достоверные тексты о помыслах, которые и помогли ему работать с философией, проблематизирующей сами условия нашей мысли.

---

<sup>5</sup> См., например: *Ведерников А.В.* (А. Васильев). Андрей Рублев и Григорий Палама // Журнал Московской Патриархии. 1960. № 10. С. 33–44.

<sup>6</sup> См.: например: *Ведерников А.В.* Профессор протоиерей Георгий Васильевич Флоровский (1893–1979) // Журнал Московской Патриархии. 1980. № 2. С. 54–57.

Бибихин очень просто преодолевает конфликт аналитической и континентальной философии. Он говорит, что этот конфликт – на самом деле «крадение» того, что сделали Хайдеггер и Витгенштейн, они сосредоточенно исследовали сами условия мысли, тогда как их последователи решили развивать их отдельные мысли и тем самым поддались помыслам, создав вместо чистой «смены аспекта» у Витгенштейна и чистого переживания присутствия у Хайдеггера противоречивые политически или академически ангажированные системы:

В православной аскетике есть угроза «десное крадение» и «шнее крадение». Шнее крадение – отвлечение от собранности на постороннее, когда собранность не удается из-за рассеяния мысли. Десное крадение – срыв собранности под благовидным предлогом, когда собранность уже достигнута, и достижение, достигнутое просветление, открывает вдруг множество возможностей своего применения «десного», «правого», на пользу, с выгодой для душевной икономии. Это – тоже крадение. То же в мысли. Один срыв – когда собранность не получается, вместо вглядывания в вину мы фантазируем о причинах вины. Второе – когда удавшаяся ясность показала <то>, что показала, перестать вглядываться, пуститься в то, что называется «интерпретацией», не в смысле комментирования, истолкования, а в смысле перенесения, приложения достигнутого прозрения к нужным, важным, полезным вещам<sup>7</sup>.

В курсе же о Витгенштейне Бибихин выводит основные понятия, которые помогают ему истолковать Витгенштейна, такие как «аспект», «поверхность», «расположение ума», «энергия», из Плотина, который противопоставлял «помысел» о справедливости самой справедливости как космологическому и нравственному принципу<sup>8</sup>. Тем самым Бибихин указывает на большую гуманистическую традицию, в которой уже удалось действовать быстрее помыслов, где уже это умеет делать прекрасный космос Плотина; и вклад христианства только в том, что подражание человека космосу перестало мыслиться просто как действие в ответ на действие, но стало частью события спасения. Именно об этом говорит Бибихин в дневниковой заметке 1973 года, как раз в период, когда он переводил Макария Великого:

<sup>7</sup> *Бибихин В.В.* Ранний Хайдеггер: материалы к семинару. М.: ИФТИ Св. Фомы, 2009. С. 395. В цитатах сохраняем орфографию и пунктуацию автора.

<sup>8</sup> *Бибихин В.В.* Витгенштейн: смена аспекта. М.: ИФТИ св. Фомы, 2005. С. 492.

*Почему помыслы называются ворами.* Потому что, когда мы начинаем приближаться к ним и проследить, преследовать их, они сперва ясно видны, затем начинают как бы удаляться, а потом мы неизбежно теряемся, теряем их след, они украли у нас... что? Слишком грубо говорить, что помысл есть сама видимая нами украдываемая мысль; помысл не сама мысль а ее вор. Мысль мы видим, когда она уже украдена и уносима, сам же помысл проник раньше ее, невидимо. Вот почему наивно стараться, чтобы «помыслы не возникали». Никаким своим усилием мы не можем помешать врагам растаскивать наше добро; ведь мы не можем бороться с невидимым, с ним может справиться лишь Спаситель. Сердиться же и негодовать на видимые мысли, украденные помыслом, нелепо, потому что это наши же дети, воруемые от нас. Их родил не помысел, а чистая жена – молитва, невеста Христова. Отвергая их, мы как бы лишь помогаем помыслу их унести. Бросаясь в погоню за ними, мы отказываемся от помощи того единственного, кто способен справиться с невидимым для нас врагом<sup>9</sup>.

Эта заметка прямо предшествует размышлению об авторстве «Откровенных рассказов странника», как раз произведения XIX в., которое и легитимировало исихастскую традицию как непрерывную, и предполагаемая личность автора в чем-то напоминает в этом изложении то, как Библихин описывает обычно Петрарку как мягкого в быту и разговорчивого человека. Но существенно другое: помыслы оказываются ворами в том смысле, что они позволяют увидеть украденную мысль, точно как континентальная философия позволяет увидеть мысль Хайдеггера, а аналитическая – мысль Витгенштейна. При этом оба огромных курса, по Хайдеггеру и по Витгенштейну, показывают чуть ли не на каждой странице, что это возникновение «срывов» было неизбежно, это часть истории философии. Но как только мы начинаем говорить, что хоть какое-то явление спасено, например «цвет» по Витгенштейну или «настроение» по Хайдеггеру, то мы уже начинаем мыслить единство Хайдеггера и Витгенштейна как той общегуманистической прекрасной традиции. Искусство аскезы изображает философию как текст и легитимирует философию как современное мышление, вдохновляемое всеми непрерывными традициями.

При этом амбивалентность этой кражи, которая и лишает нас наших мыслей, и сохраняет их как часть истории философии, никак не может быть согласована с философскими диалектическими моделями вроде гегелевского «снятия» и прочей негативной диалектики от Гегеля до Адорно. Но такая амбивалентность,

---

<sup>9</sup> Библихин В.В. Отдельные записи 1965–1989 гг. СПб.: Владимир Даль, 2022. С. 134.

скорее всего, наследует рассуждению Бахтина из книги о Рабле, где также обновление мира связывается с исчезновением рожденных детей, но также и другие дети, как бы не мысли, а помыслы, оказываются ворами. Бахтин делал книгу Рабле основанием межконфессиональных дискуссий, выводивших на проблему аскетического стандарта [Марков 2022]. Здесь, у Бахтина, Зевс предстает как метафора мысли (в полном соответствии, заметим, с неоплатоническим и вообще теургическим культом Зевса как Ума), и Эдип в его противоречивой судьбе – как метафора помысла:

Страх Панурга перед неизбежными рогами и осмеянием соответствует в смеховом плане «галльской традиции», распространенному мифическому мотиву страха перед сыном, как неизбежным убийцей и вором. В мифе о Хроносе существенную роль играет и женское лоно (лоно Реи, жены Хроноса, «матери богов»), которое не только рождает Зевса, но и прячет его уже рожденного от преследований Хроноса и этим обеспечивает смену и обновление мира. Другой общеизвестный пример мотива страха перед сыном, как неизбежным убийцей и вором (захватчиком престола), – миф об Эдипе. И здесь материнское лоно Иокасты играет также двойную роль: оно рождает Эдипа, и оно оплодотворяется им. Другой пример того же мотива – «Жизнь – сон» Кальдерона<sup>10</sup>.

Мы предполагаем, что как раз эти слова Бахтина были первым побуждением для рассмотрения «крадения», потому что они как раз истолковываются аскетическим пониманием помыслов как трагически противоречивых, одновременно внушающих амбиции и страх, а мысли – как главенствующей и правящей, которая не просто появляется, но возрождает бытие. Тем самым философская программа Бахтина преодоления противоречий между аналитической и континентальной философией возникает тогда, когда Бахтин, легитимирующий единство художественной литературы от античности до наших дней, повторяет программу аскетического понимания помыслов, сам как будто о том не зная и не догадываясь.

Бибихин уже знает, как работать с помыслами, и поэтому всякий раз, обращаясь уже не к художественным формам, а к напряженной философской мысли, может устанавливать и ее единство. Единство саморазвивающейся философии таково же, как единство исихастской самодвижущейся молитвы. Это уже не изобретение традиции, а признание, что она могла справляться с вызовами; и как технические реформы привели к Ренессансу, так и реформы аргументативной техники Хайдеггером и Витгенштейном ведут к Новому Ренессансу.

---

<sup>10</sup> *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. С. 264.

### Литература

---

- Волкова 2014 – *Волкова Э.Н.* Русские философы-«традиционалисты» как предвестники постмодернизма: П.А. Флоренский, В.В. Налимов, В.В. Библихин // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2014. № 14 (136). С. 11–25.
- Евлампиев 2015 – *Евлампиев И.* Ренессанс как неудача и как новое начало: концепция европейской истории в книге Владимира Библихина «Новый ренессанс» // Стасис. 2015. Т. 3. № 1. С. 344–363.
- Марков 2022 – *Марков А.В.* В.В. Библихин и Л.Е. Пинский в споре о новом эпосе // Наука. Искусство. Культура. 2022. № 4 (36). С. 104–113.
- Хан 2022 – *Хан Е.И.* Тема «узнавания себя» в философии Владимира Библихина // Философия: Журнал Высшей школы экономики. 2022. Т. 6. № 3. С. 32–56.
- Шестова 2022 – *Шестова Е.А.* Герменевтическая этика Владимира Библихина (чтение как событие) // Философия: Журнал Высшей школы экономики. 2022. Т. 6. № 3. С. 57–69.
- Штекль 2015 – Штекль К.* Владимир Библихин: биографические заметки и московский круг религиозных интеллектуалов // Стасис. 2015. Т. 3. № 1. С. 400–407.

### References

---

- Volkova, E.N. (2014), “Russian ‘traditionalist’ philosophers as forerunners of postmodernism: P.A. Florensky, V.V. Nalimov, V.V. Bibikhin], *RGGU/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, vol. 136, no. 14, pp. 11–25.
- Evlampiev, I. (2015), “Renaissance as a failure and as a new beginning: the concept of European history in Vladimir Bibikhin’s book ‘The New Renaissance’”, *Stasis*, vol. 3, no. 1, pp. 344–363.
- Markov, A.V. (2022), “V.V. Bibikhin and L.E. Pinsky in a dispute about a new epic”. *Nauka. Iskusstvo. Kultura*, vol. 36, no. 4, pp. 104–113.
- Khan E.I. (2022), “The theme of ‘self-recognition’ in the philosophy of Vladimir Bibikhin”, *Filosofiya. Zhurnal Vysshei shkoly ekonomiki*, vol. 6, no. 3, pp. 32–56.
- Shestova, E.A. (2022), “Hermeneutical ethics of Vladimir Bibikhin (reading as an event)”, *Filosofiya. Zhurnal Vysshei shkoly ekonomiki*, vol. 6, no. 3, pp. 57–69.
- Stoeckl, K. (2015), “Vladimir Bibikhin: biographical notes and the Moscow circle of religious intellectuals”, *Stasis*, vol. 3, no. 1, pp. 400–407.

### Информация об авторе

*Александр В. Марков*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия: 125047, Москва, Миусская пл., д. 6; [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

### Information about the author

*Alexander V. Markov*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia: 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

УДК 75.052

DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-170-181

Свет иного мира:  
образы Григория Круга,  
иконописца русской эмиграции

Ирина К. Языкова

*Библейско-богословский институт святого апостола Андрея,  
Москва, Россия, irinazykova@yandex.ru*

*Аннотация.* В работе проведен анализ творчества Григория Круга, иконописца русской эмиграции. Григорий Круг, родившийся в Санкт-Петербурге, в шведской семье, после революции оказался в Эстонии, а затем эмигрировал во Францию. Здесь учился у ведущих мастеров Серебряного века и авангарда, вошел в сферу художественной элиты Парижа, начал успешную выставочную деятельность. Но вскоре занялся иконописью, принял монашество и стал одним из самых знаменитых русских иконописцев парижской школы, которого в прессе называли новым Андреем Рублевым. Сегодня творчество Григория Круга приобретает особую актуальность.

*Ключевые слова:* икона, фреска, русская эмиграция, парижская школа, Григорий Круг

*Для цитирования:* Языкова И.К. Свет иного мира: образы Григория Круга, иконописца русской эмиграции // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2023. № 3. С. 170–181. DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-170-181

The light of another world.  
Images of Grigory Krug,  
icon painter of Russian emigration

Irina K. Yazykova

*St. Andrew's Bible and Theological Institute,  
Moscow, Russia, irinazykova@yandex.ru*

*Abstract.* The work analyzes the work of Grigory Krug, an iconographer of Russian emigration. Grigory Krug, who was born in St. Petersburg, in a Swedish family, ended up in Estonia after the revolution, and then emigrated to France. Here he studied with the leading masters of the Silver Age and the avant-garde, entered the sphere of the artistic elite of Paris, began a successful

---

© Языкова И.К., 2023

exhibition activity. But soon he took up icon painting, became a monk and became one of the most famous Russian icon painters of the Paris school, whom the press called the new Andrei Rublev. Today, the work of Grigory Krug is becoming particularly relevant.

*Keywords:* icon, fresco, Russian emigration, Paris school, Gregory Krug

*For citation:* Yazykova, I.K. (2023), "The light of another world. Images of Grigory Krug, icon painter of Russian emigration", *Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion*, no. 3, pp. 170–181, DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-170-181

В 2019 г. в русском культурном центре на ул. Бранли в Париже прошла выставка, посвященная 50-летию со дня кончины русского иконописца Григория Круга. Она называлась «Инок Григорий Круг – пророк нетварной красоты»<sup>1</sup>. По существу, это была первая выставка, на которой в полном объеме было представлено творчество этого мастера. Имя Григория Круга в России мало известно, из иконописцев русской эмиграции большую известность имеет его друг и соратник Леонид Александрович Успенский, и то в основном как теоретик, поскольку его книга «Богословие иконы Православной церкви» издавалась в России неоднократно [Успенский 2008]. Но и для Парижа, где жил и работал Круг, эта выставка была без преувеличения большим откровением. В экспозиции было представлено около 300 работ – и светских, и церковных. Многие из них были выставлены впервые. Выставка показала масштаб этого художника, оставивший яркий след в искусстве русского зарубежья.

Георгий Иванович Круг (рис. 1) родился 23 декабря 1906 г. (5 января 1907 г. по н. ст.) в Санкт-Петербурге. Его отец – Иоганн (Иван) Круг, швед, протестант – был директором металлургического предприятия, а мать – русская, православная, родом из Муром, в девичестве Суздальцева – получила консерваторское образование. В 1916–1917 гг. Георгий учился в гимназии Карла Мая.

Революция 1917 г. нарушила привычный уклад жизни. Предприятие Ивана Круга было национализировано большевиками, а сам он оказался в тюрьме. В 1921 г. его освободили, и он тут же вывез семью из России. Благодаря связям ему удалось получить эстонское гражданство и поселиться в Нарве.

У Георгия рано проявился художественный талант, и он поступает в Таллиннскую промышленно-художественную школу, в класс графики профессора Г.Г. Рейндорфа, затем стажировался в классе профессора Ринка Тартуской художественной школы Паллас.

---

<sup>1</sup> Инок Григорий (Круг) – пророк нетварной красоты: Каталог выставки. Париж, 2019.



Рис. 1. Иконописец Григорий Круг (1906–1969)<sup>2</sup>

Он также был очень одарен музыкально, унаследовал от матери, воспитанницы Московской консерватории, абсолютный слух. С увлечением занимался классической музыкой, освоил технику виртуозной игры на фортепьяно, и ему прочили карьеру музыканта. Но Георгий Круг выбрал путь художника.

С детства воспитанный в лютеранстве, Круг в 19 лет принимает православие. В 1925 г. в Эстонии проходил съезд Русского студенческого христианского движения, Георгий на нем познакомился с протоиереем Львом Липеровским и под его влиянием принял крещение в православной церкви.

В 1931 г. семья переезжает в Париж. Здесь Георгий Круг попадает в творческую среду эмиграции. Продолжает занятия живописью в Русской художественной академии, созданной Толстой-Сухотиной, где его учителями были К.А. Сомова и Н.Д. Милиоти. В Академии он подружился с Михаилом Ларионовым и Натальей Гончаровой и работал в их мастерской. В Академии произошло его знакомство с Леонидом Успенским, дружбу с которым сохранил до конца своих дней.

В 1930-х гг. Круг участвует в выставках, художественных салонах, иллюстрирует книги. Его произведения хорошо продаются. В это время он писал пейзажи с видами парижских окраин, делал зарисовки старинных церквей, создал цикл акварельных иллюстраций к повести Н.В. Гоголя «Нос», совместно с Гончаровой выполнил декоративное панно.

Глубоко восприняв православие, Круг заинтересовался иконой и постепенно охладил к светскому искусству. Он стал брать уроки иконописи у П.А. Федорова, старосты Русской иконописной артели при обществе «Икона», и в 1934 г. вступил в это общество уже как иконописец. В 1932 г. он помогает сестре Иоанне (Ю.Н. Рейтлингер) в росписи церкви св. Иоанна Воина в Медоне<sup>3</sup>, что было первым его опытом в монументальной росписи.

<sup>2</sup> Здесь и далее иллюстрации из каталога выставки (см. примеч. 1).

<sup>3</sup> О творчестве сестры Иоанны (Ю.Н. Рейтлингер) см.: Художественное наследие сестры Иоанны (Ю.Н. Рейтлингер): Альбом / Сост. Б.Б. Поповой, Н.А. Струве. М.: Русский путь, 2006.

В 1933 г. Круг вступает в православное братство св. Патриарха Фотия [Голубович, Левченко 2020] в Париже, которым руководил Владимир Николаевич Лосский, сын русского философа Н.О. Лосского, уехавшего после революции в Париж. Члены братства считали своей целью изучать богословие св. отцов, разрабатывать современные богословские проблемы и распространяли православие на Западе.

В 1935 г. братство св. Фотия инициировало открытие прихода для верующих, желающих сохранять верность Московскому Патриархату, тогда как все русские приходы во Франции, руководимые митрополитом Евлогием (Георгиевским), после декларации митрополита Сергия (Страгородского) о лояльности Советской власти перешли под омофор Вселенского (Константинопольского) патриарха. Этот приход на улице Петель ныне известен как Трехсвятительское Патриаршее подворье в Париже<sup>4</sup>. В соответствии с уставом Братства св. Фотия храм имел двойное посвящение: один престол освящен во имя трех Вселенских святителей (Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Златоуста) в знак верности Вселенскому православию, другой – посвящен святому Тихону Задонскому, чтобы подчеркнуть верность Русской церкви. В нем предполагалось служить по двум обрядам – по западному и по восточному. Душой и вдохновителем этого дела был епископ Вениамин (Федченков), ставший первым настоятелем прихода.

Георгий Круг вместе с Леонидом Успенским были привлечены к оформлению этой церкви. Прежде в здании была велосипедная фабрика, и непросто было приспособить его для богослужения. Роспись и иконы буквально преобразили помещение. Ведущая роль в росписи и написании икон принадлежала Георгию Кругу, Леонид Успенский создавал деревянное тело иконостаса, так как был прекрасным резчиком по дереву<sup>5</sup>.

Помещение не имело привычных для православного храма сводов, поэтому от росписи потолка отказались, роспись располагается в алтарной части и на стенах, а основной акцент поставлен на двух иконостасах, соединенных в единую линию. Темное дерево иконостаса с легкой резьбой, небольшой масштаб икон придает храму домашний уютный вид. При этом в иконостасах удалось вместить довольно много сюжетов и образов. Верхний ряд – праздники,

---

<sup>4</sup> Об истории храма см.: *Полторацкий Н.А.* Парижское Трехсвятительское подворье // Журнал Московской Патриархии. 1982. № 3. С. 18–25.

<sup>5</sup> В этом можно убедиться, пройдя по кладбищу в Сент-Женевьев-де-Буа, где на могилах многих деятелей русской эмиграции (в частности прот. С. Булгакова, В.Н. Лосского и др.) стоят кресты, которые резал Л.А. Успенский.

идущие единым фризом от одной стены до другой. Ниже – деисис: в левом приделе он полнофигурный, где святые предостоят Троице, в правом – полуфигурный, со Спасом Вседержителем в центре. Царские врата фланкируют иконы Спасителя и Богородицы, слева – ростовые, справа – тронные. Так минимальными средствами был создан интересный ансамбль. При этом стиль икон, ориентированный на древнерусскую традицию, имеет ярко выраженный авторский характер. То же самое можно сказать и о росписи. В алтаре масштаб фигур уже более внушительный, что создает в небольшом пространстве эффект присутствия Христа и святых и их непосредственного участия в таинстве. Плавные линии, неброский колорит, лики с некоторым оттенком грусти – все это отличает стиль Круга и будет характерно и для его последующих работ.

В годы оккупации Парижа Круг пережил острый душевный и творческий кризис. Попал в психбольницу, откуда его вытащил о. Сергей Шевич<sup>6</sup>, ставший духовником художника. По окончании войны Георгий Круг поселился в парижском предместье Ванв, где нес послушание псаломщика и певца при церкви Святой Троицы. Благодаря заботе духовника он смог вернуться к творчеству и снова писать иконы.

Настоящий духовный и творческий подъем художник испытал, когда принял иноческий постриг. В 1948 г. постриг совершил архимандрит Сергей (Шевич). Георгий Иванович Круг получает новое имя – Григорий в честь прп. Григория Киево-Печерского иконописца. Инок Григорий поселился в Свято-Духовском скиту в Ле-Мениль-Сен-Дени, недалеко от Парижа. Здесь он жил вплоть до своей кончины в 1969 г., неся послушание певчего и иконописца.

Григорий, Круг создал немало прекрасных работ, многие из которых украшают храмы в разных странах. Но особое внимание стоит обратить на убранство самого скитского храма. Круг считал его роспись главным трудом своей жизни, он постоянно ее дописывал и усовершенствовал вплоть до 1968 г. Здесь до сих пор цел фресковый иконостас и ряд икон.

Небольшой храм по своему аскетизму напоминает катакомбы первых христиан, такое впечатление происходит от грубой кладки стен и царящего здесь полумрака. Грубой кладкой выложен и иконостас, фресковые иконы в котором воспринимаются как окна в иной мир, сияющий разными красками и влекущий к себе (рис. 2). Образы Христа, Богородицы, святых словно проступают сквозь грубую материю каменной стены, преодолевая косность материи, выявляя тем самым иноприродность Царства Божия. Верхний ряд

---

<sup>6</sup> Об архим. Сергие (Шевиче) см.: *Ларие Ж.-К.* Старец Сергей. М.: ПСТГУ, 2013.

иконостаса – дейсис – выстроен оригинально: он расположен не в одну линию, как это было принято в русской традиции, а как бы с подъемом, и кажется, что святые по ступенькам восходят к трону Спасителя, чей образ расположен в центре.

Образы Спасителя и Богородицы – по обеим сторонам от Царских врат, над алтарной аркой расположена небольшая композиция «Причащение апостолов». Царские врата закрывают алтарный проем только наполовину, оставляя видимым пространство алтаря, где расположен запрестольный образ – «Сошествие Святого Духа на апостолов». Это алтарный и одновременно храмовый образ, потому что храм и скит посвящены Святому Духу.

На стенах также в небольших углублениях – фресковые образы «Преображение Господне» и «Крещение (Богоявление)», в которых яркими белильными бликами символически проявлено действие Св. Духа. Живописная поверхность этих фресок необычайно подвижна, цвет положен легко, текуче, поверх него острыми лучиками положены пробела, которые делают поверхность вибрирующей, словно какая-то внутренняя сила приводит материю в движение. Это движение поддержано ритмом силуэтов, нимбов, складок, написанных в нарочитом повторе, как будто это волны внутренней пульсации. Ансамбль Свято-Духовского храма – эффектный и неожиданно смелый, художник не боится сочетать канонические образы и новаторское использование материала, традиционные сюжеты и авангардные приемы (пробела, расходящиеся лучиками или положенные сеточкой явно восходят к лучизму Ларионова



Рис. 2. Григорий Круг. Иконостас Свято-Духовского скита в Ле Мениль Сен-Дени



Рис. 3. Григорий Круг. Спаситель. Икона из храма в Монжероне

и Гончаровой). Ничего подобного этому иконостасу у других художников эмиграции мы не встречаем.

1950–1960-е гг. стали временем активной и плодотворной работы художника, за двадцать лет он создал около 500 его произведений, это иконы, целые иконостасы, настенные росписи. Работы Григория Круга находятся не только во Франции, но в Англии, Голландии, США, России<sup>7</sup>.

Наиболее значительные работы художника, помимо уже упомянутых, это иконостасы церкви Святой Троицы в Ванве (начало 1950-х гг.; 1955–1956); церковь Святого Духа в доме Н.А. Бердяева в Кламаре (1-я половина 1950-х гг.); иконостас церкви прп. Серафима Саровского в Монжероне (1960–1962); иконостас церкви в честь иконы Божией Матери Всех скорбящих Радость в Нуази-ле-Гран (начало 1960-х гг.; 1964–1965<sup>8</sup>); иконостас и росписи церкви Казанской иконы Божией Матери в Муазне (1964–1966). К позднему периоду творчества Григория Круга относят недатированные иконостасы, предназначавшиеся для православной монашеской общины в Авероне (ныне в церкви св. Марии Магдалины в Гааге, Нидерланды) и в домовый церковь русского детского лагеря в Отвиль-сюр-Мер.

И во всех этих произведениях Григорий Круг проявился как оригинальный художник, глубокий богослов, знаток древнерусской иконы, при этом он постоянно ищет соединения древних традиций и новых художественных течений, нередко выходя за рамки привычного. Смелость художника удивляет, потому что он писал в сложных условиях, в среде, которая склонна скорее к консерватизму, чем к новаторству. Стремясь к возрождению древней иконописи, он никогда не копирует древние образцы, но стремится, не нарушая канона, создать новое произведение. Его иконопись – это живое переживание традиции, поэтому каждый раз образ получается неповторимый, современный, свежий.

В 1960–1962 гг. Григорий Круг пишет иконы для приюта прп. Серафима Саровского в Монжероне, предместье Парижа. В 1953 г. по инициативе Софьи Зерновой, активной участницы РСХД, на собранные пожертвования было приобретено имение Ле Муленде-Санлис в Монжероне, и здесь устроен Русский детский дом. В 1957 г. на территории имения построили церковь, также на деньги, собранные всем миром.

<sup>7</sup> В России есть как минимум три иконы: образ свт. Спиридона Трифунтского в ц. Св. Троицы на Воробьевых горах, Москва; Спаситель и Казанская икона Божией Матери в Церковно-археологическом музее при Московской Духовной академии и др.

<sup>8</sup> В настоящее время эти иконы перенесены в собор Знаменского монастыря, Марсена, департамент Канталь во Франции.

В скромном храме Григорий Круг создает скромный двухрядный иконостас. При этом каждый образ в иконостасе весьма значителен и вызывает живые эмоции у зрителя. Образ Спасителя – мощный и одновременно внутренне трепетный, взгляд Спасителя обращен внутрь, словно в глубокой молитве (рис. 3). Образ Богоматери – прекрасный, тонкий, нежный, с затаенной грустью Мать обнимает Сына, и он смотрит на нее с тревогой.

Но самый удивительный в этом иконостасе – это образ прп. Серафима Саровского (рис. 4). Круг изображает преп. Серафима молящимся на камне с воздетыми руками, он обращен ко Христу, помещенному в небесном сегменте слева. Нимб Спасителя и нимб Серафима соприкасаются, что символизирует особую близость преподобного к Господу. Коленопреклоненный Серафим в белом подряснике изображен на светлом, почти белом фоне, иконописец здесь решает сложнейшую художественную задачу – он пишет белое на белом, создавая эффект сияния, согласно слову псалмопевца «В свете твоём узрим свет» (Пс 35:10).

Особое отношение у Григория Круга было к святым. Он написал сотни икон вселенских и русских святых. И в каждом образе видна его молитва, его духовное проникновение в мир святого. В конце своей жизни, примерно в 1968 г., он пишет (совместно с И.А. Кюлевым) житийную икону прп. Андрея Рублева, которого он очень почитал.

Для русской эмиграции характерен интерес к древним западным святым, в частности в Париже почитали святых Галлии – св. Дионисия, св. Германа и прп. Женевьеву, которых они считали своими покровителями наряду с русскими святыми, память



Рис. 4. Григорий Круг. Прп. Серафим Саровский. Икона из храма в Монжероне



Рис. 5. Григорий Круг. Св. Женевьева

о которых была свята для всех покинувших Россию. В наследии Григория Круга есть удивительный образ св. Женевьевы (Геновефы) (рис. 5). К этой святой у русских во Франции особая любовь – в предместье Парижа, в городке Сент-Женевьев-де-Буа, в 1927 г. появился Русский старческий дом для эмигрантов, оказавшихся на старости без средств к существованию, а потом здесь же возникло русское кладбище. В образе этой святой Григорий Круг соединяет древнее и современное, традиционное и новаторское. Вновь мы видим тот же прием, что и в иконе прп. Серафима – на светлом фоне фигура св. Женевьевы в белом одеянии. У нее длинные косы, согласно кельтской традиции. В руке – горящая свеча, так как Женевьева несла свет Христов своему народу. Лик святой с тонкими чертами сосредоточен, словно она внимает внутреннему голосу, призывающему ее к христианскому подвигу.

В позднем творчестве наиболее значительной работой являются росписи церкви Казанской иконы Божией Матери в Муазне (рис. 6), выполненные Григорием Кругом в 1964–1966 гг.

Казанский скит был основан по благословению митрополита Евлогия (Георгиевского) иеромонахом Евфимием (Вендтом) в 1938 г. возле деревни Муазне, в 70 км от Парижа. В начале 1950-х гг. о. Евфимий начал здесь постройку каменного храма, вдохновляясь учением о Софии Премудрости Божьей прот. Сергия Булгакова<sup>9</sup>. Он возводил храм своими силами из камней, собранных с окружающих полей, в связи с чем строительство растянулось на многие годы. В середине 1960-х гг. о. Евфимий пригласил расписать этот храм Григория Круга.

Архитектура храма весьма оригинальна, он имеет несимметричную структуру, в нем соединились черты древней базилики и конструктивизма. Храм довольно светлый, поскольку его восемь окон расположены не только в стенах, но и на сводах. Роспись Григория Круга также не имеет аналогов, и даже для самого художника эта работа открывает какую-то новую грань.

Росписи светлые, легкие, прозрачные, почти акварельные. Легкость достигается также за счет вытянутых пропорций фигур, свободно расположенных на стенах и сводах. Хотя большинство святых написаны фронтально, но не выглядят застывшими, напротив, кажется, что они подвижны и общаются между собой (рис. 7). Между фигурами мы видим вьющиеся виноградные лозы и другие растения, также создающие впечатление движения, устремленности к небу. Это символы рая, цветения, радости.

---

<sup>9</sup> Подробнее об истории строительства этого храма см.: *Богатырев М.* Архимандрит Евфимий и Казанский храм. СПб.; Париж: Стетоскоп, 2018.



*Рис. 6.* Росписи Григория Круга  
в Казанском скиту в Муазне.  
Франция



*Рис. 7.* Григорий Круг.  
Роспись Казанского скита  
в Муазне. Доротея, Мария  
Магдалина и Ефрем Сирий



*Рис. 8.* Григорий Круг.  
Роспись Казанского скита  
в Муазне



*Рис. 9.* Григорий Круг.  
Воскресенье, Сошествие во ад.  
Скит Ле Мениль-Сен-Дени

Большую роль в росписи играют надписи: это не только имена святых, но и молитвы, литургические и богословские тексты. Роспись храма мыслится как небесная литургия, образ небесной Церкви, воздающей благодарение Богу – Творцу и Спасителю (рис. 8).

За невысоким иконостасом виден запрестольный образ Воскресения Христова (Сошествия во ад), в котором только три фигуры – Христос, Адам и Ева. Такой сокращенный извод Григорий Круг писал не раз. Такой же образ, в частности, есть и в скиту в Ле Мениль-Сен-Дени, где он жил (рис. 9). Традиционные изводы

включают в себя гораздо больше фигур вокруг Христа, выводящего из ада. Но Круг показывает, что Христос спускается во ад за каждым конкретным человеком.

На своде храма написано Распятие. Крест, нависая над молящимися, кажется, ложится им на плечи, и они под сенью креста идут к алтарю, где помещен образ Воскресения.

Как уже было сказано, свет играет огромную роль в этом храме – и свет естественный, природный, льющийся из окон, и свет нетварный, сияющий в святых. Григорий Круг придавал большое значение свету, он много размышлял о свете в иконе, писал о богословии света. Многие годы Григорий Круг записывал свои мысли – двадцать пять тетрадей и четыре блокнота, найденные у него после смерти, свидетельствуют о нем как о глубоком богослове. Эти записи легли в основу изданной впоследствии книги «Мысли об иконе»<sup>10</sup>.

Инок Григорий Круг скончался в 1969 г.; похоронен в Свято-Духовском скиту в Ле-Мениль-Сен-Дени, у алтаря расписанного им храма.

Один из первых исследователей творчества Григория Круга В.Н. Сергеев писал: «В произведениях отца Григория Круга, сочетающих строгий иконописный канон с современным языком живописи, отразился духовный опыт человека XX в., свидетеля и участника скорбных и трагических событий мировой истории» [Сергеев 2000].

### *Литература*

---

- Голубович, Левченко 2020 – *Голубович И.В., Левченко В.Л.* Парижское богословие, Фотиево Братство и Николай Полторацкий: смыслы и символы // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2020. № 4. С. 20–40.
- Сергеев 2000 – *Сергеев В.Н.* Иконопись Русского Зарубежья («парижская школа», 1920–1980 гг.) // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2000. № 3. С. 226–248.
- Успенский 2008 – *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной церкви. М.: Дар, 2008. 656 с.

### *References*

---

- Golubovich, I.V. and Levchenko, V.L. (2020), “Parisian theology, the Photian brotherhood and Nikolai Poltoratsky: meanings and symbols”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 4, pp. 20–40.

<sup>10</sup> Григорий Круг, инок. Мысли об иконе. Париж, 1978.

- Sergeev, V.N. (2000), "Iconography of the Russian diaspora ('Paris school', 1920–1980) // *Bulletin of the Russian foundation for humanities*, no. 3, pp. 226–248.
- Uspensky, L.A. (2008), *Bogoslovie ikony Pravoslavnoi tserkvi* [Theology of the icon of the Orthodox Church], Dar, Moscow, Russia.

*Информация об авторе*

Ирина К. Языкова, кандидат культурологии, Библейско-богословский институт святого апостола Андрея, Москва, Россия; 109316, Россия, Москва, ул. Иерусалимская, д. 3; [irinayazykova@yandex.ru](mailto:irinayazykova@yandex.ru)

*Information about the author*

*Irina K. Yazykova*, Cand. of Sci. (Cultural Studies), St. Andrew the Apostle's Biblical and Theological Institute, Moscow, Russia; 3, Ierusalimskaya St., Moscow, 109316, Russia; [irinayazykova@yandex.ru](mailto:irinayazykova@yandex.ru)

Оформление обложки  
*М.Е. Заболотникова*

Корректор  
*А.А. Леонтьева*

Компьютерная верстка  
*М.Е. Заболотникова*

Подписано в печать 31.08.2023  
Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Уч.-изд. л. 11,0. Усл. печ. л. 11,4  
Тираж 1050 экз. Заказ № 1789

Издательский центр  
Российского государственного  
гуманитарного университета  
125047, Москва, Миусская пл., 6  
[www.rsuh.ru](http://www.rsuh.ru)