

Содержание

Введение. Генезис Генезиса. Теория смешанного пазла 7

Часть I. Образец, копия, инструкция.

**Пути сложения иконографической схемы
в Западноевропейском Средневековье 30**

*Глава 1. Первые сведения о визуальных образцах
в V–VI веках в Западной Европе. 36*

Глава 2. Виды образцов и типы копирования. 42

Раннее Средневековье: первые свидетельства об образцах . . . 42

Копирование самостоятельной рукописи-образца или ее части 47

«Факсимиле» с сохранением стиля протографа 47

«Факсимиле» с изменениями стиля 53

Копирование отдельной части рукописи.

Английские «листы перед Псалтирью». Соединение функций
самостоятельной рукописи и образца для копирования 60

Специальные руководства по созданию циклов изображений.
Iconographical guides и текстовые описания 65

Введение в «факсимиле» элементов из дополнительных
второстепенных источников 77

Обращение к двум или нескольким равноценным образцам.
Проблема выбора 81

Избирательное копирование одного или нескольких образцов
в рамках одной сцены. Проблема реконструкции прототипа . . 89

Цитирование из разных источников в рамках одной сцены 89

«Летучие листы». Обособление отдельных элементов сцены
при копировании 98

Копирование отдельной композиции или ее части
с изменением смысла: адаптация элементов 102

Копирование и адаптация внутри одной рукописи.
Варьирование элементов из одного и нескольких источников . . . 102

Копирование и адаптация отдельной сцены или группы сцен
из более ранней рукописи. Варьирование деталей.

Объединение двух композиций в одной 105

Заимствование отдельной сцены из чужеродного неизвестного источника. Возможные степени членения целостной сцены с изменением смысла и без	109
От «летучих листов» к carnets de modèles. «Книги мотивов»	125
Миграция отдельной фигуры или ее части. «Модули»	138
Предварительные эскизы как образец использования «модулей». Возможность ошибки при прочтении эскиза	143
«Механический» и «иероглифический» пути сокращения иконографической схемы	154

Часть II. Иконография Сотворения мира южнее

Альп: раннехристианские источники, устойчивость и вариативность в рамках иконографической схемы

<i>Глава 1. «Римский тип». Круги памятников. Композиционная структура и ее происхождение. Границы композиционной подвижности внутри единого типа</i>	166
«Римский тип». Вопрос о первоисточнике	183
Первая сцена цикла Творения в «римском типе».	
Устойчивость и вариативность	184
Сияние славы с полуфигурой Творца—форма и заполнение	187
Фланкирующие элементы—персонификации Света и Тьмы, светила	191
Нижняя часть композиции. «Пейзажи Октатевхов» и предполагаемый облик образца	211

Часть III. Цикл Творения за Альпами. XI–XIII века

<i>Глава 1. Первые шаги. Обособление Творения. Медальон</i>	234
Медальон в сцене Сотворения мира, его виды и происхождение	242
Медальон Творения в коттоновской традиции, его подвижность. Первые примеры	247
<i>Глава 2. Раннеанглийский тип иконографии Творения</i>	255
Христос, обнимающий мир	256
Раннеанглийские циклы Творения	265
Жесты Творца в раннеанглийской иконографии	269
<i>Глава 3. Раннеиспанская иконография Творения</i>	272

<i>Глава 4. Старые элементы в новых схемах. Столетие иконографического взрыва (1080–1180-е годы) и начало унификации</i>	281
Концентрическая схема. Ее происхождение и использование в иконографии Творения	282
Антропоморфные персонификации Дней Творения	287
«Коттоновский тип» в концентрической схеме. Его возможная комплексность	295
Естественнонаучные схемы. Их адаптация в сцене Сотворения мира и соотношение друг с другом	297
Лабильность концентрической схемы. Логика ее распада	301
<i>Глава 5. Медальон как часть инициала. Формирование инициалов IN перед Евангелием от Иоанна и I перед книгой Бытия. Типы сосуществования Творца и Творения в этих инициалах</i>	304
<i>Глава 6. Циклы Творения второй половины XII века — финальная точка распада единой композиции. Новые принципы композиционной организации</i>	308
Чистый «римский тип» за Альпами. Сосуществование Творца и Творения	318
<i>Заключение</i>	330

**Аппендикс. О происхождении и развитии
иконографии некоторых персонификаций
в сценах и циклах Сотворения мира**

<i>1. «И увидел Бог свет, что он хорош». Персонификации Света в западноевропейской иконографии Сотворения мира XI–XIII веков: происхождение и трансформации</i>	334
Взаимодействие единичной сцены и цикла. Миграция неантропоморфного элемента. Медальон. Иконографическое творчество в XI веке	341
Трансформации неантропоморфного элемента. Форма сияния славы. Гипотезы	346
Миграция отдельного антропоморфного персонажа. Ангелы-оранты, их происхождение и трансформации	351
Миграция детали-атрибута. Факел зажженный и потухший	357
<i>2. Тьма, Ночь, Луна. Как танцовщица стала плакальщицей</i>	364

3. Тьма как скованный раб. Опыт поиска «модулей»	371
4. <i>Super faciet abyssi</i> . Об иконографии Бездны в западнохристианском искусстве V–XIII веков	378
Старец-Океан	381
Женский лик (Горгона?)	385
Волны и обитатели моря	389
5. Приключения Третьего дня. <i>От херувима к Аполлону с Дафной</i>	391
<i>Приложение</i>	408
<i>Библиография (алфавитная)</i>	415
<i>Библиография (тематическая)</i>	433
1. Каталоги библиотек	433
2. Общие работы по искусству Западного Средневековья	433
3. Собрания и обзоры документов и текстов, касающихся создания изображений	434
4. Средневековая книжная миниатюра: обзоры и частные вопросы	434
5. Общие работы по средневековой иконографии. Иконографические справочники	435
6. Исследования, посвященные истории иллюминирования Библии в Средние века.	436
6а. Период раннего христианства	436
6б. Раннеанглийские и раннеиспанские памятники и их дериваты	438
6в. Памятники Раннего Средневековья и каролингского периода	439
6г. Памятники романского периода, в том числе атлантовские, или гигантские, Библии	440
6д. Памятники готического периода	443
7. XI–XII вв.: Италия, Византия, Запад	444
8. Работы по иконографии Сотворения мира	445
9. Работы, посвященные позднеантичным и средневековым образцам, инструкциям, «книгам моделей» и практическим вопросам работы миниатюриста	446
10. Работы, посвященные отдельным вопросам иконографии	450
11. Средневековая Библия как текст. Переводы, порядок книг, ревизии, литургическая практика	451
<i>Список иллюстраций</i>	452

Введение

Генезис Генезиса. Теория смешанного пазла

Занимаясь христианской иконографией на западноевропейском средневековом материале, медиевист-западник обычно, в отличие от византиниста, ставит себе целью изучение не столько устойчивых типов изображений, сколько интенсивных иконографических процессов, длящихся иногда веками. Это может быть сложение определенного типа сцены, его «миграция» по разным территориям и видоизменения деталей иконографической схемы в зависимости от региона и периода (такова, например, судьба двух важнейших изобретений островной иконографии — «исчезающего Христа» в сцене Вознесения (см. Вознесение, Коттонова Псалтирь, Лондон, Британская библиотека, Cotton MS Tiberius C VI, f. 15r, 1)¹ и типа «Христа, обнимающего мир» (см. Сотворение мира, Коттонова Псалтирь, Лондон, Британская библиотека, Cotton MS Tiberius C VI, f. 7v, 2), зародившихся на Британских островах в довилльгельмовское время и благополучно пришедших на континент, дожив в разных видах и контекстах до XV–XVI веков). Не знающее настоящей устойчивости византийских иконографических типов Западное

¹ К сожалению, в книге удалось поместить не все необходимые иллюстрации. В Приложении приводится перечень отсутствующих иллюстраций и общая ссылка на них. В тексте номера этих иллюстраций выделены полужирным шрифтом (15). Отсылки к иллюстрациям, напечатанным в книге, выглядят так: (шл. 15).

Средневековье дает замечательные примеры пути развития картинки, разной степени серьезности и сакральности ее приложения в разных ситуациях (чего стоят, например, вариации на тему Троицы-трикелефала в романской Италии или судьба позднеготической темы Источника жизни в исполнении Жана Бельгамба, соединившего ее со светским «Источником молодости»! — См. Жан Бельгамб, Источник жизни, перв. треть XVI в., Лилль, Дворец изящных искусств, 3).

Особенно показательны в этом отношении судьбы популярных, но не самых расхожих групп сюжетов, лежащих вне основного евангельского цикла. Они, как и евангельский цикл, уже с эпохи раннего христианства существуют в большом количестве вариантов, но из-за некоторой периферийности таких образов их вариативность не снижается и на всем протяжении первого периода активного иконографического творчества в западнохристианском мире (обозначим его приблизительно как IX–XII века), до унификации в светских мастерских XIII века, в то время как основной набор евангельских сцен приходит к единообразию существенно раньше — уже к началу XII века. Естественно, в этом правиле много исключений, более того, мы не говорим здесь о новом, подчиненном другим законам взлете иконографического творчества в позднеготический период, ближе к 1400 году.

К таким группам сюжетов «средней распространенности» можно смело отнести цикл Сотворения мира. Уже в V–VI веках (а то и раньше) мы видим примеры изображения Творца в виде фигуры, полуфигуры и Десницы; тогда же появляются и очень разнообразные варианты изображения самого сотворенного мира — от персонификаций Дней Творения до по-разному окрашенных полей, лишенных каких-либо фигуративных изображений. Таким образом, уже в эпоху раннего христианства известно

несколько (не менее трех) устойчивых иконографических типов этого цикла, которые, взаимодействуя веками, создают комплексные, гибридные иконографические варианты, но никогда не смешиваются окончательно, до неузнаваемости. При этом цикл Творения в более или менее развернутом варианте входит в «обязательную программу» иллюминирования главного типа рукописи — полной Библии — лишь к концу XI века¹, существуя до этого на «ближней периферии» иконографического мира и активно развиваясь лишь в циклах римско-византийского мира Южной Италии круга Монтекассино и на другом полюсе западнохристианского мира — в до-вильгельмовской Британии. Эпоха «иконографического взрыва» — XII век — делает этот цикл обязательной частью декора почти всякой западноевропейской рукописи, содержащей книги Ветхого Завета, и на его примере удобно проследить все этапы унификации схемы и вычленив бóльшую часть приемов иконографического творчества, порожденных этой в высшей степени плодотворной эпохой. Ранние традиции взаимодействуют, продолжая оставаться узнаваемыми на уровне деталей, в рамках поля одной конкретной композиции, неважно, фреска это или иллюминированный лист рукописной Библии. Наконец к началу XIII века он обретает относительное единообразие, превратившись в обязательный составной инициал к книге Бытия или всему Ветхому Завету в так называемых университетских Библиях. К этому моменту

¹ Необходимо отметить, что в каролингских полных Библиях (Турской школы) собственно цикл Творения отсутствует, книге Бытия во всех четырех известных случаях предшествует цикл, начинающийся сразу с Сотворения прародителей. О появлении цикла Творения в атлантовских Библиях см.: *Orofino G. Bibbie atlantiche. Struttura del testo e del racconto nel Libro «riformato» // Medioevo: Immagine e racconto. Atti del IV Convegno Internazionale di studi, a cura di A. C. Quintavalle. Milano: Electa, 2004. P. 253–264.*

«цельнотканый гобелен» из нескольких ранних традиций уже окончательно соткан, плодотворное взаимодействие традиций окончилось.

Попытке распутать нити гобелена, восстановить практику процесса взаимодействия изображений, «кухню» иконографа XI–XIII веков, и будет посвящена наша работа. «Генезис Генезиса» — происхождение иконографии цикла Творения — представляется нам максимально подходящим для этого упражнения полем.

Приступать к решению подобной задачи следовало бы с ясной формулировкой метода, но вначале очертим круг основных памятников, к которым нам предстоит обратиться.

Источниками, *раннехристианскими протографами*, мы будем называть четыре отдельно существующих уже в V–VI веках (что, как мы увидим позже, не означает — независимых) варианта цикла Сотворения мира. Это *фрески* середины V века, украшавшие центральный неф римской базилики *Сан-Паоло-фуори-ле-Мура*¹ (шл. 16, с. 167) и поновленные в конце XIII века Пьетро Каваллини², иконография которых лежит в основе так называемого римского типа³; греческая *книга Бытия* *лорда Коттона* (London, Br. M., MS Cotton Otho B. VI)⁴ (4), известная по

¹ Waetzold S. Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien im Rom. Wien: Schroll, 1964. Фрески известны по зарисовкам, сделанным в 1634 г. по заказу кардинала Франческо Барберини (Vat. cod. barb. lat. 4406).

² Как мы увидим, не без некоторых изменений, ставящих ряд вопросов о первоначальном состоянии протографа.

³ Van der Meulen J. Schoepfer, Schoepfung // Kirschbaum E. et al. Lexikon der christlichen Ikonographie. Rome; Freiburg; Basel; Wien: Herder, 1968–1976. Vol. 4. S. 118 f.; Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979. P. 47 f.

⁴ Weitzmann K., Kessler H. The Cotton Genesis (British Library, Codex Cotton Otho B. VI). Princeton: Princeton University Press, 1986.

рисункам, заказанным Пейреском акварелисту Д. Рабелю (Третий день Творения. Д. Рабель. Копия миниатюры Генезиса лорда Коттона. Париж, Нац. библ. Cod. fr. 9530, f. 32r, 5), и по позднейшей сокращенной примерно в три раза реплике — мозаикам нартекса венецианского Сан-Марко (илл. 35а, 35б, с. 204, 208), а также оставшийся неизвестным прототип *миниатюр средневизантийских Октатевхов XI–XIII веков*¹ (илл. 30, 31а, с. 180) — по мнению Курта Вайцманна², подтвержденному Джоном Лауденом³, очень ранний, возможно, даже дохристианский источник; наконец, (в несколько меньшей степени) миниатюры *Пятикнижия Ашбернхема* (Paris, Bib. Nat. MS n. a. lat. 2334; илл. 31б, с. 181), датируемого рубежом VI–VII веков и причисляемого к самым разным ареалам — от Карфагена и эллинизированной еврейской среды до Северной Италии и, согласно последним исследованиям, Рима⁴. Нас будут интересовать преимущественно первые три схемы, наиболее «влиятельные» в последующей иконографической традиции, наиболее активно взаимодействовавшие между собой и создавшие максимальное количество дериватов.

Кроме раннехристианских протографов, мы неизбежно будем учитывать влияние столь же ранних, но

¹ В эту группу входят пять рукописей: Флорентийский Октатевх (Laug. Cod. Plut. 5:38, 1-я пол. XI в.), два Ватиканских Октатевха (Vat. gr. 747, 1070–1080 гг., и Vat. gr. 746, ок. 1150 г.), а также так называемый Октатевх Библиотеки Серая в Стамбуле (Ser. 8) и погибший в пожаре 1922 г. Смирнский Октатевх (Евангельская школа в Смирне) — два последних также середины XII в.

² Weitzmann K., Bernabo M. *The Byzantine Octateuchs*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

³ Lowden J. *The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration*. Pennsylvania: University Park, 1992. P. 102.

⁴ Verkerk D. *Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch*. Cambridge: Cambridge University press, 2004.

небиблейских образцов — прежде всего календарных, географических и других «естественнонаучных» позднеримских композиций.

Каждый раннехристианский протограф цикла Творения в интересующий нас период обрастает своим ближним и дальним кругом памятников.

В группе протографов есть своя иерархия — древнейший из них, как мы уже говорили, представлен средне-византийскими Октатевхами, группой рукописей, относящихся к XI–XIII векам. Они сами, по сути, являются дальним кругом неизвестного и очень раннего, возможно дохристианского, источника. Следы влияния его иконографии видны — в том числе — и в памятниках «римского типа», что показывает изначальную неоднородность, вторичность последнего.

Вайцманн и Кесслер наглядно показали в своей основополагающей работе такие круги для Генезиса лорда Коттона¹ — от самой практически полностью утраченной рукописи до мозаик Сан-Марко как самой верной ее копии².

Мы будем рассматривать взаимодействие двух этих линий с другой магистральной линией — так называемым *римским типом*³, в который входят несколько групп разновременных памятников⁴ (илл. 17–24, с. 168–172).

¹ Weitzmann K., Kessler H. The Cotton Genesis. P. 35–46.

² В «круг Генезиса лорда Коттона», согласно Вайцманну и Кесслеру, входят также миниатюры Турских Библий: Бамбергская Библия (Bamberg, Staatliche Bibliothek, Msc. Bibl. I (A. I. 5)); Библия из Мутье-Грандваль (London, Br. L., Add. 10546), Библия Вивиана или Карла Лысого (Paris, V. n., lat. 1) и Библия Сан-Паоло-фуори-ле-Мура (Roma, San Paolo fuori le mura), — салернские пластины из слоновой кости, а также ряд более поздних рукописей (см. Weitzmann K., Kessler H. The Cotton Genesis. P. 35–46.).

³ Van der Meulen J. Schoepfer, Schopfung. S. 118.

⁴ Собственно «римский тип» — это сами погибшие в 1827 г. фрески римской базилики Сан-Паоло середины V в., фронтисписы итальянских гигантских или атлантовских Библий конца XI и XII в.: Палатинской

Наконец, следы влияния миниатюр *Пятикнижия Ашбернхема* начинают явно прослеживаться уже в IX веке в иконографии Турских Библий (илл. 8а, 8б, с. 90, 91), вступая, как показал Х. Кесслер¹, во взаимодействие с традицией Генезиса лорда Коттона и рядом других традиций, а впоследствии обнаружат свою родственность с ранне-испанскими памятниками.

Первым примером тесного взаимодействия первых трех линий² может быть названа большая группа «гибридных» памятников: будем называть их памятниками *ближнего круга*. Термин «антикварианизм»³, предложенный Э. Китцингером для описания культуры Рима

(Vat. Palat. lat. 3, f. 5, посл. четв. XI в.), Пантеона (Vat. lat. 12958 f. 4v, сер. XII в.), Тоди (Vat. lat. 10405, f. 4v, 1-я четв. XI в.), Санта-Чечилия-ин-Трастевере (Vat. Barb. lat. 587, f. 5, XI—1-я четв. XII в.), Чивидале (Cividale, Museo Archeologico Nazionale, Cod. Sacr. I/II, f. 1, XII в.), Перуджи (Perugia, Bib. com. cod. L. 59, сер. XII в.), а также фрески Рима и Лация того же времени, в т. ч. цикл Творения в оратории Сан-Себастьяно в комплексе Скала-Санта, базилике Сан-Джованни-а-порта-Латина, Сантуарио-делла-Мадонна в Чери, капелле св. Фомы Беккета в крипте собора в Ананьи и др. Проблема декора атлантовских Библий посвящена значительная часть материалов женеvской конференции 2010 г. См.: *Les Bibles atlantiques. Le manuscrit biblique à l'époque de la réforme de l'Eglise du XIe siècle*. Firenze: Sismel-Edizione del Galluzzo, 2016.

- ¹ *Kessler H. L.* The Illustrated Bibles from Tours. Princeton: Princeton University Press, 1977; *Idem.* Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles // *Art Bulletin* LIII, 1971. P. 143–160.
- ² Недавнее введение в круг наших исследований нового памятника — фресок Крипты дель Пеккато-Ориджинале в Матере (760–770 гг. или сер. IX в.) (см.: *Bertelli G.* Il ciclo pittorico della grotta // *La grotta del Peccato Originale a Matera. La gravina, la grotta, gli affreschi, la cultura materiale*. Bari: Adda editore, 2013. P. 63–126.) — дает возможность говорить о более ранней дате предполагаемого взаимодействия традиций: именно здесь впервые появляются очевидные контаминации персонификаций Света и Тьмы с ангелами-Днями. Однако об этом позже.
- ³ *Kitzinger E.* A Virgin's Face: Antiquarianism in XII-Century art // *Art Bulletin* LXII, mars 1980. P. 6.

и Центральной Италии XII века, исчерпывающе определяет проблематику этой группы изображений. Круг этот образовался в результате контакта трех наших главных источников-протографов за счет соединения римской, раннехристианской и средневизантийской традиций в 1070–1080-х годах в ходе перестройки монастыря в Монтекассино при аббате Дезидерии, а также за счет создания фрескового цикла, ориентированного на фрески римской базилики Сан-Паоло-фуори-ле-Мура. Уже О. Демус предположил, что горнилом, в котором сплавилась византийская и римская иконография, стали монтекассинские «книги образцов»¹. Резонанс монтекассинского строительства и масштабных заказов Дезидерия захватывает всю Кампанью, определяет иконографию 70 пластин слоновой кости из салернского собора² (1080-е гг., Салерно, Музей диоцеза) и фресок ц. Сант-Анджело-ин-Формис (1072–1086) и распространяется на следующее поколение заказчиков и исполнителей, переходя в мозаичный декор Сицилии времени Нормандской династии — мозаики Палатинской капеллы в Палермо (1154–1166) и собора в Монреале (1180–1189).

Следующих, *дальних* «узлов взаимодействия» два, вернее — две группы. К первой относится преломление

¹ Demus O. *The Mosaics of Norman Sicily*. London: Routledge & Kegan Paul, 1949. P. 252–255, 445–446. Подробнее рассматривается вопрос взаимодействия традиций в фундаментальной монографии Элен Тубер: *Toubert H. Un art dirigé. Reforme grégorienne et iconographie*. Paris: Cerf, 1990. Этой же теме в русской историографии посвящена серия работ Л. М. Евсеевой, см.: *Евсеева Л. М. Традиции Константинополя и Рима в иконографии ветхозаветного цикла мозаик Сицилии // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции*. М.: Северный паломник, 2005. С. 277–298.

² Валентино Паче в своей недавней работе отказывается от реконструкции 60 с лишним салернских пластин в виде антепендия и настаивает на том, что они декорировали кафедру (*Pace V. Una Bibbia in avorio. Arte mediterranea nella Salerno dell'XI secolo*. Milano: ITACA, 2016).

раннехристианской традиции на далекой периферии западнохристианского мира — в рукописях Испании X–XI веков¹ и в доவில்гельмовской Англии². Группа эта причудлива и отягощена местной спецификой обращения с моделью, прочтения текста, дополнительными входящими (в случае испанских памятников это сильное участие еврейской традиции, отраженной в круге Пятикнижия Ашбернхема; для раннеанглийских схем большую роль играет ранний перевод части Писания на национальный язык).

Второй «узел взаимодействия» связан с более предсказуемой, «магистральной» линией развития традиции — это выросшие из римских атлантовских Библий заальпийские полные списки Ветхого и Нового Заветов, в которых тип иллюстрации меняется от фронтисписа через заставку к сложному инициалу и другим специфическим формам эпохи, в том числе концентрической композиции изначально астрономического происхождения. Этот процесс, описанный многими исследователями³, сопровождается

¹ Специфике использования раннехристианских образцов в испанских «Беатусах» посвящена наряду с другими недавняя работа П. Клейна: *Klein P. K. The Role of Prototypes and Models in the Transmission of Medieval Picture Cycles: The Case of the Beatus Manuscripts // The Use of Models in Medieval Book Painting. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014.*

² Особенности островной иконографии отражены в целом ряде работ, начиная с цикла статей Ф. Вормальда (*Wormald F. Collected writings. 1. Studies in Medieval art from the 6 to the 12 centuries. Oxford University press, 1984*), положившего начало деятельности целой школы. См.: *Henderson G. Late antique influences in some medieval English illustrations of Genesis // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 25. № 3/4. 1962. P. 172–198; Dodwell C. R. L'originalité iconographique de plusieurs illustrations anglo-saxonnes de l'Ancien Testament // Cahiers de civilisation medievale. 1971. XIV. P. 319–328.*

³ Общий процесс превращения фронтисписа в инициал описывают в своих основополагающих трудах О. Пэчт и В. Кан: *Paecht O. Book Illumination in the Middle Ages. Oxford: Harvey Miller Publishers, 1986; Cahn W. Romanesque Bible Illumination. Cornell University Press: Ithaca, 1982.*

самыми разными трансформациями изобразительной схемы, претерпевающей вынужденные сокращения — чисто механические или более серьезные, затрагивающие сам смысл изображения. Часто в одном инициале или фронтисписе, включающем все Дни Творения, даже на уровне одной композиции или одной фигуры сочетаются черты нескольких разных источников, в том числе и совершенно не связанных с библейским циклом¹. Распознавание в таких комплексных структурах отдельных элементов, восходящих к первым векам христианства, на первый взгляд представляется невозможным, однако некоторые устойчивые формы и части сохраняются до конца активной фазы иконографического творчества. Со второй четверти XIII века до конца XIV на фоне широкого распространения светских мастерских и дешевых «университетских» рукописей этот процесс сменяется стагнацией, унификацией большинства сцен по единому упрощенному образцу.

Узор, сотканный из нескольких разноцветных нитей, в первом приближении выглядит неясным и запутанным — слишком много точек соприкосновения, слишком рано сплелись эти к XI веку уже неотделимые друг от друга нити.

Главные вопросы, встающие перед исследователем, пытающимся эти нити разделить, таковы.

1. Первая и главная группа вопросов: как именно создавалась «комплексная» иконографическая схема, объединяющая элементы разных традиций? Чем и как поль-

¹ Так, в разделе Аппендикс мы будем подробно рассматривать влияния календарных и мифологических композиций на миниатюру так называемого Верденского гомилярия (Verdun, Bibl. communale, MS 1, f. 1j), продолжая исследование, начатое Адельгейдой Хейманн (*Heimann A. The Six Days of Creation in a XII-Century manuscript // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1938. Vol. I. P. 269–275; Idem. Correction: The Six Days of Creation in a Twelfth Century Manuscript // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1962. Vol. XXV. № 1/2 (Jan.–Jun.). P. 158.*

зовался мастер в разное время в качестве образца? Что подразумевалось под «копией»? Можно ли было пользоваться несколькими образцами и какой был главным? Что входило в понятие «иконографическая схема», была ли иерархия внутри нее?

2. Вторая, не менее важная группа вопросов: как отделить в «комплексной» иконографической схеме результат прямого использования образца от простого воспоминания мастера? В какой мере изображение зависит от того и от другого, регламентированы ли как-то способы создания схемы, и если да, то как?

Мы, таким образом, оказываемся в ситуации, когда необходимо описать то, что современники никогда или почти никогда не описывали, — процесс работы средневекового мастера (в первую очередь миниатюриста) с визуальным образцом или группой образцов¹. Этой теме будет посвящена наша первая часть. Дадим здесь лишь несколько вводных замечаний.

Сразу оговоримся, что главным образом мы будем обращать внимание на тему отношений образца и копии и самого принципа копирования. Два других немаловажных вопроса — о текстовых инструкциях и о материальной, технической стороне копирования — будут также рассмотрены в первой части, однако представляются нам менее важными, чем заявленная выше главная тема.

Круглый стол, завершающий конференцию «Модели найденные и предполагаемые: их использование в готическом искусстве», прошедшую в ноябре 2016 года в Женевском университете², открыла Фабьенн Жубер, почетный

¹ Этому процессу посвящено немало исследований; наиболее объемным и полным можно назвать монографию Дж. Александра: *Alexander J. J. G. Medieval Illuminators and Their Methods of Works*. Yale: Yale University Press, 1992.

² *Borlée D., Terrier Aliferis L., ed. Les modèles dans l'art du Moyen Age (XII–XV siècles)*. Turnhout: Brepols, 2018. P. 257.

профессор Сорбонны и одна из организаторов мероприятия. Она начала свое вступительное слово с констатации: «Единственным бесспорным выводом из всего услышанного может быть глубокое убеждение в том, что любой интерес к новизне является полным анахронизмом для Средневековья». Констатация самоочевидная, но крайне необходимая и сегодня, поскольку мы до сих пор во многом продолжаем смотреть на процесс работы средневекового мастера как на «творчество» в понимании в лучшем случае мастеров романтизма или прерафаэлитов. Невозможность применять в отношении средневекового материала целый ряд понятий, употребительных в истории искусства Возрождения и Нового времени¹ — «творчество», «верность природе», «наблюдение» и т. п., — банальность, но банальность, нуждающаяся в постоянном повторении.

На протяжении всего тысячелетия европейского Средневековья в текстах можно встретить не так уж много терминов, связанных с образцом и копированием. Обзоры этой терминологии, открывающие ряд специальных исследований², создают впечатление крайне пестрого, мало специализированного набора терминов. Латинские термины *origo* и *sortia*, дериваты которых фигурируют в современном языке, в текстах Средневековья вовсе не встречаются применительно к процессу копирования оригинала. Некоторые специальные термины возникают не ранее XII века,

¹ Начиная с трактата «О живописи» Леона Баттисты Альберти (1436), где он называет природу образцом для копирования. Впрочем, о стремлении воспроизвести видимые предметы в последнее время говорят и в отношении более ранних памятников, см.: *Wirth J. Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle. Genève: Droz, 2015.*

² *Scheller R. W. Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 — ca. 1470). Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995. P. 9–18, Muller M. E. Introduction // The Use of models in medieval book painting. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014. P. XI–XVIII.*

но ни один из них не имеет фиксированного, повторяющегося значения. *Figura* и *forma*¹, равно как и *similitudo*, встречающиеся в богословских текстах Шартрской школы, могут иметь отношение как к собственно изображениям, так и к любого рода явлениям и используются преимущественно в описании акта Сотворения мира. Появившийся в итальянском проторенессансе термин *modello*² имеет уже более конкретное отношение к скульптуре. Термины *exemplum*, *exemplare*, как мы увидим позже, могут прилагаться как к текстам, так и к изображениям. Скольконибудь внятную связь с процессом работы художника эти термины обретут лишь в текстах контрактов XV века, когда мастер обязуется изобразить нечто *secundum similitudinem et formam*³.

Интерес к вопросу отношений «образец — копия — инструкция» в отношении мастера Западного Средневековья возникает с распространением интереса к Средневековью вообще — уже в 1858 году Ж.-Б. Лассю публикует факсимиле альбома Виллара де Оннекура, считая его своего рода средством инициации молодых каменщиков⁴. Впервые употребляет термин «книги образцов» (*Malerbücher*) В. Феге в 1891 году, утверждая, что мастера немецкой школы около 1000 года непременно должны были пользоваться какими-то руководствами⁵. Роль самостоятельной рукописи как образца для последующего копирования

¹ Scheller R. W. *Exemplum*. P. 12–15.

² Hirst M., Bambach Cappel C. A Note on the Word *Modello* // *The Art Bulletin*. 74.1. March 1992. P. 172–173.

³ Alexander J. J. G. *Medieval Illuminators and Their Methods of Works*. P. 180–181

⁴ Lassus J.-B. *Album de Villard de Honnecoutt, architecte du XIII siècle*. Paris: Edition imperiale, 1858.

⁵ Vöge W. *Eine Deutsche Malerschule in die Wende die erstern Jahrtausend. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutshland im 10 und 11 Jahthundert*. Trier: Lintz, 1891.

анализируется в этот период как на раннем, так и на готическом материале. Так, Й. Тикканен в 1889 году высказывает гипотезу о Генезисе лорда Коттона как образце для создания мозаик нартекса венецианского Сан-Марко¹, а Самюэль Берже в своей статье 1898 года «Учебники для иллюстрирования Псалтири в XIII веке»² рассматривает случай использования «полностью иллюстрированной» Псалтири XIII века как инструкции для миниатюриста.

В 1902 году Ю. фон Шлоссер посвящает работу способам передачи художественной традиции в Позднем Средневековье³ и впервые указывает на то, что средневековый мастер черпал образцы для подражания не в окружающем мире, а в копируемых произведениях Античности. Шлоссер, собственно, вместе с *Kunstlerische Überlieferung*⁴ вводит понятие *exemplar*, крайне важное для последующего исследования темы образца и копии. Образцом для подражания в теории Шлоссера становится самостоятельное произведение, стоящее в цепи, связывающей Позднюю Античность со Средневековьем. Эту тему подхватывает и развивает Анри Мартен, хранитель рукописей Библиотеки Арсенала в Париже, и в своей работе «Эскизы к миниатюрам», написанной в 1904 году⁵, разбирает уже непосредственно

¹ *Tikkanen J. J.* Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesisdarstellung besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst // *Acta Societatis Scientorum Fennicae*, 17. Helsingfors: Druckerei der Finnischen Literatur-Gesellschaft, 1889.

² *Berger S.* Les manuels pour l'illustration du Psautier au XIII siecle // *Memoires de la Societe nationale des Antiquaires de France*. N° 57. Paris, 1898. P. 95–134.

³ *Schlösser J. von.* Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (ab 1919 Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien). Wien: Tempsky, 1903.

⁴ *Ibid.* P. 318–326.

⁵ *Martin H.* Les esquisses des miniatures // *Revue archeologique*. T. 4. N° 6. Paris, 1904. P. 17–45.

подготовительные рисунки на полях в полутора десятках рукописей XIII–XIV веков из Библиотеки Арсенала. И Берже, и Шлоссер, и Мартен не случайно обращаются к памятникам XIII века и позже — периода, когда происходит тотальная унификация иконографических типов, в «типовом» производстве в светских скрипториях самых популярных книг — Библии и Псалтири, когда термины «учебник» и «руководство» обретают особую актуальность.

Дискуссия же о более тонкой специфике понимания терминов, касающихся проблемы образа и копирования, началась лишь столетия назад. Так, в начале 1960-х Г. Сварценский¹ в ходе полемики с М. Шапиро выдвигает тезис о недопустимости употребления в отношении средневекового материала слова «копия» в его современном значении и называет два типа копирования в искусстве XI века: «пассивное», то есть точное воспроизведение образца, и так называемое креативное копирование, связанное с видоизменением и усовершенствованием авторитетного образца в соответствии с требованиями эпохи. Общеупотребительный термин «модель» (*model*), происходящий от итальянского, появившегося в середине XIV века понятия *modello* в значении «эскиз» (от лат. *Modulus* — мера, «модуль»)², начал активно применяться в иконографической науке с 1960–1970-х годов в широком значении «образец, прототип». Так, в упомянутых нами

¹ *Swarzenski H. The Role of Copies in the Formation of the Styles of Eleventh Century // Romanesque and Gothic Art: Studies in Western Art. Princeton: Princeton University Press, 1963. P. 7–18.*

² *Hirst M., Bambach Cappel C. A Note on the Word Modello.* Майкл Хёрст дает определение этого термина на основе пяти тосканских контрактов с архитекторами, скульпторами и живописцами. Термин применяется, по свидетельству А. Гроте, также и к архитектурным моделям, в частности в XIV в. он использовался в отношении макета Санта-Репарата во Флоренции (*Grote A. Studien zur Geschichte der Opera Santa Reparata zu Florenz in Vierzehnten Jahrhundert. München: Prestel, 1959. P. 113 ff.*).

исследованиях Х. Кесслера¹ в отношении Турских Библий, а также в совместной работе последнего с К. Вайцманном в отношении круга Генезиса лорда Коттона² этот термин применяется в очень общем собирательном значении прототипа всего цикла. Развивая тему целостного образца, скопированного целиком, Дж. Александер вводит для точной копии, воспроизводящей содержание, иконографию и отчасти стиль образца, термин «факсимиле»³, а Дж. Лауден в отношении неизвестного единого прообраза Октатевхов — философские термины «архетип» и Ur-text (пратекст)⁴.

Дальнейшее осмысление понятия model разбивается на несколько вопросов. После того как Б. Дегенхардт еще в 1950 году⁵ поставил вопрос о разнице между рисунком как самостоятельным произведением искусства и средневековым рисунком со служебной функцией, логично в отношении проблемы «модели»-образца поставить вопрос о том, какова разница между прототипом-моделью как самостоятельным произведением (например, рукописью или монументальным циклом) и «промежуточными», *служебными средствами передачи иконографических схем*, не имеющими отдельной художественной ценности. Так, десятилетием позже профессор амстердамского университета Роберт Шеллер вводит в широкий обиход термин model books, впервые составив полный обзор «книг образцов»⁶ — фундаментальное

¹ См.: Kessler H. The Illustrated Bibles from Tours; Kessler H. Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles.

² См.: Weitzmann K., Kessler H. The Cotton Genesis.

³ Alexander J. J. G. Medieval Illuminators and Their Methods of Works. P. 77.

⁴ Lowden J. The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration. P. 102.

⁵ Degenhart B. Autonome Zeichnungen bei mittelalterlichen Künsten // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 3. Folge. 1950. Bd. 1. S. 93–158.

⁶ Scheller R. W. A Survey of Medieval Model Books. Haarlem: De Erven F. Bohn, 1963.

исследование, посвященное листам и «книгам образцов» с X по XVI век (в 1995 году выходит расширенный и дополненный вариант)¹. Шеллер, вдохновляясь, по его собственным словам, идеями Ю. фон Шлоссера² о «художественном предании», развивает и дополняет ее, впервые задавшись целью классифицировать варианты образцов от специально составленных «книг моделей» до отдельных так называемых «летучих листов» и рассматривает вопрос о возможности использования в качестве образца самостоятельной рукописи. Тогда же, в 1960–1970-х годах, делается попытка на конкретном материале точнее воссоздать сам процесс копирования и точнее определить функции разных вариантов такого рода наглядных пособий. О. Демус и Э. Китцингер в ходе анализа итаलो-византийских памятников монументальной живописи выделяют в своих исследованиях два вида образцов: специальные «иконографические руководства», содержащие полные циклы образцовых миниатюр, и «книги мотивов», содержащие разрозненные фрагменты тех же сцен³. Действительно, начиная с XI века немногие дошедшие до нас западные «книги» или «тетради мотивов» (Адемара Шабаннского, Вольфенбюттельская, Виллара де Оннекура) включают наряду с целостными сценами части сцен или даже части фигур людей или животных.

С уточнением и усложнением классификации визуальных образцов становится актуален новый аспект

¹ *Idem.* Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900—ca. 1470).

² *Ibid.* P. 8.

³ *Demus O.* Byzantine Art and the West. London: Weidenfeld and Nicolson, 1970; *Kitzinger E.* Mosaics of Monreale. Palermo: S.F. Flaccovio, 1960. P. 133–135; *Idem.* Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western art in the 12 Century // Byzantine art—an European art. Athens: Office of the Minister to the Prime Minister of the Greek Government, 1966. P. 139–141.

проблемы — отсутствие внятной, развитой терминологии в отношении взаимодействия понятий «образец — копия» — факт, неоднократно отмечавшийся исследователями. Так, в одном из последних сборников трудов, посвященных этой проблеме, составительница и автор предисловия М. Мюллер¹ отмечает, что единственный существующий термин, обозначающий единицу копирования (фигуру или часть фигуры), — это предложенный еще в 1967 году Ф. Дойхлером² термин *moduli*, восходящий к тому же латинскому корню, что и слово «модель». Некоторые терминологические пояснения к отношениям между образцом и копией приходят из философии постструктурализма; так, М. Мюллер предлагает использовать термин «интертекстуальность», введенный Ю. Кристевой в 1967 году, в качестве развития идеи М. Бахтина о диалоге между текстами и, следовательно, об основной функции интертекста — цитации. Взаимцитирование нескольких текстов разного происхождения — действительно удачный образ для определения трудноформулируемого взаимодействия, скажем, «римского типа», традиции Гenezиса лорда Коттона, календарных и астрономических циклов и мифологических образов в формировании «комплексной» композиции Шестоднева в XII веке.

В последние годы перед исследователями встала новая и важная проблема: реальное *функционирование* «книг» или «листов образцов» и их истинное назначение. Этот вопрос смыкается с вопросом о прямом использовании «листа мотивов» как образца и возможности фрагментарного цитирования по памяти. Она поставлена в недавнем

¹ *Müller M. E.* Introduction // The Use of models in medieval book painting. P. XXV.

² *Deuchler F.* Der Ingeborgpsalter. Berlin: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1967. P. 125–127.

исследовании Л. Жеймона¹ в отношении Вольфенбюттельской «книги образцов» (Cod. Guelf. 61.2 Aug. 8, f. 75–94, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Germany), бывшей долгое время, подобно книге Виллара де Оннекура, в центре внимания исследователей². Проанализировав состояние рукописи (вскоре после изготовления интегрированной в совершенно чужеродный кодекс и вторично использованной) и порядок расположения рисунков, автор предполагает, что она служила не образцом для подражания, а чем-то вроде «тренировочного» черновика для зарисовки запомнившихся мотивов, средства упражнения памяти путешествующего мастера. Действительно, предполагать, что перед мастером лежали 5-6 разных рукописей (или даже отдельных листов), труднее, чем представить, что он руководствовался в ряде случаев (но не всегда!) лишь собственной памятью и собственным кругозором, подкрепляя их на месте беглыми зарисовками понравившихся мотивов. Сразу следует признать, что, если принять тезис о «базе данных», находящейся исключительно в памяти мастера, его кругозор мог быть исключительно широк и собирал воедино порой совершенно несовместимые мотивы. Одновременно с этим недавнее исследование Жана Вирта об альбоме образцов Виллара де Оннекура призвано, напротив, подчеркнуть возможность практического использования самим

¹ *Geymonat L. V. Drawing, Memory and Imagination in the Wolfenbüttel Musterbuch // Mechanisms of Exchange: Transmission in Medieval Art and Architecture in the Mediterranean, ca. 1000–1500. Leiden; Boston: Brill, 2012. P. 220–285.*

² *Hahnloser H. R. Das Musterbuch von Wolfenbüttel. Wien: Schroll, 1929, Weitzmann K. Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler-Musterbuches // Festschrift H. R. Hahnloser zum 60. Geburtstag. Basel; Stuttgart: Birkhäuser Vlg., 1961. P. 223–250; Buchta H. The «Musterbuch» of Wolfenbüttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1979.*

мастером или его последователями совершенно хаотично расположенных и бессистемно сгруппированных рисунков, что, по мнению исследователя, свидетельствует о характере занятий автора рисунков — он, как это часто случалось в раннеготический период, мог совмещать профессии архитектора и скульптора¹. Конкретное исследование Д. Борле подтверждает тезис о поливалентности альбома Виллара — поставленный совместно с реставраторами скульптуры Страсбургского собора эксперимент показывает, что ряд рисунков альбома Виллара вполне мог использоваться как руководство для скульпторов².

Таким образом, принцип «интертекстуальной цитации», как нам предстоит увидеть, захватывает широкий круг тем-«текстов», объединяющихся в воображении автора или на некоем неизвестном нам «листе мотивов» по определенному принципу. Прежде чем мы попытаемся ответить на конкретные вопросы об иерархии среди цитируемых протографов-текстов, о приоритетах выбора, о мельчайшей узнаваемой единице — «морфеме» (если вслед за Лауденом и Мюллер прибегать к филологическим терминам) любого пратекста в рамках комплексной композиции, попытаемся упростить наш терминологический аппарат.

Мы будем отталкиваться от определения иконологического метода, данного С. Сеттисом при попытке воссоздать программу картины Джорджоне «Гроза»: «Первое правило пазла заключается в том, что все „кусочки“ должны собираться, не оставляя между собой зазоров. Второе правило состоит в том, чтобы всё вместе имело смысл: например, если один „кусочек“ неба прекрасно подходит

¹ См.: *Wirth J.* Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle.

² *Borlée D.* Du dessin à la ronde-bosse: la tête de saint Pierre de Villard de Honnecourt en 3D. Essai d'histoire de l'art expérimentale // *Les modèles dans l'art du Moyen Âge (XIIe–XVe siècles)*. Brugge: Brepols, Turnhout, 2018. P. 151–164.

в середину луга, необходимо подыскать ему другое место. И когда почти все „кусочки“ расположены и уже очевидно, что получается картинка „пиратский парусник“, группу „кусочков“ с „Белоснежкой и семью гномами“, даже если она вписывается по форме идеально, определенно стоит отложить в сторону для другого пазла»¹. Термин «куски пазла» встречается в упомянутой выше статье М. Мюллер², однако требует пояснения. Сеттис настаивает на том, что реконструкция индивидуальной неповторимой программы ренессансной картины требует точного совпадения «однородных частей пазла», однако в нашем случае, на материале XI–XIII веков, мы видим именно «разрозненные части разных пазлов», смешанные в одном поле и иногда не слишком хорошо прилегающие друг к другу. Предлагая для «комплексных» композиций этого периода термин «*принцип смешанного пазла*», мы отдаем себе отчет, что в смешанном пазле всегда кусочков из одного набора больше, чем из других, примешавшихся случайно; кусочки могут быть разного размера, разной степени сохранности, наконец (что очень важно), происходить из наборов разной стоимости и качества и т. п.

Попытка вернуть каждый кусочек в правильную коробку или распутать разноцветные нити небольшого обрывка цельнотканого гобелена истории и стала главной задачей этой книги.

¹ «La prima regola di un puzzle e' che tutti i pezzi vadano a posto, senza lasciare spazi bianchi fra l'uno e l'altro. La seconda, che l'insieme abbia senso: per esempio, anche se un „pezzo“ di cielo s'incastresse perfettamente in mezzo a un prato, dobbiamo con certezza cercargli un altro posto. E se, quando quasi tutti i „pezzi“ sono collocati, e' gia' evidente che la scena rappresenta „un veliero corsaro“, un gruppo di „pezzi“ con „Biancaneve e sette nani“, anche se s'incastri perfettamente, appartera' con certezza a un altro puzzle» (Settis S. La «Tempesta» interpretata. Torino: Einaudi, 2013 (1-е изд. 1978). P. 73. Пер. А. Б. Езерницкой).

² Müller M. Introduction. P. XVI.