

УДК 7.033.4(44), 7.033.4(430)
ББК 85.12, 63.3(0) 4
DOI 10.18688/aa2313-4-33

Ю. А. Сычева

«Signum Tau» на домах иудеев: прообразовательная роль сюжета в рейнско-маасском искусстве XII века

Объектом исследования в данной статье выступил круг памятников (преимущественно, произведений декоративно-прикладного искусства), созданных в рейнско-маасском регионе в XII в. Одной из иконографических тенденций, характерных для данной группы и конституирующей предмет исследовательского интереса, является обращение к типологической логике в выборе и систематизации сюжетов, формирующих изобразительный цикл. В XII в. (особенно репрезентативным периодом в этом отношении является третья четверть столетия) в памятниках этого региона складывается относительно устойчивый и достаточно широкий (по сравнению с более ранней традицией) круг сюжетов, выступающих прообразами к основным событиям новозаветной истории [5; 15; 26]. Истоки актуализации этой иконографической тенденции могут быть найдены не только в наследии каролингского и оттоновского периодов, но и в интенсификации интереса к типологической аргументации в текстах богословского, проповеднического и литургического характера¹, о которых пойдет речь далее.

Среди сюжетов, неоднократно встречающихся в сохранившихся изобразительных циклах и в ряде разрозненных фрагментов, присутствует эпизод, описанный в 12 главе Книги Исход, о метке, наносимой кровью агнца на дома иудеев накануне Десятой казни (Исх. 12: 22). Связанный с установлением Пасхи эпизод выступает ветхозаветной префигурацией крестной жертвы. Этот параллелизм восходит ещё к библейскому тексту: в Первом послании к Коринфянам апостола Павла фигурирует формула «Пасха наша, Христос, заклан за нас» (1Кор 5:7), затем эта интерпретация становится устойчивым экзегетическим приемом [14, р. 160]. Несмотря на то, что многие типологические пары имеют весьма устойчивую традицию интерпретации, использование некоторых из них в качестве префигурации в иконографической программе не находит подтверждения среди сохранных памятников дороманского искусства. Частично это объясняется тем, что именно в XII в. эта иконографическая тенденция приобретает новые черты: количество сюжетов-прообразов возрастает, а также развиваются приемы визуальной экзегезы, позволяющие наглядно продемонстрировать связь между сюжетами. Одним из сюжетов, которые с XII в. начинают часто входить и изобразительные программы, можно назвать рассматриваемый в рамках данной статьи эпизод.

Стилистические и иконографические особенности романского искусства маасского и рейнского регионов не раз становились предметом исследования, однако, несмотря

¹ Комментируя этот процесс на примере секвенций и гимнов, Х. Бушхаузен говорит о «вытеснении чистой доксологии типологией» [11, р. 12].



Рис. 1. Нанесение знака на дома иудеев. Фрагмент алтарного креста. Ок. 1160–1170 гг. Музей Виктории и Альберта, Лондон © Victoria and Albert Museum, London



Рис. 2. Нанесение знака на дома иудеев. Фрагмент алтарного креста. Ок. 1160–1170 гг. Британский музей, Лондон © The Trustees of the British Museum

на длительную историографическую традицию, проблема формирования развернутого прообразовательного цикла в иконографии памятников этой группы не была комплексно освещена. Значительный вклад в разработку этой темы внесли исследователи, обращавшиеся к анализу отдельных иконографических мотивов и конкретных памятников (Х. Бушхаузен [10; 11; 12], Д. Кетцше [23; 24], Ж.-П. Дерембль [15], Н. Морган [26], С. Балас [7], и др.). Среди работ также следует упомянуть исследования, посвященные конкретным сюжетам, используемым в типологическом ключе в памятниках рейнско-маасской группы: монографию У. Диль об иконографии Медного змия [18], статьи Г. Чапмен о сюжете Благословения Иаковом Ефрема и Манассии [13], Ф. Вердьё — о Видении Иезекииля [30]. Сюжет о нанесении знака «Тау» на дома иудеев упоминается в статье Л. Прессуира, посвященной иконографии установления Пасхи в скульптуре порталов [28]. Полемизируя с более ранней традицией видеть в фигуре с закланным агнцем образ пророка Самуила [9, р. 70], автор приводит убедительную аргументацию (обращаясь к экзегетической традиции и памятникам изобразительного искусства) в пользу интерпретации данного сюжета в контексте сцены из Книги Исхода. Упомянув рейнско-маасские памятники в этом ряду, Прессуир не останавливается подробно на особенностях иконографии сюжета в произведениях декоративно-прикладного искусства и на роли данной сцены в иконографическом цикле. Отсутствие исследования на эту тему и мотивировало выбор сюжета для данной статьи.

Процесс формирования развернутого цикла прообразов не может быть рассмотрен исключительно в поле изобразительного искусства, попытка интерпретации той или иной иконографической тенденции неизбежно ведет к поиску возможных текстовых

источников. Выше мы упоминали о возросшей роли типологии в экзегетических текстах XII в. Ряд исследователей пытались связать эту тенденцию с иконографическими новаторствами, привлекая в качестве примеров тексты Руперта из Дойца [8], Гонория Августодунского [2, с. 222], авторов Сен-Викторской школы [11, р. 12–25; 29] (здесь мы упоминаем только тексты, которые в историографической традиции связывались с памятниками рейнско-маасской группы или памятниками, рассматриваемыми в качестве возможных дериватов этой традиции).

К вопросу о возможной связи между типологически организованной иконографической программой (на примере Клостернойбургского алтаря) и текстами секвенций (на примере произведений Адама Сен-Викторского) первым привлек внимание Х. Бушхаузен [11, 12]. Так, упоминание об интересующем нас сюжете (используемом в ряде рейнско-маасских памятников, созданных за несколько десятилетий до Клостернойбургского алтаря) может быть обнаружено в тексте секвенции “*Laudes crucis attollamus*” [6, р. 110–111]: “*Nulla salus est in domo / Nisi cruce munit homo/ Superliminaria*”². В этой же секвенции выведены в соседних строках и другие ветхозаветные прообразы: иссечение воды Моисеем из скалы и Сарептская вдова с дровами. Из этих двух прообразов второй встречается в типологическом ключе в XII в. значительно чаще: не только произведениях декоративно-прикладного искусства (кресты из Британского музея³, Музея Виктории и Альберта⁴, Музея Курциус⁵, опора креста из монастыря Сен-Бертан⁶, реликварий Св. Креста из Тонгерена⁷ и др.), но и витраже в Шалон-сюр-Марн [19] и в миниатюре Евангелиария из Авербода [25, р. 29–31]. Сюжет с Моисеем, источающим воду из скалы, наоборот, встречается достаточно редко и в упомянутых памятниках отсутствует (кроме опоры креста из Сен-Бертан), однако не является единичным случаем (помимо опоры креста, этот сюжет представлен в программе креста, реконструированного на основании отдельных эмалевых пластин из Кельна, Парижа, Нанта и Штутгарта⁸, а также в пластине из музея Конде⁹). Примечательно, что оба сюжета при этом отсутствуют в Клостернойбургском алтаре (что может объясняться тем, что в строгой иерархически-организованной системе алтаря каждому новозаветному анти-типу соответствует два ветхозаветных типа: «до Закона» и «под Законом»).

Интерпретация Адамом Сен-Викторским сюжета с нанесением знака на дома спасённых от истребления в контексте темы крестной жертвы пересекается с другими, современными ему, текстами. Так, опубликованный аббатом Минем в *Patrologia Latina* в качестве приложения к корпусу трудов Гуго Сен-Викторского, сейчас рядом авторов приписываемый кардиналу Гуго де Фуйуа [20, р. 53], текст сочинения “*De bestiis et aliis*

² «Блага в доме не бывает,
Если крест не начертает
Над порогом человек»
(перевод М. Р. Ненароковой [1, с. 216])

³ Ок. 1160–1170 гг. Британский музей, Лондон, N. 1856,0718.1.

⁴ Ок. 1160–1170 гг. Музей Виктории и Альберта, Лондон, N. 7234-1860.
Вт. пол. XII в. Музей Курциус, Льеж, Inv. I/39/606.

⁶ 1160–1170 гг. или ок. 1180 г. Городской музей, Сент-Омер.

⁷ Ок. 1180–1181. Сокровищница ц. Нотр-Дам в Торгерене.

⁸ Ок. 1160–1170 гг. Лувр (Париж), Музей Добре (Нант), Государственный музей Вюртемберга (Штутгарт), Музей Шнютгена (К`льн).

⁹ Пластина оклада (ранее — переносного алтаря), ок. 1180 г. Музей Конде, Шантийи.

rebus” дважды содержит схожую отсылку: “Christus etiam <...> agnus immaculatus, <...> serpens in palo erectus” [21, col. 141], “Cruх, serpentis aenei palus, <...> scala Jacob, <...> signum tau in superliminari domus, ligna Sareptanae” [21, col. 143]. Любопытно, что упоминаемая в данном тексте Лестница Иакова фигурирует и в тексте секвенции Адама Сен-Викторского, что достаточно необычно, т.к. этот сюжет нечасто упоминается в данном контексте¹⁰ и, насколько нам удалось установить, не встречается в такой роли в памятниках изобразительного искусства.

Несмотря на упомянутые выше параллели между текстами и памятниками изобразительного искусства на данный момент нет возможности установить наверняка, использовались ли эти тексты составителями иконографических программ. Иначе обстоит дело с трактатом «Pictor in carmine», созданным ок. 1200 г., что маркирует верхнюю границу нашего исследования. Этот трактат появился на несколько десятилетий позднее рассматриваемых нами памятников, однако он артикулирует очень важную тенденцию: сведение всего многообразия прообразов в ясно читаемую структуру, удобную для использования. Текст содержит 138 глав, каждая из которых посвящена новозаветному антитипу и набору его ветхозаветных префигураций [22, p. 143]. Среди прообразов Распятия в трактате упомянут сюжет с установлением Пасхи (Occiditur agnus paschalis a filiis Israel)¹¹.

Отметим, что экзегетическая интерпретация рассматриваемого нами сюжета, в современных памятниках XII в. текстам строится на двух основных параллелях: отсылка к теме Св. Креста и тема установления Пасхи¹². Однако, в иконографических программах будет востребована именно первая параллель, что мы рассмотрим далее.

Анализ иконографических циклов сохранившихся или реконструируемых памятников рейнско-маасского региона позволяет сделать ряд предположений о закономерностях в выборе сюжетов в зависимости от типа памятника, распространенности сюжетов и частоты их упоминания в типологическом ключе в текстовых источниках. Так, среди ветхозаветных композиций-прообразов можно выделить универсальные (часто встречающиеся вне зависимости от типа объекта, например, сюжет о Медном змие), встречающиеся преимущественно в конкретных группах памятников (Благословение Иаковом Ефрема и Манассии, Дары Мелхиседека) и единичные (Опьянение Ноя, Разрушение Самсоном храма филистимлян). Для выяснения роли сюжета со знаком Тау на домах иудеев обратимся к памятникам, разделив их на группы согласно функциональному типу¹³.

Для начала охарактеризуем группы памятников рейнско-маасского региона, в которых реализуются разные варианты программ, основанных на типологическом параллелизме. Иконографические программы 1110–1180-х гг. можно разделить на несколько типов в зависимости от количества ветхозаветных и иных прообразов:

¹⁰ М. Р. Ненарокова в качестве возможного объяснения указывает на то, что параллелизм между Иаковом и Христом был отмечен Ансельмом Ланнским, наставником Виллельма из Шампо, основателя монастыря Сен-Виктор: «Ибо сон Иакова в пути означает смерть или страдание Христа на Кресте» [1, с. 229].

¹¹ Cambridge, Corpus Christi College, MS 300, fol. 8r.

¹² Например, в другой секвенции Адама Сен-Викторского, «Ecce dies celebris».

¹³ Вне подробного анализа в рамках данного исследования мы оставим единичные примеры использования рассматриваемого сюжета в типологическом ключе в витраже (на данный момент известен лишь один подобный пример, связанный с рейнско-маасской традицией XII в. — витраж в Шалон-сюр-Марн) и книжной миниатюре (этот обзор был бы ограничен также лишь одним примером — Евангелиарием из Авербоды).

А) Новозаветный образ, типологическую многоуровневость прочтения которому добавляет надпись (в качестве примера можно привести рельеф «Мадонна с младенцем» (т.н. «Мадонна Руперта») из собрания музея Курциус) [27, р. 120].

Б) Один новозаветный сюжет (изображенный или выраженный в виде формы предмета (купель, крест и т.д.) в комбинации с одним или несколькими ветхозаветными прообразами (чаще всего, четыремя или пятью). К этому типу можно отнести иконографические программы большинства сохранных алтарных и процессионных крестов 1140–1180-х гг. с типологической иконографией, а также нескольких переносных алтарей (алтари из Аугсбурга¹⁴ и Мёнхенгладбах¹⁵).

В) Один новозаветный сюжет в комбинации с набором ветхозаветных прообразов и эпизодами истории Св. Креста. Такой тип, по-видимому, характерен для двусторонних крестов и ставротек, однако таких примеров мы знаем достаточно мало (реконструированный крест из собраний Парижа, Кельна, Нанта, Штутгарта¹⁶, реликварий Св. Креста из Тонгерена), более характерным для ставротек было обращение к сюжетам истории Св. Креста без ветхозаветных аллюзий.

Г) Два или три новозаветных сюжета, соответствующие набору префигураций. Внутри этой группы может соблюдаться четкая система соответствия типов и антитипов (триптих Алтон Тауэрс¹⁷) или количество прообразов к разным евангельским событиям может быть различным, а их организация менее иерархична (витраж Шалон-сюр-Марн, алтарь из Ставло¹⁸; в обоих случаях типологические сюжеты отсылают к двум темам: Распятия и Воскресения).

Д) Четыре основных сюжета евангельской истории (Рождество, Распятие, Воскресение и Вознесение), сопоставляемые с четыремя евангелистами и кругом прообразов, среди которых и ветхозаветные, и бестиарные. Такой тип формируется в области книжной миниатюры (Евангелиарий из Авербоды¹⁹, Библия Флорефф²⁰).

Е) Развернутый цикл, содержащий более пяти новозаветных сюжетов. Из памятников, связанных с рейнско-маасской традицией, однозначным примером такого типа иконографической программы можно назвать лишь Клостернойбургский алтарь Николая Верденского. По версии ряда исследователей, развернутый цикл был реализован в утраченном кресте из аббатства Сен-Дени [31], однако реконструировать его иконографическую программу с точностью сейчас не представляется возможным.

Использование сюжета со знаком Тау на домах мы можем зафиксировать в памятниках, относящихся к типам Б, В, Г и Е. Из полностью сохранившихся произведений декоративно-прикладного искусства маасской области, созданных в XII в. и имеющих в своем составе эмалевые пластины с фигуративными изображениями, наиболее репрезентативную группу представляют собой кресты [26, S. 263]. Из сохранных крестов,

¹⁴ Ок. 1160 г. Музей диоцеза Аугсбурга (Св. Афры).

¹⁵ Ок. 1160 г. Собор Св. Вита, Мёнхенгладбах.

¹⁶ По-видимому, двусторонним также был крест с типологическими сюжетами из собрания Британского музея, на его оборотной стороне были размещены эмалевые пластины с сюжетами из истории Св. Креста (сейчас эта часть креста хранится в музее Кёпеник в Берлине) [13, р. 56].

¹⁷ Ок. 1150 г. Музей Виктории и Альберта, Лондон, № 4757–1858.

¹⁸ Переносной алтарь из Ставло, ок. 1150–1158 или ок. 1160 гг. Королевские музеи искусства и истории, Брюссель.

¹⁹ Ок. 1150–1170 гг. Библиотека университета, Льеж, Ms. 363.

²⁰ Ок. 1150–1170 гг. Британская библиотека, Лондон, Add MS 17737-17738.

введенных на данный момент в научных оборот и имеющих в своем иконографическом составе исключительно типологические сюжеты, можно назвать четыре памятника, относящихся к третьей четверти XII в.

Крест из Кемекса содержит скульптурное Распятие и четыре эмалевых фигуративных композиции, представляющих собой ветхозаветные префигурации Распятия: Моисей и Аарон перед Медным змием (Числ. 21:9) в верхней части, Нанесение знака Тау на дома израильтян и Нанесение знака Тау на лбы праведников (Иез. 9: 3–4) на боковых частях и Вдова из Сарепты (1Цар. 17: 9–12) в нижней части. Расположение композиций в данном случае может быть продиктовано композиционными особенностями. На центральной оси (в верхней и нижней части) размещены горизонтальные пластины, на которых изображено по две поясных фигуры (Моисей и Аарон, Вдова из Сарепты и пророк Илия), между которыми представлен атрибут, позволяющий идентифицировать сюжет. Боковые композиции также композиционно рифмуются за счет одинаковых жестов и общей тематики, связанной со знаком Тау. Параллелизм этих двух прообразов заметен не только на уровне композиции и в обращении к теме «спасительного знака», но и проявляется в выборе атрибутов. Так, персонаж, наносящий знак на дома (в данном случае он не подписан, хотя встречаются варианты, где этот персонаж имеет подпись «Аарон» или, значительно реже, «Моисей»²¹), держит в руке перо (как персонаж в сцене из пророчества Иезекииля о метке на лбах праведных), а не пучок иссопа, что соответствует тексту. Подобная «интерференция» этих двух сюжетов была подмечена ещё Ф. Вердые [30, р. 37]. Отметим также, что в сцене с нанесением знака на лбы праведных присутствует надпись “similis Aaron”²², что отсылает к параллельному прообразу со сценой из Исхода.

Несколько другой принцип организации сюжетов представлен в кресте из коллекции королевских музеев в Брюсселе²³. На центральной оси расположены три сюжета: Нанесение знака Тау на лбы праведников, Моисей и Медный змий и Нанесение знака Тау на дома израильтян; композиционно все пластины схожи. Боковые рукава креста построены, наоборот, по принципу бинарной оппозиции и содержат изображения Авеля и Каина.

В кресте из музея Виктории и Альберта помимо четырёх эмалевых пластин с ветхозаветными сюжетами и скульптурного Распятия в средокрестии помещено изображение агнца, символа крестной жертвы. Нанесение знака Тау на дома израильтян помещено в боковом сегменте (Рис. 1), напротив Вдовы из Сарепты, а сюжет с видением Иезекииля здесь вовсе отсутствует. Такой же принцип представлен в боковых частях и в кресте из собрания Британского музея (Рис. 2). Несмотря на схожую программу, сюжет со знаком Тау трактуется по-разному: в кресте из Британского музея наносящим знак представлен молодой человек без подписи, в кресте из Музея Виктории и Альберта — персонаж с бородой в священнических одеяниях и надписью “AARON” над головой.

К рассмотренной выше группе примыкает несколько памятников, реконструированных на основании размеров, стилистической и иконографической близости отдельных эмалевых пластин. Так, частью декорации креста, по-видимому, были четыре пластины из Музея декоративных искусств в Вене. В данном наборе также отсутствует

²¹ Например, в реликварии из Тонгерена.

²² Такой вариант композиции не является единичным, эта надпись также фигурирует в данной сцене в кресте из Брюсселя, опоре креста из Музея Сент-Омера, ряде отдельных эмалевых пластин.

²³ Ок. 1160–1170 гг. Королевские музеи искусства и истории, Брюссель, Inv. 2293.

сюжет с видением Иезекииля, а парным к сцене с нанесением знака на дома является эпизод с Медным змием.

Иначе организована иконографическая программа двустороннего креста, реконструированного из пластин из Кёльна, Парижа, Нанта и Штутгарта. Помимо семи ветхозаветных прообразов в изобразительный цикл включены три сцены из истории обретения Св. Креста. Несмотря на очевидный параллелизм с темой креста, рассматриваемый в данной статье сюжет отсутствует. Следует, однако, отметить одну показательную деталь: прямо под сюжетом из пророчества Иезекииля²⁴ помещен эпизод из истории Св. Креста — император Ираклий возвращает крест в Иерусалим. Традиционное размещение рядом со сценой с Иезекиием сюжета со знаком Тау на домах иудеев заставляет обратить внимание на то, что эмальер, общаясь к сцене с изображением Ираклия (не имевшей столь устойчивой традиции в эмалевом искусстве маасской области), возможно, использовал основные композиционные ориентиры сцены с принесением в жертву пасхального агнца и последующего начертания его кровью знака: фигура Ираклия размещена вполборота к постройке, а его жест, указующий на здание, переключается с жестом поднятой руки начертающего знак²⁵.

Завершая обзор группы крестов, следуют также упомянуть об опоре креста из монастыря Сен-Бертан, представляющей собой самую подробную прообразовательную программу из данной группы: здесь представлено восемь ветхозаветных прообразов, среди которых и сюжет из пророчества Иезекииля, и сюжет с меткой на домах иудеев.

Обращаясь к другим группам сохранных памятников, отметим, что отсутствие сюжета в иконографической программе не позволяет сделать однозначного вывода о нехарактерности его для данной группы: эпизод встречается в ряде разрозненных пластин, которые могли когда-то быть частью различных по типу объектов. Так, полукруглая пластина из коллекции сокровищницы в Труа могла быть частью филактерия или переносного алтаря, элементом украшения переносного алтаря также могла быть пластина из Епархиального музея в Вене²⁶. Однако определенной показательностью обладает тот факт, что среди известных на данный момент рейнско-маасских переносных алтарей XII в. этот сюжет не встречается. Наиболее логичным объяснением видится следующее наблюдение: в отличие от крестов, для декорации которых в выборе сюжетов акцент делается на связи с темой креста, в иконографии переносных алтарей востребован литургический параллелизм. По этой причине в состав таких памятников, как алтари из Ставло, Аугсбурга и Мёнхенгладбаха, входит сюжет с дарами Мелхиседека (фигурирующий в Евхаристическом каноне) несмотря на то, что в типологических крестах этот сюжет встречается крайне редко, а популярный в крестах сюжет со знаком Тау на домах иудеев, наоборот, не включается²⁷.

²⁴ Необычным также является то, что этот сюжет сопровождается надписью «IEZECHIEL», что не встречается в других памятниках [24, S. 61].

²⁵ Такие устойчивые «визуальные единицы», части композиции (не столько атрибуты, сколько позы, жесты, пластические формулы) можно соотнести с понятием «модуля» Ф. Дойхлера [17, p. 125–127; 4, с. 496].

²⁶ Ряд других известных на данный момент пластин своими размерами и формой скорее могли бы быть частями крестов, чем переносных алтарей: например, пластины из Британского музея (N. 1856,1217.1), Метрополитен-музея (N. 17.190.438), Галереи Brimo de Laroussille (Париж).

²⁷ Отметим, что эта закономерность не исключает «евхаристического» смысла рассматриваемого сюжета, однако в типологических иконографических циклах окажется востребованным именно параллелизм с темой креста.

Подытоживают развитие традиции внедрения типологической организации в иконографию произведений декоративно-прикладного искусства памятники последней четверти XII в. К 1180–81 гг. относится создание реликвария Св. Креста из Тонгерена. В центральной части, на створках, представлены изображения ангелов, а рама украшена гравированными сюжетными композициями. Используемые сцены представляют собой ветхозаветные префигурации Распятия и сюжеты истории Св. Креста. Включенные в программу ветхозаветные типы, прообразующие тему крестной жертвы, вполне типичны для рейнско-маасского региона: Нанесение знака Тау на дома иудеев, Разведчики из земли Ханаанской, Моисей и Медный змий, Илия и вдова из Сарепты. Но любопытным новшеством является то, что три ветхозаветных эпизода расширены включением дополнительной сцены: в верхней части рамы слева представлена помечающая дом фигура Моисея (в рассмотренных выше памятниках такой вариант ни разу не встречался, персонаж либо соотносился с Аароном, либо не имел надписи и четких идентифицирующих признаков), а справа — начало исхода в пасхальную ночь.

Отсутствие четкой иерархии в организации сюжетов отличает этот памятник от современного ему Клостернойбургского алтаря (первоначально эмалевые панели предназначались, по-видимому, для украшения передней стенки амвона). Созданный в 1181 г. мастером Николаем Верденским алтарь первоначально содержал 45 эмалевых пластин, организованных согласно типологической логике [10]. Уровень теологической глубины и последовательной структурированности иконографии данного памятника позволяет говорить о качественно новом уровне в подходе к визуальной экзегезе. Эмалевые пластины размещены в три горизонтальных ряда. Центральный ряд содержит события жизни Христа, а верхний и нижний — ветхозаветные префигурации (в верхнем ряду — до дарования Закона, в нижнем — после). Сюжет со знаком Тау на домах спасенных от истребления использован в качестве прообраза Сошествия во Ад (что до этого не встречалось в рассмотренных выше памятниках) и дополнен фигурой ангела, творящего казнь, что композиционно перекликается с фигурой Христа, повергающего Ад.

Таким образом, анализ сохранившихся и реконструируемых на основании размера и стилистических особенностей композиций иконографических программ памятников XII в. позволяет очертить семантическую и композиционную роль сюжета в иконографических программах, основанных на типологическом параллелизме, и прийти к ряду выводов. Рассмотренный сюжет является частым прообразом в типологических программах (а также упоминается в прообразовательном ключе в экзегетических и литургических текстах XII в.), однако уступает по степени универсальности такому сюжету, как, например, Воздвижение Медного змия (распространенному в декорации как крестов, так и переносных алтарей). Поскольку эпизод с начертанием знака Тау выступает прообразом Распятия (выше неоднократно было отмечено, что смысловой акцент этого параллелизма — отсылка к образу креста), он появляется в целом ряде маасских крестов третьей четверти XII в. (важно отметить, что их иконографические программы не идентичны), но не встречается в известных на данный момент переносных алтарях этого периода, что связано с тем, что в программе алтарей более востребованы прообразы, семантически связанные с евхаристической темой. Распространенной парой к сюжету (и на экзегетическом, и на композиционном уровнях) выступает эпизод из пророчества Иезекииля, что способствует формированию в иконографии этих сцен взаимных отсылок (перо в руке начертателя на домах, надпись “*similis aaron*” в сцене

с меткой на лбах спасенных). Однако, несмотря на общие композиционные принципы для памятников одного типа и достаточно устойчивый круг прообразов, нами не было обнаружено двух памятников с идентичным набором сюжетов, что позволяет говорить о вариативности прообразовательных циклов. Отсутствие единой строгой системы в выборе прообразов, как нам кажется, также иллюстрирует тот факт, что один сюжет может выполнять несколько прообразовательных ролей. Так, рассматриваемый сюжет, традиционно в памятниках 1140–1180-х гг. выступающий прообразом Распятия, в Клостернойбургском алтаре выступает прообразом Сошествия во Ад. Подобные наблюдения не только позволяют четче представить семантическую роль сюжета в иконографических циклах, но и дают возможность предположить, в каком иконографическом контексте могли появиться отдельные сцены, сейчас существующие в виде разрозненных эмалевых пластин или инкорпорированных в памятники, изначально иконографически чужеродные фрагменту. Так, мы имеем возможность лучше представить, частью какого объекта могла первоначально быть центральная эмалевая пластина со сценой метки на домах иудеев, включенная позднее в филактерий из собрания Государственного Эрмитажа, боковые полулепестковые части которого занимают сцены жития Св. Иоанна²⁸.

Литература

1. Адам Сен-Викторский / Пер. с лат. и комм. М. Р. Ненароковой // *Arbor mundi*. — 2010. — № 17. — С. 204–233.
2. *Маль Э.* Религиозное искусство XIII века во Франции / Пер. с фр. А. Пожидаевой, Д. Харман. — М.: Институт Святого Фомы, 2009. — 548 с.
3. *Ненарокова М. Р.* Секвенции Адама Сен-Викторского как часть образовательной программы викторинцев // *Arbor mundi*. — 2010. — № 17. — С. 179–203.
4. *Пожидаева А. В.* От Ионического моря до Мааса: границы распространения традиции Генезиса лорда Коттона в западноевропейской иконографии Сотворения мира в VIII–XII веках // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 9 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2019. — С. 493–503. DOI: 10.18688/aa199-4-43
5. *Сычева Ю. А.* Два листа с ветхозаветными композициями в контексте проблемы образца и копирования в искусстве рейнско-маасского региона в XII в. // *Вестник Московского университета. Серия 8: История*. — 2023. — № 1. — С. 178–194.
6. *Adam of Saint-Victor Sequences* / Ed. and trans. by *J. Mousseau*. — Leuven: Peeters, 2013. — 263 p.
7. *Balace S.* *Historiographie de l'art mosan* (Thèse soutenue à l'université de Liège). — Liège, 2009. — 937 p.
8. *Beitz E.* *Deutz R. von. Seine Werke und die bildende Kunst*. — Köln: In Kommission bei Creutzer & C^o, 1930. — 157 S.
9. *Bulteau M.-J., l'abbé.* *Description de la cathédrale de Chartres: suivie d'une courte notice sur les églises de Saint-Pierre, de Saint-André, et de Saint-Aignan de la même ville*. — Chartres: Garnier, 1850. — 348 p.
10. *Buschhausen H.* *Der Verduner Altar: Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*. — Wein: Tusch, 1980. — 170 S.
11. *Buschhausen H.* *The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun: Art, Theology and Politics* // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. — 1974. — Vol. 37. — P. 1–32.
12. *Buschhausen H.* *The Theological Sources of the Klosterneuburg Altarpiece* // *The Year 1200: A Symposium*. — New York: Metropolitan Museum of Art, 1975. — P. 119–138.
13. *Chapman G.* *Jacob Blessing the Sons of Joseph: A Mosan Enamel in the Walters Art Gallery* // *The Journal of the Walters Art Gallery*. — 1980. — Vol. 38. — P. 34–59.

²⁸ XII в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург (инв. номер Ф-170).

14. *Daniélou J.* Sacramentum futuri; études sur les origines de la typologie biblique. — Paris: Beauchesne, 1950. — xvi, 265 p.
15. *Deremble J.-P.* Formes typologiques en pays de Rhin et de Meuse à l'époque romane // *Revue du Nord*. — 1992. — No. 297–298. — P. 729–752.
16. *Descatoire Ch.* Un ensemble d'émaux de la seconde moitié du XIIe siècle: les plaques de la cathédrale de Troyes, influences et spécificités // *L'oeuvre de Meuse II: Orfèvrerie septentrionale XIIe et XIIIe siècles* / Ed. par *Ph. George*. — Namur: Institut du Patrimoine Wallon, 2018. — P. 49–65.
17. *Deuschler F.* Der Ingeborg Psalter. — Berlin: de Gruyter, 1985. — 218 S.
18. *Diehl U.* Die Darstellung der Ehernen Schlange von ihren Anfängen bis zum Ende des Mittelalters: Inaugural-Dissertation. — München, 1956. — 200 S.
19. *Favreau R.* Le vitrail de la Crucifixion de la cathédrale de Châlons-en-Champagne // *Cahiers de civilisation médiévale*. — 2013. — T. 56. — P. 113–136.
20. *Häring N.* Notes on the "Liber Avium" of Hugues de Fouillois // *Recherches de théologie ancienne et médiévale*. — 1979. — T. 46. — P. 53–83.
21. *Hugonis opera dogmatica continuatio. De bestiis et aliis rebus. Libri quatuor* // *Patrologia Latina* / Ed. *J.-P. Migne*. — 1836. — T. 177. — Col. 9–164.
22. *James M. R.* Pictor in Carmine // *Archaeologia*. — 1951. — T. 94. — P. 141–166.
23. *Kötzsche D.* Zum Stand der Forschung der Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebiet // *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Pt. 2*. — Köln: Schnütgen-Museum, 1972–1973. — S. 191–236.
24. *Kötzsche D.* Signa Tav: Grubenschmelzplatte eines typologischen Kreuzes. — Berlin: Kulturstiftung der Länder, 2000. — 115 S.
25. *Macarenko A.* L'Évangélaire d'Averbode. — Herent: Peeters, 2020. — 60 p.
26. *Morgan N. J.* The Iconography of Twelfth Century Mosan Enamels // *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Pt. 2*. — Köln: Schnütgen-Museum, 1972–1973. — S. 263–279.
27. *Philippe J.* Lecture iconographique de deux chefs-d'œuvre de la sculpture mosane du XII^e siècle: la Vierge de dom Rupert et le "Mystère d'Apollon", sortis d'ateliers liégeois // *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*. — 1988. — P. 120–123.
28. *Pressouyre L.* La "Mactatio Agni" au portail des cathédrales gothiques et l'exégèse contemporaine // *Bulletin Monumental*. — 1974. — No. 132–1. — P. 49–65.
29. *Rudolph C.* Inventing the Exegetical Stained-Glass Window: Suger, Hugh, and a New Elite Art // *Art Bulletin*. — 2011. — Vol. 93. — P. 399–422.
30. *Verdier Ph.* A Mosan Plaque with Ezechiel's Vision of the Sign Thau (Tau) // *The Journal of the Walters Art Gallery*. — 1966–1967. — Vol. 29–30. — P. 16–47.
31. *Verdier Ph.* La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis // *Cahiers de Civilisation Médiévale*. — 1970. — P. 1–31.

Название. «Signum Tau» на домах иудеев: прообразовательная роль сюжета в рейнско-маасском искусстве XII века

Сведения об авторе. Сычева, Юлия Андреевна — аспирант, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, 1, Москва, Российская Федерация, 119991; младший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, Москва, Российская Федерация, 125009; yuliya.sycheva13@mail.ru; SPIN-код: 2070-6509; ORCID: 0000-0002-7835-4576

Аннотация. Одной из характерных черт иконографии памятников рейнско-маасского круга в XII в. является обращение к типологической логике в выборе и систематизации сюжетов, формирующих изобразительный цикл. Среди прообразовательных сюжетов, неоднократно встречающихся в сохранившихся циклах и в ряде разрозненных фрагментов, присутствует сцена нанесения метки кровью агнца на дома иудеев накануне Десятой казни (Исх 12:22). На основании анализа иконографических циклов сохранившихся или реконструируемых памятников рейнско-маасского региона в статье предпринимается попытка охарактеризовать композиционную и семантическую роль сюжета в изобрази-

тельном цикле. Рассматриваемый эпизод является одним из самых частых прообразов, однако по-разному представлен в разных группах памятников (часто используется в иконографии крестов и не встречается в известных на данный момент переносных алтарях). Связь с темой креста как спасительного знака сближает этот сюжет с другим ветхозаветным типом, сюжетом из пророчества Иезекииля о нанесении метки на лбы праведных, что отражается в иконографии этих сюжетов (на уровне атрибутов и надписей) и осмысливается в общем решении иконографической программы. Помимо памятников изобразительного искусства, в статье упомянуты текстовые источники XII в., в которых рассматриваемый сюжет интерпретируется в ряду других типологических сцен.

Ключевые слова: христианская иконография, типологический принцип, ветхозаветные прообразы, Согласование Заветов, рейнско-маасское искусство

Title. Aaron Marking a House with a Tau Cross: Typological Significance of the Scene in Rheno-Mosan Art of 12th Century

Author. Sycheva, Iuliia A. — Ph. D. student, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation; researcher, State Institute for Art Studies, Kozitsky per., 5, 125009 Moscow, Russian Federation; yuliya.sycheva13@mail.ru; SPIN-code: 2070-6509; ORCID: 0000-0002-7835-4576

Abstract. One of the characteristic features of the Rheno-Mosan iconography in the 12th century is an appeal to typological logic in the selection and systematization of the episodes that form a pictorial cycle. Among the themes that are repeatedly encountered in the surviving cycles and in a number of scattered fragments, there is the scene of marking the door with the letter Tau (Ex 12:22). Based on the analysis of the iconographic cycles of the surviving or reconstructed works of Rheno-Mosan art, the article attempts to characterize the compositional and semantic role in the pictorial cycle of the subject under consideration. This episode is one of the most frequent prototypes, however, it is presented in different ways in different groups of objects (it is often used in the iconography of crosses and is not found in currently known portable altars). The connection with the theme of the Cross as a saving sign brings this episode closer to another Old Testament type, the scene from the prophecy of Ezechiel about marking the sign on the foreheads, which is reflected in the iconography of these two scenes (at the level of attributes and inscriptions) and is comprehended in the general solution of the iconographic program. In addition to works of art, the article mentions textual sources of the 12th century, in which the subject under consideration is interpreted in a number of other typological scenes.

Keywords: Christian iconography, typology, Old Testament prefigurations, Harmony of the Testaments, Rheno-Mosan art

References

- Balace S. *Historiographie de l'art mosan: Thèse soutenue à l'université de Liège*. Liège, 2009. 937 p. (in French).
- Beitz E. *Deutz R. von. Seine Werke und die bildende Kunst*. Köln, In Kommission bei Creutzer & C° Publ., 1930. 157 p. (in German).
- Bulteau M.-J., l'abbé. *Description de la cathédrale de Chartres: suivie d'une courte notice sur les églises de Saint-Pierre, de Saint-André, et de Saint-Aignan de la même ville*. Chartres, Garnier Publ., 1850. 348 p. (in French).
- Buschhausen H. The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun: Art, Theology and Politics. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1974, vol. 37, pp. 1–32.
- Buschhausen H. The Theological Sources of the Klosterneuburg Altarpiece. *The Year 1200: A Symposium*. New York, Metropolitan Museum of Art Publ., 1975, pp. 119–138.

Buschhausen H. *Der Verduner Altar: Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*. Vienna, Tusch Publ., 1980. 170 p. (in German).

Chapman G. Jacob Blessing the Sons of Joseph: A Mosan Enamel in the Walters Art Gallery. *The Journal of the Walters Art Gallery*, 1980, vol. 38, pp. 34–59.

Daniélou J. *Sacramentum futuri; études sur les origines de la typologie biblique*. Paris, Beauchesne Publ., 1950. xvi, 265 p. (in French).

Deremble J.-P. Formes typologiques en pays de Rhin et de Meuse à l'époque romane. *Revue du Nord*, 1992, no. 297–298, pp. 729–752 (in French).

Descatoire Ch. Un ensemble d'émaux de la seconde moitié du XIIe siècle: les plaques de la cathédrale de Troyes, influences et spécificités. George Ph. (ed.). *Œuvre de Meuse II: Orfèvrerie septentrionale 12^e et 13^e siècles*. Namur, Institut du Patrimoine Wallon Publ., 2018, pp. 49–65 (in French).

Deuchler F. *Der Ingeborgsalter*. Berlin, de Gruyter Publ., 1985. 218 p. (in German).

Diehl U. *Die Darstellung der Ehernen Schlange von ihren Anfängen bis zum Ende des Mittelalters: Inaugural-Dissertation*. München, 1956. 200 p. (in German).

Favreau R. Le vitrail de la Crucifixion de la cathédrale de Châlons-en-Champagne. *Cahiers de civilisation médiévale*, 2013, vol. 56, pp. 113–136 (in French).

Häring N. Notes on the "Liber Avium" of Hugues de Fouilloy. *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 1979, vol. 46, pp. 53–83.

Hugonis opera dogmatica continuatio. De bestiis et aliis rebus. Libri quatuor. Migne J.-P. (ed.). *Patrologia Latina*, 1836, vol. 177, col. 9–164 (in Latin).

James M. R. Pictor in Carmine. *Archaeologia*, 1951, vol. 94, pp. 141–166.

Kötzsche D. Zum Stand der Forschung der Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebiet. *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Pt. 2*. Cologne, Schnütgen-Museum Publ., 1972–1973, pp. 191–236 (in German).

Kötzsche D. *Signa Tav: Grubenschmelzplatte eines typologischen Kreuzes*. Berlin, Kulturstiftung der Länder Publ., 2000. 115 p. (in German).

Macarenko A. *L'Évangélaire d'Averbode*. Herent, Peeters Publ., 2020. 60 p. (in French).

Mâle É.; Pozhidaeva A. and Harman D. (trans.). *Religioznoe iskusstvo XIII veka vo Frantsii (Religious Art of the 13th Century in France)*. Moscow, Institut Svyatogo Fomy Publ., 2009. 548 p. (in Russian).

Morgan N. J. The Iconography of Twelfth Century Mosan Enamels. *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Pt. 2*. Cologne, Schnütgen-Museum Publ., 1972–1973, pp. 263–279.

Mousseau J. (ed. and trans.). *Adam of Saint-Victor Sequences*. Leuven, Peeters Publ., 2013. 263 p. (in Latin and in English).

Nenarokova M. R. Sequences of Adam of St. Victor as Part of the Educational Program of the Victorines. *Arbor mundi*, 2010, no. 17, pp. 179–203 (in Russian).

Nenarokova M. R. (trans. and comm.). Adam of St. Victor. *Arbor mundi*, 2010, no. 17, pp. 204–233 (in Latin and in Russian).

Philippe J. Lecture iconographique de deux chefs-d'œuvre de la sculpture mosane du XIIe siècle: la Vierge de dom Rupert et le 'Mystère d'Apollon', sortis d'ateliers liégeois. *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1988, pp. 120–123 (in French).

Pozhidaeva A. V. From Ionian Sea to Meuse: Limits of Extension of the Cotton Genesis Tradition Influence in West-European Iconography of the Creation of the World in the 8th–12th Centuries. Zakharova A.; Maltseva S.; Stanukovich-Denisova E. (eds). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 9*. Lomonosov Moscow State University; St. Petersburg, NP-Print Publ., 2019, pp. 493–503. DOI: 10.18688/aa199-4-43 (in Russian).

Pressouyre L. La "Mactatio Agni" au portail des cathédrales gothiques et l'exégèse contemporaine. *Bulletin Monumental*, 1974, no. 132–1, pp. 49–65 (in French).

Rudolph C. Inventing the Exegetical Stained-Glass Window: Suger, Hugh, and a New Elite Art. *Art Bulletin*, 2011, vol. 93, pp. 399–422.

Sycheva Iu. A. Two Leaves with the Old Testament Scenes in the Context of Current Studies of Models and Copying Processes in Rheno-Mosan Art of 12th Century. *Moscow University Bulletin. Series 8. History*, 2023, no. 1, pp. 178–194 (in Russian). DOI: 10.55959/MSU0130-0083-8-2023-1-178-194

Verdier Ph. A Mosan Plaque with Ezechiel's Vision of the Sign Thau (Tau). *The Journal of the Walters Art Gallery*, 1966–1967, vol. 29–30, pp. 16–47.

Verdier Ph. La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1970, pp. 1–31 (in French).