

Ю. И. Арутюнян

## Иконографические источники композиции картины «Ревекка у колодца» из коллекции Музея музыки

В собрании Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства хранится небольшой холст, сюжет которого, судя по характеру персонажей и по особенностям композиционного построения, восходит к ветхозаветной истории Исаака и Ревекки из Книги Бытия. Иконографическим источником для написания картины послужила гравюра Д. Вагнера по произведению Я. Амиго, которую нередко воспроизводили немецкие художники второй половины XVIII – начала XIX вв. Восходящий к тексту Книги Бытия сюжет «Ревекка у колодца» занимает особое место в европейском изобразительном искусстве. В раннесредневековой книжной миниатюре сцена характеризуется сукцессивностью, совмещением нескольких последовательных событий в едином изобразительном поле и обращением к позднеантичным образам, символизирующим источники вод. В искусстве книги эпохи средневековья формируются основные аспекты иконографии и последовательность представления сцен встречи Елеазара и Ревекки. В венецианской живописи периода Ренессанса сюжет обретает динамическую структуру композиции и торжественную праздничность, характерные для школы. В XVII–XVIII вв. формируются три типа трактовки сюжета «Ревекка у колодца» – камерный вариант с полуфигурами персонажей на первом плане, лаконичная замкнутая композиция с героями, представленными в рост, и панорамный пейзаж со стаффажем. К первому типу можно отнести картины К. Маратта, Дж. Б. Пьяцетты, Дж. Б. Тьеполо; ко второму – полотна Б. Строцци, Ф. Бола, Н. Пуссена, Б. Э. Мурильо, Я. Хогерса, Ш. А. Куапеля, к третьему – Д. Гаргилио, В. Кастелло, В. ван Нойландта, Ф. А. Маульберча. Сформировавшаяся в эпоху Нового времени иконография сцены «Ревекка у колодца», предполагающая многофигурную композицию в пейзажном обрамлении, получила отражение в композиции из коллекции Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.

Ключевые слова: атрибуция произведений живописи, библейские сюжеты в европейском искусстве, иконография ветхозаветных сюжетов, европейская живопись XVIII в., отечественные коллекции западноевропейского искусства; репродукционная гравюра; рококо в искусстве XVIII в.

Julia I. Arutyunyan

## Iconographic sources of the composition of the painting «Rebekah at the Well» from the collection Museum of Music

The collection of the St. Petersburg State Museum of Theater and Musical Art contains a small canvas, the plot of which, judging by the nature of the characters and the features of the compositional structure, goes back to the Old Testament story of Isaac and Rebekah from the Book of Genesis. The iconographic source for the painting was an engraving by Joseph Wagner based on the work of Jacopo Amigoni, which was often reproduced by German artists of the second half of the XVIII – early XIX centuries. The plot of «Rebekah at the Well», which goes back to the text of the Book of Genesis, occupies a special place in European fine art. In the early medieval book miniature, the scene is characterized by successiveness, the combination of several consecutive events in a single visual field and the appeal to late antique images symbolizing water sources. In the art of the book of the Middle Ages, the main aspects of iconography and the sequence of presentation of the scenes of the meeting of Eleazar and Rebekah are formed. In the Venetian painting of the Renaissance period, the plot acquires the dynamic structure of the composition and the solemn conviviality characteristic of the school. In the XVII–XVIII centuries. Three types of interpretation of the plot of «Rebekah at the Well» are formed – a chamber version with semi-figures of characters in the foreground, a laconic closed composition with characters presented in height, and a panoramic landscape with a staff. The first type includes paintings by C. Maratta, G. B. Piazzetta, G. B. Tiepolo; the second – paintings by B. Strozzi, F. Bol, N. Poussin, B. E. Murillo, J. Hogers, Ch. A. Quapel, the third – D. Gargillo, V. Castello, W. van Neulandt, F. A. Maulberch. The iconography of the scene «Rebekah at the Well», which was formed in the Modern era, assuming a multi-figure composition in a landscape frame, was reflected in the composition from the collection of the St. Petersburg State Museum of Theater and Music.

Keywords: attribution of paintings, biblical subjects in European art, iconography of Old Testament subjects, European painting of the XVIII century, domestic collections of Western European art, reproduction engraving, rococo in the art of the XVIII century

DOI 10.30725/2619-0303-2023-3-108-113

Иконографические особенности трактовки библейских сюжетов в искусстве XVIII–XIX вв. вызывают интерес у современных исследователей в силу разнообразия принципов интерпретации традиционного наследия, влияния стилистических закономерностей эпохи на воплощение событий Священного Писания, сложный диалог светской и религиозной составляющей в формировании композиционных структур. Эпоха рококо, второй волны классицизма и сентиментализма, порождает трансформацию устоявшихся иконографических типов, привнесение новых деталей в традиционное повествование, нарастание нарративной составляющей, актуализацию дидактического начала, внимание к деталям, формирование новых принципов этнографизма и ориентализма. В коллекции живописи Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства в Лепной гостиной Шереметевского дворца (Музей музыки) среди живописных полотен XVIII–XIX вв., включенных в единое пространство интерьера, экспонируется небольшая картина, сюжет которой, судя по композиционной структуре произведения, по типажам персонажей и по характеру взаимоотношений героев, учитывая особенности деталей повествования и антуража, – «Елеазар и Ревекка у колодца»<sup>1</sup>. На основании иконографического и сравнительно-сопоставительного анализа данного памятника и произведений европейских мастеров XVIII – начала XIX в. можно попытаться выявить основу композиционного строя и проследить особенности трактовки сюжета.

Ветхозаветные сюжеты появляются в европейской художественной практике в эпоху Раннего христианства, трансформируясь в зависимости от историко-культурного контекста и конкретных творческих устремлений мастера, они, видоизменяясь, присутствуют в искусстве Нового времени и современности. XVIII столетие стало рубежом, отделившим принципы следования сложившимся иконографическим требованиям к трактовке сцены от попыток смещения смысловых акцентов в рамках сформировавшегося принципа изображения определенного сюжета. Период активного обмирщения искусства и господства светских мотивов, время осознания самостоятельности творческого процесса и обнару-

жения формы как проблемы, эпоха распада единого художественного стиля и утраты целостных представлений о норме, XVIII в. порождает новое отношение к интерпретации религиозной тематики в живописи и графике. Памятники этого круга могут изучаться на основании иконографических подходов, исследующих особенности трактовки композиции и героев, и иконологии, изучающей содержательные аспекты понимания темы, обусловленные культурными закономерностями эпохи. Анализ принципов построения композиции, особенностей воплощения персонажей, жестикуляцию и движения фигур, понимание антуража и деталей пространственной структуры – пейзажа, архитектурных мотивов – способствуют идентификации сцены даже в тех случаях, когда сюжет четко не прочитывается.

Сюжет из Книги Бытия (Быт. 24: 10 – 29) «Елеазар и Ревекка у колодца» появляется в раннехристианском искусстве. В миниатюре «Венской Книги Бытия» (Вена, Австрийская национальная библиотека, VI в., *Vindob. theol. gr. 31; folio 7 recto*) изображение объединяет два последовательных события, одни и те же персонажи повторяются дважды. Справа высится обнесенный крепостными стенами город Нахор, в глубине Ревекка спускается к воде с кувшином на плече, в центре композиции Елеазар припадает к сосуду, рядом – верблюды каравана. Слева – персонафикация источника в виде полуобнаженной фигуры, напоминающая об античной традиции [1, р. 84–85]. Пурпурный фон листа, нижнюю часть которого и занимает сцена, подчеркивает интенсивные синие в трактовке воды, акцентирует теплые розоватые и охристые в одеждах героев. Условность в трактовке архитектуры, несоизмеримой с масштабом персонажей, центрический характер движения, замкнутость композиции и декоративность колорита соседствуют со сложным построением пространства и вниманием к повествовательной составляющей [2, р. 449–450]. Манускрипт VI в., восходящий к более раннему образцу [3, р. 37–39], отражает принцип трактовки сцены и систему построения композиции, которая получит развитие в искусстве Нового времени.

В «Псалтири Людовика Святого» (1270 г., Париж. Национальная библиотека Франции. Отдел рукописей. *Latin 10525*), композиционное построение миниатюр которой характеризуется сложными архитектурными обрамлениями каждой сцены, нарративный аспект сюжета «Елеазар и Ревекка у ко-

<sup>1</sup> В экспозиции в зале Шереметевского дворца – Музея музыки данное полотно аннотировано как «Христос и самаритянка у колодца» работы неизвестного французского художника конца XVIII в.

лодца» акцентирован за счет совмещения нескольких последовательных событий: Авраам дает наставление рабу своему, Ревекка подносит кувшин Елеазару, караван склоняется к источнику воды. Композиция расположена под высокими стрельчатыми вимпергами со сдвоенными арками, высокими шпилями пинаклей и розами с квадрифолием в центре. Авраам, подобно властителю, восседает на троне, его статичная поза и указующий жест подчеркивают значение праотца. Композиция «Елеазар и Ревекка у колодца», вписанная в узкое пространство сдвоенной арки, объединяет сцену утоления жажды и изображение каравана верблюдов у воды. Вытянутые легкие пропорции и витиеватый динамичный ритм, отражающие особенности формообразования эпохи готики, выявляют декоративность общего художественного решения, акцентированного построенным на сочетании локальных пятен сочного цвета колоритом.

Сложившаяся иконография сцены «Елеазар и Ревекка у колодца» характеризуется рядом устойчивых композиционных схем и типичными подходами к интерпретации персонажей: Ревекка изображается с кувшином в руках, Елеазар припадает к воде, рядом нередко изображаются спутницы Ревекки, верблюды каравана, иногда – стадо овец, слуга Авраама преподносит девушке запястье [4, р. 56–57]. Сюжет, весьма нечасто появляющийся в искусстве средневековья, возникает в венецианской живописи XVI столетия, прежде всего у Веронезе и Тициана. В типичной для позднего Ренессанса манере художники выстраивают сложную по композиции и декоративную по сочному колориту картину. Масштабное полотно Паоло Веронезе (Вашингтон, Национальная галерея искусств) с резким угловым ракурсом и динамичной диагональю доминирует сочный колорит, построенный на сочетании огненно-красных, розовато-серебристых и оранжево-желтых тонов, противопоставленных холодным васильково-синим одежд персонажей и зеленоватым оттенкам в пейзаже. Недавно атрибутированная работа Тициана (Хабаровск, Дальневосточный художественный музей) – иной тип композиции – полуфигуры героев максимально приближены к первому плану, диагональ движения подчеркнута направлением жестов и взглядов, колорит построен на контрасте розовато-белых в платье Ревекки и серебристо-синих пейзажа и одежд Елеазара.

Маньеризм порождает многофигурные, сложные по композиции и структуре пространства и весьма декоративные по сочному интенсивному колориту полотна на сюжет «Елеазар и Ревекка у колодца». В картине Франса Флойса из частной коллекции действие происходит на фоне уходящего вдаль пейзажа. Центральная группа расположена слева и акцентирована активным движением героев, резким поворотом фигур, и насыщенным алым в одеяниях Елеазара. Слева простирается пейзаж с изображением каравана, вдали – водная гладь, прибрежные постройки и горы. Справа – группа девушек у колодца, их вытянутые и изогнутые фигуры типичны для эпохи маньеризма. Напряженные прорывы пространства, укрупненный первый план и обобщенные дали, «змеевидные» фигуры и жестковатый резкий колорит соответствуют эстетическим представлениям середины XVI столетия. Сходные принципы построения композиции и перспективы в перовом рисунке Герарда Грунинга из коллекции Государственного Эрмитажа. В офорте Ханса Бола персонажи растворяются в панорамном пейзаже, история становится частью экзотического ландшафта, на первом плане сцена с Ревеккой и Елеазаром, на втором – колодец и верблюды каравана, за ними – широкое пространство с узловатыми деревьями речной долиной и скалами.

К XVII в. складывается устойчивая схема изображения сцены «Елеазар и Ревекка у колодца». Формируется три основных типа композиций и трактовки сюжета: многофигурная сцена в панорамном пейзаже, камерная группа из нескольких фигур у колодца и полуфигурное изображение главных персонажей повествования. В первом случае акцентируется экзотический антураж, вид богатого каравана, во втором – театральность запечатленной мизансцены, повествовательное начало, отношения и эмоции героев, в третьем – ориентальные мотивы в костюмах и деталях, мимика и жесты персонажей.

В живописи XVII–XVIII вв. композиция с широким пейзажным видом и небольшими фигурами, близкими к стаффажу, встречается в работах Франса Франкена, Валерио Кастелло, Доменико Гаргильо, Гербранда ван ден Экхаута, Виллема ван Нойландта, Себастьяна Галеотти, Джованни Баттиста Тьеполо, Франца Антона Маульберча, Феликса Иво Лейхера. Масштабный панорамный вид объединяет группу фигур, противо-

поставляя их условным далям. В. Каstellо и Я. Хогерс вводят в композицию сложный архитектурный фон, в работах Д. Гаргильо и Г. ван ден Экхаута за спинами героев простирается гористое плато, уводящее взгляд зрителя к выходящим на горизонте горам. В. ван Нойландт, художник руин и римских видов, романист, увлеченный образами Вечного города, на медной пластине изображает фантастическую сцену «Каприччио. Вид на Рим с Колизеем и Ребеккой и Елеазаром у статуи Зевса» (1609–1619). Театральная репрезентативность позднего барокко подчеркнута сценичностью трактовки сюжета у Дж. Б. Тьеполо, Ф. И. Лейхера и Ф. А. Маульберча, интерес к экзотическим мотивам, ориентальным костюмам и пейзажам сочетается у мастеров XVIII столетия с рокайльной легкостью гибких и изящных фигур, в реальный антураж вплетается фантастика условного Востока.

Замкнутые в сжатом пространстве первого плана камерные сцены «Елеазар и Ревекка у колодца», включающие несколько фигур, позволяют акцентировать внимание на отношениях между героями повествования, композиция строится на взглядах и жестах, детали приобретают особую выразительность. Подобная трактовка сюжета – в картинах Пьетро Делла Веккио, Бернардо Строцци, Фердинанда Бола, Никола Пуссена, Бартоломе Эстебана Мурильо, Салмона де Брея, Франческо Солимены. Выработывается корпус устойчивых композиционных приемов: группа Елеазара и Ревекки выделяется выразительными «пространственными лакунами», обособляясь от остальных персонажей, раб Авраамов, припадая к кувшину, жадно пьет воду (работы Ф. Бола, Н. Пуссена, Б. Э. Мурильо) или протягивает девушке запястья, на которые та удивленно взирает (Ф. Солимена, К. Маратта, Н. Пуссен, П. Делла Веккио). Риторические принципы трактовки библейских сюжетов XVII в., основанные на визуальной интерпретации текста, предполагают обращение к системе устоявшихся приемов воплощения идей и образов. Характерный для искусства раннего Нового времени «конфликт оптики и риторики» [5, р. 4] разрешен за счет смещения акцентов и нарастания жанровых аспектов воплощения темы. Принцип «чтения художником» Мейера Шапиро [6, р. 9–16] формирует образный строй произведений, трактовка темы не вызывает сомнений повторяемость устоявшихся иконографических типов изображения порождает узнавание сюжета.

Вариант композиции сцены «Елеазар и Ревекка у колодца» с полуфигурами в лаконичном замкнутом пространстве можно считать редуцированной версией предыдущего типа трактовки сюжета: количество персонажей сокращается до трех–пяти, акцентируется не мотив утоления жажды (редкий пример – картина И. К. Лота из собрания Государственного Эрмитажа), а дарение (К. Маратта, Дж. Б. Пьяцетта, Н. Грасси, Дж. Б. Питтони, Дж. Б. Тьеполо). Подобное прочтение предполагает большее внимание к антуражу – богатые одеяния героев, характер фактур роскошных тканей, переливающийся блеск украшений. Нередко значение придается реакции героев – недоверие или интерес Ревекки, удивление ее спутниц, благожелательность Елеазара. Лишая сцену занимательной повествовательности, художники акцентируют эмоции персонажей, характер их взаимоотношений, пейзажное окружение сводится к изображению синевы небес, нескольких деревьев вокруг колодца, влаги источника. Фигуры главных героев доминируют в пространстве, жесты и взгляды персонажей формируют основу композиционной структуры полотен.

Содержательные аспекты сцены, особенности ее интерпретации современниками и привлекательность сюжета повлекли за собою активное использование образов «Елеазара и Ревекки» на предметах декоративно-прикладного искусства, примером чему может служить складной веер с изображением Елеазара и Ревекки у колодца (1760-е гг. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Инвентарный номер: ЭРТ-15083) [7]. Широкому использованию мотива способствует развитие репродукционной гравюры и книжной иллюстрации, активно тиражировавшим в XVIII – начале XX вв. живописные работы на библейский сюжет, одним из наиболее популярных произведений, распространявшихся в графике, становится полотно Ш. А. Куапеля «Елеазар и Ревекка у колодца» (1701, Париж, Лувр), образы и общее построение композиции которого, многократно воспроизведенное в гравюре, проявляется в декоре предметов обихода, например, вееров.

Картина «Елеазар и Ревекка у колодца», представленная в Лепной гостиной Шереметевского дворца (Музея музыки) Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, стилистически связана с принципами рококо – камерный формат, грациозные фигуры

на фоне экзотического пейзажа, изящество поворотов и поз, куртуазный поклон героя, нежные оттенки оранжево-золотистых, приглушенно-розовых и фиашковых тонов, формирующие колорит. Рядом с произведениями французских мастеров второй половины XVIII в. – Шарля Андре ван Лоо (?) и Оноре Фрагонара – работа призвана формировать целостный и стилистически единый образ интерьера эпохи Просвещения.

На небольшом потемневшем холсте в вычурной раме представлена камерная композиция, соответствующая второму типу изображений сюжета, характеризующемуся повествовательным началом и вниманием к действиям героев. Центром полотна становится узел рук – Елеазар возлагает на запястье Ревекки драгоценное украшение, фигура девушки, напоминая работу Дж. Б. Тьеполо, оказывается выше, она поднялась на основание колодца. Раб Авраамов, вооруженный луком и стрелами, склоняется, поднося браслет. На первом плане слева – брошенный посох и глиняный кувшин, еще один сосуд с водой стоит на каменном бортике колодца. За спиной Ревекки – ее удивленная спутница внимательно вслушивается в речь Елеазара, придерживая левой рукой ведро. Фоном фигурам служат несколько деревьев, темные кроны которых четкими силуэтами читаются на фоне светлого неба. Справа – пасущиеся овцы, в глубине – верблюды каравана, имеющие весьма экзотический вид. Светлые одежды Елеазара и яркие пятна васильково-синего и розоватого в костюме Ревекки читаются активными акцентами на темном в целом зеленоватом фоне. Общая структура полотна, композиция, трактовка сцены, положение и позы героев, наличие колодца и запястий в руках персонажа, изображение овец и каравана верблюдов на втором плане указывают на иконографию сюжета.

В коллекции Государственного Эрмитажа есть работа неизвестного немецкого художника XVIII в. «Елеазар и Ревекка у колодца» (XVIII в. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Инвентарный номер: ГЭ-10011) [7], центральная группа которой повторяет рассматриваемую картину, только – зеркально: композиционная структура, расположение и жесты трех персонажей, трактовка животных, брошенный на землю кувшин. Аналогичное решение сцены на библейский сюжет «Елеазар и Ревекка у колодца» встречается в немецких храмах XVIII в. В евангелической церкви Альбах (коммуна

Фернвальд, район в Гессене, Германия) в росписи ограждения верхнего яруса эмпор работы художника Даниеля Хизгена (1733–1812). Подпись под изображением гласит «Иаков и Рахиль», однако композиция, трактовка поз и жестов фигур, антуража и животных явно указывают на полное совпадение произведений. В росписях галереи эмпор Церкви в Эльменхорсте (1759), несмотря на наивность в изображении пространства и фигур, нарушение пропорций и закономерностей трактовки пейзажа, четко прочитывается та же композиционная схема, до мелочей повторяющая композицию картины из Санкт-Петербурга. Можно предположить, что у произведений есть единый источник решения структуры полотна, к которому восходят все четыре приводимых произведения.

Около 1745 г. был опубликован цикл графических листов на сюжеты из Ветхого Завета, исполненный Йозефом Вагнером (Joseph Wagner, 1706–1780) (ок. 1745 г. Национальная галерея, Вашингтон), сцена «Елеазар и Ревекка у колодца» выполнена с холста венецианского живописца Якопо Амигони (Jacopo Amigoni, 1675–1752), учителя немецкого мастера. Вариант полотна Якопо Амигони (1739–1758, частное собрание), несмотря на более динамичную многофигурную сцену и венецианское чувство цвета, повторяет в общих чертах изучаемую композицию. Графический лист Й. Вагнера близок к картине из Шереметевского дворца как по общей структуре полотна, так и в мелких деталях. Полностью повторяется центральная группа фигур и образ девушки с ведром, кувшин и посох первого плана, форма колодца, кроны деревьев в глубине, изображения животных справа. Существуют и несколько более поздние раскрашенные от руки гравюры цикла Й. Вагнера (ок. 1750 г. Городская галерея, Братислава. Инвентарный номер: С 14675), весьма широко распространенные в Центральной Европе. В коллекции Государственного Эрмитажа есть еще одно полотно, восходящее к гравюрам Й. Вагнера, это «Давид и Авигея» неизвестного немецкого художника XVIII в. (XVIII в. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Инвентарный номер: ГЭ-10010) [7].

Таким образом, картину из экспозиции Шереметевского дворца – Музея музыки Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства можно определить как работу неизвестного (немецкого?) мастера середины – вто-

рой половины XVIII в. «Елеазар и Ревекка у колодца», написанную позднее 1745–1750 гг.

Иконография сцены «Елеазар и Ревекка у колодца» сложилась в раннехристианский период, в эпоху средневековья и Возрождения художники нечасто обращались к этой теме, в то время как мастера XVII – начала XIX в. по-разному решали композиционное построение и принципы трактовки сюжета: от камерной сцены с полуфигурами на первом плане – к локальной повествовательной сцене, нарративная составляющая которой намеренно акцентируется, к панорамным пейзажам со стаффажем, где герои растворяются в широком пространстве. В зависимости от характера заказа и подходов художников к композиции трактовка сюжета претерпевает изменения в образном строе работ, композиционно-пространственном построении и в интерпретации библейских персонажей.

### Список литературы

1. Weitzmann K. Influence of Jewish Pictorial Sources // Weitzmann K. *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*. Chicago; London: Chicago Univ. Press, 1971. P. 76–95.
2. *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century* / ed. K. Weitzmann. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1979. 736 p.
3. Grabar A. *Les voies de la création en iconographie chrétienne: Antiquité et Moyen Âge*. Paris: Flammarion, 1994. 442 p. (Champs).
4. Réau L. *Iconographie de l'art chrétien..* Paris: Presses Univ. de France, 1956. Vol. 2, p. I: Ancien Testament. VIII; 470 p.
5. Pericolo L. *Caravaggio and Pictorial Narrative Dislocating the Istorìa in Early Modern Painting*. London: Harvey Miller Publ. (An Imprint of Brepols Publ.), 1994. 675 p.
6. Schapiro M. *Words and pictures: on the literal and the symbolic in the illustration of a text*. The Hague; Paris: Mouton Coll. in libr., 1973. 108 p.
7. Коллекции. История музея // Государственный Эрмитаж: офиц. сайт. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore> (дата обращения: 20.05.2023).

### References

1. Weitzmann K. *Influence of Jewish Pictorial Sources*. Weitzmann K. *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*. Chicago; London: Chicago Univ. Press, 1971. 76–95.
2. Weitzmann K. (ed.). *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1979. 736.
3. Grabar A. *Les voies de la création en iconographie chrétienne: Antiquité et Moyen Âge*. Paris: Flammarion, 1994. 442. (Champs).
4. Réau L. *Iconographie de l'art chrétien..* Paris: Presses Univ. de France, 1956. 2 (I): Ancien Testament. VIII; 470.
5. Pericolo L. *Caravaggio and Pictorial Narrative Dislocating the Istorìa in Early Modern Painting*. London: Harvey Miller Publ. (An Imprint of Brepols Publ.), 1994. 675.
6. Schapiro M. *Words and pictures: on the literal and the symbolic in the illustration of a text*. The Hague; Paris: Mouton Coll. in libr., 1973. 108.
7. Collections. History of the Museum. The State Hermitage Museum: offic. website. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore> (accessed: May 20.2023) (in Russ.).