

Сотворение мира в иконографии
средневекового Запада

Анна Пожидаева

Сотворение мира в иконографии средневекового Запада

Опыт
иконографической
генеалогии



Новое
Литературное
Обозрение

2021

УДК
ББК
П46

Редактор серии *Г. Ельшевская*

Пожидаева, А.

П46 Сотворение мира в иконографии средневекового Запада. Опыт иконографической генеалогии / Анна Пожидаева. — М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 464 с.: ил. (Серия «Очерки визуальности»).

ISBN 978-5-4448-1551-9

Изображения средневековых мастеров многие до сих пор воспринимают как творения художников — в привычном для нас смысле слова. Между тем Средневековью не известны понятия «творчество», «верность природе» или «наблюдение», которые свойственны Ренессансу и Новому времени. Искусствовед Анна Пожидаева стремится выявить логику работы западноевропейских мастеров XI–XIII веков, прежде всего миниатюристов. Какова была мера их свободы? По каким критериям они выбирали образцы для собственных иконографических схем? Как воспроизводили работы предшественников и что подразумевали под «копией»? Задаваясь такими вопросами, автор сосредотачивает внимание на западноевропейской иконографии Дней Творения, в которой смешались несколько очень разных изобразительных традиций раннего христианства. Анализ многочисленных миниатюр позволяет исследователю развить концепцию «смешанного паззла» — иконографического комплекса, сложенного несколькими поколениями средневековых мастеров. Анна Пожидаева — кандидат искусствоведения, доцент факультета гуманитарных наук НИУ «Высшая школа экономики».

УДК
ББК

© А. Пожидаева, 2021

© Д. Черногаев, дизайн серии, 2021

© ООО «Новое литературное обозрение», 2021

Благодарю всех, без кого эта книга никогда не была бы написана. За интерес и внимание к моей работе, за множество ценных советов благодарю моих коллег Ольгу Этингоф, Красимиру Лукичеву, Дильшат Харман. Благодарю моего учителя Алексея Расторгуева, благодарю бывших учеников, а теперь молодых коллег Елену Новичкову, Дарью Серегину, Наталью Дядюнову, Юлию Сычеву, Анастасию Егорову — многими разделами эта книга обязана опыту нашей совместной работы.

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-трикiefала 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 большую 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. Пэخت 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 гомилиярия (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 любому 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 Uberlieferung*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: Tempusky, 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 итало-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 Генезиса 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: Osterreichische 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'incastasse 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'incastano 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.

Часть I

Образец, копия, инструкция.

Пути сложения
иконографической схемы
в Западноевропейском
Средневековье

«Исследователь обычно возвращается к гипотезе об утерянном образце как последнему прибежищу, когда все остальные объяснения оказываются бесплодными»¹, — эти слова Роберта Шеллера справедливы для огромного большинства попыток найти непосредственный прототип того или иного изображения. В редких случаях мы можем точно указать самостоятельный памятник-образец, доступный мастеру и воспроизведенный тем или иным способом, — такова, например, описанная Моникой Мюллер история копирования части изображений Штаммхаймского Миссала в процессе иллюминирования Евангелия Генриха Льва². Гораздо больше ситуаций, когда облик непосредственной модели мы можем реконструировать лишь предположительно, когда в цепи наших рассуждений отсутствует одно или несколько звеньев. Еще чаще приходится признать, что моделей могло быть несколько и они цитировались частично.

Наше внимание в последующих частях будет сосредоточено на механизме иконографических заимствований на материале преимущественно XI—начала XIII века, когда в большинстве случаев речь идет не о механическом копировании с сохранением стиля образца и целостности

¹ *Sheller R. Exemplum. P. 27.*

² *Müller M. Introduction. P. XXII; Wolter-von dem Knesebeck H. Göttliche Weisheit und Heilsgeschichte. Programmstrukturen im Miniaturenschmuck des Evangeliars Heinrichs des Löwen // Buchkultur und Goldschmidkunst im Hohenmittelalter. Kassel: Helmarshausen, 2003. S. 147–162.*

изображения, а именно о частичных заимствованиях, «миграции» отдельных все более мелких визуальных единиц, что сразу же делает актуальным вопрос о наличии какой-либо формы образцов или приоритете зрительной памяти.

Чтобы подойти к этой непростой задаче во всеоружии, попытаемся в этой части перечислить основные варианты отношений «образец — копия» и «инструкция — исполнение», возникающие в западнохристианском мире на протяжении всего периода Средневековья.

Сразу же возникает проблема организации обширного материала, состоящего из примеров двух родов: копирования образца (специально предназначенного для этой цели или являющегося самостоятельным произведением искусства) или же следования словесным и письменным рекомендациям.

Мы не будем здесь подробно обращаться к многократно рассматривавшимся в литературе вопросам организации труда в монастырских, а позже — в светских скрипториях¹, техническим аспектам иллюминации рукописи, проблемам взаимоотношений заказчика и исполнителя; нас будет интересовать сам процесс воздействия разных способов руководства на систему иллюстрирования.

Мы рассмотрим два параллельно существующих способа: различные *визуальные образцы* — от самостоятельных рукописей, циклов изображений и отдельных сцен, которые могли в определенной ситуации служить образцами для копирования, до всевозможных листов и «книг моделей», а также разного рода *текстовые рекомендации или описания изображений*. В ходе этого обзора мы

¹ См., напр.: *Avril F. A quand remontent Les premiers ateliers laics a Paris? // Les Dossiers de l'Archeologie. 1976. № 16, P. 36–44; Branner R. Manuscript painting at Paris during the Reign of St. Louis. Los Angeles: University of California Press, 1977; Alexander J. J. G. Medieval Illuminators and Their Methods of Works.*

попытаемся выявить общность и различия в развитии этих двух процессов.

В наши задачи не входит собственно классификация немногочисленных сохранившихся листов и книг образцов. Мы будем исходить из более широкого спектра отношений «образец — копия» в целом, куда войдут и самостоятельные рукописи, и специально созданные руководства, и примеры апелляции к зрительной памяти мастера.

Следование визуальному образцу в Древнем мире исчерпывается немногочисленными, но стабильно повторяющимися указаниями на использование как рисунка на земле (так передают историю гибели Архимеда Тит Ливий и Цицерон¹, «чертил перстом по земле» Христос в сцене с женщиной, взятой в прелюбодеянии в Ин 8:6–9), так и — гораздо чаще — использования временных основ — глиняных и восковых табличек. Р. Шеллер приводит примеры от «кирпича», на котором чертит изображение города Иерусалима пророк Иезекииль (Иез 4:1), до многочисленных упоминаний изображений на восковых табличках, бывших в ходу от «Пира» Платона и, далее, до 35 главы «Новой жизни» Данте, где он изображает ангела на «неких табличках».

Упоминание табличек как черного носителя образца встречается и в Раннем Средневековье. Так, уже в VII веке Адамнан, аббат ирландского монастыря Иона, просит паломника Аркульфа начертить карту святых мест Иерусалима именно на табличке — перед тем как перенести ее на пергамент².

Следом идут образцы-эскизы на постоянных, но дешевых материалах (кости животных, стенная штукатурка, реверсы бытовых орудий) или вторичное использование

¹ Тит Ливий. История римлян 25, 31; Цицерон. О пределах блага и зла 50:19. См.: *Sheller R. Exemplum*. P. 2.

² *Ibid.* P. 2–4.

папируса и пергамента. Плиний Старший в «Естественной истории» упоминает о неких рисунках и набросках Паррасия: «Сохранилось и много грифельных набросков на его досках и тонких листах пергамента, из которых художники, говорят, извлекают для себя пользу»¹. Недавнее открытие так называемого Папируса Артемидора², свитка с фрагментом текста географического трактата, в ходе вторичного использования покрытого явно тренировочными зарисовками фигур реальных и фантастических животных, и развернувшаяся дискуссия о его подлинности заново поставили вопрос о роли подготовительного рисунка в жизни позднеантичной мастерской.

Актуальность этого вопроса связана с тем, что за два десятилетия до этого Ф. Брюно³ выдвинул убедительные аргументы против распространенного в археологической литературе тезиса об использовании римскими мозаичистами альбомов образцов. Он указал на, во-первых, невозможность широкого циркулирования рисунков знаменитого мастера, упомянутого Плинием, в среде ремесленников-мозаичистов и, следовательно, на несостоятельность предположения о хождении рисунков великих мастеров на основе одного лишь этого отрывка, а во-вторых, на обычное⁴ в мастерской разделение труда художника, создававшего

¹ Hist. nat. XXXV. 68.

² Ibid. P. 62–63. См.: Gallazzi C., Settis S., eds. *Le tre vite del papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano*. Catalogo della mostra (Torino, 8 febbraio—7 maggio 2006). Torino: Mondadori Electa, 2006. Мы вынуждены заметить, что за время, пока книга готовилась к печати, туринские эксперты признали папирус подделкой, что, однако, оспорил С. Сеттис: <https://www.ilfattoquotidiano.it/in-edicola/articoli/2018/12/15/il-vero-papiro-e-i-falsi-esperti/4837713/>.

³ Bruneau Ph. *Les mosaïstes antiques avaient-ils des Cahiers de modèles? // Revue archéologique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984. P. 241–272.

⁴ Ibid. P. 262–263. Тезис доказывается тем, что в противном случае в ряде подписей мозаичистов указывается, что они работали *sine picture*, т. е. совмещали две роли в одном лице.

эскиз фигуративной сцены, и собственно мозаичиста. Отсутствие сколько-нибудь заметного единообразия в поздне-римских мозаиках на сходные сюжеты наводит исследователя на мысль о функции памяти мастера, создающего непосредственную иллюстрацию известного текста или темы, предполагающей определенное единообразие трактовки (например, «Похищение Европы») с апелляцией к зрительной памяти мастера. Подготовительный рисунок художника в таком случае носил служебный характер, предназначался только для мозаичиста и, вероятно, уничтожался сразу после выполнения мозаики. В других случаях, например в часто повторяющихся и достаточно единообразных морских композициях, могли сыграть роль неоднократно используемые мастерской картоны или портативные образцы, имеющие статус самостоятельного произведения искусства, например небольшие мозаики-эмблемата¹. Таким образом, Ф. Брюно разводит два понятия: «схема» (*schemata*) как визуальный образ, привязанный к определенному понятию (и воспринимаемый как некий пластический очерк этого понятия в памяти), и «тема» как понятие, предполагающее разные возможности визуальной трактовки².

Однако исследования египетских остраконов и Папируса Артемидора (при условии признания его подлинности) могут служить контраргументом в пользу сохранения и даже особой ценности некоторых рисунков-образцов. Замечательно, что С. Сеттис в своем исследовании Папируса Артемидора³ ставит вопрос о роли рисунка как

¹ *Bruneau Ph.* Les mosaïstes antiques avaient-ils... P. 247.

² *Ibid.* P. 259.

³ *Gallazzi C., Settis S., eds.* Le tre vite del papiro di Artemidoro. P. 20–65, см. Также: *Battini M., Saladino V., Franzoni C., Settis S.* Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica // *Quaderni storici. Nuova serie.* Vol. 41. № 123 (3). Oggetti e scambi culturali (Dicembre 2006). P. 671–701.

способа передачи визуальной информации в Поздней Античности, обозначая два полюса изучения этой проблемы: от методов фиксации *schemata* как привычных для эпохи или культуры визуальных формул, «средств невербальной коммуникации», связанных со зрительной памятью мастера, — до чисто технических аспектов, связанных с разделением труда в мастерской.

Связывая все вышесказанное с нашим средневековым материалом, мы обратимся к самым ранним из сохранившихся текстов христианского Запада, свидетельствующим об использовании образцов. Оговоримся сразу, что для раннехристианского и раннесредневекового периода понятие «образцы» (*auctoritates*) относится лишь к текстам¹. Само появление понятия «точное копирование» связано с каролингской эпохой и опять-таки касается лишь священных текстов, которые Карл Великий в двух указах (*De literis colendis* и *Admonitio generalis*) предписал точно копировать². Однако прямых указаний на то, что речь может идти также о копировании визуального материала, у нас нет.

¹ См.: Müller M. Introduction. P. XVII—где приводится красочное сравнение, сделанное бл. Иеронимом Стридонским, мудрости язычников, находящейся в плену их безнравственности, с Самсоном с обрезанными волосами в плену у филистимлян.

² Ibid. XX.

Первые сведения о визуальных образцах в V–VI веках в Западной Европе

Немногочисленные сведения, дошедшие до нас от этого периода, мы не можем в большинстве случаев классифицировать ни как случай использования визуального образца, ни как случай следования словесной инструкции — из-за скудости и неполноты информации. Позднеантичная апелляция к *schemata* не может быть исключена ни в одном из нижеприведенных случаев, тем более что почти всегда речь идет о несохранившемся образце.

Наиболее показательное и однозначно свидетельское в письме Павлина Ноланского (нач. V в.) о неких *picturae*, небольших изображениях, которые должны послужить его другу Сульпицию Северу образцами для заказа росписей в его епархии. Эти маленькие «картинки» воспроизводили более ранние росписи в церквах Нолы и Фунди. Р. Шеллер считает, что речь идет в любом случае о каких-то портативных изображениях¹. Однако большая часть письма посвящена подробному описанию мозаик и фресок Нолы с приведением составленных самим Павлином подписей-*tituli* к изображениям (о них речь пойдет ниже).

¹ См.: *Sheller R. Exemplum*. P. 22; *Davis-Weyer C. Early Medieval Art*. 300–1150 (*Sources and Documents in the History of Art Series*). New Jersey: Englewood Cliffs, 1971. P. 23. *Paulinus de Nola, Epistola* 32.

Это свидетельствует о неменьшей роли жанра экфрасиса в деле передачи информации об образах. Более того, в одном из стихотворных посланий Павлина описание мозаик и фресок в его церквах сочетается с апелляцией к зрительной памяти адресата, «чтобы буквы показали то, что уже объяснила рука»¹.

Более конкретные выводы можно сделать из уникального примера, связанного с частично сохранившимся памятником того же периода — Кведлинбургской Италой (Берлин, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Cod. theol. lat. f. 485). Здесь написанные золотом краткие подписи-титли, адресованные зрителю, сочетаются с первым известным примером текста, адресованного непосредственно исполнителю миниатюры,² — инструкции, написанной *на месте* будущей миниатюры курсивом и простыми чернилами. Эти тексты-инструкции, не вызывающие сомнения в своем назначении, подробно рассматриваются в исследовании И. Левин³, полагающей, что в процессе работы над рукописью были востребованы несколько способов инструктировать мастеров. Изображение на f. 3, по мнению автора, представляет собой пример сделанного glavой мастерской эскиза с основными контурами изображений и подписями золотом, называющими лишь имена персонажей, в то время как более пространственные надписи простыми чернилами курсивом на f. 2r начинаются словами *facies* — «сделай». Одновременно наблюдаются

¹ «Ut littera monstret quod manus explicuit». Paulinus de Nola. Poemata. XXVII, 584–585. PL 61. Col. 661; цит. по: Zannichelli G. Les livres de modèles et Les dessins préparatoires au Moyen Âge // Cahiers de Saint-Michel de Cuxa. 2012. № 43. P. 66.

² Davis-Weyer C. Early Medieval Art. P. 24. Напр., «Сделай (*facies*) [изображение] пророков, одного с кифарой, другого с флейтой, третьего с барабаном, и Саула пророчествующего, и его слугу с арфой».

³ Levin I. The Quedlinburg Itala: the oldest illustrated Biblical manuscript. Leiden: Brill Academic Pub, 1985.

и некоторые различия между текстом *tituli* и иконографией миниатюр; так, третья сцена f. 2r (самого сохранившегося листа) не соответствует тексту инструкции. Текст гласит: *Facis ubi rex saul profetam irratum rogat utin se rogent deum et orantem agag sibi ignoscere*¹. Иллюстрация изображает Саула, останавливающего уходящего Самуила, и их совместную молитву (6). Изображение же Агага отсутствует. На основе этого можно предположить, что письменная инструкция — не единственный источник иконографии миниатюр. Дж. Дзаникелли² приводит этот пример как очевидное свидетельство апелляции к *schemata*, известным мастерам типам изображений, для которых в мастерской не нашлось визуального образца. Именно в этих случаях глава мастерской перешел от простого называния персонажей к подробному экфрасису, однако визуальная память мастера оказалась более сильным фактором в создании образа³.

Возможно, в работе мастера параллельно присутствовал наравне с инструкцией и некий визуальный образец, который он мог полностью или частично копировать. Возможно, это был нарративный цикл или даже несколько циклов. И. Левин предполагает⁴, что автор программы и исполнитель миниатюр имели перед глазами (или, скорее, имели в виду) два *разных* визуальных образца, чем и объясняются случаи отклонения рисунка

¹ *Levin I. The Quedlinburg Itala. P. 31.* «Ты делаешь [т.е. «Сделай то»], где царь [Саул] просит уходящего пророка, чтобы они [вместе] просили Бога и молились, дабы Агаг был прощен». (Здесь и далее перевод автора, если не указано иначе; автор благодарит А.Н. Грешных за консультации.)

² *Zanichelli G. Les livres de modèles et Les dessins préparatoires au Moyen Âge. P. 66.*

³ *Ibid.*

⁴ *Levin I. The Quedlinburg Itala: the oldest illustrated Biblical manuscript. P. 32.*

от инструкции. Однако мы никогда не узнаем, был ли этот визуальный образец, например, самостоятельной рукописью, доступной мастеру, или образы-schemata черпались из воспоминаний о каких-либо монументальных композициях. В пользу зрительной памяти и «перевода» библейского текста на язык привычных schemata говорит явная «романизация» ряда иконографических элементов; так, на f. 2r пророк Самуил спускается с Галгала на колеснице, проходящей через нечто вроде триумфальной арки, а жертвоприношение Саула показано как бескровная жертва, приносимая римским императором. Получается, что именно миниатюры листа, снабженно-го наиболее подробными инструкциями-экфрасисами, от этих экфрасисов максимально иконографически далеки и построены во многом на поисках аналогов в зрительной памяти мастеров. Аналогичный «перевод» ветхозаветных событий на язык римского официального искусства можно видеть в мозаиках нефа римской базилики Санта-Мария-Маджоре (432–440 гг.).

Первое подробное *текстовое свидетельство* о применении образца, связанное непосредственно с созданием изображения, содержится в «Истории франков» Григория Турского и относится к 475 году¹: «Супруга Намация построила за стенами города базилику в честь святого Стефана. Желая украсить ее цветными росписями, она взяла книгу, развернула ее на коленях и, читая старое писание его деяний (курсив мой. — А. П.), давала наставления художникам, что им изображать на стенах». Хотя Р. Шеллер² в первом издании своего Exemplum'a предполагает, что речь может идти о цикле миниатюр, уже Ф. Брюно³

¹ Григорий Турский. История франков (II, 17). М.: Наука, 1987. С. 43.

² Scheller R. W. A Survey of Medieval Model Books. P. 18.

³ Bruneau Ph. Les mosaïstes antiques avaient-ils des Cahiers de modèles? P. 268.

использует этот пример как классический случай вызова «схемы» в памяти опытного мастера упоминанием общеизвестной «темы», и более поздние исследователи, скорее, считают описанный случай обращением к зрительной памяти мастера и сознательным использованием заказчиком экфрасиса, подробного текстового описания сюжета¹. Поскольку речь идет о раннем периоде и несохранившемся памятнике, здесь можно лишь предполагать, что либо информация недостаточно точно передана (собственно, ее точная передача и не входила в задачи хрониста, занятого совершенно другой стороной происходящего) и существовал еще какой-то иконографический ориентир, либо же росписи базилики действительно делались лишь на основе текста жития и мастера создавали композиции, ассоциируя их в памяти с какими-то близкими по смыслу визуальными образцами. Логично было бы предположить знакомство мастеров (заведомо опытных, пришедших из Лиможа²) с каким-либо позднеантичным развернутым биографическим изобразительным рядом, но и этого нельзя утверждать с уверенностью. В той же ситуации оказываются, по выводам Х. Кесслера, мастера, украшавшие другие базилики Галлии в этот период³. Он подчеркивает роль рукописи как образца, причем рукопись ценна не только и не столько как носитель визуальных схем, сколько как «подкрепление» памяти мастера авторитетом текста Писания.

Однако первым развернутым описанием связи письменного текста с образом стало свидетельство аббата монастыря Виварий в Южной Италии Кассиодора. Речь

¹ *Zanichelli G.* Les livres de modèles et Les dessins préparatoires au Moyen Âge. P. 67.

² *Ibid.* P. 77.

³ *Kessler H. L.* Pictures as Scriptures in Five-Century Church // *Studia artium orientalis et occidentalis.* 1985. II. P. 17–31.

идет о созданном им в первой половине VI века Пандекте (или *Codex grandior*), который был прислан в раннем VII веке с римской миссией папы Григория Великого на Британские острова. Составляя *Codex grandior*, он «заставил написать и поместил изображение [храма Соломона] в наш [т. е. Кассиодоров] превосходящий все остальные по величине пандект»¹. В *Institutiones* Кассиодор сообщает об этом же факте больше подробностей — он говорит о «начертанном <...> точными линиями [рисунке] в величайшей из латинских Библий»². Там же речь идет и о «начертанных в книге <...> разных видах переплетов»³. Пандект Кассиодора, таким образом, может служить для нас первым достоверным свидетельством создания рукописи-образца, созданной с расчетом на копирование не только текста, но и изображения.

У нас есть счастливая возможность проследить историю копирования этого южноитальянского образца на далекой периферии западнохристианского мира — на Британских островах.

¹ Aurelius Cassiodorus. *Enarratio in psalmos*. LXXX. PL LXX. Col. 618.

² *Idem*. *Institutiones*. V. 2. PL LXX. Col. 116.

³ *Ibid*. XXX. PL LXXX. Col. 1145, цит. по: *Zanichelli G.* *Les livres de modèles et Les dessins préparatoires au Moyen Âge*. P. 67.

Виды образцов и типы копирования

Раннее Средневековье: первые свидетельства об образцах

Беда Достопочтенный свидетельствует о неких *picturae*, повествуя о епископе Бенедикте, привезшем между 678 и 682 годами из Рима *exempla* для украшения церквей в Веармуте и Ярроу¹. Вне зависимости от того, как выглядели эти «изображения» (мнения исследователей колеблются между книжной миниатюрой и чем-то вроде расписанных табличек)², здесь, очевидно, речь уже идет об изображении, непосредственно используемом (а может быть, и специально предназначенном) для копирования. Ж.-П. Кайе³ приводит ряд подобных примеров копирования самостоятельной рукописи-образца начиная с VIII века. Эти сведения подкрепляются и сохранившимися от того же периода памятниками, имеющими прямое отношение, по мнению Кайе (который приводит

¹ *Beda Venerabilis. Vita quinque sanctorum abbatum. Migne PL XCIV. Col. 717–718.*

² См.: *Zanichelli G. Les livres de modèles et Les dessins préparatoires au Moyen Âge. P. 67.*

³ *Caillet J.P. La mise à profit de manuscrits antérieurs en tant que modèles par Les miniaturistes du VIIIe au XIIe siècle // Cahiers de Saint-Michel de Cuxa. 2012. N° 43. P. 49–50.*

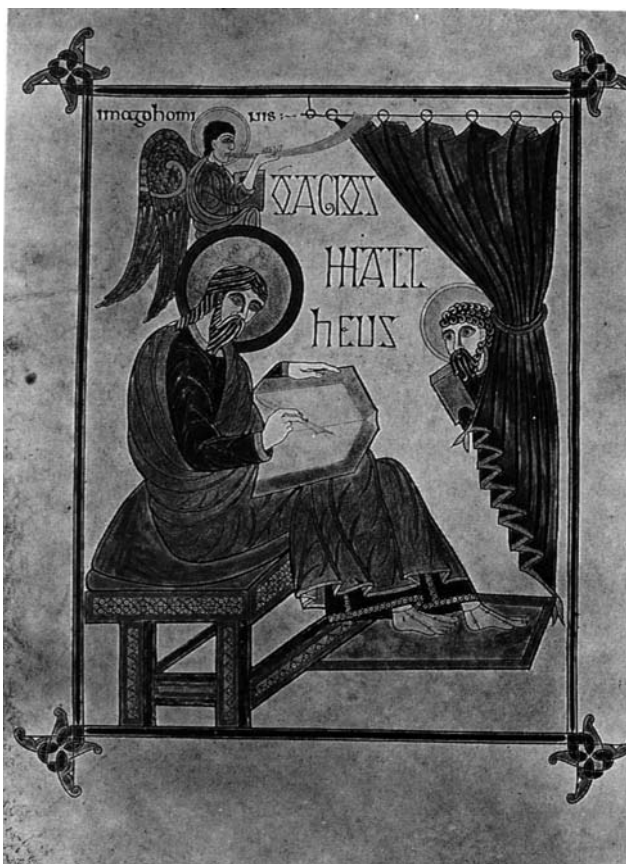
соображения Дж. Бэксауза¹), к упомянутому выше Codex grandior) Кассиодора. Это изображение пророка Ездры (так называемого Ездры-Кассиодора) из Амиатинского кодекса (Флоренция, Библиотека Лауренциана, Codex Amiatinus 1, f. V, ок. 700 год; илл. 1а) и Евангелиста Матфея из Линдисфарнского Евангелия (Лондон, V.L. Cotton Nero D. IV f. 25v, ок. 715–720 гг.²; илл. 1б), которые Кайе называет скопированными (последовательно или независимо друг от друга) с Пандекта Кассиодора. Известно, что аббат Цеолфрид заказал три копии Пандекта, одной из которых, видимо, и является Амиатинский кодекс. Мы не можем полностью восстановить систему иллюстрирования несохранившегося Codex grandior, нам остается предполагать, что он, как и Амиатинский кодекс, содержал полнолистовые иллюстрации перед отдельными книгами Писания. Непонятно также, были ли скопированы все миниатюры рукописи-протографа или только некоторые. О Линдисфарнском же Евангелии известно из колофона рукописи, что его переписал и украсил миниатюрами в 698 году аббат одноименного монастыря по имени Эадфрид. Сравнение двух сохранившихся близких по времени миниатюр показывает, что они, будучи очень разными по стилю и воспроизводя разные сюжеты, композиционно явно восходят к общему раннему южноитальянскому прототипу — позднеантичной схеме изображения сидящего и пишущего автора. Однако периферийная часть композиций абсолютно разная: рабочий кабинет Ездры-Кассиодора с римского типа шкафчиком-армоди-ем в Линдисфарнском Евангелии сменяется двухмерным

¹ См.: Backhouse J., ed. The Making of England: Anglo-Saxon Art and Culture, A.D. 600–900. London: British Museum Press, 1991. P. 110–114.

² По поводу этих двух рукописей см., напр.: Alexander J.J.G. Insular manuscripts 6th to 9th Centuries (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles. Vol. 1). London: Miller, 1978. Cat. 7, 9.



1а. Пророк Ездра за работой. Амиатинский кодекс (Флоренция, Библиотека Лауренциана, Codex Amiatinus 1, f. V), ок. 700 г.



16. Евангелист Матфей. Линдисфарнское Евангелие (Лондон, Британский музей, Cotton Nero D. IV, f. 25v), нач. VIII в.

апликационным изображением завесы с выглядывающим из-за нее персонажем и изображением символа Евангелиста над его головой. Замечательно, что лист Линдисфарнского Евангелия сохранил на обороте (f. 25r) следы подготовительного рисунка, помещенного таким образом, чтобы детали были доступны исполнителю после нанесения первого слоя краски¹. Этот подготовительный рисунок воспроизводит орнамент рамки, включает элементы цвета и никак не связан с Амиатинским кодексом. Стало быть, уже на этом, самом раннем, примере мы сразу же можем констатировать: в первом случае стремление воспроизвести не только иконографию, но и стиль образца, во втором — возможность адаптации композиции на уровне периферийных деталей к новому смыслу изображения. Для Раннего Средневековья, когда зачастую, как в случае Линдисфарнской рукописи, переписчик, миниатюрист и глава мастерской могли быть одним лицом, таким образом, снимается и вопрос о том, кто был инициатором подобных способов адаптации.

Гораздо богаче проблема отношений «образец — копия» может быть проиллюстрирована на материале каролингского и оттоновского периодов. Именно тогда закладываются основы тех типов копирования, которые будут (с определенными допущениями) общими для всего дороманского и романского периодов вплоть до 1200-х годов. Однако период с 800 по 1200 год нельзя рассматривать как однородный в плане соотношений копии и образца, и в последующих разделах мы попытаемся показать эволюцию каждого приема от каролингского до позднероманского (а в ряде случаев и до раннеготического) периода.

¹ *Brown M. The Lindisfarne Gospels: Society, Spirituality, and the Scribe. Toronto: University of Toronto Press, 2003. P. 290.*

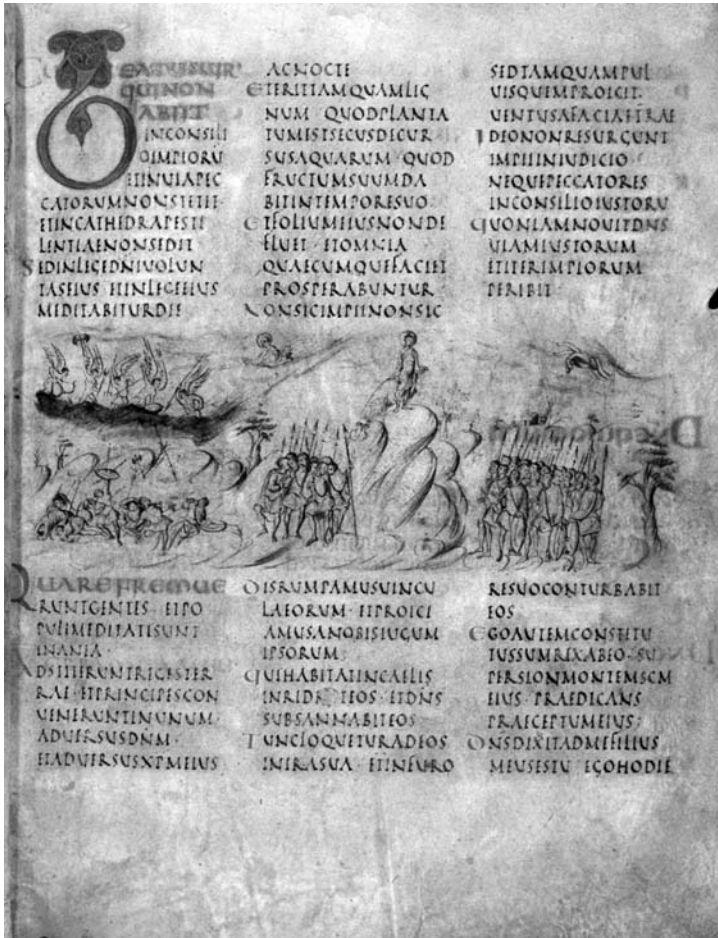
Серьезным нововведением каролингской эпохи было и осмысление раннехристианского понятия *auctoritates*, непосредственно относящегося пока, как было сказано выше, лишь к копированию текстов. Для Карла и его наследников вопрос копирования ранних образцов был частью понятия, связанного преимущественно с авторитетом древних текстов — *translatio artium*. В уже упомянутых двух своих указах — *Admonitio generalis* (789) и *Epistola de litteris colendis* — Карл повелевает точно копировать священные тексты наравне с текстами, принадлежащими к семи свободным искусствам¹. Ряд случаев, которые мы рассмотрим ниже, позволяет предположить, что предписание о корректном копировании могло относиться также и к изображениям, однако здесь процесс представляется и технически и концептуально гораздо менее линейным.

Копирование самостоятельной рукописи-образца или ее части

«Факсимиле» с сохранением стиля протографа

В каролингское время мы действительно встречаем примеры абсолютно точного копирования всей рукописи целиком — так называемые «*факсимиле*», касающиеся в основном текстов языческих авторов; это случаи Лейденского «Арата» (см. Арат, ок. 816, Leiden, Universiteitsbibliotheek, Voss. lat. Q 79, 7) или ватиканского Теренция (Теренций. Комедии. Лотарингия, ок. 825, Vat. lat. 3868, f. 2r, 8), яркие примеры того, что, по словам Ч. Р. Додвелла, «классические изображения копировались

¹ Müller M. Introduction. P. XX.



2а. 1-й псалом. Утрехтская Псалтирь. (Утрехт, Библиотека Университета, Ms. 32, f. 2r), ок. 820 г.

так же скрупулезно, как и классические тексты»¹. Здесь полностью (и в характере письма, и в стиле миниатюр) воспроизводится рукопись-образец — позднеантичный памятник, непререкаемый авторитет для мастера Каролингского возрождения.

В отношении же памятников христианского содержания каролингская миниатюра не дает нам очевидных примеров такого же «факсимильного» копирования. Авторитет раннехристианской модели просматривается уже в самых ранних памятниках (таких, как Евангелиарий Годескалька, Лоршское Евангелие), однако очевидная с самого начала теологическая сложность программы рукописи и каждой отдельной миниатюры исключает идею «факсимильного» копирования².

В разговоре о копировании памятников христианского содержания в каролингское время не может быть обойден случай Утрехтской Псалтири (Утрехт, Библиотека Университета, MS 32, ок. 820 г.; *илл. 2а*), уникального памятника эпохи. Принцип «буквального», «нарративного» иллюстрирования каждого псалма и необычный очерковый динамичный стиль ставит вопрос о существовании раннего непосредственного прототипа рукописи. Ч. Р. Додвелл приводит аргумент в пользу ранневизантийского происхождения предполагаемого протографа, объясняющий необычность стиля миниатюр: это был акт дарения папой Павлом I (757–767) королю франков Пипину Короткому ряда греческих рукописей, осевших в скриптории монастыря Сен-Реми в Реймсе³. Вопрос об

¹ *Dodwell C. R.* The Pictorial art in the West. 800–1200. Yale: The Yale University Press, 1993. P. 22–23.

² См.: *Müller M.* Introduction. P. XX–XXI.

³ *Dodwell C. R.* The Pictorial art in the West. 800–1200. P. 66; *Benson G. R., Tselos D. T.* New light on the origin of the Utrecht Psalter // *The Art Bulletin*. 1931. № 13. P. 12–79.

Утрехтской Псалтири как о результате «пассивного»¹ или «избирательного» (с добавлением новых, «современных» иконографических элементов) копирования этого раннего (ранневизантийского или раннелатинского?)² образца, равно как и вопрос оригинальности или вторичности очеркового стиля миниатюр, поднят более чем полвека назад и остается открытым³ из-за отсутствия не только самого раннего протографа, но и любых его аналогов. Аргументом против «пассивного» копирования этого предполагаемого раннего образца являются некоторые иконографические особенности миниатюр Псалтири. Так, иконография ряда композиций базируется, по мнению Доры Панофски⁴, на двух вариантах текста псалмов — галликанской и еврейской версиях; в каждом отдельном случае предпочитается вариант, дающий более наглядный образ: например, в выборе между кифарами и органами в псалме «На реках Вавилонских» отдается предпочтение первым, так как их куда удобнее изобразить повешенными на ветвях.

В отношении идеи сохранения стиля предполагаемого раннего протографа существует также немало сомнений. Так, Р. Кэлкинс⁵ полагает, что динамичный очерковый стиль является не прямым результатом копирования раннего образца, а общей тенденцией стиля реймсской

¹ О термине «пассивное копирование» см.: *Swarzenski H. The Role of Copies in the Formation of the Styles of Eleventh Century.*

² *Schapiro M. Selected Papers. V. 3. Late Antique, Early Christian and Mediaeval Art. London: Chatto & Windus, 1980. P. 77, no f.*

³ См.: *Dufrenne S. Les Illustrations du Psautier d' Utrecht. Sources et apport Carolingien. Paris: Ophrys, 1978; Van der Horst K. Utrecht Psalter in Medieval Art: Picturing the Psalms of David. London: Hes & De Graff, 1996.*

⁴ *Panofsky D. The textual Basis of the Utrecht Psalter Illustrations // The Art Bulletin. 1943. № XXV. P. 50–59.*

⁵ *Calkins R. Illuminated books in the Middle Ages. Ithaca: Cornell University Press, 1983. P. 210.*

мастерской начала IX века. Более того, недавнее исследование Ван дер Хорста¹ поставило под вопрос и самую изначальную очерковость миниатюр. Автор показал, что работа над миниатюрами велась поэтапно и, возможно, несколькими мастерами. Сорок композиций сохранились в стадии наброска тонкой линией почти сухого пера, в то время как в остальных была применена монохромная растушевка теми же коричневыми чернилами. С учетом отсутствия других монохромных изображений в реймской школе миниатюры логично предположить, что неоконченная рукопись была задумана как многоцветная, подобная другим рукописям реймской школы, но красочный слой не был нанесен.

Почти одновременно складывается объяснение нестандартных иконографии, стиля и техники миниатюр Утрехтской Псалтири особой ролью текста псалмов в образовательном процессе Раннего Средневековья. Псалмы обыкновенно заучивались наизусть в монастырской школе, и создание нового типа «буквальных» иллюстраций могло стать своеобразным мнемотехническим упражнением в образовательной практике начала IX века, что, впрочем, не снимает вопрос об изначальном протографе и идее его копирования².

Таким образом, в отношении каролингского периода мы можем с уверенностью говорить лишь о факсимильном копировании языческих текстов, являющих собой

¹ *Van der Horst K. Utrecht Psalter in Medieval Art: Picturing the Psalms of David.* P. 83.

² *Carruthers M. J. The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture.* New York: Cambridge University Press, 2008. P. 281–282; *Gibson-Wood C. The Utrecht Psalter and the Art of Memory // Revue d'art Canadienne.* 1987. XIV (№ 1–2). P. 9–15. Тезис о мнемотехнической роли иллюстраций не противоречит предположению о существовании раннехристианского протографа, так как подобный мнемотехнический подход мог сложиться уже к VI в.

самостоятельную, не связанную непосредственно с жизнью Церкви ценность своего рода художественных объектов. Тогда как в отношении живой традиции создания рукописей христианского содержания говорить с уверенностью о факсимильном копировании крайне трудно.

В дальнейшем попытки максимально точно воспроизвести рукопись-образец будут связаны скорее с рукописями нестандартного содержания и с конца XII века¹ могут сопровождаться продавливанием или накальванием контуров композиции-образца — таков случай ряда английских апокалипсисов и «манускриптов-братьев», Aberдинского (Aberdeen, University Library, MS 24) и Эшмолеанского (Oxford, Bodleian Library, MS Ashmole 1511) бестиариев², один из которых является довольно точной копией другого, сделанной с разницей меньше чем в поколение.

Широко и повсеместно точное копирование всей рукописи целиком, при котором воспроизводятся полностью и без изменений и текст и миниатюры, будет практиковаться лишь к середине XIII века, когда в светских мастерских (в первую очередь парижских) вырабатывается уже совершенно универсальный, унифицированный вариант списка так называемой университетской Библии с довольно немногочисленными и элементарными инициалами,

¹ См.: Müller M. Introduction. Note 12 — о следах обводки в Штаммсхаймском Миссале.

² Muratova X. Les manuscrits-frères: un aspect particulier de la production des bestiaires enluminés en Angleterre à la fin du XIIe siècle // *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*. Vol. III. Paris: Picard, 1986. P. 69–92; См. также: Alexander J. J. G. *Medieval Illuminators and Their Methods of Works*, P. 105. Интересно, что накальвание контуров — лишь один из приемов, обеспечивающий точное копирование образца, и позже может сочетаться с пометками и эскизами на полях рукописи и на месте миниатюр. О последних см. раздел «Предварительные эскизы как образец использования „модулей“. Возможность ошибки при прочтении эскиза».

которому предстоит быть «поставленным на поток». В таком случае образцом — *exemplar* — служат просто несброшюрованные тетради готовой рукописи — *pecia*¹. Правда, здесь уже нельзя говорить о тщательном следовании стилю миниатюры-образца: этот стиль однообразен и нетруден для воспроизведения, а кроме того, является общим местом для большинства мастерских.

«Факсимиле» с изменениями стиля

Процесс точного копирования в посткаролингское время (между концом X и началом XIII века) часто связан с существенными различиями в стиле между образцом и копией.

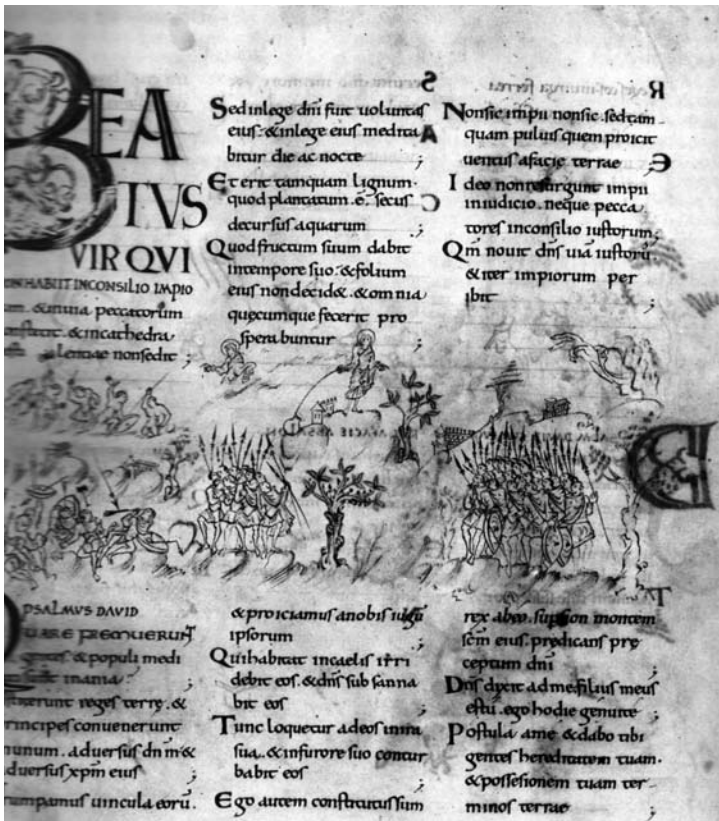
Копирование одного и того же памятника в течение нескольких столетий связано обыкновенно с установившимся к концу X века авторитетом каролингского образца². Если обратиться к немногочисленным случаям, когда можно сравнить между собой одну или несколько разновременных копий одного такого образца, мы увидим существенные изменения процесса копирования в этот период. Мы рассмотрим варианты отношения к типу «факсимиле»³ на хрестоматийном примере троекратного копирования Утрехтской Псалтири в скриптории церкви Христа в Кентербери между 1010 и 1200 годами.

Три английские копии Утрехтской Псалтири представляют собой широко известный пример адаптации стиля

¹ *Destrez J.* La Pecia dans Les manuscrits universitaires du XIII et XIV siècles. Paris: J. Vautrain, 1935; *Bataillon L., Guyot B., House R., eds.* La Production du livre universitaire au Moyen Age: exemplar et pecia. Paris: C. N. R. S., 1988.

² *Caillet J. P.* La mise à profit de manuscrits antérieurs en tant que modèles par Les miniaturistes du VIIIe au XIIe siècle. P. 53.

³ Alexander. 1992. P. 73–76.



26. 1-й псалом. Первая копия Утрехтской Псалтири. Харлейская Псалтирь. (Лондон, British Library, Harley 603, f. 2), 1-я четв. XI в.

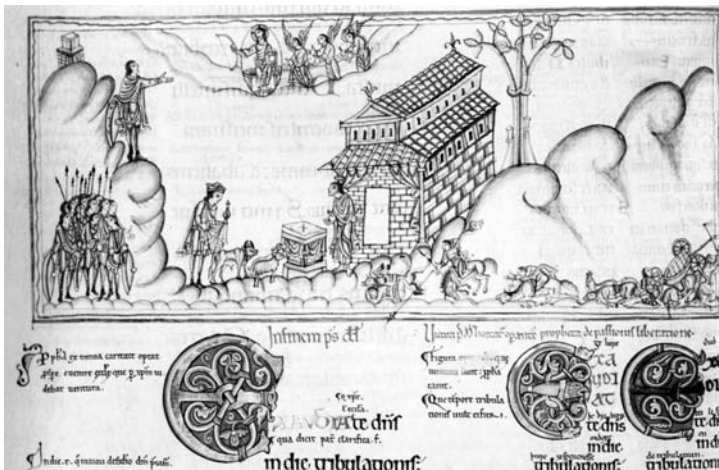
и даже некоторых иконографических частных к потребностям эпохи¹. Все они сделаны в скриптории церкви Христа в Кентербери, каждая из них базируется именно на каролингском протографе, и все три задуманы как полное факсимиле всего цикла². Последовательное троекратное копирование протографа может объясняться как стремлением воспроизвести особо почитаемую старинную рукопись, так и заботой о сохранении и воспроизведении облика этой ветхой и подверженной повреждениям рукописи как своего рода гарантии присутствия почитаемого протографа в скриптории. Замечательно, что об изучении Утрехтской Псалтири именно как объекта копирования свидетельствуют многочисленные «тренировочные» рисунки на полях, сделанные, по мнению ряда исследователей, уже в английской скриптории в конце XI века. Об этом же процессе *probationes penna* («проб пера») могут свидетельствовать, по мнению Дж. Александра, и усиленные, несколько раз обведенные контуры некоторых изображений³.

Из трех копий этой рукописи лишь первая, так называемая Харлейская Псалтирь, относящаяся к первой трети XI века (Лондон, Вг. L., Harley 603; илл. 2б), достаточно близка как к стилю, так и к иконографии прототипа

¹ См., напр.: *Dufrenne S. Les copies anglaises du psautier d'Utrecht // Scriptorium. 1964. № 18. P. 185–197.*

² *Caillet J. P. La mise à profit de manuscrits antérieurs en tant que modèles par Les miniaturistes du VIIIe au XIIe siècle. P. 55.* Харлейская Псалтирь (Лондон, British Library, Harley 603, 1010–1030 гг.), Псалтирь Эдвина (Cambridge, Trinity college, MS R. 17.1, 1155–1160 гг.), Большая Кентерберийская Псалтирь (Париж, Национальная библиотека, lat. 8846, 1180–1200 гг.). Впрочем, Ч. Р. Додвелл допускает, что последняя копия восходит не к каролингскому протографу, а к Харлейской Псалтири (*Dodwell C. R. The final Copy of the Utrecht Psalter // Scriptorium. 1990. № 44. P. 21–53.*)

³ *Alexander J. J. G. Medieval Illuminators and Their Methods of Works. P. 76, 167.*



За. 19-й псалом. Вторая копия Утрехтской Псалтири. Псалтирь Эдвина. (Cambridge, Trinity college, Ms. R. 17.1, f. 33v). 1150–1170-е гг.

(впрочем, и то и другое с некоторыми отступлениями). Текст псалмов, в отличие от каролингского прототипа, приведен до 100-го псалма в римской версии и лишь потом — в галликанской; меняется и характер письма с капитула на унциал. Непосредственная связь *одного конкретного* перевода текста псалма с иллюстрацией, как было показано выше, частично утрачена уже в самой Утрехтской Псалтири (а может быть, ее и не существовало вовсе даже в раннехристианском протографе), в копиях же как стиль, так и иконография идут по пути уже совершенно самостоятельных, независимых от текста изменений, в каком-то смысле аналогичных осовремениванию характера письма в каждой следующей рукописи-копии. Так, вместо одноцветных коричневых чернил в миниатюрах Харлейской Псалтири вводятся цветные контуры (4–5 цветов), характер рисунка, сохраняя нервность и подвижность, утрачивает объемность

и становится более декоративным. В иконографии же миниатюр Харлейской Псалтири, по мнению С. Дюфрен и Д. Тзелоса¹, уже происходит значительное сокращение подробности иллюстраций, опускаются целые сцены, происходят замены; так, вместо фигуры Гадеса из Утрехтской Псалтири появляется звериная пасть, характерная для раннеанглийских изображений ада, демоны из антропоморфных становятся зооморфными и т. п.

Перемены, произошедшие в самом принципе копирования во второй копии — так называемой Псалтири Эдвина 1150–1170-х годов (Cambrige, Trinity college, MS R. 17.1; *илл.* 3а), — Ж.-П. Кайе связывает в первую очередь с изменением статуса рукописи: Псалтирь в эту эпоху, по его мнению, уже не просто «богослужбное орудие»², а поле для экзегезы. Концепция этой новой копии, автором которой является изобразивший себя на f. 283r монах Эдвин (Псалтирь Эдвина, 1160–1170, Кембридж, Тринити-колледж, MS R.17.1, f. 283r, 9), включает теперь три версии текста псалмов (галликанскую, римскую и еврейскую), сопровождаемые глоссами Кассиодора и Августина. В стиле миниатюр еще сохраняются следы очеркового стиля прототипа, хотя фигуративные изображения становятся более полихромными (а инициалы и вовсе приобретают «современный» вид многоцветных буквиц на золотом фоне), каждая сцена заключается в отдельную рамку, изначально многоплановые композиции протографа часто делятся на жесткие горизонтальные регистры. В иллюстрациях появляется отчетливый экзегетический акцент — крестчатый нимб фигуры Творца, пояснительная подпись Sancta Ecclesia над зданием. В ряде случаев автор

¹ Tselos D. English Manuscript illumination and the Utrecht Psalter // The Art Bulletin. 1959. Vol. VI. № 2. P. 140.

² Caillet J. P. La mise à profit de manuscrits antérieurs en tant que modèles par Les miniaturistes du VIIIe au XIIe siècle. P. 55.



36. 19-й псалом. Третья копия Утрехтской Псалтири. Большая Кентерберийская Псалтирь. (Париж, Национальная библиотека, lat. 8846, ф. 33v), 1-я четв. XIII в.

считает необходимым введение новых поясняющих персонажей, явно взятых из другого источника — наподобие фигур Сарры, Агари и Исаиила в миниатюре к псалму 5 («О наследующей»; f. 10r; 10), изображенных по обе стороны от Господа в мандорле до и после рождения Исаака и призванных стать комментарием к идее истинного наследования¹. Показательная черта процесса копирования в середине XII века — своего рода осовременивание всех сколько-нибудь значащих деталей, например архитектуры и одежд персонажей (в частности, священнослужителей изображаются с тонзурами и в облачениях XII века).

Этот процесс осовременивания стиля и иконографии достигает апогея в последней копии Утрехтской Псалтири — так называемой Большой Кентерберийской Псалтири (илл. 3б) последней четверти XII века (Париж, Национальная библиотека, lat. 8846), где очерковость окончательно сменяется традиционной плотной многоцветностью, изображение юного Творца-Логоса в полный рост — полуфигурой «исторического» Христа в сегменте, базилики превращаются из раннехристианских в раннеготические, то есть происходит наложение поверх композиционной схемы современных стилевых и иконографических черт, как если бы, по остроумному сравнению Ч.Р. Додвелла, в тексте архаизм заменялся аналогичным по значению словом из современного языка². Замечательный пример такого рода осовременивания приводит А. Хейманн в своей статье о последней копии Утрехтской Псалтири³. В миниатюре к псалму 27 (*Dominus adiutor meus et protector meus*) в протографе (Утрехтская Псалтирь, мон. Отвилье, Шампань, 820–835, Утрехт, Библиотека Университета, MS

¹ Ibid. P. 56.

² *Dodwell C.R.* The final Copy of the Utrecht Psalter. P. 50.

³ *Heimann A.* The Last Copy of the Utrecht Psalter // *The Year 1200. A Symposium.* New York: Metropolitan Museum of Art, 1975. P. 315.

Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32, f. 15v; 11) и Псалтири Эдвина (Псалтирь Эдвина, 1160–1170, Кембридж, Тринити-колледж, MS R.17.1, f. 46v; 12) за Псалмопевцем изображен ангел, несущий зонтик, в то время как в Большой Кентерберийской Псалтири эта деталь заменена на щит (Большая Кентерберийская Псалтирь. 1176–1200. Париж, Национальная библиотека, MS lat. 8846, f. 46v; 13). Замена, согласно тезису А. Хейманн, произошла не произвольно, а в результате использования другого перевода. В еврейской версии текста Псалтири вместо protector (защитник) используется scutum (щит). Таким образом, речь идет не только об осовременивании детали, но и о сознательном выборе из нескольких переводов наиболее визуально подходящего и просто понятного варианта.

Это стойкое сохранение общих принципов иконографии всего цикла с кардинальным изменением стиля и последовательным изменением практически всех значащих элементов, механическим сокращением количества однотипных персонажей¹, осовремениванием деталей пейзажа, архитектуры, атрибутов — позволяет в силу самой исключительности копируемого памятника-протографа понять, как менялся смысл понятия «точная копия» для миниатюриста XI–XIII веков.

Копирование отдельной части рукописи.

Английские «листы перед Псалтирью».

Соединение функций самостоятельной рукописи и образца для копирования

Дополнить наши представления о том, что означало понятие копии в романский период, может иной вариант копирования — когда образцом служит не ранний и заведомо

¹ Heimann A. The Last Copy of the Utrecht Psalter. P. 316.

авторитетный, а близкий по времени визуальный источник, притом совмещающий функции самостоятельной рукописи и специального образца. Речь пойдет о так называемых «листах перед Псалтирью», сериях ветхо- и новозаветных сцен, которые помещались на отдельных листах перед текстом Псалтирей, появляющихся в Англии (а позже во Франции) с середины XI века. Как показывают исследования О. Пэхта, Ч.Р. Додвелла, Ф. Вормальда и К. Хани¹, в каждой из них особенно подробно представлена какая-то одна группа сюжетов, тогда как весь остальной цикл значительно сокращен. К. Хани называет в числе истоков этого явления тексты, которые помещались перед первым псалмом в манускриптах VIII–IX веков. Так, в тексте Псалтири Веспасиана (Лондон, Британская библиотека, Cotton Vespasian A I, сер. VIII в.) содержится приписываемое Псевдо-Иерониму вступительное письмо, в котором не только упоминается богоотцовство Давида и, стало быть, связь псалмов с евангельской историей, но и выделены отдельные, особо значимые моменты земной жизни Спасителя, прообразы которых содержатся в псалмах: Рождество, Крещение, Распятие, Воскресение, Вознесение, Страшный суд². К. Хани высказывает предположение, что подбор сцен зависел от воли конкретного заказчика и мог быть связан с порядком богослужебных чтений на определенный период — в частности, в Винчестерской Псалтири (1140–1160 гг., Br. L., Cotton MS Nero C IV) это были чтения первых четырех недель Великого поста³.

¹ *Paecht O., Dodwell C. R., Wormald F.* Psalterium Albani. London: Warburg Institute, 1960; *Wormald F.* The Winchester Psalter. London: Harvey Miller & Metcalf, 1973; *Haney K. E.* The Winchester Psalter: An Iconographic Study. Leicester: Leicester University Press, 1986; *Idem.* The St. Albans psalter: an Anglo-Norman song of faith. New-York: Lang, 2002.

² *Haney K. E.* The Winchester Psalter: An Iconographic Study. P. 48.

³ *Ibid.* P. 53–57.

Обыкновенно каждая сцена сопровождалась стихотворной (леонинским стихом) или прозаической подписью — *titulus* на латыни или старофранцузском, что роднит эту группу памятников с *iconographical guides*, родственными прототипу Верчелльского свитка (см. примеч. 2 на с. 75). Кроме листов, переплетенных вместе с текстом Псалтири, в английской миниатюре XII века выделяется группа отдельно сохранившихся листов с подобными циклами неизвестного предназначения — в английской литературе для них существует устойчивый термин *picture books* или *leaf*»; таковы, в частности, листы библейской книги иллюстраций начала XIII века (Балтимор, Галерея Уолтер Артс, MS 500)¹, описанные Сварценским и др.²). Вероятно, они также помещались перед текстом Псалтири и, по мнению М. Шапиро³, могли наряду с иллюстративной функцией служить образцами для других скрипториев — чем-то вроде «иконографических учебников». Иконография большинства таких циклов относительно единообразна и совмещает типичные континентальные схемы с некоторыми островными деталями⁴.

Предположение М. Шапиро, что такие «листы перед Псалтирью» могли служить образцами для копирования

¹ *Swarzenski H. Unknown Bible Pictures by W.de Brailles and some notes on early English Bible illustration // Journal of Walter art gallery. 1938. № I. P. 55–69.*

² См. также: *Morgan N.J. Early gothic manuscript 1190–1275 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles). Oxford: Harvey Miller, 1982. V. 4 (1.) Cat. 1. P. 40.*

³ *Schapiro M. An illuminated English Psalter of the Early 13 century // Journal of the Warburg and Courtud Institute. 1960. № XXIII. P. 179–189.*

⁴ Балтиморские листы представляют собой иконографически совершенно независимый от остальных «листов перед Псалтирью» цикл, восходящий, по мнению Сварценского, к самому раннему периоду сложения христианской иконографии на островах. Однако, не имея аналогичных памятников, мы можем лишь предполагать, насколько подробно скопирован неизвестный нам образец.

и перевозились из мастерской в мастерскую, подкреплено уникальным примером, приведенным Ф. Вормальдом¹. Описание двух новозаветных циклов из северофранцузских Псалтирей Сигарда и Леоберта (Лондон, Британский музей, Egerton MS 3323, f. 31r) раннего XII века дает возможность судить о том, как это могло происходить. В этой рукописи изображения 32 новозаветных сцен² заменяются их подробным описанием (все же недостаточно подробным для мастера, никогда не видевшего изображения описываемых сюжетов), которому сопутствуют стихотворные надписи гекзаметром, предназначенные уже для зрителя. Персонажи перечисляются в назывном порядке, например: *Sequitur nativitas. Maria in lecto, puer in presepio et bos et asinus. Joseph ad pedes, lampas desuper, in Sigardi: sed in Leoberti appositi sunt duo angeli super lampadem. Versus inibi:*

En sol iusticie natus de carne Marie.

En velut agnellus patitur presepe tellus³.

Очевидно, что это специальное руководство, сделанное, видимо, для скрипториев других монастырей. По типу этот образец, скорее, относится к визуальным, однако по стечению обстоятельств, возможно из-за временного отсутствия миниатюриста в скриптории, изображение было заменено текстом. Из этого примера

¹ *Wormald F. A Medieval Description of two illuminated Psalters // Scriptorium. 1952. № VI. P. 18–25.*

² Интересно, что иллюстрации не помещены полностью перед текстом, а сгруппированы перед каждым из «литургических» псалмов (в первой Псалтири — по 8-частному английскому делению, во второй — по 3-частному), как позже, в XIII веке, будут размещаться инициалы.

³ *Ibid. P. 20–21. «Следует Рождество. Мария на ложе, Младенец в яслях, и бык и осел. Иосиф в ногах, светильник вверх, в [псалтири] Сигарда. Однако в [псалтири] Леоберта помещены над светильником два ангела. Стих там же: И солнце правосудия родилось от плоти Марии, как если бы Агнец умалился до земных яслей».*

явствует, что мастер, руководствующийся этим описанием, получает определенную свободу в выборе вариантов. Диапазон выбора, впрочем, у него невелик; так, он может на свое усмотрение поместить или не помещать над светильниками изображения ангелов. Общие описания композиций снабжены точными подробностями, касающимися деталей антуража. Так, сцене Поклонения волхвов предшествует замечание *desuper lampades, et stella superius*¹; в целом термины *desuper* и *superius* неоднократно повторяются, в ряде других случаев упоминаются явно второстепенные детали, например кусты и трезубец Сатаны в Искушении Христа²). Таким образом, апелляция к общим для эпохи *schemata* сопровождается комментарием, касающимся необязательных и вариативных подробностей.

Описаны таким образом могли быть близкие, но не полностью совпадающие иконографически сцены. Очевидно, что «листы перед Псалтирью» служат в качестве иконографического руководства, но не с той степенью точности «факсимильного» воспроизведения, как в случае с копиями Утрехтской Псалтири, — сам факт предложения мастеру *одновременно* для копирования двух источников разной степени подробности³ предлагает определенную свободу выбора. Распространение такого рода текстовых руководств само по себе подразумевает знание мастером общих иконографических схем. Интересной иллюстрацией тезиса о роли памяти в следовании такого рода образцу (возможно, текстовому?) может послужить ошибка, допущенная миниатюристом так называемой Псалтири Хантера (ок. 1170 г., Glasgow University Library MS Hunter

¹ *Wormald F. A Medieval Description of two illuminated Psalters. P. 21.*

² *Ibid. P. 22.*

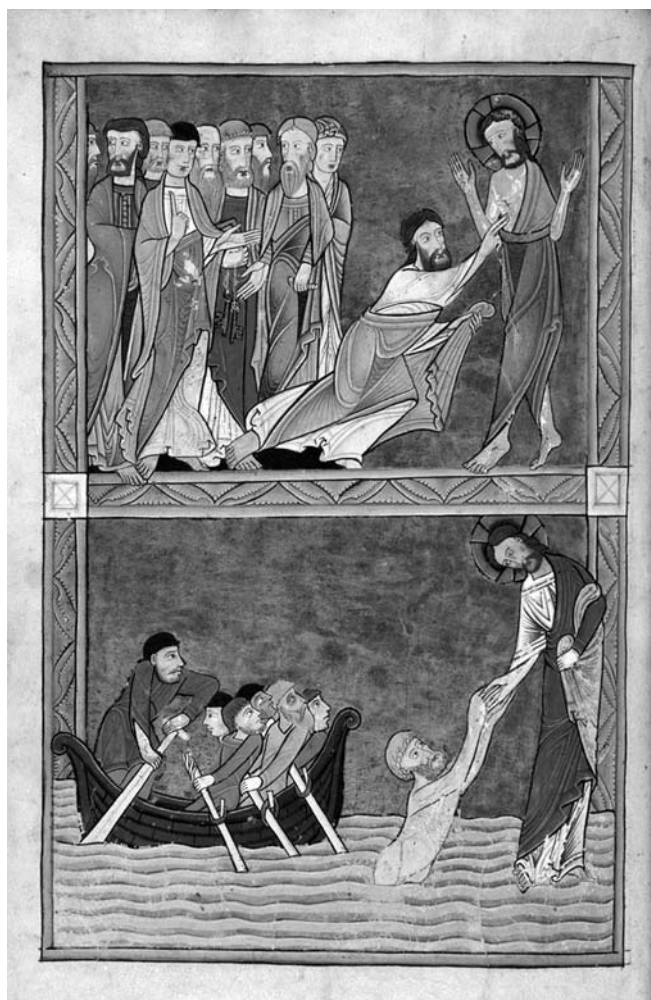
³ Как явствует из описания, цикл Псалтири Сигарда значительно подробнее, чем Леоберта.

229 (U.3.2))¹. На одном листе в хронологическом цикле из 13 полнолистовых миниатюр, предшествующих тексту, помещены Уверение Фомы и Хождение по водам (f. 13v; илл. 4). Очевидно, что на этом месте в нарративном цикле предполагалось помещение иконографически сходного Чудесного улова в Галилее, события, происшедшего уже после Воскресения Христа. При этом изображение нагого и явно плывущего, как в галилейской сцене, а не идущего по воде Петра совмещено с жестом Иисуса, поддерживающего его, как в Хождении по водам. Чем вызвана эта ошибка — самовольной «поправкой» мастера к визуальному образцу или следованием слишком общей текстовой инструкции, — неизвестно, но в любом случае речь идет о смешении в его памяти двух иконографически близких сцен, что аналогично совмещению в описаниях Псалтирей Сигарда и Леоберта апелляции к зрительной памяти в отношении общей композиции с касающейся частностей инструкцией — указанием точных второстепенных деталей.

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

Помимо самостоятельных рукописей-образцов исполнитель мог пользоваться и специальным руководством. Рукописи-руководства, включающие в себя полный цикл изображений, многократно упоминаются в текстах, однако на практике их сохранилось очень немного, и большинство из них связаны с восточнохристианским миром, предназначены для мастеров-монументалистов

¹ См.: *Kauffmann C. M. Romanesque Manuscripts 1066–1190 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles)*. Oxford: Harvey Miller, 1975. Cat. 95. P. 117–118.



4. Уверение Фомы и Чудо в Галилее. Псалтирь Хантера, (Glasgow University Library MS Hunter 229 (U.3.2), f. 13v.), ок. 1170 г.

и относятся к позднему периоду. Экспансия италийских и римских образцов на Запад упоминается в византийских текстах IX–X веков: так, в послеиконоборческом греческом «Житии св. Панкратия» говорится о заказанных самим св. Петром и выполненных неким художником Иосифом образах Христа и апостолов, а также о принесенных Панкратием и Маркианом на Запад (т. е. на Сицилию, в Тавромений) двух *tomoi* с христологическим циклом в образах (*eikonike historia*), предназначенных для украшения церквей¹.

На наличие подобных руководств у греческих живописцев указывает и свидетельство в Киевском патерике о хранении в Печерском монастыре «свитков и книг», принесенных греческими мастерами в Киев², равно как и знаменитый фрагмент письма Епифания Премудрого о Феофане Греке с упоминанием неких «образцов»³. Китцингер называет такого рода книги *iconographical guides*⁴ и также связывает их с монументальной живописью, предполагая, в частности, что мастера мозаик Палермо и Монреале привезли такого рода руководства с собой. К сожалению, сведения о восточнохристианских книгах образцов, датируемых периодом ранее конца XV века,

¹ *Mango C. The Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents. Toronto: University of Toronto Press, 1986. P. 176–177.*

² «И тако обои живот свой скончаша въ Печерскомъ монастыри, мастери же и писци, въ мнишескомъ житіи, и суть положени въ своемъ притворѣ, суть же и нынѣ свиты ихъ на полатахъ и книги ихъ грѣцкыя блюдомы въ память таковаго чюдеси» (цит. по: *Абрамович Д. Киіво-Печерський патерик. Киів, 1931. С. 11; Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 1997. Т. 4 (XII век). С. 310–311.* Автор благодарит О.Е. Этингоф за предоставленную цитату.

³ «никогда же нигдѣ же на образцы видяще его когда взирающа, яко же нѣщии наши творят иконописцы» (см.: РНБ. Соловецкое собрание. № 1474–1415. Л. 130–132).

⁴ *Kitzinger E. Mosaics of Monreale. P. 43, 48–49; Idem. Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western art in the 12 Century. P. 139–141.*

крайне немногочисленны¹. Шестнадцать же западноевропейских визуальных сборников и фрагментов образцов, объединенных в исследовании Р. Шеллера² датой до 1300 года, имеют весьма разнообразный характер. Лишь три из них можно отнести к типу *iconographical guides*.

В западнохристианском мире докарولينгского периода мы имеем дело лишь с текстовыми источниками, которые, впрочем, могут отчасти пролить свет на механизмы создания визуального образа. Таковы тексты-пояснения (*tituli*), предназначенные для зрителя и призванные непосредственно сопровождать цикл изображений, а также более подробные экфрасисы-описания, поясняющие адресату иконографическую программу и не предназначенные для воспроизведения рядом с изображением. К этим двум жанрам принадлежат упомянутые выше стихотворные тексты, посвященные росписям и мозаикам церквей в Ноле и Фунди, составленные Павлином Ноланским около 403 года. Они приведены в его письме к Сульпицию Северу и делятся на две части. Первая—две краткие поэмы, принадлежащие к жанру экфрасиса и призванные описать иконографическую программу изображений,

¹ См.: *Евсеева Л. М.* Афонская книга образцов XV века. О методе работы средневекового художника. М.: Индрик, 1998. Единственным известным нам упоминанием о восточнохристианской рукописи, расцениваемой как «книга образцов», стала статья И. Хаттер, см.: *Hutter I.* The Magdalen College «Muster»: A Painter's Guide from Cyprus at Oxford // *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture and History of Doula Mouriki* / Eds. by N. Patterson Ševčenko and Ch. Moss. Princeton: Princeton University Press, 1999. В последней статье речь идет о рисунках на полях, датируемых XIII–XIV вв. и представляющих собой, по мнению И. Хаттер, фрагментированные зарисовки-модели, частью скопированные с подготовительных картонов и предназначенные как для монументального декора храма, так и для иконописи. Автор благодарит Л. М. Евсееву за ценное указание. О подобных образцах см. с. 74–76.

² *Scheller R. W.* Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900—ca. 1470). Cat. 1–16.

составленную самим Павлином: «В полноте тайны сияет Троица, / Христос предстоит как Агнец, голос Отца гремит с небес, / и в образе голубя Дух Святой слетает вниз. / Крест окружен венцом, сияющим кругом, / вокруг него венцы апостолов, также образующие венец [...] Святое Единство Троицы встречается в Христе, Который также имеет тройные инсигнии [...] Его царство и слава указаны пурпуром и пальмой...»¹ Вторая — 32 двустигия, начертанные, по слову Павлина, непосредственно в церкви и предназначенные для пояснения смысла изображения: «Вот увенчанный крест Господа Христа, / Воздвигнутый над Его престолом в знак обещания высокой награды за тяжкий труд. / Возьми крест каждый, кто хочет обрести венец»². Ни один из этих текстов изначально не предназначен для того, чтобы стать инструкцией для мастера, однако Павлин столь подробно описывает декор своих церквей в письме Сульпицию Северу не случайно — он подразумевает, что друг может воспользоваться этими описаниями для создания изображений во вверенных ему церквях. Очевидно, что с такой целью воспользоваться можно прежде всего первым типом текста — подробным экфрасисом, оперирующим понятными каждому образами (Агнец, крест, венец, голубь), однако *titulus* может также вызвать в памяти читателя какой-то известный образ-*schemata* и послужить толчком к его воспроизведению.

Следующий пример описания такого образцового цикла изображений — сочинение начала V века, принадлежащее Пруденцию и носящее название «Надписи к историческим картинам» или «Двойное подкрепление»³. Это

¹ Цит. по: *Davis-Weyer C. Early Medieval Art. 300–1150 (Sources and Documents in the History of Art Series)*. P. 20.

² *Ibid.* P. 21.

³ Цит. по: *Памятники средневековой латинской литературы / Под ред. М. Л. Гаспарова и М. Е. Грабарь-Пассек. Т. 1. М.: Наследие, 1970. С. 75.*

49 четверостиший на сюжеты Ветхого и Нового завета, также предназначенных для подписей к изображениям на стенах храма. Они, как и двустишия Павлина, содержат не столько собственно экфрасис, сколько толкование смысла изображения. Однако из таких подписей можно составить представление и о том, что именно изображено:

Некогда Ева была голубицею белой, но черной
Сделалась, впад в соблазн и вкусив змеиною яда.
И непорочного тут и Адама она запятнала.
Листьем смоковым нагих прикрывает змей победитель.

(Очевидно, речь идет об изображении Грехопадения, где — как известно уже по памятникам катакомбной живописи — прародители в момент грехопадения изображаются уже одетыми в опоясания из фиговых листьев, однако ничто в этом тексте не дает нам права выйти за рамки самых общих предположений и отбросить возможность присутствия других деталей.) Другие подписи, хотя, возможно, и имеют вторичный по отношению к изображению характер, в большей степени воспроизводят, чем поясняют изображенное:

Вестницей спада воды на ковчег летит голубица,
В клюве своем принося зеленеющей ветку оливы.
Ворон же, быв соблазнен отвратительной падалью, больше
Не возвратился, но мир опять голубица приносит¹.

Поневоле возникает впечатление, что описываются сразу две или больше сцен из цикла типа Гenezиса лорда Коттона, «сбитых» в монументальной живописи в одну композицию². Такое же впечатление оставляет и следующее четверостишие, снабженное толкованием:

¹ Памятники средневековой латинской литературы. С. 75.

² Подобные случаи совмещения нескольких сцен в одном поле нередко встречаются в монументальной живописи Рима V века (ср. «Авраама и трех ангелов» из Санта-Мария-Маджоре или описанную во II главе первую сцену ветхозаветного цикла из базилики Сан-Паоло-фуориле-Мура).

Не одинаково Бог к приношениям относится братьев,
 Жертву животную взяв, но плоды отвергая земные.
 Брат земледел пастуха убивает из зависти: Авель —
 Образ нашей души, образ тела — Каина жертва¹.

Это четверостишие может относиться как к изображению Жертвоприношения Каина и Авеля, так и к сцене Убийства Авеля или к обеим сценам сразу. В любом случае очевидно, что надписи представляют собой *описание* если не конкретного, уже существующего изображения, то уже известной иконографической схемы и предназначены прежде всего для просвещения зрителя. Однако они же, прочитанные мастером, лишенным возможности видеть образец, явно апеллируют к его зрительной памяти и вызывают к жизни известные мастера *schemata*. Не исключено, что те отрывки жития, которые супруга Намация могла зачитывать мастерам, имели именно такой — одновременно информативный иконографически и поучительный с точки зрения морали — характер. Такое двойное назначение роднит универсальные сборники надписей-*tituli* для произведений монументальной живописи с тем типом книг образцов, которые содержат полный цикл изображений с пояснениями².

¹ Там же. С. 76.

² Иную функцию имеют подписи-*tituli*, предназначенные исключительно для зрителя или имеющие двойное назначение. Скажем, в Пентатевхе Ашбернхема (Paris, Bib. nat. MS n. a. lat. 2334) также присутствуют подписи, носящие пояснительный характер, например процитированные Бецалелем Наркиссом (см.: *Narkiss B. Toward a further Study of the Ashburnham Pentateuch // Cahiers Archéologique. 1969. № XIX. P. 47*) подписи к листу с изображением Творения: *Hic terra segregata est ab aquis sub caelo* («здесь земля отделена от воды под небесами») — и т.п. Но кроме этого существуют еще и краткие подписи, называющие изображенные предметы и действующих лиц: *Hic tenebrae* («здесь тьма»); *Omnipotens Logos* («Всемогущее Слово») и т.д. Однако здесь, в отличие от Кведлинбургской Италы, не очевидно, что подписи первого типа адресованы непосредственно мастеру. Мы вновь оказываемся перед неразрешимым вопросом — считать ли последние

Интересным примером такого двоякого назначения текста и значительной эмансипации изображения от подписи, предназначенной зрителю, может служить приведенная в статье П. МакГурка¹ рукопись, датируемая

«назывные» подписи адресованными миниатюристу или же зрителю, как дополнительное пояснение? Вероятнее последнее, так как эти краткие ремарки написаны поверх миниатюры и ничто не указывает на их черновой характер; в таком случае пояснение распадается на две части: более сложную, «догматическую», близкую к библейской цитате, — и чисто назывную, позволяющую зрителю ориентироваться в деталях изображенного. Традиция названия персонажа или даже предмета сохранится в восточных памятниках, тогда как в западных рукописях останутся *tituli* в чистом виде — развернутые надписи нарративного или экзегетического характера, всегда относящиеся к одному изображению и начинающиеся со слова *hic*, а название имени персонажа отойдет к одиночным изображениям святых, пророков и т. п. В каролингское время производится попытка унификации *tituli* аббатом Тура Алкуином: по свидетельству П. Клейна (см.: *Klein P. Les images de la Genèse de la Bible Carolingienne de Bamberg et la tradition des frontispices de Tours // Texte et image. Actes du Colloque international de Chantilly. Paris: Les Belles Lettres, 1984. P. 80*), в четырех Турских Библиях тексты *tituli*, сопровождающие фронтисписы к Генезису, весьма близки, тогда как иллюстративные циклы имеют значительные различия. Кроме того, Клейн показывает, что некоторые сцены являются результатом соединения двух сюжетов, прежде существовавших отдельно, таким образом, неизменные *tituli* сопровождают сильно изменившуюся, а частично и вовсе относящуюся к другому сюжету композицию. Кесслер, напротив, замечает, что в Библии Сан-Паоло скорее надписи зависят от иллюстраций, чем наоборот — возникает пример обратной связи. Ему же принадлежит наблюдение, согласно которому подробность иллюстрирования и развернутость сцен во фронтисписах к Бытию уменьшается по мере приближения к концу изобразительного поля — сцены сжимаются, мастеру явно не хватает места для точного воспроизведения прототипа. Связь изображения с *tituli* здесь теряется окончательно. Отголоском традиции таких каролингских *tituli* становится появление неоднозначных, допускающих разные и всякий раз богословски нагруженные варианты прочтения текста подписи рядом с миниатюрами Генезиса Кэджмона (Oxford Bodleian Junius XI). П. Блам утверждает, что они могли играть и двоякую роль — пояснения зрителю или инструкции для миниатюриста (которой он, впрочем, не последовал). См.: *Blum P. The Cryptic Creation Cycle in MS Junius xi. P. 214–215.*

¹ *MacGurk P. An Anglo-Saxon Bible fragment of the Late Eight Century. Royal I E. VI // Journal of Warburg and Courtauld Institute. 1962. № 25. P. 18–34.*

ранним IX или (!) ранним XI веком (Br. M., MS Royal I. E. VI), — фрагменты англосаксонского Евангелия на пурпуре, помещенного в рукопись на белом пергаменте. Три из пурпурных листов (f. iv, 30r, 44r; 14) имеют гекзаметрические надписи-двустушия, сделанные серебряным и золотым капитулом. Рядом вставлены страницы белого пергаamenta, предназначенные, вероятно, для иллюстраций, которые не были исполнены. Очевидно по многим параллелям, что тексты принадлежат к типу *tituli* — описаний обычного набора миниатюр. Так, f. iv содержит описание четырех символов Евангелистов, имеющее параллели среди образцовых *tituli* Алкуина и в ряде других случаев: *Haec est speciosa quadriga luciflua animae os agni Dei inlustrata in quo quattuor proceres consona ca[ntant]*¹.

Надпись на листе, предшествующем Евангелию от Марка, еще более проста и описательна:

*Hic Jesus baptizatus est ab Iohanne in Jordane coelis
Apertis Spiritu Sancto in specie columba
discendente super Eum voceque
paterna filius alti throni vocicatus*².

Из этого текста (а также из стихотворения к началу Евангелия от Луки, где описывается Благовестие Захарии) видно, что в качестве изображения предполагались не традиционные «портреты» Евангелистов, а иллюстрация первых нескольких строк текста или первого сюжета соответствующего Евангелия. В этом случае логично

¹ «Вот прекрасная светоносная колесница, уста души Агнцем Божиим искупленные, которому четверо предстоящих согласно воспевают» (Ibid. P. 22). То, что речь идет о Евангелистах, достаточно очевидно, но это подтверждается также и при сравнении с миниатюрой Майхигенского Евангелия, снабженной сходной надписью: *Quam in prima speciosa quadriga / Homo leo vitulus et aquila* (P. 24; «В первой, столь прекрасной колеснице, человек, лев, телец и орел»).

² Ibid. («Здесь Иисус крещен от Иоанна в Иордане при отверстых небесах и Духе Святом, в виде голубя на Него сходящем, и Отчем голосе, с вышнего престола взывающем»).

предположить, что, хотя общие темы подписей и изображений могли быть достаточно широко известны и стандартны, речь идет о не вполне очевидном изображении, и миниатюрист мог черпать сведения о том, что ему следует представить на пустом листе, с равной вероятностью как из неизвестного нам фигуративного образца, так и из заранее оставленных на обороте надписей (пусть изначально предназначенных для зрителя). Вернее всего, впрочем, что речь идет о почему-то не завершенном процессе копирования какой-либо не дошедшей до нас рукописи, имеющей аналогичные или сходные гекзаметры к иллюстрациям; иллюстрации же, вероятно, предполагалось взять из нее же. Логично, что переписчик, работавший первым, скопировал стихи и оставил пустые места для миниатюр. Единственная в таком случае вспомогательная роль стихов — в дополнительной возможности ориентации мастера.

То, что стихотворные сопровождения к XII веку окончательно теряют функцию возможной инструкции для исполнителя, доказывает уже приведенный нами пример из статьи Вормальда о сохранившейся текстовой модели двух северофранцузских Псалтирей XII века (см. выше). Присутствие одновременно описания и сопроводительного стиха достаточно очевидно показывает их функциональное разделение: именно *прозаическое* описание призвано заменить собой изображение и служить иконографическим ориентиром.

Обратимся теперь к визуальным образцам — сборникам изображений, *специально предназначенных для копирования*. Напомним, что впервые убежденность в наличии специальных «книг образцов» возникла у исследователей при анализе оттоновской книжной миниатюры как одного из средств трансляции на Запад византийских изобразительных схем. Именно оттоновских

памятников школы Райхенау касается знаменитое утверждение Вильгельма Феге *Es gab Malerbücher*¹. Уникальный образец с надписями, воспроизводящий цикл из 18 сцен Деяний из церкви Сант-Эузебио в Верчелли, так называемый Верчелльский свиток (*Vercelli, Bibl. Capitolare*) начала XIII века, Р. Шеллер² называет копией именно оттоновского руководства, восходящего к византийским моделям типа *iconographical guides*. По всей видимости, изображения и подписи соответствуют несохранившемуся циклу, созданному в XI веке. Миниатюры свитка сопровождаются стихами, ясно показывающими назначение рукописи: она призвана сохранить для потомков древний цикл фресок и способствовать его воспроизведению. Стремление воспроизвести древний цикл, восходящий во многом к раннехристианскому циклу фресок базилики св. Петра, созвучно общему направлению итальянской культуры XI—начала XIII века, получившему название «антикварианизм»³. Об этом свидетельствуют и сопровождающие изображение дистихи:

Hoc notat exemplum media testudine templum
Ut renovet novitas, quod delet longa vetustas—

и:

Hic est descriptum media testudine pictum
Ecclesie signans ibi que sunt atque figurans⁴.

¹ «Книги для художников существовали». *Vöge W. Eine Deutsche Malerschule in die Wende die erstern Jahrtausend. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im 10 und 11 Jahrhundert.* P. 378.

² *Scheller R. W. Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900—ca. 1470).* Cat. II. P. 155 f.

³ О термине «антикварианизм» см.: *Kitzinger E. A Virgin's Face: Antiquarianism in XII-Century art.* P. 6.

⁴ «Это обозначает пример под сводами храма, Чтобы обновила новизна то, что изгладила долгая старость» и «Здесь описано то, что под сводами церкви начертано. Обозначено то, что также и изображено». *Scheller R. W. Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900—ca. 1470).* P. 159.

Существование таких «иконографических руководств» для западнохристианских мастеров-монументалистов предполагал уже О. Демус в своем труде «Романская монументальная живопись»¹. По его мнению, они могли служить переносчиками как иконографических схем, так и некоторых стиливых признаков². Руководства такого рода могли быть предназначены не только для фрескистов, но и для скульпторов и златокузнецов. В каталоге Шеллера приводится фрагмент из 10 листов середины XII века из Маасского региона (Берлин, Государственный музей, Kupferstichkabinet, 78 A6)³, включающий 17 сцен из книги Бытия и бифолий с новозаветными сценами. Назначение этого памятника, совмещающего цветные миниатюры с перьевыми рисунками и пустыми местами для композиций, сопровождающимися подписями, — повод для дискуссии. Мнения исследователей колеблются между тетрадью «листов перед Псалтирью» и специальным иконографическим и стилистическим руководством, предназначенным для мастеров-литейщиков, создающих типологические композиции из бронзы, наподобие льезжской купели Ренье де Юи⁴.

Самый поздний пример такого рода «иконографического руководства» — серия иллюстраций для «Кредо» Жуанвиля последней четверти XIII века (Paris, B. n., MS lat. 11907, f. 231–232)⁵ (15). По словам Шеллера, этот цикл из 26 изображений с пояснительными надписями также

¹ Demus O. *Romanesque mural painting*. London: H. N. Abrams, 1970. P. 57.

² См. также: Nordenfalk C. A travelling Milanese artist in France at the Beginning of the XI Century // *Arte de primo millenio: Atti del primo convegno sull'arte del primo Medioevo tenuto presso l'Universita di Pavia*. Turin: n. d., 1953. P. 374–380.

³ Scheller R. W. *Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900—ca. 1470)*. Cat. 6. P. 125 f.

⁴ Ibid. P. 128.

⁵ Scheller R. W. *Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900—ca. 1470)*. Cat. 16. P. 195 f.

представляет собой модель для фресок (предусматривается наличие между двумя сценами окна и т. п.).

Введение в «факсимиле» элементов из дополнительных второстепенных источников

Возвращаясь к Раннему Средневековью, обратимся к иному рода преемственности — копированию «авторитетной» каролингской модели в оттоновский период. Об авторитете каролингской рукописи для оттоновского скриптория уже было сказано выше¹.

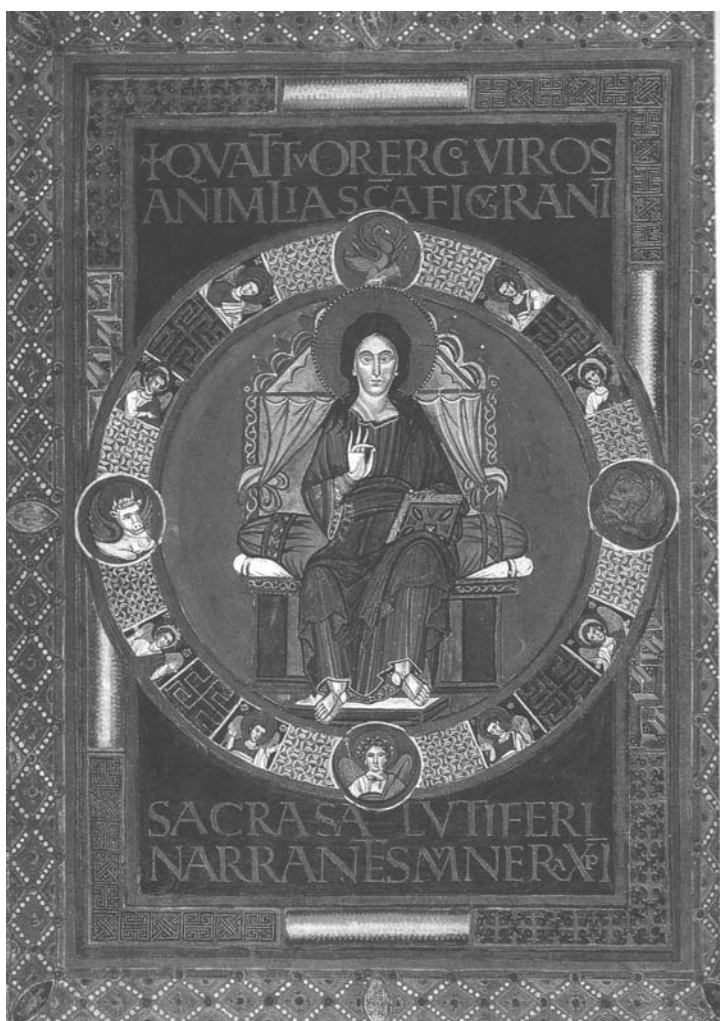
История «факсимильного» копирования в Лоршском скриптории между 950 и 970 гг. раннекаролингского Лоршского Евангелия² (Алба-Юлия, Национальная библиотека, *Codex aureus*; илл. 5а) по заказу кёльнского епископа Герона³ (Евангелие Герона, Дармштадт, Университетская библиотека, MS 1948; илл. 5б) связана не с нарративом, а с репрезентативными сценами — копированием полнолистовых изображений Христа во славе и четырех «портретных» миниатюр с изображениями Евангелистов. Сам этот заказ свидетельствует о стремлении Оттона I уподобиться Карлу Великому⁴. Сравнивая изображения Христа во славе на f. 36r и f. 5v рукописей, мы видим тенденцию копирования отдельной сцены явно раннехристианского

¹ См.: *Caillet J. P.* La mise à profit de manuscrits antérieurs en tant que modèles par Les miniaturistes du VIIIe au XIIe siècle. P. 53.

² *Alexander J. J. G.* Medieval Illuminators and Their Methods of Works. P. 77. Эта же пара памятников фигурирует в более ранней статье Г. Сварценского: *Swarzenski H.* The Role of Copies in the Formation of the Styles of Eleventh Century // *Romanesque and Gothic Art: Studies in Western Art*; *Caillet J. P.* La mise à profit de manuscrits antérieurs en tant que modèles par Les miniaturistes du VIIIe au XIIe siècle. P. 53–54 etc.

³ *Dodwell C. R.* The Pictorial art in the West. 800–1200. P. 134; *Alexander J. J. G.* Medieval Illuminators and Their Methods of Works. P. 77.

⁴ *Alexander J. J. G.* Medieval Illuminators and Their Methods of Works. P. 77.



5а. Христос во славе. Лоршское Евангелие (Алба-Юлия, Vatthyanum lib. Codex aureus, f. 36r), рубеж VIII–IX вв.



56. Христос во славе. Евангелие Герона (Дармштадт, Landesbibliothek, Ms. 1948, f. 5v), кон. X в.

происхождения со стремлением воспроизвести не только иконографические, но и стилистические особенности оригинала. Однако требования эпохи и здесь вносят свои коррективы; речь идет не об изменении или уточнении смысла образа, а о свойственном в целом оттоновскому стилю стремлению «очистить» иконографическую схему от второстепенных деталей, убрать лишнее. В первую очередь это касается унификации орнамента. Из любимой каролингскими мастерами комплексной рамки, состоящей из меандра, имитации мозаики, трехмерных вставок, выбирается один, самый декоративный из предложенных видов орнамента, и исчезают вставки с фигурами ангелов, в результате чего остаются только первостепенные и значащие элементы — символы Евангелистов. Остальные изменения, связанные с нарастанием условности и экспрессивности образа, для нас сейчас менее существенны. Мы можем констатировать, что уже в конце X века на континенте, как и в описанном выше случае копий Утрехтской Псалтири на Британских островах, «факсимильное копирование» авторитетного образца сопровождается его стилистической адаптацией к требованиям эпохи. Однако история изучения этой пары рукописей предлагает нам неожиданное продолжение. Так, посвятельная миниатюра, изображающая писца Аннона, подносящего свой труд епископу Герону (Евангелие Герона, кон. X в., Дармштадт, Landesbibliothek, Ms. 1948, f. 7v; 16), явно восходит не к Лоршскому Евангелию, а к хранившемуся в этом же скриптории списку трактата «Хвала Св. Кресту» Храбана Мавра из Фульды (Фульда, 2-я четв. IX в., Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 652, f. 2v, 17), а в страницах с инициалами можно видеть отголоски орнаментов Псалтири Фолхарта из Сен-Галлена (St. Gall, Stiftsbibliothek, Cod. 23)¹. Таким образом, наряду

¹ *Caillet J. P.* La mise à profit de manuscrits antérieurs en tant que modèles par Les miniaturistes du VIIIe au XIIe siècle. P. 53.

с единственным главным образцом появляются еще по крайней мере два второстепенных — также самостоятельные рукописи, чьи отдельные миниатюры выбраны для конкретных видов изображений. Лоршское Евангелие копировалось в оттоновский период еще не менее двух раз, копии Лоршского Евангелия рассматривает М. Мюллер, однако речь здесь идет уже не о полном копировании, а о копировании отдельных сцен¹.

Обращение к двум или нескольким равноценным образцам. Проблема выбора

Выше мы описали случаи копирования рукописи или ее значительной части целиком или же (на примере Лоршского Евангелия) главной рукописи-образца с включением элементов специального назначения (посвятительной миниатюры) и второстепенных элементов (инициалов) из другого ряда.

Здесь мы будем говорить о возможности существования двух или более *равноценных* образцов при работе над декором одной рукописи.

Начнем с простого варианта, иллюстрирующего уже затронутую проблему авторитета каролингского образца в оттоновский период. Речь идет о двух прототипах повятительного листа коронационного Сакраментария Генриха II (Мюнхен, Государственная библиотека Баварии, Clm 4456, f. 11r–11v, 1002–1014 гг.²; илл. 6), выполненного в Регенсбургском скриптории. В качестве прототипа

¹ Müller M. Introduction. P. XXI. Речь идет о Сакраментарии из Петерсхаузена (Heidelberg, UB, Cod. Sal. IXb, f. 41r; ок. 980 г.) и о Евангелии Гундбальда (Hildesheim, Dom-Museum, DS 33, f. 21v).

² См.: Diebold W. The anxiety of influence in Early Medieval art: the Codex aureus of Charles the Bald in Ottonian Regensburg // Under the influence: the concept of influence and the study of illuminated manuscripts. Brügge: Brepols, 2007. P. 56–57.



6а и 6б. Коронавание императора и император на троне. Са-
краментарий Генриха II (Мюнхен, Государственная библиотека
Баварии, CLm 4456, ff. 11r–11v), 1002–1014 гг.



сцены коронования императора Христом В. Диболд называет византийский тип композиции, скорректированный в соответствии с оттоновской концепцией власти (конкретный прототип остается неизвестным, но, несомненно, это византийская миниатюра с коронованием императора), в то время как тронное изображение Генриха имеет конкретную модель — соответствующий лист подаренного в 896 году монастырю св. Эммерама в Регенсбурге «Золотого кодекса» Карла Лысого (879 г., Мюнхен, Государственная библиотека Баварии, Clm 14000, f. 5v; 18). Замечательно, что, по словам Диболда, Генрих изображен анфас, а не в легком повороте, как его прототип — Карл Лысый, в связи с тем, что в коронационном Сакраментарии не скопирована вторая миниатюра

разворота образца — Поклонение Агнцу (f. 6r; 19), к которому обращен взгляд императора Карла. Это и еще некоторые отличия от протографа (всего Диболд называет скопированными с большей или меньшей точностью шесть миниатюр) осмысляются исследователем как знак своего рода «самоумаления»¹ Генриха, добровольный отказ от полной самоидентификации с прототипом как свидетельство особого почтения. Удваивание же изображения императора в коронационном Сакраментарии (согласно Диболду — результат желания представить как земной, так и небесный аспекты его власти) вызывает, таким образом, к жизни два разных, но равноценных образца для копирования.

Обратимся теперь к копированию двух или более самостоятельных образцов в рукописи, содержащей хронологически выстроенный цикл миниатюр. Более сложный, чем копии Утрехтской Псалтири, вариант копирования нарративного цикла представляет собой раннеанглийский Генезис Кэдмона (Bodleian Junius XI), рукопись, состоящая из четырех частей-поэм: парафразов текста книг Бытия (так называемый Генезис А и В), Исхода и Пророка Даниила, датируемых временем около 1000 года, и четвертой поэмы — апокрифической истории падения Люцифера, переписанной поколением позже (так называемая «Христос и Сатана»)². Филологи предполагают, что текст Генезиса А создан в VIII веке, а Генезиса В — в IX. При переписывании текст Генезиса В был инкорпорирован в текст Генезиса А, в результате чего сложилось единое, но избыточное повторами повествование; так, история

¹ *Diebold W.* The anxiety of influence in Early Medieval art. P. 58.

² *Blum P.* The Cryptic Creation Cycle in MS Junius xi // *Gesta*. 1976. Vol. 15. № 1/2. P. 211–226; *Broderick H. L.* Observations on the method of illustration in MS Junius 11 and the relationship of the drawings to the text // *Scriptorium*. 1983. № 37 (2). P. 161–177.

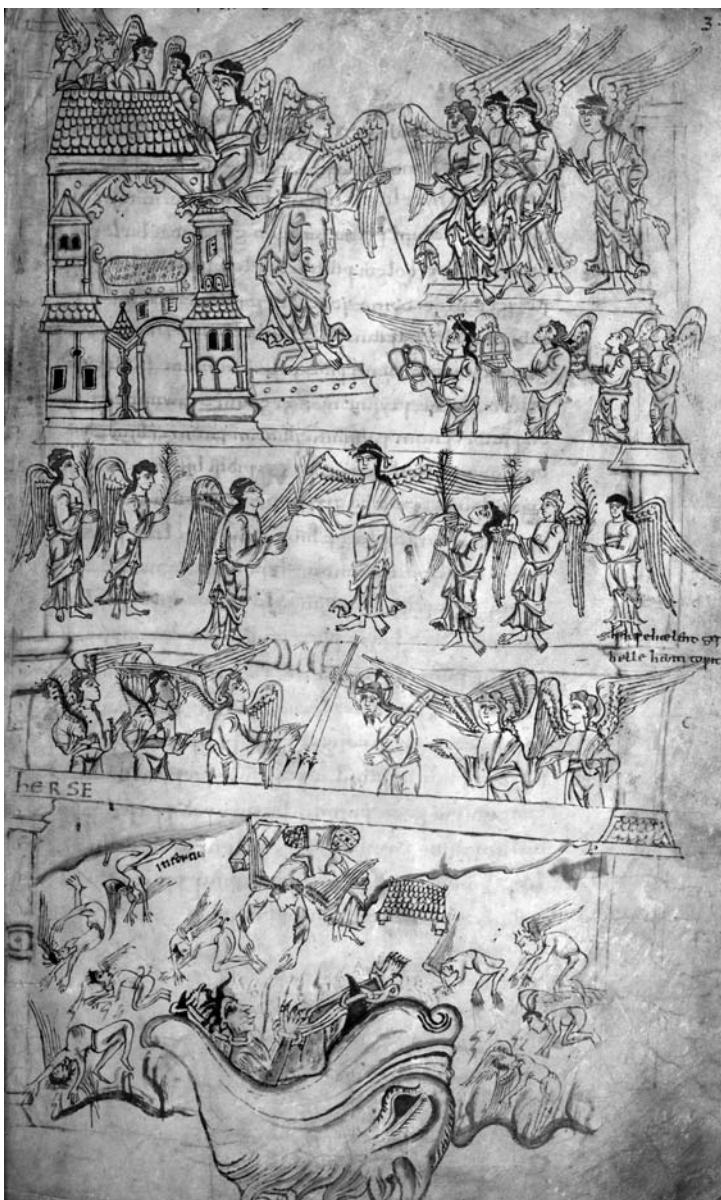
падения Люцифера, открывающая Генезис А, повторяется с новыми подробностями и сопоставляется с грехопадением Адама в тексте Генезиса В¹. Текст первых трех поэм писался с учетом будущего иллюминирования, в то время как в четвертой поэме места для миниатюр не оставлялись. Сохранились 48 перьевых рисунков двух мастеров, очерковый стиль которых отчасти ориентирован на Утрехтскую Псалтирь². Исследование Дж. Хендерсона³ показывает, что текст Генезиса А иллюстрирован в точном соответствии с текстом (соответствующие сцены помещены после текстовых отрывков), тогда как в тексте Генезиса В оставленные писцом места для иллюстраций часто либо заполнены не соответствующими по размеру и конфигурации изображениями, отнесенными от иллюстрируемого текста иногда за несколько страниц, либо же не заполнены вовсе. Х. Бродерик считает, что мастера имели в качестве образца не одну иллюминированную рукопись, совмещающую текст и изображение, а по меньшей мере две: из одной был взят текст, а из другой — миниатюры⁴. Однако пустые места в тексте свидетельствуют, по предположению Дж. Хендерсона, о том, что переписчик в ходе работы над рукописью оставлял места для какого-то другого, более развернутого цикла, соответствующего лишь одному из текстов. Более того, иконография миниатюр в ряде случаев не соответствует отрывкам текста, после которых они помещаются

¹ *Blum P.* The Cryptic Creation Cycle in MS Junius xi. P. 211.

² При этом пустых мест для миниатюр оставлено 88, цикл обрывается на истории Авраама. См.: *Ibid.*

³ *Henderson G.* The Programme of Illustrations in Bodleian MS Junius XI // *Henderson G.* Studies in English Bible Illustration. London: Harvey Miller, 1985. Vol. 1. P. 125 f.

⁴ *Broderick H. L.* Observations on the method of illustration in MS Junius II and the relationship of the drawings to the text. P. 162.



7а. Падение ангелов. Генезис Кэдмона (Bodleian Junius XI, f. 3r), ок. 1000 г.

(например, появляются не упомянутые в тексте ангелы, присутствующие при сотворении Евы)¹. Все эти несоответствия вызвали предположение Хендерсона о том, что миниатюристы не только не стремились совместить изображения с соответствующим текстовым отрывком, но и, возможно, просто не могли этого сделать, будучи неграмотными². Видимо, тот, кого Хендерсон и вслед за ним Бродерик называют *desighner* рукописи³, оставлял место для больших, часто полностраничных миниатюр, пользуясь рукописью-образцом, созданным, по мнению ряда исследователей⁴, на континенте в IX веке и композиционно повторяющим многорегистровые фронтисписы каролингских Турских Библий. К этому типу относится знаменитый f. 3r (*илл. 7a*) с историей паде-ния ангелов. Этот предполагаемый источник дополнен несколько неуклюже втиснутыми в многорегистровую схему иного формата более камерными миниатюрами, иконографически связанными с традицией Гenezиса лорда Коттона и предназначенными для иллюстрации текста Гenezиса А, который не предполагал внедрения подробностей и повторов в виде Гenezиса В (*илл. 7б*). Нарушение последовательности повествования и повторы сцен, равно как изменения их конфигурации, могли быть вызваны обращением одного из мастеров к более «адаптированному» к новым потребностям цикла наподобие Гексатевха Эльфрика (London, British Library MS

¹ Broderick H. L. Observations on the method of illustration in MS Junius 11 and the relationship of the drawings to the text. P. 163.

² Henderson G. The Programme of Illustrations in Bodleian MS Junius XI. P. 130–131.

³ Broderick H. L. Observations on the method of illustration in MS Junius 11 and the relationship of the drawings to the text. P. 164.

⁴ Raw B. The probable derivation of most of the illustrations in Junius 11 from an illustrated Old Saxon Genesis // Anglo-Saxon England. 1976. № 5. P. 133–148.

ǣlra moðra mægt. swa deð monna gehpile þe
 wið his waldend pinnan onsynned mid mane wið
 þone mecran dæghend. þa wæs ðe femlaga ge
 bolgen. he hƿca hƿconð waldend. þa ƿp hine
 of þan hƿan feole. hƿe hæƿde he æt his hƿan
 nan gƿumð. hƿeo hæƿde his ƿflorene.
 swan wæs him ƿegoda on his mode. ƿon þon
 he ƿealde. swan gƿeefan. hƿand ƿ helle ƿeef.
 þa þe he ƿam wið hƿconð waldend. ac ƿeð hine
 þa ƿam his hƿeo. ƿ hine on helle ƿeef. on
 þa deðpan dala þaer he to deðfele ƿeaf. ƿe
 feond mid his gƿeum ƿallum. ƿeðlo þa uƿon
 of hƿeum. þurh loſe swa þeð nite ƿe
 gar. þa ƿglar of hƿeum on helle. ƿeð ƿalle
 ƿon feof dæghend to deðflum.



76. Падение ангелов. Генезис Кэдмона (Bodleian Junius XI, f. 16r), ок. 1000 г.

Claudius B. IV)¹. Таким образом, согласно выводу Хендерсона, в качестве образцов для копирования к началу XI века в Англии существовало по меньшей мере два варианта цикла Генезиса, то есть речь идет о выборе между двумя самостоятельными, идентичными по значению, но на этот раз *дублирующими* друг друга рукописями-образцами. Правда, приходится признать, что этот выбор мог быть не вполне осозанным или вынужденным. В следующем разделе мы поговорим об уже вполне осознанном выборе и комбинировании элементов из нескольких источников в одной композиции.

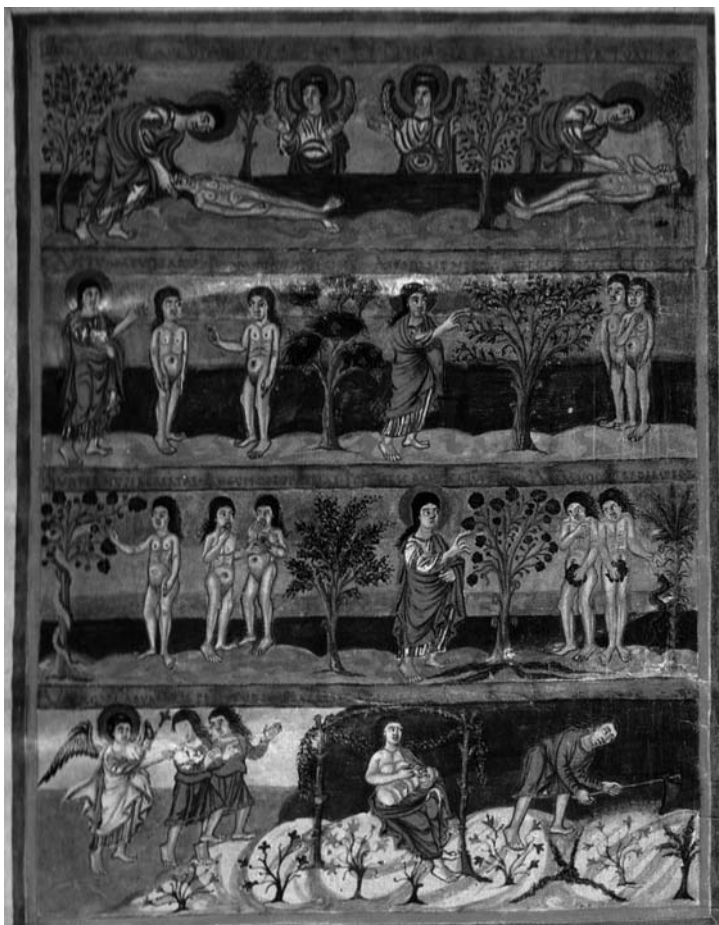
Избирательное копирование одного или нескольких образцов в рамках одной сцены. Проблема реконструкции прототипа

Цитирование из разных источников в рамках одной сцены

Чтобы проиллюстрировать этот тип заимствований, мы снова вернемся в каролингскую эпоху и обратимся к фронтисписам так называемых Турских Библий²: Бамбергской Библии (Bamberg, Staatliche Bibliothek, Msc. Bibl. I (A. I.5; *илл.* 8a); Библии из Мутье-Грандваль (London, Br. L., Add. 10546; f. 5v, 20); Библии Вивиана или Карла Лысого (Paris, V. n., lat. 1; *илл.* 8б) и Библии Сан-Паоло-фуори-ле-Мура (Roma, San Paolo fuori le mura; f. 7v, 21) середины IX века. Фронтисписы к книге Бытия в этих четырех рукописях

¹ Raw B. The probable derivation of most of the illustrations in Junius 11 from an illustrated Old Saxon Genesis. P. 176–177.

² Kessler H. L. The Illustrated Bibles from Tours; *Idem.* Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles.



8а. Сотворение человека и труды прародителей. Библия Мутье-Грандваль (London, Br. L., Add. 10546, f. 5v). Сер. IX в.



86. Сотворение человека и труды прародителей. Библия Вивиана (Париж Национальная библиотека, lat. 1, f. 10v; фрагмент). Сер. IX в.

дают нам пример четырех вариантов сокращения предполагаемого цикла-образца, который сам уже *неоднороден* и восходит к нескольким традициям. На неоднородность источников указывает и то, что сам многорегистровый фронтиспис — новая форма, сложившаяся в турской школе каролингской миниатюры в результате видоизменения неизвестного нам предыдущего варианта.

Дискуссия о прототипе этой группы рукописей имеет давнюю историю. Еще полвека назад, оспаривая раннюю гипотезу В. Келера о существовании для этой группы рукописей единого образца — несохранившейся Библии Льва Великого (сер. V в.)¹, Х. Кесслер рассмотрел иконографию четырех фронтисписов к книге Бытия. По его свидетельству², число сцен в каждом из фронтисписов колеблется от семи до двенадцати.

¹ См.: *Koehler W. Die karolingischen Miniaturen. I. Die Schule von Tours. Berlin, 1930–1933.* Эта теория вызвала критические замечания у К. Вайцманна, следствием его скептического настроения стало исследование Кесслера. См.: *Klein P. Les images de la Genèse de la Bible Carolingienne de Bamberg et la tradition des frontispices de Tours. P. 88.*

² *Kessler H. L. Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles. P. 144.*

Иконографический анализ ряда сцен четырех фронтисписов к книге Бытия, проведенный Кесслером, показывает, что все четыре памятника не восходят непосредственно к одному и тому же прототипу, но представляют собой разные степени сокращения одного широкого иллюстративного ряда (или нескольких рядов, родственных, но не тождественных кругу Генезиса лорда Коттона). Однако вопрос о многорегистровой композиции остается открытым: объединив четыре цикла фронтисписов к книге Бытия, Кесслер насчитывает около 20 отдельных сцен, которые невозможно было бы объединить на одной полностраничной миниатюре.

Каковы же методы сокращения этого цикла «максимальной протяженности»? П. Клейн¹, оспаривая положение Кесслера о существовании отдельного прототипа для каждого из четырех фронтисписов, показывает многочисленные случаи слияния воедино двух или нескольких сцен, перед этим существовавших отдельно, например Изгнания из рая и Ангела с мечом, — как результата «уплотнения» цикла, сокращения количества сцен по сравнению с более развернутым образцом. Многорегистровые композиции уже известны нам по миниатюрам Пентатевха Ашбернхема, хранившегося на момент создания Турских Библий в аббатстве Сен-Мартен в Туре (в нем регистры, впрочем, значительно менее регулярны и хронологическая последовательность сюжетов часто нарушается; Париж, Национальная библиотека, MS nouv. acq. lat. 2334, 22), однако сам принцип, по словам П. Клейна, может восходить к раннехристианскому прототипу, включавшему хотя бы два регистра наподобие композиций в нижней части страницы в Венском Генезисе. Таким образом, присутствие в скриптории Пентатевха

¹ Klein P. Les images de la Genèse de la Bible Carolingienne de Bamberg et la tradition des frontispices de Tours. P. 104–105.

Ашбернхема могло подтолкнуть мастеров к созданию самостоятельной полноценной композиции многорегистравого фронтисписа, повлиявшей впоследствии, по мнению Клейна, на композицию и иконографию Гильдесгеймских врат¹.

Иконографически композиции турецких фронтисписов неоднородны. Так, изображение Творца в образе юного Христа свидетельствует о знакомстве с коттоновской традицией, наличие изображений ангелов при сотворении человека и прародителей в палатках после изгнания из Рая—о влиянии Пентатевха Ашбернхема² и, соответственно, ранней еврейской традиции, восходящей к текстам Мидрашим и отразившейся в ряде апокрифов. Наличие во фронтисписе к Бытию в Бамбергской Библии (f. 7v) изображения Десницы указывает на традицию средневизантийских Октатевхов. Мера таких заимствований индивидуальна для каждой из четырех Турецких Библий; в наибольшей степени повлияли миниатюры Пентатевха на выбор и трактовку сцен в Библии Мутье-Грандваль³.

Однако в других фронтисписах этой группы рукописей есть и точечные, прицельные цитаты, которые связаны с *деталью* композиции и источник которых легко проследить. Так, во фронтисписе к прологу Библии Вивиа-на, посвященной истории создания Вульгаты св. Иеронимом (Париж, Национальная библиотека, lat. 1, f. 3v; 23), явно цитируется еще один, языческий источник, также

¹ *Idem. Les images de la Genèse de la Bible Carolingienne de Bamberg et la tradition des frontispices de Tours.* P. 100. Автор полагает, что одна из Турецких Библий могла находиться в Гильдесгейме.

² *Kessler H. L. Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles.* P. 155–156.

³ *Caillet J. P. La mise à profit de manuscrits antérieurs en tant que modèles par les miniaturistes du VIIIe au XIIe siècle.* P. 52.

доступный миниатюристам турецкого скриптория. Опираясь на многочисленные исследования Д. Райта, Ж.-П. Кайе свидетельствует, что непосредственное влияние на миниатюры Турских Библий оказал не только Пентатевх Ашбернхема, но и так называемый Ватиканский Вергилий¹, с IX по XVI век хранившийся там же. Речь идет о прямой цитате изображения одного из кораблей Энея в сцене путешествия Иеронима в Рим² (Vat. lat. 3225, f. 42r; 24). Таким образом, в качестве образца для выборочного копирования периферийной детали для житийной сцены выступает миниатюра из рукописи совершенно иного, причем языческого, содержания.

Однако эти частичные заимствования касаются и стиля. Не только иконографически, но и стилистически — на уровне физиогномического типа, абриса фигуры, композиционного построения, цветовых решений, позы и жеста персонажа и т. п. — миниатюры Пентатевха Ашбернхема и Ватиканского Вергилия повлияли на композиции Турских Библий.

Аналогичный пример заимствования явно языческого мотива, притом уже не для периферийной детали, а в качестве атрибута главного персонажа, — изображение Сидящего на престоле во фронтисписе к Апокалипсису в Библии Мутье-Грандваль (f. 449r; 25). Оно снабжено деталью, не имеющей прямого отношения к тексту Апокалипсиса, — велумом, простертым над головой. Ц. Дэвис-Вейер

¹ См.: *Wright D.* The Vatican Vergil. A Masterpiece of Late Antique Art. University of California press, 1993/ P. 106 ff; *Caillet J.P.* La mise à profit de manuscrits antérieurs en tant que modèles par Les miniaturistes du VIIIe au XIIe siècle. P. 51–52. Речь идет прежде всего о круговой композиции посвяtitельной миниатюры Библии Вивиана (f. 423) и об организации пространства в композициях фронтисписа к Посланиям апостола Павла (f. 386v).

² *Caillet J.P.* La mise à profit de manuscrits antérieurs en tant que modèles par les miniaturistes du VIIIe au XIIe siècle. P. 53.

связывает этот мотив с приведенным еще в раннем исследовании В. Келера комментарием на Апокалипсис Викторина из Петтау, содержащим тему *Develatio Mosis*, снятия покрыва с лица Моисея¹. Заметим, что для передачи этой экзегетической мысли мастер пользуется приемом, заимствованным из античной и раннехристианской иконографии (ср. фигуру старца с велумом — так называемого Космоса или Неба — в сцене Передачи закона саркофага Юния Басса² (Рим, до 356, Ватикан, Музей базилики св. Петра, 26)) и не входившим ранее в круг апокалиптических образов. Мы можем, стало быть, предполагать возможность *осознанного* введения отдельного элемента композиции из совершенно стороннего, притом, скорее всего, языческого источника, который, к сожалению, остается нам неизвестным.

Итак, налицо применение — неважно, в самом турецком скриптории или в каком-либо другом, откуда происходит протограф или протографы, — комплексного подхода к образцам и частичного, избирательного копирования. После выхода первой статьи Кесслера становится очевидным, что единой Библии-образца, подобной предложенной Келером Библии Льва Великого, которая могла бы предложить копиисту обязательный набор *всех* возможных иллюстраций, в реальности не существовало. Даже если существовал один главный образец — обширный раннехристианский цикл, то очевидно, что его цитирование а) было выборочным; б) сопровождалось сменой самого типа миниатюры и вводом многорегистрового

¹ *Davis-Weyer C.* «Aperit quod ipse signaverat testamentum»: Lamm und Löwe im Apokalypsebild der Grandval-Bibel // *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800–1250. Festschrift für Florentine Mutherich zum 70. Geburtstag.* München, 1985. P. 70.

² *Malbon E. S.* *The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus.* Princeton, NJ.: Princeton University Press, 1990. P. 50–51.

фронтисписа; в) постоянно дополнялось цитатами из других источников.

Здесь немедленно возникает важнейший вопрос—о механизме цитирования и о *размере цитаты*. Пока, на примере каролингских памятников, мы можем говорить о цитировании а) целостной сцены, соседствующей с такой же целостной сценой из другого источника; б) деталей периферии и атрибутов, цитируемых из явно чужеродных и иноприродных источников.

Если в случае «факсимильного» копирования рукописей языческих авторов работу миниатюриста можно уподобить механическому переписыванию текста на практически незнакомом языке, то в случае с Турскими Библиями мы имеем дело с осмысленным использованием цитат из этого языка, соотнесенных с содержанием и по-своему понятых переписчиком.

Другой пример выборочного копирования из одного или нескольких прототипов—группа раннеиспанских рукописей и их дериватов.

В испанской традиции группа из трех Библий: несохранившейся Библии из Оны (до 953 г.), Второй Леонской (Леон, Real Collegiata de San Isidoro, Cod. 2, 960 г.) и гораздо более позднего памятника—Библии из монастыря Сан-Миллан-де-Коголла (Real Academia de la Historia in Madrid, Hist. cod. 2, 1200–1220 гг.),—по мнению В. Кана¹ и Дж. Вильямса, также демонстрирует общую принадлежность к уже комплексному прототипу, сочетающему как раннехристианские нарративные (в свою очередь, разного происхождения), так и дохристианские еврейские репрезентативные сцены. Дж. Вильямс²

¹ Cahn W. Romanesque Bible Illumination. Cornell University Press: Ithaca, 1982. P. 66–68.

² Williams J. A. Castilian Tradition of Bible Illustration. The Romanesque Bible from San Milan // Journal of the Warburg and Courtauld Institute. 1965. № 28. P. 66–85.

отмечает несомненное влияние Пентатевха Ашбернхема, а также памятника, восходящего к не менее древней традиции — «Космографии» Косьмы Индикоплова (в изображении обстановки Храма). В Библии из Коголлы больше иллюстраций, чем в Леонской, и не все они совпадают иконографически. Вероятно, они обе восходят (как и каролингские фронтисписы) к некоему общему более обширному прототипу (что доказывается также тем, что обе имеют глоссы на полях, взятые из доиеронимовского латинского перевода *Vetus Latina*, что совершенно нехарактерно для XIII века). Вильямс предполагает, что этим прототипом могла быть уже названная Библия из Оны (в ее создании принимал участие один из мастеров Второй Библии из Леона, Флоренций), от которой осталось лишь несколько текстовых фрагментов. Однако он же говорит о том, что, судя по ранним глоссам, прототипом обоих манускриптов могла быть некая иллюстрированная вестготская Библия (о чем свидетельствует и стиль миниатюр). Видимо, именно на уровне этого вестготского протографа и произошел отбор раннехристианских иконографических элементов и сложилась парадигма их цитирования. В случае с Когольской Библией XIII века мы имеем дело с памятником либо очень разнородным с точки зрения иконографии, либо принадлежащим к чрезвычайно архаичной редакции, так как определенные параллели сценам Грехопадения и Творения находятся в иллюстрациях к английским Псалтирям XII века, а тип святилища восходит к фрескам в Дура-Европос, есть общие иконографические черты и с миниатюрами каролингской Библии Сан-Паоло.

Несколько позже появляются три памплонские «книги библейских иллюстраций» раннего XIII века, каждая из которых содержит около 1000 иллюстраций, причем общее поле точного совпадения составляет около

60 процентов. Франсуа Бюше¹ уверенно указывает их единый источник — рукопись, несомненно принадлежащую к группе Пентатевха Ашбернхема, но, вероятно, обогащенную деталями из других традиций (возможно, раннеанглийской). К сожалению, имея дело с испанской традицией, гораздо труднее, чем в случае с Турскими Библиями, говорить о выборочном или полном воспроизведении прототипа — ни один из непосредственных образцов, в отличие от ситуации в турецком скриптории, где хранились Пентатевх Ашбернхема и Ватиканский Вергилий, до нас не дошел.

В обоих случаях, разнесенных во времени, механизм цитирования и мера задействия непосредственно образца и зрительной памяти мастера остается невыясненным. Куда более богатый материал для такого рода анализа — группа итало-византийских памятников XI–XII веков, к которой мы обратимся во второй части.

«Летучие листы». Обособление отдельных элементов сцены при копировании

Итак, выше мы попытались показать, что уже к каролингско-оттоновскому периоду отношения «образец — копия» могут предполагать выборочное копирование отдельной сцены и отдельного элемента, причем можно разделить эти процессы на копирование с сохранением центрального ядра композиции и изменением периферии — и копирование с введением в композицию деталей из независимого источника. Распространенность этих приемов

¹ *Bucher F. The Pamplona Bibles, 1197–1200 A.D. Reasons for Changes in Iconography // Stiel und Uberlieferung in der Kunst des Abendlandes. B. 1. Berlin, 1967. P. 131–139. См. также: Bucher F., ed. The Pamplona Bibles. A facsimile compiled from 2 picture Bibles with martyrologies commissioned by King Sancho el fuerte of Navarra (1194–1234) (Amiens Manuscript Latin 108 and Hamburg MS 1, 2 lat 4, 15). New Haven and London, 1970.*

подтверждается наличием уже в каролингский период сохранившихся отдельных листов образцов и фрагментов так называемых книг *мотивов*. Этот термин — *motif books* — Э. Китцингер противопоставляет *iconographical guides*, рассмотренным выше, и называет так любые руководства, в том числе фрагментарные, воспроизводящие часть сцены, образец орнамента, отдельную фигуру и т. п.¹ А. Мартен ранее определил такого рода пособия как «летучие листы», *feuilles volantes*², противопоставив их более основательным «тетрадам моделей», *carnets de modèles*. Так, в *catalogue raisonné* Шеллера приводится разделенный между Парижем и Ватиканом фрагмент такого руководства второй половины IX века с отрывками текста из «Психомехии» и гимнов Пруденция и рисунками отдельных фигур, фрагментов сцен и разрозненных элементов орнамента и архитектуры (регион Луары; Париж, Национальная библиотека, MS Lat. 8318, f. 49–64 и Vat. MS reg. lat. 596, f. 26–27, 27)³. Источники этих зарисовок, сделанных несколькими мастерами, исследователи находят и в каролингской резьбе по слоновой кости, и в римских архитектурных орнаментах⁴. Дж. Александер⁵

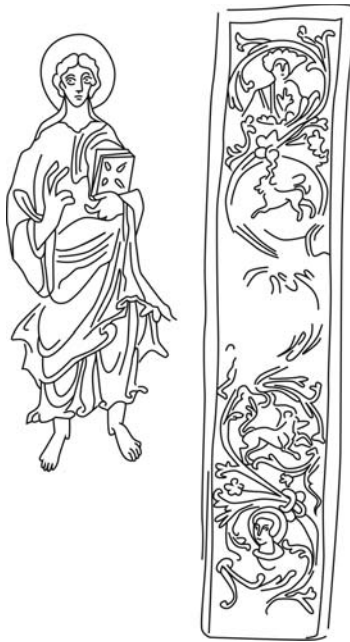
¹ *Kinzinger E.* Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western art in the 12 Century. P. 139–141.

² *Martin H.* Les esquisses des miniatures. P. 24. Впрочем, к «тетрадам моделей» Мартен относит и незадолго до этого описанный Шлоссером Верчельский свиток.

³ *Scheller R. W.* Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900—ca. 1470). Cat. 3. P. 98–108.

⁴ *Ibid.* P. 101. В связи с этим Э. Верньоль предполагает, что часть зарисовок — результат изучения какого-то римского архитектурного трактата, возможно, Витрувия, что вполне подтверждается характером декора каролингских рукописей. См.: *Vergnolle E.* Un Carnet de modeles de l'an mil originaire de St Benoit sur Loire // *Arte Medievale*. 1984. № 2. P. 23–56.

⁵ *Alexander J. J. G.* Medieval Illuminators and Their Methods of Works. P. 85–86.



9. Лист из «книги образцов» с фигурой с кодексом и фрагментом орнамента, (Малибу, Калифорния, Музей Поля Гетти, Ludwig Folia 1). рубеж IX–X вв. (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)

приводит аналогичный по времени фрагмент (рубежа IX–X веков, например: Малибу, Калифорния, Музей Поля Гетти, Ludwig Folia 1; илл. 9), изображающий отдельные фигуры и образцы орнамента. Эти образцы Александер не квалифицирует как самостоятельные произведения, специально предназначенные для инструктажа, и называет «пробами пера», что созвучно недавним выводам Л. Жеймона о мнемонической в первую очередь функции таких зарисовок¹. Однако наличие в первом описанном нами фрагменте нескольких рук и нескольких, по-видимому

¹ См.: Geymonat L. V. Drawing, Memory and Imagination in the Wolfenbüttel Musterbuch. P. 220–285.

разновременных, тем может объясняться как экономией пергамента, так и желанием сохранить зарисовки для последующей консультации.

Все эти ранние примеры схожи в одном: они обязательно включают элементы орнамента и второстепенных деталей, что отражает отмеченную еще Г. Сварценским в его статье о роли копии в Раннем Средневековье закономерность — «освобождение» при копировании в первую очередь деталей антуража (архитектурного обрамления, орнаментальной рамки и пр.)¹. Приведенные им примеры оттоновских копий каролингских рукописей (в число которых входит, кстати, уже упомянутая нами выше пара Евангелий IX и X веков, Лоршское и Герона) показывают, что в этот период при очень точном копировании центральной части сцены меняется отношение к пространству, окружению, второстепенным деталям. Получается, что в первую очередь от целостного изображения «откалывается» именно рамка, необязательное, но органично принадлежащее оригиналу окружение. «Воспоминания об одновременно задуманных и связанных между собой частях — краях драпировки, подушках, окнах, светотеновой разработке — воплощаются в независимых друг от друга формах, каждая из которых наделена собственной энергией»². Автономизируется в первую очередь второстепенное — и преимущественно оно и попадает в ранние, созданные до середины XI века, «летучие листы» и «книги мотивов». В пользу ранней автономизации антуража и второстепенной фигуры говорит и описанный выше характер использования античного образца в иллюминации Турских Библий. Собственно, об этом же первичном

¹ Swarzenski H. The Role of Copies in the Formation of the Styles of Eleventh Century. P. 18.

² Swarzenski H. The Role of Copies in the Formation of the Styles of Eleventh Century. P. 13.

распаде целостной сцены свидетельствует приведенный нами выше пример с выбором светильника или ангелов в Рождестве из Псалтирей Сигарда и Леоберга; мы имели возможность видеть, что еще в XII веке сцена сохраняет цельность и неизменность центрального ядра, получая широкие возможности разнообразия в деталях антуража. Дело, как мы уже говорили, видимо, не столько в том, что, как утверждает Сварценский, в романском искусстве в действие вступает авторская фантазия, сколько в том, что словарь миниатюриста становится более детализированным, содержит уже несколько различных по степени важности и обязательности рядов. К этим разным по удельному весу деталям, к тому, как они могут сочетаться друг с другом в рамках одной сцены, мы обратимся в последующих частях на материале иконографии Дней Творения.

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

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

Образцом для копирования могут служить не только цикл или композиция, заимствованные из другой рукописи, но и одна из миниатюр в самой рукописи. Копирование такого рода предполагает заимствование более распространенного и «авторитетного» композиционного решения менее «авторитетной» композицией, явно апеллирующей к смыслу первой. Так, в упомянутом выше позднекаролингском

«Золотом кодексе» св. Эммерама Регенсбургского (Карла Лысого) посвятельная миниатюра, изображающая заказчика — аббата Рамвольда — в окружении четырех светских добродетелей («Золотой кодекс» Карла Лысого. Мюнхен, Государственная библиотека Баварии, Clm 14000, f. 1r, 28), очевидно мимикрирует под два изображения Христа во славе из той же рукописи¹; причем от f. 6v (29) заимствуется общая композиция (персонаж в ромбовидном сиянии славы, с медальонами на углах), а от f. 46v — изображения символов Евангелистов в угловых кессонах (30). Интересно, что единственный новый элемент в посвятельной миниатюре — персонификации добродетелей, по смыслу заменяющие апокалиптических животных, положенных Христу, но не положенных аббату, — помещаются в углах ромба, как это было с фигурами пророков в сцене *Majestas Domini* на f. 6v, в то время как в f. 46v угловые медальоны ромба заняты орнаментальными элементами. Таким образом, замена центральной фигуры (с Христа на заказчика) с сохранением и варьированием значащих деталей периферии становится в каролингское время орудием передачи важного смысла.

Близкий по замыслу, но более сложный технически процесс можно проследить в мимикрии схемы композиции фронтисписа, предшествующего тексту Псалтири в одной из Турских Библий — Библии Вивиана (f. 215v; 31). Перечислим, иллюстрируя тезис Х. Кесслера о комплексности источников, приемы построения композиции фронтисписа к Псалтири². Изображение танцующего Давида здесь заключено в синего цвета мандорлу, напоминающую о каролингских декоративных резных

¹ *Diebold W.* The anxiety of influence in Early Medieval art: the Codex aureus of Charles the Bald in Ottonian Regensburg. P. 53.

² *Dutton E., Kessler H.L.* The Poetry and Paintings of the First Bible of Charles the Bald. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997. P. 60–61.

«кристаллах»¹, и фланкировано по углам фигурами четырех светских добродетелей. Общая композиция явно связана с листом из той же рукописи, изображающим Христа во славе (f. 329v, 32), в то время как ряд вводных персонажей — например, воины, фланкирующие фигуру царя, — повторяют фигуры воинов из окружения Карла Лысого в посвяtitельной миниатюре из той же рукописи (f. 423r, 33). Более того, очень узнаваемый физиогномический тип царя и форма его короны явно повторяют «портретное» изображение Карла Лысого в посвяtitельной миниатюре. Если учесть уникальность для христианского контекста позы и облика Давида, восходящих к античным изображениям Орфея, а также явно присутствующие влияния декоративно-прикладного искусства, налицо совмещение двух описанных выше случаев: выборочной апелляции к нескольким изображениям, находящимся в той же рукописи (более привычные и распространенные «Христос во славе» и посвяtitельная композиция), с цитатами извне, причем, возможно, из языческих источников². Композиция с танцующим Давидом из Библии Вивиана может рассматриваться как интереснейший вариант использования нескольких инструментов для передачи сложного смысла образа: античный иконографический прототип Давида — Орфей — указывает на его певческий дар, условно-портретное сходство с императором и фланкирующие фигуры воинов — на царский статус, дублирование же геометрической разделки листа, характерной для композиции *Majestas*, может считаться апелляцией к богоотцовству Давида. Эти

¹ *Beckwith J. Early Medieval Art (Carolingian, Ottonian, Romanesque). London: Thames & Hudson, 1974. P. 57, 68.*

² Х. Кесслер указывает также на влияние изображения Юноны из Ватиканского Вергилия на образы персонификаций светских добродетелей. *Ibid. P. 60.*

аспекты характеристики Давида, данные, по нашим выводам, через визуальные приемы, подтверждаются также и текстами *tituli*¹.

В романское время такого рода параллели в одной рукописи могут быть и более прямолинейны; так, на рубеже XI–XII веков можно наблюдать появление парных изображений, имеющих сходное *центральное ядро*, но обладающих разным содержанием и антуражем: в Сен-Ваастской Библии из Арраса (Аррас, Городская библиотека, MS 559, t. 1, f. 128v²) сцены Приведения Ависаги к Давиду и Видения Соломона помещены на одной странице, объединенные одной рамкой, с явным расчетом на переключку мотивов фигуры царя, покоящегося на ложе, в обеих сценах.

Копирование и адаптация отдельной сцены или группы сцен из более ранней рукописи. Варьирование деталей. Объединение двух композиций в одной

Адаптация отдельной сцены к новым потребностям и смыслам наиболее ярко проявляется в случае копирования раннего авторитетного образца. Так, описывая традицию копирования «Золотого кодекса» св. Эммерама в регенсбургском скриптории, В. Диболд указывает, что в описанной выше посвятельной миниатюре Сакраментария Генриха II два ангела в верхней части листа заменяются на дополнительные фигуры провинций (которых становится, таким образом, не две, а четыре), что, по мнению исследователя, связано с «актуализацией» образа власти и указывает на четыре провинции

¹ Ibid. P. 59.

² *Boutemy A. Une bible enluminée de Saint-Vaast à Arras (ms. 559) // Scriptorium. 1950. Vol. 4. N° 1. P. 67–81.*



10. Десница в окружении персонификаций добродетелей. Евангелиарий аббатисы Уты (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13601, f. 1v), первая четв. XI в.

Оттоновской империи¹, фигурировавшие уже, к примеру, в Евангелиарии Оттона III (Евангелие Оттона III, Райхенау, ок. 1000 г., Мюнхен, Государственная библиотека Баварии, Clm 4453, f. 23v; 34).

Адаптированная копия миниатюры «Золотого кодекса» с заказчиком — аббатом Рамвольдом — фигурирует в уставе, данном аббатисой Утой своему монастырю (Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 142, f. 58v, 1-я четв. XI в.). В окружение фигуры аббатисы переходят и персонификации добродетелей в медальонах, и звездчатые орнаменты из *Majestas* с f. 46v.

Более сложный путь адаптации проходит, по мнению Диболда, изображение Десницы, дважды скопированное с миниатюры «Золотого кодекса» (f. 97v; 35), где этот образ открывает Евангелие от Иоанна и имеет, согласно подписи, смысл оберега владельца². В Сакраментарии Генриха II (f. 21r; 36) это изображение, в соответствии с назначением рукописи, адаптируется к новому смыслу и иллюстрирует финальный момент мессы, *Rex Domini*. При этом ладонь показана пальцами вниз (более традиционно, в соответствии с образом благословляющей Десницы, известной в раннехристианском искусстве уже с V века) и снабжена стигматом. Соответствующим образом меняется и надпись, окружающая изображение. В знаменитом же Евангелиарии аббатисы Уты (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13601, f. 1v; *илл. 10*) композиция открывает текст Евангелия, пальцы Десницы снова направлены вверх, а в окружении ее фигурируют четыре добродетели, как в посвянительной миниатюре «Золотого кодекса», и другие, неидентифицированные, женские фигуры³.

¹ *Diebold W.* The anxiety of influence in Early Medieval art: the Codex aureus of Charles the Bald in Ottonian Regensburg. P. 59.

² *Ibid.* P. 60.

³ *Ibid.* P. 61.

В примере с Десницей многократно описанное выше изменение периферийных частей композиции в соответствии с новым контекстом и назначением рукописи обогащается еще и механическими изменениями в положении главного элемента.

Начавшийся в каролингско-оттоновский период процесс выборочного копирования и осмысленного комбинирования деталей разных композиций продолжается и усложняется в XII веке. Так, изготовленный в 1170–1180 годах в Хильдесхаймском скриптории так называемый Штаммсхаймский Миссал (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, MS 64) последовательно становится прототипом для двух рукописей этого же скриптория: Евангелия Генриха Льва (Wolfenbüttele, Library of Herzog August, Cod. Guelf. 105 Noviss. f., 1173–1188 гг.) и Золотого календаря (Wolfenbüttele, Library of Herzog August, Cod. Guelf. 13 Aug. f., ок. 1250 г.). В Евангелии Генриха Льва композиция f. 172r (Евангелие Генриха Льва. 1173–1188 гг. Wolfenbüttele, Library of Herzog August, Cod. Guelf. 105 Noviss. f. 172r, 37) совмещает изображение Творца в центре, окруженного медальонами с Днями Творения, которое восходит к знаменитой концентрической композиции с Днями Творения из Миссала (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, MS 64, f. 10v)¹ (38), с *Majestas* каролингского типа из этой же рукописи (f. 85v; 39) и обогащается, таким образом, изображениями символов Евангелистов и пророков. Точнее можно сказать, что композиция *Majestas*, как более сильная и авторитетная, накладывается на самую оригинальную из композиций копируемого образца — Сотворение мира, созда-

¹ См.: Müller M. Introduction. P. XXI; Wolter von dem Knesebeck H. Göttliche Weisheit und Heilsgeschichte. Programmstrukturen im Miniaturenschmuck des Evangeliars Heinrichs des Löwen // Helmarshausen: Buchkultur und Goldschmiedkunst im Hohenmittelalter. Kassel, 2003. S. 147–162.

вая, таким образом, типичный для романского периода вариант рождения третьего смысла из двух взаимоналоженных композиций.

Заимствование отдельной сцены из чужеродного неизвестного источника. Возможные степени членения целостной сцены с изменением смысла и без

Мы описали случаи, когда известен образец, скопированный полностью или частично. Гораздо больше случаев, когда мы не можем с уверенностью говорить о конкретном источнике композиции и вынуждены предполагать, что мастер руководствовался каким-то доступным ему памятником, зарисовкой в книге образцов или же работал по памяти.

Изменение деталей антуража при сохранении смыслового ядра композиции. Процесс распада целостной сцены можно определить как обособление композиционного или смыслового ядра и антуража, и прежде всего он связан с адаптацией в искусстве оттоновского времени и первой половины XII века византийских иконографических схем. Распад начинается, как мы показали выше, с периферии — с отсекания тех деталей антуража, которые западному автору представляются второстепенными или совсем незначущими.

Целый ряд такого рода примеров можно видеть в оттоновское время, когда происходит своего рода «архивирование» изображения, сокращение всех «незначущих» иконографических и стилевых элементов. Свидетельством этого процесса могут быть превращающиеся в «шляпки грибов» кроны деревьев в сцене Входа в Иерусалим в Евангелии Оттона III (1000 г., Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, f. 234v; 40) с одним исключением: сохраняет

относительное сходство с природой лишь то дерево, ветви которого ломают жители Иерусалима. Более очевидный пример: на пластине из слоновой кости (Трип, Музей собора, 1-я пол. X в.) в одной из 8 сцен — Пятидесятнице, данной в явно византийской редакции, — в нижней части композиции место предполагаемой в восточном варианте, но малопонятной на Западе фигуры Царя Космоса занимает своеобразный вырост орнаментальной рамки в виде вазона или капители.

В Псалтири из Винчестера первой половины XII века (London, B. L., Arundel 60, f. 52v; 4r) на листовой миниатюре с изображением Распятия явно византийского образца вместо фигур предстоящих Иоанна и Марии изображены два дерева, кроны которых находятся примерно на том уровне, где могли бы находиться головы персонажей. В Лиможском Сакраментарии (Париж, B. N., lat 9438, f. 87r) первой четверти XII века в сцене Пятидесятницы, явно восходящей к ранним иконографическим схемам Страшного суда, фигура восседающего на троне Христа (с исходящими, по оставшейся для нас неизвестной причине, из ушей лучами сияния Св. Духа) окружена вместо тетраморфа четырьмя золотыми медальонами (напоминающими нам превращение медальонов с тетраморфом в звездчатые орнаменты в упомянутой выше посвященной миниатюре в «Уставе Уты»). Интересно, что во всех трех случаях значимые первоначально элементы заменяются на орнаментальные, т. е. заведомо нейтральные по смыслу, не влекущие искажения сюжета.

Пример более осмысленного искажения периферийной детали — композиция Успения Богоматери в так называемом Византийском диптихе из Винчестерской Псалтири (Винчестер, сер. XII в., Лондон, Брит. библ., Cotton MS Nero C IV, f. 29r, 30r, 42). Две миниатюры, резко

отличающиеся по стилю и иконографии от остальных «листов перед Псалтирью», длительное время считались «пассивной» копией византийского образца. Х. Клейн¹, анализируя композицию Успения, говорит об «инвентивном» отношении к неизвестному византийскому образцу. Так, на месте низкой скамеечки перед ложем Богоматери в английской миниатюре находится открытый гроб, никогда не фигурирующий в византийской иконографии. Клейн называет этот прием либо результатом непонимания, либо же более креативным переосмыслением образца, апеллирующим к теме погребения Богоматери. В любом случае речь идет уже не о нейтральной, но об осмысленной замене детали.

Перенос центрального ядра композиции в другую с изменением смысла. Рассмотрим следующую ступень распада единой композиции при копировании. До этого мы говорили о замене на нейтральные элементы или переосмыслении деталей антуража. Теперь мы приведем примеры переноса центральной, значащей части композиции в композицию с другим сюжетом, к случаям, которые сопровождаются изменением смысла переносимой части. В оттоновский и раннероманский период речь идет обыкновенно о заимствовании более распространенной иконографической схемы для трактовки менее распространенной. В таком случае иконографическое повторение касается, как правило, центрального ядра сцены, а антураж сохраняется традиционный. Можно привести в пример странный случай трактовки сюжета Бурия на озере Тивериадском из так называемых Зальцбургских перикоп (Зальцбург, 1020–1040 гг., Мюнхен, Государственная библиотека Баварии, BSB Clm 15713, f. 22r.; 43). Она явно отличается от привычных более

¹ Klein H. The So-Called Byzantine Diptych in the Winchester Psalter. British Library, MS Cotton Nero C. IV // Gesta. 1998. Vol. 37. № 1. P. 26–43.



11а. Вознесение Еноха. Генезис Кэдмона, Bodleian Junius XI, f. 61r
(Bodleian Junius XI, f. 16r), ок. 1000 г.

ранних схем этого сюжета в миниатюрах школы Райхенау и Кёльна и напоминает более распространенную схему Положения во гроб, которая не раз встречается в евангельских циклах школы Райхенау (см. кодекс Эгберта, Trier, Stadtbibliothek, MS 24, f. 85v; 44). Эта схема оказывается наложенной на изображение корабля с мачтой, стоящей в центре и напоминающей крест из находящегося обычно на одном листе с Положением Снятия с креста.

Ставший классическим пример подобного рода — происхождение иконографии так называемого исчезающего Христа в сцене Вознесения¹ от последовательно изображенного в двух сценах ветхозаветного Вознесения Еноха (см. Генезис Кэдмона, Bodleian Junius XI, f. 61r; *илл. 11а*), повлиявшего также на изображение Трапезы в Эммаусе в Сент-Олбанской Псалтири (Хильдесхайм, Библиотека собора, р. 69r, 1120-е гг.; *илл. 11б*). Мотив возносящегося персонажа окончательно закрепился в английской иконографии Вознесения, широко распространившейся с середины XII века в английских «листах перед Псалтирю» и пришедшей на континент. В каждой из этих сцен присутствуют свои детали окружения, но центральное смысловое и композиционное ядро — полускрытая облаком фигура — остается неизменным. Интересно, что позже, к XIII веку, этот мотив в Вознесении еще более сокращается: в инициалах к Деяниям во многих Библиях (и, в частности, в Библии начала XIII века из РГБ (*илл. 47в*, с. 268)² — Ф. 183. Ин. 960. f. 404v) из облака видна не полуфигура, а лишь ступни возносящегося Христа,

¹ Shapiro M. The image of the Disappearing Christ // *Gazette des Beaux arts*. 1943. 23 March (N° 913). P. 135–152.

² Золотова Е. Ю., Мокрецова И. П. Западноевропейские средневековые иллюстрированные рукописи из московских собраний. М., 2003. С. 12–13.



116. Трапеза в Эммаусе. Сент-Олбанская Псалтирь (Хильдесхайм, Библиотека собора, f. 71) 1120-е гг.

композиционный же акцент перенесен на стоящих внизу апостолов.

Необходимо заметить, что такая миграция центрального ядра — процесс в чем-то противоположный копированию с отпадением деталей окружения, рассмотренному нами выше, применительно к памятникам IX–XI веков. В предшествующих разделах речь шла об изменении антуража, здесь — о сознательном перенесении центрального ядра композиции в разные сюжетные «рамки».

Заимствование и включение в общий цикл отдельной сцены из чужеродного цикла — прием, который

становится особенно актуален для начала XIII века, времени, когда сосуществуют два диаметрально противоположных типа изобразительного ряда: очень краткий и унифицированный — стандартный набор инициалов для «университетских» Библий и Псалтирей — и крайне развернутый, почти безразмерный и готовый включить в себя любые чуждые элементы — в рукописях для светских лиц («Морализованных Библиях» и «Книгах библейских иллюстраций»). Круг заимствований в таких обширных циклах очень велик; по словам Н. Моргана, он расширяется за счет влияний парафразов на национальных языках и исторических сочинений (например, английского «Романа об Иакове и Иосифе», «Иудейских древностей» Иосифа Флавия, которые всегда открываются сценами Шестоднева и пр.)¹, а также естественнонаучных сочинений. Морган говорит о появлении апокрифических элементов и «подстраивании» картинки под особенности светского повествования². В качестве иллюстрации этого тезиса приведем пример подобного заимствования. Еще в 1930-х годах Г. Сварценский констатирует, что необычная композиция в «листах перед Псалтирью», предшествующих последней, парижской, копии Утрехтской Псалтири (Paris, Bib. nat., lat. 8846, f. 3v, ок. 1200 г.), — иллюстрация слов Христа: «Лисицы имеют норы, птицы небесные — гнезда...» (Лк 9:58; *илл. 12a*) — имеет в качестве прототипа ряд, родственный циклу, использованному в раннесредневековом Евангелии Августина Кентерберийского (Cambridge, Corpus Christi College, Lib.

¹ *Morgan N. Old Testament Illustration in Thirteenth Century England // The Bible in the Middle Ages: its influence on Literature and Art. 1992. P. 181.*

² *Morgan N. Old Testament Illustration in Thirteenth Century England. P. 190.* К примеру, под влиянием романа «Иаков и Иосиф» в так называемой Балтиморской «Книге библейских иллюстраций» (Walter Arts Gallery, W.106) Иосифа пытается соблазнить не жена Потифара, а коронованная жена фараона (f. 15r).

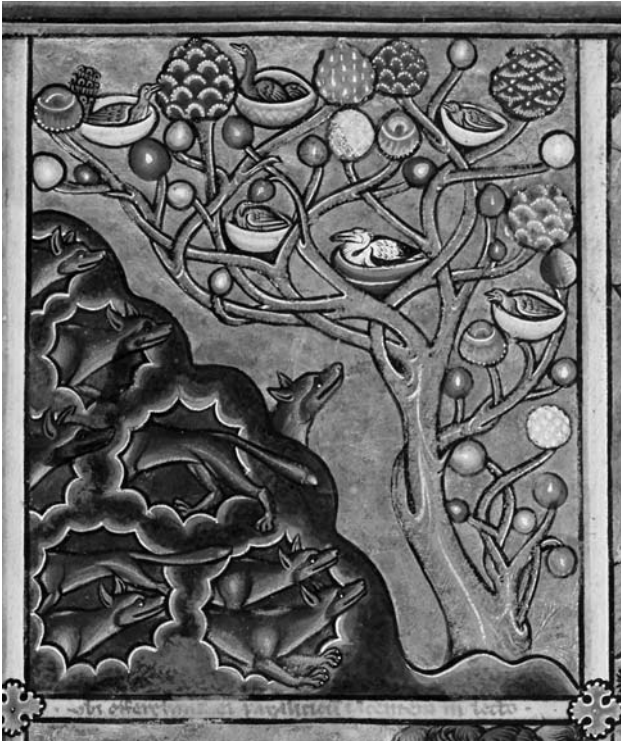
MS 286, нач. VII—VIII в.)¹. Однако в Евангелиарии Августина речь идет не об изображении, а о надписи, сопровождающей изображение, которое включает совсем другие фигуры, в частности, изображение Исцеления согбенной². Ч.Р. Додвелл предположил³, что в Евангелиарии Августина скопирована лишь верхняя часть двухчастной композиции римского происхождения, включавшей и Исцеление согбенной, и изображение лис и птиц, которое позднее могло войти в ряд английских романоготических «Евангелий в картинках». Обратим внимание на единственный известный нам пример использования подобного мотива — упомянутые А. Хейманн⁴ в статье о последней копии Утрехтской Псалтири норы животных в миниатюре к псалму 103 в самом протографе (f. 59v; 45), которые, по мнению автора, послужили источником для иллюстрирования слов Христа в двух позднейших копиях протографа, точнее, в «листах перед Псалтирью», предшествующих Псалтири Эдвина (Br. L. Add MS 37472, f. iv), и в упомянутой выше миниатюре Большой Кентерберийской Псалтири. К рубежу XII–XIII веков относится и распространение в Англии рукописей bestiариев, где история о лисе, притворяющейся мертвой и подманивающей к себе птиц, всегда сопровождается изображениями лисят, выглядывающих из нор (см., напр., Aberdeen University Library MS 24, f. 16r; *илл. 12б*), а верхняя часть миниатюры в Псалтири из Парижа и родственных ей

¹ *Swarzenski H.* Unknown Bible Pictures by W. de Brailes and some notes on early English Bible illustration. P. 67. См. также: *Morgan N.* Early gothic manuscripts 1190–1275. Cat. 1. P. 47–49.

² См.: *Lewine C.F.* Vulpes Fossa Habent or the Miracle of the Bent Woman in the Gospels of St. Augustine. Corpus Christi College. Cambridge, MS 286 // *Art Bulletin.* 1974. Vol. 56. № 4. P. 488–504.

³ *Dodwell C.* The Canterbury school of illumination 1066–1200. Cambridge: Cambridge University Press, 1954. P. 102.

⁴ *Heimann A.* The Last Copy of the Utrecht Psalter. P. 321.



12а. «Лисы имеют норы». Лист перед Псалтирью. Большая Кентерберийская Псалтирь (Paris, Bib. nat., lat. 8846, f. 3v, (фрагмент)), ок. 1200 г.

манускриптах, изображающая гнезда птиц небесных, имеет много общего с композицией «дерево перидексий» из Абердинского bestiария (Абердинский bestiарий, Британия, ок. 1200. Aberdeen University Library MS 24, f. 65r; 46) и другими аналогичными композициями. Из вышесказанного можно сделать вывод, что мотив нор и деревьев пришел в английские bestiарии благодаря знакомству с «листами перед Псалтирью», связанными с традицией копирования Утрехтской Псалтири (а точнее, с «листами



126. Охота лисы на птиц. Абердинский bestiарий (Aberdeen University Library MS 24, f. 16r, ок. 1200 г.)

перед Псалтирью» Эдвина, датирующимися 1140–1150 гг.), или же что и миниатюры «листов», и соответствующие миниатюры bestiариев восходят к одному и тому же раннему евангельскому прототипу, существование которого предполагает Ч. Р. Додвелл.

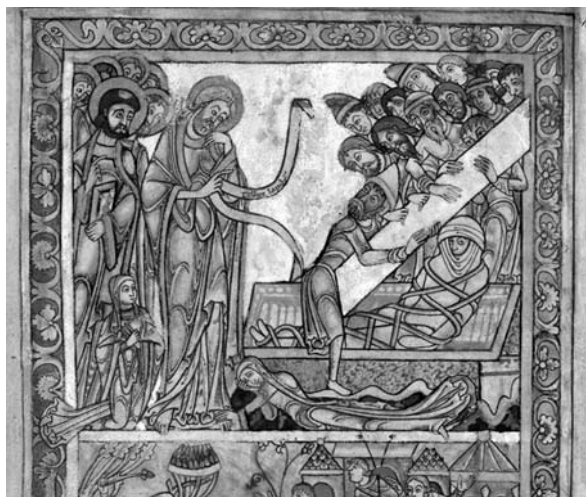
Миграция значимой части композиции как самостоятельного мотива между сценами с разными сюжетами. Рассмотрим случаи, когда речь идет уже не о миграции всего центрального ядра композиции, а о значащем мотиве как части композиции (центральной или периферийной). Воспользуемся для этого терминологией Э. Панофского,

который использует термин «мотив» для обозначения мельчайшей значащей единицы, максимально нейтральной с точки зрения смысла¹. Мотивом мы будем называть композицию, состоящую из фигуры или группы фигур, с антуражем или без, не обязательно составляющую композиционное ядро главной композиции. Мотив может быть взят из периферийной части многофигурной сцены. Им может быть женская фигура с младенцем на руках, персонаж, встающий из гроба, всадник, падающий с коня. Мотив способен мигрировать в другую композицию, освобождаясь от первоначального значения и приобретая новое. Красочной иллюстрацией такого рода приема может стать анализ романской иконографии Воскрешения Лазаря — к середине XI века становится распространенной иконография этой сцены, полностью идущая вразрез как с евангельским текстом, так и с предшествующими образцами — Лазарь, встающий из саркофага². Это связано с нарастанием популярности нового типа композиции — Страшного суда с всеобщим воскресением мертвых, и, соответственно «мимикрией» более иконографически лабильной сцены Воскрешения Лазаря под более «сильный» тип. Так, в листах иллюстраций перед текстом Винчестерской Псалтири фигура Лазаря, встающего из саркофага (f. 19r), практически полностью повторяет одну из фигур нижней части композиции Страшного суда с изображением восстания из мертвых (f. 31r; илл. 13а, 13б).

Более сложный процесс внедрения в композицию одного типа значимого, но периферийного мотива из

¹ Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. М.: Азбука-классика, 2009. С. 31.

² См.: Пожидаева А. В. Модель для сборки, или Иконографическая эволюция сцены Воскрешения Лазаря в западноевропейском средневековом искусстве // Мат-лы конф. «Искусство как сфера культурно-исторической памяти» (Москва, февраль 2005). М.: Изд-во РГГУ, 2008. С. 3–21.



13а. Воскрешение Лазаря (Винчестерская Псалтирь, Вр. L., Cotton MS Nero C IV, f. 19r) 1140–1160 гг.



13б. Страшный суд. (Винчестерская Псалтирь, Вр. L., Cotton MS Nero C IV, f. 31r (фрагмент)), 1140–1160 гг.

другой композиции упоминает Д. Серегина в статье, посвященной иконографическим приемам, используемым в иллюминации английских Псалтирей преимущественно XII века¹. Здесь речь идет о переносе мотива не внутри одного цикла, а между разновременными памятниками. Уникальный пример обогащения смысла композиции и, по сути, превращения одного сюжета в другой с сохранением места представляет собой появление голубя Святого Духа в композиции так называемой «Троицы Псалтири». Буквальная иллюстрация слов пс. 109 «Сказал Господь Господу моему: седи одесную Меня...» впервые появляется уже в каролингское время. Однако оно начинает восприниматься как Троица с появлением между двумя фигурами на одном престоле изображения голубя Святого Духа в варианте, впервые зафиксированном в начале XI века в так называемой Печати Годвина (Лондон, Британский музей, 1881, 0404.1, нач. XI в. 47)². По мнению Э. Канторовича, этот тип композиции не случайно впервые появляется именно в печатях, так как восходит к римским императорским печатям с изображениями соправителей, восседающих на общем троне, где между ними может находиться изображение крылатой Виктории. Именно в раннеанглийской иконографии³ происходит «смысловая замена» античной персонализации на более понятное и оправданное по смыслу изображение голубя, пришедшее из иконографических схем Пятидесятницы или Крещения.

¹ Серегина Д. А. Миграция иконографических мотивов в английских Псалтирях XI–XIII веков // Искусство в движении. Материалы междунар. студ. конф. ОП «История искусств» НИУ ВШЭ. М.: ИД ВШЭ, 2018. С. 7–24.

² Kantorowicz E. The Quinity of Winchester // The Art Bulletin. 1947. Vol. 29. № 2. P. 77.

³ Напр., в: Cotton MS Titus D. XXVII, f. 75v; Ibid. P. 78.

Д. Серегина, упомянув распространение иконографии Троицы Псалтири в XII веке¹, подробно описывает и более частные случаи, к примеру практику переносов менее сакрально значимых, периферийных мотивов в сцены со сходным содержанием. Так, мотив слуги, стоящего с мечом за спиной царя в момент отдания тем приказа, повторяется в Гексатевхе Эльфрика в сценах с Авимелехом (Гексатевх Эльфрика. Британия, втор. четверть XI в. Лондон, Брит. библ. Cotton MS Claudius B IV, f. 34r; 48), египетскими фараонами в сюжетах с Авраамом и Саррой (f. 22r) и Иосифом (f. 60v). Почти столетием позже он оказывается в Сент-Олбанской Псалтири в сценах с Иродом: в разговоре царя с волхвами (Сент-Олбанская Псалтирь. Сент-Олбанс, 1120-е. Хильдесхайм, Библиотека собора. f. 23r; 49); сцене Избиения младенцев (Сент-Олбанская Псалтирь. Сент-Олбанс, 1120-е. Хильдесхайм, Библиотека собора. f. 30r; 50); что особенно показательно — в сцене Бичевания Христа (Сент-Олбанская Псалтирь. Сент-Олбанс, 1120-е. Хильдесхайм, Библиотека собора. f. 44r; 51), где он превращается в одного из палачей с плеткой в руках вместо меча. Сцены могут быть даны в зеркальном развороте по отношению друг к другу². В Йоркской же и Копенгагенской³ Псалтирях подобный мотив приходит в инициалы к 51 псалму, где Доик Идумеянин доносит Саулу на Ахимелеха. «Слуга, стоящий за тронном, превращается в нашептывающего свой донос Доика; царь жестом отдает приказ; вторая фигура с мечом в руке становится опять же Доиком, исполняющим

¹ К примеру, в Винчестерской Библии (f. 250r).

² В отношении памятников XIII в. А. Мартен объясняет это применением калек, однако нам ничего не известно о применении калек в Англии XII в., кроме того, мелкие детали значительно варьируются.

³ Копенгагенская Псалтирь. Ок. 1170 г. Королевская библиотека, Копенгаген, Дания. Инв. MS Thott 143.2, f. 69v.

приказ и убивающим священников»¹. Таким образом, мотив «сопровождающего» с оружием становится универсальным атрибутом царя, причем царя плохого, совершающего дурное дело. Оба приведенных нами примера из английского XII века касаются сходных действий/процессов, в том числе связанных с позитивной или негативной окраской персонажа.

Другой вариант миграции центрального мотива на еще более разнородном материале дан в статье Бетти Курт² о миграции мотивов борцов и падающего всадника в XIII веке на примере «книги образцов» Виллара де Оннекура и «Большой хроники» Мэтью Пэриса. По словам исследовательницы, изображение всадника впервые появляется еще в парижской Психомахии IX века (Париж, Нац. библ., MS lat. 8318, f. 51r, 52) как аллегория Гордыни (впервые образ гордыни, падающей с коня, возникает в одной из проповедей Григория Великого), позже воплощается в тимпанной композиции Сент-Фуа в Конке (Страшный суд. Фрагмент. Базилика Сент-Фуа, Конк, 1107–1125, 53), скульптуре соборов Шартра, Парижа, Амьена, в витражах—либо как часть сцены Страшного суда, либо как первый из семи смертных грехов. Б. Курт приводит такое изображение *Superbia* из «книги образцов» Виллара (f. 3v) с подписью *orgueil scicume il tribuche*³. В инициале Послания к Ефесеянам Библии из РГБ (Ф. 183. Ин. 960 (f. 393r)) подобная сцена имеет теперь содержанием Обращение Савла и сопровождается изображением Десницы, подхватывающей коня под уздцы. Люба Элин в своем масштабном исследовании об иллюстрациях Посланий

¹ Серегина Д. Миграция иконографических мотивов в английских Псалтирях XI–XIII веков. С. 15

² Kurth B. Matthew Paris and Villard de Honnecourt // *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 1942. Vol. 81. № 474. P. 224, 227–228.

³ Kurth B. Matthew Paris and Villard de Honnecourt. P. 228.

Павла¹ в XII–XIII веках дает целый ряд таких примеров из английской и французской миниатюры и приводит тезис о рыцарской интерпретации образа Савла, восходящей к античным батальным сценам. Согласно последнему, самое раннее изображение падающего Савла относится к южнонемецкой гигантской Адмонтской Библии середины XII века (Вена, Национальная библиотека, Cod. ser. nov. 2702, f. 199v; 54) и, по всей видимости, восходит к мотиву из каролингско-оттоновских «Психомахий». Источником этого мотива для «Психомахий» был, вероятно, сюжет с Марком Курцием, падающим в бездну на Римском форуме². Последний этап этого «путешествия» мотива — приведенная Б. Курт сцена гибели Ангеррана де Куси, падающего из седла на собственный меч, в «Хронике» Мэтью Пэриса (Кэмбридж, Колледж Корпус-Кристи, MS 16II, f. 178v; 55) середины XIII века. Здесь сцена дана в зеркальном развороте — обычный прием миниатюриста этой эпохи, копирующего образец³. Миграция этого мотива в последнем, историческом варианте применения схемы уже лишается положительной или отрицательной окраски образа, становится универсальной.

Б. Курт приводит также пример миграции мотива двух борцов, восходящего, по ее словам, к античному искусству, в качестве изображения *Discordia* у Пруденция, а позднее — борющихся воинов в хронике Мэтью Пэриса⁴. Так изображается Борьба Иакова с ангелом еще в Венском Генезисе VI века (Вена, Национальная

¹ *Eleen L.* The illustration of the Pauline Epistles in French and English Bibles of the twelfth and thirteenth centuries. Oxford: Clarendon Press, 1982. P. 39.

² *Idem.* The illustration of the Pauline Epistles in French and English Bibles of the twelfth and thirteenth centuries. Ill. 51. В качестве примера автор приводит рельеф из Капитолийских музеев.

³ *Martin H.* Les esquisses des miniatures. P. 40.

⁴ *Kurth B.* Matthew Paris and Villard de Honnecourt. P. 229.

библиотека Австрии, cod. theol. gr. 31, f. 12v; 56). Этот сюжет сохраняется в таком варианте вплоть до XIII века, когда он часто включается в медальоны инициала *In principio* к книге Бытия. Естественно, и здесь не обходится без вариации деталей: в альбоме Виллара эти два борца изображены в набедренных повязках, у Мэтью Пэ-риса — полностью одетыми в туники и штаны, а ангел и Иаков в библейских инициалах борются, как правило, в длинных хитонах. Как и в случае со слугой царя, мы видим легкость смены атрибутов, однако вновь убеждаемся в том, что мигрирующий мотив в XIII веке лишается устойчивой положительной или отрицательной окраски. К этому моменту мотив, имеющий древние корни, свободно может перемещаться из сакральной сферы в светскую и обратно.

От «летучих листов» к *carnets de modèles*. «Книги мотивов»

Попытаемся проиллюстрировать описанный выше процесс распада сцены на латинском Западе уже к началу XI века на отдельные значащие фрагменты на примере изменения облика и тематики сохранившихся служебных «книг мотивов» этого периода. Многие памятники XI — начала XIII века дошли до нас в виде отдельных бифолиев, часто интегрированных в более позднюю рукопись. Не вполне понятно, изначально ли они существовали так или были частями специальных сборников *carnets*¹, соответствующих в классификации Китцингера понятию *motif books*. Вероятно, подобные «летучие листы» черного назначения, описанные нами ранее, возникли еще в предшествующую эпоху, и на практике уже

¹ *Martin H. Les esquisses des miniatures. P. 39.*



14а. Книга образцов Адемара Шабаннского. (Leiden, Univ. Libr. Cod. Voss. lat. Oct. 15, f. 2v–3r), первая треть XI в.

к XI веку начался обратный процесс, достигший апогея к 1200 году, — сохранение и объединение таких листов в отдельные тетради.

По сравнению с памятниками IX–X веков образцы XI века представляются более универсальными. Первая из сохранившихся более или менее полных «книг мотивов» — сборник, составленный лимузенским хронистом, монахом монастыря Сен-Марсьяль в Лиможе Адемаром Шабаннским (988–1034) (Leiden, Univ. Libr. Cod. Voss. lat. Oct. 15). Памятник уже явно не принадлежит к числу «летучих листов» — это настоящая книга из 212 страниц на пергаменте разного качества, собранная из зарисовок разного времени¹. Сборник включает фрагменты сцен евангельского ряда, рисунки к басням

¹ Scheller R. W. *Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages* (ca. 900—ca. 1470). Cat. 4. P. 110.

Эзопа, астрономическому трактату Гигина, «Психомахии» Пруденция, образцы орнаментов. На одном развороте (f. 2v–3r; илл. 14a) содержатся исполненные в разных масштабах части сцен явно восточной иконографической редакции: центральное ядро сцены Распятия, фрагменты Рождества, в беспорядке разбросанные по всей плоскости листа; на других же листах (f. 41f–42r) — столь же хаотично расположенные, однако уже многофигурные и вполне узнаваемые сцены из «Психомахии» или весьма точно скопированные изображения созвездий (f. 179v–180r). Принципиальное отличие этого тоже вполне хаотичного ряда зарисовок от описанных выше каролингских памятников состоит в том, что в нем наряду с элементами орнамента и отдельными фигурами встречаются и вполне целостные сцены, фигуры совмещены с архитектурными элементами. По мнению Д. Габори-Шопен¹, среди образцов, скопированных Адемаром, были каролингские списки сочинений Пруденция и Гигина, хранившиеся в монастырях Луары между Флери и Туром, каролингские и византийские слоновые кости с евангельскими сценами (f. 2v–3r), сполии арабского происхождения с куфическими цитатами из Корана². Для нас важно, что Адемар пользуется одновременно разными вариантами копирования: от практически целостной сцены, сохраняющей даже архитектурное обрамление, до отдельной фигуры. Закономерно, что, копируя более известные христианские сюжеты, он прибегает к «фрагментарному» методу копирования мотива, в то время как сцены

¹ *Gaborit-Chaupin D.* Les dessins d'Adémar de Chabannes. Paris: Bibliothèque nationale, 1968; см.: *Scheller R. W.* Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900—ca. 1470). P. 112.

² *Scheller R. W.* Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900—ca. 1470). P. 117, note 20.

из классических авторов старается передавать более полно. Вопрос о назначении альбома Адемара остается в значительной степени открытым. Поскольку рисунки лишены подписей, мы можем предположить, что они служат напоминанием об увиденном для самого автора или для ближайшего его окружения, с расчетом на возможность устного пояснения. Дж. Дзаникелли называет рукопись «чем-то вроде набора визуальных заметок монаха-интеллектуала, предназначенного для него самого и, предположительно, для его молодых собратьев»¹. Одновременно с этим возникает мысль и об универсальности этих образцов: отсутствие надписей и фрагментированность значительной части сцен дает возможность Р. Шеллеру сделать вывод, что «сами рисунки становятся *exempla*, предназначенными для использования в различных композициях»².

Итак, рисунки Адемара Шабаннского дают нам возможность судить о нескольких явлениях: о состоявшемся уже к началу XI века распаде сцены на отдельные хорошо узнаваемые мотивы, о широте кругозора и универсальности интересов мастера этого периода и о начале *тезауризации* «летучих листов», собирания разновременных зарисовок в сборник для личного пользования и, возможно, для наставления учеников.

С начала XII века количество сохранившихся фрагментов таких сборников увеличивается. Они, как правило, относятся к Рейнско-Маасскому региону — зоне наиболее активного иконографического творчества — и копируют итало-византийские и византизирующие протографы. Таковы Эйнзидельские листы первой половины XII века

¹ *Zanichelli G.* Les livres de modèles et Les dessins préparatoires au Moyen Âge. P. 68.

² *Scheller R. W.* Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900—ca. 1470). P. 116.

(Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Cod. 112, f. 2–5)¹ с изображениями святых, Христа во славе и фрагментами орнаментов и отдельных фигур, пришедших, по мнению Шеллера, из оттоновской миниатюры². Таков Фрайбургский лист с фрагментом Входа в Иерусалим и двумя святыми воинами (Freiburg i. Br., Augustinermuseum, Inv. № G. 23/1a, ок. 1200 г.)³, сопровождающий текстовое описание 78 сцен из Ветхого и Нового Завета. По мнению О. Демуса, это часть «книги образцов», восходящей к сицилийской и венецианской группе византизирующих моделей и имеющей много стилистических параллелей в *Hortus Deliciarum*⁴. Судя по сохранившемуся фрагменту, это была классическая «книга мотивов», включающая лишь части сцен и собранная из разных источников. К этому же ряду можно отнести описанный Д. Россом⁵ бифолий неизвестного происхождения конца XII века (Vat. lat. 1976, f. I–II; 57), содержащий изображения Давида на троне, Иова с тремя друзьями, Юдифи, Эсфири и малых пророков — фрагмент подобной «книги мотивов», восходящий к ранней итало-византийской традиции (с параллелями — например, к изображению Иова с женой и друзьями — в Михельбойернской Библии (Michelbeuern, Stiftsbibl. Cod. 1)).

Недавнее масштабное исследование еще одного примера этого типа — так называемых Вольфенбюттельских

¹ Ibid. Cat. 5. P. 118 f.

² Ibid. P. 121.

³ Ibid. Cat. 7. P. 135 f.

⁴ Demus O. *Byzantine Art and the West*. P. 35; Scheller R. W. *Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages* (ca. 900—ca. 1470). P. 141.

⁵ Ross D. J. A. *A Later 12-Century Artist's Pattern-Sheet // Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. 1962. № 25. P. 119–28; см.: Scheller R. W. *Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages* (ca. 900—ca. 1470). Cat. 9. P. 144 f.



146. Вольфенбюттельская «книга образцов» (Wolfenbüttele, Herzog August Bib., Cod. Guelf. 61. 2 Aug. 8, f. 78r), 1230–1240 гг.

листов (Wolfenbüttele, Herzog August Bib., Cod. Guelf. 61.2 Aug. 8, f. 75r–94v, 1230–1240 гг., 58), предпринятое Л. Жеймона¹, — открыло новый этап в дискуссии о назначении такого рода рукописей. Тетрадь из 20 листов вшита в более позднюю рукопись, непосредственно поверх рисунков нанесен текст. Разные по полноте трактовки части новозаветных сцен на 12 листах иконографически восходят преимущественно к византийским памятникам, а стилистически связаны с распространением в первой половине XIII века так называемого *Zackenstil* (в связи с этим в качестве места изготовления рукописи называются как Саксония, так и Венеция²). Восточный тип иконографии ряда сцен — Воскресения, Преображения, Моления о чаше, Оплакивания — позволяет говорить о том, что зарисовки задуманы как способ ознакомить западного мастера с восточными иконографическими изводами. Ни один лист не содержит целостной композиции; речь, как и во Фрайбургском листе, идет о центральном ядре сцены или об отдельной фигуре, причем части разных сцен могут совмещаться на одной странице. В ряде случаев (как на f. 78r; илл. 14б) композиция оказывается разъятой на две части, совмещенные в разном масштабе на одном листе: верхняя часть Преображения с фигурами Христа и пророков совмещена с крупной фигурой Петра, обращающегося к Христу, из нижней части той же композиции. Л. Жеймона на этом и ряде других примеров убедительно показывает³, что мастер сознательно

¹ *Geymonat L. V. Drawing, Memory and Imagination in the Wolfenbüttele Musterbuch.*

² *Scheller R. W. Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900—ca. 1470). Cat. 13. P. 165 ff; Geymonat L. V. Drawing, Memory and Imagination in the Wolfenbüttele Musterbuch. P. 222.*

³ *Ibid. P. 251.*

отказывается от воспроизведения сцены целиком, прибегая к своего рода «мнемоническим приемам», стремясь скопировать наиболее важную часть композиции на уровне отдельного мотива. Голова пророка Или, повторенная в более крупном масштабе на сгибе того же бифолия, свидетельствует о том, что листы использовались изначально не как тетрадь, а как отдельные «тренировочные» *feuilles volantes* и лишь позже были сброшюрованы. Подробный иконографический анализ дает возможность найти параллели композициям как в византийской миниатюре, так и в монументальной живописи. Однако при отсутствии подписей и частом дроблении сцены на разномасштабные фрагменты-мотивы трудно предположить, чтобы кто-то, кроме самого мастера, мог воспользоваться этими зарисовками (да и он сам по прошествии времени сделал бы это с большим трудом). Обобщая все эти данные, Л. Жеймона делает вывод о том, что Вольфенбюттельские листы—своего рода «заметки путешественника», *traveling sketchbook*¹. Последующая судьба листов, вскоре после исполнения рисунков вшитых в чужеродную рукопись и исписанных поверх абсолютно независимым текстом, служит поводом для предположения, что мастер вовсе не предназначал свои зарисовки для наставления учеников или молодых коллег по скрипторию и создавал их как своего рода «пробы пера» или зарисовки для тренировки памяти. Более того, исследователь настаивает на том,

¹ *Geymonat L. V. Drawing, Memory and Imagination in the Wolfenbüttel Musterbuch. P. 263.* По ряду иконографических параллелей в мозаичном и скульптурном декоре Сан-Марко можно судить, что мастер проезжал через Венецию или что Венеция была целью его путешествия. Параллели в памятниках Южной Саксонии (Госларское Евангелие, росписи плафона церкви св. Михаила в Хильдесхайме) служат подтверждением предположения о саксонском происхождении мастера.

что в ряде случаев мастер не понимал смысла изображенного и просто фиксировал увиденное¹.

Гораздо более полным и снабженным большим количеством поясняющих подписей образцом такого «путевого дневника зарисовок» может служить знаменитый альбом образцов Виллара де Оннекура (1230–1235 гг., Париж, Нац. библ., MS fr. 19093; 59), содержащий наряду с архитектурными деталями и геометрическими схемами построения фигур многочисленные копии с раннехристианских и позднеантичных памятников скульптуры и декоративно-прикладного искусства, каролингской миниатюры, романских фресок, готической скульптуры и т. п.² Оставив в стороне длительное время обсуждающийся вопрос о личности Виллара, о его осведомленности в строительном деле³, мы лишь попытаемся поставить этот памятник в ряд «книг мотивов» и выявить общее и специфику.

Очевидное отличие альбома Виллара от предшествующих подобных рукописей — уже упомянутая широта его кругозора и обилие тем, к которым он обращается. Если мастер Вольфенбюттельских листов сосредоточен исключительно на христианских темах в византийских изводах, то Виллар, едущий из Пикардии в Венгрию, пользуется

¹ Ibid. P. 284. Легкость переноса иконографического типа Евангелиста из Вольфенбюттельских листов на изображение пророка в Хильдесхаймском плафоне служит, по мнению автора, одним из подтверждений этого тезиса.

² «Книга образцов» Виллара де Оннекура имеет обширную библиографию. Мы приведем здесь первое масштабное описание рукописи: *Hahnloser H. R. Villard de Honnecourt. Wien: Verlag Anton Schroll, 1935*; а также последнее крупное исследование Ж. Вирта: *Wirth J. Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle.*

³ Ж. Вирт в недавнем исследовании называет Виллара профессиональным архитектором, подчеркивая размытость этого термина в XIII в. и «поливалентность» ремесла зодчего, предполагающего и возможность заниматься скульптурой. См.: *Wirth J. Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle. P. 275–280.*

случаем, чтобы зарисовать орнаменты, мотивы резьбы с раннехристианского саркофага, и даже, по мнению Ж. Вирта, обращается к натуре¹. В круг его внимания входят механизмы военного и хозяйственного назначения, светские мотивы, которым вскоре предстоит стать темами для «дролери», изображения животных (в том числе с претензией на верность натуре)², геометрические схемы, позволяющие научиться изображать лицо, фигуру и т. п. Наличие надписей на пикардийском диалекте старофранцузского (правда, сделанных после рисунков и часто отредактированных) и выделение трех последовательно работавших над альбомом мастеров предполагает его длительное функционирование как образца и изначально «педагогическое» назначение. Самой жизнеспособной из гипотез о назначении книги Виллара нам представляется тезис о том, что подобный Вольфенбюттельским листам «дневник путешественника» мог быть впоследствии превращен самим путешественником и его последователями в нечто вроде учебного пособия³.

Интересно, что из всех изображений Шеллеру⁴ удалось выделить лишь две законченных сцены; остальное представляет собой более или менее узнаваемые фрагменты сцен или даже фигур, размещенные отнюдь не по тематическому принципу, как в Ватиканском бифолии,

¹ *Wirth J.* Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle. P. 279.

² Впрочем, вопрос о «натурности» в современном понимании по отношению к многим сценам довольно туманен. Например, изображение льва (f. 24v) сопровождается надписью, что оно сделано *al vif*, но сам рисунок явно выполнен с применением элементарных геометрических фигур. См.: *Bugslag J.* «Contrefais al vif»: nature, ideas and the lion drawings of Villard de Honnecourt // *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry.* 2001. Vol. 17. Issue 4. P. 360–378.

³ *Scheller R. W.* Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900—ca. 1470). P. 184.

⁴ *Ibid.* Cat. 14. P. 176 f.

описанном Россом, а довольно беспорядочно — вероятно, в соответствии с последовательностью копирования источников. Таким образом, с точки зрения деления целостной сцены на отдельные самостоятельно воспринимаемые фрагменты-мотивы книга Виллара мало отличается от современных ей памятников и не противоречит названному нами принципу вычленения отдельного *мотива* в качестве самостоятельной единицы копирования.

Интересно, что появление «книг мотивов» совпадает по времени с первыми примерами детальных *словесных инструкций*, отделившихся от надписей-*tituli*. Так, в описанных выше Псалтирях Сигарда и Леоберта изображения заменены инструкцией миниатюристу, которая явно принадлежит к иному жанру, чем стихотворный текст рядом.

Приведенные Вормальдом и процитированные нами выше весьма подробные тексты описаний имеют одну особенность: они крайне лаконичны в том, что касается композиции и деталей, и для воспроизведения по ним иллюстрации необходимо хотя бы знание приемов изображения каждого персонажа, который не описывается, а просто называется по имени: *Petrus extracto gladio, Malchus manum habens ad aurem... Judas porrigens osculum Yhesu* («Петр, обнаживший меч, Малх с рукой у уха... Иуда, целующий Иисуса») — и т.д. При этом стихи уже совершенно теряют возможность вспомогательной функции для автора изображения:

*Cum fremitu magno lupus osculum porrigit agno.
Tradit Judeis quem promisit Phariseis*¹ —

это уже ни в коей мере не описание, а метафорическое и апеллирующее к предыдущим и последующим событиям пояснение изображенного.

¹ «С великим трепетом волк лобзание дает Агнцу, предает иудеям Того, Кого пообещал фарисеям». *Wormald F. A Medieval Description of two illuminated Psalters*. P. 22–23.

Классическим примером такой надписи-инструкции служит уникальный памятник — трактат-руководство *Pictor in carmine*, написанный в Англии около 1200 года предположительно монахом-цистерцианцем¹ и содержащий 138 разделов, соответствующих 138 евангельским сюжетам. Трактат широко тиражировался, на сегодня известно около 20 рукописей, старейшая из которых — Cambridge, Corpus Christi College, MS 300. Он содержит в первой части краткий список ветхозаветных антитипов на каждый из сюжетов (количество их варьируется от 2 до 21 к Благовещению) и — в основной части рукописи — гекзаметрические двустишия, призванные сопровождать изображения. Первая часть состоит из кратких, но иконографически точных описаний как евангельских сюжетов, так и их параллелей (это могут быть не только ветхозаветные темы, но и примеры из жизни Церкви или естественной истории) с упоминанием необходимых деталей: *Episcopus ordinat lectores in ecclesia* или *Sol lucet per medium vitri nec violat substantiam*². Такое краткое, но исчерпывающее описание не вполне стандартных тем предполагает, во-первых, апелляцию к известным *schemata* и определенную широту кругозора мастера или главы мастерской, во-вторых — определенную свободу трактовки темы в XIII веке.

В конце XII—XIII веке появляются поясняющие подписи и в «книгах мотивов» — листах с изображениями пророков, описанных Россом, в книге Виллара де Оннекура и т. д. Интересно, что краткие подписи типа *Tres amici Iob* или *Davidus rex* могут как пояснять изображенное

¹ См.: *Pictor in Carmine. Ein Handbuch der Typologie aus dem 12. Jahrhundert. Nach der Handschrift des Corpus Christi College in Cambridge, MS 300.* Berlin: Gebr. Mann, 2006; *Brown T. J. Pictor in Carmine // British Museum Quarterly.* 1954. № 19. P. 73–75.

² «Епископ наставляет чтецов в церкви», «Солнце светит через стекло, не нарушая естества». *Brown T. J. Pictor in Carmine.* P. 74.

ученику-миниатюристу, пользующемуся книгой как справочником и источником визуальных мотивов, так и переноситься в беловую рукопись в качестве пояснений для зрителя. Более специальный характер носят подписи у Виллара; он (или его последователи) часто поясняет читателю, как сделаны рисунки — *al vif* («с живого») и т. п.; апеллирует, впрочем, и к смыслу изображенного, но явно без расчета на перенесение текста в беловую рукопись (вспомним *orgueil si cum il tribuche* и т. п.).

Надписи, сопровождающие полнолистовые миниатюры «листов перед Псалтирью» и начинающиеся со слов *ici*, а позже — *sicum*, *siccomme* или *comment*, вплоть до конца XIII — начала XIV века имеют двоякое назначение. Такова, например, приведенная Александром старофранцузская подпись под миниатюрой из сборника гимнов позднего XIII века: *Comment IHS fu flaele malement batu devant Pilate* («Как Иисус Христос был злостным образом бит перед Пилатом»)¹. Подобная надпись вполне могла быть сделана прежде исполнения миниатюры и наряду с визуальным образцом (или вместо него, апеллируя к зрительной памяти мастера) определять иконографическую схему. Об этом же свидетельствует отмеченная Э. Стоунз двойственность текстов рубрик, открывающих главы «Романа о Ланселоте» (Париж, Национальная библиотека, MS 805, 1-я пол. XIV в.)². В таком тексте, как, например, *coment galaad fils lanselot pent i escu blanc a une crois vermeille que onque hom ne pot pendre a son col et il le pendi el sien*³, первая часть «как Галахад, сын Ланселота,

¹ *Alexander J. J. G. Medieval Illuminators and Their Methods of Works*. P. 61.

² *Stones A. Indications ecrites et modeles picturaux, guides aux peintres de manuscrits enlumines aux environs de 1300 // Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. 3. Fabrication et consommation de l'oeuvre*. Paris: Picard, 1990. P. 321–349.

³ *Ibid.* P. 330.

взял белый щит на алый крест» скорее, по мнению Э. Стоунз, связана с описанием будущей миниатюры, в то время как вторая — «который никто не мог повесить себе на шею, и он повесил его на себя» — описывает само событие и должна быть ориентирована скорее на читателя. Об особенностях прочтения таких надписей светскими мастерами мы скажем ниже.

Миграция отдельной фигуры или ее части. «Модули»

Итак, мы рассмотрели примеры миграции центрального ядра композиции или целостного мотива, сохраняющего пластическую узнаваемость. Однако это далеко не конец процесса распада изобразительной единицы на самостоятельные части. К концу XII века в качестве самостоятельной единицы копирования часто приводятся не просто узнаваемые мотивы, состоящие из целостной фигуры и ее «контекста» — атрибутов или спутников, а отдельные фигуры и части фигур, вырванные из контекста, дающие образцы не конкретного узнаваемого действия, а определенного *движения, позы или жеста*, и предназначенные для еще более универсального употребления. Ф. Дойхлер¹ называет такие «универсальные» фигуры «модулями» или *Bewegungsformeln* (формулами движения). Неслучайно термин рождается в результате исследования Псалтири королевы Ингеборги — памятника, созданного около 1200 года, когда кругозор мастеров обогащается новыми схемами восточного происхождения.

Л. Террье-Алиферис, обращаясь вслед за Ф. Дойхлером к примеру Псалтири Ингеборги, приводит интересный пример влияния иконографии Принесения во храм

¹ Deuchler F. *Der Ingeborgsalter*. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1965. P. 125–127.

на изменения, происходящие в иконографической интерпретации сюжета Бегства в Египет около 1210 года¹. В сценах Бегства в Египет, входящих в циклы Детства витражей соборов Лана и Труа, Иосиф передает Марии Младенца, протягивающего к Ней руки, подобно тому как это выглядит в византизированной композиции Принесения во Храм в Псалтири Ингеборги (Шантли, Музей Конде, MS 9, f. 16v; 60). По мнению автора, в хронологически и географически близких памятниках происходит перенесение «модуля» (не фигуры Марии с Младенцем на руках, а *движения* Марии, протягивающей Младенца Симеону) как своего рода фиксация фигурирующих в богословии эпохи сопоставлений роли Иосифа и Симеона².

Интересно рассмотреть процесс *редукции мотива до «модуля»* на примере перемещений раннехристианского протоевангельского мотива падения идолов. В раннехристианской иконографии этот мотив отсутствует, самым ранним сохранившимся примером Г. Шиллер³ называет миниатюру «Анналов» из Сен-Жермен-де-Пре (Париж, Paris, BNF, MSlat. 12117, f. 108r, ок. 1060 г.) и указывает, что мотив мог присутствовать и во фресках церкви св. Иоанна в Мустейре (IX в). Однако в этом раннем примере мы видим не падение идола, а не вполне антропоморфного персонажа, сидящего на колонне у ворот города. В миниатюрах «Анналов» рядом с персонификацией идолопоклонства встречаются стоящие на колоннах фигуры (Берн, Городская библиотека, Cod. 264, f. 35r, конец IX в.,

¹ Terrier-Aliferis L. A propos de quatre représentations particulières de la Fuite en Egypte autour de 1200 dans les diocèses de Laon, Noyon et Troyes // La pensée du regard. Turnhout: Brepols, 2016. P. 347–359.

² Ibid. P. 357–358.

³ Schiller G. Iconography of Christian Art. Vol. I. New York: Graphic Society, 1972. P. 117–121.

61)¹. Собственно мотив падения идола впервые появляется в скульптуре портала церкви Сен-Пьер в Муассаке (1110–1120-е; 62) и в последующем столетии закрепляется вплоть до того, что в протоевангельском цикле цоколей западных порталов Амьенского собора занимает отдельный квадрифолий (1225–1240; 63). И. Форсит указывает на совмещение в этом изводе двух мотивов из «Психомахии»: собственно идола на столпе и падения *Luxuriae* (Париж, Нац. библиот., MS lat. 8318, f. 58r; 64), персонификации разврата, ассоциируемой с царицей Иезавелью². Уже в начале XII века мы видим, таким образом, заимствование «мотива движения» из одной сцены и внедрения ее в другую сюжетную сцену для дополнения смысла изображенного. Замечательно, что мотив падения к 1200 году приходит в самые разные сферы иконографии и сопровождается значительным разнообразием. Уже в скульптуре северного портала собора в Шартре (1220–1230-е) этот мотив использован в сцене падения идола Дагона в иллюстрации к Первой книге Царств (1 Цар 5:2–4). Далее, падающий персонаж может быть обнажен или одет, изображен в виде полной фигуры или полуфигуры, иметь антропоморфный и бесовской облик. В качестве примера можно привести распространенный в библейских инициалах XIII века мотив Падения Охозии, нередко иллюстрирующий IV книгу Царств (см., напр.: РГБ. Ф. 183. Ин. 960. f. 132r). Однако Охозия изображается обычно в доспехах и не с вытянутыми ногами, а в виде полуфигуры, перевешивающейся через край крепостной стены. Ко времени

¹ И именно в этом виде остаются как изображения Идолопоклонства из циклов пороков и добродетелей в скульптуре французской готики (см., напр., рельефы пилона правого портала южного фасада собора в Шартре, 1220-е), а также приходят в инициалы к книгам Маккавеев и «Морализованные Библии».

² *Forsyth I. Narrative at Moissac: Schapiro's Legacy // Gesta. 2002. Vol. 41. № 2. P. 71–93.*

около 1200 года относятся и рельефы, выполненные мастерской Бенедетто Антелами для порталов Пармского баптистерия. В рельефах притолоки портала Поклонения волхвов аналогичным образом представлена казнь Иоанна Крестителя: он падает, как Охозия, из окна темницы. В приведенной Дж. Александером¹ сцене Коронования Ланселота из артуровского цикла конца XIII века (Manchester, J. Rylands Univ. Libr., Fr. 1, f. 46v) коронование рыцаря сопровождалось падением идола со стены замка. На миниатюре он изображен в виде обнаженной мужской фигуры. Вероятно, здесь мы имеем дело с примером использования одной и той же схемы в более полном и менее полном варианте — целой фигуры и части ее (вспомним сокращение полуфигуры Христа или Еноха из раннеанглийской версии Вознесения до ступней в Библиях XIII века).

Настоящий перелом в подобного рода переносах «модулей» наступает в этой сфере с широким распространением светской литературы — и прежде всего иллюстрированной хроники и рыцарского романа. Элементы батальных сцен из книг Маккавеев или изображения апокалиптических всадников переносятся частями (часто лошадь отдельно от всадника) на страницы светских рукописей. В книжной миниатюре Поздней готики таких «модулей» становится все больше и больше и они делаются все мельче. К примеру, в упомянутой выше иконографии Воскрешения Лазаря, в миниатюре XII–XV веков, часто калькирующейся со сцен Страшного суда, возникают интересные примеры дополнительного заимствования фигур из сцен Успения, Вознесения и т. п.² Ярким примером этого

¹ Alexander J. J. G. *Medieval Illuminators and Their Methods of Works*. P. 114.

² Подробнее об этом см.: Пожидаева А. В. Модель для сборки, или Иконографическая эволюция сцены Воскрешения Лазаря в западноевропейском средневековом искусстве. С. 18–21.

явления может послужить миниатюра из «Роскошного часослова герцога Беррийского» (Шантлиль, музей Конде, MS I, f. 171r; 65), где встающий из гроба Лазарь повторяет «модуль» воскресающего на Страшном суде (f. 153r; 66) с одной из соседних страниц, а стоящие перед ним скорбящие иудеи частично копируют позы и жесты скорбящих апостолов из сцены Успения византийского типа. Этот уровень дробности сцены соответствует уже не «модулям» Дойхлера, а новому, последнему уровню распада сцены. Такого рода «микромодули» описаны в масштабном исследовании Ф. Гарнье, посвященном языку образа в искусстве Средневековья — трудно идентифицируемому повторению жеста, наклона головы и т. п.¹

Границы сознательного и осмысленного заимствования могут касаться не только движения, но и мимики. Яркий пример приведен в уже многократно упоминавшейся работе Дж. Александра². В миниатюре рукописи жития св. Альбана, вышедшей из мастерской Мэтью Пэриса (Dublin, Trinity College, Ms. 177 (E. 1.40), f. 35), на лицах мучителей святого отражена мимика комических масок из одновременной копии «Андрии» Теренция (Oxford, Bodleian, MS Auct. F. 2.13, f. 16r; 67). Сам факт того, что подобный перенос сделался возможным, свидетельствует о том, что смысл маски комического персонажа давно утерян. Исследование Гарнье³, посвященное расшифровке именно таких совершенно неконкретных частей изображения (выше мы уже назвали их «микромодулями») — отдельных жестов руки, кисти, пальца, положения головы и т. п., — неизбежно обретает свои границы перед лицом слишком большой универсальности каждой

¹ *Garnier F. Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique. Paris: Le Léopard d'or, 1982.*

² *Alexander J. J. G. Medieval Illuminators and Their Methods of Works. P. 107.*

³ *Garnier F. Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique.*

из таких деталей и достаточно произвольного их применения. Разговор же о более глубокой психологии восприятия движения, жеста, мимики и т. п. представляет собой, как нам кажется, следующий этап анализа изображения, зависящий в большей степени от иконологического, чем иконографического контекста и обладающий совершенно другой степенью обязательности.

Замечательно, что «модуль» как уровень членения визуальной и смысловой единицы уже очень редко встречается в книгах образцов и листах мотивов. Отдельные фигуры в альбоме Виллара в огромном большинстве случаев сохраняют узнаваемость, целостность и связь с определенным сюжетом. В качестве самостоятельного модуля можно было бы привести разве что падающую фигуру с f. iv (68), впрочем, имеющую отчетливые параллели в амьенском Падении идолов.

Предварительные эскизы
как образец использования «модулей».
Возможность ошибки при прочтении эскиза

Техническая сторона миграции «модулей» может быть проиллюстрирована на примере истории эскизов миниатюр в рукописях XIII–XV веков. Именно такого рода «модули», лишенные конкретного смысла и универсальные, становятся на службу главе мастерской, инструктирующему миниатюриста в светском скриптории с начала XIII века, когда уже практикуется разделение труда внутри мастерской. Метод *эскиза* на месте будущей миниатюры или на полях рукописи впервые описан с многочисленными примерами Анри Мартеном¹. В рукописях

¹ *Martin H. Les esquisses des miniatures*; см. также: *Мокрецова И. П. Иллюминированная парижская Псалтирь из БАН СССР // Памятники культуры. Новые открытия. М.: Изд-во РАН, 1977. С. 367–376, Alexander J. G.*

XIII–XIV веков на полях или прямо на месте будущего изображения главой скриптория намечается самая общая его схема, часто почти неузнаваемая, или деталь этой схемы, призванная оживить в памяти у мастера всю сцену целиком или напомнить о какой-нибудь ее характерной особенности. Такого рода «фрагментарные» инструкции делятся на два типа: очерк сцены в самых общих чертах и какая-либо значащая ее деталь. А. Мартен приводит несколько примеров таких общих схем, оказавшихся на полях рукописи, а не на самом месте миниатюры, и благодаря этому оставшихся доступными зрителю. Это Каменование Стефана и Св. Павел перед коринфянами¹ — эскизы, в которых присутствуют *все* персонажи сцены, своей подробностью исключаяющие всякую возможность путаницы. Другой тип — эскизы фрагментарные, изображающие лишь какую-либо деталь сцены. Целый ряд таких эскизов приводит Александер в своей статье о рисунках на полях², к примеру кувшин рядом с изображением пира Эсфири в «Исторической Библии» 1314 года, лук и стрела рядом с Мученичеством св. Эгидия из французской рукописи «Золотой легенды», созданной около 1300 года³. По-видимому, многие такие фрагментарные эскизы использовались и ранее.

Парадоксальность этого явления заключается в том, что именно в этот период многократно описанная нами апелляция к *schemata*, зрительной памяти мастера, который должен был по более или менее крупному фрагменту угадать желаемый сюжет и достроить всю сцену,

Preliminary drawings in medieval manuscripts // *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*. 3. Fabrication et consommation de l'oeuvre. Paris: Picard, 1990. P. 307–312.

¹ *Martin H.* Les esquisses des miniatures. P. 31.

² *Alexander J. G.* Preliminary drawings in medieval manuscripts. P. 309–310.

³ *Ibid.* Ill. 2, 3.

не всегда имела успех. Если значащая деталь наподобие кувшина апеллирует к смысловой памяти исполнителя, то апелляция к его зрительной памяти при помощи эскиза-очерка композиции, лишённого деталей, влечёт за собой многочисленные примеры ошибок.

Классическим примером путаницы, возникшей из-за неверного прочтения эскиза, может быть приведенный Александром¹ медальон из «Морализованной Библии» 1230 года (Лондон, Вг. L., Harley 1527, f. 9; 69), где в хронологическом цикле вместо Шествия в Вифлеем изображается Бегство в Египет. В результате на полях появляется замечание главы мастерской: *L'enfant que la dame porte defaciez. Elle ne doit point porter ici*². Миниатюра с «лишним» Младенцем появилась здесь в результате смешения в памяти миниатюриста двух похожих схем — возможно, благодаря слишком обобщенному эскизу на полях, оставленному главой мастерской и неправильно прочитанному исполнителем, светским мастером, не имеющим задачи вчитываться в иллюстрируемый текст и гораздо хуже, чем его собрат-монах в XII веке, знакомым с сюжетами Писания.

Красочный образец такого непонимания эскиза исполнителем — ошибка, приведенная в диссертационной работе Е. В. Новичковой³ о «полностью иллюстрированной»

¹ *Alexander J. J. G. Medieval Illuminators and Their Methods of Works*. P. 62. См. также: *Пождаева А. В. «Сотрите этого ребенка», или Эскизы и инструкции на полях средневековых рукописей // Казус. Индивидуальное и уникальное в истории. 2015. № 10. С. 13–28.*

² «Ребенка, которого дама несет, сотрите. Она отнюдь не должна нести [его] здесь». См.: *Alexander J. J. G. Medieval Illuminators and Their Methods of Works*. P. 166; *Пождаева А. В. «Сотрите этого ребенка», или Эскизы и инструкции на полях средневековых рукописей // Казус. Индивидуальное и уникальное в истории. 2015. № 10. С. 13–28.*

³ *Новичкова Е. В. Текст и образ в средневековой книжной культуре: Инициалы иллюстрированной Псалтири XIII века из собрания Российской национальной библиотеки: Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. М.: РГГУ, 2009.*



15. Ирод и Фарсийские корабли. Псалтирь (РНБ, Лат. Q. v. I. 67, f. 52r), ок. 1250 г.

Псалтири середины XIII века (РНБ, Лат. Q. v. I. 67). В инициале к псалму 47 (f. 52r; *илл. 15*), где инициал, призванный иллюстрировать строфу «Восточным ветром Ты сокрушил Фарсийские корабли», изображает царя Ирода в короне, рубящего эти корабли топором. По всей видимости, имелась в виду сцена поджога кораблей Иродом, фигурирующая, например, на рельефах цоколя Амьенского собора в протоевангельском цикле. Однако очевидно, что мастер прибегает к другому, значительно более понятному и распространенному образу — Ною, строящему ковчег, — неверно истолковав изображение факела как гораздо более привычный топор и тем не менее оставив на голове Ирода царскую корону¹. Очевидно, что мастер пользуется визуальным образцом в сочетании с собственной зрительной памятью, не входя в подробности сюжета

¹ Новичкова Е. В. Текст и образ в средневековой книжной культуре. С. 195.

и вряд ли ассоциируя его с чем-то конкретным. В разделе о текстовых инструкциях мы найдем подтверждения этому процессу абстрагирования исполнителя от содержания изображения с появлением светских мастерских.

Более поздний аналогичный пример, также приведенный Александером¹, — поздний (кон. XIV в.) список трактата *Somme le roi* (Paris, B. n., fr. 14939, f. 5), где в миниатюре, посвященной Получению скрижалей Завета Моисеем, Поклонение золотому тельцу произвольно заменяется на сходную по композиции сцену Жертвоприношения Исаака. Интересно, что за спиной Авраама при этом сохраняется изображение коленопреклоненных молящихся из Поклонения тельцу. Масштаб ошибки и существующая отныне возможность путаницы ярко иллюстрируется тем, что заменяется (как в случае с Младенцем в Шествии в Вифлеем, так и в случае с Исааком, вместо которого на алтаре появляется телец) сам *смысловой центр* композиции, в то время как ее периферийные детали могут оставаться нетронутыми. Вероятно, в первом случае на месте миниатюры был общий силуэт Богоматери на осле, вызвавший в памяти миниатюриста сцену Бегства в Египет, а во втором — скорее всего, алтарь, телец и коленопреклоненные иудеи. Может быть, мастер спутал тельца с агнцем, запутавшимся в кустах в сцене Жертвоприношения Авраама? Неудивительно, что светский мастер, которому предлагалось восстановить сцену по одной-двум периферийным деталям, мог легко ошибиться.

В роли такой «фрагментарной инструкции» мог выступать не только рисунок на полях, но и «летучий лист» или неправильно понятый «модуль» из самостоятельной рукописи.

¹ *Alexander J. J. G. Medieval Illuminators and Their Methods of Works.* P. 117–118.

К «летучим листам» принадлежит так называемый Кембриджский лист, вшитый в рукопись уже упомянутой «Большой хроники» Мэтью Пэриса середины XIII века (Corpus Christi college, MS 26, f. Viir; 70), который содержит рядом с погрудным изображением Богоматери с Младенцем и оплечным фронтальным изображением Христа, ставшим обычным в западной иконографии Плата Вероники, изображение склоненной головы Христа из сцены Распятия или композиции Муж Скорбей¹. Мы вновь убеждаемся в том, что здесь в качестве зафиксированной изобразительной единицы выступает уже даже не фигура, а часть фигуры. Изменение наклона головы Спасителя легко вызывает в памяти самую общеизвестную и устойчивую пару схем: фронтальное положение лика Нерукотворного образа или апокалиптического Судии меняется на склоненную вправо, к благочестивому разбойнику, голову Распятого. Здесь, несомненно, преследуются и задачи передачи особенностей стиля в самой ответственной части изображения—лике Христа.

Замечательно, что этот процесс «измельчения» цитируемой иконографической единицы от полного цикла до лишнего фиксированного смысла «модуля» отражен и в эволюции *пояснительных надписей* для миниатюристов. Параллельно с эскизами на полях рукописей, призванными передать общий очерк схемы и часто провоцирующими ошибки у неопытных исполнителей, появляются все более и более подробные словесные инструкции. В предыдущем разделе мы описали разделение текста в *Pictor in carmine* на название—краткое описание сюжета и поучительное двустигшие, подчеркнув несомненную иконографическую информативность первого.

¹ Morgan N. J. Early gothic manuscript 1190–1275. Cat. 88. P. 137.

Однако никаких специфических иконографических подробностей первая группа надписей не содержала.

О несомненном функциональном разделении надписей на черновые и адресованные зрителю можно (за вычетом описанного выше уникального примера Кведлинбургской Италы) говорить только ко второй четверти XIII века — к моменту появления светских мастерских, когда развивается все большая дифференциация разных этапов работы над миниатюрой; так, часто рисунок, золочение фона и сама живопись исполняются тремя разными мастерами. Каждый конкретный мастер-мирянин, в отличие от монаха-миниатюриста, уже не может быть, как мы показали выше, хорошо осведомлен в тонкостях иконографии. В это время инструкции помещаются на полях рукописи или на месте предполагаемой миниатюры и рассчитаны (как и описанные выше эскизы) на последующее уничтожение, поэтому количество сохранных пометок относительно невелико. Первые пометки возникают во французских скрипториях во время правления Филиппа Августа и носят, по свидетельству П. Штирнеманн¹, весьма условный характер: черточками помечается количество инициалов в бифолии, отдельными буквами — предполагаемые цвета (az, a — azur; n — nubilus и т. п.)². Более развернутые пометки на полях появляются, по словам В. Л. Романовой³, после 1228 года и в течение XIII века помещаются сбоку от предполагаемой миниатюры, а в XIV–XV веках — внизу страницы. Они могут

¹ *Stirnemann P.D. Nouvelles pratiques en matiere d'enluminure au temps de Philippe Auguste // France de Philippe Auguste: le temps des mutations: actes du colloque international. Paris, 1982. P. 980–995.*

² О таких же пометках в рукописях вплоть до XIV в. свидетельствует Э. Стоунз, см.: *Stones A. Indications ecrites et modeles picturaux, guides aux peintres de manuscrits enlumines aux environs de 1300. P. 330.*

³ *Романова В. Л. Рукописная книга и готическое письмо во Франции в XIII–XIV вв. М.: Наука, 1975.*

писаться как по-латыни, так и на местном языке (более всего известно таких старофранцузских пометок; естественно, с распространением светских мастерских количество пометок на национальных языках увеличивается).

Поскольку с XIII века инструкции пишутся рядом со специально оставленными для будущей миниатюры пустыми местами нередко встречаются разного рода ошибки и несовпадения: *Frustra dimissum fuit hoc spatium quia nichil in eo debet depingi*¹ («Напрасно было оставлено это место, ибо ничего здесь не должно быть нарисовано»), или знаменитое *Remiet ne faites rien cy car je y feray une figure qui y doit estre* («Реми, не делайте здесь ничего, ибо я тут сделаю фигуру, которая должна тут быть»)².

Вначале ремарки носят весьма лаконичный характер и по смыслу аналогичны эскизам-схемам, которые часто рисуются там же, на полях, теми же мастерами: *coronement du roi* («коронование короля»), *evesque qui fait des orders*³ («епископ, дающий распоряжения»), *Adam qui labore Eve qui file*⁴ («Адам пашет, Ева прядет») — это не описание, а просто напоминание-апелляция к известной *schemata*; однако чем дальше, тем более подробные рекомендации требуются мастеру, даже когда речь идет о, казалось бы, известных сюжетах. Если из Вормальдовских описаний Псалтирей Сигарда и Леоберта явствует обращение не только к зрительной памяти, но и к общей иконографической осведомленности исполнителя, то с XIII века и позже часто сам автор руководства не указывал, о каком именно персонаже идет речь в предлагаемом изображении, заменяя слово «Давид» на *roi*,

¹ *Alexander J. J. G. Medieval Illuminators and Their Methods of Works*. P. 56.

² *Романова В. Л. Рукописная книга и готическое письмо во Франции в XIII–XIV вв.* С. 99.

³ *Martin H. Les esquisses des miniatures*. P. 40.

⁴ *Alexander J. J. G. Medieval Illuminators and Their Methods of Works*. P. 59.

приводя простое иконографическое описание сцены вне смысловых ассоциаций, куда более подробное, чем руководство XII века, например: *Un homme couchie dedenz un lit dormant et y ait arbres autour, et une damoiselle en chemise qui se couche on lit*¹ («Человек, лежащий в постели, с деревьями вокруг, и барышня в рубашке, которая ложится в постель» (имеется в виду иллюстрация к книге Руфи)). Иногда такие описания сильно грешат против содержания сцены; например, для иллюстрации к псалму 68 («Спаси меня, Господи, ибо воды дошли до души моей»), где обычно изображается воздевающий руки Давид по пояс в воде, дается следующая инструкция: *Un roi tout nu issant de terre, tendant ses mains vers le ciel est en terre jusques au ventre*² («Обнаженный король, восстающий из земли, простирая руки к небу, в земле по пояс»). Здесь уже не только непосредственный исполнитель, но и глава мастерской имеет слабое представление о содержании иллюстрируемого текста и действует, видимо, на основе визуального образца, в котором очертания волн в аналогичных миниатюрах легко могли быть приняты за холмы.

Если здесь и сохраняется отсылка к «книгам образцов» или мотивов (а они, как мы указывали выше, несомненно, существовали в светских мастерских), то она делается куда более опосредованной, чем в описании XII века. Апелляция к общеизвестным изображениям или просто к зрительной памяти исполнителя, впрочем, сохраняется вплоть до XV века — в контрактах с миниатюристами, приведенных Александером, повторяется одна и та же наиболее расхожая формула: *изобразить secundum similitudinem*

¹ Berger S., Durrieux P. Les notes pour l'enlumineur dans Les manuscrits du Moyen Age // Memoires de la Societe des antiquaires de France. 1893. № 3. P. 15.

² Ibid. P. 18.

et formam¹ (по подобию и рисунку). Аналогична этому подпись, приведенная Мартемом: *Daniel en vision qui voit j.home vestu de linge, saint d'une sainture d'or, siccome ilec en la page²* («Даниил, видящий в видении молодого человека, одетого в лен, подпоясанного золотым поясом, как здесь на странице»); здесь явно имеется в виду какой-то конкретный образец. К XIV–XV векам, когда инструкция становится самостоятельным текстом, который заказчик передает мастеру, за подробным описанием желаемого изображения часто следует ремарка: «как вы можете это видеть на рисунках»³, — причем имеются в виду не какие-то прилагаемые к контракту рисунки, а рисунки вообще, т. е. нечто общеизвестное. Апелляция к зрительной памяти сменяется апелляцией к опыту других мастеров. Впрочем, это касается лишь самых распространенных сюжетов.

Мы упомянули выше определенную двойственность надписей в рукописях светского назначения, где общепринятый иконографический извод того или иного сюжета попросту отсутствует, а часто требуются изображения на беспрецедентный сюжет, не имеющий иллюстративной традиции. При этом первая часть текста может иметь универсальное значение и описывать сюжет, а вторая — предназначаться непосредственно мастеру. Такие ремарки обычно оставляются писцом прямо в тексте, над местом, оставленным для иллюстрации: *Illec comment deux parlements romains viennent de nuit au pont que devoient les Gaules passer [...] Soit portrait ung pont de pierre et l'eau passant par dessous. Et en la haute seront faits gens d'armes...*⁴ («Здесь [изобрази], как два римских

¹ *Alexander J. J. G. Medieval Illuminators and Their Methods of Works.* P. 180–181.

² *Martin H. Les esquisses des miniatures.* P. 36.

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

⁴ *Ibid.* P. 165.

парламентера приходят ночью на мост, который галлы должны перейти [...] Пусть будет изображен каменный мост и вода, протекающая внизу. А сверху пусть будут изображены воины...»).

Иногда в светских рукописях пояснение для зрителя отсутствует (им служит сам текст), а в текст, без отличия почерка, включаются инструкции для мастера, как, к примеру, в рукописи «Калилы и Димны»: *figura bovis cuncti tenuto cum funibus* («изобрази быка, всего связанного веревками»)¹.

Замечательно, что прочтение такого рода ремарок и наличие в них грамматических ошибок часто влечет за собой ошибки, сходные с неправильной трактовкой эскиза: Э. Стоунз отмечает, что в упомянутой выше миниатюре «Романа о Ланселоте» Галахад не *берет* (*prent*) себе белый щит с алым крестом, как сказано в тексте главы, а *вешает* (*prent*) белый щит на алый крест в соответствии с описанием в рубрике, где писец пропустил одну-единственную букву *r*: *coment galaad fils lanselot prent i escu blanc*, — и что ошибочная трактовка сюжета, таким образом, связана с неправильным прочтением пояснительной ремарки к надписи².

Встречаются ошибки, связанные с неверным текстом или его неправильной трактовкой, и в миниатюрах на редкие библейские сюжеты. Александер приводит пример изображения в рукописи нидерландской Библии³ 1460 года «двух львов и человека», как указано в подписи, а не двух «львиноподобных людей», как значится в тексте Вульгаты (2 Цар 23:21–22). Непонимание или сознательное упрощение задачи связано здесь, как и в предыдущем

¹ Ibid. P. 61.

² Stones A. Indications ecrites et modeles picturaux, guides aux peintres de manuscrits enlumines aux environs de 1300. P. 331.

³ Stones A. Indications ecrites et modeles picturaux... P. 60.

примере, с ошибкой (правда, не исправленной) автора инструкции, миниатюрист же просто послушно «выполняет заказ».

Начало этого «произвола» в создании обширных циклов образов зафиксировано Н. Морганом уже в середине XIII века (см. выше в этой главе «Перенос центрального ядра композиции в другую с изменением смысла»), когда на иконографию стали очевидно влиять тексты всевозможных парафразов на национальных языках и светских сочинений. К концу XIV века в иллюстрациях светских рукописей (и в обширных библейских, и в других сакральных циклах) речь явно уже не идет о каких-либо зрительных ассоциациях с образцами. Исключением остается бессознательное усвоение общих мест и приемов (тех самых «микромодулей» — частей фигур, поз и жестов, которые не всегда убедительно попытался систематизировать Гарнье), то есть процесс, который никак нельзя регламентировать. Собственно, здесь уже можно констатировать смерть жесткой иконографической схемы и переход письменной инструкции в совершенно новое качество — предтечи индивидуальной ренессансной программы, предполагающей известную свободу мастера не просто (и не всегда) в выборе деталей, но в создании самой композиции, выборе произвольной схемы для заказанного изображения.

«Механический» и «иероглифический» пути сокращения иконографической схемы

Мы рассмотрели примеры постепенного членения цитируемой визуальной единицы — от полного нераздельного цикла до «модуля» — и параллельно происходящего отделения в сознании исполнителя смысла изображения от его облика, создание все более универсальных и нейтральных

по смыслу единиц цитирования и параллельное развитие текстовых инструкций, все более и более отходящих от конкретного содержания текста к бессюжетной и неконкретной описательности, оперирующей общими понятиями.

Теперь мы обратимся к способам адаптации этих разрозненных и изолированных друг от друга элементов в новых типах книжной миниатюры, в первую очередь в так называемом историзованном инициале, складывавшемся в Европе уже с конца XI века и достигшем расцвета к началу XIII.

Как мы уже сказали, эскизы на полях рукописей представляют собой либо пример предельного упрощения схемы с сохранением ее узнаваемости, либо пример апелляции к смысловой памяти — изображения отдельной ее значимой детали. Примеров первого типа значительно больше, чем второго.

Так, чисто механическая редукция описана в упомянутой выше статье А. Хейманн о последней копии Утрехтской Псалтири¹. Изображение врагов в иллюстрации к псалму 22 сокращается примерно вдвое по сравнению с ранним протографом — в Парижской Псалтири (f. 39r) их уже не 6, а всего 3; в три раза меньше становится животных, пьющих из источника. Смысла изображения и даже общих черт композиции это никак не меняет.

Интересно, что со второй половины XII века (а возможно, и раньше) аналогичный процесс сокращения и упрощения активизируется в связи с распространением вместо нарративных рядов, состоящих из крупных миниатюр в лист или в часть листа, системы историзованных инициалов, неизбежно влекущем за собой появление более мелкого и компактного варианта композиции².

¹ *Heimann A. The Last Copy of the Utrecht Psalter. P. 316.*

² *Paecht O. Book Illumination in the Middle Ages. P. 77 f.*

Историзованный инициал, первые образцы которого относятся еще к эпохе Каролингов, получает широкую популярность в иллюминации Псалтирей и Библий к середине XII века.

В упомянутой выше статье Д. Серegiной на материале начала XIII века рассматривается тот же процесс механической редукции сцены до полной потери первоначального смысла. На примере композиций с отдающим приказ царем можно рассмотреть еще один механизм изменения иконографии: сокращение, редуцирование схемы.

Так, количество персонажей в суде Соломона в некоторых рукописях может уменьшаться. В Псалтири начала XIII века, хранящейся в Ливерпуле (нач. XIII в., Городская библиотека, Ливерпуль, MS f. 091; PSA, f. 69v), фигура слуги, который должен выполнить приказ Соломона и разрубить младенца, исчезает, при этом сам царь держит в руке не скипетр, а меч. Еще в одной Псалтири (ок. 1210–1220 гг., Бодлианская библиотека, Оксфорд, MS Bodley 284, f. 94r) не изображаются также и женщины с ребенком — смыслообразующие персонажи, без которых полностью утрачивается возможность «прочитать сюжет»¹. Автор делает вывод, что механическое сокращение, «слияние» двух фигур в одну, опускание периферийных элементов, пусть даже и весьма значащих, несомненно, мешает узнаваемости сюжета.

О. Пэхт², говоря о Винчестерской Библии второй половины XII века (Винчестер, Библиотека собора, MS 1, 1160–1175 гг.), где подробные нарративные фронтисписы и заставки, принадлежащие руке одного мастера, соседствуют с инициалами, сделанными другой рукой,

¹ Серегина Д. А. Миграция иконографических мотивов в английских Псалтирях XI–XIII веков.

² Paecht O. The Rise of the Pictorial Narrative in 12-Century England. Oxford: Oxford University Press, 1953. P. 65.

называет подобную тягу к *механическому сокращению* (уменьшению количества фигур, опусканию деталей, схематизации самого изображения) иконографической схемы неотъемлемой принадлежностью западной системы иллюстрирования текста. Впрочем, механическое сокращение в чистом виде дело довольно редкое. Уменьшение масштаба изображения влечет за собой усечение всех второстепенных подробностей, и не только. Некоторые инициалы Винчестерской Библии содержат еще вполне развернутую иконографию сюжета, но особенно показательны в этом смысле инициалы к Пророкам (по стилю явно восходящие к византийским образцам). Так, фигура Христа в инициале к книге Иеремии сокращается до полуфигуры¹ (f. 148r; 71); в инициале к пророчеству Иезекииля (f. 171r; 72) представлены не фигуры, а головы четырех апокалиптических животных в сегментах, и т. п. Здесь количество переходит в качество; в результате сильного механического сокращения каждого элемента сам характер схемы меняется — возникает своеобразный *церо-глиф*, где детали первоначальной схемы узнаваемы лишь отчасти и предполагают не столько визуальное, сколько смысловое узнавание (что аналогично описанному выше представлению в эскизе не всего очерка композиции, а одной, но значимой ее детали). Особенно активным процесс сокращения схемы делается в сложных, многочастных историзованных инициалах наподобие инициала *In principio*, предшествующего книге Бытия, а иногда и всему тексту Ветхого Завета. Исключительно интересно наблюдать возможности такой схематизации на отдельных деталях иконографической схемы каждого из дней

¹ Интересно, что подобный прием можно наблюдать и в миниатюрах третьей копии Утрехтской Псалтири — Большой Кентерберийской Псалтири, где Христос изображается уже не в полный рост, как в рукописи IX в., а в виде полуфигуры.

Творения: геометрическому членению композиции почти ничто не угрожает, тогда как каждая отдельная фигура претерпевает изменения в разной степени. Перспективам изучения этих процессов в иконографии Сотворения мира посвящена вторая часть нашего исследования.

Итак, схематично наметив основные векторы отношений между образцом, копией, инструкцией и ее исполнением в рамках периода Средневековья, обратимся к конкретным примерам — к формированию иконографии Сотворения мира в самый плодотворный для сложения новых иконографических схем период: примерно с 1000 по 1200 год.

Часть II

Иконография Сотворения
мира южнее Альп:
раннехристианские
источники, устойчивость
и вариативность в рамках
иконографической схемы

Искусство Центральной и Южной Италии середины XI—XII века для иконографа представляет собой нечто вроде алхимического тигля, в котором сплавлены несколько абсолютно разнородных ранних традиций. Введенный Э. Китцингером для описания культуры Рима XII века термин «антикварианизм»¹ прекрасно иллюстрирует также ситуацию, сложившуюся еще полувеком раньше здесь же, в ареале влияния памятников Рима времен папы Григория VII, Салерно эпохи Альфана и особенно Монтекассинского монастыря времени их современника — аббата Де-зидерия. Ориентация на собственное раннехристианское прошлое и обращение к византийским мастерам (в первую очередь миниатюристам, а потом и мозаичистам) создают поле взаимодействия римского и византийского мира иконографических схем. Благодаря посредничеству Монтекассинского монастыря и ориентации на Салерно — резиденцию первого поколения норманнов в Италии, аналогичная картина складывается и на Сицилии эпохи расцвета Нормандской династии. Многочисленные итало-византийские памятники римско-монтекассинского круга позднее благодаря распространению образцовых рукописей стали образцами для иконографии многочисленных циклов Творения в заальпийской книжной миниатюре.

Каковы же известные нам раннехристианские образцы-протографы, которые могли стать примером для

¹ *Kitzinger E. A Virgin's Face: Antiquarianism in XII-Century art. P. 6–7.*

подражания в ходе новых заказов в Риме, Монтекассино, а потом и в Палермо и Монреале?

Мы будем, как уже указывали во Введении, иметь дело с тремя протографами. «Римский тип» представлен фресками середины V века, украшавшими центральный неф почти полностью сгоревшей в 1823 году римской базилики *Сан-Паоло-фуори-ле-Мура*¹ и поновленными в конце XIII века Пьетро Каваллини². Иконография двух сцен Сотворения мира, входящих в ветхозаветный цикл фресок базилики Сан-Паоло, лежит в основе так называемого римского типа³, о котором речь пойдет ниже. Второй протограф — знаменитая константинопольская рукопись V–VI веков *книга Бытия лорда Коттона* (London, Br. M., MS Cotton Otho B. VI), привезенная в Западную Европу венецианцами в начале XIII века и погибшая в 1731 году во время пожара в Библиотеке Ашбернхема⁴. Миниатюры рукописи (их было, по подсчетам Вайцманна, около 330) известны прежде всего по нескольким акварелям, выполненным в начале XVII века Даниэлем Рабелем по заказу коллекционера Фабри де Пейреска. Однако наиболее информативен в отношении этого протографа цикл мозаик одного из куполов нартекса венецианского собора

¹ Waetzold S. Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien im Rom. Фрески известны по зарисовкам, сделанным в 1634 г. живописцем Антонио Эллиси по заказу кардинала Франческо Барберини (Vat. cod. barb. lat. 4406, f. 23 ff). О копировании римских фресок и мозаик в XVII в. см. также: *Barberini F.* Enciclopedia dell'arte medievale: http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-barberini_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29.

² Как мы увидим, не без некоторых изменений, ставящих ряд вопросов о первоначальном состоянии протографа. Мария Андалоро называет акварели Эллиси «живописным палимпсестом», хранящим следы реставраций VIII и XIII вв. См.: *Andaloro M.* La pittura medievale a Roma 312–1431. Milano: Jaca book, 2015. Vol. 1. P. 375.

³ *Van der Meulen J.* Schoepfer, Schoepfung. P. 47 f.

⁴ *Weitzmann K., Kessler H.* The Cotton Genesis (British Library Codex Cotton Otho B VI).

Сан-Марко, содержащий около сотни сцен из книги Бытия¹. В своем масштабном исследовании К. Вайцманн и Х. Кесслер ввели в научный обиход понятие «круг Генезиса лорда Коттона» — огромный корпус памятников от VI до XIII века, в значительной степени родственных друг другу иконографически и предполагающих общий источник или группу источников. В недавнее время этот список пополнился ценнейшим свидетельством о раннем распространении традиции Генезиса лорда Коттона — открытым в 1963 году и отреставрированным в начале 2000-х годов лангобардским монументальным циклом, датированным как 760–770 годами, так и серединой IX века в так называемой Крипте Грехопадения близ Матеры², о роли которого речь пойдет ниже. Наконец, третий протограф — гипотетический прототип миниатюр средневизантийских Октатевхов³. Пять рукописей этой группы, датируемых XI–XII веками, восходят, по мнению исследователей, к общей раннехристианской традиции. К. Вайцманн на протяжении всей своей жизни неоднократно обращался к этому вопросу: в специальном разделе теоретического труда «От свитка к кодексу»⁴, в статье

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.

² *Bertelli G.* Il ciclo pittorico della grotta; *Caprara R.* Tradizione longobarda nella pittura della chiesa rupestre del Peccato Originale a Matera // IV convegno nazionale su «Le presenze longobarde nelle regioni d'Italia». Cosenza, 2013. P. 1–16.

³ В эту группу входят пять рукописей: Флорентийский Октатевх (Laur. 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.

⁴ *Weitzmann K.* Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration. Princeton: Princeton University Press, 1947.

о Серальском Октатевхе¹ и (совместно с Х. Кесслером) в книге о древнееврейских истоках иконографии ряда сцен на примере фресок в Дура-Европос². Итогом поиска раннехристианского протографа Октатевхов стал уже упомянутый выше масштабный труд Вайцманна и Бернабо³, вышедший уже после смерти первого из них и посвященный не только полной публикации всех миниатюр Октатевхов, но и перечислению всех возможных повлиявших на них источников: от естественнонаучных трактатов и дохристианской еврейской изобразительной традиции до римских языческих и раннехристианских источников. В результате этого анализа картина изначальной неоднородности даже самых ранних циклов становится предельно наглядной. Новый свет на проблему проливает исследование Дж. Лаудена⁴, в котором автор максимально конкретно обрисовывает черты предполагаемого протографа. Он называет общим источником для сохранившихся пяти рукописей кодекс с 374 иллюстрациями, датированный временем от 800 до 1075 года и аккумулировавший в своем цикле миниатюр ряд ранних традиций. Часть миниатюр, в том числе и особенно интересующая нас часть цикла, посвященная Сотворению мира, связывается с дохристианской еврейской традицией, родственной росписям синагоги в Дура-Европос⁵.

Мы не затрагиваем сейчас вопрос об изначальной однородности и изолированности каждой из ранних

¹ *Idem.* The Octateuch of the Seraglio // Actes du X Congrès d'études Byzantines. Istanbul, 1957.

² *Weitzmann K., Kessler H.* The Frescoes of Dura Synagogue and Christian Art. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990.

³ *Weitzmann K., Bernabo M.* The Byzantine Octateuchs.

⁴ *Lowden J.* The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration. P. 80 f.

⁵ *Weitzmann K., Bernabo M.* The Byzantine Octateuchs. P. 299.

иконографических традиций — ниже будет показано, что в ряде случаев ее не существует и в памятниках V–VI веков.

Нас будет занимать в настоящей части вопрос о способах совмещения элементов из этих трех разнородных ранних традиций в рамках одного цикла или даже сцены, принадлежащей к так называемому римскому типу¹. Способы совмещения элементов из разных источников в одной композиции рассмотрены нами в предыдущей части — достаточно отослать читателя к рассмотренному примеру фронтисписов к книге Бытия в Турских Библиях (илл. 8а, 8б, с. 90, 91), которые возводятся к нескольким ранним изобразительным традициям (по меньшей мере к пяти: дохристианской еврейской — за счет множества апокрифических элементов, Коттоновской и Пятикнижия Ашбернхема, а также к традиции раннего протографа средневизантийских Октатевхов и к позднеантичному Ватиканскому Вергилию), в связи с чем Х. Кесслер называет турецкие фронтисписы «результатом свободного размышления на темы ряда раннехристианских моделей»². Вспомним: в прошлой части мы констатировали, что в этот период комбинация разнородных по происхождению элементов возможна уже не только внутри цикла, но и внутри отдельно взятой сцены. К примеру, в сцене Сотворения человека рядом с лежащим Адамом, восходящим к традиции Октатевхов, фигурируют ангелы-адоранты, относящиеся к еврейской апокрифической традиции, а в сцене путешествия св. Иеронима в соответствующем фронтисписе повторены корабли Энея из Ватиканского Вергилия.

К этому типу «жонглирования» разнородными элементами мы и обратимся. Такие вариации, замены внутри

¹ См.: *Van der Meulen J. Schoepfer, Schoepfung.*

² *Kessler H. L. Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles. P. 163.*

устойчивой схемы мы будем классифицировать как *смысловые и пластические* — в зависимости от того, насколько сохранным остается смысл изображения. Наша ближайшая задача — наглядно показать, где в каждом случае кончается смысловая замена, основанная на осознании сюжета и восприятии частей композиции как значимых с точки зрения смысла, и начинается пластическая, игнорирующая особенности сюжета и апеллирующая прежде всего к схожему внешне или подходящему визуальному образцу из параллельного ряда. Выбранный круг памятников дает широкие возможности для такой классификации.

«РИМСКИЙ ТИП»

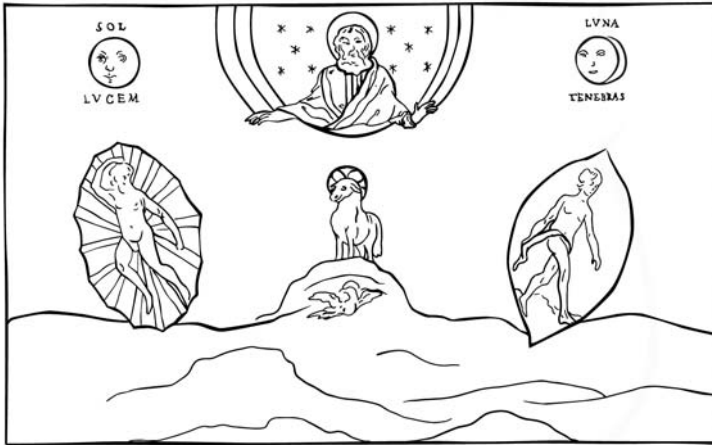
Круги памятников. Композиционная структура и ее происхождение.
Границы композиционной подвижности
внутри единого типа

Понятие «римский тип»¹, введенное Й. Ван дер Мейленом, мы можем уточнить, связав с четырьмя «концентрическими кругами» памятников, сгруппированных по степени удаления от первоисточника. Мы бегло обрисовали их во Введении, рассмотрим здесь каждый из них подробнее.

1. Собственно «римский тип» — это сам раннехристианский протограф: погибшие фрески римской базилики Сан-Паоло середины V века (илл. 16); фронтисписы так называемых гигантских или атлантовских Библий, распространившихся в ходе грегорианской реформы из Рима по Италии, а позже и за ее пределы. Нас будут интересовать рукописи Рима и Италии конца XI и XII века², точнее, двух- или многорегистровые фронтисписы к книге Бытия или ко всему тексту Ветхого Завета в следующих Библиях: Палатинской (Vat. Palat. lat. 3, f. 5, посл. четв. XI в.; илл. 17), Библии из Пантеона (Vat. lat. 12958, f. 4v,

¹ См.: *Van der Meulen J. Schoepfer, Schoepfnung*. P. 47–48.

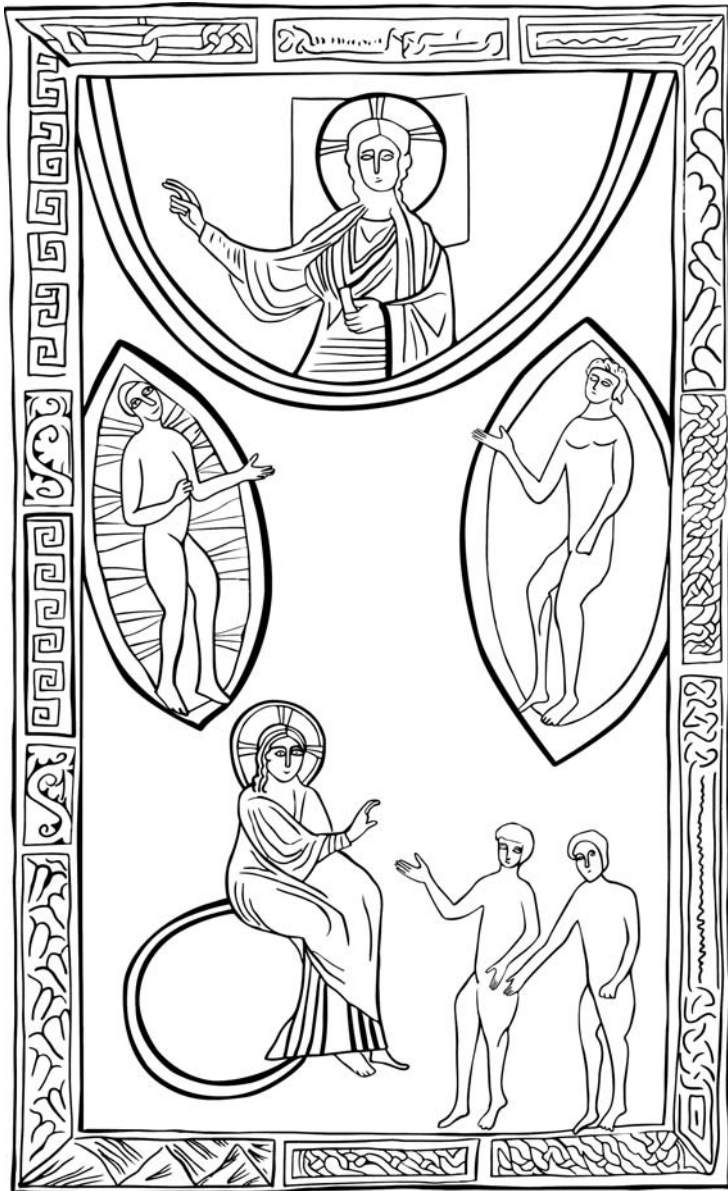
² См.: *Brieger P. Bible illustration and Gregorian Reform // Studies in Church History*. 1965. Vol. II. P. 154–164; а также материалы женевской конференции 2010 г.: *Les Bibles atlantiques. Le manuscrit biblique à l'époque de la réforme de l'Eglise du XIe siècle*. Firenze: Sismel-Edizione del Galluzzo, 2016.



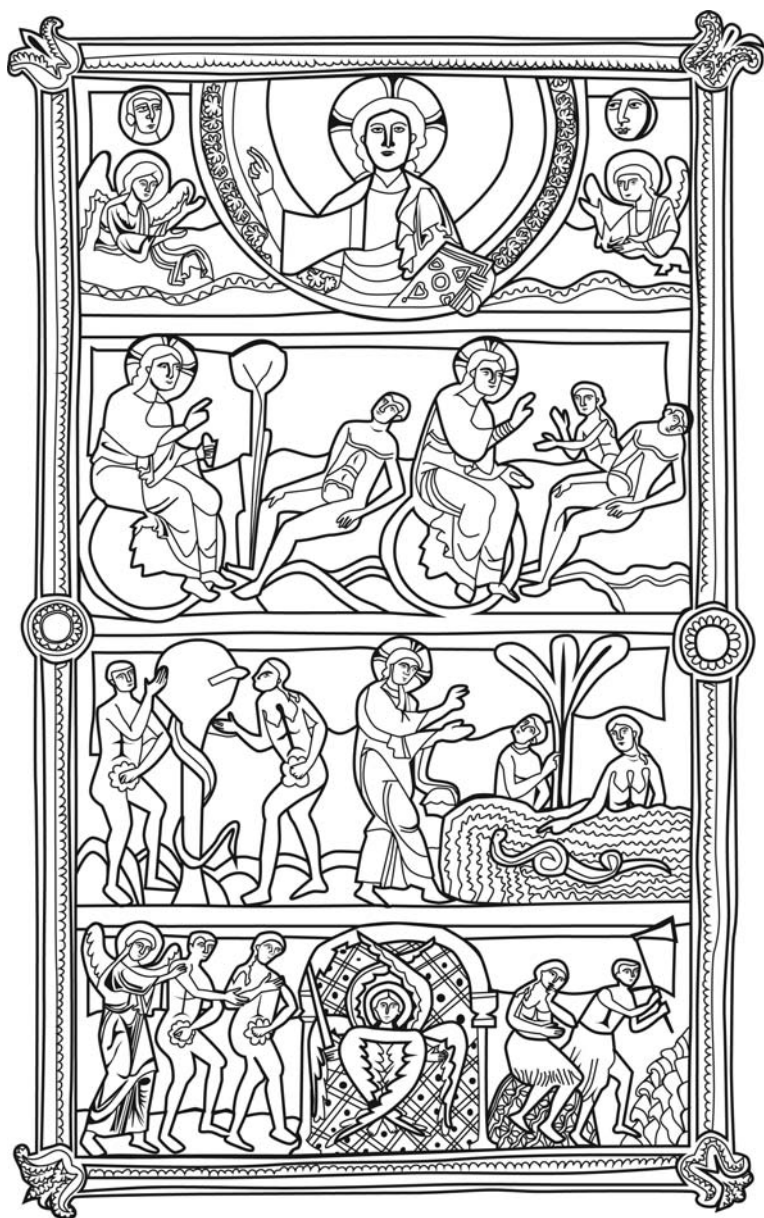
16. Сотворение мира. Акварель А. Эллисси, сделанная с фресок базилики Сан-Паоло-фуори-ле-Мура в Риме (Vat. cod. barb. lat. 4406, f. 23), 1634 г. (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)

сер. XII в.; *илл.* 18), из Тоди (Vat. lat. 10405, f. 4v, 1-я четв. XI в.; *илл.* 19), Санта-Чечилия-ин-Трастевере (Vat. Barb. lat. 587, f. 5, XI—1-я четв. XII в.; *илл.* 20), из Чивидале (Cividale, Museo Archeologico Naz, Cod. Sacr. I/II, f. 1¹; *илл.* 21), из Перуджи (Perugia, Bib. com. cod. L.59, f. 1r, сер. XII в.; *илл.* 22); еще из двух Библий XII века: Библии из Библиотеки Анджелика в Риме (Angelica, cod. 1273, f. 5v) и Библии из флорентийской Лаурентианы (Bib. Med. Laur., Edili 125). Исследователи связывают появление многорегистровых фронтисписов в атлантовских Библиях Рима с непосредственным влиянием каролингских образцов, в частности Библии Сан-Паоло-фуори-ле-Мура

¹ Р. Гаррисон не причисляет эту Библию непосредственно к «римскому типу», ниже мы покажем почему. *Garrison E. B. A Note of the Iconography of Creation and of the Fall of Man in the XI and XII-Century Rome // Studies in the History of Medieval Italian Painting. 1960–1962. V. 4. P. 201, 148–152.*



17. Сотворение мира. Палатинская Библия (Vat. Palat. lat. 3, f. 5), посл. четв. XI в. (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)



18. Сотворение мира. Библия Пантеона (Vat. lat. 12958, f. 4v), сер. XII в. (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)



19. Сотворение мира. Библия из Тоди (Vat. lat. 10405, f. 4v), XI в. (фрагмент) (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)



20. Сотворение мира. Библия из ц. Санта-Чечилия-ин-Трастевере (Vat. Barb. lat. 587, f. 5), XI — 1-я четв. XII в.). (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)



21. Сотворение мира. Библия из Чивидале (Cividale, Museo Archeologico Naz, Cod. Sacr. I/II, f. 1), XII в.



22. Сотворение мира. Библия из Перуджи (Perugia, Bib. com. cod. L. 59, f. 1r, сер. XII в.).



23. Сотворение мира. Фреска базилики Сан-Джованни-а-Порта-Латина (Рим, посл. четв. XII в.)



24. Сотворение мира. Фреска Сантуарио-делла-Мадонна в Чери (Лацио, 1-я пол. XII в.)

(Codex membranaceus saeculi IX)¹, хранившейся в базилике с 873 года. В группу «римского типа» входят также и памятники монументальной живописи — фрески Рима и Лация того же времени: цикл Творения в базилике Сан-Джованни-а-Порта-Латина (Рим, посл. четв. XII в.; *илл.* 23), фрески Скала-Санта в Латеране (1130 г.), Сантуарио-делла-Мадонна в Чери (Лацио, 1-я пол. XII в.; *илл.* 24), оратория Фомы Беккета в крипте собора в Ананьи (после 1173 г.; *илл.* 25) — вплоть до появления цикла этого типа во фресках верхней базилики в Ассизи конца XIII века. Все эти памятники образуют достаточно целостную группу, традиционно возводимую непосредственно к фрескам Сан-Паоло. Й. Зальтен² причисляет к памятникам «римского типа» также и две испанские Библии XI века: Библии из Сан-Пере-де-Родес (Paris, Bib. nat., cod. lat. 6, f. 6) и Риполлского монастыря (cod. Vat. lat. 5729, f. 5v) — однако мы будем рассматривать эти два достаточно обособленных примера отдельно в следующей части. К этому же типу относится уникальный памятник, непосредственно связываемый с иконографией фресок базилики Сан-Паоло, так называемый Константинов крест (Латеран, Санкта Санкторум, XII или XIII в.; 73).

¹ См.: *Ayres L.M.* The Italian Giant Bibles: aspects of their Touronian ancestry and early history // *The early medieval Bible: its production, decoration, and use.* Cambridge: Cambridge University Press, 1994. P. 125–154; *Orofino G.* La decorazione delle Bibbie atlantiche tra Lazio e Toscana nella prima metà del XII secolo // *Roma e la Riforma Gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI–XII sec.).* Roma: Viella, 2007. P. 357–379. См. также: *Bilotta M.A.* La Réforme grégorienne et ses programmes iconographiques: le cas des peintures murales de l'ancien Palais des Papes du Latran à Rome et leur rapport avec l'illustration des Bibles atlantiques // *Les Bibles atlantiques. Le manuscrit biblique à l'époque de la réforme de l'église du XIe siècle.* Firenze: SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2016. P. 135–136.

² *Zahlten J.* Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. P. 49.



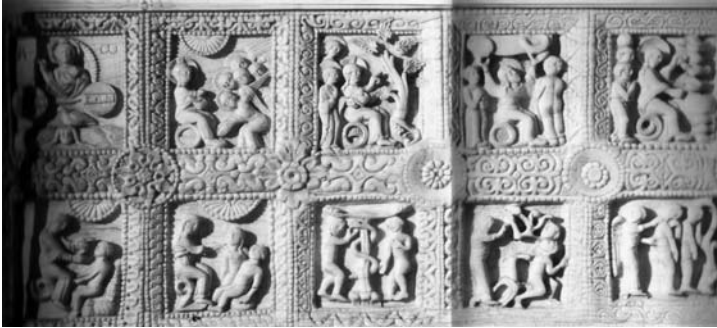
25. Сотворение мира. Фреска оратория Фомы Беккета в крипте собора в Ананьи (после 1173 г.)

2. Памятники *ближнего круга* связаны с контактами римской и византийской традиций в 1070–1080-х годах в ходе перестройки монастыря в Монтекассино при аббате Дезидерии. Резонанс не дошедшего до нас цикла Творения в монтекассинских фресках затрагивает рельефы так называемого Салернского антепендия: 60 пластин из слоновой кости, содержащих сцены Ветхого и Нового Заветов (1080-е или 1140-е гг.?, Салерно, Музей диоцеза¹;

¹ См.: Pace V. Una bibbia in avorio. Arte mediterranea nella Salerno dell'XI secolo. Истинное назначение ансамбля из 38 пластин с нарративными изображениями и нескольких десятков орнаментальных панелей до сих пор неизвестно. Мнения исследователей разделились между антепендием, доссалом, декором трона, дверей или алтарной преграды. См.: Carli M. Sull'assetto originario degli avori di Salerno. Storia delle testimonianze e delle supposizioni // L'enigma degli avori (N° 1). Vol. I. Bologna: artstudiopararo. P. 133–153. К. Мюллер связывает иконографию ветхозаветного цикла с раннеанглийскими памятниками начала XI в. — Генезисом Кэдмона и Гексатевхом Эльфрика — и предполагает



26. Первый и Второй дни Творения. Салернский антепендий (1080-е или 1140-е гг., Салерно, Городской музей)



27. Сотворение мира и история прародителей. (Берлин, Государственные музеи, собрание скульптуры. Монтекассино, 2-я пол. XI в.)

илл. 26), и рельефы берлинской пластины из слоновой кости (Берлин, Государственные музеи, собрание скульптуры, Монтекассино, 2-я пол. XI в.; илл. 27); фрески в ц. Сант-Анджело-ин-Формис (посл. четв. XI в.)¹; сицилийские мозаики Палатинской капеллы в Палермо (1154–1166 гг.; илл. 28) и собора в Монреале (1180–1189 гг.; илл. 29а, 29б). Источником вариативности иконографии Творения в памятниках ближнего круга опосредованно становится весь круг перечисленных нами выше раннехристианских источников. Изначальная связь памятников «римского типа» с традицией Октатевхов установлена уже О. Демусом²,

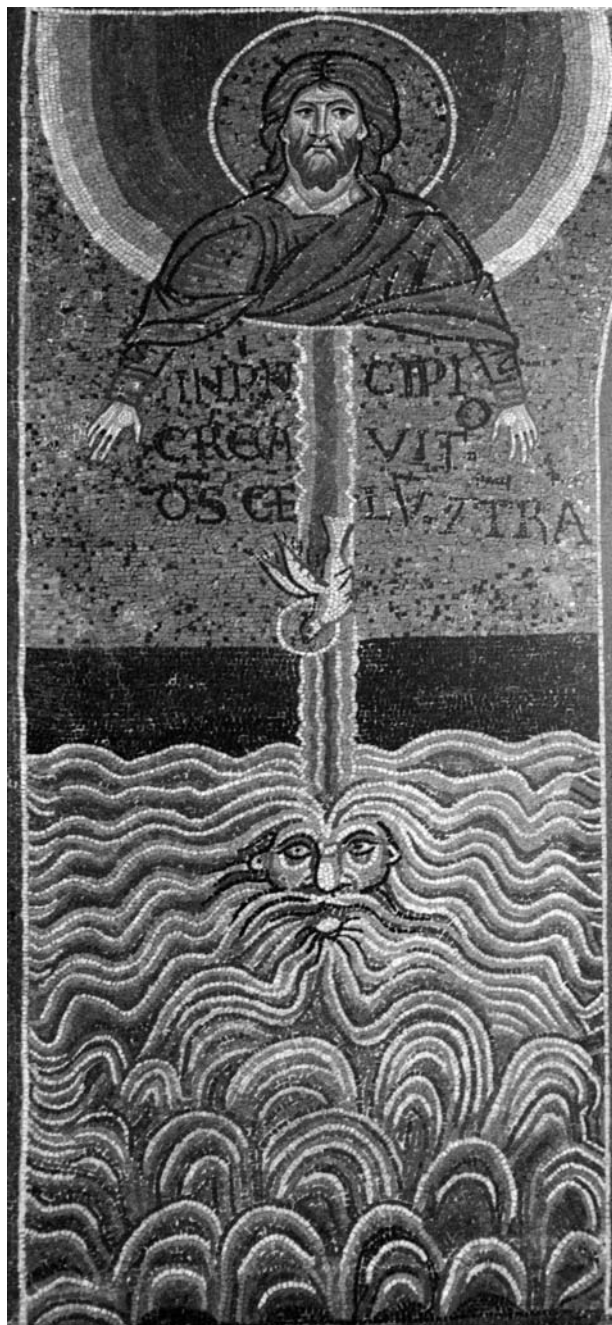
возможность заказа пластин кем-то из первых норманнских герцогов (Робертом Гвискардом?). См.: Müller K. Old and New Divine Revelation in the Salerno «Ivories» // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz*. 2010–2012. № 54.1. P. 1–30, — что в целом не отменяет связи ветхозаветного цикла с традицией Генезиса лорда Коттона.

¹ Й. Веттштайн полагает, что из 21 сцены ветхозаветного сюжета (сохранилось 13) 8 утерянных представляли Шесть дней Творения, Создание Евы и Искушение прародителей (*Wettstein J. Sant Angelo in Formis et la peinture medievale en Campanie*. Geneve: Droz, 1961. P. 36). См. также: *Toubert H. Un art dirigé. Reforme grégorienne et iconographie*.

² *Demus O. The Mosaics of Norman Sicily*. P. 252–255, 445–446.



28. Первый день Творения. Мозаики Палатинской капеллы в Палермо (1154–1166)



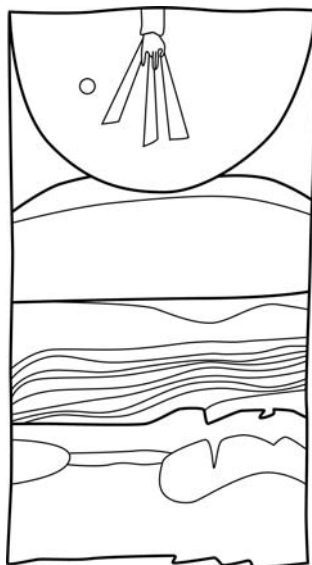


29а и 29б. Первый день Творения. Мозаики собора в Монреале (1180–1189)

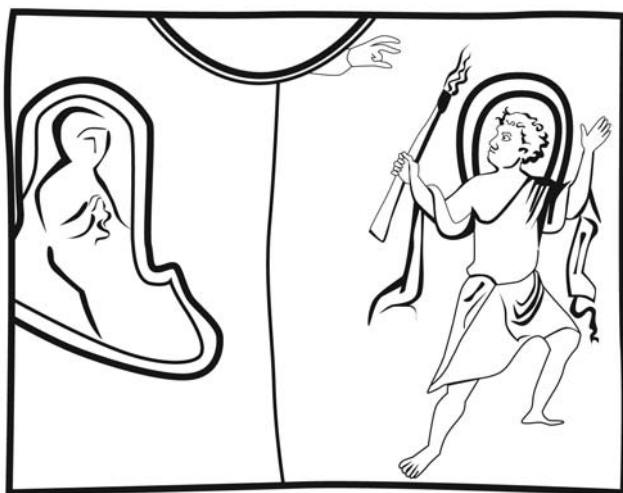
предположившим в своем исследовании о сицилийских мозаиках, что горнилом, в котором сплелись традиция Октатевхов, ранневизантийская и римская иконография, стали монтекассинские «книги образцов» (этой теме посвящена статья Л. М. Евсеевой¹). Нас будут интересовать как технические подробности взаимопроникновения как минимум трех ранних традиций, так и — в большей степени — место и роль элементов, заимствованных из каждой из этих традиций в новой комплексной схеме.

Мы будем делить каждую композицию Первого дня Творения, на несколько полей с неодинаковой мерой

¹ *Евсеева Л. М.* Традиции Константинополя и Рима в иконографии ветхозаветного цикла мозаик Сицилии. С. 277–298.



30. Первый день Творения. Ватиканский Октатевах (Vat. gr. 746, f. 19v), XII в. (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)



31а. Отделение Света от Тьмы. Ватиканский Октатевах (Vat. gr. 747, f. 15r), XI в. (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)



316. Сотворение мира (деталь). Пентатевх Ашбернхема, VI–VII вв., Рим (?) (Paris, Bib. Nat. MS n. a. lat. 2334, f. 1v)

устойчивости и ответственности изображения. На первом месте, естественно, будет «зона Творца», далее — более подвижные и вариативные фланкирующие элементы (персонификации Света и Тьмы, светила, ангелы) и наиболее подверженная изменениям нижняя часть. Ее мы будем называть «пейзажем Творения», и именно она даст большинство разнородных по происхождению примеров — самые разные варианты изображения Духа над Бездной и другие своеобразные, почти абстрактные «пейзажи» Творения, лишенные человеческих фигур и восходящие к дохристианскому пласту в традиции Октатевхов (илл. 30, 31а, 31б).

3. Памятники *дальнего круга* — самый обширный пласт, включающий десятки, а то и сотни памятников. Мы попытаемся разграничить два потока влияний «римского типа» на циклы Творения за Альпами в XI–XII веках. Во-первых, это прямое распространение влияний Рима — экспансия традиции атлантовских Библий сначала на территории Италии, потом и за Альпами. В сферу дальнего влияния «римского типа» попадают десятки немецких, французских, английских памятников, включающих как собственно рукописи полных Библий (в один или несколько томов), так и циклы «листов перед Псалтирью», включающие ветхозаветные сцены. В полных Библиях за этот период намечается и совершается эволюция типа миниатюры от полностраничного фронтисписа к многочастному инициалу¹. Вторая группа более ранних памятников, лишь опосредованно относящихся к «римскому типу», — результат самостоятельного развития раннеиспанской и раннеанглийской иконографии, преломившей римскую (и иные раннехристианские) традицию в своем собственном, относительно изолированном мире образов. Это в первую очередь упомянутые нами в первой части Генезис Кэдмона и Гексатевх Эльфрика, ставшие отражением влияния традиции Генезиса лорда Коттона через каролингские памятники континента. К этой же группе мы будем причислять две каталонских Библии — упомянутые выше Библии из Сан-Пере-де-Родес и Риполла, традиционно причисляемые к «римскому типу», однако, как мы увидим, обладающие своей, очень значительной спецификой. Этому дальнему кругу будет посвящена третья часть.

¹ Зальтен вслед за Ван дер Мейленом называет их (в частности, Библии из Понтины и Сувины) «свободным развитием „римского типа“ севернее Альп»: *Zalhen J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*. P. 49.

«Римский тип». Вопрос о первоисточнике

Итак, обратимся к памятникам собственно «римского типа» и ближайшему кругу. Первоисточник представленного в памятниках V века «римского типа» долгое время был и до сих пор является предметом дискуссии. Л. М. Евсева в своей статье о монтекассинской «книге образцов» приводит мнение Демуса и Китцингера, полагающих, что преемственность традиции, получившей название «римской», связана с обращением к ранневизантийским ветхозаветным циклам как в Риме V–VIII веков¹, так и в Южной Италии середины XI века. Вслед за ними Г. Маттиэ называет в качестве возможного воплощения этого типа заимствования монтекассинские фрески, заказанные в конце 1060-х годов аббатом Дезидерием², — памятник, олицетворяющий собой новые иконографические задачи эпохи движения «антикварианизма», связанной одновременно с обращением (особенно в Риме) к собственным раннехристианским памятникам и привлечением византийских образцов. Этот промежуточный цикл, по мнению автора, связывает римскую «сложносочиненную» иконографию Творения XI–XII веков и более развернутые сицилийские циклы XII века.

Впрочем, согласно упомянутой нами гипотезе Вайцманна³, и определенные элементы «римского типа»

¹ *Евсеева Л. М.* Традиции Константинополя и Рима в иконографии ветхозаветного цикла мозаик Сицилии. С. 278.

² *Matthiae G.* *Pittura romana del Medioevo, sec. XI–XIV.* Roma: Fratelli Palombi, 1988. P. 98. Некоторый свет на проблему могли бы пролить фрески дочерней базилики — Сант-Анджело-ин-Формис близ Капуи, но там, как уже говорилось выше, от ранней части цикла Бытия сохранилась лишь сцена Изгнания из рая, не совпадающая ни с версией Октатеухов, ни с сицилийскими мозаиками, ни с «римским типом».

³ *Weitzmann K., Bernabo M.* *The Byzantine Octateuchs.*

Творения, и миниатюры Октатевхов могут восходить к одному древнейшему, дохристианскому первоисточнику — по всей вероятности, иудейскому, родственному фрескам синагоги в Дура-Европос. Роберт Бергман предполагает, что общий первоисточник был все же христианский — какая-то не дошедшая до нас римская рукопись книги Бытия¹, содержащая значительно более развернутый цикл, чем фрески Сан-Паоло и Сан-Пьетро, и в том числе включавшая все дни Творения. На примере иконографии цикла Творения пластин Салернского антепендия Бергман выдвигает тезис о связи салернского цикла с римскими фресками Сан-Паоло и Сан-Пьетро и — что особенно важно — об изначальной неоднородности римской традиции, тесно переплетенной с линиями Генезиса лорда Коттона и Октатевхов.

Эта мысль подкрепляется исследованием Л. Кошце-Брайтенбрух о ветхозаветных сюжетах во фресках IV века в римских катакомбах на Виа Латина, также демонстрирующих связь с этими тремя традициями².

Первая сцена цикла Творения в «римском типе». Устойчивость и вариативность

Мы попытаемся проследить механизм взаимовлияния ранних традиций, введя в круг исследования еще одну группу памятников — дериваты «римского типа» в книжной

¹ *Bergman R. The Salerno ivories. Harvard: Harvard University Press, 1980. P. 44.*

² *Idem. The Salerno ivories. P. 44; Koetzsche-Breitenbruch L. Die neue Katakomben an der Via Latina in Rom. Untersuchungen zur Ikonographie der alttestamentlichen Wandmalereien. Aschendorff, Munster, 1979.*

миниатюре: упомянутые выше атлантовские Библии Лация и Центральной Италии и монументальной живописи Лация и конца XI—начала XIII века. Здесь мы рассмотрим общие механизмы построения композиционной схемы и границы устойчивости и лабильности основных композиций. Более конкретным вопросам происхождения отдельных «вводных» деталей, эволюции конкретной части композиции посвящены статьи Аппендикса.

Приняв уже упомянутый тезис Бергмана¹ об изначальной сложности «римского типа», обратимся к первой фреске цикла базилики Сан-Паоло (илл. 1б, с. 167) как к композиционной схеме, разные части которой обладают разным «идеологическим весом» и разной степенью устойчивости. Мы рассмотрим возможности и способы их изменения в эпоху наиболее интенсивных мутаций в области иконографических схем и их отдельных элементов—в конце XI—XII веке. В памятниках этого периода процесс совмещения в одной сцене элементов различного происхождения, столь очевидный уже в каролингское время, идет значительно дальше.

Первая сцена цикла в Сан-Паоло в том виде, в котором она представлена на рисунках, заказанных кардиналом Барберини, представляет Троицу, Творящую мир: Отца в полусфере неба, Агнца на горе Сион и Духа, слетающего с небес². По сторонам от центральной оси

¹ Bergman R. The Salerno ivories. P. 44. О «комплексности» иконографической программы фресок Сан-Паоло, вторичной по отношению к традициям Генезиса лорда Коттона и Октатевхов, пишет также Б. Аль-Хамдани. См.: *Al-Hamdani B.A. The iconographical sources for the Genesis frescoes once found in San Paolo f.l.m // Atti del IX Congresso Internazionale dell'Archeologia Cristiana. Vaticano, 1978. Vol. 2. P. 11–35.*

² Образ Троицы, творящей мир, по всей видимости, является плодом добавлений, сделанных Пьетро Каваллини в 1280-х гг. Гуильельмо Маттиэ считает, что Каваллини добавил в первоначальную композицию традиционное для раннехристианских римских апсид изображение Агнца, тем самым придав ей тринитарный характер: *Matthiae G.*

расположены расходящиеся в стороны антропоморфные персонификации Света и Тьмы в мандорлах, над ними—пара медальонов светил с надписями *Sol lucet* и *Luna tenebras*. Эта изначально интересующая нас композиция Творения разбивается на несколько частей: верхнюю—полусферу Творца и посылаемого им голубя Святого Духа, боковые—две пары фланкирующих элементов, и нижнюю—сам творимый мир, в Сан-Паоло представленный в виде «пейзажа» с парящим над землей (или водой? рисунок слишком обобщенный) голубем Святого Духа.

Уже упомянутое выше влияние на римскую иконографию византийских Октатевхов очевидно с первой же сцены и выражается в первую очередь в использовании *сходных композиционных матриц*. Аналогичная композиция, иллюстрирующая Первый день Творения и включающая полусферу с Десницей Творца вверху и творимый мир внизу, присутствует во всех четырех средневизантийских Октатевхах (*Ser.*, f. 26v, *Sm.*, f. 4r, *Vat.* 747, f. 14v, *Vat.* 746, f. 19v; *илл.* 30, с. 180) Фреска базилики Сан-Паоло принципиально отличается от них лишь типом изображения Творца: вместо Десницы появляется полуфигура «исторического», тридцатилетнего Христа¹, т.е. символическое изображение меняется на антропоморфное.

Pittura romana del Medioevo, sec. XI–XIV. P. 98. См. также упомянутое соображение Марии Андалоро о «палимпсесте», доставшемся для копирования в начале XVII в. Антонио Эклисси (см. прим. 2 на с. 161 части II).

¹ Как мы увидим ниже, появление «исторического» Христа может быть результатом поздних, вероятно кавалиниевских, поновлений и связано с влиянием Нерукотворного образа из Санкта Санкторум в Латеране или же византийской послеиконоборческой иконографии, изначально же, если судить по всем без исключения сохранившимся памятникам XII в., это могла быть полуфигура юного Христа-Логоса.

Сияние славы с полуфигурой Творца — форма и заполнение

В памятниках, непосредственно причисляемых исследователями к «римскому типу», — итальянских атлантовских Библиях и монументальной живописи XI–XIII веков, — форма рамки, заключающей в себе изображение Творца, значительно варьируется¹. В Палатинской Библии и Библии Пантеона полусфера, заключающая в себе Творца, сохраняется неизменной, однако в Библии Санта-Чечилия она уже приобретает характер трех четвертей сферы, а в Библиях Чивидале и Тоди превращается в медальон². В первом рельефе берлинской пластины полуфигура Творца также включена в полный медальон.

В более поздних памятниках это первоначальное существование разных типов изображения одного и того же — притом главного — объекта диктуется, по мнению Ч. Р. Додвелла, законами копирования; так, в последней копии Утрехтской Псалтири (Большая Кентерберийская Псалтирь, Paris, B. n. lat. 8846) устойчивым приемом

¹ Варьирование форм сияния славы, окружающего фигуру Творца, можно отметить также в миниатюрах византийских Октатевхов: в Смирнском (Смирна, Евангелическая школа, Cod. A 1) и Флорентийском (Laurenziana, cod. plut. V. 38) Октатевхах всему циклу Творения предшествует изображение Ветхого Деньми в сиянии славы (круглом в первом случае, мандорле — во втором). Эту вариативность можно отнести на счет обращения к двум уже сложившимся устойчивым типам — «римскому» (круглому) и восточному (миндалевидному). Вариативность формы сияния славы Творца внутри «римского типа» имеет, на наш взгляд, другую, менее обязательную и содержательную природу.

² Этот почти полный медальон появляется в Библии из Чивидале и в сцене Вознесения, предшествующей Деяниям апостолов (ms. 2, f. 112v). Не исключено, что именно римская иконография Вознесения, известная, например, по рельефам дверей Санта-Сабина (сер. V в.), и повлияла на смену формы медальона с Творцом.

становится замена фигуры в мандорле полуфигурой¹ в сегменте неба.

В цикле фресок Сан-Паоло присутствуют одновременно три типа изображения Творца и три типа рамок для этих изображений: полуфигура в полусфере (в первой сцене Творения), Космократор на сфере мира (в сцене Вдохновения Адама) (Vat. barb. lat. 4406, f. 25; 74) и Десница в сегменте неба (в Призвании Ноя и Призвании Моисея) (f. 34, 51). Влияние средневизантийских Октатевхов в этой зоне проявляется в присутствии Десницы. Космократор на сфере мира восходит к римской традиции, представленной, например, в мозаиках одной из ниш мавзолея Констанции. Что же касается полуфигуры в полусфере, мы видим перед собой результат уже очень раннего совмещения неантропоморфной версии Октатевхов с антропоморфным типом Творца-Логоса, восходящим к коттоновской традиции. В рельефах Салернского антепендия в соседних сценах (Творение, Жертвоприношения Каина и Авеля и Обличение Каина) также присутствуют аналогичные три типа, но Космократор заменен на стоящего Творца со сферой Творения в руках, композиционно восходящего к типу Генезиса лорда Коттона. При этом иконографический тип Творца в Салернском антепендии меняется с Логоса на «исторического Христа». Это дает возможность Л. Евсеевой утверждать, что изначальный образец рельефов Салернского антепендия и сицилийских мозаик, связанный с кругом монтекассинских рукописей, включал именно стоящего Творца «коттоновского типа» (с заменой Логоса на Средовека, типичной для послеиконоборческой

¹ *Dodwell C. R.* The final Copy of the Utrecht Psalter. P. 21–53. Если вспомнить, что собственно тексту Псалтири предшествуют «листы иллюстраций» с Творением «римского типа», не исключено, что эта замена произошла именно под их влиянием.

Византии)¹. Напомним, что во всех без исключения памятниках «римского типа» XI–XII веков вместо борода-того «исторического Христа» фигурирует безбородый Логос с крестчатым нимбом (постоянство, с которым в полусфере неба в памятниках XI–XII веков помещается коттоновский Творец-Логос, заставляет предполагать, что Творец-Средовек — также результат поновлений Каваллини), иногда (в Библиях из Перуджи и Санта-Чечилия) — с голубем Святого Духа. Интересно, что физиогномический тип Логоса в ряде римских памятников XI–XII веков явно восходит к ярко-восточным чертам Латеранского Нерукотворного образа VII века — его удлиненный разрез глаз и тонкие линии бровей и носа узнаются в Библиях из Перуджи, Санта-Чечилия, фресках Сан-Джованни-а-Порта-Латина (до 1191 г.) столь же явно, как в апсидной мозаике римской базилики Санта-Мария-ин-Трастевере, созданной пятью десятилетиями раньше, чем Библия из близлежащего монастыря Санта-Чечилия. Если принять тезис о том, что Творец-Средовек появляется во фресках Сан-Паоло лишь при поновлении Каваллини, возникает искушение связать это изменение с влиянием чтимой в Риме ранней иконы — Латеранского Нерукотворного образа, имеющего в Риме и окрестностях множество реплик, в том числе мозаику апсиды базилики Санта-Мария-ин-Трастевере². Меняется

¹ *Евсеева Л. М.* Традиции Константинополя и Рима в иконографии ветхозаветного цикла мозаик Сицилии. Р. 279.

² О влияниях римских икон на римскую иконографию XII в. см.: *Kitzinger E.* A Virgin's Face: Antiquarianism in XII-Century art. Р. 6–19. Напомним, что и на Латеранском Нерукотворном образе, и в мозаиках церкви Санта-Мария-ин-Трастевере представлен «исторический» Христос. Физиогномическое сходство между этими образами и изображениями Творца в гигантских Библиях не зачеркивает различия в самом типе представленного Творца. Таким образом, присутствие Творца-Логоса «коттоновского типа» во всех гигантских Библиях с еще большей вероятностью объясняется заимствованиями из раннего

и жест Творца: в большинстве памятников (кроме Библии Санта-Чечилия и фресок церкви Сан-Джованни-а-Порта-Латина) он превращается из разводящего (как в первой сцене фресок Сан-Паоло) в благословляющий¹, а в левой руке Творца появляется свиток или кодекс. Эти изменения XI–XII веков, по-видимому, можно связать с влиянием византийского типа Пантократора.

Итак, мы видим, что главная часть композиции — полусфера с полуфигурой Творца — переживает в памятниках «римского типа» ряд изменений, которые можно классифицировать как механические, не несущие изменений смысла: изменение формы сияния славы в рамках привычных вариантов (медальон — полусфера — сегмент) и осовременивание иконографического типа Творца в соответствии с византийскими влияниями и активизацией почитания собственных раннесредневековых святых.

Забегая несколько вперед, необходимо сказать, что в памятниках ближнего круга — мозаиках Палатинской капеллы в Палермо (*илл.* 28, с. 177) и собора в Монреале (*илл.* 29, с. 178, 179) — тип Творца также претерпевает изменения. В обоих случаях в первой сцене композиционная матрица относится к «римскому типу», в то время как тип Творца соответствует византийским стандартам «исторического Христа», впервые встречающимся в сцене Творения в Салернском антепендии. При этом в Палатинской капелле тип Творца в первой сцене «адаптируется» к последующим сценам, где Он предстает близким к «коттоновскому типу» — стоящим с простертой вперед рукой. В первой сцене Его полуфигура утрачивает

образца — фресок Сан-Паоло, и предположение о том, что Творец-Средовек в цикле Сан-Паоло появляется лишь при Каваллини, получает еще одно подтверждение. Однако в Салернском антепендии мы уже видим Творца-Средовека — двумя столетиями раньше.

¹ В раннеанглийских памятниках первоначальный разводящий жест используется для рождения новой иконографии — см. главу III.

фронтальность, Он представлен в трехчетвертном ракурсе, близком к «коттоновскому типу». Таким образом, мы видим вариативность уже на уровне «модуля» (части фигуры, ракурса, жеста), а не мотива, если пользоваться терминологией предыдущей части.

Фланкирующие элементы — персонификации Света и Тьмы, светила

Как уже сказано выше, аниконические, практически абстрактные изображения первоначального хаоса в Октавах с Десницей Творца в полусфере дают готовую композиционную матрицу, систему рамок, которой предстоит в памятниках «римского типа» быть населенной фигуративными элементами.

По обе стороны от центральной оси на фреске из Сан-Паоло расположены расходящиеся персонификации Тьмы и Света в мандорлах, над ними — медальоны, изображающие Солнце и Луну с надписями *sol lucem, luna tenebras*.

Происходящее дальше с этой изобразительной схемой — в значительной степени залог ее *комплексности*. В самом деле, здесь очевидно совмещены Первый день Творения — Отделение Света от Тьмы, и Четвертый — Сотворение светил. Эта комплексность в немалой степени диктуется самим текстом Быт 1:17–18, где та же пара понятий — «свет и тьма» — упоминается в Четвертом дне Творения применительно к светилам: «поставил их Бог на тверди небесной, чтобы <...> отделять свет от тьмы». Наличие одновременно двух пар элементов — светил и персонификаций Света и Тьмы в первоисточнике — может указывать на совмещение в первой сцене римского цикла первых четырех Дней Творения. Р. Бергман вслед за А. Вайсом говорит о «конденсированности» первой сцены, изобретенной специально для монументальной

живописи¹. Д. Веркерк и К. Рудольф, не задерживаясь на этом обстоятельстве, называют в своих работах эту сцену попросту «Троицей, творящей мир»² или «Сотворением Вселенной»³. Ниже мы увидим, что в оратории Сан-Себастьяно в Латеране и миниатюрах Библии из Перуджи существует и полный цикл из 7 сцен. Однако сейчас речь идет о цикле сжато до 2 сцен, как в Сан-Паоло: «конденсированная» сцена Сотворения мира и сразу следующая за ней сцена Вдохновения Адама.

Процессы трансформаций внутри сцены Сотворения мира короткого цикла «римского типа». Перемена мест фланкирующих элементов. Рассмотрим сначала фланкирующие элементы соответствующих фронтисписов итальянских гигантских Библий и современных им римских фресок. Здесь мы сразу же обнаруживаем ряд перестановок, показывающих, что не только особенности композиционной матрицы образца, но и второстепенные элементы

¹ Bergman R. The Salerno ivories. P. 14.

² Verkerk D. Biblical manuscripts in Rome 400–700 and the Aschburnham Pentateuch // *Imaging the early medieval Bible*. Pennsylvania State University Press, 1999. P. 97–120.

³ Rudolph C. In the beginning: Theories and images of creation in Northern Europe in the twelfth century // *Art History*. 1999. № 22. P. 5. Ниже мы покажем, что каждая из сходных миниатюр группы атлантовских Библий, которые Бергман называет «результатом влияния монументальной традиции», создает свой собственный «комплексный вариант» и апеллирует, помимо Первого дня, еще к одному или нескольким пейзажам Творения из Октатевхов, а огромное большинство итало-византийских памятников (пластины Салернского антепендия, циклы мозаик Палатинской капеллы и собора в Монреале, а также реконструкция погибших первых 8 фресок в Сант-Анджело-ин-Формис и рельефы пластины из Берлина) свидетельствуют о несомненном наличии и развернутого 6-частного цикла Творения, восходящего одновременно к римской и византийской схемам (*Wettstain J. Sant Angelo in Formis et la peinture medievale en Campanie*. С. 36; *Евсеева Л. М. Традиции Константинополя и Рима в иконографии ветхозаветного цикла мозаик Сицилии*. С. 278).

композиции к XI веку не воспринимаются как нечто неизменное и способны легко варьироваться.

Итак, как сказано выше, фреска Сан-Паоло содержит две пары фланкирующих элементов: персонификации Света и Тьмы в мандорлах и изображения светил в виде медальонов.

В виде человеческих фигур¹ с факелами Свет и Тьма (или, по тексту Бытия, День и Ночь) фигурируют в Октатевхах (Vat. Gr. 746, f. 20v, Vat. 747, f. 15r, Sm. f. 4v, Ser., f. 27v; *илл. 31а*, с. 180) в сцене Первого дня Творения. Медальоны же с лицами Солнца и Луны появляются в сценах Четвертого дня Творения (Vat. 747, f. 16v, Ser., f. 31r, Sm., f. 6r, Vat. 746, f. 24v) и далее присутствуют в изображении всех последующих дней Творения. Таким образом, как мы уже сказали выше, первая сцена фрескового цикла в Сан-Паоло, очевидно, имеет в качестве источника по меньшей мере две миниатюры Октатевхов: Первого и Четвертого дня. Можно констатировать, что «комплексность» сцены во фресках Сан-Паоло достигнута уже к моменту их создания, к середине V века.

С изначальными двумя парами фланкирующих элементов мастера XI–XII веков обращаются весьма свободно: в старейшей из всей группы атлантовских Библий — Палатинской Библии — остаются лишь персонификации Света и Тьмы в мандорлах.

В памятнике же ближнего круга — салернской пластине из слоновой кости XI века, хранящейся в Берлине (*илл. 27*, с. 176), — в первой сцене сохраняется пара медальонов, и именно к ним переходит статус Света и Тьмы: в них вместо лиц Солнца и Луны помещаются слова *lux* и *ten*, своеобразное сокращение надписей в первоисточнике — *sol lucem, luna tenebrae*. Таким образом, перед нами первый

¹ Подробнее о персонификациях Света и Тьмы см. в разделе Аппендикс главы «И увидел Бог свет, что он хорош...».

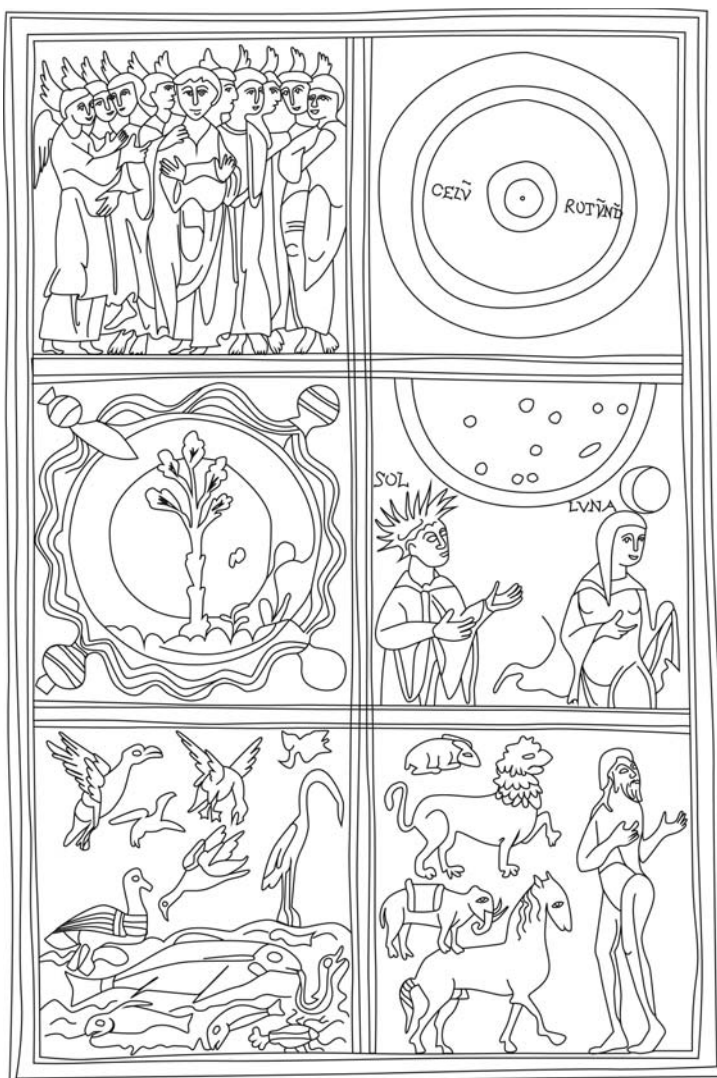


32а. Первый день Творения. Библия из Кобленца (Pommersfelden, Schlossbibl. Cod. 2 333/4, f. 2r), 1100 г.

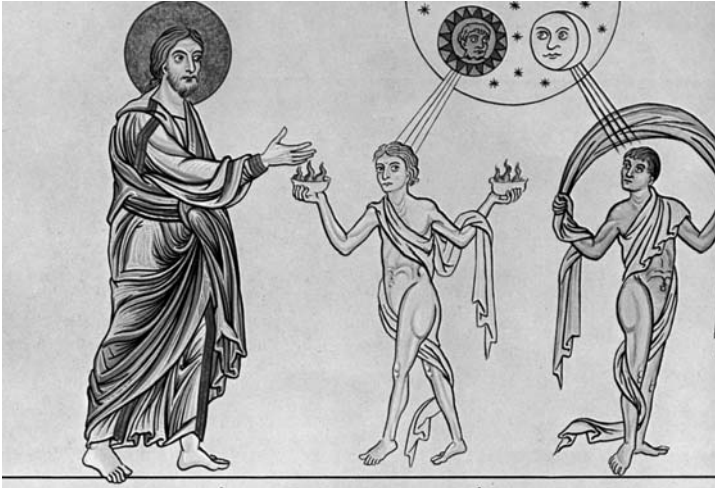
пример смешения смыслов двух пар второстепенных элементов композиции: Света и Тьмы и Солнца и Луны. Медальоны с надписями lux и ten занимают нижнюю часть композиции — место персонификаций в мандорлах, а место самих светил занято буквами α и ω, пришедшими, видимо, из апокалиптической композиции. Очевидно, что медальоны светил перешли на место персонификаций в мандорлах, а освободившиеся верхние поля оказались заняты парой знаков из другой, но аналогичной по композиции схемы. Появление этих двух медальонов в роли Света и Тьмы имеет параллель и в рельефах Салернского антепендия, где они подписаны как Lux и Nox. Это очень характерное смешение двух пар понятий «Свет—Тьма» и «День—Ночь», связанное с текстом первой главы книги Бытия: «И назвал Бог свет днем, а тьму ночью» (Быт 1:5). В разделе «И увидел Бог свет...» мы подробнее рассмотрим этот механизм и попытаемся доказать, что перенос смысла Света и Тьмы на медальоны (как и их появление в первой сцене монументального цикла) может быть результатом влияния коттоновской традиции.

Перед нами, таким образом, случай, который можно квалифицировать двояко: как смысловую замену, когда антропоморфное изображение заменяется знаковым, снабженным надписью, и в чистом виде пластическую — когда на освободившееся место вместо одной пары элементов ставится другая.

Интересно, что в памятниках дальнего круга пара «персонификации — медальоны» иногда относится не к Первому, а к Четвертому дню, и персонификации изображают светила. Уже около 1100 года в немецкой Библии из Кобленца (Pommersfelden, Schlossbibl. Cod. 2 333/4, f. iv; илл. 32а, 32б) «римская» композиционная схема появляется в Четвертом дне Творения. Светила изображены в виде медальонов и антропоморфных персонификаций,



326. Сотворение мира. Библия из Кобленца (Pommersfelden, Schlossbibl. Cod. 2 333/4, f. 1v), 1100 г. (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)



33. Сотворение светил. Hortus Deliciarum (копия, Страсбург, Bibliothèque Alsatique du Crédit Mutuel, f. 8v)

помещенных под сегментом неба, лишенным Творца, но наполненным звездами. Тут сыграл свою роль, вероятно, изначальный вынос фигуры Творца за пределы фронтисписа Творения, на f. 1r, в сочетании с востребованной геометрической схемой Сотворения светил в Октатевах.

В знаменитой миниатюре немецкого трактата 1176–1196 годов Hortus Deliciarum¹, погибшего во время бомбардировок Страсбурга в ходе Первой мировой войны и известного по копиям Кристиана Энгельхарда 1818 года, Четвертый день Творения (f. 8v; илл. 33) иллюстрируется двумя парами фигур: персонификациями, несущими чаши с огнем и ночное покрывало, и связанными с ними специальными лучами Солнцем и Луной, представленными в сегменте неба. Нижние персонификации здесь явно также осмысляются как светила, однако их иконографическая

¹ Gillen O. Ikonographische Studien zum Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1931.

связь с персонификациями Света и Тьмы очевидна благодаря атрибутам. Это пример замены пластической, связанной, вероятно, с образцом, восходящим к группе атлантовских Библий, имеющих к единственному изображенному Дню Творения две пары фланкирующих элементов. В миниатюре Hortus произошла частичная экстраполяция Первого (или единственного «комплексного») дня Творения на Четвертый, с утерей при копировании первоначального значения антропоморфной пары персонификаций. Отметим, что и тип Творца в Hortus меняется с «римского» на «коттоновский».

Такого рода «подмены» рожают иногда курьезные повторы: в инициале I в Библии из Монпелье, состоящем из шести сцен Творения (Лондон, Британская библиотека, Harley 4772, f. 5, 1 четв. XII в.; 75), в качестве первой сцены дана композиция «римского типа» с персонификациями светил, держащих свои медальоны, в роли Света и Тьмы, а сразу под ним — стоящий Творец, держащий светила в руках. В результате светила изображаются дважды: в двух соседних сценах, из которых одна восходит к «комплексному» «римскому типу», а вторая — к «коттоновскому» Четвертому дню Творения. Истинный смысл сцены, таким образом, опознается только по ее положению в общем цикле — и то не сразу.

После 1200 года за Альпами антропоморфные персонификации Света и Тьмы уже прочно утвердились в значении светил: в архивольтах центрального портала северного фасада Шартрского собора (1204–1230 гг.) антропоморфные Свет и Тьма в сцене Первого дня Творения (76) несут диски, как и ангелы Четвертого дня (77).

Замена второстепенных элементов на чужеродные. «Участники вечного света». Однако вернемся к гигантским Библиям. Мы констатировали, что антропоморфные

персонификации Света и Тьмы, присутствующие в протографе V века, в памятниках XII века (прежде всего в миниатюрах некоторых из перечисленных нами выше атлантовских Библий¹) могут заменяться или дублироваться фигурами ангелов-орантов (их жесты различны, но так или иначе связаны с молитвенным предстоянием, о чем речь пойдет позже). Это случается в Библии из Тоди (илл. 19, с. 170), в Библии Пантеона (илл. 18, с. 169), Перуджинской Библии (илл. 22, с. 171) и Библии из базилики Санта-Чечилия-ин-Трастевере (илл. 20, с. 170). Характерно, что предстоящих Творцу ангелов вовсе нет ни в одном из монументальных вариантов цикла «римского типа»; везде, как и в раннехристианском протографе, с персонификациями Света и Тьмы могут соседствовать лишь медальоны с ликами светил. Сам этот факт свидетельствует о большей по сравнению с монументальной живописью «подвижности» иконографической схемы в книжной миниатюре, о возможностях варьирования второстепенных элементов и внедрения дополнительных элементов в композицию. До сего времени исследователи² не уделяли специального внимания происхождению и значению этих явно вводных фигур; так, в недавних исследованиях Дж. Орофино без дополнительных пояснений называет их «ангелом света и ангелом тьмы»³ —

¹ О появлении цикла Творения в атлантовских Библиях см.: *Orofino G. Bibbie atlantiche. Struttura del testo e del racconto nel Libro «riformato», in Medioevo. P. 253–264.*

² Среди исследований последнего десятилетия прежде всего стоит отметить: *Togni N. Italian Giant Bibles: The Circulation and The Use of The Book in the Time of the Ecclesiastical Reform of the XI and XII Centuries // Wrighting Europe: Texts and contexts. Cambridge, 2015. P. 59–82; Alidori Battaglia L. Illustrazione e decorazione delle Bibbie atlantiche toscane // Les Bibles atlantiques. Le manuscrit biblique à l'époque de la réforme de l'église du XIe siècle. Firenze, 2016. P. 109–128.*

³ *Orofino G. La decorazione delle Bibbie atlantiche tra Lazio e Toscana nella prima metà del XII secolo. P. 360.*

по аналогии с истинными персонификациями Света и Тьмы. Однако в последнее десятилетие в круг итало-византийских памятников, связанных с иконографией Сотворения мира, введен новый цикл — бегло упомянутый нами выше описанный Джойей Бертелли и Роберто Капрара¹ лангобардский цикл конца VIII — середины IX века Крипты Грехопадения близ Матеры. Попытаемся проследить логику возникновения этой замены-дублирования.

Впервые крылатая фигура с воздетыми руками в сцене Отделения Света от Тьмы зафиксирована в коттоновской традиции (т. е. в мозаиках Сан-Марко²), в сцене Первого дня Творения, между дисками Света и Тьмы и генетически возводится Вайцманном к изображению крылатых Ор — богинь времен года³. М.-Т. Д'Альверни идентифицирует такие фигуры, число которых в мозаиках Сан-Марко соответствует порядковому номеру каждого из дней Творения, с персонификациями этих Дней⁴. До недавнего времени самыми ранними аналогами этой фигуры считались ангелы, присутствующие при Сотворении Адама в миниатюрах первых фронтисписов двух из четырех Турских Библий⁵. Заметим, что ни один из четырех турецких фронтисписов, предшествующих книге Бытия, не включает сцен первых пяти дней Творения, однако сцены сотворения

¹ Bertelli G. Il ciclo pittorico della grotta; Caprara R. Tradizione longobarda nella pittura della chiesa rupestre del Peccato Originale a Matera.

² Weitzmann K., Kessler H. The Cotton Genesis: (British Library Codex Cotton Otho B VI). P. 47–48.

³ Ibid.

⁴ Исследовательница указывает на идентификацию ангелов с днями в трактате бл. Августина «О Граде Божиим» (XI, 9): D'Alverny M.-T. Les Anges et Les Jours (1) // Cahiers Archeologiques. 1957. IX. P. 271–300.

⁵ Х. Кесслер связывает их присутствие с текстом апокрифа «Жизнь Адама и Евы», где говорится о поклонении Сынов Света творимому Адаму. См.: Kessler H. L. Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles. P. 155–156.

Адама и Евы и последующие сцены свидетельствуют о непосредственной связи с линией Генезиса лорда Коттона.

Сотворение ангелов сразу после Света имеет и богословский подтекст; так, оно упоминается еще в трактате бл. Августина «О граде Божием»¹: «Ибо когда Бог сказал: „Да будет свет, И стал свет“, то, если под этим светом справедливо подразумевается творение ангелов, они, несомненно, сотворены участниками вечного Света». Распространенность и актуальность этой идеи в конце XI века иллюстрирует Й. Зальтен цитатой из популярнейшего текста эпохи — «Светильника» Гонория Августодунского, где на вопрос ученика «Когда были сотворены ангелы?» учитель отвечает: «Когда сказано было „Да будет свет“»².

Предстоящие Сотворению Адама ангелы-оранты Турских Библий, присутствующие в двух из четырех рукописей этой группы, длительное время считались единственным доказательством возможности варьирования периферийных деталей композиции уже к середине IX века и «собираются» их из разных источников³. Приводя апокрифическую «Жизнь Адама и Евы» в качестве источника информации о присутствующих при сотворении Адама ликующих ангелах, Кесслер⁴ ограничивается

¹ Aug. De civ. Dei, XI, 9. См.: Kessler H. L. An Eleventh-Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival // *Jahrbuch der Berliner Museen*. 1966. № 8 (1). P. 81.

² Honorius, *Elucidarium*. PL172, col. 113B.

³ Особняком стоит тема Света-оранта, присутствующего в четырех средневизантийских Октатевхах. Отсутствие для них реального раннего протографа или хотя бы его копии не дает возможности судить о времени появления молитвенного жеста у Света. Вайцманн сближает фигуру Света с факелом со знаменитой миниатюрой Парижской Псалтири (Weitzmann K., Bernabo M. *The Byzantine Octateuchs*. Princeton: Princeton University Press, 1999, P. [17]), где молитвенный жест у персонификации Зари отсутствует.

⁴ Kessler H. L. *Hic homo formatur*. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles. P. 155–157.



34. Сотворение Света. Фреска Крипты Грехопадения в Матере (Италия, Базиликата, посл. четв. VIII — сер. IX в.)

общей констатацией иконографической связи миниатюр Турских Библий с коттоновской традицией, однако не дает конкретной версии иконографического происхождения фигуры ангела-оранта. Характерно, что в Библии Сан-Паоло-фуори-ле-Мура, хранящейся в римской базилике с 875 года, ангелы-адоранты отсутствуют в силу большей, чем в других трех Турских Библиях, плотности композиции.

Так обстояло дело до открытия, значение которого для нашей области иконографии еще предстоит оценить.

В 1963 году в 30 км от города Матера (Базиликата, Италия) были открыты фрески на стенах пещерной церкви, получившей название Крипта Грехопадения. К 2005 году фрески были отреставрированы. Они датированы временем от 760 года до середины IX века и связаны на основании убедительного стилистического анализа и анализа текстовых источников с лангобардской живописной традицией¹. Иконографически (по типу изображения Творца и последовательности сцен) частично сохранившийся цикл Творения явно близок к коттоновской традиции. В сцене Отделения Света от Тьмы присутствуют *антропоморфные персонафикации*, наводящие нас на мысль о связи с Днем-орантом мозаик Сан-Марко. Попробуем сформулировать гипотезу о механизме миграции отдельного мотива, опираясь на памятник, еще не нашедший своего места в иконографической генеалогии Сотворения мира. Нам представляется, что он может стать недостающим звеном в цепи трансформаций и взаимовлияний «римского типа» и коттоновской традиции.

Итак, цикл в Крипте Грехопадения Творения открывается сценой Сотворения Света (*илл. 34*). Творец «коттоновского типа» (безбородый стоящий персонаж с крестчатым нимбом) простирает руку с благословляющим жестом в сторону персонажа, которого Р. Капрара впервые описал как «молодую женщину [...] взывающую к Богу с воздетыми руками и открытыми ладонями»². Сомневаться в том, что это персонафикация Света, не приходится — об этом свидетельствует надпись *Ubi Dominus dixit fiat lux*. Сравнивая эту композицию с единственным доселе известным повторением этой сцены (напомним, отсутствовавшей в раннехристианском протографе еще до гибели рукописи

¹ Bertelli G. Il ciclo pittorico della grotta. P. 67–126.

² Caprara R. Tradizione longobarda nella pittura della chiesa rupestre del Peccato Originale a Matera. P. 7.



35а. Отделение Света от Тьмы. Мозаика купола нартекса собора Сан-Марко. (Венеция, 1-я четв. XIII в.)

в пожаре 1731 года) с мозаиками Сан-Марко (илл. 35а), мы можем сразу констатировать, что при общем очевидном сходстве композиции здесь отсутствуют традиционные для коттоновской традиции изображения Света и Тьмы в виде медальонов. Роль Света переносится здесь на фигуру с воздетыми руками, очень точно иконографически восходящую к ангелу-оранту Первого дня, известному нам по мозаике Сан-Марко. По аналогии с ангелами Третьего дня, запечатленными на рисунке Рабеля¹, сделанном с протографа, мы можем сказать, что ангел-орант должен был иметь крылья, отсутствующие у фигуры Света в Крипте, но не знаем, на каком этапе он их утерял и приобрел вместо туники расшитые жемчугом одежды². Поза оранта в Южной Италии соотносится и с миниатюрами свитков

¹ Париж, Нац. биб., Cod. fr. 9530, f. 32r.

² М. П. Рицци, ссылаясь на мнение В. Паче, сравнивает их с литургическими одеждами персонификации Земли в свитке *Exultet* из Беневенто 981–987 гг. (Vat. Lat. 9820). См.: *Rizzi M. P. Chiese rupestri a Matera. Città di Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2015. P. 37.* Замечательно, что упомянутые Вайцманном в качестве прототипа персонификации Света Оры (см.: *Weitzmann K., Kessler H. The Cotton Genesis (British*

Exultet, где в ряде случаев персонификация Земли также изображается в виде полуфигуры с воздетыми руками¹. Однако эти свитки датируются временем не ранее конца X века, а наш Свет-орант в сочетании с Творцом явно «коттоновского типа» наводит на мысль о непосредственном влиянии. Однако благодаря даже такому элементарному анализу мы можем утверждать, что одновременно с Турскими Библиями или же за 60–70 лет до их создания и, что особенно важно, вдали от столицы или сколько-нибудь значительного религиозного центра по-является свидетельство живого иконографического процесса, впервые описанного Кесслером на примере каролингской миниатюры: взаимозаменяемости элементов, варьирования деталей и легкости переноса смысла одной детали композиции на другую. Нам, конечно, понадобилось бы еще несколько промежуточных звеньев, чтобы показать, как именно полуфигура с воздетыми руками из персонификации Первого дня превратилась в ангела-оранта, присутствующего при Сотворении Адама, однако само наличие почти за столетие до Турских Библий факта «переноса» значения Света с диска на антропоморфного персонажа уже бесконечно важно. Возможность такого свободного «переноса» подтверждается и тем, что в соседней сцене — Грехопадении — используется уже совершенно иная схема. Творец там изображен в виде Десницы,

Library Codex Cotton Otho B VI). P. 47–48) могут изображаться и с факелами в руках (ср. с мозаикой «Суд Париса» IV в., происходящей из Антиохии и хранящейся в Лувре).

¹ См.: Pace V. Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana. Vat. lat. 9820, «Exultet» // Exultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale [catalogo di mostra, Cassino, Abbazia di Montecassino, 20 maggio — 31 agosto 1994] 1994. P. 107–118. Эта иконографическая схема, по словам Ж. Леклерк-Каданер, восходит к греческой Гее-кормилице, Гее Куротрофос. См.: Leclercq-Kadaner J. De la Terre-Mère à la luxure. À propos de «La migration des symboles» // Cahiers de civilisation médiévale. Vol. 18. N° 69. 1975. P. 38.

а не в виде безбородого персонажа с нимбом, что объясняется обращением к традиции Венского Генезиса и протографа Октатевхов, причем свободно варьируются иконографические типы на уровне уже не второстепенных, а главных персонажей. Подобный же тип варьирования типа Творца мы видели в предыдущем разделе на примере цикла фресок Сан-Паоло, но там речь шла о полуфигуре, Космократоре и Деснице, здесь же — о Творце-Эммануиле «коттоновского типа» и Деснице Октатевхов. До сего момента речь шла об «обмене смыслами» деталей одной иконографической схемы, пришедшей из коттоновской традиции, здесь же Десница приходит из совершенно иного, иудео-сирийского типа композиции. Таким образом, тезис Кесслера о нескольких источниках иконографии Турских Библий получает еще более очевидное и яркое подтверждение на новом материале. Родство с каролингской миниатюрой, кстати, доказывается еще целым рядом иконографических деталей¹.

Констатировав «высвобождение» отдельного мотива внутри «коттоновского типа» композиции уже к концу VIII — началу IX века, попытаемся ответить на вопрос, откуда же взялись столь разнообразные позы молитвенно предстоящих Творцу ангелов в итальянских атлантовских Библиях. Так, в Библиях Пантеона, Перуджинской и Санта-Чечилия ангелы предстоят Творцу с простертыми к Нему руками, а в Библии из Тоди — неожиданно указывают в сторону от Него, открыв ладонь другой руки в жесте адорации. Описывая совместно с К. Вайцманном круг памятников, связанный с коттоновской традицией, Херберт Кесслер отметит появление к середине XI века иконографически самостоятельной сцены Сотворения ангелов, следующей непосредственно за Отделением Света

¹ Напр., трактовкой Грехопадения не в одной, а в двух сценах, как в Турских Библиях.

от Тьмы (а не при Сотворении Адама!), в памятниках очевидно коттоновской традиции римско-монтекассинского круга 2-й пол. XI века — в Салернском антепендии и берлинской пластине из Монтекассино, где, однако, ангелы не стоят в позах орантов, а склоняются перед Творцом, подобно тому как это делает благословенный Седьмой день в мозаиках Сан-Марко¹. Этот факт заимствования и тиражирования одного из коттоновских персонажей к середине XI века позволяет нам предположить, что и другие сходные мотивы могли прийти из аналогичного источника. Доверяя в целом мозаикам Сан-Марко как копии раннего протографа², мы находим в сцене Сотворения Адама (*илл.* 35б) и указывающего на него ангела, и оранта, и ангелов, указывающих в сторону и открывающих ладонь навстречу Творцу (они есть, и даже более похожие, и в сцене Разделения вод небесных и земных и в Сотворении растений), — т. е. весь репертуар жестов ангелов атлантовских Библий.

Существует еще множество доказательств того, что «высвобождение» отдельного элемента на уровне переноса жеста персонажа на другой персонаж произошло в римско-монтекассинском кругу уже к середине XI века.

- ¹ См.: *Kessler H. L. An Eleventh-Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival.* P. 79. В. Паче указывает на возможное происхождение этой сцены из апокалиптического ряда, см.: *Pace V. Una Bibbia in avorio. Arte mediterranea nella Salerno dell'XI secolo.* P. 38.
- ² Наличие двух источников информации об иконографии Третьего дня Творения — рисунка Рабеля и предположительно с оригинала же скопированных мозаик Сан-Марко — вызывает к жизни вопрос о трансформации жеста ангелов Третьего дня: на рисунке Рабеля они не открывают ладонь в жесте адорации, а указывают на растения. Вайцманн (*Weitzmann K., Kessler H. The Cotton Genesis (British Library Codex Cotton Otho B VI).* P. 50) опускает в своем перечне различий этот факт, и мы, на основании жеста адорации как в Сан-Марко, так и в атлантовских Библиях, можем лишь предположить, что воспроизведение Рабеля грешит недостаточной точностью.



356. Сотворение Адама. Мозаика купола нартекса собора Сан-Марко. (Венеция, 1-я четв. XIII в.)

Так, в сцене Сотворения светил в Салернском антепендии с такими же молитвенными жестами предстоят Творцу Солнце и Луна (Салернский антепендий, 1080-е или 1140-е гг., Салерно, Городской музей, 78), в то время как в мозаиках Сан-Марко они представлены в виде ликов с нимбами-сияниями (Сан-Марко, Венеция. Мозаики купола нартекса. Первая четв. XIII в. 79). Более того, молитвенный жест переносится на персонификацию Света в Палатинской Библии (илл. 17, с. 168) и во фресках базилики Сан-Джованни-а-Порта-Латина (илл. 23, с. 172), при том что в раннехристианском протографе — фресках Сан-Паоло (илл. 16, с. 167), — сколько мы можем судить по копии, этот жест отсутствовал (отсутствует он и в аналогичной сцене в Чери — см. илл. 24, с. 172). Еще одно доказательство нашего тезиса — рельефы аверса берлинской пластины из Монтекассино; там в сцене Распятия точно повторяется формула, известная нам по

Библии Пантеона (ангелы с молитвенными жестами + диски Солнца и Луны; *илл.* 27, с. 176). Мы можем заключить, что ко второй половине XI века эта часть композиции уже достаточно устойчива, чтобы переноситься неделимой в совершенно чужеродную сцену. Солнце и Луна, обязательные в композиции Распятия, «увлекают» за собой и ангелов. Фланкирующая часть композиции становится универсальной и выходит за рамки изначального сюжета.

Характерно, что в заальпийской традиции середины — второй половины XII века из всего этого спектра введенных в «римский тип» «коттоновских» персонажей выживает только орант — видимо, как наиболее универсальный и многозначный тип. В сложносоставных композициях, давно утративших композиционное родство с раннехристианскими протографами, крылатый или бескрылый орант-полуфигура продолжает появляться в Первом, Шестом и Седьмом днях Творения. Так, в центрической схеме Сотворения мира в Евангелии Генриха Льва (Вольфентбюттель, Библиотека герцога Августа, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2, f. 172r, ок. 1175; 80) крылатый ангел фигурирует в качестве Первого дня Творения, сопровождаемый надписью о сотворении Света и ангелов¹. В этой же композиции представлена полуфигура Адама-оранта в Шестом дне Творения. В полностраничном инициале In, открывающем список «Иудейских древностей» Иосифа Флавия (1155–1180 гг., Paris, Bibliothèque Nationale, MS Lat. 5047, f. 2r; *илл.* 49, с. 290) в виде оранта изображен уже благословенный Седьмой день². Встречаются

¹ *Zahlten J.* Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. P. 125.

² *Ibid.* P. 56. Интересно, что А. Хейманн идентифицирует эту фигуру с Девой Марией, подчеркивая, что она, одна из всех персонификаций Дней Творения, явно женского пола. Это вносит в наш список еще

случаи, когда Свет-орант фигурирует и вне цикла Творения; так, в Штутгартской книге капитула (Штутгарт, Городская библиотека, Brev. 128, f. 9v, 1101 г.; 81) Свет и Тьма фланкируют фигуру Сидящего на престоле, окруженного 24 старцами. Свет здесь представлен обнаженным, в позе оранта и с солнечным нимбом вокруг головы, явно указывающим на его смешение с персонификацией Солнца. История полуфигуры оранта могла бы быть продолжена во многих направлениях, в частности нельзя игнорировать наличие античного прототипа — фигуры Земли-оранты и дериваты этого образа в свитках *Exultet* и далее, вплоть до персонификации «голоса крови Авеля» во фресках ц. Сан-Витторе в Муральто XII века¹, а также образы оранта-атланта от иллюстраций к Птолемею до изображения Еноха во фресковом цикле Сен-Савен-сюр-Гартамп.

Итак, на примере ангелов-орантов из гигантских Библий мы проследили путь внедрения на место одной фланкирующей пары элементов другой, инородного происхождения, подходящей по смыслу, но несколько меняющей смысл изображения. Элементы одной (коттоновской) традиции обособляются и перемещаются в композицию иного («римского») типа, заменяя или дублируя соответствующие ее элементы. Благодаря новейшим открытиям в Крипте Грехопадения мы можем констатировать, что этот процесс начался не позднее середины IX века, а возможно, и раньше, и не только на уровне каролингской миниатюры, как было показано Кесслером, но и на уровне монументальной живописи (что требует, само собой,

одну возможность «мутации» иконографического элемента, однако не противоречит высказанной выше идее свободной «миграции» мотива и внедрения его в разные сцены. См.: *Heimann A. The Six Days of Creation in a XII-Century manuscript. P. 274.*

¹ *Christe Y. La voix du sang d'Abel. Fresques de l'église San Vittore a Muralto. Lugano, 1982.*

циркуляции моделей в малых формах). Возможно, на ином, более обильном иконографическом материале удалось бы показать, что он начался еще раньше.

Описанные нами ангелы-адоранты во фронтисписе Библии из Чивидале превращаются в херувимов, подобных херувиму на страже райских врат в сцене Изгнания прародителей и тому, что предстоит престолу Ветхого Днями во Флорентийском Октатевхе (Laur. IV), а светила и голубь исчезают. Нам представляется, что первая сцена римского цикла подменяется здесь ее композиционным аналогом в миниатюре, родственным композициям Смирнского и Флорентийского Октатевхов, или же херувим перемещается сюда из другой сцены коттоновского цикла, что было бы параллелью уже описанному выше процессу замены персонификаций на ангелов. Общее содержание сцены сохраняется фактически неизменным, но от композиции остается лишь общая уравновешенность — вместо двух пар фланкирующих элементов осталась одна.

В ходе дальнейшего анализа памятников «римского типа» и ближнего круга мы постараемся более конкретно определить облик предполагаемого образца.

Нижняя часть композиции. «Пейзажи Октатевхов» и предполагаемый облик образца

Мы уже говорили о сходстве общих композиционных матриц, свидетельствующем о восхождении первой композиции цикла Творения «римского типа» и сцен Сотворения мира в Октатевхах к одному (согласно Вайцманну, дохристианскому) источнику, теперь рассмотрим эту общность на уровне отдельных сцен и их элементов. Если персонификации Света и Тьмы в первой сцене с уверенностью возводятся к традиции Октатевхов,

а другие фланкирующие элементы — во многом к раннеконстантинопольской традиции Генезиса лорда Коттона, то мы вправе предположить возможность введения в композицию и других элементов этих же источников — на примере первой миниатюры каждого фронтисписа итальянских атлантовских Библий или памятников монументальной живописи Рима и Лаций XI–XII вв. Ранее мы констатировали, что существует два варианта циклов — более и менее длинный, состоящий из семи и двух сцен. В группу длинного цикла входят фрески оратория Сан-Себастьяно в Латеране, миниатюры Библии из Перуджи и — из ближнего круга — мозаики нефов Палатинской капеллы в Палермо и собора в Монреале, в разной степени связанные с «римским типом». Именно в таких длинных циклах, и прежде всего в мозаиках, проявляется разнообразие «пейзажей Творения» и именно они дают возможность определить их иконографический источник.

Л. Евсева, анализируя мозаики собора в Монреале¹, говорит о двух источниках их иконографии — миниатюрах традиции средневизантийских Октатевхов, привезенных, по ее мнению, мастерами из Византии, и иконографической традиции «римского типа», преломленной в «книге образцов», созданной в Монтекассино. Исследовательница ни словом не упоминает о современных и родственных им атлантовских Библиях, широко распространившихся в Центральной Италии к середине XII века. В мозаиках Монреале полуфигура Творца в сегменте неба представлена, как и во фресках Сан-Паоло, лишь в первой сцене. В пяти остальных сценах Творец представлен Космократором как в памятниках «римского типа», в то время как в Палатинской капелле начиная со Второго дня Творения

¹ *Евсева Л. М.* Традиции Константинополя и Рима в иконографии ветхозаветного цикла мозаик Сицилии. С. 294.

Творец представлен стоящим Средовеком, как в Салернском антепендии (см. выше о преломлении коттоновской традиции).

Комплексный характер нижней части композиции. Предполагаемые источники. Из вышесказанного ясно, что первая сцена в двухчастных циклах «отвечает» за все Творение от Второго вплоть до Шестого дня.

Попытаемся проследить механизм сложения обоих вариантов и логику их сосуществования в Италии на протяжении XII века.

Обратимся к нижней части композиции (там, где она есть, — в памятниках собственно «римского типа»).

Первый рельеф упомянутой выше берлинской пластины слоновой кости из Салерно (илл. 27, с. 176) и фронтиспис Библии из Перуджи XII века (илл. 22, с. 171) вводят в этот и без того достаточно расширенный круг сюжетов еще ряд тем. В обоих памятниках присутствуют два лица Троицы — Творец-Логос и голубь Святого Духа над волной. Нижнюю часть композиции занимает в берлинском памятнике персонификация Бездны¹, в Перуджинской Библии — разделенные воды с четырьмя потоками. В верхнем регистре фронтисписа Библии из Пантеона (илл. 18, с. 169) также есть изображение волны, но изображение голубя отсутствует. Интересно, что Пьетро Тоэска называет сюжет фронтисписа Библии из Перуджи «разделением вод»² (т. е. событием Второго дня Творения), хотя в композиции присутствуют и персонификации Света и Тьмы (т. е. Первый день). Достаточно сравнить эту композицию со сценой Сотворения светил из Ватиканского Октатевха (Vat. gr. 747, f. 16v) XI века (илл. 36a),

¹ Подробнее о генезисе персонификации Бездны см. в соответствующей статье Аппендикса, посвященной иконографии Бездны.

² *Toesca P. Il Medioevo. V. 2. Torino: Utet, 1965. P. 946.*



36а. Сотворение светил. Ватиканский Октатевах (Vat. gr. 747, f. 16v), XI в. (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)

чтобы почувствовать родственность композиционной матрицы — вплоть до дополнительных орнаментальных медальонов на рамке перуджинского фронтисписа, занимающих место медальонов со светильниками. К ним присоединяются описанные нами выше ангелы-адоранты. Однако воды небесные с голубем и ангелами-адорантами в средней части листа отделены от четырех потоков в нижней. Таким образом, складываются не три, а уже четыре зоны разной степени подвижности в композиции: зона Творца, фланкирующие элементы в виде персонафикаций светил, зона ангелов и голубя над водами, связанная с традицией Генезиса лорда Коттона, и нижняя зона иной природы — четыре потока. Этот мотив четырех потоков можно связать с изображенными в Vat. gr. 746 f. 35r, Vat. gr. 747 f. 21v, Ser. f. 41v, Sm. f. 11v четырьмя райскими реками (илл. 36б). В Октатевхах изображение рек помещается, естественно, в иллюстрации ко 2 главе Бытия, уже выходящей за рамки Шестоднева. Й. Зальген недаром называет композицию первого листа Перуджинской Библии *komprimierten*¹ — она совмещает, несмотря на то что является сама частью цикла, три сцены: Духа над бездной, пришедшего из коттоновской традиции, и два вида пейзажей Октатевхов, относящиеся к 1 и 2 главам книги Бытия², первый — на уровне композиционной матрицы, второй — на уровне конкретной цитаты.

Об этой «спрессованности» нескольких сюжетов в первой сцене цикла свидетельствует нижняя часть соответствующей миниатюры в Библии Санта-Чечилия. К ярысу с изображением Творца с ангелами и светильниками и к ярысу

¹ *Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. P. 75.*

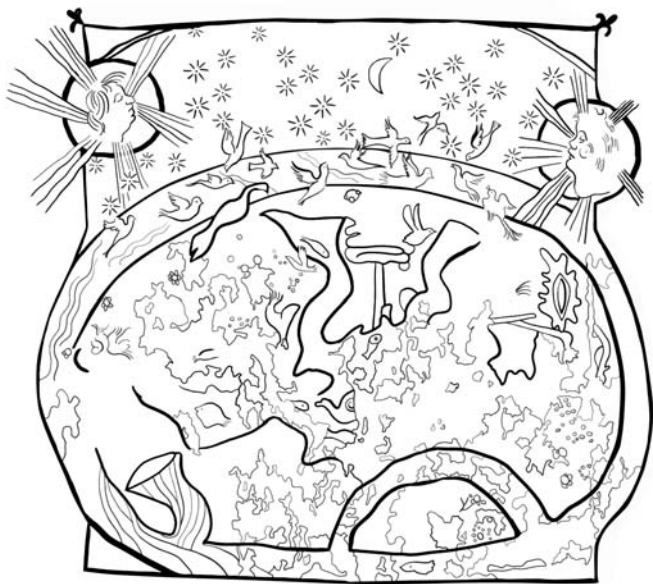
² Интересно, что в Библии из Флоренции конца XII в. четыре реки помещены в сцене Сотворения Евы — еще один вариант смыслового переноса детали.



366. Райские реки. Ватиканский Октатевх (Vat. 746, f. 35r), XII в. (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)

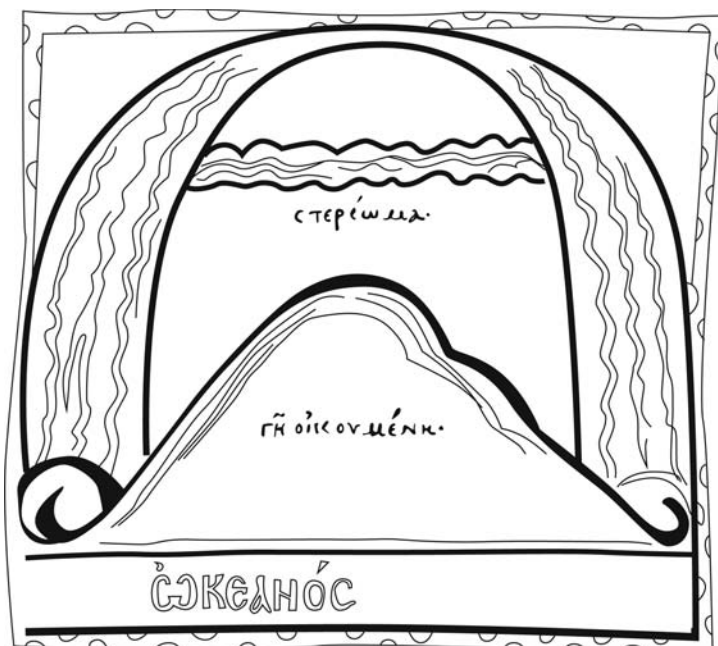
голубя Святого Духа с водами добавляются сбоку и снизу сотворенные растения, птицы, рыбы и животные — в первую сцену приходят, таким образом, и события всех Дней Творения до сотворения человека¹.

¹ Мнение Гуильельмо Маттиэ, который утверждает, что единственная сцена Творения, предшествующая Сотворению Адама, носит комплексный характер, объединяя Первый, Четвертый и Пятый дни Творения, подтверждает тезис об изначальной комплексности первой сцены римского цикла. Исследователь подчеркивает принципиальное отличие этого способа повествования от нарративной традиции Октатевхов или Генезиса лорда Коттона: *Matthiae G. Pittura romana del Medioevo, sec. XI–XIV. P. 95*. Однако напомним, что в миниатюрах Октатевхов пейзаж Творения с каждым последующим днем «накапливает» элементы, сохраняя и в Пятом дне Творения звездную полусферу со светилами. Лишь в Шестом дне Творения схема «полусфера со светилами и „пейзаж“ внизу» меняется на подобие карты мира, восходящей к «Христианской топографии» (*Weitzmann K., Kessler H. The Cotton Genesis (British Library Codex Cotton Otho B VI). P. 22–23*).



37. Пятый день Творения. Ватиканский Октатевх (Vat. gr. 747, f. 17r.), XI в. (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)

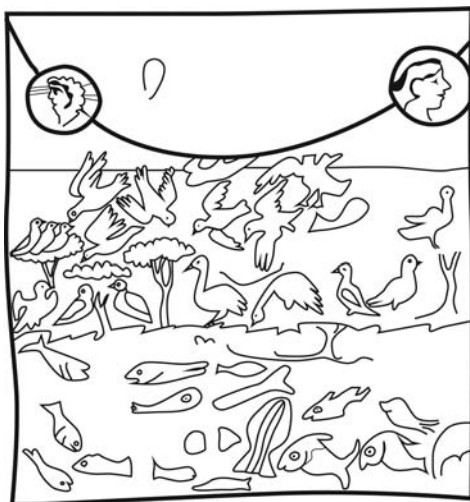
В монументальной живописи тот же прием встречается в ряде римских фресок конца XI—XII века, в том числе в современных Перуджинской Библии фресках Сан-Джованни-а-Порта-Латина (до 1191 г.; *илл.* 23, с. 172), где Творца в полусфере неба и голубя Святого Духа фланкируют персонификации Света и Тьмы, светила в медальонах, а внизу, под двумя дельфинами, расположен медальон, который можно соотнести с персонификацией Бездны (подробнее об этом в соответствующей статье в разделе Аппендикс), — и в мозаиках флорентийского баптистерия (XIII века), где к светилам, как и в Библии Санта-Чечилия, добавляются птицы и животные, т. е. в схему фрески из Сан-Паоло вводятся события Пятого и Шестого дней Творения — так, как они представлены в Октатевхах (Vat. gr. 747 f. 17r, Sm. f. 6v, Ser., f. 32r; *илл.* 37).



38а. Косма Индикоплов. Карта мира. По прорисовке Ж. Лассю.
(Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)

Нижняя часть фрески из базилики Сан-Джованни-а-Порта-Латина, изображающей Первый день Творения представляет Сотворение вод несколько иначе, чем в Перуджинской Библии. Здесь нет четырех потоков, и нижняя часть композиции сродни Vat. gr. 746, f. 24v. Жан Лассю¹ сравнивает эту ватиканскую миниатюру с одной из «карт мира» в «Христианской топографии» Космы Индикоплова, где два потока верхних вод так же образуют подобие свода над землей и отделены от нее горизонтально «тверди» неба — στερεώματα (илл. 38а). Это арочное обрамление

¹ *Lassus J. La creation du monde dans les octateuques byzantines du 12eme siecle // Monuments et memoires E. Piot. V. 62, 1979. P. 106.*



386. Сотворение птиц и рыб. Смирнский Октатевах (сгорел в 1922) (Смирна, Евангелическая школа, Cod. A 1, f. 6v). (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)

родственно, по мнению М. Бернабо¹, изображению «узкой стороны» Вселенной у Косьмы Индикоплова. Интересно, что на фреске из Сан-Джованни-а-Порта-Латина роль разделенных вод выполняют две фигуры дельфинов, также образующих свод над нижней частью композиции. Если отвести это «геометрическое» сравнение, комплексность все равно остается — за счет персонификаций Света и Тьмы, светил, медальона-Бездны и рыб.

Общие замечания о влияниях Октатевахов на гигантские Библии Италии этого времени могут быть конкретизированы и на примере сравнения миниатюры Библии из базилики Санта-Чечилия с листом из Смирнского Октатевах (f. 6v; илл. 386), изображающим сотворение

¹ *Bernabo M. La Cacciata dal paradiso e il lavoro dei progenitore in alcune miniature medievali // La miniatura italiana in età romanica e gotica. Firenze: Olschki, 1979. P. 269–281.*

птиц и рыб. Композиция очевидно аналогична, вплоть до присутствия сотворенных накануне светил. Полусфера смирнской миниатюры наполнена лишь звездами. В большинстве римских и околоримских памятников звезды сохраняются, но в полусфере присутствует и фигура Творца. Гуильельмо Маттиэ сравнивает лист из Санта-Чечилия с фреской 1130-х годов из оратория Сан-Себастьяно под Скала-Санта в Латеране: там нет ангелов, но есть персонификации Света и Тьмы в мандорлах, голубь Святого Духа с водами, а также, судя по сохранившемуся фрагменту¹, растения и светила Четвертого дня. Отметим, что на Сицилии (и в Палатинской капелле, и в соборе в Монрале) композиция Первого дня включает лишь элементы самого Первого дня: голубя Святого Духа, воды, в одном из случаев — персонификацию Бездны.

Таким образом, мы можем сделать *промежуточные выводы*: во-первых, «комплексность» первой сцены Творения как в коротком, так и в длинном цикле Творения «римского типа» в большинстве случаев очевидна. Во-вторых, она может, тем не менее, варьироваться от самого лаконичного варианта — изображения *только* Творца с ангелами (Библия из Тоди или из Чивидале) — к самому сложносочиненному: Творец, персонификации, ангелы, светила, «пейзажи» и персонажи Дней Творения (Библия из Перуджи или из Санта-Чечилия), между которыми множество промежуточных вариантов, в том числе и в монументальной живописи.

Таким образом, мастера Лация и Рима свободно составляют из наличного — явно очень широкого — круга «пейзажных» элементов «наборы» для каждого отдельного случая. Как мы видим, первая сцена каждого цикла по-своему комбинирует варианты, пришедшие из

¹ И его копии в: Vat. lat. 9071. P. 252.

изобразительного словаря Октатевох и родственные изображения сотворенного мира в мозаиках Монреале. Откуда могли быть почерпнуты эти отдельные пейзажные элементы? Нам осталось найти промежуточное звено, источник, способный объяснить параллельное существование этих двух циклов — длинного и короткого.

Хотелось бы, как Э. Тубер для Монтекассино¹, предположить наличие таких двух типов циклов в какой-либо небиблейской рукописи, однако данных для этого нет, как, впрочем, нет данных и о специально созданной «книге образцов».

Мы сделали ряд предположений об источниках различных элементов «комплексной» нижней части первой сцены Творения «римского типа». Рассмотрим теперь длинный вариант цикла и попытаемся определить возможные источники «пейзажей» каждого из дней Творения.

Если в мозаиках Палатинской капеллы (*илл.* 28, с. 177) тип Творца во всех сценах, кроме первой, восходит к монтекассинской коттоновской традиции, представленной Салернским антепендием², то в известной нам Библии из Перуджи второй четверти XII века (*илл.* 39) и в мозаиках собора в Монреале (*илл.* 29, с. 178, 179) «римский тип» в отношении изображений Творца распространяется и на последующие сцены: в каждой из них появляется Космократор на сфере мира в профиль, как во второй сцене фресок Сан-Паоло.

¹ Исследовательница доказывает, что ряд деталей ветхозаветных фресок в Сант-Анджело-ин-Формис почерпнут из миниатюр трактата «О вселенной» Храбана Мавра, хранившегося в монтекассинской библиотеке (*Toubert H. Didier du Mont-Cassin et l'art de la Réforme Grégorienne: l'iconographie de l'Ancien Testament à Saint Angelo in Formis // Desiderio di Montecassino e l'arte della riforma gregoriana. Montecassino, 1997. P. 49 ff*).

² Да и в первой сцене на композиционную матрицу «римского типа» накладывается профильный вариант «коттоновского типа».



39. Второй и Третий день Творения. Библия из Перуджи, ф. 1v

Сравнивая «пейзажи» Творения Перуджинской Библии, Палатинской капеллы и собора в Монреале, мы видим, что суша Третьего дня и светила Четвертого дня показаны в медальоне и полумедальоне, как в коттоновской традиции и памятниках ближнего круга, с ней связанных. Разделенный на три части медальон суши Второго дня в Перуджинской Библии, *Orbis tripartitus* («Трехчастный мир»; илл. 39), больше напоминает аналогичную сцену из Палатинской капеллы (более близкую к нашей Библии по времени, чем мозаики Монреале)¹. Замечательно, что он не восходит ни к одному из упомянутых нами раннехристианских протографов и, как считает Й. Зальтен², восходит к 14-й главе «Этимологий» Исидора Севильского: три части окруженного океаном земного диска — Европа, Африка и Азия, разделенные Доном и Нилом, впадающими в Средиземное море. Эта же схема описывается позднее Гонорием Августодунским в 8-й главе *Imago mundi* (PL 172 col. 122D) и ложится в основу так называемых карт типа O–T (по сходству разделенного на три части медальона с буквой O, в которую вписана буква T)³. «Пейзажи» же остальных дней, не заключенные в медальоны, более или менее родственны друг другу и могут быть с уверенностью возведены к Октатевхам (в особенности Пятый день, Сотворение птиц и рыб). Мозаики Палатинской капеллы, начиная со Второго дня Творения,

¹ Сравнивает между собой эти два памятника и Зальтен *Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, S. 171.

² *Ibid.* P. 170–171.

³ О происхождении отдельных элементов из естественно-научных и других не связанных непосредственно с Церковью сочинений ср.: *Toubert H. Un art dirigé. Reforme grégorienne et iconographie*. P. 49; а также см. в Аппендиксе главу «К вопросу о происхождении персонализаций в западноевропейской иконографии Сотворения мира в XI–XII вв.».

непосредственно связаны с коттоновской традицией, вернее, с тем ее вариантом, который выжил в ближнем круге памятников монтекассинского образца, в частности рельефов Салернского антепендия, где повторяется «коттоновский» стоящий тип Творца с медальоном в руках, но уже не Логоса, а «исторического Христа». Интересно, что в берлинской пластине из Монтекассино Дни Творения, напротив, представлены типологически близко к мозаикам Монреале — с Творцом «римского типа» во всех сценах (илл. 27, с. 176). Соседство римской и коттоновской иконографии Творца в двух резных рельефах слоновой кости из Салерно — антепендия и берлинской пластины — родственно сосуществованию на Сицилии, в Палатинской капелле и Монреале, тех же двух вариантов.

Нам осталось лишь уточнить возможные пути попадания на Юг Италии цикла римского образца. Наличие в римской миниатюре раннего XII века наряду с «комплексными» миниатюрами, соединяющими Дни Творения в одной общей сцене хотя бы одного развернутого библейского цикла, включающего отдельные изображения *всех* дней Творения с «пейзажами», проливает некоторый свет на возможности распространения таких циклов. Перемена иконографии Творца с Логоса на Средовека в околотовизантийских памятниках имеет повсеместный и объяснимый характер. Труднее объяснить «трехчастный мир» в руках Творца в сцене Второго дня¹.

Й. Зальтен приводит термин Ван дер Мейлена², называющего такие циклы миниатюр «интеграцией „римского типа“ в нарративную традицию», однако, на наш взгляд, речь может идти скорее о двух процессах: о бытовании

¹ См. раздел о концентрических схемах в главе IV.

² *Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter.* P. 49.

в монтекассинско-сицилийском кругу образцов «коттоновского типа», но одновременно и о *выживании* упомянутого нами длинного варианта римского цикла Творения, изначально родственного, но не идентичного раннехристианским фрескам Сан-Паоло и, возможно, связанного с несохранившейся Библией Льва Великого¹. Так, Р. Бергман утверждает, что первая «комплексная сцена» в памятниках «римского типа» — результат адаптации первоначального многочастного цикла к монументальным формам живописи². Этот тезис, на наш взгляд, полностью подтверждается неповторимостью набора элементов каждого «сложносочиненного» «пейзажа» Творения в атлантовских Библиях и наличием отдельных пейзажей на каждый день в «римском» цикле оратория Сан-Себастьяно и Перуджинской Библии.

Однако и здесь нас ждет сложность. В каждом из известных нам длинных циклов, так или иначе связанных с «римским типом», набор «пейзажей Творения» разный, полной идентичности нет ни в одной паре циклов. Таким образом, существует еще один фактор — возможность варьирования нижней, наименее ответственной части композиции за счет *нескольких* разных источников, прежде всего за счет отдельно взятых традиции Октатевхов и коттоновской линии. Показательно, что все расширенные, длинные варианты цикла «римского типа» относятся к XI–XII векам. Возникает противоположный предыдущему тезис: возможность расширения образцового монументального цикла-протографа за счет дополнительных источников — сначала в декоративно-прикладном искусстве (Берлинская пластина) и, вероятно, книжной миниатюре (в каких-то ранних аналогах

¹ *Al-Hamdani B. A.* The iconographical sources for the Genesis frescoes once found in San Paolo f. l. m. P. 53.

² *Bergman R.* The Salerno ivories. P. 14.

Перуджинской Библии, которая, конечно, была не одинока), а потом и в монументальных формах (фрески оратория Сан-Себастьяно).

Нам хотелось бы также уточнить тезис Зальтена и предположить возможность обратного влияния монументального цикла Сан-Паоло на миниатюру и фрески Лация конца XI—XII века, приобретения первой сценой в миниатюре новой, ставшей обязательной комплексности¹, большей емкости в связи с постоянным присутствием в поле зрения освященного столетиями монументального образца, задающего первой сцене эти свойства.

Предполагаемые образцы. Варианты реконструкций. На основе сказанного можно было бы предположить, что мастера Рима и Центральной Италии с конца XI века имели перед собой два рода образцов. К первому типу должны принадлежать *iconographical guides* — циклы миниатюр или памятники декоративно-прикладного искусства «римского типа» (в длинном или коротком варианте) или же «коттоновского типа»; ко второму — *motif books*², включающие отдельные элементы «пейзажей» различного

¹ Очень похожий процесс происходит и в коттоновской традиции во 2-й половине XI в.: в первой сцене цикла Салернского антепендия представлены вода, голубь Св. Духа и два медальона с надписями *lux* и *nox* — своего рода совмещение двух первых сцен из цикла мозаик Сан-Марко, воспроизводящих первые миниатюры Генезиса лорда Коттона (см.: *Kessler H.L. An Eleventh-Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival*. P. 67–95). Интересно, что такая комплексность, вероятно, заложена в самих миниатюрах Октавевхов, где начиная с Четвертого дня Творения «пейзажи» «накладываются» друг на друга — и не только Четвертый, но и Пятый и Шестой дни включают в большинстве случаев все предыдущее Творение: и светила, и (в усеченном виде) растения.

² См. упомянутую нами в первой главе терминологию Э. Китцингера: *Kitzinger E. Mosaics of Monreale*. P. 133–135; *Idem. Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western art in the 12 Century*. P. 139–141.

происхождения, в том числе традиции Октатевхов¹, дающие широкий выбор для составных «пейзажей» Первого дня и последующих сцен. На выходе такой цикл должен быть похож на цикл Перуджинской Библии с вероятными вариациями в области «пейзажей» Творения, что мы и видим в мозаиках Монреале, одновременно с изменением типа Творца на византийского послеиконоборческого Средовека. Но реальность богаче схемы; в первой сцене мозаик Палатинской капеллы мы видим вариативность а) не только целостных мотивов, но и «модулей» (ракурса, жеста), б) не только на периферии композиции, но и в самом типе Творца.

Однако не следует забывать, что сохранившихся «книг образцов» этого периода ничтожно мало и мы не можем исключить роль самостоятельного памятника как образца (недостаточную ввиду отмеченной высокой вариативности каждого элемента) в сочетании с *ролью памяти* в чистом виде, визуального кругозора мастера, вращающегося в римско-монтекассинской среде.

Согласно принципу *divisibility*, «делимости», провозглашенному Демусом, мастер мог собирать композицию из отдельных частей, предложенных специальными «книгами образцов». Л. Евсева приводит эту мысль Демуса в русском переводе: «Композиции легко могут быть разъяты на части, и каждая из частей может составляться с другой. Это позволяет художникам выразить новое содержание путем небольшого изменения готовых традиционных форм»².

Каким же образом связаны традиция Рима и возникшие в середине — второй половине XII века сицилийские

¹ И не только Октатевхов, как видно из появления «трехчастного мира» в Палатинской капелле и Перуджинской Библии.

² *Евсева Л. М.* Афонская книга образцов XV века. О методе работы средневекового художника. С. 17; *Demus O.* Byzantine Art and the West. P. 27–40.

мозаики? Л. Евсева конкретизирует тезис Китцингера, говоря о двух источниках иконографии мозаик Монреале¹: Октатевхах и монтекассинской «книге образцов», черты которой исследовательница пытается восстановить. Как же мог выглядеть этот промежуточный между Римом и норманским Югом монтекассинский образец? Элен Тубер² называет в качестве такого возможного источника раннехристианскую или каролингскую рукопись из монтекассинской библиотеки, имеющую несомненное сходство с римской традицией.

Однако и Демус с Китцингером, и Р. Бергман, и Л. Евсева говорят лишь о византийских и итало-византийских памятниках. Степень «делимости» отдельной сцены в оклоримских и тем более (как мы увидим ниже) заальпийских памятниках несколько иная. Э. Тубер лишь мельком касается композиций атлантовских Библий.

Мы же попытались показать, что именно в случае атлантовских Библий и фресок Лация (то есть в непосредственной близости от Рима и римского раннего протографа) «делимость» композиции и изначальная сложносочиненность много запутаннее и подробнее, чем в монтекассинско-византийской традиции и даже в самих Октатевхах.

Мы показали выше, что мастера миниатюр и фресок Рима XII века, работая над нижней частью композиции первой сцены, явно обращались одновременно к нескольким разным сценам источника, родственного Октатевхам.

Таким образом, мы говорим уже не о двух частях композиции (как Бергман о Салернском антепендии и Евсева — о мозаиках Монреале), а о трех-четырёх отдельных

¹ *Евсева Л. М.* Традиции Константинополя и Рима в иконографии ветхозаветного цикла мозаик Сицилии. С. 294–295.

² *Toubert H.* Didier du Mont-Cassin et l'art de la Réforme Grégorienne: l'iconographie de l'Ancien Testament à Saint Angelo in Formis. P. 80. См. также: *Toubert H.* Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie. P. 81–84.

элементах, с разной степенью произвольности собирающихся в одну сцену.

Нам представляется, что атлантовские Библии и фрески Рима и Лация ярко доказывают различие подхода к составлению и использованию образца между Центральной Италией и монтекассинским кругом. Вряд ли у римских мастеров было две отдельных «книги образцов», к которым они обращались по очереди — за фигурой Творца и за «пейзажем Творения». Как мы показали выше, миниатюры и фрески Рима и Лация свидетельствуют о наличии образца (или, что более вероятно, группы образцов), содержащего по меньшей мере *три* достаточно автономных и неравноценных по значению части. Во-первых, это *верхняя полуфигура Творца*, практически неизменяемая, подверженная лишь незначительным «смысловым» заменам (смена жеста, вариации формы сияния славы) и не подверженная влияниям других типов, как это будет в случае с сицилийскими мозаиками. Следующее место в шкале устойчивости находятся *фланкирующие элементы*: более подвижные и подверженные уже более заметным смысловым и пластическим заменам (утрача смысла персонификаций и порядкового номера Дня Творения, замена персонификаций на ангелов) и явно подверженные влияниям чужеродной традиции (как в случае появления в «римского типа» сцене ангелов из «коттоновского» ряда). Здесь же, в этой же средней зоне, мы можем констатировать появление еще одного элемента, изначально пришедшего из Генезиса лорда Коттона: голубя и волн. Замечательно, что этот образ Бездны способен дублироваться в нижней зоне маскарон-персонификацией. Эта *третья зона*, нижняя, — обособленный от фигуры Творца «пейзаж Творения», пришедший преимущественно из традиции Октатевхов и пополняющийся изображениями из естественнонаучных трактатов. Как мы попытались

показать, и сам «пейзаж» бывает разъят на отдельные элементы, сгруппированные в первой сцене Творения произвольным образом, часто вразрез с библейским текстом.

Очевидные различия в степени «обязательности» названных трех частей свидетельствуют, на наш взгляд, не только о естественной разнице в «удельном весе» каждой из них в общей композиции, но и о более сложном облике образца: если предположить, что «римский тип» восходит к одной или нескольким сходным «книгам моделей», то, несомненно, первый вариант «книги моделей» — «иконографическое руководство», по термину Китцингера, — предлагал *единственный* вариант изображения Творца в первой сцене (полуфигуру Логоса), а из «летучих листков» или данных памяти можно было почерпнуть более-менее устойчивый набор из двух пар «фланкирующих элементов» (которые могли быть даны как вместе с Творцом, так и отдельно, но всякий раз в отдельной сцене или части сцены, как это и бывает в западных «книгах мотивов») и широкий «словарь» элементов нижнего «пейзажа» — с привлечением самых разных мотивов из Октатевхов. Нижний регистр становится в высшей степени растяжимым, вмещая не только все элементы, которые могли присутствовать в одной миниатюре в византийских Октатевхах (светила, растения, птицы, рыбы), но и добавляя к ним вполне чужеродные — Бездну или четыре райские реки из Быт 2:10–14.

Третий фактор — очевидное давление близлежащего раннехристианского образца, фресок Сан-Паоло, — создает уникальную ситуацию существования «пейзажей Творения», родственных Октатевхам, в двух вариантах: в рамках цикла, отдельно для каждого дня, и вместе в одной композиции Первого дня. Поскольку три из перечисленных итало-умбрийских рукописей и три цикла фресок созданы непосредственно в Риме (еще по меньшей мере

два — в Лации), то отрицать непосредственное влияние монументального, а не рукописного образца невозможно. Таким образом, к концу XI—XII веку намечается «обратный ход» иконографического творчества: монументальный раннехристианский образец, первоначально «синтезировавший» в одной сцене гипотетический развернутый цикл Творения, теперь влияет на рукописную традицию, придавая первой сцене Творения даже в длинном цикле ненужные комплексности. Судя по тому, что в большинстве дошедших до нас рукописей атлантовских Библий цикл Творения представлен в двух сценах, «давление» цикла Сан-Паоло было очень значительным.

Обратимся теперь к реконструкции гипотетического облика иконографического руководства, которым пользовались мастера сицилийских мозаик, прежде всего сохранившего «римский тип» Творца цикла собора в Монреале. Л. Евсеева прямо говорит о влияниях Октатевхов на этот цикл. Она находит параллели в Октатевхах ко всем «пейзажам Творения» мозаик Монреале. «Можно предположить, что у прибывших на Сицилию мастеров был с собой экземпляр современной им иллюстрированной рукописи Октатевха или, что более вероятно, „книга образцов“ с графическим воспроизведением миниатюр»¹, — пишет автор и делает вывод, что такой образец мог послужить источником для уточнения иконографии отдельных сцен, в том числе Изгнания из рая и Строительства ковчега.

Однако, принимая в расчет обилие в Риме и Центральной Италии уже в конце XI—первой половине XII века собственных рукописей, содержащих как одну «комплексную» миниатюру цикла, так и полный цикл (как в Перуджинской Библии), логично предположить, что византийские мастера в Монреале, использовавшие римскую

¹ *Евсеева Л. М.* Традиции Константинополя и Рима в иконографии ветхозаветного цикла мозаик Сицилии. С. 295.

иконографию, не имели необходимости «импортировать» Октатевхи с родины, а могли иметь (хотя бы для цикла Творения) *римский образец сродни Перуджинской Библии или монтекассинский сродни берлинской пластине*, которым и пользовались, откорректировав в византийском духе тип Творца — заменив Логоса римских рукописей на Средовека. В пользу этого тезиса свидетельствует и тот факт, что «пейзажи дней Творения» в Монреале комплексными не являются. Таким образом, можно предположить, что у мастеров Монреале для цикла Творения был и вовсе один готовый источник из Рима или Монтекассино. Таким образом, не опровергая полностью тезиса Евсеевой, базирующегося на общих замечаниях Демуса и Китцингера, мы бы хотели показать, что развернутые циклы «римского типа» пришли в Южную Италию, скорее всего, непосредственно из Рима и Лация и могли стать руководством для византийских мозаичистов, следующих вполне понятным, исходя из исторической ситуации Сицилийского королевства, требованиям «римскости» в иконографии мозаик.

Итак, как мы попытались показать выше, облик предполагаемой «книги образцов» для римского мастера рубежа XI–XII веков очень отличается от предполагаемой же «книги образцов» византийского мастера, работающего на Сицилии. Отсутствие *полностью идентичных* друг другу циклов заставляет думать с равной степенью вероятности о нескольких полноценных рукописях как источнике одного цикла, о наличии «книги мотивов» в сочетании с влиянием монументального образца или же о влиянии последнего вкупе с функцией памяти. Для мастера мозаик собора в Монреале образцом вполне мог стать и единый, невариативный цикл миниатюр, подобный циклу Перуджинской Библии, в свою очередь, уже являющийся продуктом иконографического творчества нескольких источников.

Часть III

Цикл Творения за Альпами.
XI–XIII века

Первые шаги. Обособление Творения. Медальон

Наша задача в этой части — понять, каким образом и в каком виде освободившиеся и отправившиеся в «свободное плавание» разные элементы композиционной схемы Творения проникли за Альпы. Для этого необходимо доказать прямую или опосредованную связь между частями схемы «римского типа» и теми двумя типами иллюстрации книги Бытия, которые начинают появляться в Заальпийской Европе на рубеже XI–XII веков: концентрической схемой и сложным инициалом, состоящим из медальонов. Концентрическая схема как вид книжной миниатюры с 1100 года имеет максимально широкое приложение в западноевропейском искусстве. Эллен Беер связывает популярность концентрической схемы еще с трактатом Исидора Севильского «О природе вещей» и приводит три возможных источника этой схемы: орнаментальные, космографические и фигуративные композиции¹. Она ссылается на «Этимологию» Исидора Севильского как на первое упоминание концентрической схемы в качестве

¹ Генеалогию концентрической композиции в искусстве Западной Европы XI–XIII вв. впервые детально прослеживает Э. Беер в своей книге, посвященной розе Лозаннского собора (*Beer Ellen J. Die Rose der Kathedrale von Lausanne*. Bern: Bertelli, 1952. S. 33–47). Кроме того, ранее этот тип изображений был описан в работе Ю. Балтрушайтиса «Космографический стиль в Средние века» (*Baltrušaitis J. Le Style cosmographique au Moyen Age // Deuxieme Congres international d'Esthétique et de Science de l'Art*. Paris, 1937. P. 91–94).

идеального варианта упорядоченного представления любых частей сложного целого¹. Область же приложения сложносоставного инициала, состоящего из нескольких медальонов, гораздо уже: он преимущественно открывает книгу Бытия или весь Ветхий Завет².

И в том и в другом случае мы, как будет показано ниже, имеем дело с высвобождением «пейзажа Творения» в отдельное поле и утратой им непосредственной связи с фигурой Творца. Самые ранние примеры использования этих двух схем в отношении Сотворения мира — ковер из Жироны, датированный временем около 1097 года³ (илл. 40), и инициал I, открывающий книгу Бытия в Лоббской Библии (Турнэ, *Bibl. du Seminaire, MS 1, f. 6r⁴; илл. 41*), датированной 1086 годом. В обоих вариантах композиции Творец представлен отдельно от Творения: либо в центре концентрической схемы, либо в одном-двух из медальонов инициала (в то время как остальные пять-шесть представляют только «пейзаж» Творения).

Истоки этого обособления мы попытаемся выявить поэтапно и на примере нескольких традиций.

Первые вестники возможного отдельного существования медальона появляются задолго до иконографического взрыва конца XI—XII века, уже в IX веке.

¹ *Beer Ellen J. Die Rose der Kathedrale von Lausanne. P. 36.*

² *Paecht O. Book Illumination in the Middle Ages. P. 94–95.*

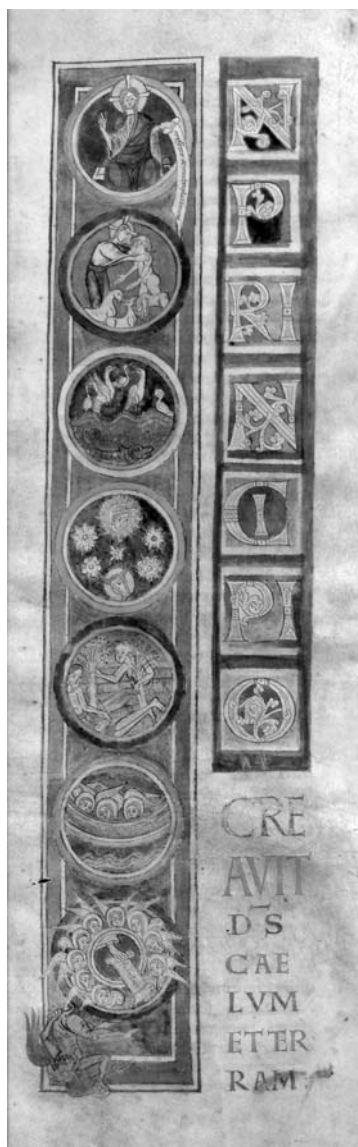
³ *Palol P. Une broderie catalane d'époque romane: La 'Genèse de Gérone'. I // Cahiers archéologiques. 1956. № 8. P. 175–214; Castiñeiras M. Le Tapis de la Création de Gérone: Une œuvre liée à la réforme grégorienne en Catalogne? // Art et réforme grégorienne en France et dans la Péninsule Ibérique. Paris: Picard, 2015. P. 147–175.*

⁴ *Denny D. The Historiated initials of the Lobbes Bibles // Revue Belge d'archaeologie et d'histoire de l'art. 1976. № 45. P. 3–26; Leclerc-Marx J., Thys N. Les initiales historiées. Quelques hypothèses et apports nouveaux // Autour de la «Bible de Lobbes» (1084). Les institutions. Les hommes. Les productions // Actes du colloque de Tournai (30 mars 2007). Bruxelles: Facultés universitaires Saint-Louis, 2008. P. 169–209.*

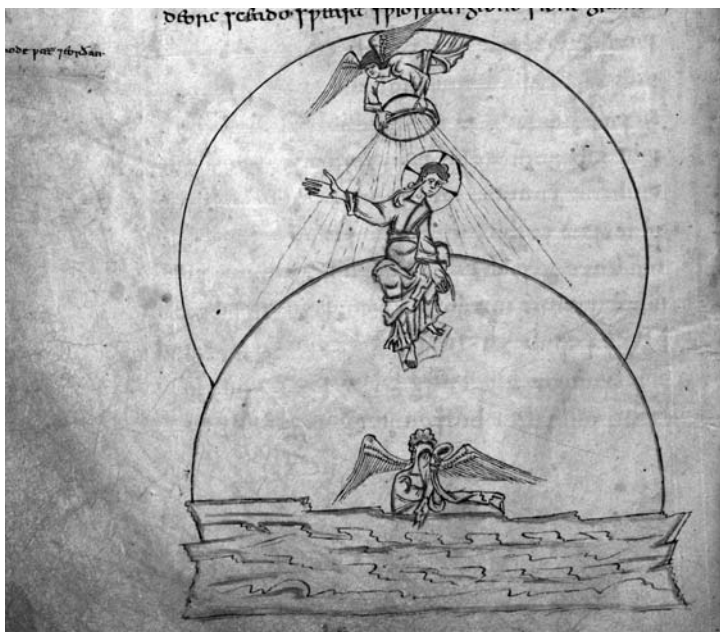


40. Сотворение мира, календарные сцены, история Св. Креста. Ковер из Жироны (Жирона, сокровищница собора, ок. 1100 г.)

Мы уже указывали, что узлом, связывающим воедино многие (практически все известные) раннехристианские «исходники», становятся для IX–XI веков, вплоть до Григорианской реформы, фронтисписы Турских Библий. Именно они, по мнению ряда исследователей, послужили образцом и для гигантских, или атлантовских, Библий конца IX—раннего XII века. Они диктуют появление полностраничных фронтисписов, и в них же изображение сжимается до размеров историзованного инициала, которому суждено стать основной формой



41. Инициал к книге Бытия. Лоббская Библия. (Турне, Bibl. du Seminaire, ms. 1, f. 6r), 1086 г. (© KIK-IRPA, Bruxelles)



42а. Сотворение мира. Генезис Кэдмона (Bodleian Junius XI, f. 6v), ок. 1000 г.

иллюминации книги в конце XII века и в последующие полтора столетия¹. Логично искать истоки интересующих нас медальонов Творца и Творения в этих «узловых» памятниках; так, одинокая полуфигура благоговящего Творца-Логоса в медальоне украшала уже инициал к книге Бытия в Турской Библии Вивиана в середине IX века (f. 11r).

¹ *Denny D.* The Historiated initials of the Lobbes Bibles. P. 3–26; *Ayres L. M.* The Italian Giant Bibles: aspects of their Touronian ancestry and early history // *The early medieval Bible: its production, decoration, and use.* Cambridge: Cambridge University Press, 1994. P. 125–154; *Boutemy A.* Une bible enluminée de Saint-Vaast. à Arras (ms. 559) // *Scriptorium.* 1950. Vol. 4. N° 1. P. 67–81; *Reilly D.* French romanesque giant bibles and their English relatives: blood relatives or adopted children? P. 294–308.

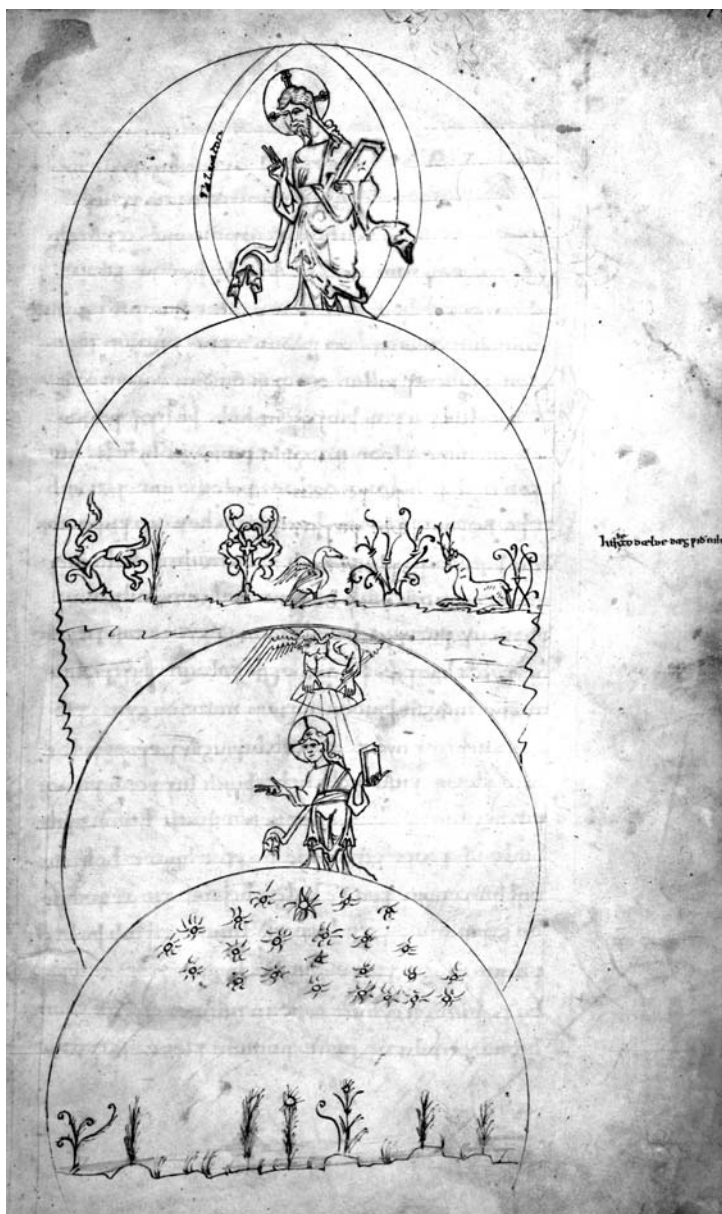
Медальон Творения обособился, видимо, несколько позже, но уже в начале XI века мы можем с уверенностью говорить о наличии двух таких изолированных и маргинальных по отношению к Европе традиций — *раннеиспанской и раннеанглийской*.

Около 1000 года медальоны с пейзажами Творения, соседствующие с медальонами, включающими фигуру Творца, появляются в староанглийском Генезисе Кэдмона (илл. 42а, 42б), в течение XI века — еще в ряде английских рукописей возникает изображение Творца, держащего перед собой медальон Творения. Подробнее мы рассмотрим эту тему ниже, в разделе, посвященном раннеанглийской иконографии Творения.

Обособляются не только изначально изолированные от фигуры Творца «пейзажи» Октатевхов. Отдельные изображения разных элементов Творения известны и по другим традициям; в частности, коттоновские медальоны Света и Тьмы известны уже к началу — середине XI века — в многотомных каталонских Библиях из монастыря Сан-Перде-Родес (Paris, B. n., MS lat. 6, f. 6; илл. 43а) и Риполлского монастыря (Vat. lat. 5729, f. 5v; илл. 43б); там Свет и Тьма представлены в виде персонификаций и рядом с ними помещены разделенные на сегменты медальоны (о вариантах их интерпретации см. ниже). Однако эта локальная традиция не породила широкого круга памятников, за исключением разве что Памплонских книг библейских иллюстраций раннего XIII века¹ — их мы также рассмотрим ниже в специальном разделе.

Для удобства введем несколько рабочих терминов.

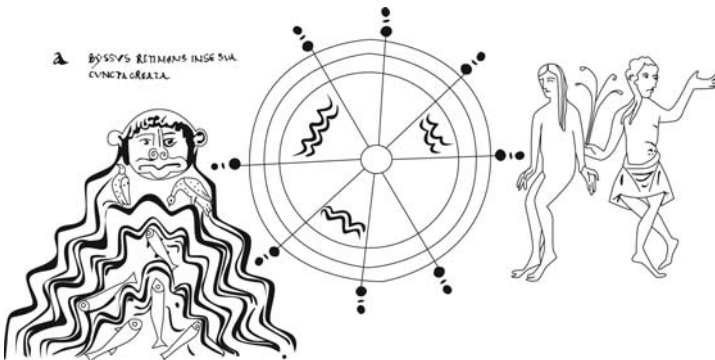
¹ Bucher F. The Pamplona Bibles, 1197–1200 A.D. Reasons for Changes in Iconography; Bucher F., ed. The Pamplona Bibles. A facsimile compiled from 2 picture Bibles with martyrologies commissioned by King Sancho el fuerte of Navarra (1194–1234) Amiens Manuscript Latin 108 and Hamburg Ms I, 2 lat 4, 15.



426. Сотворение мира. Гenezис Кэдмона (Bodleian Junius XI, f. 7r), ок. 1000 г.



43а. Сотворение мира. Библия из монастыря Сан-Пере-де-Родес (Paris, B. n., Ms. lat. 6, f. 6r), с. 1050–1075



436. Сотворение мира. Библия из монастыря в Риполле (Vat. lat. 5729, f. 5v), 1015–1020 гг. (фрагмент) (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)

Медальон в сцене Сотворения мира, его виды и происхождение

Обратимся к вариантам существования медальона в памятниках «римского типа» и коттоновской традиции. Здесь необходимо определить разницу между двумя видами медальонов — в зависимости от того, что именно они призваны заключать внутри себя. Сиянием славы будет называться круглая рамка, заключающая внутрь *всю* фигуру Творца (с Творением в руках или без). Форма сияния славы на протяжении XI–XIII веков крайне лабильна и может помимо медальона становиться также мандорлой, квадрифолием, квадратным полем, совмещать несколько рамок, терять первоначальную связь с сиянием славы и вовсе исчезать. Медальоном Творения мы будем называть круглую рамку, заключающую в себя аниконический «пейзаж» одного из дней Творения. Это менее лабильная форма, восходящая к медальонам коттоновской традиции¹.

Первоначально, в раннехристианской (и, как мы видели в предыдущей части, итало-византийской) традиции эти два типа рамок отчетливо разделены. Однако за Альпами в конце XI—XII веке различить их функционально будет крайне сложно, ибо в инициале I, открывающем первую главу Бытия, или в концентрической схеме медальон Творца и медальон Творения будут равной величины и помещены рядом друг с другом. Ниже мы покажем, как это выравнивание (и смешение) статусов двух видов медальонов произошло.

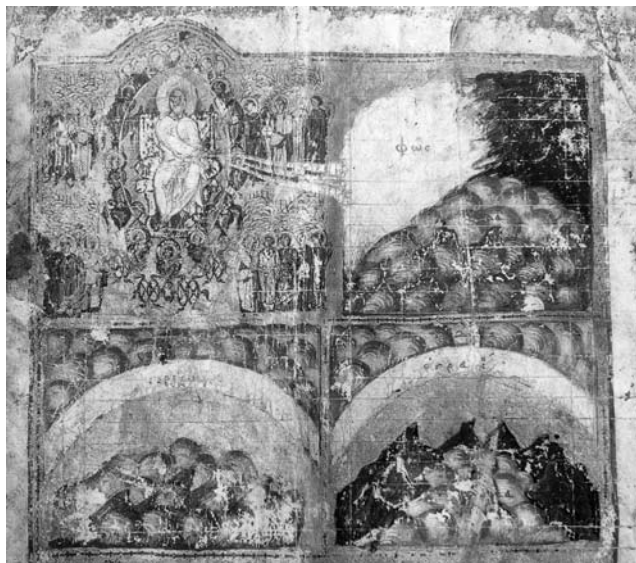
¹ Подробнее о ее происхождении см. главу «И увидел Бог свет...» в разделе Аппендикс. Особенность поведения круглой рамки медальона Творения за Альпами в том, что она склонна не менять форму, а вообще исчезать — так, в раннеанглийском «Парафразе Эльфрика» в сценах «коттоновского типа» медальон Творения во всех сценах сменяется просто пейзажем, распространившимся на все поле иллюстрации.



44а. Сотворение мира. Смирнский Октатевх (сгорел в 1922 г.) (Смирна, Евангелическая школа, Ms. A 1, f. 2r.)

Источником обоих типов медальонов многие исследователи традиционно называют миниатюру Смирнского Октатевха (Смирна, Евангелическая школа, MS A 1, f. 2r¹; *илл. 44а*), где Ветхий Деньми изображен восседающим на фоне концентрического сияния славы (заметим, что во флорентийском Октатевхе (Laug. f. IV) внешний медальон славы становится «более современной» (*илл. 44б*) мандорлой) и держащим в руках концентрический же медальон Творения. Второй источник медальона Творения — изображение Света и Тьмы в виде красного и синего кругов в мозаиках Сан-Марко (*илл. 35а*, с. 204), а также сферы

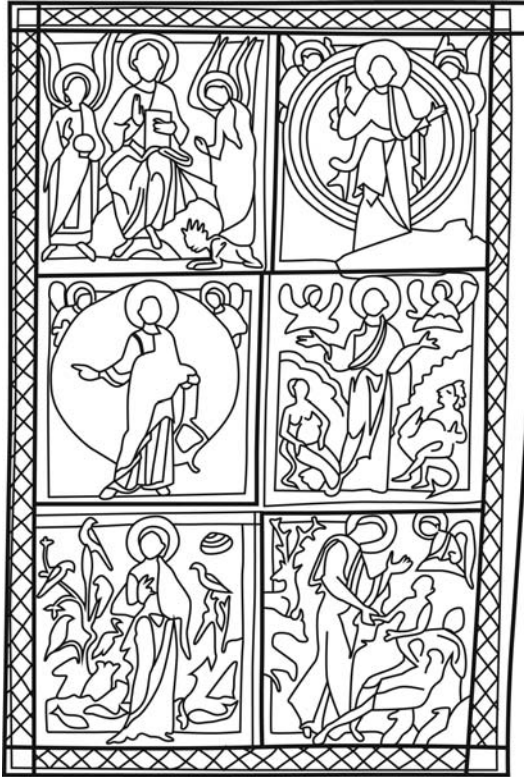
¹ Weitzmann K., Bernabo M. The Byzantine Octateuchs. P. 15.



446. Сотворение мира. Флорентийский Октатевх (Laur. f. IV)

мира в Разделении вод и звездной сферы в Сотворении светил, повторяющих, как известно, предположительную иконографию этих сцен в Генезисе лорда Коттона. Связаны ли эти два ранних образца между собой каким-то еще более ранним общим протографом, доказать сейчас невозможно¹. Роль медальонов Творения Смирнского Октатевха и «коттоновского типа» примерно одна — Творец держит их в руках. Различно лишь их положение по отношению к фигуре Творца.

¹ Здесь мы прикоснулись к отдельной и очень важной теме, развитие которой в рамках настоящего исследования не представляется возможным. Существовали ли изначально в Генезисе лорда Коттона три эти медальона в сценах Творения или появились там не без помощи традиции Октатевхов в XI в. в итало-византийском ареале? В IX в. их еще не было. За недостатком памятников ответ дать трудно. Подробнее о медальоне в роли Света и Тьмы см. в разделе Аппендикс главы «И увидел Бог свет...».



45. Сотворение мира. Адмонтская Библия. (Wien, ONB, Cod. Ser. Nov. 2701, f. 3v), ок. 1145–1150 гг. (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)

На примере Смирнского Октатевха легче всего показать изначальное различие этих двух медальонов. Зальтен сближает миниатюру Смирнского Октатевха с немецкими гигантскими Библиями начала XII века¹ (в частности, с Адмонтской (ок. 1130 г., Wien, ONB, Cod. Ser. Nov. 2701, f. 3v; илл. 45) и Михельбойернской (Michelbeuern, Stiftbibl., cod. perg. 1, f. 6v; илл. 46), причисляя их к общему типу

¹ Zahlten J. *Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*. P. 179.



46. Сотворение мира. Михельбойернская Библия (Michelbeuern, Stiftbibl., cod. perg. 1, f. 4v), сер. XII в.

изображения Творения — Sphaerenschema. Он, однако, не разделяет двух традиций; нам представляется, что *все* сцены Адмонтской и Михельбойернской Библий очевидно восходят к «римскому» и «коттоновскому» типам, а не напрямую к Октатевхам. В следующем разделе мы постараемся это показать.

Медальон Творения в коттоновской традиции, его подвижность. Первые примеры

Итак, медальоны Творения в коттоновской традиции (в частности, в клеймах Салернского антепендия (см. часть II, *илл.* 26, с. 175), в мозаиках Сан-Марко раннего XIII века и др.) встречаются в трех случаях из шести: в сценах Отделения Света от Тьмы, Разделения вод и Сотворения светил. Творец изображен *рядом* с медальонами, или же медальоны изолированы, как в первой сцене Салернского антепендия, зато снабжены подписями Lux и Nox, и их статус Творения не вызывает сомнений.

Подвижность медальонов Творения начинается со второй трети XII века. Они легко проникают в «римский тип» композиции и заменяют «пейзаж Творения» в указанных выше трех случаях; ярким примером этой замены становятся миниатюры Перуджинской Библии (*илл.* 22, с. 171), а несколькими десятилетиями позже — мозаик в Монреале (напомним, что в обоих циклах их держит в руках не стоящий Творец коттоновской традиции, а Космократор второй сцены цикла базилики Сан-Паоло). Интересно, что в роли медальона во *Втором дне Творения* может выступать упомянутая выше трехчастная карта мира типа O-T,

восходящая к «Этимологии» Исидора Севильского и упоминаемая в восьмой главе *De imago mundi* Гонория Августодунского¹. Это, как мы видели в предыдущей части, происходит в мозаиках Палатинской капеллы и в миниатюре Библии из Перуджи. Сам этот факт уже служит доказательством универсальности формы медальона к второй половине XII века и возможности использования в библейском цикле формы, пришедшей из небиблейского источника.

Именно в памятниках, без колебаний причисляемых Вайцманном и Кесслером² к коттоновской традиции («Гексамерон» Амвросия, ок. 1160 г. (Munchen, Staatbib., Clm 14399), в начальных миниатюрах Оксфордского бестиария (Bodleian Ashmole 1511) в некоторых случаях (в названных уже сценах Разделения вод, Отделения Света от Тьмы и Сотворения светил) медальон Творения очевидно перемещается за спину Творца-Логоса.

Нам хотелось бы выяснить пути его попадания туда. К. М. Муратова³ говорит о появлении этого приема со второй половины XII века в рукописях Южной Германии и о связи его с коттоновской традицией, пришедшей из византийских рукописей, по предположению исследовательницы, хранившихся в библиотеках Германии. Муратова связывает сочетание в «Гексамероне» Амвросия (Сотворение мира. Гексамерон Амвросия. Регенсбург, XII в. Мюнхен, Государственная библиотека Баварии Clm 14399, f. 14v, 21v; 82) и в связанных с ним начальных миниатюрах Оксфордского бестиария (f. 4v, 6r) двух типов стоящего

¹ *Zahlten J.* Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. P. 170–171.

² *Weitzmann K., Kessler H.* The Cotton Genesis (British Library Codex Cotton Otho B VI).

³ *Муратова К. М.* Англия и Сицилия в XII в.: к вопросу о циркуляции художественных моделей // ДРИ. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 155.

Творца — фронтального с разведенными руками и трехчетвертного — с традицией Октатевхов (в первом случае) и с коттоновским рядом (во втором). Нам представляется, что Творец с разведенными в стороны руками, изображенный в Гексамероне Амвросия, не может быть ничем иным, кроме как результатом использования жеста-«модуля», являющегося воспоминанием о «разводящем» Свет и Тьму жесте Творца в первой сцене римского цикла¹. Стоящий, полностью фронтальный, с разведенными в стороны руками тип Творца представляется нам вполне возможной уже в начале XII века контаминацией фигуры в рост из коттоновской традиции и жеста из римской. Возможности распада целостной фигуры на «модули» (см. часть I) в конце XII века уже позволяют сделать такое допущение. В качестве параллельного явления (пары «фигура — полуфигура», «фронтальный — трехчетвертной ракурс», изменение жеста) можно вновь привести изменение ракурса полуфигуры Творца в первой сцене Палатинской капеллы: в полусфере «римского типа» оказывается полуфигура Творца не во фронтальном, а в трехчетвертном, «коттоновском» ракурсе.

Вернемся к «кочующему» медальону — тоже роду «модуля». Выстраивая свой изобразительный ряд, исследователи не помещают в него необходимого, на наш взгляд, промежуточного звена — миниатюр немецких гигантских Библий, относящихся к 1130–1150-м годам (упомянутых выше Адмонтской и Михельбойернской)², где процесс попадания

¹ Ограничимся и здесь лишь упоминанием о том, что жест Творца, держащего перед собой медальон в Смирнском Октатевхе и разводящего Свет и Тьму в римских фресках, может иметь общее, неизвестное нам происхождение.

² Интересно, что степень комплексности фронтисписов немецких гигантских Библий начала XII в. подтверждает — но с неожиданной стороны — догадки Муратовой. Как и в раннеанглийских памятниках, первая сцена в Адмонтской Библии и вслед за ней в Гексамероне Амвросия (f. 10) — Творец, восседающий на троне в окружении

медальона за спину Творца уже совершился в упомянутых выше трех сценах. Взаимозаменяемость Творца *на фоне* медальона Творения и Творца *рядом* с медальоном Творения может быть показана на примере сцены Разделения вод: в Михельбойернской Библии медальон находится в руках Творца, а в Адмонтской аналогичный медальон изображен *за* Творцом (*илл.* 45, с. 245). Связь последней новой композиции с сиянием славы напрашивается, но не очевидна. Медальон Творения за спиной Творца, как и в «Гексамероне» и бестиарии, всегда *меньше* фигуры Творца, тогда как сияние славы в Октатевхах и их дериватах всегда включает в себя *всю* фигуру Творца. Однако «подвижность» медальона и взаимозаменяемость ролей сияния славы и медальона Творения здесь очевидна.

Обособленность медальона Творения можно доказать на примере самой ранней из этого поколения немецких гигантских Библий — Библии из Кобленца (Pommersfelden, Schloss-bib. Cod. 20333/4, f. iv–2r), датированной около 1100 года¹ (*илл.* 32a, 32b, с. 194, 196). Фигура Творца с персонификациями месяца и года здесь вынесена на отдельную страницу (f. 2r), в то время как из шести квадратных компартиментов f. iv два — Разделение вод и Сотворение растений — содержат изолированный медальон с Творением, а один — Сотворение светил — пустую полусферу со звездами, т. е. своего рода «полумедальон»²,

ангелов; сцена, восходящая, возможно, к миниатюре Флорентийского Октатевха. В остальном мастер Адмонтской Библии использует только фронтальный стоящий тип, а мастер Михельбойернской комбинирует фронтальный (в третьей сцене) и трехчетвертной.

¹ *Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter.* P. 66; *Cahn W. Romanesque Bible Illumination.* P. 253.

² Й. Зальтен в своей классификации не пытается выявить генезис этого отдельного медальона и в перечне сцен Творения, «лишенных Творца», ставит этот лист Библии из Кобленца после французских

напоминающий о композиции Сотворения светил в Октавах (Ser., f. 31r, Sm., f. 6r,v, Vat. 746, f. 24v и др., где полусфера наполняется звездами в сцене Четвертого дня Творения и остается таковой в композициях последующих дней) и аналогичный «римскому типу», но без фигуры Творца в полусфере: внизу изображены персонификации светил, которые, как мы показали в части II, часто контаминируются со Светом и Тьмой. Легкость этой трансформации обусловлена и наличием звездной полусферы из Октав в изображении Четвертого дня Творения и последующих Дней (см. ч. II, *илл.* 36а, 37, с. 214, 217). Это интересный пример взаимодействия между двумя схемами — коттоновской и римской, когда смешение ролей медальона Творца и Творения приводит к тому, что «лишенная Творца» (по классификации Зальтена) сцена Сотворения светил в Библии из Кобленца (*илл.* 32, с. 194, 196) восходит композиционно к «римскому типу» (и, следовательно, к традиции Октав¹), органически вливаясь в такой же «лишенный Творца» уникальный цикл, восходящий к «коттоновскому типу». Более поздние памятники — относящиеся ко второй четверти XII века Адмонтская и Михельбойернская Библии — дают пример

памятников, датированных 2-й половиной XII в.: *Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*. P. 66.

¹ Замечательно, что в этой ситуации медальоны Творца и Творения вновь меняются местами: сцены Отделения Света от Тьмы в Октавах, к которым — через традицию итальянских гигантских Библий — восходит миниатюра Библии из Кобленца, включают изображенную вместе с персонификациями Света и Тьмы полусферу Творца, откуда исходит Десница (Vat. 747, f. 15r, Sm., f. 4v, Ser., f. 27v, Vat. 746, f. 20v). В то же время налицо уже многократно упомянутая нами «комплексность» всякого «пейзажа», восходящего к первой сцене цикла «римского типа»: полусфера Библии из Кобленца заполнена звездами, а персонификации представляют не Свет и Тьму, а светила. Остается лишь пытаться создать статистику — подсчитать, сколько раз и какими способами рамки Творения и Творца меняются местами.

более однородного цикла: во всех трех случаях используют коттоновский полный медальон. Так же обстоит дело и в немецкой рукописи позднего XII века, так называемой Библии Гумперта (Эрланген, Библиотека Университета, MS 1, f. 5v; *илл.* 50, с. 292). Однако судьба римской полусферы, сосуществующей здесь с медальоном коттоновской традиции, оказывается также плодотворной. Доказать это можно на примере более поздних немецких памятников. В миниатюре Hortus Deliciarum (1176–1196) стоящий Творец изображен под полусферой с сотворенными светилами, явно связанной с «пейзажем» Октатевхов (f. 8v; *илл.* 33, с. 197). Более того, в миниатюре Hortus Deliciarum в сцене Разделения вод (f. 8r) полусфера и вовсе наполнена изображениями ветров, также заимствованными, вероятно, из традиции Октатевхов (Ser. f. 38v, Sm. f. 7r)¹. Поскольку Творец в миниатюрах Hortus практически везде (кроме первой сцены, Троицы, и Сотворения животных и рыб,

¹ Наличие персонификаций ветров в миниатюре Hortus deliciarum подтверждает как нашу догадку о приходе полусферы Творения из Октатевха, так и то, что к концу XII в. элементы из первых миниатюр Октатевхов курсируют по Европе в разъятом виде (см. главу 2): персонификации ветров появляются в указанных Октатевхах в миниатюрах, схожих с иллюстрациями «Христианской топографии» Космы Индикоплова. Родство миниатюр Октатевхов и «Христианской топографии» Космы Индикоплова отметил еще Й. Стржиговский (*Strzygovski J.* Der Bilderkreis des grieschischen Physiologus des Kosmas Indicopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothec zu Smyrna. Byz. Archiv II, Leipzig, 1899.). См. также: *Bernabo M.* La Cacciata dal paradiso e il lavoro dei progenitore in alcune miniature medievali. P. 271; *Hahn C.* The creation of the cosmos: Genesis illustration in the Octateuchs // *Cahiers Archeologiques.* 1979. XXVIII. P. 30; *Lassus J.* La creation du monde dans les octateuques byzantins du 12eme siecle. P. 111 ff; *Lowden J.* The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration. P. 143 ff; *Weitzmann K., Bernabo M.* The Byzantine Octateuchs. P. 302. О возможной связи миниатюр Hortus deliciarum с византийскими «книгами образцов» см.: *Евсеева Л. М.* Проблема образцов в византийском искусстве и миниатюры романской рукописи Hortus Deliciarum 1176–1196 гг.

где Он стоит с распростертыми руками, как в Гексамероне Амвросия) представлен в «коттоновском» варианте (стоящим в три четверти и указывающим на Творение), мы имеем возможность отметить три одновременно существующих варианта «мобильности» медальона Творения: его миграция по отношению к фигуре Творца (всегда, впрочем, в группе немецких гигантских Библий начала XII века данного в полный рост — фронтально или в три четверти), его свободное превращение из сферы в полусферу и обратно и, наконец, самое главное — возможность полной изоляции его от фигуры Творца, осуществившейся уже к 1100 году в Библии из Кобленца.

Дальнейшая судьба медальона Творения в заальпийских памятниках достаточно устойчива; он прочно существует с традиционным и широко представленным во французских и английских рукописях XII–XIII веков неизменным «коттоновским типом»¹, встречаясь в огромном большинстве памятников, вплоть до Морализованных и университетских Библий. Однако полусфера из Октатевхов, вклинившаяся на рубеже XI–XII веков в почти однородный коттоновский ряд, не была полностью забыта. В английской рукописи второй половины XII века — «Иудейских древностях» Иосифа Флавия (Paris, B.N., MS lat. 16750, f. 5r)² — полусфера Творения сосуществует со сферой: в первой сцене стоящий Творец «коттоновского типа» с медальоном Творения в руках изображен под пустой полусферой, в третьем медальоне он извлекает из полусферы Солнце и Луну. Таким образом, на протяжении XII века этот процесс сосуществования близких по смыслу, но абсолютно разных по происхождению сферы и полусферы приобретает вполне обыденный характер.

¹ См.: *Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter.* P. 40–42.

² *Ibid.* Ill. 85. P. 60.

Две схемы — римская и коттоновская — наложились друг на друга за Альпами еще проще и легче, чем в Италии.

Итак, в миниатюре XI–XII веков по обе стороны Альп медальон Творения¹ может перемещаться по отношению к Творцу, занимать место Его сияния славы и даже выноситься на другую страницу, как в Кобленцкой Библии. Остальные названные нами памятники дают длинный ряд доказательств того, что к первой половине XII века два типа медальонов (сияния славы и Творения) стали легко меняться местами.

Чтобы рассмотреть более детально первые шаги иконографической схемы, сделаем экскурс в две специфические области развития христианской иконографии — на Британские острова и в Испанию — и рассмотрим преломление уже знакомых нам трех-четырёх раннехристианских традиций в специфической, изолированной местной среде. Стоит предпослать этим двум разделам замечание о том, что все предыдущие рассуждения о готовности единой композиции к разъятию и ее изначальной комплексности могут показаться вторичными после того, как мы увидим, что в ранних и локально изолированных традициях эта композиция была разъята, видимо, с самых ранних времен.

¹ Первые сцены коттоновского цикла в мозаиках Сан-Марко и Салернском антепендии, содержащие два медальона со Светом и Тьмой, — редкое и довольно быстро исчезнувшее из циклов исключение. В Михельбойернской Библии, к примеру, в первой сцене уже изображена Троица с единственным медальоном, разделенным пополам на Свет и Тьму с голубем Св. Духа, далее в памплонских книгах библейских иллюстраций XIII в. и многих других заальпийских памятниках медальон будет поделен пополам.

Раннеанглийский тип иконографии Творения

Островная иконография до 1066 года развивалась изолированно от континента на основе тех раннехристианских традиций, которые проникли на острова в результате ранних контактов Британии с христианским миром континента и римских миссий VII века. Прежде всего, как будет показано ниже, это были коттоновская традиция и «римский тип». Мы не будем здесь останавливаться на достаточно освещенной в литературе¹ специфике формирования изобразительного ряда на Британских островах и в Ирландии в условиях длительного сосуществования фигуративной континентальной традиции с местной орнаментальной, а обратимся сразу к иконографии дней Творения.

Мы уже упоминали в первой части два более или менее обширных островных цикла, созданных около 1000 года и связанных с раннехристианскими и каролингскими континентальными образцами и — в то же время — с раннеанглийскими переводами и пересказами Ветхого Завета: Генезис Кэдмона (Оксфорд, Бодлейянская библиотека, Junius 11) и Парафраз Эльфрика (Британская библиотека, Cotton Claudius B. IV), а также единичные сцены, посвященные Первому дню Творения и встречающиеся преимущественно в небиблейских текстах.

¹ См., напр.: *Alexander J. J. G. Insular manuscripts 6th to 9th Centuries*; *Alexander J. J. G. Medieval Illuminators and Their Methods of Works*. P. 73–82.

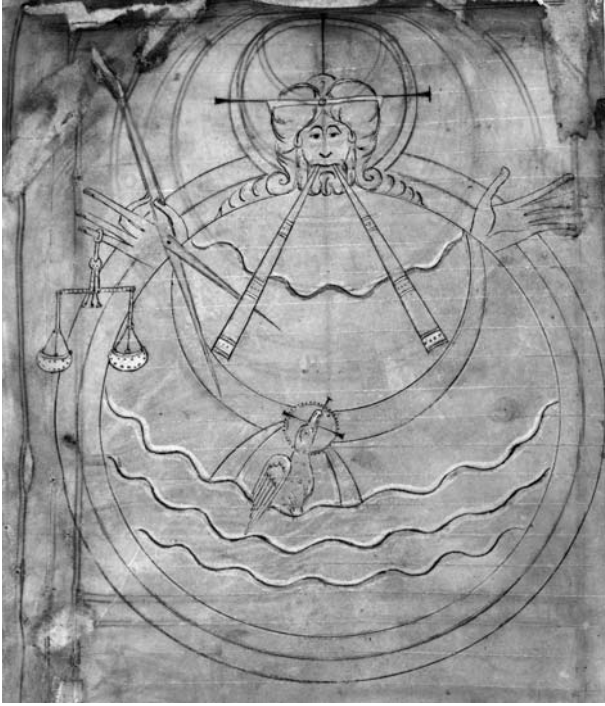
Христос, обнимающий мир

Начнем с единичных сцен. Все они связаны с изображением медальона Творения *перед* фигурой Творца, представленного с разведенными руками¹, в которых Он держит инструменты *artifex*'а—весы и компас. Ф. Вормальд говорит о четырех примерах таких изображений: 1) кодекс Эадуи—таблица канонов (f. 9v, 10r), 1020 г.; 2) Коттоновская Псалтирь Tiberius CVI f. 7v. (илл. 47a); 3) единственная полная Библия в Англии XI века (Британская библиотека, Royal I.E. VII, f. 1v; илл. 47б); 4) *Annales Colbazensis*. 1159. (Berlin, Staatsbib, Theol. lat. 2 149, f. 1v.)

А. Хейманн непосредственно связывает этот мотив с Творцом из Смирнского Октатевха (f. 2), добавляет к этому списку еще и Псалтирь Бюри (Инициал к пс. 51. Псалтирь Бюри. Кентербери, втор. четв. XI в. Vat. reg. lat. 12, f. 62r; 83) и указывает как на поздний вариант этого же типа на последнюю копию Утрехтской Псалтири—Большую Кентерберийскую Псалтирь 1176–1200 гг. (Париж, Национальная библиотека, MS lat. 8846, f. 1; 114²). Она же приводит ряд более ранних памятников, которые, по ее мнению, могли иметь связь с этой иконографией, в частности миниатюру из Келлской книги (84, Евангелист Иоанн и Христос, обнимающий мир. Келлское Евангелие Дублин, Тринити-колледж, MS 58, f. 292v) первых лет IX века с изображением Христа, обнимающего мир. М. Краснодебска-Д'Отон также говорит о возможности

¹ *Wormald F.* Collected writings. Vol. 1. Studies in Medieval art from the 6 to the 12 centuries. Oxford, 1984. P. 127; *Heimann A.* Three Illustrations from the Bury St Edmunds Psalter and their prototypes // *Journal of the Warburg and Courtauld Institute.* 1966. 29. P. 54.

² *Heimann A.* Three Illustrations from the Bury St Edmunds Psalter and their prototypes. P. 54.



47а. Сотворение мира. Коттонова Псалтирь. (Британская библиотека, Cotton Tiberius CVI, f. 7v), ок. 1050 г.

появления на страницах Келлской книги Логоса-Творца¹. В подтверждение этому она приводит цитату из послания к Колоссянам (Кол 1:18): «Он есть глава тела Церкви». Христос с книгой в руках восседает над перекладной буквы N в инициале *In principio*, открывающем Евангелие от Иоанна, прямо перед ним находится медальон с солярным мотивом — подобием свастики, украшающий инициал. А. Хейманн связывает появление медальона перед фигурой

¹ *Krasnodebska-D'Aughton M. The decoration of In Principio Initials in early insular manuscripts: Christ as a visible image of invisible God // Word and Image. 2002. № 18. P. 116.*



476. Сотворение мира. (Британская библиотека, Royal I.E. VII, f. 1v), 1-я пол. XI в.

Творца с влияниями раннеанглийских «компутусов»¹ — текстов, содержащих правила вычисления дат новолуний, равноденствий, солнцестояний и зависящих от них переходящих праздников литургического года, прежде всего Пасхи. Параллель такого рода изображениям исследовательница находит на кельтских каменных дисках солнечных часов из Дарема и Даглинворса, датируемых также VIII–IX веками (исследовательница приводит статистику, насчитывающую в Англии с IX по XV век 108 таких

¹ Heimann A. Three Illustrations from the Bury St Edmunds Psalter and their prototypes. P. 39–40, 48.

дисков), где часто за диском появляется человеческая фигура, его несущая, — своего рода дискофор, или только его руки и ноги¹, а также на бронзовых накладках на крышки кодексов VII–VIII веков. Таким образом, речь идет не о концентрической астрономической схеме, популярной с каролингских времен на континенте и близкой к диску Смирнского Октатеуха, а о солнечном диске, которому уподобляется медальон Творения, — мотиве сходном, но не идентичном². Связь такой фигуры-дискофора с изображением Творца сразу вызывает в памяти еще один лист из Келлского Евангелия, не упомянутый Хейманн: это ковровая страница к Евангелию от Иоанна, где позади листа с изображением Евангелиста помещается фигура Христа, обнимающего мир, из которой зрителю видны лишь кисти рук, ступни ног и верхняя часть головы (f. 29iv). Поскольку мир, обнимаемый Христом в Келлском Евангелии, имеет форму уже не медальона, а прямоугольной страницы, можно говорить о появлении к IX веку известной устойчивости и универсальности фигуры, расположенной за демонстрируемым объектом, и о легкой взаимозаменяемости этих объектов.

Обратим внимание читателя на то, что Творец изображается в приведенных Хейманн и Вормальдом памятниках тремя способами: с распростертыми руками, в которых появляются инструменты зодчего, с согнутой у груди рукой, а также в виде Десницы, держащей те же инструменты. Итак, композиция с Творцом позади медальона традиционно связывается с миниатюрой

¹ Ibid. P. 50 f.

² Этого же мнения придерживается Б. Уизерс, подкрепляющий связь композиций с Творцом позади диска с солнечными часами анализом предисловия к Гексатеуху Эльфрика, в котором описываются разные этапы истории сотворенного мира. *Withers B. C. A «Secret and Feverish Genesis»: The Prefaces of the Old English Hexateuch // The Art Bulletin.* 1999. Vol. 81. № 1. P. 53–71.

Смирнского Октатевха и его раннего прототипа и могла повлиять на островную иконографию уже не позже начала VII века¹, например, через кодексы, привезенные римскими посланниками Григория Великого. Очевидна, однако, разница в изображении жестов Творца: в Смирнском Октатевхе Он держит медальон, в английских памятниках — простирает руки в стороны. А. Хейманн связывает изменение жеста Творца с влиянием староанглийского энциклопедического компендия — «Мануала» Берсферта 1011 года, где в комментарии на Прем 11:21 автор неоднократно использует староанглийское слово *ymbclurpan*, «обнимать»: «Троица и неразделимая Единица проникает все вещи Своим божественным величием и, проникая, обнимает их и, обнимая, наполняет...»²

Гипотеза заманчива, однако, как указывает автор, первые изображения Творца, обнимающего землю, восходят к ирландским источникам рубежа VIII–IX веков — фрагменту оклада из Трондхейма и Келлскому Евангелию³. Нам представляется возможным сделать предположение о возможности участия в формировании этой схемы и Творца из «римского типа» (не будем забывать, что ранние римские памятники имели шансы попасть на Британские острова уже с римской миссией на рубеже VI–VII веков)⁴. Композиционное происхождение этой схемы наводит на мысли о «составном характере» и о влия-

¹ Влияния Октатевхов на островную иконографию до 1066 г. показаны Дж. Хендерсоном (*Henderson G. Late antique influences in some medieval English illustrations of Genesis. P. 76–126*) и оспаривают тезис Ч. Додвелла (*Dodwell C.R. L'originalité iconographique de plusieurs illustrations anglo-saxonnes de l'Ancien Testament*), который видит в них прямое следование англосаксонскому переводу текста.

² *Heimann A. Trinitas Creator Mundi // Journal of the Warburg and Courtauld Institute. 1938. Vol. II. № 1. P. 48.*

³ *Ibid. P. 49.*

⁴ См.: *Backhouse J., ed. The Making of England: Anglo-Saxon Art and Culture, A.D. 600–900. P. 110–114.*

нии на позу Творца «римского типа» хотя бы потому, что в самом раннем из памятников миниатюры — кодексе Эадуй — инструменты представлены изолированно, в Деснице, в то время как полуфигура Творца с разведенными руками показана без инструментов на соседнем листе (f. 9v, 10r). Таким образом, лишь инструменты могут быть представлены как новый, специфически английский элемент, интегрированный сразу в две композиционные схемы — Десницу и полуфигуру Творца с распротертыми руками. Оба эти типа встречаются во фресках Сан-Паоло-фуори-ле-Мура. В пользу нашей гипотезы свидетельствовало бы и длительное сохранение на островах специфически «римского» жеста Творца — распротертых рук, а не благословляющего жеста и кодекса в левой руке, почти повсеместно заменившего первый вариант в итальянских гигантских Библиях (в английских памятниках благословляющий жест, присутствующий в композициях XI века, заменяется изображением руки, держащей инструменты, — например, в Библии XI века из Британской библиотеки и *Annales Colbanensis*, см. выше).

Об этом первоначальном родстве ярко свидетельствует и первый лист копии Утрехтской Псалтири — так называемой Большой Кентерберийской Псалтири 1176–1200 годов (114 Париж, Национальная библиотека, MS lat. 8846, f. 1r): в сценах Шестоднева явно «римский тип» благословляющего в полусфере соседствует с Творцом в медальоне, держащим в руках инструменты *artifex*'а.

Появившиеся в английских памятниках инструменты Творца — измерительный циркуль и весы — традиционно связываются с цитатой из пророка Исаии (Ис 40:12), фигурирующей в комментариях на Шестоднев Амвросия Медиоланского и Храбана Мавра¹: *quis mensus in*

¹ *Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. P. 154.*

pugillo aquas et caelo palmas ponderavit, qui adpendit tribus digitis molem terrae et libravit in pondere montes et colles in statera («Кто исчерпал воды горстью Своею, и пядью измерил небеса, и вместил в меру прах земли, и взвесил на весах горы и на чашах весовых холмы?»).

В. Кан приводит другую цитату из пророчества Исайи (Ис 40:21–22): «Разве не знаете? Разве вы не слышали? разве вам не говорено было от начала? разве вы не уразумели из оснований земли? Он есть Тот, Который восседает над кругом земли¹ [...] Он распростер небеса, как тонкую ткань, и раскинул их, как шатер для жилия»².

Происхождение инструментов А. Хейманн связывает с цитатой из книги Премудрости (Прем 11:21): «Ты все расположил мерою, числом и весом». Зальтен, опираясь на текст св. Августина³, связывает эти инструменты с тремя основными составляющими: весом (весы), мерой (измерительный циркуль) и числом (два рога) — и возводит эти три элемента к платоновскому «Тимею». А. Хейманн говорит о двойной функции изображения рогов, исходящих из уст Творца (илл. 47а, 47б, с. 257–258). Они, по мнению исследовательницы, могут входить в изображение Троицы: голова Творца — Первое лицо, два рога — Второе, голубь Святого Духа — Третье. Одновременно Хейманн приводит гораздо более очевидное пластическое объяснение происхождения двух рогов в устах Творца: они связаны с античным типом персонификаций ветров, известных уже по Римскому Вергилию и раннехристианской «Топографии

¹ В тексте Вульгаты: «Qui sedet super gyrum terrae».

² Cahn W. Romanesque Bible Illumination. P. 82.

³ Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. P. 154.

Косьмы Индикоплова» и пришедших в цикл Творения, по мнению Хейманн, из традиции Октатевхов благодаря «картографическим» композициям Шестого дня, отчасти родственным структуре ковра из Жироны (о нем речь у нас пойдет ниже). Актуальность этой проблемы для иконографии (в особенности такой специфической, как раннеанглийская) ясна из приведенной выше полемики между Додвеллом и Хендерсоном (см. выше прим. 1 на с. 260), где первый отстаивает главную роль текста в формировании раннеанглийской библейской иконографии, а второй говорит о непосредственном влиянии на нее образов Октатевхов. На листе из Коттоновой Псалтири в общем медальоне явно выделена полусфера Творца, которая снабжена облачной завесой, как в некоторых сценах фресок Сан-Паоло (ср. сцены Встречи Авраама и Мелхиседека, Разделения скота между Иаковом и Лаваном). Под Ним — «пейзаж» Творения с бездной и голубем Святого Духа, имеющий (как мы подробно показали в предыдущей части) явную связь как с Сан-Паоло, так и с первой сценой коттоновской традиции. Таким образом, с точки зрения формирования композиции мы можем говорить о взаимовлиянии трех самостоятельных (но уже ранее связанных между собой) образцов: «коттоновского» Первого дня Творения, медальона перед Творцом, пришедшего из традиции Октатевхов (оттуда же могли появиться и рога в устах Творца, принадлежавшие ранее персонификациям ветров¹), и позы Творца, относящейся к «римскому типу». Специфически английским элементом остается считать (до появления более конкретного объяснения) лишь инструменты, пришедшие, вполне

¹ Интересно, что персонификации ветров изображены в тех же Октатевхах, которые включают изображения Ветхого Денями — Sm. f. 71 и Ser. f. 32v в сценах Сотворения животных в Шестой день.

возможно, из откомментированных текстов Исайи и Премудрости. Видимо, процессы обособления отдельных элементов целостной сцены на Британских островах и на континенте шли параллельно: медальон во всех случаях приобретает известную подвижность по отношению к фигуре Творца, однако на островах эта подвижность и готовность к комбинированию в одной композиции элементов разных традиций проявляется почти на столетие раньше — уже к 1000 году.

Не менее сложно и показательно поведение в этом типе сцены медальона Творения. Диск, за которым изображены голова и руки Творца в этой группе памятников, не представляется нам абсолютно родственным Смирнскому, даже когда он не связан с солярной темой декоративно-прикладного искусства. Скорее, перед нами ситуация помещения в медальон первой сцены коттоновского цикла. В изображении Тьмы над бездной и Святого Духа в виде голубя в мозаиках Сан-Марко темный медальон находится позади изображения голубя¹. Подобную аналогию дает испанский пример: на ковре из Жироны, который датируется обычно рубежом XI–XII веков, первая сцена коттоновского цикла — голубь Святого Духа над бездной — также заключена в медальон. Мы вправе предположить, что и в раннеанглийских памятниках первая сцена Творения могла обладать такой же круглой рамкой, совмещенной с «римским типом» Творца.

¹ В памятниках XI–XIII вв., наиболее корректно воспроизводящих Генезис лорда Коттона, медальонов нет начиная с Пятого дня Творения. Это разделение исчезает в более поздних памятниках — и не только в типовых «университетских» Библиях. Так, в созданной около 1250 г. Библии кардинала Мациевского, ВСЕ сцены Творения заключены в медальоны — см.: *Cockerell S., Plummer J. Old Testament Miniatures: A Medieval Picture Book With 283 Paintings from the Creation to the Story of David.* New York: George Braziller, 1975.

Раннеанглийские циклы Творения

Медальоны «коттоновского типа» известны и по другой группе раннеанглийских памятников — по миниатюрам Генезиса Кэдмона, выполненным около 1000 года (Оксфорд, Бодлеянская библиотека, Junius II, f. 6v–7r; илл. 42a, 42б, с. 257–258). В первой части мы уже описывали совмещение в этой рукописи двух рядов миниатюр, взятых из двух разных циклов: предположительно раннехристианского, хранившегося на островах, и каролингского, привезенного с континента¹. Разделенный на два листа цикл Творения на f. 6v–7r явно принадлежит к первой, более ранней традиции. Шесть полумедальонов, находящихся друг на друга, попеременно заполняются изображениями Творца и «пейзажами» и персонажами Творения. На основании конфигураций этих «пейзажей» и узнаваемости некоторых деталей Дж. Хендерсон включил миниатюры Генезиса Кэдмона в круг влияний традиции Октатевохов². Однако три изображения Творца в двух листах Творения включают два изображения Логоса с крестчатым нимбом и одно — «исторического» Христа, заключенное в мандорлу. Само расположение фигуры Творца, то сидящего на полусфере, то находящегося внутри нее, дало возможность О. Пэхту за двадцать лет до выхода первой работы Дж. Хендерсона настаивать на наличии ранней модели «коттоновского типа» на островах³. Детальный анализ иконографии каждого

¹ См.: *Blum P.* The Cryptic Creation Cycle in MS Junius xi. P. 211–226.

² См.: *Henderson G.* Late antique influences in some medieval English illustrations of Genesis; *Idem.* A source of Genesis Cycle at Saint-Savin-sur-Gartempe // *Studies in English Bible illustration.* London, 1985. P. 110–126.

³ Пэخت видит доказательство присутствия единой раннехристианской модели «коттоновского типа» в аналогии между композициями листов 6v–7r и миниатюрами кодекса Эгертона середины XIV в. (Лондон, British Museum, Egerton MS 1894), где во всех шести миниатюрах

из дней Творения, проведенный в 1976 году П. Блам, позволил связать ряд персонажей с традицией Генезиса лорда Коттона, в том числе объяснить присутствие сияющих венцов в руках крылатых персонажей как деривата «коттоновского» сияющего диска Света¹. Сама же структура цикла, состоящего из полумедальонов, заполненных разного рода сценами, сравнивается исследовательницей со структурой композиций Октатевхов начиная со Второго дня, где присутствует «стереома» — небосвод, над диском Земли (ср.: Vat. gr. 746, f. 16v²; илл. зба, с. 214), и характеризуется как одна из первых³ предтеч сложения многочастного инициала к книге Бытия⁴.

Таким образом, на примере цикла Творения Генезиса Кэдмона, где медальон, заключающий в себе Творца, уже очевидно не является сиянием славы, а представляет собой внешнюю рамку, и композиций типа «Творец, обнимающий мир» мы можем говорить, что к 1000 году в островной традиции сложился тип внешнего, нейтрального по отношению к Творцу и Творению медальона-рамки, готовой впоследствии, как мы увидим ниже, принимать любую форму. Попытаемся теперь проследить путь этой традиции в более поздних английских памятниках. В последней копии Утрехтской Псалтири — Большой Кентерберийской Псалтири 1180–1190 годов (Париж, Национальная библиотека, MS lat. 8846, f. 1r; 114⁵) — шесть сцен

Творения Творец сидит на полусфере над медальоном с «пейзажем Творения»: Paecht O. A Giottesque Episode in English Mediaeval Art // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1943. Vol. VI. P. 51–70.

¹ Blum P. The Cryptic Creation Cycle in MS Junius xi. P. 217.

² Ibid. P. 219.

³ Наряду с инициалами из Библии из Сент-Юбера (Brussels. Bibliothbque Royale MS II. 1689, f. 6v.) и Лоббской Библии.

⁴ Ibid. P. 221.

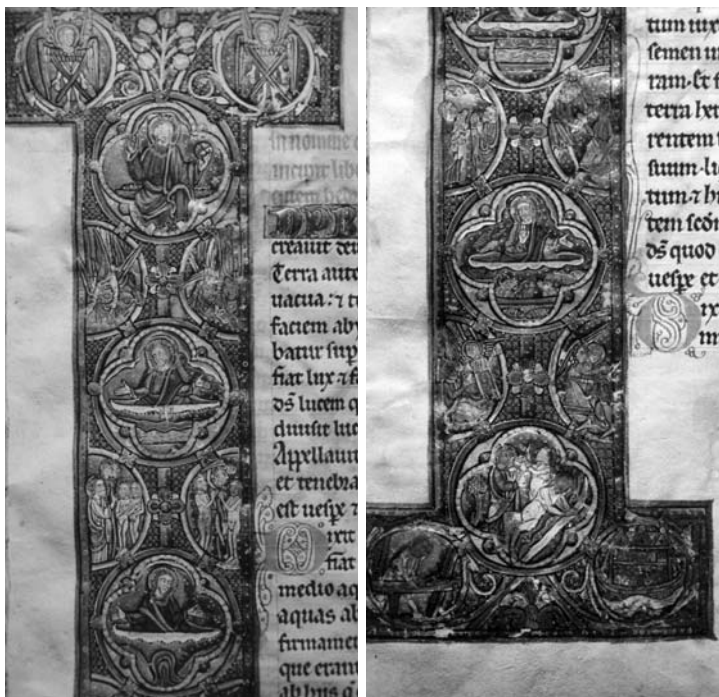
⁵ Morgan N. J. Early gothic manuscript 1190–1275. P. 47–49. Ill. 1–7.

Творения заключены во «внешние» медальоны-рамки. Четыре из них совмещают «римского типа» полусферу Творца с нижним слегка обрезанным медальоном Творения. Обе эти части вписаны в единый внешний медальон-рамку. В первой сцене Творец держит в руках инструменты, в остальных Его руки распростерты, как в Коттоновой Псалтири (илл. 47а, с. 257) и кодексе Эадуи, f. 10г.

Интересно, что копии самих иллюстраций к псалмам представляют здесь не фигуру Творца в полный рост, как в двух предыдущих копиях Утрехтской Псалтири¹ (см. часть I), а в большинстве случаев полуфигуру, часто в позе и с жестах раннеанглийской иконографии Творца, но без инструментов в руках. В иллюстрации к 36-му псалму (Большая Кентерберийская Псалтирь. 1176–1200. Париж, Национальная библиотека, MS lat. 8846, f. 1r f. 62v, 85) перед Творцом, прижавшим правую руку к груди и простершим в сторону левую, изображен солнечный диск, весьма напоминающий медальон Творения. В аналогичной иллюстрации самой Утрехтской Псалтири (Утрехтская Псалтирь, мон. Отвилье, Шампань, 820–835, Утрехт, Библиотека Университета, MS Bibl. Rhenotriactinae I Nr 32, f. 21r; 86) у ног Творца, изображенного в полный рост, находится персонификация Солнца в виде полуфигуры в медальоне. Миниатюра Большой Кентерберийской Псалтири, таким образом, адаптирует для репрезентативного варианта изображения Творца с солнечным диском знакомую и привычную схему Творца, обнимающего мир, с небольшими пропорциональными изменениями.

Наш изложенный выше тезис о прямом участии в сложении этой иконографии фигуры Творца «римского типа» подтверждается тем, что в Большой Кентерберийской Псалтири показывается именно полуфигура в полусфере,

¹ Dufrenne S. Les copies anglaises du psautier d'Utrecht.



47в. Инициал к книге Бытия. Сотворение мира. Библия. Франция, первая четверть XIII в. Москва, РГБ, Ф. 183. Ин. 960, f. 11r

а не ее усеченный раннеанглийский вариант в виде головы и рук *над* полусферой, рассмотренный нами выше.

Мы подошли к финальной точке нашего пути — переходу фигуры Творца раннеанглийского типа в инициалы XII–XIII веков. Не затрагивая пока вопроса о сложении многочастного инициала *In principio*, скажем только, что в середине XII века в Ламбетской Библии (Лондон, Ламбетский дворец, MS 3, вшитый бифолий; 115) фигура Творца заключена в такой же медальон, как и сцены Творения, а в более поздней английской традиции, в частности в Кембриджской Библии (Cambridge, Corpus Christi College,

MS 48, f. 7v, ок. 1180 г.; 116¹), Библии Лотиана (Нью-Йорк, Pierpont Morgan, MS 791, f. 4v)² и многих других памятниках медальоны Творения остаются медальонами, тогда как Творец может быть заключен в «модный» на рубеже XII–XIII веков готический квадрифолий.

В инициале Библии из РГБ (117 Ф. 183. Ин. 960, f. 11r) (илл. 476)³ раннего XIII века эти две формы совмещены: квадрифолий вписан в медальон и включает одновременно и Творца, и «пейзаж Творения». Этот памятник, выбранный нами как пограничный между двумя эпохами — тотального иконографического эксперимента XII века и тотальной иконографической унификации века XIII, — будет интересовать нас с нескольких точек зрения: соотношения Творца, Творения и внешней рамки; позы и жеста Творца; конфигураций Творения. О способе организации зрительной информации в инициале речь пойдет ниже, в специальном разделе. Здесь мы лишь заметим, что медальон с вписанным в него квадрифолием включает и фигуру Творца, и «пейзаж Творения», играя роль нейтральной рамки.

Жесты Творца в раннеанглийской иконографии

Переходя с уровня мотива на уровень «модуля», мы можем насчитать четыре варианта положения рук и два вида атрибутов. Дадим им условные названия: 1) «раннехристианский

¹ *Dufrenne S.* Les copies anglaises du psautier d'Utrecht. Cat. 91. P. 115.

² *Morgan N.J.* Early gothic manuscript 1190–1275. Cat. 32. P. 79–81.

³ *Золотова Е.Ю., Мокрецова И.П.* Западноевропейские средневековые иллюстрированные рукописи из московских собраний. М., 2003. С. 12–13.

римский» — с раскинутыми руками (как в кодексе Эадуй f. 10r и других современных ему памятниках); 2) «средневековый римский в сочетании с островными деталями» — с кодексом, свитком или (в раннеанглийском варианте) инструментами в левой руке и благословляющей далеко отставленной правой (как в итальянских атлантовских Библиях, или берлинской пластине середины XI века, или в Гenezисе Кэдмона); 3) «тип византийского Пантократора» — Творец, благословляющий прижатой к груди правой и простирающий левую, как в Ламбетской Библии (жест благословения теперь, когда руки Творца освобождены от атрибутов, осуществляется согнутой у груди рукой, в памятниках XI века державшей кодекс, и правая и левая части раннеанглийской композиции меняются местами)¹; 4) наконец, просто Десница (как в кодексе Эадуй f. 9v). Поскольку наличие инструментов, кодекса и благословляющего жеста оказывается одинаково лабильным, мы можем сделать вывод, что в островной иконографической традиции сохраняются общие конфигурации жестов, но теряется их связь с конкретным иконографическим типом (Пантократора, Творца «римского типа»). Реальная взаимозаменяемость этих жестов и атрибутов видна яснее, когда вместо одной-двух сцен XI века появляется шести-семичастный цикл рубежа XII и XIII веков. Теперь различные частные варианты жеста и атрибута свободно мигрируют в рамках миниатюр одного листа. В Большой Кентерберийской Псалтири мы видим все три варианта атрибутов при сохранении единообразной общей композиции «римского типа» с распростертыми руками. Очень показательным примером служит Библия из РГБ (илл. 47в, с. 268); здесь Творец везде (кроме первой сцены, где Он держит сферу — еще один атрибут, апеллирующий к иному

¹ Riedmaier J. Die Lambeth-Bibel. P. 115.

иконографическому источнику) изображен с пустыми руками, однако композиционно присутствуют оба типа: «раннехристианский» и «средневековый римский». Если учесть, что в шестой сцене Творец благословляет правой рукой, согнутой у груди, как Пантократор, можно сделать вывод, что в первых двух случаях благословляющий жест либо менее акцентирован, либо восходит к другому, «средневековому римскому» типу, из которого ушел только прижатый к груди кодекс. Пытаясь разобрать на отдельные нити, восходящие к ранним протограммам, неоднородную иконографию инициала Библии из РГБ, мы вступаем на почву, где смысл жеста близок к полному исчезновению, атрибуты легко отпадают, а общая композиция теряет точность и смысловые нюансы, постепенно унифицируясь. От первоначальной, столь ясно видимой еще полстолетия назад нити, связывающей памятник с ранним образцом, остались только неустойчивые и необязательные варианты общей узнаваемости конфигураций композиции.

Итак, мы попытались наглядно продемонстрировать на примере раннеанглийских памятников эволюцию от четко разделяемых в изображениях XI и даже начала XII века элементов раннехристианских традиций и устойчивой иерархии всех композиционных матриц к постепенной их унификации в начале XIII века и к утрате смысла и иерархии в геометрическом делении поля сцены.

Раннеиспанская иконография Творения

Вторая раннесредневековая периферийная традиция иллюстрирования Дней Творения локализуется на юго-западе Европы. Самые ранние свидетельства ее возникновения — фронтисписы двух каталонских Библий первой половины XI века: Библии из Рипольского монастыря, иногда называемой ошибочно Библией из Фарфы (Rome, Bib. Apost. Vat., Vat. lat. 5729, f. 5v; илл. 43б, с. 241), и четырехтомной Библии из монастыря Сан-Пере-де-Родес (Paris, B.N., MS Lat. 6, f. 6¹; илл. 43а, с. 241). Обе рукописи, созданные при аббате Олибе (1008–1046), причисляются Зальтеном сразу к двум нестандартным группам в иллюстрировании цикла Творения; автор называет их единственными неитальянскими примерами «римского типа» в книжной миниатюре, оговариваясь, впрочем, что здесь налицо «жесткое редуцирование мотивов» и «полный отказ от изображения Творца»². Действительно, верхняя часть обоих фронтисписов, посвященная Первому дню Творения, лишена изображения Творца; в нижней представлена сцена, соответствующая делению монументального римского цикла, — Сотворение Адама и Евы.

¹ Neuss W. Die Catalanische bibelillustration um die Wende des ersten Jahrhunderts und die altspanischen Buchmalerei. Leipzig, 1922; Cahn W. Romanesque Bible Illumination. P. 70 f.

² Zaltzen J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. P. 48.

Верхняя половина листа представляет собой находку для иконографа, желающего наглядно показать, что в начале XI века на Западе целостная схема могла уже существовать в виде разъятых на совершенно независимые друг от друга части отдельных элементов¹. Здесь представлены разделенные на несколько частей медальоны, персонафикации Бездны и антропоморфные персонафикации Света и Тьмы. Медальон в Библии из Сан-Пере-де-Родес, разделенный на четыре части, Зальтен интерпретирует как образ четырех основных элементов. Подписи *cae-lum* и *ter-ra*, размещенные посложно по обе стороны от медальона, служат подтверждением того, что он является образом творимого мира: воздух и огонь соответствуют верхней части медальона — «небу», вода и земля — «земле»². Дальнейшая традиция показа земного диска разделенным на четыре элемента (присутствующая и в первой сцене описанной выше Библии из РГБ (*илл. 47в, с. 268*)) связывается исследователем именно с этим вариантом интерпретации³. Сходным по смыслу, но менее распространенным образом интерпретируется изображение творимого мира в Библии из Рипольского монастыря. Три концентрических круга (фиолетовый, красный и синий, разделенные на восемь секторов) являются, согласно интерпретации Зальтена: синий центр — смещением земли

¹ А. Контесса, автор последнего исследования иконографии Творения в каталонских Библиях, начинает свой текст с характеристики композиции, посвященной «разделению элементов», см.: *Contessa A. Between Art, Faith and Science. The concept of Creation in the Ripoll and Roda Romanesque Bibles // Iconographica. 2007. P. 19.*

² *Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. P. 134.*

³ Подобного рода четырехчастные диаграммы встречаются в Крипте Капеллы в Ананьи (конец XII в.), где четыре сегмента соответствуют гармонии четырех элементов, сезонов, возрастов, состояний, а также в росписи церкви Санта-Мария-ди-Ронзано в Абрुццо (1171).

и воды, красный круг — огнем, фиолетовый — воздухом¹. Это предположение подтверждает Б. Обрист в статье, посвященной диаграммам роз ветров, где он описывает представления об устройстве мира в Поздней Античности как идею трех сфер элементов, облекающих сферу земли², что могло бы стать объяснением структуры медальона Рипольской Библии. Там же дается иной вариант интерпретации деления медальона на сектора; речь идет о четырехчастном делении медальона диаграммы в трактате Исидора Севильского «О природе вещей», восходящем к «Метеорологии» Аристотеля и типу изображения четырех основных ветров (которые могут дополняться второстепенными) в сегментах медальона, чья окружность обозначает линию горизонта³. Диаграмма из Библии Сан-Пере-де-Родес может рассматриваться как ее вариант, отчасти это возможно и для диаграммы из Рипольской Библии (восьмичастная роза ветров значительно менее распространена, однако о восьми ветрах писали Плиний Старший⁴ и Витрувий⁵). Точки зрения, близкой к предположению Зальтена о четырех элементах, придерживается и М. Кастинейрас, объясняющий восьмичастность схемы Рипольской Библии двойственными качествами каждого из первоэлементов⁶. В любом случае речь идет об использовании схемы, восходящей к естественнонаучному сочинению.

¹ *Zahlten J.* *Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter.* P. 135.

² *Obrist B.* *Wind Diagrams and Medieval Cosmology // Speculum.* 1997. Vol. 72. № 1. P. 35.

³ *Ibid.* P. 35.

⁴ *Плиний Старший.* *Естественная история.* Книга II.119.

⁵ *Витрувий.* *Десять книг об архитектуре.* 1.6.4–5.

⁶ *Castiñeiras M.* *From Chaos to Cosmos: The Creation Iconography in the Catalan Romanesque Bibles // Arte medievale. Nuova Serie.* 2002. № 1. P. 45.

Предположение В. Кана¹ о сходстве внутреннего наполнения сегментов медальона с «пейзажем» Творения может приблизить нас к разгадке. Волны, изображенные в сегментах медальонов обеих Библий, и концентрические круги Рипольской Библии могут роднить это изображение с «пейзажем» Бездны в коттоновской традиции. Также о возможном влиянии коттоновской традиции свидетельствуют фризообразная повествовательная композиция, следующая сразу за изображением Сотворения мира, и замена в сцене Сотворения Адама римского Космократора на представленного в полный рост в «коттоновском типе» «исторического Христа».

Присутствие аналогичного совмещения концентрической сегментированной восьмичастной схемы и мотива волн в несколько более позднем, но ненамного удаленном географически от наших Библий каталонском памятнике, посвященном Творению, — ковре из Жироны, заставляет нас предположить, что это деление круга на 4–8 сегментов — дань использованию пришедшей через Испанию арабской астрономической схемы, которой предстоит к концу XI века усложниться и распространиться по всей Европе, и принятая рядом исследователей² ассоциация с розой ветров или схемой фаз Луны здесь более оправдана, чем указание на четыре элемента, тем более что сегменты ассоциируются с элементами лишь в Библии Роды.

Связующим звеном между медальонами наших Библий и раннехристианскими естественнонаучными трактатами А. Контесса называет Шестоднев Амвросия Медиоланского (387)³, на текст которого опирался Исидор Севильский

¹ Cahn W. Romanesque Bible Illumination. P. 72.

² См., напр.: Grabar A. Les voies de la creation en iconographie chretienne. Paris: Flammarion, 1979. P. 326–327.

³ Contessa A. Between Art, Faith and Science. The concept of Creation in the Ripoll and Roda Romanesque Bibles. P. 24.

в трактате «О природе вещей». Возможно, какой-то ранний вариант Шестоднева повлиял на наши каталонские Библии, однако древних вариантов рукописи не сохранилось. Наиболее ранние из сохранившихся текстов не имеют миниатюр. Первая иллюминированная рукопись середины XII века (1165–1170), выполненная в Регенсбурге (Munich, Staatsbibliothek, MS Clm. lat. 14399, f. 40), содержит семь иллюстраций к книге Бытия, в которые включены в том числе изображения Бездны (Abyssus) и Земли (Tellus).

Некоторые детали в иконографии Творения в каталонских Библиях могут, по мнению ряда исследователей, нести следы влияний иудейской экзегезы, базируясь на текстах ветхозаветных апокрифов. Так, М. Мантре связывает иллюстрации Творения в Библии из Сан-Пере-де-Родес (f. 6r) со следующей страницей (f. 6v), где Господь изображен в окружении ангелов¹. Эта композиция соответствует описанию невидимого тварного мира в апокрифических Книге Еноха и в Книге Юбилеев. Еврейские источники также могут объяснить присутствие в композиции справа от Бога маленького квадрата, который А. Контесса определяет как алтарь², а М. Мантре как Тору³, созданную Богом, согласно некоторым раввиническим текстам, до Сотворения мира.

Однако А. Контесса связывает изображение Творца, окруженного ангелами, в Библии Сан-Пере-де-Родес с котноновской традицией изображения отдыха Седьмого дня, известной по мозаикам нартекса венецианского Сан-Марко⁴. Более очевидная привязка к раннеиудейской

¹ *Mentré M. Création et Apocalypse. Paris: Oeüil, 1984. P. 225–227.*

² *Contessa A. Between Art, Faith and Science. The concept of Creation in the Ripoll and Roda Romanesque Bibles. P. 25.*

³ *Mentré M. Création et Apocalypse. P. 226.*

⁴ *Contessa A. Between Art, Faith and Science. The concept of Creation in the Ripoll and Roda Romanesque Bibles. P. 29.* М. Кастинейрас возводит эту композицию к традиции свитков *Exultet*, что, впрочем, не исключает ее изначальной связи с котноновской традицией: *Castiñeiras M. From*

традиции — отмеченная М. Кастинейрасом связь с миниатюрами Пентатевха Ашбернхема в «пейзаже» Третьего дня в Рипольской Библии (в частности, в очерке гор)¹.

Радужная окраска медальона Рипольской Библии может восходить к мотиву, родственному концентрическому медальону Творения в руках Творца из Смирнского Октатевха. Такого рода медальоны, изображающие небо, в раннехристианском искусстве известны уже с V века. Так, в мозаиках баптистерия в Альбенге V века концентрический медальон несет изображение хризмы на темно-синем фоне, наполненном звездами. В поисках более ранних источников мотива К. Вайцманн обращается к фундаментальному исследованию Г. Магуайра², где цитируется текст Иоанна Газского, описывающего позднеантичные фрески зимних терм Газы с изображением креста, вписанного в круг, который состоит из концентрических окружностей темно-синего цвета, изображающих небесный свод. А. Грабар точнее определяет место такого «астрономического» неба среди других способов его изображения в раннехристианской и раннесредневековой традиции, генетически связывая форму медальона с полусферой неба с исходящей Десницей, характерной для композиций Творения в Октатевхах³.

Эта же радужная граница, отделяющая от Творения полусферу Творца, присутствует во фресках римской базилики Сан-Паоло-фуори-ле-Мура (в первой сцене Творения и нескольких других, например в изображении Моисея у Неопалимой купины) и будет повторена (с учетом

Chaos to Cosmos: The Creation Iconography in the Catalan Romanesque Bibles. P. 42.

¹ Ibid.

² *Maguire H.* Earth and Ocean: The Terrestrial World in Early Byzantine Art. Penn State University Press, 1987. P. 12.

³ *Grabar A.* L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'antiquité et du haut moyen âge // Cahiers archeologiques. 1982. N° 30. P. 15.

ахроматических изменений) в более поздних памятниках «римского типа» по обе стороны Альп, например во фресках в Чери (*илл. 24*, с. 172) и Ананьи (*илл. 25*, с. 174) или в миниатюрах Библии из Сувиньи (Мулен, Городская библиотека, Ms 1, f. 4v, конец XII в.; *илл. 51*, с. 298).

Еще ряд мотивов — отдельно рассмотренный нами лик Бездны, присутствие четырех потоков на f. 7v в Библии Сан-Пере-де-Родес — указывают на родство с традицией Октатевхов и возможную связь с «римским типом».

Однако в следующей за Первым днем Творения сцене, в Сотворении Адама, очевиден отход от иконографии «римского типа»: перед нами не Космократор, а «исторический Христос» с крестчатым нимбом зрелой коттоновской традиции. В этом случае мы вправе говорить и еще о ряде заимствований из «коттоновского типа» Творения и можем уподобить волны и звезды в медальонах испанских Библий коттоновским «пейзажам» Первого и Четвертого дней, а выступающие «рукоятки» сегментов — видоизмененным под влиянием естественнонаучных изображений сияниям диска Света в Отделении Света от Тьмы коттоновской традиции (см. *илл. 35а*, с. 204). На такую возможную механическую трансформацию детали указывает и еще одно обстоятельство: горящий факел в руках персонификации Света превратился в нечто вроде цветущей ветви — еще один вариант механического, бездумного копирования (см. Аппендикс, статью «И увидел Бог свет...»).

Осталось лишь объяснить отсутствие Творца в первой сцене Творения, оказавшейся разъятой на три рядоположенных, явно второстепенных элемента. Отсутствие аналогов позволяет говорить только в самых общих словах о возможных влияниях столь сильных в Испании иудейской и мусульманской традиций. Однако нам представляется, что процесс «распада», эмансипации отдельных элементов композиции «римского типа», рассмотренный

нами в предыдущей части, сказался и на структуре первой сцены Творения в каталонских Библиях. Дополнительным движущим фактором обособленного существования элементов можно назвать и родство с естественнонаучными композициями. В любом случае мы имеем наглядный пример ситуации, когда «коттоновский» медальон Творения, явно известный автору миниатюры, легко заменяется под влиянием экзегезы на аналогичную диаграмматическую форму, имеющую принципиально иной смысл. Идет ли речь здесь об использовании специальных «книг образцов» или же о вольном избирательном копировании элементов из нескольких самостоятельных рукописей? Нам представляется более очевидным второе. Уникальный, «штучный» характер миниатюры, близость заказчика, аббата Олибы, к Риму и Монтекассино и высокая его образованность¹ заставляют думать о совмещении нескольких образцов: цикла «римского типа» (видимо, короткого, из двух сцен), цикла коттоновской традиции и рукописи, содержащей диаграмматическую схему.

В самом общем виде с испанской иконографией Творения к началу XI века произошло то же, что и с английской, — обособился некий нейтрально-универсальный медальон, имеющий связь как с Творцом, так и с Творением и способный включить в себя любой из его «пейзажей» и ряд фланкирующих его элементов, готовых к самостоятельному существованию.

Эта традиция изолированного существования медальонов Творения имела в памятниках Пиренейского полуострова свое довольно неожиданное продолжение. В «книге библейских иллюстраций» начала XIII века, одной из так

¹ М. Кастинейрас вслед за М. Циммерманном называет эпоху аббата Олибы «каталонским мини-ренессансом», см.: *Castiñeiras M. From Chaos to Cosmos: The Creation Iconography in the Catalan Romanesque Bibles*. P. 46.

называемых Памплонских Библий, заказанной Санчо Сильным Наваррским (1194–1234)¹ (Амьен, Городская библиотека, MS Latin 108), сцены Отделения Света от Тьмы (f. iv), Разделения вод (f. 3r), Сотворения суши (f. 3v) и Сотворения светил (f. 4r) представлены как изолированные медальоны, причем Сотворение суши и Разделение вод изображены как медальоны, поделенные надвое, с рисунком волн в нижней половине и залитой черным или коричневым тоном верхней половиной. Налицо совпадение этих сцен с коттоновскими «медальонными» сценами, в то время как остальные листы заполнены аккуратно «каталогизированными», размещенными равномерно по всей странице элементами: деревьями, птицами, рыбами, животными².

Сведя воедино опыт трех предыдущих разделов, мы можем сказать, что рубеж XI–XII веков стал временем новой композиционной организации уже готовых и независимо существующих как в магистральной италовизантийской, так и в периферийных островной и испанской традициях «пейзажей Творения», способных заполнить предоставленные им и ставшие нейтральными поля самой разнообразной конфигурации (в том числе и медальоны). Следующий шаг в развитии иконографии Творения — окончательное формирование на протяжении XII века концентрической схемы и многочастного инициала I.

¹ *Bucher F., ed. The Pamplona Bibles. A facsimile compiled from 2 picture Bibles with martyrologies commissioned by King Sancho el fuerte of Navarra (1194–1234). Amiens, Manuscript Latin 108 and Hamburg Ms 1, 2 lat 4, 15. P. 161.*

² Ф. Бюше видит в этом родство с еврейской «каталогизирующей» традицией, связанной с изображениями содержимого ковчега Завета и отразившейся в Пентатевхе Ашбернхема, где кадры заполнены однородными повторяющимися элементами: поля — колосьями, окрестности ковчега — животными и т. п. См.: *Bucher F. The Pamplona Bibles, 1197–1200 A. D. Reasons for Changes in Iconography. P. 131–139; см. также главу I.*

Старые элементы в новых схемах

Столетие иконографического взрыва
(1080–1180-е годы) и начало унификации

От исполнения нашей задачи — демонстрации связи «пейзажа Творения», происходящего из раннехристианской традиции (коттоновской или Октатевхов) с заальпийскими памятниками XII–XIII веков — нас отделяют несколько шагов. Нам остается: а) доказать, что медальон Творения становится способен включать «пейзаж» *любого* Дня (а не только Первого, Второго и Четвертого, обладающего медальонами в коттоновской традиции); б) попытаться наметить несколько линий в генеалогии этих «пейзажей»; в) доказать, что оба прочно перепутавшихся между собой типа медальонов (Творца и Творения) используются в двух основных типах иллюстрации Шестоднева, сформировавшихся к 1100 году севернее Альп: в многочастном инициале I и в концентрической схеме.

Конрад Рудольф считает, что появление в конце XI века развернутого 6-7-частного цикла Творения связано с обострившимся к этому времени в богословии интересом к конкретике и хронологии Творения¹. Интересно, что первые случаи появления концентрической схемы и инициала I относятся к одной и той же эпохе — последней четверти XI века (так датируются упомянутые выше ковер

¹ *Rudolph C. In the beginning: Theories and images of creation in Northern Europe in the twelfth century. P. 32.*

из Жироны и Лоббская Библия), и включают весь спектр возможных типов Творца и Творения.

Выше мы упоминали о сложении к 1100 году медальона как более или менее универсальной рамки для расширенного круга «пейзажей Творения». Перейдем теперь к способам их композиционной организации.

Концентрическая схема. Ее происхождение и использование в иконографии Творения

Обратимся вначале к концентрической схеме, состоящей либо из медальона, вписанного в большую сегментированную окружность, либо из медальона, окруженного рядом медальонов, вписанных, в свою очередь, в большую окружность. Как мы писали выше, концентрическая схема в западноевропейской иконографии возводится к «Этимологии» Исидора Севильского, упоминающего ее как идеальный вариант упорядоченного представления любых частей целого¹. Таким образом, уже в эпоху Раннего Средневековья этот вариант схемы был универсальным. Об использовании ее в цикле Творения можно судить по уже неоднократно упоминавшимся миниатюрам Смирнского и Серальского Октатевох, восходящих, по-видимому, к более ранней схеме — астрономической².

¹ *Beer Ellen J.* Die Rose der Kathedrale von Lausanne. P. 36.

² Главную проблему для нашего рассуждения составляет неясность датировки листа Смирнского Октатевоха и степень «современности» этой иконографии (см.: *Муратова К. М.* Англия и Сицилия в XII в.: к вопросу о циркуляции художественных моделей. Прим. 26). В любом случае речь идет об иконографии значительно более древней, чем XII в., отразившейся уже около 1000 г. в раннеанглийских моделях и т. п. (см. соотв. раздел наст. книги).

Оба описанных выше варианта — и сегментированный, и многомедальонный — использовались, в частности, в средневековых списках астрономического трактата Арата «Феномены» (напр., рукопись XI века — Булонь-сюр-мер, Городская библиотека, MS 188, f. 30r) для показа фаз Луны и классификации знаков зодиака, а также в календарных миниатюрах в рукописях «Этимологии» Исидора Севильского (напр., Лан, Городская библиотека, MS 523, f. 5v, 10v). В предыдущем разделе мы упомянули связь медальонов каталонских Библий с диаграммами ветров, восходящими к «Метеорологии» Аристотеля. Очевидно, что существует несколько путей, которыми концентрическая схема могла прийти в иконографию Сотворения мира.

Первый известный случай интеграции астрономической схемы в иллюстрирование библейского текста — Библия из монастыря Сен-Вааст второй четверти XI века (Arras, Bibl. de la ville, MS 559, f. 114v; 87), где в заставке к Песни песней представлена концентрическая схема, в центре которой Христос-Жених на престоле и Церковь-Невеста, на периферии — медальоны со знаками зодиака¹. Незадолго до этого концентрическая схема используется для изображения Сотворения Адама в присутствии ангелов в монтекассинской рукописи Храбана Мавра (Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Hrabanus Maurus, De rerum naturis, IX, De mundo, Ms 132,

¹ *Boutemy A.* Une bible enluminée de Saint-Vaast à Arras (ms. 559). P. 79; *Cahn W.* Romanesque Bible Illumination. P. 112. Объяснения относительно появления вокруг изображения Жениха и Невесты знаков зодиака нам не удалось найти. Кан предполагает, что это может быть результатом влияния текста Песни песней (Песн 2:XI–12) с описанием смены времен года, однако это объяснение бездоказательно. Уникальность памятника не позволяет с уверенностью говорить о простой пластической замене, хотя очевидно, что иконографически персонификация Года и Христос-Жених близки между собой.

р. 231, 1022–1035 гг.; 88), где Творец и Адам находятся в центре круга, состоящего из звездных окружностей, напоминающих мозаику баптистерия в Альбенге, с внешним кольцом ангелов.

Упомянутые Исидором Севильским удобство, наглядность и показательность этого вида матрицы привели к тому, что на протяжении XII века она стала использоваться, помимо Сотворения мира, для самых разных сюжетов, прежде всего экзегетических. Около 1150–1160 годов во Флорефской Библии Маасского региона эта схема используется для иллюстрации комментария папы Григория Великого к книге Иова (Лондон, Британский музей, Add. 17738, f. 3v; 89): в центральном медальоне представлены дочери Иова как три христианских добродетели, периферийные медальоны заняты изображениями его сыновей как семи даров Святого Духа¹. К 1180 году в рукописи *Hortus deliciarum*² появляется целый ряд аллегорических изображений, представленных в концентрических схемах обоих типов: Философия с семьей благородными науками, колесо Фортуны (*Hortus Deliciarum* (копия, Страсбург, Bibliothèque Alsatique du Crédit Mutuel f. 215r; 90), Христос-виноградарь, окруженный ангелами (f. 241r), образы искупительной жертвы в Ветхом Завете (f. 67r), Христос как искупительная жертва (f. 67v), персонификация Милосердия и его дел (f. 204v) и т. п. К началу XIII века концентрические схемы используются для значительно более сложных и туманных по смыслу иллюстраций видений Хильдегарды Бингенской.

В период с 1100 по 1170-е годы мы можем выделить три вида сосуществования Творца и Творения в рамках

¹ *Grabar A., Nordenfalk C. Romanesque Paintings. Milano: Skira, 1958. P. 164; Cahn W. Romanesque Bible Illumination. P. 198.*

² *Gillen O. Ikonographische Studien zum Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg.*

концентрической схемы, посвященной Сотворению мира: а) представление в сегментах или медальонах персонификаций Дней Творения, держащих в руках атрибуты этих дней; б) размещение пейзажей Творения частично в медальонах, частично в сегментированных полях; в) размещение пейзажей Творения исключительно в медальонах. Первый вариант существует довольно обособленно, второй и третий связаны единой эволюционной цепью. Другой тип классификации — по положению Творца относительно Дней Творения; в огромном большинстве случаев Он представлен в центральном медальоне благословляющим Седьмой день, творящим Адама, а чаще всего — просто восседающим на троне; однако существует и более архаичный тип, восходящий к положению Творца в Смирнском Октатевхе (и родственной раннеанглийской схеме Творца, обнимающего мир): стоящий за большим медальоном, придерживая его руками.

Если появление в медальоне антропоморфной персонификации легко объяснить влиянием позднеантичной традиции календаря 354 года¹, многократно подтверждавшейся на протяжении всего периода от IV до XII века (так, к примеру, в Сакраментарии из Фульды около 975 года появляется изображение Года в медальоне, фланкированном сверху и снизу медальонами с Ночью и Днем — Геттинген, Городская библиотека, MS theol. lat., f. 2 XIIIr)², то много сложнее говорить о появлении в тех же рамках «пейзажей Творения» и вообще любых абстрактных композиций.

¹ *Salzman M. R.* On roman time. The codex Calendar of 354 and the rhythms of urban life in Late Antiquity. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1990.

² *Grabar A.* Les voies de la creation en iconographie chretienne. P. 326–327.



48. Сотворение мира. Верденский гомилярій (Верден, Городская библиотека, Ms 1, f. Jr), 1110–1114 гг. или 2-я четв. XII в. (Bibliothèque du Grand Verdun, tous droits réservés)

Антропоморфные персонификации Дней Творения

Один из самых ранних вариантов — датируемый 1100–1114 годами¹ или второй четвертью XII века² лист из Верденского (или Сен-Ваннского) гомилиярия (Верден, Городская библиотека, Ms I, f. Jr³; илл. 48) — представляет концентрическую схему, фланкированную по углам листа изображениями четырех времен года. Снизу и сверху расположены персонификации Света и Тьмы. В сегментах самой концентрической схемы представлены аллегорические изображения семи Дней Творения, показанные как персонажи с атрибутами, подобно персонификациям месяцев⁴. Они сближают нашу миниатюру с космографическими композициями, подобными листу с персонификациями Года из книги Хора из Цвифальтена (Штутгарт, Вюртембергская библиотека, Cod. hist. 2, f. 17v; илл. 51, с. 298), где фигура Года окружена двойным календарным кругом — зодиакальным и занятий по месяцам (см. ниже).

- ¹ *Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter.* P. 50.
- ² *Cahn W. Romanesque manuscripts: the twelfth century.* Vol. 1–2. Turnhout: Harvey Miller, 1996. P. 169–170. Вальтер Кан непосредственно возводит эту миниатюру, открывающую текст гомилиярия, к упомянутому выше изображению Года с Днем и Ночью из Евангелиярия из Фульды.
- ³ Подробнее об иконографии Третьего дня Творения и Тьмы-плакальщицы в Верденском гомилиярии см. соответствующие статьи в Аппендиксе.
- ⁴ Мы знаем подобные по календарю 354 г., по миниатюрам четырех Октатевхов (Vat. gr. 747, f. 27r, Ser., f. 53r, Sm., f. 18r, Vat. 746, f. 48v), изображающим Еноха как изобретателя летосчисления и годового календаря (*Weitzmann K., Kessler H. The Cotton Genesis (British Library Codex Cotton Otho B. VI).* P. 47–48), на Западе — по миниатюре Сакраментария раннего IX в. (Зальцбург, Городская библиотека, Clm 210). *Strohmaier-Wiederanders G. Imagines anni / Monatsbilder: Von der Antike bis zur Romantik.* Gursky, Halle, 1999.

Зальтен приводит цитату из статьи Ф. Ронига¹, в которой исследователь говорит о миниатюре, открывающей Верденский гомилиарий, как об образе Вселенной, символизирующем годовой круг богослужений (*per circulum anni*). Персонализации четырех ветров и аллегории времен года по углам создают программу одновременно географическую и временную и позволяют возвести концентрическую схему к упомянутым выше розам ветров Исидора Севильского. В 1938 году Адельгейда Хейманн² впервые дала объяснение нетрадиционному порядку расположения персонализаций времен года. Она же впервые идентифицировала фигуры с атрибутами в сегментах круга как персонализации Дней Творения³. В центральном медальоне представлен коленопреклоненный перед Творцом Седьмой благословенный день⁴. Факел в руках персонажа слева вверху связан с *fiat lux* Первого дня Творения. Второй день представлен как разделенный на светлую и темную половину медальон, что означает, по мнению исследовательницы, Разделение вод. Персонализация Третьего дня в самом нижнем, плохо сохранившемся сегменте (о ней пойдет речь в разделе Аппендикс) стала предметом особого интереса А. Хейманн. Четвертый персонаж держит в руках медальоны Солнца и Луны, пятый стоит в воде с рыбами и держит в руках двух птиц, шестой

¹ *Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. P. 50*

² *Heimann A. The Six Days of Creation in a XII-Century manuscript. P. 269–270.* Исследовательница связывает расположение Лето—Осень, Зима—Весна с персонализациями Света и Тьмы и темой летнего и зимнего солнцестояний: вверху, по бокам от персонализации Света, расположена пара светлых времен года—Лето и Осень, внизу, рядом с персонализацией Тьмы, пара темных—Зима и Весна.

³ *Heimann A. The Six Days of Creation in a XII-Century manuscript. P. 270.*

⁴ Замечательно, что Творец благословляет его как ангела, персонализирующего Седьмой день в мозаиках Сан-Марко.

указывает левой рукой на животных у себя под ногами, а в правой держит бюст обнаженного Адама¹. Таким образом, элементы Творения становятся атрибутом в руках аллегорического персонажа. Исследовательница говорит о сходстве Дней Творения с персонификациями месяцев² в их каролингском изводе, связанном с введением темы сезонных работ³, что подтверждается также и тем, что они одеты по-разному: Шестой день одет в зимний плащ и остроконечную шапку, Четвертый изображен в легкой тунике и с непокрытой головой, атрибуты их Хейманн уподобляет атрибутам знаков зодиака: факел Первого дня — кувшину Водолея и т. д.

Нам хотелось бы ввести в этот комплекс заимствований еще один ряд — персонификации первоэлементов, впервые появившиеся в инициале к книге Бытия уже около 1070 года в Маасском регионе (Библия Сент-Юбер, Брюссель, Bibl. Roy. Ms II. 1639, f. 6v; 9r). Здесь инициал IN украшен пятью медальонами, четыре из которых — персонификации элементов, держащие в руках атрибуты: вода — кувшин и весло, огонь — светила, земля — лопату и зеленую ветвь, воздух — рог и сферу⁴. Впервые изображение четырех элементов с атрибутами в сцене Творения появилось еще во второй четверти XI века в Бамбергском Евангелии, во фронтисписе к Евангелию от Иоанна

¹ Этот мотив Хейманн возводит к персонификациям Света и Тьмы из «римского типа». Замечательно, что автор останавливается именно на том месте, с которого мы начинаем свое исследование: It does not matter to us what route and through how many intermediate stages these allegories reached Verdun (*Heimann A. The Six Days of Creation in a XII-Century manuscript. P. 272*).

² *Ibid. P. 283*.

³ См. также: *Castineiras Gonzales M. A. Mesi // Enciclopedia dell'arte medievale. 1997. P. 327*.

⁴ *Bober H. In principio: Creation before time // Essays in honor of E. Panofsky. New York, 1961. P. 13–28*.



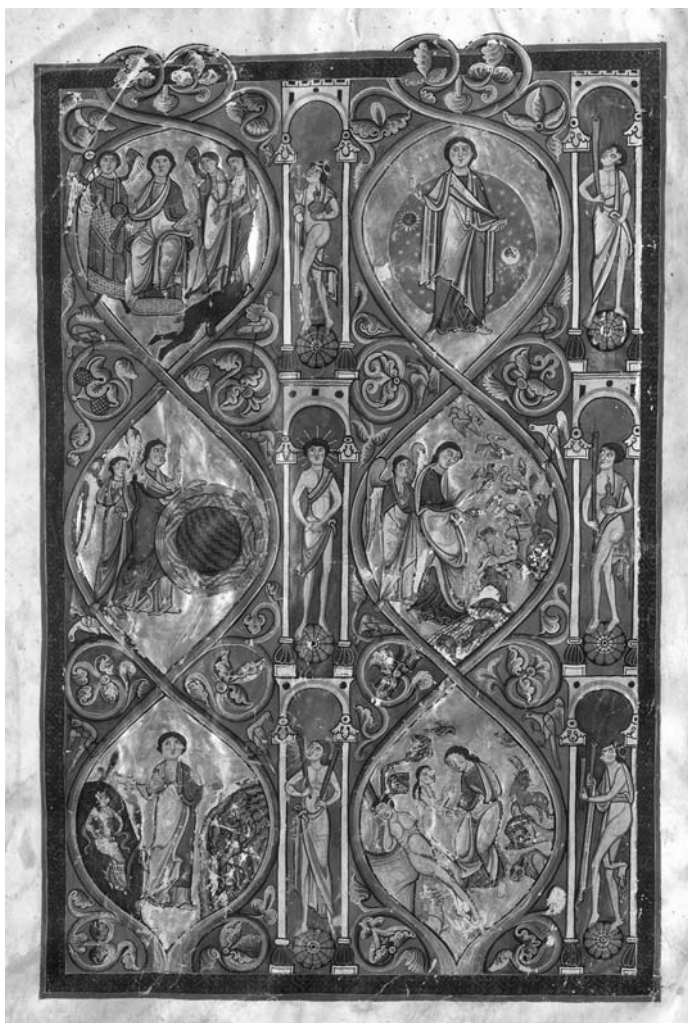
49. Сотворение мира. Иосиф Флавий. «Иудейские древности». (Париж, Национальная библиотека, MS. Lat. 5047, f. 2r), Сер. XII в.

(Бамберг, Городская библиотека, Add. 94, f. 154v). То, что атрибуты в их руках совершенно другие (например, воздух несет Луну, а огонь — Солнце, в то время как в руках Земли — нагой человек, а Воды — рыба), говорит о неустойчивости этих атрибутов и готовности персонификаций к «обмену» ими. Птица — атрибут Пятого дня в Верденском гомилиарии — показана рядом с Огнем, в завитках орнамента, рыба — атрибут Воды в Бамбергском Евангелиарии — соседствует с медальоном Воды, держащим весло и кувшин. Изначальная связь с античными персонификациями (элементов, стихий, календарными) налицо, налицо и подвижность атрибутики. Как мы увидим ниже, к концу XII века использование атрибутов станет еще более случайным.

Сама идея представить дни Творения антропоморфно сближает иконографию миниатюры с котноновским циклом; об их еще более близком родстве свидетельствует центральный медальон, представляющий Седьмой благословенный день в отчетливо котноновской иконографии, коленопреклоненным перед Творцом.

Зальтен вслед за Хейманн сравнивает персонификации Дней Творения в Верденском гомилиарии с соответствующими сценами в неконцентрическом варианте композиции — заставке IN к рукописи «Иудейских древностей» Иосифа Флавия, выполненной в середине XII века¹ (Париж, Национальная библиотека, MS Lat. 5047, f. 2r; илл. 49). Здесь пять из шести медальонов со сценами Творения заняты аллегорическими изображениями Дней с медальонами или «пейзажами Творения». В руке Пятого дня узнаваемый атрибут, роднящий его с предыдущей рукописью, — птица. Медальон Шестого дня занят фигурками животных и сценой сотворения Адама

¹ Zahlten J. *Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*. P. 113–114.



50. Сотворение мира. Библия Гумперта (Erlangen, Universitätsbibliothek, cod. 121, f. 5v)

и Евы — без персонификации Дня. Ян Ван дер Мейлен идентифицирует центральную женскую фигуру с нимбом, предстоящую Творцу в позе оранты, с божественной Премудростью¹, А. Хейманн — с Богоматерью, однако она занимает место освященного и благословенного Седьмого дня, и именно ее, придерживая рукой, благословляет Творец. Так же благословляет Творец и персонификацию Седьмого дня в центральном медальоне Верденского гомилиария. Фигуры шести Дней здесь, в отличие от Верденского гомилиария, единообразны и напоминают по типу одновременно и ангелов, и Творца «коттоновского типа»². Это родство доказывается и тем, что трое из Дней держат в руках медальоны Творения. Сама по себе композиция не является концентрической, однако расположение персонификаций Дней в медальонах и полу-медальонах по сторонам от Творца указывает на изначальное родство с ней. Замечательно, что здесь внешний медальон окончательно приобрел роль нейтральной, не имеющей отношения ни к Творцу, ни к Творению рамки, готовой принять и более декоративную форму, близкую к форме геральдического щита.

Окончательно утратили форму медальона внешние поля и одновременно перепутались истоки персонификации Дней Творения в рукописи зальцбургской школы конца XII века, так называемой Библии Гумперга (Erlangen, cod. 121, f. 5v; илл. 50). Шесть Дней Творения представлены в рамках, явно напоминающих мандорлы. Как и в Адмонтской и Михельбойернской Библиях,

¹ *Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter.* P. 119.

² Вопрос изображения ангелов-Дней впервые поставлен Мари-Терез д'Альверни. Она указывает на идентификацию ангелов с Днями в трактате бл. Августина «О Граде Божиим» (IX, 9). *D'Alverny M.-T. Les Anges et Les Jours* (1).

описанных нами в части III, в сцене Сотворения светил медальон Творения представлен за спиной Творца. На прямое родство с «коттоновским типом» указывают присутствующие в ряде сцен за спиной Творца ангелы. Но самое главное, в архитектурных ячейках между сценами Шестоднева представлены персонажи, стоящие на красных дисках подобно огненному херувиму в сцене Изгнания из рая коттоновского цикла, полуобнаженные и с атрибутами: светильниками разной формы, восходящими к атрибутам Света (см. главу «И увидел Бог свет...» в разделе Аппендикс) — в виде кувшинов, рогов и факелов (выше мы встречали все эти атрибуты у персонификаций четырех элементов в Библии Сент-Юбер). Хейманн говорит о влиянии византийской иконографии Октатевхов, однако мы, в свете сказанного выше о немецких циклах Генезиса, можем предположить скорее не прямое, а опосредованное, через римские гигантские Библии, восприятие ранневизантийской традиции (что более объяснимо и с практической точки зрения). Помещение персонажей в архитектурную ячейку, подобную вратам Рая, и появление атрибута херувима — пылающего колеса под ногами¹ — свидетельствует о влиянии римского цикла Творения, отраженного в миниатюрах, подобных Библии из Пантеона с ее четырехрегистровым фронтисписом.

Итак, изображение Творения в первых двух описанных случаях приобретает вторичный характер — атрибута в руках аллегорического персонажа. Сам же аллегорический персонаж совершенно утерял связь с каким-то одним источником; он может выбираться в соответствии с несколькими

¹ Характерно, что в римской фреске под ногами херувима, стоящего на страже райских врат, три колеса. В сохранившихся миниатюрах Октатевхов их нет. Эти же колеса встречаются в миниатюре Северной Европы как некий универсальный мотив для обозначения небесных существ; так, в заставке к пророчеству Иезекииля в Адмонтской Библии (f. 206r) на таких колесах стоят все четыре животных видения.

разными принципами: восходить к календарному циклу (что диктуется самим характером концентрической композиции), к естественнонаучному ряду первоэлементов или к более очевидному с точки зрения смысла варианту «коттоновского» ангела-Дня, прямо, цитатно интегрированному в сложную, новую схему инициала IN, лишь отчасти родственную концентрической¹. Смысловые перемены в иконографии минимальны: персонификации остаются в одеждах «месяцев», лишаются крыльев и нимбов ангелов, сохраняя их общий типаж. Третий случай, Библия Гумперта (илл. 50, с. 292), — самый сложный и интересный; персонификации здесь приобретают совершенно размытые черты всех второстепенных героев «римского типа» (аллегорий Первого дня Творения, херувима в обрамлении райских врат), и вместе с тем они родственны месяцам и знакам зодиака с их атрибутами. Речь идет о композиционном и иконографическом творчестве на базе нескольких источников и сложении некоего универсального аллегорического персонажа из нескольких уровней «модулей».

Этот «универсальный» аллегорический персонаж тяготеет, как видно по всем трем памятникам, к тому, чтобы заполнить любую по конфигурации периферийную зону, неизбежно возникающую в сложных геометрических композициях XII века.

**«Коттоновский тип» в концентрической схеме.
Его возможная комплексность**

Самым ранним примером использования концентрической схемы для изображения Сотворения мира исследователи единодушно называют уже упоминавшийся выше

¹ В главе «Приключения Третьего дня», посвященной Третьему дню Верденского гомилиария, мы покажем, что в этот ряд могут включаться и мифологические персонажи.

ковер из Жироны (ок. 1097 г.¹; илл. 40, с. 236). Мануэль Кастинейрас возводит эту схему к каролингскому «Компутусу», скопированному в Рипольском скриптории (Vat. Lat. 123) при аббате Олибе². Благословляющий Творец с кодексом здесь представлен в центре в коттоновской иконографии Logos Creator, в восьми полусегментах по сторонам от него — сцены Творения и Адам, нарекающий животных. В трех традиционных «коттоновских» случаях — Первом, Втором и Четвертом днях — представлены медальоны, в остальных «пейзаж» заполняет весь полусегмент. Однако говорить о точном следовании коттоновским «пейзажам» здесь трудно. Мы уже упоминали выше, что первая сцена жиронского ковра — Тьма над Бездной и Отделение Света от Тьмы — представляет голубя Святого Духа в медальоне, повторяющем коттоновскую сцену. Свет и тьма представлены в виде двух ангелов в малых полусегментах по сторонам от медальона с голубем и снабжены надписями: *Lux* и *Tenebrae erant super faciem abyssi*. Зальтен включает это изображение в перечень «ангелологических» Первых дней, связанных с теорией сотворения ангелов одновременно со Светом³. Скорее по аналогии с описанной во второй части абберацией ангела Первого дня и персонификации Света во фресках Матеры здесь фигуры ангелов-Дней «коттоновского типа», очевидно, заменили персонификации Света и Тьмы Октачевхов и «римского типа» на более понятный вариант. В пользу этого обстоятельства говорит наличие у каждого из них в руках факела — атрибута Света в Октачевхах.

¹ См.: *Palol P.* Une broderie catalane d'époque romane: La 'Genèse de Gérone'; *Castiñeiras Gonzales M.* Le Tapis de la Création de Gérone: Une œuvre liée à la réforme grégorienne en Catalogne?

² *Ibid.* P. 153.

³ *Zahlten J.* Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. P. 123; *Юго Сен-Викторский.* PL 176 col. 34C; *Гонорий Августодунский.* PL 172 col. 255CD.

Естественнонаучные схемы. Их адаптация в сцене Сотворения мира и соотношение друг с другом

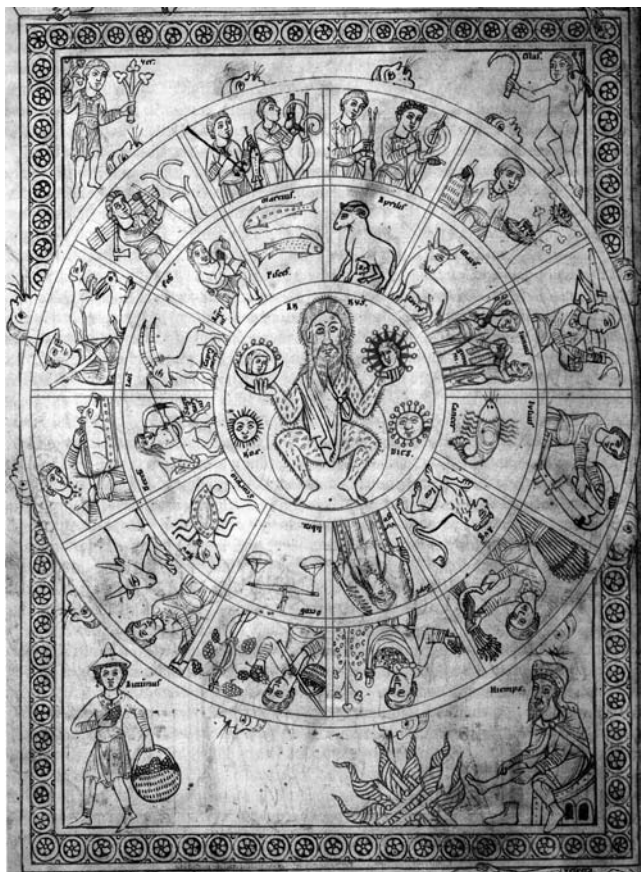
Ковер из Жироны, Верденский гомилиарий и целый ряд других композиций, использующих концентрические схемы, обладают изначальной иконографической комплексностью. На квадратное поле с персонификациями ветров по краям, организованное как карта мира в трактате Косьмы Индикоплова «О христианской топографии» и пришедшее в некоторые из иллюстраций Октатевхов (Ser., f. 32v, Sm. f. 7r; *илл.* 38, с. 218, 219), накладывается здесь концентрический медальон из трактата Исидора Севильского¹. Напомним, что сегментированный медальон восходит к исидоровской «розе ветров»², а медальон, разделенный на три части, — к его же карте мира, состоящей из трех континентов³. Медальон земли, наложенный на прямоугольник, известен наряду с прямоугольником с персонификациями ветров по сторонам, происходящим из «Христианской топографии». Оба этих типа встречаются в Октатевхах (ср.: Vat. 747 f. 17r; *илл.* 37, с. 217; и Ser., f. 32v и Sm., f. 7r).

Итак, на связь с Октатевхами и трактатом Косьмы Индикоплова в ковре из Жироны и Верденском гомилиарии указывает само поле изображения с четырьмя ветрами по углам (в ковре из Жироны четыре ветра получили еще и бурдюки, напоминающие сосуды, — атрибуты персонификаций райских рек в коттоновской традиции).

¹ *Исидор Севильский. Этимология XIV, II, 1 (Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. P. 152).* Как одно из доказательств широкого распространения исидоровского «трехчастного мира» к началу XII в. см. главу 2 о соответствующих изображениях суши в Библии из Перуджи и мозаиках Палатинской капеллы.

² См.: *Obrist B. Wind Diagrams and Medieval Cosmology. P. 35 f.*

³ *Ibid. P. 49–50.*



51. Сотворение мира и космографическая композиция. Книга Хора из Цвифальтена (Штутгарт, Вюртембергская библиотека, Cod. hist. 2, f. 17r–17v), 1138–1140 гг.

Связь с астрономическим рядом обеспечена в первом памятнике календарным циклом из трудов по месяцам, во втором — персонификациями времен года и Светом и Тьмой, явно восходящими к Году и Дню Сакраментария из Фульды.

Попадание исидоровского трехчастного медальона мира в разные варианты схем Творения известно еще по описанным в предыдущей части памятникам Италии XII века. Во второй части мы рассмотрели сходство изображения суши во Втором дне Творения в Библии из Перуджи и мозаиках Палатинской капеллы. Возможность совмещения иконографии «римского типа» с трехчастным медальоном Творения подтверждается его появлением и за Альпами во второй половине XII века в инициале IN, открывающем маасского происхождения рукопись «Иудейских древностей» Иосифа Флавия (Шантлиль, музей Конде, MS 744, f. 3r; 118).

Позднее в заальпийских памятниках концентрические схемы обогащаются присутствием календарно-зоо-диакального ряда, восходящего к позднеантичным римским мозаикам и дополненного в каролингский период изображениями сезонных трудов. Этот ряд мы видели изображенным по периметру ковра из Жироны¹. Так, подобные жиронским труды по месяцам и персонификации времен года занимают внешний круг в концентрической космографической композиции книги Хора из Цвифальтена 1138–1140 годов (Штутгарт, Вюртембергская библиотека, Cod. hist. 2, f. 17v, 1138 г.; *илл. 51*), где в центре восседает персонификация Года, по четырем сторонам от окружности — ветры, времена года, времена дня. На парной к «космографическому листу» миниатюре f. 17r представлен сходный с жиронским цикл Творения,

¹ См.: *Castineiras Gonzales M. A. Mesi.*

где в центре — восседающий на троне Творец, по сторонам — два ряда медальонов и полумедальонов, во внутреннем ряде — пейзажи Творения, во внешнем — изображения ангельского воинства и падших ангелов. Эта пара полностью показывает торжество к середине XII века в иконографии Творения космической схемы над географической: все шесть «пейзажей» прочно вошли в медальоны космической схемы.

Помимо ярко выраженной зависимости от параллельно существующих естественнонаучных схем концентрическая схема Творения сохраняет связь с традицией «небесного» медальона Творения Смирнского Октатевха.

Ярче всего отражена эта связь в Гильдесгеймском (Штаммсхаймском) Миссале (The J. Paul Getty Museum, MS 64, ff. 84v–85, 1170-е гг.; 119¹). Здесь Творец, фланкированный херувимами, изображен, как и в Октатевхе, держащим перед собой круг с малыми медальонами Творения, включающими все шесть Дней. Итак, формальная связь установлена: то, что в Смирнском Октатевхе было связано с небесными телами, в Штаммсхаймском Миссале, явно совпадающем по композиции, превратилось в «пейзажи Творения». В центре представлено Сотворение Евы в иконографии Октатевхов, с благословляющей Десницей. Присутствие херувимов также указывает на традицию Октатевхов.

Получается, что связь Дней Творения с небесными телами или знаками зодиака развивалась по меньшей мере по двум направлениям: путем наложения астрономической диаграммы на поле географической карты и путем «населения» «пейзажами Творения» полей готовой «небесной» схемы, через традицию Октатевхов прочно связанной с образом Творца.

¹ *Teviotdale E. C. The Stammheim Missal. Los Angeles: Getty Publications, 2001. P. 51 f.*

Лабильность концентрической схемы. Логика ее распада

Итак, к середине XII века концентрическая схема с одной-двумя периферийными окружностями получила в качестве одного из самых устойчивых «наполнителей» цикл Творения с Творцом в центре схемы или вне ее. Мы видели, что на рубеже 1130–1140-х годов в Цвифальтенской рукописи (f. 171) внешний ряд медальонов превращается в своего рода лепестки, несущие полуфигуры ангелов и воинства Люцифера. Этот мотив закрепляется в немецких памятниках и становится устойчивым изображением ангельских хоров, окружающих Творца, — в иллюстрации трактата *Liber sci vias* Хильдегарды Бингенской из Гейдельберга (Гейдельберг, Университетская библиотека, MS IX, Sal. X, 16, f. 2). Здесь центральный медальон с Творцом превратился в мандорлу, окруженную лишь одним рядом «лепестков» с ангельскими сонмами, а медальоны с «пейзажами Творения» скатились в нижнюю часть листа. В Евангелиарии Генриха Льва, созданном около 1175 года (f. 172; 92), лепестки, окружающие мандорлу с Творцом, содержат уже именно «пейзажи Творения». Это может объясняться непосредственным влиянием образца — Штаммсхаймского Миссала, изготовленного в том же скриптории поколением раньше¹. Схема с Творцом наверху и выстроенными в два-три ряда медальонами внизу становится не частой, но устойчивой к середине XII века. Она встречается еще в одной рукописи трактата Хильдегарды (Мюнхен, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 935, f. iv), где Творец «римского типа» изображен в изолированном медальоне над шестью медальонами Творения. Уже в начале XIII века причудливый ее вариант

¹ Müller M. E. Introduction. P. XXII.

встречается в Библии Лотиана (Нью-Йорк, Библиотека Пирпонт Морган MS M. 791, f. 4v): Троица в квадрифолии восседает в верхней части листа, ниже — семь медальонов, шесть из которых включают и Творение, и Творца.

Понятно, что распад к концу XII века концентрической схемы — лишь часть общего процесса распада схем и бурного иконографического творчества, начавшегося гораздо раньше. Напомним, что уже в последней четверти XI века шесть медальонов Творения были вынесены на отдельный лист в Библии из Кобленца (илл. 32б, с. 196, см. раздел «Перемена мест фланкирующих элементов» части II).

Мы в самых общих чертах проследили процесс обособления медальона Творения от фигуры Творца в котноновской традиции, однако эти два столь разновременных примера показывают нам, что распад готовых ранних схем мог быть как очень быстрым и радикальным (как в случае с эмансипацией Творения от Творца в Кобленцской Библии), так и поступательным (как в случае с концентрической схемой).

Распад концентрической схемы Творения дает нам одно преимущество — мы можем говорить, что отныне свободно перемещающиеся по пространству листа и комбинирующиеся в разнообразные композиции медальоны включают на равных правах как Творца, так и Творение.

Два других более или менее устойчивых типа таких композиций — инициалы IN перед Евангелием от Иоанна и I перед книгой Бытия — вполне сформированы уже к последней четверти XI века¹.

Три варианта иерархических отношений между Творцом и Творением существуют в этой многомедальонной

¹ *Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter.* P. 54, 57.

структуре: иерархия «центр—периферия» в концентрической схеме или инициале IN, иерархия «верх—низ» (как в мюнхенском трактате Хильдегарды) или в инициале I, наконец, иерархия размера и формы рамки (Творец оказывается заключен в более сложную форму—фигурную или квадрифолий, как в Кембриджской Библии, Евангелии Генриха Льва или Библии Лотиана).

Медальон как часть инициала

Формирование инициалов IN перед Евангелием от Иоанна и I перед книгой Бытия. Типы сосуществования Творца и Творения в этих инициалах

После Григорианской реформы, положившей начало производству атлантовских Библий сначала в Риме и по всей Италии, а позже и за Альпами, начинается развитие двух типов миниатюры, восходящих к каролингской традиции полных Библий, вышедших в середине IX века из Турского скриптория. В Италии акцент делается на многорегистровых фронтисписах, в то время как за Альпами очень быстро начинает развиваться иная, также по Турской школе известная форма: инициал с медальонами. Впервые такой инициал I с медальоном, содержащим символ Евангелиста Иоанна, появился в Библии Вивиана (Карла Лысого) (Инициал In. Библия Вивиана. Тур, сер. IX в. Париж, Национальная библиотека, lat. 1, f. 358v; 93)¹.

Пути формирования инициалов I и IN различны. Словосочетание In principio открывает как книгу Бытия, так и Евангелие от Иоанна, и вначале инициал формируется именно перед евангельским текстом. Около 1045 года, по данным Х. Бобера², или даже раньше, около 1025 года,

¹ *Bober H.* In principio: Creation before time. P. 24 f.

² *Ibid.* P. 16.

по мнению Д. Рейли¹, инициал IN появляется перед Евангелием от Иоанна в Библии Сен-Вааст из Арраса (Аррас, Городская библиотека, MS 599) и к 1070 году переходит к книге Бытия в упомянутой выше Библии Сент-Юбер из Брюсселя. В медальонах или декоративных квадратных рамках в IN, предшествующем Иоанну, помещаются символы Евангелистов, в медальонах инициала Библии Сент-Юбер, как мы видели выше, — персонификации первоэлементов. Мы не знаем ни одного примера, когда бы медальоны, украшающие инициал IN, содержали изолированные от Творца «пейзажи» Дней Творения. Либо Сам Творец, как в приведенной выше миниатюре из «Истории древностей» Иосифа Флавия (Париж, MS Lat. 5047, f. 2; *илл.* 49, с. 290) и в происходящей из того же региона Библии Капуцинок 1148 года (Лондон, Br. L., Add. 14788, f. 6v, 94), либо персонификации Дней Творения, как в том же парижском Флавии, соседствуют здесь с данными в медальонах и без «пейзажами Творения».

История инициала I, как мы указали выше, начинается несколько раньше, но родственным образом. Если в инициале к Евангелию от Иоанна был только один медальон, то первым примером инициала к книге Бытия с семью медальонами становится Библия из Лоббского монастыря (Турне, Bib. du Seminaire, MS 1, f. 6r; *илл.* 41, с. 237), подписанная монахом Годерамном и датированная 1084 годом². Д. Денни, как и К. Рудольф, обращает в своем исследовании внимание на то, что появление развернутого цикла Творения в заальпийской Европе в конце XI века связано с интересом к истории и нарративу

¹ *Reilly D.* French romanesque giant bibles and their English relatives: blood relatives or adopted children? // *Scriptorium*. 2002. Vol. LVI. № 2. P. 299.

² *Leclerc-Marx J., Thys N.* Les initiales historiées. Quelques hypothèses et apports nouveaux.

в целом¹. Медальоны инициала Лоббской Библии читаются снизу вверх. Творец изображен в них трижды: Десницей в Сотворении Света и ангелов, в полный рост фигурой «коттоновского типа» в Сотворении Адама и Евы и на престоле в иконографии коттоновского Седьмого дня — в верхнем медальоне.

Даже не приступая к анализу самих «пейзажей Творения», мы видим, что в первом из известных инициалов такого рода использовано по меньшей мере два источника изображений Творца: Десница Октатевхов и полная фигура коттоновского цикла. На основе этого предварительного наблюдения мы можем говорить о сформировавшемся многочастном инициале как об одной из форм, способной синтезировать все или многие иконографические варианты Творения, возникшие к началу XII века.

Инициал I в этом смысле более подходящая и гибкая форма, чем концентрическая схема: он менее иерархичен, простая рядоположенность его частей дает больше возможностей для иконографического творчества, свободного сосуществования разнородных элементов. Одновременно это форма более лаконичная, допускающая больше сокращений и условностей, как правило, меньшая по площади, не занимающая всей страницы.

По логике сложения инициал I, состоящий из медальонов, вторичнее концентрической схемы: предложенные ею свободные поля, изолирующие изображение Творца от Творения, он перегруппировывает по-своему.

Не надо забывать, что параллельно с уже сформированными инициалами и концентрическими схемами продолжают в изобилии существовать и полностраничные фронтисписы, ко второй половине XII века постепенно

¹ Denny D. The Historiated initials of the Lobbes Bibles. О развитии нарратива в искусстве XII–XIII вв. см.: Paecht O. The Rise of the Pictorial Narrative in 12-Century England. Oxford, 1953.

тяготеющие к распаду и превращению в инициал или концентрическую схему. Простейший вариант промежуточного этапа от фронтисписа к любой сложносоставной форме — масштабная многочастная заставка (как, например, лист из Библии из Сувиньи, о которой речь пойдет ниже): уже не фронтиспис, еще не инициал, нейтральная рядоположенная совокупность сцен, готовая к новой организации. Другой, противоположный пример такого «свободного плавания» абсолютно сравнявшихся в статусе медальонов Творца и Творения — описанные выше семь медальонов мюнхенской рукописи трактата Хильдегарды, где Творец «римского типа» располагается над шестью медальонами, из которых четыре — аниконические «пейзажи»: один — изображение сотворения Адама с Творцом «коттоновского типа», и последний — Низвержение Люцифера. Такая композиция — нейтральный вариант уже распавшейся стройной концентрической схемы, но еще не сложившегося инициала. Представить себе ее элементы организованными как в первом, так и во втором варианте композиции одинаково легко.

Циклы Творения второй половины XII века — финальная точка распада единой композиции

Новые принципы
композиционной организации

Следующий этап распада единой схемы раннехристианского протографа — разложение уже не внутри цикла, а внутри отдельной сцены, описанное нами в первой части как переход к мотивам и далее — к «модулям» (см. «Миграция отдельной фигуры или ее части. „Модули“»). Из сказанного ниже мы увидим, что самые интересные и непредсказуемые сочетания разнородных элементов внутри сцены приходятся на вторую половину XII века, а ко второй четверти XIII века варианты практически полностью унифицируются. Финальной и самой интересной точкой комбинации разных элементов будет не только и не столько сочетание Творца одного типа с Творением другого (уровень мотива): процесс распада идет дальше, и разнородные элементы появляются внутри единого «пейзажа Творения» (уровень «модуля»).

Подкрепить это утверждение можно лишь последовательно проведенной классификацией памятников и отбором из них полутора десятков одновременно самых интересных и наиболее показательных вариантов.

Жизнь и трансформации инициала I в Библиях XII века — непростой предмет для анализа. Й. Зальтен¹ приводит элементарную классификацию Лемана, разделяющего все такого рода инициалы на «символические изображения без Творца» и составляющие огромное большинство «изображения с активным Творцом».

Мы хотели бы предложить более развернутый вариант классификации, попытавшись расширить и уточнить типологию Лемана: необходимо классифицировать памятники в зависимости от иконографии Творца и способа/способов его совмещения с изображениями Творения.

Мы будем делить типы изображений Творца на «римский», самый вариативный (т. е. фронтальная полуфигура Логоса или «исторического Христа» анфас, Десница или Космократор в профиль — (илл. 52, 114, 116, 117); «котоновский тип» (полнофигурный вариант Логоса или «исторического Христа» в три четверти рядом или на фоне Творения — илл. 40, илл. 48, с. 236, 286); наконец, тип Октатевхов (Десница или полная фигура, держащая перед собой медальон с Творением — 119). Творец может соотноситься с Творением следующим образом: держать в руках часть творимого мира как атрибут (илл. 40, с. 236, 118) держать в руках медальон Творения (118), помещаться над Творением («римский тип»). Стоящий фронтально Творец с медальоном Творения за спиной — тип, характерный не для инициалов, а для фронтисписов, и не будет здесь рассматриваться. Необходимо также уточнить термин Й. Зальтена «символический пейзаж без Творца»: совсем без изображений Творца ни инициалов I, ни вообще циклов не бывает — Он лишь вынесен за поле каждой сцены Творения. Такой тип инициалов и концентрических композиций можно назвать «Творец в немногих сценах»

¹ *Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter.* P. 59.



52. Сотворение мира. Библия из Сувины (Мулен, Городская библиотека, Ms 1, f. 4v), посл. четв. XII в.

(илл. 41, с. 237, 115, 116). К нему примыкают и концентрические схемы, содержащие фигуру Творца, как правило, лишь в центре да еще в одной-двух сценах (илл. 40, с. 236, илл. 48, с. 286, 119). В инициалах I «символического» типа Творец, как правило, присутствует в первой (в верхнем поле: полуфигура «римского типа» или восседающий на троне Творец Седьмого дня «коттоновского типа») и последней сценах (Сотворении Адама и Евы). Кроме того, в памятниках середины — второй половины XIII в. Творец может быть вынесен за поле каждой сцены и находиться рядом с совершенно самодостаточным «пейзажем» Творения, заключенным в медальон или квадрифолий (см. инициал Творения в Библии Бертольда (ок. 1255, Копенгаген, Королевская библиотека, KB GKS 4 2, f. 5v).

Интересно, что «символический» характер хотя бы частично изолированного от Творца «пейзажа» возможен лишь в XI–XII веках. После начала XIII века мы уже нигде, кроме Памплонских Библий, не найдем медальона Творения, изолированного от Творца. Все Библии каталога Роберта Брэннера¹, посвященного парижской миниатюре эпохи Людовика Святого, имеют инициалы I, содержащие фигуру Творца с Творением в руках или рядом с Ним, заключенную в самые разные варианты рамок: медальон, арка, квадрифолий, мандорла и т. п. И. П. Мокрецова кратко определяет иконографию Творения в XIII веке: «Иконография миниатюр, включенных в этот инициал, разработанная, вероятно, еще в XII веке, не менялась на протяжении XIII столетия и, в отличие от остальных миниатюр библейского цикла, оставалась действительно каноничной»².

Композиционные особенности инициалов I, их место на странице, обрастание дополнительными медальонами

¹ *Branner R. Manuscript painting at Paris during the Reign of St. Louis.*

² *Мокрецова И. П., Романова В. Л. Французская книжная миниатюра XIII века в советских собраниях. Т. 1. М.: Искусство, 1983. С. 30.*

и полумедальонами, расширение изобразительной программы за счет иных ветхо- и даже новозаветных сцен не входит сейчас в поле нашего зрения. Для того чтобы дать читателю представление о возможностях расширения тем инициала, приведем лишь один пример: инициал I к книге Бытия в Винчестерской Библии 1180-х годов (Винчестер, Библиотека собора, т. 1, f. 51)¹ включает семь мандорлообразных полей со сценами от Сотворения Евы до Страшного суда — всю Священную историю. Об изначальной связи его с Шестодневом напоминает лишь количество сцен.

Выводы, которые можно сделать из самого наличия подобной классификации, просты: к началу рассматриваемого периода изображения Творца и Творения уже могут находиться в самых свободных взаимных сочетаниях. Пути этого взаимного освобождения мы попытались очертить в предыдущих частях. Наша задача сейчас — сделать понятие «распад иконографической схемы» наиболее наглядным и по возможности проследить пути и логику этого распада.

Из предыдущих частей видно, что двумя основными источниками иконографии Творения за Альпами становится «коттоновский тип», а также «римский тип», включающий множество элементов иконографии Октатевхов.

Насколько нам известно, Вайцманн и Кесслер, выстраивая «концентрические круги» связанных с Генезисом лорда Коттона памятников², не затрагивают детально вопрос о степени и видах связи каждого из них с протографом. В свою очередь, Й. Зальтен³ в своем фундаментальном

¹ Donovan C. The Winchester Bible. Toronto: British Library. First Edition, 1993; Kauffmann C. M. Romanesque Manuscripts 1066–1190. P. 108 f.

² Weitzmann K., Kessler H. The Cotton Genesis (British Library Codex Cotton Otho B VI).

³ Zalten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter.

исследовании об иконографии Творения ставит задачей не проследить генеалогию сцен, а классифицировать их и по возможности связать с теми или иными философскими течениями эпохи, и на этом принципе основывает свою классификацию. Этой же задаче посвящена большая статья К. Рудольфа¹. Мы попытаемся начать наш опыт классификации с того места, на котором останавливается Зальтен. Он дает чрезвычайно подробный типологический перечень вариантов композиции и способов изображения сцен Творения. Однако вне четко очерченных границ «римского типа» или «Творца-Логоса», явно восходящих к определенному раннехристианскому образцу, вопросы генеалогии каждой отдельной сцены не входят в круг его задач.

Вслед за Р. Шеллером, который в своих исследованиях о «книгах образцов»² стремится установить, где граница осмысленного цитирования детали и с какого места начинается чистый произвол в составлении композиции, мы обратимся к самому плодотворному периоду в библейской иконографии — XII веку, задавшись этой же целью. Разбив сцену Творения на отдельные элементы, мы получаем возможность не только оценить их связь с раннехристианским протографом, но и определить границы возможностей такой связи до того момента, когда наконец перестанут возникать новые комбинации отдельных элементов и наступит эра унификации.

Мы попытаемся показать, что в большинстве случаев отождествить ту или иную деталь сцены с определенным раннехристианским источником *реально возможно*. Мера этой возможности разная для типов Творца и типов Творения. Последние более разнообразны, их смысловой

¹ Rudolph C. In the beginning: Theories and images of creation in Northern Europe in the twelfth century.

² Scheller R. W. Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900—ca. 1470).

вес внутри схемы меньше, и поэтому — как мы покажем ниже — они интенсивнее и жестче механически и иероглифически (см. «„Механический“ и „иероглифический“ пути сокращения иконографической схемы») сокращаются при изменении конфигураций композиционного поля, например от фриза к медальону, — часто до неузнаваемости.

Наконец, самая занимательная часть нашей задачи — наглядно показать варианты комбинации элементов разного происхождения. В идеале такой вариант наглядного показа должен мыслиться как что-то вроде трехмерной модели, где цветом были бы выделены четыре основных первоисточника («коттоновский», «римский», раннеанглийский тип и тип Октатевхов) и еще несколько источников влияний (к примеру, разные виды естественнонаучных и богословских сочинений). К сожалению, нам остается лишь вообразить такого рода конструкцию, с помощью которой мы могли бы не только оценить степень иконографической «однородности» конкретного инициала или заставки, но и пронаблюдать варианты сплетения этих разноцветных нитей традиции.

Приведем несколько примеров таких сочетаний.

1. Простейшее — сочетание нескольких типов Творца в одном ансамбле (118, 120 (Инициал In. Сотворение мира. Библия из Понтины ((Париж, Нац. биб. ms. lat 8823, f. 1r, последняя четв. XII в.), *илл.* 41, с. 237), в которых особенно показательна Ламбетская Библия (115), где верхняя полуфигура «римского типа» сочетается с очень редким и узнаваемым Сотворением Адама из персти земной, несомненно восходящим к коттоновской традиции.

2. Вне зависимости от количества и сочетаний типов Творца обращение к разным источникам за «пейзажами» Творения (см., напр., инициал из Иосифа Флавия из Шантильи 118): сочетание персонификаций Света и Тьмы и абстрактных «пейзажей» Октатевхов с медальонами

Творения и помещением их в руках Творца как атрибутов (тип, восходящий к персонификациям месяцев или времен года естественнонаучных трактатов).

3. Соединение в композиции изображения Творца одного типа с формой поля Творения из другого: «Универсальная история» Гийара де Мулена (121 Сотворение мира. «Универсальная история» Гийара де Мулена, 1300 (Париж, Нац. библ., Ms. fr. 20125, f. 2v–3r)), где встающая из облаков полуфигура Творца «римского типа» перекатывает в руках «коттоновский» медальон, или уже упомянутая рукопись Иосифа Флавия из Шантильи конца XII века (118), где Творение-медальон (еще и в виде пришедшей из трактата Исидора «карты О-Т» трехчастного мира) расположено под полуфигурой Творца «римского типа».

4. Творение одного типа, включенное в «рамку» другого, продиктованную общей композицией и однородным выбором типа Творца: Библия из Акры (122 Сотворение мира. Библия из Акры нач. XIII в. (Париж, библ. Арсенала, Cod. 5211, f. 3v)), где все «пейзажи Творения» явно восходят к Октатевхам и «римскому типу», но вписаны в «коттоновские» медальоны в руках стоящего Творца.

5. Сочетание разной формы полей Творения и композиционных «матриц» в одной сцене. Классический пример — английская рукопись Флавия из Парижской Национальной библиотеки (Сотворение мира. Иосиф Флавий втор. пол. XII в. (Париж, Национальная библиотека, Ms. lat. 16750, f. 5r), где в первой сцене Творец катит «коттоновский» медальон Земли под совершенно «римской» полусферой неба. Половинка пейзажа Творения, таким образом, оказалась принадлежащей одной традиции, половинка — другой.

Однако, как мы говорили выше, оценить происхождение «пейзажей Творения» в ряде случаев гораздо сложнее, чем определить с типом Творца. Некоторые сцены

Творения Октатевхов и коттоновского цикла вне контекста очень похожи друг на друга, особенно в механически сокращенном варианте. В качестве принципиальных отличительных признаков мы назовем в первую очередь композиционно-рамочные: медальоны Света, небосвода, суши в «коттоновских» Первом, Втором и Четвертом днях и «стереому» небесного свода и полусферу верхней части композиции в традиции Октатевхов, своеобразную рядоположенность элементов, «каталогизирующий» принцип в Пятом и Шестом днях традиции Генезиса лорда Коттона (птицы, рыбы, животные) и «принцип географической карты» в Октатевхах. Большую роль, как мы увидим ниже, при разборе каждого аниконического «пейзажа» будет играть точка зрения — вид сбоку (почти «в разрезе») или сверху (почти «план»). Первая в огромном большинстве случаев типична для традиции Октатевхов, вторая — для наследия Генезиса лорда Коттона. Исключением будет только легко опознаваемый сюжет с голубем Святого Духа над Бездной: всегда «голубь в профиль» — наследие коттоновской традиции, «голубь анфас» — воспоминание о «римском типе».

Приходится принимать во внимание и специфику формирования центрической «медальонной» композиции или клейма. Формирование в ряде случаев центрической композиции с Десницей в центре (как в Сотворении ангелов Лоббской Библии (*илл. 41*, с. 237, или Разделении вод в Библии из Понтиньи (120)) связано, на наш взгляд, с лабильностью формы полусферы с Десницей, происходящей из Октатевхов. Круглое поле медальона, как мы описали это в части II (см. раздел «Сияние славы с полуфигурой Творца — форма и заполнение»), вызывает к жизни превращение полусферы в сферу, сохранившую в себе изображение Десницы, а тварный мир (и в том числе ангелы) оказывается не под ней, а вокруг нее. Относительно же аналогичной, но лишенной Десницы сцены в Ламбетской Библии

(115) мы, поместив ее в одном ряду с Библией из Понти-
нии, все же не можем с уверенностью сказать, что речь не
идет о совмещении двух вариантов «пейзажей» Второго
дня, как в рукописи Флавия из Парижа (см. выше): вместо
«стереомы» небесного свода Октатевхов под полусферой
Творца появляется «коттоновский» медальон Творения.

Нам придется упомянуть и о влияниях островной ико-
нографии, приносящей переработанные в течение столет-
тий раннехристианские элементы с Британских островов
с середины XII века обратно, на материк — о непрямом
пути раннехристианского протографа; см., например,
изображения Первого дня Творения в (114), (123 Сотворе-
ние мира. Библия из Монпелье Монпелье (Лондон, Брит.
библ., Harley 4772, f. 5r, втор. пол. XII в.) — островного
происхождения инструменты в руках Творца, пришедшие
на континент в руки «коттоновского» Творца Библии из
Монпелье (123) и породившие впоследствии знамени-
того Deus Artifex'a Морализованных Библий XIII века
(95, Сотворение мира. «Морализованная Библия». Вена,
Национальная библиотека Австрии, cod. 2554, f. iv, ок.
1220 г.). Неизбежно мы включим в наш перечень и эле-
менты, происходящие из календарного и географического
рядов (см. соответствующий раздел), — атрибуты и гео-
графические схемы.

Пытаться показать в связном тексте *все* варианты вза-
имодействия всего (пусть далеко не полного) перечня
памятников между собой и с цепочкой протографов оз-
начало бы окончательно запутать читателя, и для боль-
шинства типов мы вынужденно ограничились данными
таблицы с пояснением к ней.

В качестве же образцового рассуждения мы выбрали са-
мый показательный и простой из таких примеров. Способ
выживания чистого, беспримесного «римского типа» на
рубеже XII–XIII веков во Франции и в Англии — заставка

Библии из Сувињи¹ (Мулен, Городская библиотека, Ms 1, f. 4v, посл. четв. XII в.; илл. 52, с. 310) и инициал I Библии из РГБ (РГБ. Ф. 183. Ин. 960) раннего XIII века (илл. 478, с. 268) (117). Эти два памятника отделены друг от друга, видимо, двумя-тремя десятилетиями и несколькими сотнями километров и принадлежат к одному вектору «судьбы» «римского типа» за Альпами, но относятся к двум разным типам. Библия из Сувињи остается еще в рамках «переходного» типа гигантской однотомной Библии, украшенной разными типами миниатюр, отмечающими разные этапы сокращения первоначальной формы — многорегистрового фронтисписа: в ней это сочетание заставок, занимающих половину или большую часть страницы с разного вида инициалами. А Библия из РГБ представляет уже следующий, более унифицированный вариант полного текста Писания в одном томе, снабженного *только* инициалами разной степени сложности. Посмотрим же теперь конкретно, где именно пролегает водораздел между возможностью и невозможностью возвести мотив/«модуль» к раннему протографу.

Чистый «римский тип» за Альпами. Сосуществование Творца и Творения

Как мы уже говорили выше, промежуточным пунктом в процессе окончательного обособления «пейзажа» от Творца можно назвать свободное их сосуществование

¹ Cahn W. The Souvigny Bible: A Study in Romanesque Manuscript Illumination. New York: University, Graduate School of Arts and Science, 1967, Stirnemann P. Nouveau regard sur la Bible de Souvigny. [Exposition, Souvigny, musées de Souvigny, 30 juin — 30 août 1999]. Moulins: Ville de Moulins, 1999.

в инициалах и заставках заальпийских гигантских Библий XII века, названных Ван дер Мейленом «свободным подражанием «римскому типу» севернее Альп»¹. К. Рудольф связывает появление изображений семи Дней Творения в семи отдельных сценах к концу XI века и распространение его в XII веке с возрастанием богословского и естественнонаучного интереса к каждому Дню Творения, с появлением множества комментариев на первые главы книги Бытия (в частности, Шартрской школы)². Попробуем противопоставить «тотальному осмыслению» исследователями всех новых деталей иконографии и привязке их к богословским новшествам более простой путь механических заимствований. Будем действовать в соответствии с нашим, во многом заимствованным у Х. Кесслера и Дж. Хендерсона³, методом «иконографической генеалогии» на примере самого простого и чистого варианта существования «римского типа» за Альпами — Библии из Сувиньи (Мулен, Городская библиотека, Ms 1, f. 4v, кон. XII в; илл. 52, с. 310), где в восьмичастной заставке к книге Бытия Творец шестикратно изображен в иконографии первой сцены «римского типа». В пару к Библии из Сувиньи мы возьмем уже фигурировавшую в части III Библию раннего XIII века из РГБ (Ф. 183. Ин. 960, f. 9r, 1-я четв. XIII в. (илл. 47в, с. 268) II7).

¹ *Zahlten J.* Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. P. 49.

² *Rudolph C.* In the beginning: Theories and images of creation in Northern Europe in the twelfth century. P. 32–33. Исследователь приводит любопытную статистику, согласно которой к XI в. относятся всего семь известных изображений Творения в иллюминированных рукописях, к XII в. — 61, а к XIII — уже 233 (*Ibid.*, P. 29). Более детальную статистику дает в своем исследовании Й. Зальтен.

³ *Kessler H. L.* *Hic homo formatur.* The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles; Henderson, 1962.

Изображения Самого Творца в обеих Библиях прямо отсылают нас ко второй части нашей работы — памятникам непосредственно «римского типа» и ближнего круга: гигантским Библиям Италии XII века и Салернскому антепендию. В Библии из Сувиньи используются все три типа Творца, известные по памятникам Италии: раскинувший руки (в трех сценах), благословляющий со свитком в левой руке (в одной), в трехчетвертном повороте, простирающий руку из полусферы (в двух), наконец, в одной — в полный рост в странной позе, как бы полусидящим, изводя Еву из ребра Адама¹. Трехчетвертное изображение благословляющего Творца известно по сцене Обличения Каина в Салернском антепендии, во фресках же Сан-Паоло в этой сцене Творец представлен фронтально².

¹ Явная аллюзия на Космократора «римской» второй и последующих сцен, только без сферы. Совпадение ясно, если учесть общий контекст и иконографию изведения полуфигуры Евы из ребра Адама.

² И в Сан-Паоло, и в Салернском антепендии в соседних сценах Жертвоприношения Каина и Авеля, Убийства Авеля и Обличения Каина появляются два вида изображений Творца — Десница и полуфигура. Бергман (*Bergman R. The Salerno ivories. P. 24*) называет источником Десницы традицию Октатевова, о полуфигуре же говорит: «по тем или иным причинам Десница превратилась здесь в полуфигуру» (*Ibid.*). Фрески Сан-Паоло показывают две эти сцены сходным образом: полуфигура Творца в облаках призывает на жертву Авеля, Десница указывает на Каина-убийцу. Нам казалось бы логичным говорить не о трансформации Десницы в полуфигуру, а об адаптации еще одного «римского» варианта изображения Творца. Подобный пример изображения Творца в три четверти, протягивающего руку к молящемуся, встречается в мозаиках Санта-Мария-Маджоре, практически современных фрескам Сан-Паоло (в сценах Встречи Авраама и Мелхиседека, Раздела скота между Иаковом и Лаваном). Изображение Творца в Санта-Мария-Маджоре отдаленно сходно с первой сценой Сан-Паоло подобием облачной границы (см. синий столбец в таблице). Как видно по фрескам Сан-Паоло, эти два типа «рамки» для главной части композиции в римской живописи взаимозаменяемы. Сама же по себе полусфера — пустая, заполненная звездами или с Десницей — восходит, несомненно, к Октатевова.

Полусфера, в которой изображен Творец в шести сценах, представлена в нескольких вариантах. Четыре из них — облачные, два — радужные. К. Рудольф связывает цвета границы полусферы с теориями Шартрской школы о свойствах четырех элементов¹, нам же представляется более логичным говорить не о цвете, а о конфигурации полусферы. В копиях римских фресок V века фигурируют как облачный (например, в сцене Жертвоприношения Каина и Авеля), так и радужный (в многократно приведенной сцене Творения) ее варианты. Подобие такой же облачной границы мы встречаем и в мозаиках Санта-Мария-Маджоре.

В Библии из РГБ Творец в пяти квадрифолиях из семи изображен в «римском» варианте, раскинувшим руки, отделенный от Творения той же облачной границей. Мы видим, что в Библии Сувиньи — континентальном и несколько более раннем памятнике (несомненно, более высоком по уровню исполнения и значительности заказа) — наследие итальянского протографа отображено полнее и многообразнее, чем в островном. Первая сцена инициала английской Библии выводит нас в область контактов с островной иконографией: Творец Седьмого дня представлен на троне с четырехчастной сферой в руках, фланкированный фигурами двух херувимов, что сразу отсылает нас к преломлению традиции Октатевхов в раннеанглийских циклах (прежде всего в Генезисе Кэдмона ок. 1000 г., Br. I. Junius II, f. 17²; см. раздел «Раннеанглийские циклы Творения»), где Творец представлен

¹ Rudolph C. In the beginning: Theories and images of creation in Northern Europe in the twelfth century. P. 34.

² Broderick H. R. Observations on the method of illustration in MS Junius XI and the relationship of the drawings to the text; Kauffmann C. M. Biblical Imagery in Medieval England 700–1500. Ghent: Brepols Publishers, 2003. P. 33 f.

на троне в окружении херувимов, а под ним — падшие ангелы. Разделенный на четыре части медальон в руках Творца символизирует, согласно Зальтену, сотворение неба и земли, четыре элемента Творения Первого дня¹.

Обратимся теперь к изображениям Творения.

В первой сцене в Библии из Сувињи Бездна в виде водоема помещена в нижней части квадрата. Над ней — голубь Святого Духа «анфас» и персонифицированные Свет и Тьма в медальонах. Сходство с «римским типом» налицо. В Библии из РГБ (*илл. 47в*, с. 268) второй квадрифолий устроен так же: с Бездной, голубем над ней и простирающим руки Творцом — за вычетом персонификаций Света и Тьмы. Можно считать это результатом механического сокращения чистого «римского типа».

Вторая сцена в Библии Сувињи — Сотворение небесной тверди — обладает всеми признаками «пейзажа» Октатевхов. Встающая аркой над земными водами полоса небесных вод отсылает нас к соответствующим сценам Октатевхов, прежде всего самого раннего из них (*Vat. gr. 747 f. 15v*). Однако композиция Сувињи принципиально отличается от Октатевха тем, что «стереома» небосвода как бы вдвинута в полусферу с изображением Творца. При взгляде на соответствующие миниатюры Октатевхов мы замечаем, что в самом раннем из них (*Vat. gr. 747*) в сцене Сотворения небосвода дуга, ограничивающая полусферу Творца, выгнута вверх, а в позднейших вариантах (*Ser. f. 28r, Smyrna f. 5r, Vat. gr. 746 f. 22r*) она изгибается вниз. Вспомнив о разнообразных вариантах «стереомы» во фронтисписах итальянских Библий, мы можем связать этот пейзаж с римской традицией, но с одной композиционной особенностью — пейзаж со «стереомой» небесного свода «вдвигается» в полусферу Творца (или фигура

¹ *Zalhten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. P. 134.*

Творца в полусфере оказывается наложенной сверху на «пейзаж»). Этот композиционный прием связан, вероятно, с размерами и форматом поля, приближающими композицию «римского типа» к возможностям новой, сокращенной формы поля — медальону или квадрату¹. Так же, но без вдвигания зоны Творца в зону Творения, устроена третья сцена московской Библии. Там свод небесный холмиком возвышается над земной поверхностью, почти достигая облака с Творцом.

Третья сцена — Сотворение суши — связывается Зальтеном² и Рудольфом³ с трактатом Теодорика Шартрского, где говорится об испарении воды и о появлении terra non continua sed quondam similitudinem insularum («земли не сплошной, но подобной островам»)⁴. Нам не удалось найти объяснения самой механики влияния текста трактата на рождение изображения, но в «пейзажах» Третьего и Четвертого дня самого раннего из Октатевхов (Vat. gr. 747, ff. 16r, 16v; илл. 36а, с. 214) мы встречаем изображение моря не только окружающего сушу, но и изрезающего ее каналами сложной формы, разделяя на два острова. Схема Библии Сувињи представляется нам недалеко ушедшей от этого варианта. В этой сцене «пейзаж» ведет себя так же, как и во второй: два острова из четырех оказываются как бы вдвинуты внутрь полусферы

¹ Композиция «римского типа», включающая Творца и заключенная в медальон, — редкое явление в иконографии. Однако в двух медальонах инициала IN маасской рукописи «Иудейских древностей» Иосифа Флавия (Шантильи, музей Конде, MS 744, f. 3r) такой вариант присутствует (118).

² *Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter.* P. 169.

³ *Rudolph C. In the beginning: Theories and images of creation in Northern Europe in the twelfth century.* P. 34–35.

⁴ *Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter.* P. 169.

неба. В ближайшем аналоге, приведенном Зальтеном¹, островов не четыре, а три. В Библии из РГБ (илл. 47в, с. 268) сокращенность «пейзажа» не дает возможности судить о принадлежности нескольких деревьев и цветов внизу к котноновской или римской версии — мы вступили в сферу действия «закона механического сокращения» XIII века, в котором самые сложные и многочисленные из деталей композиций — растения, птицы, животные — редуцируются и упрощаются до полной потери узнаваемости.

В четвертой сцене — Сотворении светил — Творца от Творения отделяют четыре радужных полуокружности (во всех остальных сценах полуокружность всего одна). Умножение количества радуг Зальтен² и Рудольф связывают с орбитами семи планет или четырьмя основными элементами³. Мы не беремся оспаривать этот тезис, однако

¹ Медальон французской Библии позднего XII в. (Париж, В.п., MS Lat 58 (1), f. 3r; Ibid., Abb. 78, 320. P. 169.

² *Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. P. 180–182.* Зальтен говорит о семи сферах также во французской Библии конца XII в. (Paris, Bib. Nat. MS lat. 58, f. 3r) и в трактате Хильдегарды Бингенской (Wiesbaden, Cod. 1, f. 47v). Такие концентрические сферы могут, по словам Зальтена, помещаться и в Первом дне Творения, как в последней копии Утрехтской Псалтири (см. выше). Интересно, что в инициале к книге Бытия в Лоббской Библии (Турне, Библиотека семинарии, Ms 1) такие множественные радуги появляются во второй сцене — Разделении вод небесных и земных — и едва ли в 1084 г. связаны с Шартрской школой. Умножение радуг плюс включение в этот круг ангелов может означать связь со Светом (вспомним, что ангелы ассоциируются с *fiat lux*), подходящим также и для сцены Сотворения светил. Такие концентрические сферы становятся обычными в итальянских фресках позднего XIV в. (Колледжата Сан-Джиминьяно, Пизанское Кампосанто и др.). В ранневизантийской традиции такой многоцветный концентрический медальон присутствует в изображении Творца в Смирнском Октатевхе (f. 2r)

³ Рудольф (*Rudolph C. In the beginning: Theories and images of creation in Northern Europe in the twelfth century. P. 35*) говорит о семи радугах (чередующихся многоцветных и золотых), нам же кажется естественным видеть в золотых радугах просто просвечивающий золотой фон — тогда радуг остается всего четыре.

очевидно, что генетически четыре радуги этой сцены иконографически связаны с «римским типом»¹. Идея множественности сфер, восходящая к тексту трактата Макробия (Комментарий на «Сон Сципиона» Цицерона, ок. 400 г.) и упоминаемая в трактатах Бернарда Сильвестра, Роберта Гроссатесты, св. Бонавентуры и т. д.², несомненно, может появляться в иконографии Творения в разное время, нам же интересен прежде всего способ пластического выражения этой идеи при помощи подручных средств — деталей, поставляемых раннехристианским протографом. Легко оспорить можно и тезис Рудольфа о том, что темно-зеленый цвет вод в четвертой сцене³ связан с теорией Тьерри Шартрского о том, что небесные тела созданы из испарений небесных вод (в других сценах цвет воды сине-черный). В первой сцене воды такого же темно-зеленого цвета, как и в четвертой, и дело тут, на наш взгляд, в чисто декоративном «шахматном» чередовании цвета изобразительного поля.

Замечательно, что в четвертой сцене «пейзаж» принимает форму правильного медальона (чего не было в предыдущих трех сценах), по всей окружности омываемого водами и соответствующего, как и третья сцена, форме ряда миниатюр самого раннего из Ватиканских Октатевхов (Vat. gr. 747, f. 16v, 17r). Миниатюры f. 16r и 16v, как и другие миниатюры Шестоднева (Vat. Gr. 747), как мы уже говорили, благодаря выгнутой вверх полусфере, отличаются от аналогичных в более поздних Октатевхах (кроме Флорентийского).

¹ Он, в свою очередь, может восходить к традиции Октатевхов, где (в обоих Ватиканских, Серала и Смирнском) также присутствует многоцветность полусферы с Десницей в первых сценах Творения.

² См.: *Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*. P. 182.

³ *Rudolph C. In the beginning: Theories and images of creation in Northern Europe in the twelfth century*. P. 35.

Творец здесь держит в руках медальоны с Солнцем и Луной, в Библии же из РГБ (илл. 47в, с. 268) они размещены по сторонам от Его разведенных рук, что композиционно, в общем, соответствует двум полусферам, фланкирующим полуфигуру Творца в «римском типе» или полусфере в Октатевхах.

В пятой сцене Библии из Сувињи явно присутствует сходство с «панорамной» организацией композиций Сотворения рыб, птиц и животных в Октатевхе Vat 747 (f. 17r; илл. 37, с. 217): птицы вылетают за пределы выгнутой вверх полусферы неба. Сотворение животных в Vat. 747 f. 17r сильно повреждено, однако можно различить два дерева по бокам и размещенных внизу, под холмами в вольном порядке животных, сходных с композицией шестой сцены Библии Сувињи. В шестом квадрифолии Библии из РГБ совмещены рыбы, птицы и животные — сжатость сцены опять не позволяет говорить о сходстве с каким-либо раннехристианским образцом.

Седьмая сцена Библии Сувињи и седьмой квадрифолий Библии из РГБ — Сотворение Евы — устроены абсолютно сходным образом. Это «тип Октатевхов» — полуфигура Евы, извлекаемая из ребра Адама, — с полусидящим Творцом, восходящим к Космократору из второй сцены фресок Сан-Паоло (строка 8а синяя). Узнаваемость сцены здесь не пострадала в силу того, что в ней присутствуют только фигуративные элементы с фиксированным значением.

Подведем предварительные итоги. Из сравнения парных миниатюр двух памятников мы можем заключить, что к критической временной границе — началу XIII века, времени сокращения изобразительного поля и упрощения иконографии, а также в определенном типе рукописей — в полных Библиях, содержащих только инициалы, — целый ряд сцен (прежде всего многофигурные, имеющие большое количество второстепенных

персонажей) механически сокращается до невозможности возвести их к конкретному протографу. Для памятник же последней четверти XII века и принадлежащего к предшествующему по времени типу (Библии, снабженной заставками и инициалами) эта идентификация возможна на уровне каждой сцены.

Важно, что во всех тех сценах заставки из Сувиньи, где идентификация «пейзажей» с традицией Октатевхов реальна, можно выявить и конкретный тип модели: это, несомненно, рукопись, подобная самому раннему из сохранившихся Октатевхов — Vat. Lat. 747, где полусфера Творца или «стереома» небесного свода всегда выгнута вверх, а во всех «пейзажах» присутствует конфигурация не квадратной карты, а медальона (см. раздел «Медальон в сцене Сотворения мира, его виды и происхождение»). Изображение Творца «римского типа» механически накладывается на эти «пейзажи», перекрывая их часто так, что прочтение затрудняется. Можно предположить, что у автора миниатюр было два источника: образ Творца из первой сцены рукописи «римского типа», наподобие Перуджинской Библии, и «пейзажный» вариант рукописи, восходящий к Октатевху типа Vat. Lat. 747. Однако на опыте нашей второй части мы можем утверждать, что подобный источник мог быть один — но фрагментарно или «творчески» использованный. Переводя фронтиспис (наподобие Библии из Пантеона), состоящий из регистров, в сжатую заставку, состоящую из квадратных клейм, миниатюрист мог выбрать самый подходящий, «компактный» фронтальный тип Творца из первой сцены «римского» цикла и тиражировать его во всех сценах, а также инкорпорировать часть «пейзажа Творения» в область, ограниченную полусферой Творца. Этот прием, уже многократно нами упомянутый, относится к типичным для эпохи «механическим» сокращениям.

Итак, вероятно, источником иконографии миниатюр Творения Библии из Сувины стала рукопись, подобная Библии из Перуджи (см. часть II), своего рода готовое «иконографическое руководство» по «римскому типу», или, с учетом разнообразия поз и жестов Творца, памятник, иконографически подобный многим атлантовским Библиям, включивший более широкий ряд «римских» заимствований, возможно византийско-монтекассинского круга. Важно, что в процессе использования образца изменилась не собственно иконография сцены, а тип композиции, видимо, от полустраницы или детали фриза к «кадру» заставки.

Инициал Библии из РГБ (*илл. 47в, с. 268*) (117) знаменует следующий, гораздо более травматичный для изначальной схемы этап выживания «римского типа». Иконография узнаваема в области Творца, взаимоналоженность двух зон исчезла, сокращение вышло на новый уровень: верхняя часть композиции сохраняет все детали; нижняя, как менее важная, сильно механически сокращается, часто до невозможности идентифицировать протограф. Иерархия внутри сцены выстраивается, таким образом, по степени сокращенности элементов: в «пейзаже» больше подвержены сокращениям множественные фигуры (растения, птицы, животные), меньше — чисто геометрические и фланкирующие элементы. Инициал *In* Библии из РГБ, кроме того, впускает в себя и отдельные элементы раннеанглийской иконографии: в периферийных полумедальонах мы видим падение ангелов, в первом квадрифолии — Творца на троне, окруженного херувимами (образцом может служить как традиция Октатевхов, так и миниатюра Генезиса Кэдмона¹). Здесь мы можем говорить, скорее, о двух типах наследования

¹ *Henderson G. Late antique influences in some medieval English illustrations of Genesis. P. 176 f.*

традиции Октатевхов: непосредственным, через рукопись «римского типа», иконографически подобную Библии из Сувињи, и опосредованно, через раннеанглийские памятники, восходящие, в свою очередь, к ранневизантийской традиции.

Нам остается лишь дополнить выводы, приведенные выше. Важная сторона общего процесса иконографической унификации, происходящей на уровне библейского инициала рубежа XII–XIII веков, — не только самое дробление композиции на два-четыре самостоятельных элемента, *каждый* из которых может восходить к своему отдельному источнику, но и сохранение *иерархии* между этими элементами, показанной разной интенсивностью механического сокращения каждого из них. Сохранность в общих чертах иконографического типа Творца находится в этом ряду на первом месте, сохранность геометрической структуры композиции — на втором, и наиболее подвержена изменениям «пейзажная» часть, что приводит практически к полной, как в Библии Ф. 184. Ин. 960, невычленяемости иконографической генеалогии в сценах Сотворения рыб, птиц и зверей. Обобщая вышесказанное, можно утверждать: главное, что остается неизменным в процессе жизни и развития иконографической схемы, — это иерархия полей, разница в их удельном весе, определяющем логику и пути сокращения каждого из них.

Заключение

Итак, к концу нашего обзора мы пришли со следующими положениями.

1. Процессы, общие для передачи иконографических схем в Западной Европе XI—начала XIII века, в высшей степени справедливы и для иконографии Сотворения мира. С самых первых опытов обращения к раннехристианским протографам очевидно совмещение нескольких традиций в одной композиции. Если вначале этот процесс характеризуется целостными мотивами (тип Творца, тип Творения), то через столетие и вдали от «эпицентра» излучения «римского типа» — собственно Рима и Южной Италии — уже «модулями»: жестом, фрагментом «пейзажа», взаимоналожением геометрических полей. Одна из главных задач нашей работы — демонстрация процесса постепенной эмансипации и заполнения заново содержимым нового типа главного геометрического типа поля — медальона. Эта форма перестает связываться исключительно с сиянием славы и превращается в нейтральную и универсальную рамку, заполненную изначально совершенно чуждыми такого рода полю элементами «пейзажей», пришедшими из Октатехов. Одновременно возникает возможность сосуществования этих медальонов с «пейзажами» с «коттоновским» и «римским» типами Творца.

2. Наибольшей показательности этот процесс достигает ко второй половине XII века, когда доминирующим типом книжной миниатюры в Заальпийской Европе становится инициал как заведомо «экономичная» иконографическая форма, предполагающая значительные

возможности сокращения схемы — как смыслового, так и механического. Рассмотренные нами шестнадцать памятников, заключенные в таблицу, дают возможность наглядно показать не только значительную степень изолированности элементов каждой композиции, но и шансы каждого из них быть возведенным к конкретному протографу. Каждый инициал, таким образом, можно представить в виде разноцветной диаграммы, собирающей, не смешивая, от двух до четырех разнородных традиций.

3. Мы констатируем невозможность выявить генезис только самых сложносоставных, изобилующих второстепенными персонажами сцен (отчасти Третьего дня, преимущественно — Пятого и Шестого). Одновременно мы получаем возможность оценить степень устойчивости каждого из элементов композиции Дней Творения и констатировать на примере эволюции на протяжении трех десятилетий (1180–1200-е годы, собственно, от Библии Сувины до Библии из РГБ (*илл. 47в*, с. 268)) «чистого» «римского типа» в сторону угасания внимания к «пейзажу», угасания, которое, впрочем, не отменяет узнаваемости самых «абстрактных» из сцен.

Итак, к появлению светских скрипториев в раннем XIII веке иконографическая схема каждого из дней Шестоднева приходит в виде «лоскутного одеяла» — из кусочков, которые окрашены в яркие локальные цвета и разнородность которых видна издали. Вероятно, неслучайно светские мастера в огромном большинстве случаев вскоре выберут для инициалов маленьких «университетских» Библий простейший сильно усеченный в деталях вариант «коттоновского» зрелого типа со стоящим Творцом — «историческим» Христом и Творением-медальоном. Римская же традиция продолжает существовать и развиваться преимущественно вдали от «столбовой дороги»

Заключение

унифицированной и банальной типовой иконографии XIII века. Она остается за Альпами в причудливых рудиментах раннеанглийских иконографических изводов, но в большей степени на родине — в монументальной живописи Италии. Там к этому источнику суждено последовательно прикоснуться двум великим мастерам — Пьетро Каваллини, поновившему фрески Сан-Паоло в 1280-х годах, и Микеланджело, смотревшему на них в годы работы над Сикстинским плафоном.

Аппендикс

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

1. «И увидел Бог свет, что он хорош»

Персонификации Света
в западноевропейской иконографии
Сотворения мира XI–XIII веков:
происхождение и трансформации

В основной части мы показали, что иконография Сотворения мира «римского типа» изобилует персонификациями. Мы наметили в целом пути взаимодействия и попытались оценить уровень подвижности в композиции такого рода перечня неравноценных элементов: общий геометрический тип композиции, тип Творца, способы расположения «пейзажа» Творения по отношению к фигуре Творца, наконец, способы изображения самого Творения (геометрические поля, персонификации и т. п.). Здесь мы сосредоточимся на истории появления и трансформаций лишь одного, притом вовсе не главного элемента в одной отдельно взятой сцене Шестоднева. Речь пойдет о способах изображения *Света* в первой сцене цикла Творения — Отделении Света от Тьмы. Справедливости ради надо напомнить, что эта первая сцена часто бывает единственной и представляет всю историю Творения в большом ветхозаветном цикле.

Мы попытаемся проследить судьбу изображения Света в разных группах дериватов названных нами в основной части раннехристианских протографов (фресок Сан-Паоло-фуори-ле-мура, Генезиса лорда Коттона, традиции Октатевхов и традиции Пентатевха Ашбернхема). Прежде всего, это круг римско-монтекассинских фресок

и рукописей XI–XII веков, памятники раннего XI века в Испании и довьельгельмовской Англии, затем заальпийская книжная миниатюра XII века, давшая максимальное количество «гибридных» вариантов.

Рассматривая композиции перечисленных выше *протографов*, мы вправе сказать, что уже в раннехристианский период существует не менее трех способов изображать Свет и Тьму.

Во-первых, сияющие медальоны традиции Генезиса лорда Коттона (*илл. 35а*, с. 204). Курт Вайцманн, восставшая по главной реплике — мозаикам Сан-Марко — композицию утраченного задолго до гибели рукописи в пожаре листа самой рукописи¹, констатирует, что медальоны окрашены в синий и красный и обладают концентрической структурой. Форма этих дисков традиционно связывается с изображением небосвода², известным в мозаичных композициях Газы и Равенны уже в VI веке.

Во-вторых, параллельно существует еще один способ; так, во второй сцене первой полностраничной миниатюры Пентатевха Ашбернхема (VI–VII вв., *f. iv*; *илл. 31б*, с. 181),

¹ Weitzmann K., Kessler H. The Cotton Genesis. (British Library Codex Cotton Otho B VI). P. 47–48.

² Вайцманн обращается к фундаментальному исследованию Г. Магуйра (*Maguire H. Earth and Ocean: The Terrestrial World in Early Byzantine Art*. P. 12), цитирующего текст Иоанна Газского, где описана мозаика зимних терм Газы с изображением креста, вписанного в круг, который состоит из концентрических окружностей темно-синего цвета, изображающих небесный свод. См.: *Renaut L. La description d'une croix cosmique par Jean de Gaza, poète palestinien du VI^e siècle // Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski. Poitiers, 1999. P. 213 (стихи 41–43)*. См. также: *Grabar A. L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'antiquité et u haut moyen âge*. P. 15. А. Грабар точнее определяет место такого «астрономического» неба среди других способов его изображения в раннехристианской и раннесредневековой традиции, генетически связывая форму медальона с полусферой неба с исходящей Десницей, характерной для композиций Творения в Октавах.

а также в миниатюре, изображающей Отделение Света от Тьмы в Октатевхе из Библиотеки Лауренциана во Флоренции (Laur. Plut. 5. 38 f. 4a) они обозначены темными и светлыми участками с размытыми границами и подписями (в пентатевхе Ашбернхема сохранилась подпись *hic tenebrae* («здесь тьма»)). Примечательно, что во всех Октатевхах, кроме Флорентийского (Vat. gr. 476, f. 19v и др.) Тьма над Бездною (Быт 1:2) показана также простым участком темно-синего или темно-зеленого цвета.

Третий способ — наличие *антропоморфных* персонификаций Света и Тьмы в отдельных сценах (Быт 1:4–5). Вайцманн упоминает антропоморфные персонификации, описанные в трактате Филострата¹ и в мозаиках терм Каракаллы, где «День и Ночь, Солнце и Луна танцуют, взявшись за руки»². Он же говорит и о влиянии на персонификации Света и Тьмы образа крылатых Ор с факелами, известных по луврской мозаике «Суд Париса» (IV в., Антиохия). Первый по времени источник — фрески базилики Сан-Паоло-фуори-ле-Мура середины V века, известные нам лишь по позднейшей копии (см. Введение). Здесь представлены мужская и женская фигуры, заключенные в сияние славы. Характерно, что во всех Октатевхах, кроме Флорентийского (см. прим. 1 на с. 11 Введения), в отдельных сценах также представлены мужская и женская фигуры, но а) без сияния славы, б) имеющие атрибуты: Свет — факел, Тьма — покрывало над головой. В Vat. lat. 746, f. 20v (илл. 31a, с. 180) имеются греческие подписи: *пих* и *hemera*. Вайцманн³ сближает эти персонификации с хрестоматийными «Ночью» и «Зарей» из «Моления Исайи» в Парижской Псалтири (Paris, BN gr. 139, f. 435v). Характерно, что

¹ Weitzmann K., Kessler H. The Cotton Genesis (British Library Codex Cotton Otho B VI). P. 48 (Филострат Старший. Картины 1:7 и 1:11).

² Ibid.

³ Weitzmann K., Bernabo M. The Byzantine Octateuchs. P. [17].

в миниатюрах Октатевхов они представлены на светлом и темном фонах, напоминающих Свет и Тьму Пентатевха Ашбернхема и Флорентийского Октатевха. Это дает нам основания полагать, что собственно Свет и Тьма ассоциируются как в традиции Пентатевха, так и в традиции Октатевхов с окрашенными участками фона, а имена, данные им Богом, — День и Ночь (Быт 1:5) — с персонификациями. Получается, что на уровне Октатевхов сосуществуют два способа изображения Света и Тьмы, причем антропоморфный лишь уточняет и дополняет нефигуративный, иллюстрируя слова «и назвал Бог...».

Итак, из этого первичного перечисления явствует, что в греческих рукописях XI–XII веков, несомненно восходящих к ранним образцам, мы видим взаимоналожение по меньшей мере двух приемов: участки цвета сосуществуют с персонификациями. Мы видим также, что персонификации уже присутствовали в римских фресках середины V века. Даже если допустить, что протограф Октатевхов содержал именно так трактованную сцену Отделения Света от Тьмы, остается вопрос относительно иконографии фрески в базилике Сан-Паоло. В копии XVII века, сделанной, напомним, с фресок, не один раз поновлявшихся (последний раз поновленных Каваллини в конце XIII века), присутствуют мандорлы с сиянием и отсутствуют атрибуты Зари и Ночи (факел — покрывало).

Уже к протографам, вернее — к свидетельствам о них, возникают многочисленные вопросы:

а) существует ли смысловая связь темного и светлого фонов и мандорлы-сияния, окружающих персонификации Света и Тьмы в Октатевхах и фресках Сан-Паоло? Если да, то насколько прямая?

б) Насколько изменилась трактовка персонификаций во фресках Сан-Паоло при поновлении их в конце XIII века (уже не говоря о копировании в XVII веке) и могли ли

они в изначальном варианте более точно совпадать с персонификациями, известными по Октатевхам? Были ли у них в первоначальном варианте сияния славы?

в) Как связаны (и связаны ли) сияния славы во фресках Сан-Паоло с просиявшими медальонами Света и Тьмы в традиции Генезиса лорда Коттона?

Чтобы попытаться ответить на эти вопросы, мы должны подробно рассмотреть позднейшие дериваты этих четырех ранних традиций. По количеству сохранившихся памятников-дериватов явно лидирует линия Генезиса лорда Коттона. Курт Вайцманн, собрав памятники, «генетически» продолжающие эту традицию, в качестве первого по времени свидетельства ее цитирования называет Турские Библии 840–860-х годов. Однако один из четырех фронтисписов, предшествующих книге Бытия, не включает сцен первых пяти Дней Творения. Впрочем, сцены Сотворения Адама и Евы и последующие сцены свидетельствуют о непосредственной связи с коттоновской линией¹. Некоторый свет на проблему способен пролить анализ описанных выше фресок Крипты Грехопадения близ Матеры (760–770 гг. или сер. IX в.), иконографически явно близких к коттоновской традиции. Там в ветхозаветном цикле присутствуют *антропоморфные персонификации* Света и Тьмы совершенно иного рода. Однако об этом позже.

Рассмотрим сначала судьбу иконографии Первого дня Творения «римского типа»², восходящего к фрескам Сан-Паоло. По копии протографа (илл. 16, с. 167) мы знаем, что в нем была представлена комплексная сцена, объединяющая Отделение Света от Тьмы и Сотворение светил, т. е. Первого и Четвертого дней Творения. Напомним, что традиционно группа памятников «римского типа»

¹ См. прим. 1, 2 на с. 91. См. также: *Kessler H. L. Nis homo formatur; Idem. The Illustrated Bibles from Tours.*

² См. прим. 4 на с. 12 Введения.

связывается в первую очередь с так называемыми атлантовскими Библиями¹, обширной группой рукописей, содержащих полный текст Ветхого и Нового заветов. Этот тип рукописей появляется в Риме в середине XI века как одно из следствий Григорианской реформы. С последней четверти XI века примерно по 1200 год тип гигантской, или атлантовской, Библии широко распространяется сначала южнее, а потом и севернее Альп. Впервые связал миниатюры некоторых из этих рукописей, изготовленных в Риме, Лации и Умбрии, с раннехристианским протографом и римскими памятниками монументальной живописи XII века еще Э. Гаррисон в 1960 году².

Атлантовские Библии и современные им фресковые циклы Рима и Лация считаются первым по времени сохранившимся свидетельством сознательного копирования раннехристианских схем в римской живописи, однако есть ряд свидетельств о том, что а) раннехристианские росписи Рима поновлялись также в VIII–IX веках³, б) в Риме VIII–IX веков могли создаваться новые фресковые циклы, соответствующие этой же иконографии⁴. Однако мы видим,

¹ *Orofino G.* Bibbie atlantiche. Struttura del testo e del racconto nel Libro «riformato».

² *Garrison E.B.* Studies in the History of Medieval Italian Painting. P. 180–188.

³ *Matthiae G.* Pittura romana del Medioevo, sec. XI–XIV. P. 56–57; *Andaloro M.* La pittura medievale a Roma 312–1431. P. 375.

⁴ См. также: *Bilotta M.A.* La Réforme grégorienne et ses programmes iconographiques: le cas des peintures murales de l'ancien Palais des Papes du Latran à Rome et leur rapport avec l'illustration des Bibles atlantiques. Речь в статье идет о фресках капеллы Сан-Себастьяно в Латеране. Исследовательница одновременно подчеркивает, что ныне существующие фрески, датированные 1130-ми гг., имеют уникальные композиционные особенности, роднящие их с многорегистровыми фронтисписами атлантовских Библий. Многорегистровый фронтиспис как форма декора кодекса существует с IX в. и явно был известен в Риме—он присутствует в так называемой Библии Сан-Паоло-фуори-ле-Мура (Codex membranaceus saeculi IX), хранящейся в базилике с 875 г.

что иконографически первые сцены фронтисписов итальянских атлантовских Библий и соответствующие сцены современных им монументальных циклов весьма различны.

Во-первых, изображения Света и Тьмы присутствуют далеко не во всех фронтисписах Творения в атлантовских Библиях, а лишь в Палатинской (*илл. 17*, с. 168) и Перуджинской (*илл. 22*, с. 171). В остальных их персонификации заменяются изображениями Солнца и Луны в медальонах и предстоящими ангелами в виде полуфигур (Библия Пантеона; *илл. 18*, с. 169), причем Солнце и Луна могут как превращаться в простые декоративные медальоны (Библия из базилики Санта-Чечилия-ин-Трастевере; *илл. 20*, с. 170; Флорентийская Библия), так и вовсе исчезать (Библия из Чивидале; *илл. 21*, с. 171). Замечательно, что предстоящие ангелы не всегда заменяют Свет и Тьму в композиции, но могут дублировать их (в Перуджинской Библии (*илл. 22*, с. 171)). Характерно, что ангелов вовсе нет в монументальных вариантах цикла: во фресках базилики Сан-Джованни-а-Порта-Латина (Рим, посл. четв. XII в.; *илл. 23*, с. 172) и Сантуарио-делла-Мадонна в Чери (Лацио, 1-я пол. XII в.; *илл. 24*, с. 172), как и в раннехристианском протографе, с персонификациями Света и Тьмы соседствуют лишь медальоны с ликами светил. Таким образом, очевидно, что при сохранении ассоциации с раннехристианским образом, объединяющим в «комплексном» варианте композиции Первый и Четвертый (Сотворение светил) дни Творения, именно в рукописях появляются дополнительные «пришлые» элементы в виде ангелов, способные заменить или дублировать наши персонификации. В памятниках монументальной живописи такая подвижность существенно меньше.

Во-вторых, лишь в одной из рукописей итальянских атлантовских Библий присутствует полный цикл Шестоднева — в Библии из Перуджи. Во всех остальных, как

и в раннехристианском протографе, за сценой Первого дня следует сразу же Вдохновение Адама или даже Сотворение Евы.

В-третьих, изображения Света и Тьмы в группе памятников «римского типа» имеют значительную вариативность: *красная и синяя* соответственно мужская и женская фигуры, заключенные в *мандорлу* (Палатинская Библия, фрески Порто-Латина и Чери); такие же фигуры, но в просиявших *медальонах* (круглая форма) (Перуджинская Библия); *черная и белая* фигуры без всякого сияния славы (фрески капеллы Фомы Беккета в Ананьи; *илл.* 25, с. 174). Различия на уровне атрибутов мы пока не рассматриваем.

Итак, перед нами следующая группа вопросов:

1) За счет каких источников осуществляется расширение цикла Творения в Перуджинской Библии?

2) Откуда взялись предстоящие ангелы в рукописях атлантовских Библий и связаны ли они с персонификациями Света и Тьмы?

3) Как можно объяснить вариативность формы и цвета сияния славы и цвета тел персонификаций в памятниках «римского типа»?

Взаимодействие единичной сцены и цикла. Миграция неантропоморфного элемента. Медальон. Иконографическое творчество в XI веке

Попытаемся ответить вначале на первый вопрос. Выше мы приводили термин Ван дер Мейлена¹, назвавшего цикл миниатюр Перуджинской Библии «интеграцией

¹ *Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. P. 49.*

„римского типа“ в нарративную традицию». Напомним, что две главные на этот момент нарративные традиции, связанные с книгой Бытия, — это традиция Генезиса лорда Коттона и традиция протографа Октатевхов, последовательно, в отличие от фресок Сан-Паоло, иллюстрирующих события *каждого* Дня Творения. В какой форме (самостоятельная рукопись, «книга образцов», лист зарисовок?) они были доступны мастерам XI–XII веков — нам неизвестно. Некоторый свет на происходящее проливает наличие еще одного памятника, географически близкого к Риму, — пластины из слоновой кости, происходящей из Салернско-Монтекассинского круга и хранящейся в Берлине¹. Ее реверс украшен десятью сценами: от начала Творения до Изгнания прародителей из Рая. По меньшей мере семь из десяти сцен реверса пластины демонстрируют явную композиционную и иконографическую связь с «римским типом»: прежде всего в изображении Творца в виде полуфигуры в верхней части первой сцены (илл. 27, с. 176) и в виде Космократора, восседающего на сфере мира, — в последующих. При этом множество других признаков (прежде всего, наличие у Творца крестчатого нимба и характер изображения некоторых частей творимого мира) свидетельствуют о явном влиянии на этот цикл коттоновской традиции. Так, Свет и Тьма в первой сцене изображены в виде *медальонов* с сокращенными надписями LUX и TEN (сокращение от *Tenebrae*). Медальон Света изображен просиявшим. При сохранении полуфигуры Творца в верхней части композиции (и голубя Святого Духа с персонификацией Бездны в нижней) связь

¹ Берлин. Государственные музеи, собрание скульптуры. Монтекассино, 2-я пол. XI в. См.: *Kessler H. L. An Eleventh-Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival. P. 67–95.* Кесслер датирует памятник временем пребывания Дезидерия в должности аббата Монтекассино (1058–1087).

с «римским типом» очевидна. Не менее очевидна и связь медальонов рельефов берлинской пластины и современного ей так называемого Салернского антепендия с коттоновской традицией в изображении крестчатого нимба у Творца¹. Если учесть, что обе упомянутые нами салернские слоновые кости содержат именно развернутый цикл Творения, взаимоналожение двух традиций — «римского типа» и коттоновской — также становится очевидным.

Берлинская пластина как близкий по времени и географическому ареалу памятник могла бы сама по себе представить собой вполне полноценный аналог упомянутой выше Библии из Перуджи как пример «интеграции „римского типа“ в нарративную традицию». Однако существует еще целый ряд доказательств того, что медальон (особенно просиявший) воспринимается как самостоятельная форма для обозначения Света существенно раньше второй половины XI — начала XII века. Мы уже указывали выше на связь медальона с концентрическими кругами и небосвода² (см. прим. 1 на с. 242). Кроме текста Иоанна Газского, мы знаем ряд примеров раннехристианских медальонов с вписанными крестами: концентрический медальон с хризмой, напоминающей сияние Света, в мозаиках баптистерия в Альбенге (V–VI вв.);

¹ Надписи-пояснения, видимо, хотя бы отчасти связаны с техникой резьбы по слоновой кости и невозможностью пользоваться цветом. Характерно, что в первом рельефе так называемого Салернского антепендия присутствует как бы нижняя часть сцены Творения: голубь, Бездна в виде волн и два медальона, также с надписями LUX и NOX. См.: Pace V. Una Bibbia in avorio. Arte mediterranea nella Salerno dell'XI secolo. P. 37.

² Нам представляется важным отделить универсальный медальон-рамку для антропоморфной фигуры (то, что в главе 3 мы называем «сияние славы» или «медальон Творца» (нимб, круглое сияние славы)) от формы абсолютно иного происхождения — медальона-небосвода коттоновской традиции, в который могут быть вписаны лишь неантропоморфные изображения: крест, сияние, звезды, светила и т. п.

синий заполненный звездами медальон апсиды базилики Сант-Аполлинаре-ин-Классе в Равенне, снабженный также альфой и омегой по сторонам креста (сер. VI в.). Сам «космографический» характер заполнения этих медальонов свидетельствует об их генетическом родстве со сферами Творения в коттоновском цикле¹. Однако важнейшим подтверждением нашей идеи о возможности автономно (т. е. вне сцены «коттоновского типа») существования медальона уже в раннероманский период и его внедрения в разного типа композиции можно назвать появление сцен Творения с обособленными просиявшими медальонами в миниатюрах раннероманских Библий начала XI века: Библии из монастыря Сан-Пере-де-Родес (1110–1025 гг., Каталония, Paris, B. n., MS lat. 6, f. 6r; *илл. 43а*, с. 241) и из монастыря в Риполле (1015–1020 гг., Каталония, Vat. lat. 5729, f. 5v; *илл. 43б*, с. 241). В обеих рукописях в центре первой сцены Творения находится медальон, разделенный на четыре или восемь частей (см. раздел «Раннеиспанская иконография Творения»). А. Контесса в своей статье, посвященной именно этой особенности, связывает² находящиеся в центре композиции изолированные медальоны Творения в обеих каталонских Библиях с космологическими трактатами и концентрическими схемами трактата «О природе вещей» Исидора Севильского, а четырехчастное деление медальона из Библии Сан-Пере-де-Родес — с розами ветров (см. раздел «Концентрическая схема. Ее происхождение и использование в иконографии

¹ А стало быть, и с заполнением полусферы Творения в Октатевхах (см. главу 2).

² *Contessa A. Between Art, Faith and Science. The concept of Creation in the Ripoll and Roda Romanesque Bibles.* P. 22. «Космичность» медальона доказывается также наличием аналога в виде знаменитой, но существенно более поздней фрески крипты собора в Ананьи (рубеж XII–XIII вв.) с изображением так называемого «человека-микрокосма» в концентрическом медальоне, представляющем четыре элемента.

Творения»). Однако исследовательница приводит и более ценные для нас аналоги: в середине XII века в миниатюре, открывающей *Annales Colbazensis* (Берлин, Государственная библиотека, MS Theol. lat. 149, f. iv), в сцене «коттоновского типа» рядом с Творцом присутствует медальон Творения, также разделенный на четыре части! Связь медальона «естественнонаучного» происхождения с коттоновской схемой очевидна. Чтобы окончательно замкнуть этот круг, добавим, что «свободное плавание» в XI веке самого медальона и его наполнения и антуража в сценах Творения подтверждается тем, что и в знаковой нам берлинской пластине монтекассинского происхождения медальон с надписью *Lux* разделен на четыре части, а фигура Творца фланкирована альфой и омегой!

Рассмотрев все эти примеры, мы можем констатировать, что в начале XI века на периферии западнохристианского мира уже существует *откровенно гибридная* сцена, центр которой занимает находящийся в «свободном полете» медальон, прямо или опосредованно связанный с космографией, а периферию — элементы, воспроизводящие разные части композиции «римского типа».

Итак, доказав на примере берлинской пластины и каталонских Библий возможность автономизации «коттоновского» «небесного» медальона и его внедрения в «римский тип», мы имеем все основания предположить, что заключение персонификаций Света и Тьмы в Перуджинской Библии в просиявшие медальоны — также результат именно этого иконографического процесса. «Освобожденный» медальон, сохраняющий смысловую связь с «коттоновскими» Светом и Тьмой, объединяется с персонификациями «римского типа». Более того, в Библии из Перуджи в иконографию Разделения вод Второго дня (илл. 39, с. 222) внедряется автономный медальон, родственный сегментированным схемам раннекаталонских

Библий: схема «трехчастного мира» — *Orbis tripartitus* из 14-й главы «Этимологий» Исидора Севильского — три части окруженного океаном земного диска — Европа, Африка и Азия, разделенные Доном и Нилом, впадающими в Средиземное море. Эта же схема описывается позднее Гонорием Августодунским в 8-й главе *Imago mundi* (PL 172 col. 122D). Таким образом, медальоны Творения Перуджинской Библии демонстрируют непосредственную связь с источником, питавшим иконографию каталонских памятников. Несколькими десятилетиями позже появится новый аналог — явно «коттоновские» по расположению медальоны Света и Тьмы в роли светил и «трехчастный мир» в мозаиках нефа Палатинской капеллы в Палермо¹.

Трансформации неантропоморфного элемента. Форма сияния славы. Гипотезы

Обратимся теперь вновь к раннехристианскому протографу. Мы задались вопросом, каким было изначально и было ли вообще сияние славы в раннехристианских фресках Сан-Паоло-фуори-ле-Мура до их поновления. Первый пример *подлинного сохранившегося* изображения сияния славы, окружающего антропоморфную персонификацию в иконографической схеме Первого дня Творения «римского типа», — миниатюра Палатинской Библии (посл. четв. XI в.; *илл. 17*, с. 168). Здесь, как и во всех случаях, кроме Библии из Перуджи, сияния славы имеют форму мандорл. Впервые миндалевидные формы сияния славы приходят из восточнохристианского мира на Запад

¹ См.: *Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. P. 170–171.*

в середине IX века (первое дошедшее до нас свидетельство — *Majestas Domini* в Евангелии Лотаря — Париж, Национальная библиотека, MS lat. 266, f. 2v). Вариативность форм сияния в памятниках «римского типа» XI–XII веков и наличие сведений о поновлении фресок нефа базилики Сан-Паоло при папе Адриане (772–795 гг.; см. прим. 2 на с. 161) позволяет нам выдвинуть осторожное предположение об *отсутствии* в раннехристианском протографе каких-либо сияний славы и об их появлении в ходе переписывания фресок в конце VIII века. В свою очередь, Каваллини мог воспроизвести во время своего поновления некоторые детали этого промежуточного варианта¹.

Еще одна, равноправная, версия, содержащая даже более, на наш взгляд, небанальный и изящный вариант создания схемы: приход сияния славы в монументальную живопись позже, после середины XI века, из книжной миниатюры (ведь фрески базилики Сан-Джованни-а-Порта-Латина, 1190-е гг., и Сантуарио-делла-Мадонна в Чери, 1-я пол. XII в., современны атлантовским Библиям или даже созданы позже как Палатинской, так и Перуджинской Библий). В книжной миниатюре, как и в других малых формах, возможна большая иконографическая подвижность, и процессы «миграции» «котоновского» медальона в первой половине — середине XI века могли привести к замене черно-белых фонов, на которых появляются наши персонификации в Октатевхах, на медальоны, воспринимавшиеся как сияния славы и в ряде случаев превратившиеся в мандорлы. Таким образом, сияние славы в монументальной живописи могло появиться не раньше 1100 года (к этому моменту уже существует Палатинская Библия). Руководствовался ли Каваллини в ходе своей реставрации фресок Сан-Паоло

¹ См.: *Andaloro M. La pittura medievale a Roma 312–1431. P. 376–377.*

рукописью или монументальными аналогами, или же все-таки какие-то формы сияния славы уже присутствовали? К сожалению, сколько-нибудь точная информация о характере докаваллиниевского поновления фресок базилики Сан-Паоло отсутствует¹.

Наше предположение об отсутствии любых форм сияния славы в раннехристианском протографе подтверждается и наличием ряда фресок «римского типа», где Свет и Тьма присутствуют в виде светлой и темной фигур (фрески капеллы св. Фомы Беккета в соборе в Ананьи; илл. 25, с. 174; после 1173 г.). Заметим, что в миниатюрах Октатевхов, помимо уже описанных нами персонификаций на светлом и темном фоне, также есть изображение Дня и Ночи в сцене Благословения Ноя в виде белой и черной фигур, которые как бы вращают разделенный на четыре части медальон² (Смирнский Октатевах, f. 21v, и Vat. gr. 746, f. 57r) и тем самым иллюстрируют обетование, данное Господом Ноем: «впредь во все дни земли сеяние и жатва, холод и зной, лето и зима, день и ночь не прекратятся» (Быт 8:22). Интересно, что композиция с черной и белой фигурами, предстоящими Творцу, в Риме не была забыта. В мозаике фасада церкви Сан-Томмазин-Формис на Целии (ок. 1200 г.) присутствуют черный и белый рабы, предстоящие Христу. Эта пара в трансформированном виде приходит и в другие композиции: черная нагая фигура Ночи и светлый, но облаченный

¹ См.: *Matthiae G.* Pittura romana del Medioevo, sec. XI–XIV. P. 56–58, 99, 187; *Andaloro M.* La pittura medievale a Roma 312–1431. P. 375–377.

² Было бы заманчиво проассоциировать четырехчастный медальон Октатевхов с описанным четырехчастным делением медальонов, восходящим к Исидору Севильскому и далее — к «Метеорологии» Аристотеля (см. прим. 454). См.: *Weitzmann K., Kessler H.* The Cotton Genesis (British Library Codex Cotton Otho B VI). P. 55. Подробнее о происхождении черной и белой нагих фигур в роли Света и Тьмы см. раздел «Тьма как связанный раб».

в священнические одежды День с факелом предстоит Деснице¹ в свитке *Exultet* из собора в Тройе (кон. X в). Благодаря последнему раннему примеру (а также еще более ранней, существующей в другом ряду параллели — изображению Сатаны в *Vat. gr. 749, f. 12v* в виде черной фигуры с посохом, напоминающим потухший факел), мы можем сказать, что черно-белая гамма существовала по меньшей мере одновременно с красно-синей (а возможно, и раньше нее) и, возможно, может быть возведена к влияниям аниконических, окрашенных черным и белым тоном участков фона, известных нам по Пентатевху Ашбернхема и Октатевхам.

Остается нерешенным вопрос о цвете фигур Света и Тьмы в раннехристианском протографе. На акварели Эклисси мы видим красную и синюю мандорлы, сходные по цвету с мандорлами Палатинской и медальонами Перуджинской Библий. До времени создания миниатюры Палатинской Библии нам известен лишь один, но очень показательный пример использования красного и синего в противопоставлении друг другу — это одна из сцен новозаветного цикла мозаик верхнего регистра нефа базилики Сант-Аполлинаре-Нуово в Равенне, иллюстрирующая притчу об отделении агнцев от козлиц. По правую руку от Христа, с избранными, стоит красный ангел, по левую, с проклятыми, — синий. Впрочем, в Октатевхах противопоставление красного и синего связано лишь с Солнцем и Луной в Четвертом и последующих Днях Творения (напр., *Vat. gr. 746, f. 24v*), что и закрепляется далее в иконографии Четвертого дня Творения. Первым известным нам сохранившимся изображением

¹ Благословляющая Свет Десница в сегменте неба явно указывает здесь на родство с иконографией Творца в Октатевхах (ср. *илл. 4*, с. 66). См.: *Rizzi M. P. Chiese rupestri a Matera* P. 36–37; *Weitzmann K., Kessler H. The Cotton Genesis (British Library Codex Cotton Otho B VI)*. P. 15–16.

светил в подобной гамме является мозаика нефа базилики Санта-Мария-Маджоре (430–440-е гг.), изображающая Иисуса Навина, останавливающего Солнце и Луну над Гаваоном. Луна там, правда, представлена бледно-голубой на фоне более темного неба. Очевидна красно-синяя гамма светил в изображении Распятия в Евангелии Рабулы (586 г., Флоренция, Библиотека Лауренциана, cod. Plut. I, 56, f. 13a). Далее, в более поздних памятниках Рима и Западной Европы этот цветовой расклад закрепляется¹. Не зная, какого цвета изначально были диски Света и Тьмы в миниатюре Генезиса лорда Коттона², мы можем предположить, что красно-синий цвет мандорл персонификаций во фресках Сан-Паоло-фуори-ле-Мура появился не ранее поновления в конце VIII века при папе Адриане и был результатом *заимствования* цвета светил, уже определившегося к этому времени, сияниями славы Света и Тьмы. Еще одно доказательство этого тезиса — фреска из базилики Сан-Джованни-а-Порта-Латина, где персонификация Света в красной мандорле имеет солнечный венец вокруг головы, явно ассоциируясь с Солнцем. В позднем памятнике, выходящем за рамки нашего исследования, — мозаиках купола флорентийского баптистерия (рубеж XIII–XIV вв.) — в сцене Творения явно «римского типа» нагие, лишенные мандорл и атрибутов тела Света и Тьмы окрашены в красный и синий цвета помещенных над ними светил.

¹ Во фреске «Распятие» из римской церкви Санта-Мария-Антиква (741–752), в многочисленных Распятиях в каролингской миниатюре (Евангелие Франциска II, Париж, BN lat. 257, f. 12v., 850–875 гг.).

² Напомним, что лист с изображением Отделения Света от Тьмы был утрачен в рукописи еще до пожара и Вайцман реконструирует эту сцену исключительно по мозаикам нартекса Сан-Марко. См.: *Weitzmann K., Kessler H. The Cotton Genesis (British Library Codex Cotton Otho B VI)*. P. 48.

Миграция отдельного антропоморфного персонажа. Ангелы-оранты, их происхождение и трансформации

Вернемся теперь к проблеме появления в большинстве случаев в первой сцене Творения атлантовских Библий полуфигур ангелов с различными жестами, так или иначе связанными с молитвенным предстоянием (см. *илл. 18*, 22, с. 169, 171). Они могут заменять (как в Библии Пантеона, Чивидале, Санта-Чечилия), а могут и сосуществовать с нашими персонификациями. Впервые ангел с воздетыми руками в сцене Отделения Света от Тьмы появляется в коттоновской традиции (т. е. в мозаиках Сан-Марко). М.-Т. Д'Альверни идентифицирует такие фигуры, число которых в мозаиках Сан-Марко соответствует порядковому номеру каждого из Дней Творения, с персонификациями этих Дней¹. Как мы писали выше, до недавнего времени самыми ранними аналогами этой фигуры считались ангелы, присутствующие при Сотворении Адама в миниатюрах первых фронтисписов двух из четырех Турских Библий (см. прим. 4 на с. 201)². Полтора десятилетиями позднее, описывая совместно с К. Вайцманном круг памятников, связанный с коттоновской традицией, Херберт Кесслер отметит наличие сцены Сотворения ангелов, следующей непосредственно за Отделением Света от Тьмы (а не при Сотворении Адама!), в памятниках коттоновской традиции — Салернском антепендии и берлинской

¹ Исследовательница указывает на идентификацию ангелов с Днями в трактате бл. Августина «О Граде Божиим» (IX, 9): *D'Alverny M.-T. Les Anges et Les Jours* (1).

² Г. Кесслер еще в 1971 г. связывает их присутствие с текстом апокрифа «Жизнь Адама и Евы», где говорится о поклонении Сынов Света творимому Адаму. См.: *Kessler H. L. Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles*. P. 155–156.

пластине из Монтекассино¹. Однако здесь ангелы не стоят в позах орантов, а склоняются до земли перед Творцом (илл. 26, 27, с. 175, 176) подобно тому, как это делает благословенный Седьмой день в мозаиках Сан-Марко². Выше мы указывали, что Сотворение ангелов сразу после Света упоминается еще в трактате бл. Августина «О граде Божиим»³, а о распространенности этой идеи в конце XI века можно судить по цитате из популярнейшего текста эпохи — «Светильника» Гонория Августодунского, где на вопрос ученика «Когда были сотворены ангелы?» учитель отвечает: «Когда сказано было „Да будет свет“»⁴.

Вернемся к вопросу, на который мы пытаемся ответить. Каким образом молитвенно предстоящие ангелы появились в первых сценах фронтисписов атлантовских Библий? Почему их позы не совпадают с позами ангелов в Салернском антепендии и берлинской пластине?

Предстоящие Сотворению Адама ангелы-оранты Турских Библий, присутствующие в двух из четырех рукописей этой группы, — одно из доказательств возможности варьирования периферийной детали иконографии уже к середине IX века и собирания их из разных источников.

¹ Weitzmann K., Kessler H. The Cotton Genesis (British Library Codex Cotton Otho B VI). P. 49; Kessler H. L. An Eleventh-Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival. P. 80 ff. Отметим, что в Италии эта тема присутствует далее в мозаиках собора в Монреале (1180-е), а с последней четверти XI в. ангелы присутствуют во Втором дне Творения, сразу же после Света, и в ряде заальпийских памятников: в Лоббской Библии (Турне, Библиотека семинарии, MS 1, f. 6r), Hortus Deliciarum и др.

² См.: Kessler H. L. An Eleventh-Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival.

³ Aug. De civ. Dei, XI, 9. См.: Kessler H. L. An Eleventh-Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival. P. 81

⁴ Honorius. Elucidarium. PL172 col. 113B, цит. по: Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. P. 110.

Приводя апокрифическую «Жизнь Адама и Евы» в качестве источника информации о предстоящих Адаму ангелах, Кесслер¹ ограничивается общей констатацией иконографической связи миниатюр Турских Библий с котноновской традицией. Попробуем сформулировать гипотезу о механизме миграции мотива, привлекая для этого недавно найденный памятник, еще не нашедший своего места в иконографической генеалогии Сотворения мира. Описанные нами выше лангобардские фрески Крипты Грехопадения близ Матеры включают частично сохранившийся цикл Творения, который открывается сценой Сотворения Света (илл. 34, с. 202). Творец «котноновского типа» (безбородый стоящий персонаж с крестчатым нимбом) простирает руку с благословляющим жестом в сторону персонажа, которого Р. Капрара впервые описал как «молодую женщину [...] зывающую к Богу с воздетыми руками и открытыми ладонями»². Сомневаться в том, что это персонификация Света, не приходится — об этом свидетельствует надпись *Ubi Dominus dixit fiat lux* (где Господь сказал «Да будет свет»). Сравнивая эту композицию с единственной доселе известной репликой этой сцены в котноновской традиции (напомним, отсутствовавшей в самом раннехристианском протографе) — мозаиками Сан-Марко, — мы можем сразу констатировать, что при общем очевидном сходстве композиции здесь отсутствуют казавшиеся столь важными и незаменимыми в римско-монтекассинском кругу медальоны. В роли Света выступает здесь фигура с воздетыми руками, явно иконографически восходящая к ангелу-оранту Первого дня, известному нам по мозаике Сан-Марко (см. илл. 35а,

¹ *Kessler H. L.* Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles. P. 155.

² *Caprara R.* Tradizione longobarda nella pittura della chiesa rupestre del Peccato Originale a Matera. P. 7.

с. 204, подробнее об этом см. раздел «Процессы трансформаций внутри сцены Сотворения мира короткого цикла „римского типа“»¹. Нам понадобилось бы еще несколько промежуточных звеньев, чтобы показать, как именно полуфигура с воздетыми руками из Первого дня превратилась в ангела-оранта дня Шестого. Родство с каролингской миниатюрой, впрочем, доказывается еще целым рядом иконографических деталей². Итак, мы можем предположить, что прямым или кружным путем, через интеграцию деталей непосредственно коттоновской или каролингской традиций ангел-орант пришел в миниатюры римских атлантовских Библий, заменив персонификации Света и Тьмы или встав рядом с ними.

Мы можем привести еще два примера, доказывающих взаимозаменяемость поклоняющихся ангелов Первого дня и светил Четвертого дня в монтекассинском круге.

В сцене Сотворения светил Салернского антепендия (илл. 26, с. 175) полуфигуры Солнца и Луны, заключенные в звездный медальон, *поклоняются* Творцу подобно ангелам — сынам Света. Здесь налицо использование «модуля» движения — жест поклонения переходит на светила.

Важно отметить, что описанная формула, известная нам по Библии Пантеона (ангелы с молитвенными жезлами + диски Солнца и Луны) точно повторяется на аверсе берлинской пластины из Монтекассино, в сцене

¹ До сего момента речь шла об «обмене смыслами» деталей одной иконографической схемы, пришедшей из коттоновской традиции. Но важно упомянуть, что в соседней сцене — Грехопадении — используется уже совершенно иная схема. Творец там изображен в виде Десницы, а не в виде безбородого персонажа с нимбом; налицо обращение к традиции Венского Генезиса и Октатевхов, свободно варьируются не второстепенные, а главные детали. Таким образом, тезис Кесслера о нескольких источниках иконографии Турских Библий получает еще более очевидное и яркое подтверждение на новом материале.

² Например, трактовкой Грехопадения не в одной, а в двух сценах, как в Турских Библиях.

Распятия. Мы можем заключить, что ко второй половине XI века эта часть композиции уже достаточно устойчива, чтобы переноситься неделимой в совершенно чужеродную сцену. Солнце и Луна, обязательные в композиции Распятия, «увлекают» за собой и ангелов. Фланкирующая часть композиции становится универсальной и выходит за рамки изначального сюжета.

Дальнейшая судьба Света-оранта весьма примечательна. В заальпийских памятниках середины — второй половины XII века, в комплексных схемах, давно утративших композиционное родство с раннехристианскими циклами, крылатый или бескрылый оронт-полуфигура продолжает появляться в Первом, Шестом и Седьмом днях Творения. Так, в концентрической схеме Евангелия Генриха Льва (96, Сотворение мира. Евангелие Генриха Льва. Вольфентбюттель, Библиотека герцога Августа, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2, f. 172r, ок. 1175 г.) крылатый ангел фигурирует в качестве Первого дня Творения, сопровождаемый надписью о сотворении Света и ангелов¹. В этой же композиции представлена полуфигура Адама-оранта в Шестом дне Творения. В полностраничном инициале In, открывающем список «Иудейских древностей» Иосифа Флавия (1155–1180 гг.; Paris, Bibliothèque Nationale, MS Lat. 5047, f. 2r; илл. 49, с. 290), в виде оранта изображен уже благословенный Седьмой день². Встречаются случаи, когда Свет-оронт фигурирует и вне цикла Творения; так,

¹ *Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter.* P. 125

² *Ibid.* P. 56. Интересно, что А. Хейманн идентифицирует эту фигуру с Девой Марией, подчеркивая, что она одна из всех персонификаций Дней Творения явно женского пола. Это вносит в наш список еще одну возможность «мутации» иконографического элемента, однако не противоречит высказанной выше идее свободной «миграции» мотива и внедрения его в разные сцены. См.: *Heimann A. The Six Days of Creation in a XII-Century manuscript.* P. 274.

в Штутгартской книге капитула (Штутгарт, Городская библиотека, Brev. 128, f. 9v, 1101 г.; *илл.* 53) Свет и Тьма фланкируют фигуру Сидящего на престоле, окруженного 24 старцами. Свет здесь представлен обнаженным, в позе оранта и с солнечным нимбом вокруг головы, явно указывающим на его смешение с персонификацией Солнца¹.

Миграция детали-атрибута. Факел зажженный и потухший

В заключение скажем несколько слов о возможностях миграции мелкой детали-атрибута. В миниатюрах Октатевхов (к примеру, *илл.* 31а, с. 180) мы видим в руках персонификации Света факел, возводящий это изображение к позднеантичным версиям персонификации Зари. В ряде случаев этот атрибут продолжает сопровождать персонификацию Света — как в рамках цикла Дней Творения, так и вне его. В памятниках «римского типа» он то пропадает, то вновь появляется (см. *илл.* 23, 24, с. 172). Он сохраняется в персонификациях Света и вне композиций «римского типа» — в свитках *Exultet* (см. прим. 1 на с. 349), а также в заальпийских концентрических композициях, использующих персонификации Дней Творения с атрибутами, в частности в так называемом Верденском гомилиари (Верден, Городская библиотека, MS 1, f. J, 1-я пол. XII в.; *илл.* 48, с. 286), где Первый день Творения представлен персонажем в одеждах эпохи с факелом в руках

¹ История полуфигуры оранта могла бы быть продолжена во многих направлениях, см., в частности, статью И. Криста о персонификации «голоса крови Авеля» во фресках XII в.: *Christe Y. La voix du sang d'Abel. Fresques de l'église San Vittore a Muralto. Lugano, 1982.*



54. Распятие с Солнцем и Луной (деталь). Рамбонский диптих (Ватиканские музеи, 62442, IX–X вв.)

(см. прим. X на с. XXX). Интересно, что на этом же листе в качестве атрибута персонификации уже собственно Света (или Дня) в верхней части листа представлена еще одна форма светильника — плоская с огнем.

Самый ранний из известных нам примеров *передачи* атрибутов Света и Тьмы светилам — появление горящих факелов в руках персонификаций Солнца и Луны в сцене Распятия в так называемом Рамбонском диптихе, вышедшем из римской мастерской¹ (IX–X вв., Ватиканские музеи, 62442; илл. 54). Здесь налицо и частичная утрата

¹ Kessler H. L. An Eleventh-Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival. P. 75.

атрибутом смысла: в руках Луны такой же горящий факел, что и в руках Солнца. В позднеантичной традиции Ночь могла изображаться с потушенным факелом как *Nox velificans* (Молитва Исаяи. Парижская псалтирь, Paris, BN gr. 139, f. 435v; 97), в ряде случаев эта традиция воспроизводится и позже (илл. 24, с. 172). В монтекассинском круге тема потухшего факела сохраняется в берлинской пластине в сцене Сотворения светил (илл. 27, с. 176, четвертая сцена в верхнем ряду). Нагие мужская и женская фигуры фланкируют фигуру Творца с полусферой неба и светилами в ней, причем у женской фигуры в руках явно потухший факел¹. Интересно, что Х. Кесслер утверждает, что эти фигуры «несмотря на отсутствие крыльев, должны быть идентифицированы как ангелы»².

Мы могли бы предположить, что в случае Рамбонского диптиха налицо просто частичное изменение смысла атрибута (факел Луны тоже горит), однако, скорее всего, речь идет о механическом переносе атрибута Света для симметрии и единообразия пары. На периферии западнохристианского мира, в раннеанглийском Парафразе Эльфрика (Сотворение светил. Парафраз Эльфрика. нач. XI в., Cotton Claudius B. IV, f. 3r; 98) в сцене Сотворения светил Солнце и Луна, управляющие своими колесницами, также держат зажженные факелы. Полная утрата атрибутом смысла, впрочем, уже произошла в первой половине XI века на противоположной периферии христианского мира, в Библии из Риполла (1015–1020 гг., Vat. lat. 5729, f. 5v; илл. 43б, с. 241): Свет, воздевающий одну руку, в другой держит что-то вроде букетика цветов.

¹ Автор приносит благодарность И. А. Орецкой, указавшей на еще один путь миграции атрибута — потухшего факела: наряду с черной мандорлой он присутствует в изображении Сатаны в книге Иова IX в. (Vat. gr. 749, f. 12v).

² Kessler H. L. An Eleventh-Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival. P. 85.

В заальпийских памятниках второй половины XII века процесс утраты смысла атрибутом происходит быстрее и активнее. Скажем, в так называемой Библии Гумперта (Эрланген, Библиотека университета, MS 1, f. 5v, ок. 1200 г.; *илл.* 50, с. 292) шесть персонажей фланкируют поля с изображением Дней Творения. В руках у пяти из них — светильники разной формы (факелы и плошки с огнем), шестой изображен с солнечным нимбом. А. Хейманн¹ называет их Днями Творения, однако мы видим, что смысл атрибута каждого из Дней безвозвратно потерян.

Самым предсказуемым и стабильным процессом в этой области остается перенос акцентов внутри нераздельно связанных в первой «комплексной» сцене «римского типа» двух пар фланкирующих элементов Свет—Тьма и Солнце—Луна. Мы уже предположили, что красный и синий цвета персонификаций Света и Тьмы в XI–XII веках связаны с адаптацией возникшей существенно ранее расцветки светил. Мы видели также, что в миниатюре Италии XII века в первой сцене Творения Свет и Тьма часто пропадают, заменяются на ангелов и т. п., Солнце и Луна же практически всегда на месте. Посмотрим теперь на обмен атрибутами. Тут возможны разные варианты, но в абсолютном большинстве случаев атрибуты светил — сияющий диск и полумесяц — оказываются «сильнее» атрибутов Света и Тьмы. Мы можем сразу же отметить лишь одну жесткую закономерность: рядом с *персонифицированным* Солнцем с солнечной короной факел в руках Света не встречается *ни в одной* из известных нам композиций. Мы уже видели, как в Рамбонском диптихе Солнце и Луна получили атрибуты Света и Тьмы. Обратное случается гораздо чаще. Самый ранний из сохранных памятников, в котором антропоморфные Свет и Тьма утратили атрибуты

¹ *Heimann A. The Six Days of Creation in a XII-Century manuscript. P. 274.*

(факел и покрывало), встав по соседству с персонифицированными Солнцем и Луной, — Библия из монастыря Сан-Пере-де-Родес (*илл. 43а, с. 24т*). В традиции римской монументальной живописи очевидный обмен атрибутами происходит в рамках «римского типа»: уже во фресках базилики Сан-Джованни-а-Порта-Латина (*илл. 23, с. 172*) мы видим солнечный нимб на голове персонификации Света. Заметим, что параллельно в римской живописи существует безупречно «антикизирующий», лишенный всяких замен и переносов тип с зажженным и потушенным факелами в руках Света и Тьмы и совершенно невыразительными Солнцем и Луной в виде дисков (фреска в Чери; *илл. 24, с. 172*). Таким образом, персонифицированное Солнце полностью вытесняет факел Света как архаичный и менее понятный атрибут и в ряде случаев заменяет его на солнечную корону.

В заальпийских памятниках мы также видим ряд подтверждений этого тезиса. Солнце и Луна появляются в руках у персонажей, фланкирующих полуфигуру Творца в композиции «римского типа» первой сцены составного инициала Библии из Монпелье (Лондон, Британская библиотека, Harley 4772, f. 5r, 2-я пол. XII в.; 123). Ниже изображен предстоящий ангел, а в следующем компарimente — Четвертый день Творения, Сотворение светил, где в руках у Самого Творца — те же диски Солнца и Луны. Кем бы ни были персонажи первой сцены (а мы вряд ли узнаем это доподлинно) — Светом и Тьмой или Солнцем и Луной, — налицо совмещение «комплексной» римской схемы Первого дня с нарративным циклом составного инициала. Окончательный переход атрибутов Солнца к Свету подтверждает и ранее описанная миниатюра Штутгартской книги капитула с нагим орантом-Гелиосом и солнечной короной в роли Света (с надписью *Lux*) в апокалиптической композиции (*илл. 53, с. 356*).

Еще одно подтверждение важности функции светил, постепенно вытесняющих персонификации Света и Тьмы, мы видим в миниатюре, также имеющей не библейский, а календарный смысл: в космографической композиции книги Хора из Цвифальтена (Штутгарт, Вюртембергская библиотека, Cod. hist. 2, f. 17v, 1138; *илл.* 51, с. 298). В центре композиции — полунагой Год-Annus, восседающий на троне, дублируя композицию на предыдущей странице, где на троне восседает Творец, окруженный Днями Творения (f. 17r). В руках у Года — диски с лицами Солнца и Луны, а под ними, на местах, где в композиции «римского типа» находятся персонификации Света и Тьмы, — черный и красный диски с лицами и лучами, оба напоминающие Солнце, с подписями *nox* и *dies*. К середине XII века процесс завершился — День-Свет окончательно соединился с Солнцем.

Итак, на протяжении XI–XII веков по обе стороны Альп в разного типа композициях Солнце и Луна «победили» Свет и Тьму двумя способами: вначале сообщив им собственные красный и синий цвета, а потом и лишив их изначальных атрибутов-факелов и, наконец, заставив окончательно потерять собственные черты.

На примере одного немаловажного, но все же второстепенного персонажа мы попытались показать механизм иконографического творчества самого плодотворного в этом отношении периода Западноевропейского Средневековья — XI–XII веков. Периферийная часть комплексной иконографической схемы оказывается подвижной на нескольких уровнях: возможны замены одной группы персонажей другими, вытеснение более «сильной» парой персонажей менее сильной пары, иконографическое «давление» этой более сильной пары на менее сильную до полной утраты своеобразия.

Вопрос о технической стороне дела — о том, способен ли мастер XII века руководствоваться *только* памятью,

а если нет, то какую в роль в реальности играли «книги образцов» и «летучие листы», крайне плохо сохранные и немногочисленные (см. часть I), — полностью открыт. Из вышесказанного очевидно, что в монументальной живописи «подвижность» и вариативность детали существенно меньше, поэтому мы можем предполагать, что, в отличие от миниатюриста (образцом которому могла служить вся монастырская библиотека), монументалист руководствовался специальным образцом или рядом образцов. Пределы «свободы» средневекового миниатюриста четко очерчены, и одна из целей нашего исследования — еще раз наглядно показать механистичность, предопределенность образцами самого процесса иконографического «творчества» в XI–XII веках. Наш пример призван проиллюстрировать и тезис о памяти как движущей силе иконографического творчества — ведь ни один из сохранившихся «листов мотивов» не способен заменить ни обширный кругозор, свидетельствующий о детальном знакомстве с несколькими иконографическими традициями, ни безошибочное чувство «удельного веса» элемента в композиции, позволяющее виртуозно жонглировать второстепенными частями, сохраняя до поры смысл целого. Мы попытались показать, как в течение столетия такое «жонглирование» постепенно сводит смысл некогда важного элемента почти к чистой декоративности.

2. Тьма, Ночь, Луна. Как танцовщица стала плакальщицей

Обратимся теперь ко второй части пары фланкирующих персонажей в сцене Первого дня Творения и рассмотрим трансформации образа Тьмы. Для этого приведем самый, с нашей точки зрения, наглядный пример возможного разброса между трактовкой этого образа по обе стороны Альп. В части II мы рассматривали иконографию «римского типа», восходящую к позднеантичному иконографическому варианту Ночи под покрывалом—*Nox velificans*—и имеющую два атрибута, появляющиеся одновременно или по отдельности: факел (потухший или горящий) и покрывало, распростертое над головой. Луи Откер в своей классической работе об иконографии Солнца и Луны в сцене Распятия приписывает эти атрибуты Диане Луцифере¹. В классических примерах продолжения в христианском искусстве Востока позднеантичных мифологических традиций—миниатюрах Парижской Псалтири и Октатевхов—могут присутствовать все эти атрибуты в разных сочетаниях: потухший факел и велум в Молитве Исаяи (Парижская Псалтирь, Константинополь, X в. Париж, Нац. библ. Gr. 139, f. 435v; 99); только велум в Переходе через Красное море (Парижская Псалтирь, Константинополь, X в. Париж, Нац. библ. Gr. 139, f. 419v; 100, и в аналогичной миниатюре Октатевха Vat. gr. 747 89 f. 89v; 101); зажженный факел в Переносе костей

¹ *Hautecoeur L.* Le Soleil et la lune dans Les crucifixions // *Revue archéologique.* 1921. Т. 14. Р. 25.

Иосифа (Vat. gr. 747 88v). Эта традиция продолжается в памятниках «римского типа» — в раннехристианских фресках Сан-Паоло (илл. 16, с. 167) и фресках Сантуарио-делла-Мадонна в Чери (илл. 24, с. 172) Тьма сохраняет потухший факел (этот атрибут в монтекассинской среде и миниатюрах Hortus переходит к персонификациям светил Четвертого дня Творения, как мы показали это в предыдущей статье). Справедливости ради надо отметить, что во всех остальных памятниках «римского типа» XI–XII веков, сохранивших персонификации Тьмы, она лишена атрибутов.

Второй, принципиально отличающийся от позднеантичного, вариант трактовки темы связывается с Рейнско-Маасским регионом. В трех памятниках: уже описанном нами Верденском гомилиарии (илл. 48, с. 286), книге капитула из Штутгарта (Книга капитула, Штутгарт, Вюртембергская библиотека, Brev. 128, f. 9v, 1101 г.; илл. 53, с. 356), «Иудейских древностях» Иосифа Флавия (Шантильи, музей Конде, MS 0774, f. 3r, район Мааса, 2-я пол. XII в.) — в разных вариантах композиций (медальоне или периферии концентрической, медальоне инициала IN) Тьма предстает закрывшей лицо руками с наброшенным на них краем покрывала плакальщицей. Внятного объяснения этому факту исследователи не дают. В своей работе о Верденском гомилиарии 1938 года А. Хейманн пишет: «Метаморфоза изменила одежды Тьмы. Танцовщица [Nox velificans] стала плакальщицей»¹.

Попробуем начать с той точки, на которой останавливается А. Хейманн. Общим свойством перечисленных изображений является то, что в большинстве случаев они явно тяготеют к полуфигуре и фланкируют центральное изображение. В виде полуфигур, как указывают

¹ Heimann A. The Six Days of Creation in a XII-Century manuscript. P. 272.

многие исследователи, изображаются в первую очередь персонификации Солнца и Луны в сцене Распятия (начиная с ампул Монцы и Боббио, где они изображены расходящимися)¹. Л. Откер связывает происхождение этой пары с описанной Павсанием паре статуй Селены и Гелиоса на элидской агоре. Селена в этой паре уходит, держа свое светило в руках².

Каким же образом Солнце и Луна, фланкирующие Распятие, связаны со Светом и Тьмой в Сотворении мира? Во-первых, обе пары персонажей дублируются второй парой. В Сотворении мира Свету и Тьме в большинстве случаев (как мы показали в части II) сопутствуют Солнце и Луна, в Распятии уже к концу VI века, например в Евангелии Рабулы (Сирия, 586 г., Флоренция, Библиотека Лауренциана, cod. Plut. I, 560, f. 13r, 102), появляется группа предстоящих. Через римские памятники ранневизантийский тип предстоящих приходит в каролингское искусство³. Так, если в Евангелии Рабулы Мария и Иоанн еще изображены по одну сторону от креста, то в оратории Феофота в римской церкви Санта-Мария-Антиква (741–752 гг., 103) — уже по разные. Второй признак этой пары — жесты скорби предстоящих (Иоанн прижимает руку к губам или щеке, Мария поднимает покрытые руки к лицу или закрывает ими лицо), появившиеся уже в Евангелии Рабулы и ставшие более выраженными в римской фреске. По мнению Э. Леести, именно отсюда они приходят и в каролингские памятники (уже в Утрехтской Псалтири (f. 90r) и Сакраментарии Дрогона (ок. 850, Метц,

¹ Leesti E. Carolingian Crucifixion Iconography: An Elaboration of a Byzantine Theme // RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review. 1993. Vol. 20. № 1/2. P. 4.

² Hautecoeur L. Le Soleil et la lune dans Les crucifixions // Revue archéologique. 1921. T. 14. P. 17.

³ Leesti E. Carolingian Crucifixion Iconography: An Elaboration of a Byzantine Theme. P. 5 ff.

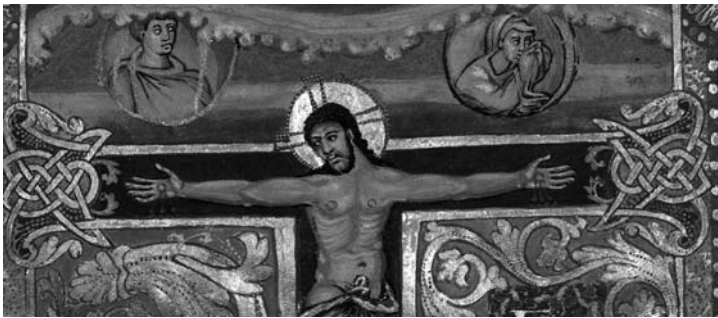
Paris BN Ms lat. 9428 f. 43v; 104) эти жесты присутствуют у предстоящих).

Каким же способом эти жесты переходят в иконографию Сотворения мира?

Во-первых, персонифицированные Солнце и Луна, пришедшие в иконографию Распятия еще в памятниках Святой земли, лишь в каролингский период и именно на Западе становятся устойчивым мотивом, в восточнохристианском же мире они редко встречаются после VI века. В ряде случаев уже с начала IX века Солнце и Луна также изображаются с горестными жестами (впервые это отмечено в Диптихе Харрах, дворцовой школы, 810 г., Кельн, Музей Шнютген; *илл.* 55)¹. И. Лабрадор Гонсалес называет это «произвольным изображением горя в сравнении с Марией и Иоанном»². Характерно, что этот прием повторяется во множестве примеров каролингско-оттоновского мира, где дается весь спектр изображений скорби: в миниатюре Сакраментария Карла Лысого (Paris, B. n., lat. 1141, f. 6v, 853 г.; *илл.* 55) Ночь отворачивается и уходит, закрывая лицо; в аналогичной сцене Евангелиария Оттона III (Мюнхен, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, f. 248v, 1000 г.; *илл.* 55) отворачиваются оба светила; в упомянутом выше Рамбоннском диптихе оба светила, подобно Иоанну, прижимают руки к щекам. Таким образом, жесты скорби Солнца и Луны к 1000 году становятся устойчивым мотивом. Тогда же в Рамбоннском диптихе (IX–X вв., Ватиканские музеи, 62442) жесты скорби сочетаются с атрибутами Света и Тьмы (двумя факелами) в руках светил, предстоящих Кресту (*илл.* 55). Этого тезиса об универсальности облика Солнца и Луны, к X веку

¹ Ibid. P. 6.

² Labrador González I. M., Medianero Hernández J. M. Iconología del Sol y la Luna en las representaciones de Cristo en la cruz // Laboratorio de arte. 2003. № 17. P. 77.



55. 1. Солнце и Луна перед Крестом. Диптих Харрах (Кёльн, Музей Шнютген, 810 г.); 2. Распятие с Солнцем и Луной (деталь) Сакраментарий Карла Лысого (Paris, В. н., lat. 1141, f. 6v), 853 г.; 3. Распятие с Солнцем и Луной (деталь) Евангелиарий Оттона III (Мюнхен, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, f. 248v), 1000 г.

получивших атрибуты нижней пары персонажей обеих композиций (Распятия и Сотворения мира) и, как мы показали в предыдущем разделе, «пересиливших» Свет и Тьму, сообщив им свои устойчивые признаки наподобие цвета тел или мандорл, было бы достаточно, чтобы предположить, что жесты скорби, в частности закрывание лица Луной, могут спонтанно переноситься и на изображение Тьмы¹. Однако есть еще один аргумент.

Параллельно с формированием пары предстоящих возникает усложнение самой структуры композиции Распятия при помощи внедрения естественнонаучных схем. Так, С. Фербер сравнивает композицию каролингского Распятия с персонификациями Земли и Моря внизу и Солнцем и Луной вверху с картографической композицией в трактате Беды Достопочтенного «О природе вещей», где по углам изображены персонификации четырех элементов. Море и Земля, таким образом, оказываются на месте Воды и Земли, а Солнце и Луна — на месте Огня и Воздуха². Тезис Фербера подтверждается тем, что на ковре из Жироны (*илл.* 40, с. 236) наблюдается сходная ситуация: Солнце и Луна соседствуют с двумя явно картографического характера элементами — четырьмя райскими реками, из которых сохранились Гихон и частично Фисон, восходящими к схеме Рая, описанной в части II (см. прим. 2 на с. 215). Именно в этом поле происходит встреча разнородных элементов: Света и Тьмы с Солнцем и Луной. Замечательно, что все известные нам варианты использования иконографии Тьмы-плакальщицы относятся именно к сложным типам композиций с «естественнонаучными»

¹ Интересно, что впоследствии эти жесты-«модули» могут переходить и на персонификации Смерти (в Евангелии Уты) и Синагоги (в Хортус делициарум).

² *Ferber S. Crucifixion Iconography in a Group of Carolingian Ivory Plaques // The Art Bulletin. 1966. Vol. 48. № 8/4. P. 328.*

корнями — концентрическим или инициалу IN с медальонами. Такова миниатюра уже известного нам Штаммхаймского Миссала (Getty, MS 64, f. 86, Hildesheim, Germany, ок. 1170 г.), где по сторонам от Распятия изображены сверху персонифицированные Солнце и Луна, а снизу — два диска с надписями Lux и Nox.

Итак, три наших памятника с Тьмой-Плакальщицей можно вписать в не очень большой треугольник Цвифальтен — Сен-Трон — Верден в Рейнско-Маасском регионе, для которого с каролингско-оттоновского периода характерно усложнение иконографических схем за счет привлечения схем из научных трактатов. Именно в этом регионе и в результате подобного усложнения схемы и произошло смешение этих двух понятий. Когда это случилось — мы не знаем, однако существует одна удивительная зацепка в совершенно другой географической зоне. В сцене Сотворения мира в раннеанглийском Генезисе Кэдмона (Bodleian Junius XI, f. 6v–7r, ок. 1000 г.; *илл. 42a*, с. 238) в первой сцене — отделении Света от Тьмы — под фигурой Творца находится крылатый персонаж, закрывающий лицо краем одежды. Исследователи единодушно считают его персонификацией Тьмы¹. Однако пути, которыми Тьма-плакальщица проникла с континента на острова, нам неизвестны. Общих замечаний о влиянии некоего каролингского прототипа (см. прим. 4 на с. 87) на иконографию Генезиса Кэдмона здесь явно недостаточно.

¹ *Raw B.* The drawing of the angel in Ms 28. St. John College, Oxford // *Journal of the Warburg and Courtauld Institute.* 1955. Vol. 18. P. 318; см. также: *Blum P.* The Cryptic Creation Cycle in MS Junius xi. P. 215.

3. Тьма как скованный раб. Опыт поиска «модулей»

Обратимся теперь к иному способу изображения Тьмы, известному по одному-единственному, но тем более интересному и показательному примеру — открытым в 1963 году и недавно отреставрированным фрескам лангобардского периода и стиля в Крипте Грехопадения близ Матеры (760–770-е гг. или сер. IX в.; *илл.* 34, с. 202). В части II (см. раздел «Замена второстепенных элементов на чужеродные. „Участники вечного света“») мы говорили о персонификации Света в первой сцене Творения, представленной в виде женской фигуры в позе оранты, ассоциирующейся с персонификацией Первого дня Творения коттоновской традиции. В этой же сцене показана персонификация Тьмы, обладающая совершенно иными характеристиками. Р. Капрара описывает эту фигуру как «фигуру юноши в короткой серой тунике, скрестившего руки перед животом в жесте, который Карла Фругони определяет как „жест боли“»¹ (*илл.* 56). Автор специально подчеркивает, что персонификация Тьмы обута в высокие сапожки. Руки и ноги персонажа кажутся связанными. Джойя Бертелли, подчеркивая уникальность иконографии Света и Тьмы во фресковом цикле, связывает позу и жест изображения Тьмы с фигурой, «персонифицирующей Смерть, а стало быть, Тьму», в свитке *Exultet* из Бари (Бари, Библиотека собора, N 1, 1020–1040-е гг.²; *илл.* 56). Имеется в виду фигура Сатаны

¹ *Caprara R.* Tradizione longobarda nella pittura della chiesa rupestre del Peccato Originale a Matera. P. 7.

² *Bertelli G.* Il ciclo pittorico della grotta. P. 81.



56. Связанные персонажи. 1. Сотворение Тьмы (Матера, Крипта Грехопадения, 760–770 гг. или середина IX в.) (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули); 2. Сошествие во Ад (Бари, свиток *Exultet*, Библиотека собора, № 1, 1020–1040 г.); 3. Исцеление бесноватого (Муранский диптих, Равенна, Археологический музей, V в.) (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули); 4. Исцеление бесноватого (Золотой кодекс из Эхтернахта (Нюрнберг, Национальный музей, Ms. 156142, ф. 32v)), ок. 1030–1040 гг. (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)



в сцене Сошествия во Ад, которая иллюстрирует слова молитвы *Næc nox est, in qua, destrúctis vínculis mortis, Christus ab ínferis victor ascéndit* («Это ночь, когда, разрушив узы смерти, Христос от ада вошел победителем»). Действительно, здесь поверженный Сатана в сцене Сошествия во Ад связан таким образом, что руки его скрещены перед животом, как и у персонификации Тьмы. Однако живопись Крипты Грехопадения по меньшей мере на 150 лет старше, чем миниатюры свитка. Ассоциация связанного Сатаны с Тьмой подкрепляется тем, что черный связанный персонаж, персонифицирующий Тьму в свитке *Exultet* из собора в Тройе (X в., Тройя,

Музей диоцеза, № 3), ассоциируется с мраком — *Caligo*¹ (см. текст самой субботней молитвы, где фигурирует «избавление от мрака»: *ætérni Regis splendóre illustráta, tótius orbis se séntiat amisísse calíginem*). Черные фигурки, подобные Мраку из свитка *Exultet* в Тройе, встречаются в изображениях поверженного Сатаны в ранних римских сценах Сошествия во Ад VIII–IX веков (нижняя базилика Сан-Клементе, ц. Санта-Мария-Антиква). Ассоциация владыки Ада и Смерти — поверженного Сатаны — с Тьмой и со Смертью возможна и делается более очевидной благодаря изображению Мрака. Интересно, что в «римском типе» Сотворения мира присутствует ряд памятников, где фигуры Света и Тьмы представлены черными и белыми нагими персонажами (например, упомянутые выше фрески оратория Фомы Беккета в Ананьи 1170-х гг.; илл. 25, с. 174). Ассоциации связанного персонажа со связанным Сатаной из свитков *Exultet*, таким образом, намечены. Благодаря присутствию нагих черных фигур Дня и Ночи в сцене Благословения Ноя в Октатевхах (Смирнский Октатевх, f. 2iv, и Vat. gr. 746, f. 57r, 105), мы можем предположить наличие весьма ранней связи между черной фигурой Тьмы-Ночи и черной же фигурой поверженного Сатаны в ранних вариантах Сошествия во Ад², которая в случае фресок Матеры дала своего рода «обратный ход»: поместила на место фигуры Тьмы ее аналог из актуальной и распространенной в этот период сцены — Сошествия во Ад. Важно указать, что до Барийского свитка

¹ *Leclercq-Kadaner J.* De la Terre-Mère à la luxure. À propos de «La migration des symboles». P. 38.

² См.: *Юровская З. В.* Византия — Западная Европа: Иконография Сошествия Христа во Ад (IX–XI вв.). Дисс. ... канд. искусствовед. МГУ, исторический факультет. М., 2006. С. 62. Автор подтверждает нашу догадку, называя попираемого персонажа изображением Тьмы.

связанные поверженные персонажи под ногами Господа могли изображаться в ряде миниатюр Псалтири (Штутгартской и Утрехтской, например). То, что случай со связанным Сатаной из свитка *Exultet* в Бари не единичный, доказывается наличием аналогичной позы со связанными впереди руками еще у нескольких персонажей в аналогичных сценах разного времени, в том числе в Сошествии во Ад из оттоновского Евангелия из Брешии (Брешия, Библиотека Квериниана, *cod. mbr.* 2, f. 35v, 1-я пол. XI в.), Винчестерской (Лондон, Br. L., Cotton MS Nero C IV f. 14r, 1140–1160) и Сент-Олбанской (Хильдесхайм, Библиотека собора, f. 49r, 1120-е гг., 106) Псалтирей, изобилующих ранними иконографическими реминисценциями.

Из нашего экскурса видно, что мы сравниваем в выбранных композициях в данном случае то, что Флоренс Дойхлер в своем исследовании Псалтири Ингеборги назвал «модулями» (см. прим. 2 на с. 24) дав этому понятию пояснение *Bewegungsformeln*, «формулы движения». Речь идет о переходе из одной композиции в другую не целостных фигур, но отдельных частей фигуры, точнее, жестов, поз, других изолированных аспектов.

Итак, мы вслед за Дж. Бертелли вычленили один из возможных источников позы персонификации Тьмы и попытались ее объяснить. Остается, однако, необъясненным интригующе «современный» характер одежд персонификации Тьмы. Короткая туника, штаны, сапожки явно не принадлежат поверженному Сатане из сцены Анастасиса. Уникальность сцены и малоисследованность памятника оставляет нам возможность действовать лишь «методом случайного попадания», ища похожие «модули» в близком и не очень близком окружении. Ассоциация Тьмы с поверженным Сатаной позволяет вновь утверждать, что к концу VIII—середине IX века цитирование может происходить

на уровне «модуля», в данном случае жеста. Похожие жесты и позы редки в каролингско-оттоновской иконографии, обильная связанными персонажами Штутгартская Псалтирь не дает ни одной точной аналогии, однако сама тема связанного персонажа подсказывает еще один вариант — Исцеление гадаринских бесноватых. В клейме Муранского диптиха (V в., Равенна, Археологический музей; *илл.* 56, с. 373) изображен персонаж в короткой тунике, однако руки он держит более широко, чем Тьма из Матеры. Практически полностью идентичный нашей персонификации Тьмы персонаж обнаружился в миниатюре Эхтернахтского «Золотого кодекса» (1030–1040-е гг., Нюрнберг, Национальный музей Германии, MS 156142, f. 32v; *илл.* 56, с. 373): он одет в сапожки, короткую тунуку, руки связаны перед туловищем, ноги тоже.

Остается, за неимением более близких аналогий, предположить, что иконография двух связанных персонажей — лежащего Сатаны и стоящего бесноватого — могли на уровне «модулей» — положения рук и ног, характера одежды — находиться во взаимном общении благодаря ассоциативной памяти мастера или наличию каких-либо ранних образцов неизвестного нам формата. Если учесть, что первые изображения Сошествия во Ад известны лишь с VIII века¹, то можно предположить, что ранняя иконографическая схема относилась именно к исцелению бесноватых (подобные композиции известны с V–VI веков).

Первый и самоочевидный напрашивающийся аналог подобной композиции — древнеримские фигуры пленников с триумфальных арок (обычно на арках августовско-тибериевского времени в Карпантра, Оранже и др.). Руки их связаны за спиной, однако фигуры пленных даков, происходящие, предположительно, с форума Траяна

¹ Юровская З. В. Византия — Западная Европа: Иконография Сошествия Христа во Ад (IX–XI вв.). С. 47.

и украшающие арку Константина в Риме (312–315 гг.)¹ изображены с руками, сложенными перед корпусом². Более того, они представлены в длинных штанах, сапожках и коротких туниках (IIЗ). Схожим образом, хотя и в более разнообразных позах, представлены пленники на подиумах арки Септимия Севера на Римском форуме.

Заманчиво было бы предположить, что мотив «скованный пленник» мигрировал из римской триумфальной иконографии в первые циклы чудес наподобие Муранского диптиха, чтобы затем в виде «модуля» движения попасть в сцену Анастасиса и почти одновременно внедриться в «коттоновского типа» композицию Сотворения мира. Однако, как всегда бывает с ранним материалом, наше предположение наталкивается на полное отсутствие промежуточных памятников и остается на уровне гипотезы.

¹ *Valdameri C. L'Arco di Costantino. ПОРФУРА. II, numero IV (febbraio 2005). P. 37–39.*

² Реставрация 1733 г. коснулась лишь голов статуи, но не их поз и жестов.

4. *Super faciem abyssi*

Об иконографии Бездны
в западнохристианском искусстве
V–XIII веков

Рассмотрев судьбу важных «фланкирующих» элементов композиции Сотворения мира «римского типа», мы обратимся к элементу «низшего разряда» — вариантам изображения Бездны (*Abyssus*) в западноевропейском искусстве. Наше внимание вновь сосредоточено в первую очередь на регионе и периоде, ставших своего рода горнилом иконографических изменений в этой области, — Центральной и Южной Италии XI–XII веков.

Как было показано выше, к середине XI века в циклах Сотворения мира в монументальной живописи¹, миниатюре² и предметах декоративно-прикладного искусства³ Центральной и Южной Италии складывается иконография Первого дня Творения, в общих чертах восходящая к утраченным в начале XIX века фрескам базилики

¹ Мозаики собора в Монреале (1180-е), фрески церкви Сан-Джованни-а-Порта Латина в Риме (1191–1198), фрески церкви Санта-Мария в Чери (2-я пол. XII в.), фрески капеллы св. Фомы Беккета в соборе в Ананьи (после 1173) и др.

² Миниатюры Палатинской Библии (Vat. Palat. lat. 3, f. 5, посл. четв. XI в.), Библии Пантеона (Vat. lat. 12958, f. 4v, сер. XII в.), Библии из Санта-Чечилия-ин-Трастевере (Vat. Barb. lat. 587, f. 5, ок. 1200), Библии из Перуджи (Perugia, Bib. com. cod. L. 59, f. 1r), Библия из Тоди (Vat. lat. 10405, f. 4v, XII в) и др. памятники, в т. ч. заальпийские, такие как Библия из Сувиньи (Мулен, Городская библиотека, Ms 1, f. 4v, посл. четв. XII в.).

³ Аверс и реверс пластины из слоновой кости из Монтекассино (Берлин, Государственный музей, сер. XI в.), см.: *Kessler H. An Eleventh-century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival. P. 67–95.*

Сан-Паоло-фуори-ле-Мура (илл. 16, с. 167). При сохранении неизменного типа композиции (полуфигура Творца в полусфере над «пейзажем» Творения) устойчивой эту схему назвать сложно. Все элементы, кроме фигуры Творца, варьируются: персонификации Света и Тьмы могут заменяться ангелами, дисками с надписями или персонификациями светил. Еще большая вариативность свойственна и самой нижней части композиции, где традиционно помещается изображение Духа над Бездной: в разных вариантах «римского типа» Бездна (Abyssus) может быть представлена по-разному. Во-первых, это может быть *лик старца* (мозаика в Монреале; илл. 29, с. 178, 170); этот мотив изолированно, вне сцены Творения присутствует также в памятниках монументальной скульптуры того же периода, преимущественно Южной Италии¹. Во-вторых, это может быть *женский лик с распущенными волосами* (пластина из Монтекассино; илл. 27, с. 176; фрески капеллы св. Фомы Беккета в Ананьи (илл. 25, с. 174)) и, наконец, в-третьих, просто диск среди волн (фрески нефа ц. Сан-Джованни-а-порта-Латина в Риме (илл. 23, с. 172) либо *волны или четыре струи, напоминающие райские реки*, а также обитатели морского дна (фрески ц. Санта-Мария в Чери (илл. 24, с. 172), Библия из Перуджи (илл. 22, с. 171), вплоть до заальпийской Библии из Сувиньи (илл. 52, с. 310)). В ряде случаев на месте Бездны просто нет *ничего* (Палатинская Библия (илл. 17, с. 168), Библия из Тоди (илл. 19, с. 170)).

¹ Прежде всего в Кампанье рубежа XII–XIII вв.: рельефы кафедр соборов в Сесса-Аурунка и Салерно и монастырской церкви в монастыре Кава-Деи-Тиррени, часть алтарной преграды из Кампаньи (Кайзер-Фридрих Музеум в Берлине), см.: *Volbach W.F.* Ein antikisierendes Bruchstück von einer kampanischen Kanzel in Berlin // *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen.* 1932. № 53. S. 183–197; *Glass D.* Romanesque Sculpture in Campania and Sicily: A Problem of Method // *The Art Bulletin.* 1974. Vol. 56. № 3. P. 315–324.

Парадокс заключается в том, что, судя по акварелям А. Эклисси, заказанным кардиналом Барберини, в раннехристианском протографе персонификация Бездны отсутствует (илл. 16, с. 167)¹. Поскольку докаваллиниевский оригинал нам недоступен, мы вынуждены вслед за Г. Кесслером² предположить, что значительная вариативность некоторых элементов связана уже не с раннехристианским протографом, а с процессом иконографического творчества в XI–XII веках, предполагающим возможность черпать детали из разных источников.

Итак, наибольшая степень вариативности свойственна именно нижней части композиции — изображению Бездны. Это доказывается тем, что оно может в ряде случаев просто отсутствовать, тогда как персонификации Света и Тьмы или персонажи, их замещающие, непременно присутствуют в каждой композиции. С несколько меньшим постоянством, но все же в большинстве композиций присутствует и изображение Духа в виде голубя³. Высокая вариативность изображений Бездны и ее отсутствие в доступной нам копии фрески Сан-Паоло дает нам возможность предположить, что в раннехристианском

¹ Ряд исследователей отмечают, что Каваллини при поновлении фресок Сан-Паоло мог вносить изменения, добавляя или убирая некоторые детали антуража. См.: *White J. Cavallini and the lost frescoes in San Paolo; Andaloro M. La pittura medievale a Roma 312–1431. P. 375.* Однако о присутствии или отсутствии персонификации Бездны речь не идет: Г. Маттиэ отмечает лишь вероятность добавления фигуры Агнца в первую сцену для подчеркивания тринитарного смысла, см.: *Matthiae G. Pittura romana del Medioevo, sec. XI–XIV. P. 98.*

² *Kessler H. L. An Eleventh-Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival.*

³ Присутствие голубя в первой сцене Творения в памятниках круга Генезиса лорда Коттона, распространенных в том же ареале, предполагает возможность его «внедрения» в раннехристианский оригинал на одной из стадий его трансформации в XI–XII вв. (так, в первой сцене берлинской пластины он присутствует, в Палатинской Библии отсутствует).

протографе первоначально не было персонификации, а изображение Бездны было «пейзажным» или вовсе отсутствовало.

Попытаемся рассмотреть пути проникновения этих разных вариантов персонификаций. Из простого перечисления становится явным парадоксальное обстоятельство: Бездна (лат. *Abyssus* женского рода) может быть представлена как мужской, так и женской маской. За каждой из персонификаций стоит свой античный прототип.

Старец-Океан

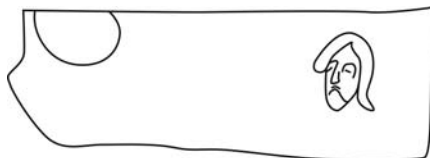
К. Вайцманн¹ и Дж. Лауден² в своих трудах, посвященных средневизантийским Октатевхам, называют известную по черно-белой фотографии миниатюру Октатевха из Сераля (Istanbul, Торкару Sarayı library, cod. G. 1.8, f. 26v, 1139–1152 гг.; *илл.* 57) первым известным изображением Бездны в образе лика старца³. При этом, по свидетельству Лаудена⁴, непосредственный прототип рукописи мог быть создан между 800–1075 годами, в то время как «архетип» Октатевхов может восходить и к дохристианской эпохе. Однако

¹ *Weitzmann K., Bernabo M.* The Byzantine Octateuchs.

² *Lowden J.* The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration.

³ Вайцманн (*Weitzmann K., Bernabo M.* The Byzantine Octateuchs. P. 17) связывает этот старческий лик с изображениями лиц умерших в сценах Анастасиса (сравнивая с Vat. gr. 752 или Гадеса в ряде иллюстраций Утрехтской Псалтири, что нам очень пригодится в дальнейших рассуждениях).

⁴ *Ibid.* P. 82, 102. Исследователь уточняет, что «архетипом» Октатевхов может считаться иудео-эллинистическая рукопись, созданная, возможно, еще до н.э. и явно предшествующая появлению фресок синопольской церкви в Дуре-Европос и катакомб на Виа Латина.



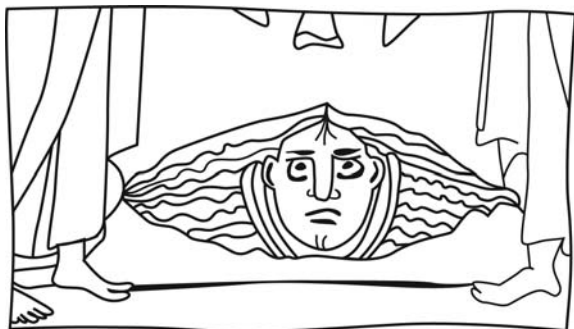
57. 1. Лик Океана. Октатевх Сераля (Istanbul, Торкару Sarayı lib., cod. G.1.8, f. 26v), 1139–1152 гг.; 2. Бокка-делла-Верита (Рим, ц. Санта-Мария-ин-Космедин, I–II в. н.э.); 3. Кафедра собора в Сесса-Аурунка (1224–1259 гг.) (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)

первые изображения старца-Бездны в сцене Первого дня Творения в Италии известны лишь во второй половине XII века. Кесслер связывает их появление в памятниках монтекассинского круга с византийскими влияниями. Генезис этого типа весьма примечателен. Ф. Барри в статье 2011 года¹ на примере археологического и историко-культурного анализа так называемого Бокка-делла-Верита из экзонартекса церкви Санта-Мария-ин-Космедин в Риме (илл. 57) убедительно доказывает, что древнеримский медальон — старческая маска связан с образом титана Океана. Такой медальон бывал предназначен для декорирования водостоков, что иконографически связывает его с многочисленными позднеантичными мозаиками подобного типа, предназначенными для украшения дна бассейна (Бад-Крейзнах, Рейнланд, 234 г., Вилла Сетиф, Алжир, кон. IV в., и др.). Анализ сохранности знаменитого медальона Бокка-делла-Верита показывает, что он располагался горизонтально и служил водостоком в бассейне, возможно, украшавшем святилище Геркулеса на Бычьем форуме². Характерно, что именно этот тип задержался в самом антикизирующем из видов искусства — скульптуре Кампаньи начала — середины XIII века (декор кафедр XIII в. в соборах в Салерно, Сесса Аурунка (илл. 57), Кава Деи Тиррени и др.). В. Ф. Фольбах еще в 1932 году³ называет эти изображения персонификациями Бездны, устанавливает связь между этими рельефами и изображениями Океана и идентифицирует их с группой более

¹ Barry F. The Mouth of Truth and the Forum Boarium: Oceanus, Hercules, and Hadrian // The Art Bulletin. 2011. Vol. 93. № 1. P. 7–37.

² Ibid. P. 14. Автор связывает появление маски Океана на Бычьем форуме с эпохой Траяна и Адриана, обновлявших алтарь Геркулеса и особо почитавших героя в связи с их испанским происхождением и памятью о его культе в Кадисе, близ Геркулесовых столбов.

³ Volbach W.F. Ein antikisierendes Bruchstück von einer kampanischen Kanzel in Berlin.



58. 1. Лик Бездны. Женская версия. Притча о богаче и Лазаре (фрагмент) Евангелие Лиутара (Аахен, Сокровищница собора, № 25, ф. 164v), посл. четв. X в. (Рис. А.А. Тэвдой-Бурмули); 2. Стеклоанное море. Бамбергский Апокалипсис (Бамберг, Государственная библиотека, Msc. Bibl. 140, ф. 10v), 1000–1020-е гг. (Рис. А.А. Тэвдой-Бурмули); 3. Лик Бездны. Ораторий Фомы Беккета в Ананьи (1170-е гг.); 4. Маска Горгоны. (Сус, мозаика тепидария, II в.)



ранних «космологических» изображений¹. Интересно, что в числе ранних параллелей он называет явно женскую маску, соответствующую роду латинского слова, с подписью *abyssus* в миниатюре, иллюстрирующей Притчу о богаче и Лазаре (Евангелие Лиутара, последняя четверть X века, Аахен, Сокровищница собора, № 25; *илл.* 58).

Женский лик (Горгона?)

Параллельно с рядом старческих ликов уже к концу X века, судя по миниатюре Евангелия Лиутара, Бездну представляет явно женская голова. Интересно, что Фольбах вслед за Ф. Закслем объясняет это просто «крайней стилизацией»

¹ Так, он приводит в качестве сравнения изображение созвездия Эридана из Арата (Лондон, Британский музей, *cod.* 250, f. 565), называет *Coelus* медальон с лицом старца в композиции «Христос во славе и древо Жизни» в Бамбергском Евангелии (Мюнхен, Государственная библиотека, *Clm* 4454 f. 20v). Ср. с мнением М. Кастинейраса о происхождении персонификаций Бездны в каталонских Библиях (см. прим. 6 на с. 274, прим. 1 на с. 389).

старческого лика¹. К первой половине XI века, судя по рельефу пластины из Берлина (илл. 27, с. 176), женская голова в роли *Abyssus*'a² появляется уже непосредственно в изображении Первого дня Творения; эта же традиция продолжается во фреске оратория Фомы Беккета в Ананьи (1170-е гг.; илл. 58). Характерно, что женская маска, связанная с изображением водоема, присутствует также в роли «стеклянного моря» в миниатюре Бамбергского Апокалипсиса (1000–1020-е гг., Бамберг, Государственная библиотека, Msc. Bibl. 140, f. 10v, 107), он же помещается в тимпанах фронтонов и в архитектурном орнаменте нескольких миниатюр Евангелия Оттона III (Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Clm 4453, f. 149v, f. 206v; 108). Таким образом, в самых ранних из известных нам изображений Первого дня Творения фигурирует именно женская маска, она встречается в целом чаще, чем изображения старца-Океана, появившиеся лишь во второй половине XII века.

Это значит, что к этому моменту в роли персонификации Бездны могут использоваться два взаимозамещающих мотива, возможно, сходного дохристианского происхождения и явно появившиеся до распространения иллюстраций текста Вульгаты. Идентифицировать женский образ не составляет труда: это маска Горгоны, значительно чаще, чем Океан, выполнявшая в греко-римском искусстве Поздней Античности (и значительно раньше) функции апотропейона и фигурирующая в мозаиках водоемов

¹ *Volbach W.F.* Ein antikisierendes Bruchstück von einer kampanischen Kanzel in Berlin // *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen.* S. 196.

² Характерно, что на аверсе пластины она изображена вместо главы Адама в сцене Распятия. Впрочем, Кесслер (*Kessler H.L.* An Eleventh-Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival. P. 73) без комментариев называет эту явно женскую голову у подножия Распятия черепом Адама и говорит о ее стилистическом сходстве с Бездной-*Abyssus* с оборота пластины.

(мозаика тепидария из Суса, II в.; илл. 58, 109; мозаиках терм из Римского национального музея, II в., и др.;). Роль апотропейона образ Медузы выполняет и в ранневизантийский период; так, в архитектуре «базилики»-цистерны Еребатан в Стамбуле используются споллии — эллинистические головы Медузы, горгонейоны также изображены на дидрахме Юстиниана 520 года.

Взаимозаменяемость образов Медузы и Океана в искусстве Римской империи убедительно показана М. Кавальери¹ на примере фронтонной композиции храма Минервы Сулис (ок. 200 г., Бат, Музей терм), где в роли традиционного апотропейона появляется не лик Горгоны, а старческий лик Океана, а также Ф. Барри на примере доспехов Траяна и Адриана с изображением головы Океана вместо традиционного горгонейона². Общее устойчивое поле, в котором с равной степенью вероятности встречаются как маска Океана, так и маска Горгоны, — мозаики дна бассейнов в римских термах и чаши-лабрумы с рельефными украшениями на дне³.

Остается задаться вопросом, каким образом эти мотивы стали сменять друг друга в композициях XII–XIII веков. Каваллиниевская реставрация и последующая гибель фресок базилики Сан-Паоло-фуори-ле-Мура не дают возможности сослаться на монументальный образец V века. Ареал распространения мотива (в первую очередь Юг Италии) предполагает непосредственные

¹ *Cavaliere M.* La maschera di Oceano: valore e simbologia di un'iconografia romana // *Aurea Parma: rivista di lettere, arte e storia.* 2002. Vol. LXXXVI. № 1. P. 71. Автор упоминает о типе так называемой «Мужской Горгоны», заменивший традиционный женский апотропейонический образ в позднеимперском искусстве.

² *Barry F.* The Mouth of Truth and the Forum Boarium: Oceanus, Hercules, and Hadrian. P. 24.

³ *Cavaliere M.* La maschera di Oceano: valore e simbologia di un'iconografia romana. Fig. 3, 4, 5.

римские и монтекассинские влияния, однако количество разнообразных вариантов исключает обращение к одному общему прототипу.

Пытаясь проследить путь мотива женской или мужской маски от Римской Античности до космологических композиций XI–XII веков, мы неизбежно отмечаем, что за пределами Италии наши два образа становятся мало-различимы уже к началу IX века — в миниатюрах Утрехтской Псалтири, изображающих пасть Ада, спуск в Преисподнюю и т. п.¹(нач. IX в., Библиотека университета, MS Bibl. Rhenotriestinae I № 32, ff. 9r, 14v, 52r etc.). В «Иконографическом лексиконе» Киршбаума² эти и многочисленные другие расположенные на земле маски неясного пола называются просто «масками Смерти». Характерно, что В. Фольбах констатирует, что женский лик Бездны (снабженный подписью) в Евангелии Лиутара равнозначен персонификации Ада (что очевидно из содержания притчи о богатом и бедном Лазаре)³.

Возвращение в XI–XII веках к использованию в роли *Abyssus*'а попеременно женской и старческой масок, таким образом, на наш взгляд, свидетельствует не о стилизации одного из образов, как считает Фольбах (см. выше) а, напротив, о сознательном возвращении к двум равноценным позднеантичным прототипам. Характерно, что этот процесс происходит именно в римско-монтекассинском кругу в процессе обращения к раннехристианским источникам и, если принять тезис об отсутствии персонификации Бездны во фресках Сан-Паоло, может

¹ Горизонтальное расположение этих масок созвучно идее Ф. Барри о переносе функции маски Океана как водостока на образ «пасти Ада».

² *Kirshbaum E., ed. Lexicon der Christlichen Ikonographie. b. 1. Freiburg-im-Breisgau, 1976. S. 39.*

³ *Volbach W.F. Ein antikisierendes Bruchstück von einer kampanischen Kanzel in Berlin // Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen. S. 196.*

быть истолкован как результат обращения к какому-либо астрономическому или мифологическому трактату, содержащему изображение Эридана, Океана или Горгоны.

Примеры же «жестко стилизованных», по выражению В. Фольбаха, образов можно, скорее, найти в миниатюрах двух каталонских Библий (*илл.* 43а, 43б, с. 241)¹, а среди памятников Рима и Лация — разве что во фресках ц. Сан-Джованни-а-Порта-Латина в Риме (*илл.* 23, с. 172), где Бездна изображена в виде простого медальона, отдаленно напоминающего лицо с разводами волос-волн.

Волны и обитатели моря

Замечательно, что к возвращению к позднеантичным римским образам можно отнести и использование третьего варианта — «морского пейзажа» с рыбами, восходящего к распространенному мотиву римских мозаик пола (фреска капеллы св. Фомы Беккета в Ананьи, фреска ц. Санта-Мария в Чери, Библия из Санта-Чечилия-ин-Трастевере (*илл.* 25, 24, 20, с. 174, 172, 170). К несколько более раннему периоду относится использование того же мотива в композиции «Чудо св. Климента» в нижней ц. Сан-Клементе

¹ Библия из Сан-Пере-де-Родес (1050–1100, Париж, Нац. биб., 6 (3), ф. 6) и Библия из Риполла (Vat. lat. 5729, f. 5v, 1002–1043). А. Контецца, как и Фольбах, говорит о «стилизации» римских или оттоновских образцов в сторону монструозности. Однако в любом случае сходство с горгонейоном очевидно (*Contessa A. Between Art, Faith and Science. The concept of Creation in the Ripoll and Roda Romanesque Bibles.* P. 31). М. Кастинейрас сравнивает персонификации Бездны из каталонских Библий с другим мифологическим образом — изображением Эридана из рукописи «Фабул» Гигина, изготовленной в 1055 г. в Риполлском монастыре (Vat. Reg. lat. 123, f. 202r), которое восходит, в свою очередь, к монтекассинской рукописи IX века.

в Риме (посл. четв. XI в.; 110). Фреска капеллы св. Фомы совмещает мотив женской маски и волн с рыбами, что представляет собой еще одну, более развернутую и изначально неоднородную версию обращения к римским мозаикам водоемов¹. Тот же мотив в стилизованном виде отражен во фронтонной композиции в Евангелии Оттона III (f. 149r).

Таким образом, можно констатировать одну общую область заимствований для самой вариативной части композиции — позднеримский декор бассейнов терм и других сосудов и искусственных водоемов. Осталось предположить, каким образом этот мотив пришел в нижнюю часть композиции Первого дня Творения. Выше мы отказались от идеи обращения к общему для всех римскому монументальному образцу. Скорее всего, речь идет либо об образце, пришедшем из традиции Октатевхов, либо же о заимствованиях посредством обращения к мелкой пластике (монеты?) и/или к каролингским копиям позднеантичных мифологических или астрономических рукописей. В следующем разделе мы рассмотрим подобный случай — но не типовой, а совершенно уникальный, и постараемся дать более однозначное объяснение внедрению языческого мотива в канву христианской композиции.

¹ О распространении этого мотива в живописи Рима и Лация XI–XII веков см. Quadrocchi Cl. «Le acque che sono sotto il firmamento»: il paesaggio marino in un sottarco della cripta di Anagni // Rolsa. 2006. VI. P. 7–41.

5. Приключения Третьего дня. От херувима к Аполлону с Дафной

Начнем с истории об ошибке, допущенной много лет назад и уже единожды исправленной.

В 1938 году английская исследовательница Адельгейда Хейманн (1903–1993) публикует в «Журнале Института Варбурга и Курто» статью¹ об иконографии вводной миниатюры Верденского гомилиярия (Верден, Городская библиотека, Ms I, f. Jr; илл. 48, с. 286)². Рассматривая персонификации Дней Творения в сегментах концентрической композиции, Хейманн отмечает принципиальное иконографическое отличие одной из них, относящейся к Третьему дню Творения, от остальных (см. раздел «Антропоморфные персонификации Дней Творения»). Если в большинстве случаев персонификации Дней представляют собой персонажей с понятными и узнаваемыми атрибутами в руках (светила, птицы, полуфигура Адама), восходящими, по мнению автора, к миниатюрам так называемого Календаря Филокала или Календаря 354 года, известного по копиям XVII века (de XVII siècle Cod. Barb. Lat 2154)³, то Третий день представлен, по словам исследовательницы,

¹ *Heimann A. The Six Days of Creation in a XII-Century manuscript. P. 269–275.*

² Верден. Городская библиотека, Ms I, f. Jr, 110–114 или 2-я четв. XII в.

³ См.: *Heimann A. The Six Days of Creation in a XII-Century manuscript. P. 270, P. 273; Salyman M.R. On roman time. The codex Calendar of 354 and the rhythms of urban life in Late Antiquity. University of California Press, 1990. P. 96–116.*



Tunc equator caelo uidet ire lunas.





59. 1. Третий день Творения. Верденский гомилярый (Верден, Городская библиотека, Ms 1, f. Jr, фрагмент), 1110–1114 гг. или 2-я четв. XII в. (Bibliothèque du Grand Verdun, tous droits réservés); 2. Третий день Творения. «Иудейские древности» Иосифа Флавия (Париж, Национальная библиотека, MS. Lat. 5047, f. 2r, фрагмент), 1169–1180 гг.; 3. Июнь. Мартиролог Адальберта Прюмского (Vat. Reg. Lat. 438, f. 13r), 813–850 гг. (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули); 4. Аполлон и Дафна. (Шаль Сабины, IV–V вв., Louvres, Fouilles A. Gayet, E 29302)

«в виде херувима со скрещенными ногами, простирающего к Богу руки в молитве»¹ (илл. 59). Через 24 года, в 1962-м, подробно рассмотрев рукопись в оригинале на выставке в Барселоне², А. Хейманн публикует опровержение своей первоначальной атрибуции: при ближайшем рассмотрении крылья предполагаемого херувима оказались темно-зелеными ветвями дерева. Теперь Третий день — человек, «одетый в красную с золотыми полосами одежду, короткую, как у остальных персонажей, он стоит на небольших синих холмиках. Правой рукой он держится за

¹ Heimann A. The Six Days of Creation in a XII-Century manuscript. P. 270.

² Выставка «Романское искусство. Барселона и Сантьяго-де-Компостела» 1961 г.

дерево, левую протягивает к Богу»¹. Характерно, что в обоих случаях Хейманн не дает никакого объяснения разительному отличию Третьего дня от остальных. Одновременно она отмечает сходство этого персонажа с другим изображением Третьего дня — в «Иудейских древностях» Флавия (Paris, B. n., MS Lat. 5047 f. 2r, 1169–1180 гг.), о котором речь пойдет ниже.

Замечательно, что, констатируя преемственность между персонификациями месяцев и Днями Творения, Адельгейда Хейманн в своей работе 1938 года легко ограничивается констатацией этого родства, не задаваясь вопросом о механизме проникновения календарных мотивов в иконографию Дней Творения: «Нам неважно, каким путем и через сколько промежуточных этапов эти аллегории достигли Вердена»².

Мы намерены начать наше исследование с момента, на котором остановилась А. Хейманн, — с поиска и возможности идентификации тех «промежуточных этапов», которые предшествовали сложению комплексной композиции фронтисписа и появлению среди персонификаций-месяцев инородного персонажа. Наша задача — не столько еще раз показать, каким образом календарные мотивы могли стать одним из вариантов изображения Дней Творения, сколько попытаться объяснить очевидное отличие одного из них, типа персонификации Третьего дня (назовем этот тип «персонаж в пейзаже»), от остальных (тип «персонаж с атрибутом»).

В свете сказанного выше замена одного из персонажей ряда на элемент ряда чужеродного — не редкость в начале XII века. Мы уже обращали внимание на варьирование в пределах круга памятников «римского типа» трактовок

¹ *Heimann A. Correction: The Six Days of Creation in a Twelfth Century Manuscript. P. 158.*

² *Ibid. P. 272.*

отдельных, преимущественно второстепенных, персонажей: Бездны, персонификаций Света и Тьмы.

Завершая наше исследование, мы подвергнем анализу самый сложный из памятников— один из немногих вариантов помещения цикла Сотворения мира в концентрическую схему. Й. Зальтен¹ называет тип композиции Верденского гомилиярия *stark antikiesirend* (сильно антикизирующим) и возводит его еще к древнеримской традиции концентрических мозаик пола, представленных в первую очередь композициями космографического характера². О наличии прямой связи между христианской изобразительной традицией и позднеантичными концентрическими схемами свидетельствует греческая миниатюра к «Альмагесту» Птолемея (Vat. Gr. 1291 f. 9r, 813–820 гг.), являющаяся, по-видимому, копией мозаики III века³ и включающая три концентрических круга с изображением Гелиоса в центре. В этих кругах располагаются знаки зодиака, персонификации месяцев и персонификации планет (или, по мнению И. Спатаракиса, нимф). В свою очередь, персонификации месяцев с атрибутами в руках восходят к «Календарю Филокала» 354 года⁴. Об их

¹ *Zahlten J.* *Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter.* P. 51.

² *Webster J. C.* *The Labours of the Months in Antique and Medieval Art to the End of the Twelfth Century.* Princeton: Princeton University Press, 1938; *Levi D.* *The Allegories of the Months in Classical Art // The Art Bulletin.* 1941. Vol. 23. № 4. P. 251–291; *Stromaier-Wiederlander G.* *Imagines anni // Monatsbilder: Von der Antike bis zur Romantik.* Halle, 1999.

³ *Spatharakis I.* *Some Observations On The Ptolemy MS Vat. Gr. 1291: Its Date And The Two Initial Miniatures // Byzantinische Zeitschrift.* 1978. Vol. 71 (1). P. 41–49. Согласно Дору Леви (*Levi D.* *The Allegories of the Months in Classical Art.* Fig. 18), совмещение персонификации месяца со знаком зодиака существовало еще в эллинистической Греции II–I вв. до н.э.

⁴ *Salzman M. R.* *On roman time. The codex Calendar of 354 and the rhythms of urban life in Late Antiquity.*

трансформациях в западнохристианской иконографии речь пойдет ниже.

Распространение к рубежу XI–XII веков в западноевропейской миниатюре концентрической схемы как универсальной формы, способной наглядно проиллюстрировать самые разные комплексы понятий, связано с изменением подхода к изображению вообще, усложнением его содержания и адаптацией с этой целью схемы, имеющей столь же универсальный характер в позднеримский период. Как мы показали выше (см. раздел «Концентрическая схема. Ее происхождение и использование в иконографии Творения»), Эллен Беер связывает популярность концентрической схемы еще с трактатом Исидора Севильского «Об этимологии вещей» и приводит три возможных источника этой схемы: орнаментальные, космографические и фигуративные композиции¹. Она ссылается на «Этимологию» Исидора Севильского как на первое упоминание концентрической схемы как идеального варианта упорядоченного представления любых частей сложного целого².

Временем около 1100 года датируется³ первый известный вариант помещения Дней Творения в концентрическую схему — так называемый ковер из Жироны (илл. 40, с. 236). Мы уже видели, что в нем изображения Года, Времен года и Месяцев в виде сезонных трудов⁴, идущие по периметру ковра, дополнены изображениями персонифицированных Дней Творения в сегментах самой

¹ Beer E. J. Die Rose der Kathedrale von Lausanne.

² Idem. P. 36

³ Palol P. Une broderie catalane d'époque romane: La 'Genèse de Gérone', Castiñeiras Gonzales M. Le Tapis de la Création de Gérone: Une œuvre liée à la réforme grégorienne en Catalogne?

⁴ См.: Webster J. C. The Labours of the Months in Antique and Medieval Art to the End of the Twelfth Century; Levi D. The Allegories of the Months in Classical Art; Stromaiier-Wiederlander G. Imagines anni. М. Кастинейрас связывает появление в календарных циклах наряду с зодиакальными

окружности, заключающей в своем центре изображение Творца. Полутора десятилетиями позже эта же схема возникла в верденской рукописи, но уже в видоизмененном состоянии: по периметру теперь расположены только времена года, а в роли Дней творения выступают персонажи, во многом идентичные персонификациям месяцев¹. На этом традиция концентрических циклов Творения не прерывается². В свете приведенных выше примеров концентрических композиций космографического характера в ранневизантийской традиции мы можем полагать, что ковер из Жироны является, как многие подобные ему композиции, адаптацией (через множество промежуточных инстанций) именно такого «космографического» типа. Родство композиций ковра из Жироны и Верденского гомилиария было, помимо Зальтена, отмечено и прокомментировано Р. Сванссоном в 2012 году³. В композиции Верденского гомилиария мы видим по периметру персонажей, близких к персонажам периметра ковра из Жироны: персонификацию Света, схожую с Годом жиронского ковра, изображения ветров по углам и другие признаки, кроме персонификаций месяцев. Их атрибуты перенесены в нашей миниатюре на Дни Творения.

символами персонификаций «трудов» с каролингской календарной реформой, которая присвоила месяцам германские названия, связанные с соответствующими занятиями, см.: *Castineiras Gonzales M. A. Mesi*.

¹ Напомним, что впервые идентифицировала персонажей в сегментах с персонификациями месяцев А. Хейманн в статье 1938 г.: *Heimann A. The Six Days of Creation in a XII-Century manuscript*. P. 269–275.

² 1139–1147 гг. датируется так называемый Штаммхаймский Миссал, Кодекс из Цвифальтена (Штутгарт, Вюртембергская библиотека, *Cod. hist. 2, f. 17v*), ок. 1160–1170 гг. — так называемый с аналогичными композициями (Brabecke, coll. Furstenberg, *Missale of Hildesheim, f. 10v*).

³ *Swanson R. Broderie de la création ou broderie du salut? Propositions de lecture iconographique du «Tapis de Girona» // Cahiers de Saint-Michel de Cuxa. T. XLIII. 2012. P. 95–100.*

По сложности иконографического состава ковер из Жироны и Верденский гомилиарий конкурируют с инициалом *In* так называемой Лоббской Библии (илл. 41, с. 237) (1084 г., Турне, Библиотека семинарии, Ms 1, f. 6r). По иконографической емкости сложный инициал *In*, открывающий книгу Бытия, может соперничать с концентрической схемой, кроме того, он значительно шире распространен в традиции иллюстрирования текста Библии. Характерно, что уже в 1084 году инициал Лоббской Библии дает нам весьма комплексную картину: в семи медальонах инициала к книге Бытия встречаются и изображения Творца, и изолированные атрибуты Дней Творения в виде своеобразных «пейзажей», и персонификации¹. Этот инициал имеет, как показал Дон Денни, как и другие инициалы рукописи, несколько разных источников, базирующихся в первую очередь на иконографии каролингских Турских Библий, уже достаточно сложносочиненной. Совмещение практически всех существовавших до этого иконографических традиций² в одном инициале

¹ Denny D. The Historiated initials of the Lobbes Bibles.

² Показательно, что Творец изображен в медальонах инициала *In* трижды: Десницей из Октатевхов в Сотворении Света и ангелов, в полный рост, как в Генезисе лорда Коттона; в Сотворении Адама и Евы; на престоле в иконографии Седьмого дня, восходящей к «римскому типу» — в верхнем медальоне. Эта неоднородность дает нам красочный пример функционирования введенного нами в начале исследования принципа «смешанного пазла». Более поздний пример подобного инициала — миниатюра Библии из Понтины (TroYES, vers 1180–1190, Paris, BnF, MS Lat. 8823, f. 1r). Инициалы Лоббской Библии были в недавнее время подвергнуты подробнейшему анализу в диссертационной работе Н. Тис под руководством Ж. Маркс-Леклер, см.: *Thys N. L'illustration de la Bible de Lobbes (1084). Mise en contexte et apports nouveaux. Université Libre de Bruxelles Faculté de Philosophie & Lettres Année, 2007–2008.* Процитированное Н. Тис суждение Ж. Маркс-Леклер об оригинальности и неоднородности иконографии инициала Творения (р. 96) дает дополнительное подтверждение более раннему тезису Д. Дэнни.

конца XI века — раннее и яркое доказательство того, что «принцип пазла» неприменим в отношении средневекового иконографического материала: инородные частицы с легкостью вписываются в общую композицию.

Для нас Верденский гомилиарий и Лоббская Библия связаны одной общей особенностью: в обоих случаях персонажи, олицетворяющие Третий день Творения, выбираются из общего ряда.

Выше мы уже приводили два варианта описания А. Хейманн персонификации Третьего дня в Верденском гомилиарии: «херувима» со скрещенными ногами, запутавшегося в ветвях. В медальоне Третьего дня Лоббского инициала оригинальность проявляется в том, что фигура Творца вовсе отсутствует и столь же неожиданно появляются два персонажа — сидящий и полулежащий. Первый изображен с пучками веток в руках, второй держит рыбу. Формально оба изображения попадают в категорию «персонаж с атрибутом», родственную изображениям месяцев¹.

Итак, большая часть персонификаций Дней Творения Верденского гомилиария родственны позднеримским изображениям месяцев, сохраняют тип «персонажа с атрибутом», а не каролингский тип «персонажа-занятия», представленного в двух зальцбургских Сакраментариях начала IX века (Сакраментарии, ок. 830 г., Вена, Городская библиотека, Cod. 387, f. 90v, и Мюнхен, Городская библиотека, Clm 210, f. 163r). Вместе с тем большинство

¹ Правомочность такого сближения доказывается еще целым рядом примеров. Так, в Верденском гомилиарии Пятый день Творения держит в руках птицу подобно персонификации Февраля из календаря 354 г. и каролингских Сакраментариев. Справедливость же ассоциации с месяцами персонажей медальона Лоббской Библии лишь частичная: здесь представлены Земля с зелеными ветвями, действительно похожая на персонификацию Апреля, и Море с рыбой. Об иконографии инициала Творения Лоббской Библии см.: *Leclerc-Marx J., Thys N. Les initiales historiées. Quelques hypothèses et apports nouveaux.*

персонификаций Дней Творения одето, обуто и причесано на средневековый лад, в соответствии с обликом «месяцев-трудов» зальцбургских Сакраментариев¹. В каролингской традиции есть памятник, представляющий максимально близкую к нашему гомилиарию аналогию, это Мартиролог Адальберта (813–850 гг., Vat. Reg. Lat. 438), где большинство месяцев сохраняют «римский тип» «персонаж-атрибут», при этом одеты на современный лад. Исключение из этого списка — Июнь (f. 13r), оставшийся полунагим подобно античному персонажу (илл. 59, с. 392)².

Традиция календарных изображений XI–XII веков часто комбинирует оба варианта. Так, в мозаиках ц. Сан-Коломбано в Боббио (1140–1150 гг.; III) Апрель представлен в венке, с чашей, полной цветов, в одной руке и ветвью в другой и с тельцом (!) у ног. Почти одновременно в календарном цикле мозаик пола собора в Отранто (1163–1165 гг.) Май представлен уже персонажем в длинных одеждах, держащим в обеих руках зеленеющие ветви. В Бранконе, описывая фресковый календарный цикл в соборе в Боминако³, указывает на то, что иконография персонификаций трех весенних месяцев теснее всего связана с античными прототипами. Исследовательница отмечает, что связь между персонификацией Апреля–Мая

¹ Эта «модернизация» касается не всех персонажей; так, персонификация Весны в одном из углов листа Jg Верденского гомилиария представлена (в отличие от остальных сезонов, одетых «по сезону» и современно) полунагой фигурой, сходной с персонификацией Апреля в календаре 354 г.

² Согласно Дж. Вебстеру, даже подписи-tituli календарей этих мартирологов сходны с подписями в Календаре 354 г. См.: *Webster J. C. The Labours of the Months in Antique and Medieval Art to the End of the Twelfth Century*. P. 41–42.

³ *Brancone V. Complementi iconografici per il Calendario dipinto dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco // Arte medievale. Ser. NS. 2004. Vol. 3. P. 75–108.*

с ветвями в руках и изображениями Примаверы или Теллус может быть проиллюстрирована параллельным появлением персонификации Земли в виде женской фигуры с ветвями в руках во второй четверти XI века в миниатюрах свитка *Exultet* в Бари (Бари, Библиотека собора, № 1, ок. 1000 г.). Замечательно, что к XII веку эта фигура в длинных одеждах с двумя ветвями, происходящая из мифологического изобразительного ряда, появляется в книжной миниатюре за Альпами в нескольких ролях. Так, если описанная выше персонификация Весны в левом верхнем углу в миниатюре Верденского гомилярия — явно мужская фигура, держащая в руках две зеленеющие ветви (*илл.* 48, с. 286), то в кодексе из Цвифальтена (Штутгарт, Вюртембергская библиотека, *Cod. hist.* 2, f. 17v, ок. 1145 г.; *илл.* 49, с. 290) персонаж с двумя ветвями появляется дважды: в роли созвездия Девы в зодиакальном цикле и мужской персонификации Весны. Заметим, что в позднеантичных зодиакальных мозаиках и их раннесредневековых дериватах (Хаммат, Рим 375 г., миниатюра трактата Храбана Мавра «О Вселенной» (Италия, XI в., Кассино, архив Монтекассинского аббатства, *Cod.* 132)) Дева не изображается с двумя ветвями, в руках ее обычно факел¹ или одна ветвь. Стало быть, налицо миграция образа персонажа с ветвями из мифологического ряда в календарно-космографический и обратно, причем варьирование пола может быть спровоцировано определяющим влиянием персонификаций месяцев в календаре 354 года — там все они очевидно мужского пола. В свою очередь, богиня Теллус на динарии Адриана 130-х годов может быть изображена с одной поднятой, а другой опущенной ветвью (по другой версии — с плугом и граблями),

¹ Д. Леви, кстати, называет факел и сосуд, встречающиеся среди атрибутов Девы, в числе признаков персонификации Мая-жреца (*Levi D. The Allegories of the Months in Classical Art. P. 261*).

как впоследствии Май-мужчина в миниатюрах каролингских Сакраментариев.

В таком случае мы вправе говорить о том, что свободное варьирование пола персонажа с сохранением атрибутов персонажей космографического и мифологического рядов началось уже в каролингское время, когда в руках мужской персонификации месяца появились атрибуты женского божества. О свободном варьировании одеяния персонажа мы также сказали выше.

В XII веке эта мифологически-календарная тема «современно одетый персонаж с ветвями» мигрирует еще дальше — в новозаветную сцену и начинает обрастать жанровыми деталями; так, в росписи плафона церкви св. Мартина в Циллисе (Швейцария, после 1114 г.; 112) очень близкий по типу к фигуре Мая-Теллус из Отранто персонаж между двумя ветвями представлен в сцене Входа в Иерусалим с ножом в одной руке — как срезающий ветви с деревьев, чтобы стелить их под копыта ослу Спасителя.

Предшествующее пространное рассуждение имеет для нашего исследования преимущественно служебный характер. Допуская, что на протяжении IX–XII веков персонаж с одной/двумя ветвями-атрибутами поочередно побывал в западноевропейском изобразительном ряду персонификацией одного из весенних месяцев, Третьего дня Творения (например, в миниатюре к «Древностям» Иосифа Флавия (Париж, В.п., MS Lat. 5047 f. 2r, 1169–1180; *илл.* 59, с. 392)), Земли, персонажем из сцены Входа в Иерусалим, — мы вправе в очередной раз констатировать широту распространения и частоту использования «книг образцов» и «летучих листов» по принципу «частичного цитирования» — использования отдельной фигуры-«модуля», встраивающейся в самые разные контексты. К сожалению, от рубежа XI–XII веков таких

листов дошло до нас крайне мало, и мы можем лишь предполагать на основе известных нам памятников, что такие листы-тетради-книги могли включать сцены, части сцен и изолированных персонажей из совершенно разных тематических рядов¹.

Вернемся к «нетипичности» изображения Третьего дня Творения в двух изначально сложных композициях — концентрической схеме Верденского гомилярия и инициале I Лоббской Библии. На их примере, точнее, на примере упомянутого выше «нестандартного» решения изображения Третьего дня Творения в обеих композициях мы сосредоточим наше внимание. В медальоне Лоббской Библии, представляющем Третий день Творения (*илл. 41*, с. 237) мы, в отличие от других медальонов, не видим вообще никакого изображения Творца. Там представлены два разнополюх персонажа: полунагая женщина с двумя растениями в руках и лежащий мужчина, держащий в руке рыбу. Й. Зальтен идентифицирует их с Землей и Морем, не объясняя логики их присутствия в сцене Третьего дня, связанного с сушей и растениями², тогда как Ж. Леклер-Маркс и Н. Тис связывают их с персонажами каролингских и оттоновских Сакраментариев, включающих персонифицированные изображения Земли и Моря³. Таким образом, через промежуточный этап — каролингско-оттоновскую

¹ Так обстоит дело уже в сборнике Адемара Шабаннского рубежа X–XI вв. (Leiden, Univ. Libr. Cod. Voss. lat. Oct. 1), где на одной странице сосуществуют фрагменты сцен из Нового Завета, «Психомахии», басен Эзопа, астрономических трактатов и т. д.

² *Zahlten J. Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter.* P. 172–173.

³ Авторы связывают иконографию инициала Лоббской Библии с инициалом рукописи Иосифа Флавия из Брюсселя, сделанной той же рукой несколькими годами позже (Ms. Bruxelles, KBR, II 1179, f. 3v), и объясняют происхождение мотива прямым заимствованием из каролингских и оттоновских композиций *Majestas*. См.: *Leclerc-Marx J., Thys N. Les initiales historiées. Quelques hypothèses et apports nouveaux.*

миниатюру — изолированный античный мотив инкорпорирован в чужеродную сцену и становится независимым (хотя и не очень подходящим к тексту) вариантом трактовки сюжета Третьего дня. Несколькими десятилетиями позже мы увидим этот же мотив сильно сокращенным в одном из медальонов инициала *In* в миниатюре Парижского Флавия (В. п., MS Lat. 5047 f. 2, 1155–1180 гг.; *илл.* 59, с. 392). Там представлен *один* персонаж, сидящий на земле и скрытый до пояса чем-то вроде волн. В руках он держит ствол дерева и что-то вроде весла, наполовину погруженного в воду. Сравнивая это изображение с медальоном Третьего дня Лоббской Библии, мы видим прекрасный пример «механического» сокращения композиции, когда вместо двух персонажей остается один, обладающий атрибутами обоих — бывших Земли с ветвями и Моря с рыбой. Эта «заархивированность» сложной каролингской композиции, включающей мифологических персонажей, сопровождается и осовремениванием облика персонафикации — Третий день миниатюры Парижского Флавия одет на средневековый лад. Более того, перед нами не только «заархивированная», но еще и плохо понятая копия: рыба в руках Моря превратилась в весло. Итак, перед нами вновь пример миграции уже не мотива, но отдельного «модуля», сопровождающаяся мощным «механическим» сокращением композиции.

Вернемся к исходной точке. В концентрической композиции Верденского гомилиария Третий день — мужская или, скорее, юношеская фигура в короткой тунике, среди зеленеющих ветвей, одной рукой держащаяся за ветку, а другую простирающая в сторону. Ноги персонажа скрещены, как бы в беге или танце. Напомним, что А. Хейманн прямо сравнивает эту фигуру с Третьим днем из «Иудейских древностей» Парижского Флавия (*илл.* 59, с. 392), однако нам кажется очевидным одно

существенное отличие. Обилие ветвей и жесты рук обоих персонажей в общем могут быть признаны совпадающими, а вот позиция ног Третьего дня из Вердена и в целом динамичность позы разительно отличается от сидящего персонажа «Иудейских древностей» и до этого нам в рассмотренном ряду памятников не встречалась. Помня об универсальности мотива персонажа с ветвями в руках, вошедшего к началу XII века в самые разные тематические сферы, попробуем поискать внутри очерченного круга сюжетов и тем более близкую аналогию. Она находится довольно быстро. Фигура, запутавшаяся в ветвях, вызывает в памяти образ Дафны, преследуемой Аполлоном и превращающейся в лавр. Подобных изображений множество; разными путями¹ в Западной Европе с V–VI веков появляются ранневизантийские и коптские изображения Аполлона и Дафны, во многих из которых Аполлон представлен стоящим скрестив ноги рядом с кустом, заключающим в себе нагую фигуру Дафны, воздевающей руки. Таковы коптские ткани IV–V веков из Цюриха², ранневизантийская золотая пряжка из частной коллекции начала V века³ и в первую очередь — деталь знаменитой «шали Сабины» (IV–V вв., Louvres, Fouilles A. Gayet, E 29302; илл. 59, с. 393), украшенная в т. ч. изображением Аполлона и Дафны, где жест нимфы, держащей цветок, совпадает с жестом нашего персонажа.

¹ За счет импортирования в меровингский и каролингский период коптских и других тканей, сыгравших важную роль в распространении зодиакальных и мифологических мотивов. См.: *Porcher J. Les manuscrits enluminés // L'Europe des invasions. Paris: Gallimard, 1967. P. 182.* Позднее античные мотивы, взятые из памятников декоративно-прикладного искусства, адаптируются каролингско-оттоновской традицией, особенно активной в районе Мааса.

² *Galerie Nefer. Catalogue N° 4. Zürich, 1986.*

³ Женева, Музей Рат. Выставка «Византия в Швейцарии» 4 декабря 2015—13 марта 2016.

Скрещенные ноги Аполлона дублируются в луврской ткани двумя скрещенными стволами лавровых деревьев, меж которых стоит Дафна¹. Эту позднюю, преимущественно коптского происхождения иконографию мифа о Дафне роднит с персонификацией Третьего дня из Верденского манускрипта и то, что в коптских и малоазийских памятниках ветви лавра развеваются как бы под порывами ветра, как зеленые ветви в Верденской миниатюре. Допустив, что популярность этой сцены была достаточно велика в раннехристианском декоративно-прикладном искусстве и что она могла с легкостью попасть в любой несохранившийся «лист образцов», родственник листам Адемара Шабаннского (см. раздел «„Летучие листья“». Обособление отдельных элементов сцены при копировании») наравне с персонажами Эзопа и «Психомехии» (как, к примеру, иллюстрация к одному из Мифографов), мы можем предположить, что отдельные «модули» (скрещенные стволы деревьев + ноги Аполлона вкуче с фигурой, запутавшейся в ветвях и простирающей вверх руку с цветком) и дали тот уникальный вариант иконографии Третьего дня, который мы встречаем в Верденском гомилиарии. Таким образом, одна из фигур, заполняющих сегменты нашей концентрической схемы, оказывается выпадающей из общего для остальных круга календарных персонификаций и приходит к иной — мифологической — области «словаря» миниатюриста².

¹ Показательно, что иконография с бегущим Аполлоном — более ранняя. Она встречается в ряде римских мозаик и в пластине V века из Равеннского археологического музея.

² Косвенным доказательством возможности прихода сцены с Аполлоном и Дафной в Западную Европу не только через произведения раннехристианского ДПИ, но и через знакомство со средневизантийской миниатюрой служит замечание К. Вайцманна о миниатюре с Алфеем и Аретузой из Псевдо-Нонна (Cod. gr. 1947, F. 144v). См.: Weitzmann K. Greek Mythology in Byzantine Art. Princeton, 1984. P. 26–27.

5. Приключения Третьего дня. От херувима к Аполлону с Дафной

Итак, возвращаясь к началу нашего текста и к цитате из С. Сеттиса о «принципе пазла», мы можем сделать вывод, что для мастера XII века в отличие от мастера XV–XVI веков действует (неважно, на основе лишь данных памяти или на основе использования образцов) обратный принцип, принцип «смешанного пазла», и в композиции Верденского Шестоднева к нескольким кусочкам пазла из коробки с названием «Месяцы» беспрепятственно добавляется кусочек из коробки «Мифы», чтобы, гармонично и непротиворечиво дополнив друг друга, они в конце концов сложились в картинку «Дни Творения».

Приложение

Изображения, упоминаемые в тексте, но не вошедшие в книгу и в список иллюстраций, доступны по ссылкам, размещенным по адресу: <https://docs.google.com/document/d/1o29TzDyNULgft9xESoRjR3nrNJ6suXwoH-UhT2h1rk4> (короткая ссылка: <https://bit.ly/3bsUMYI>).

1. Вознесение, Коттонова Псалтирь, Лондон, Британская библиотека, Cotton MS Tiberius C VI, f. 15r.
2. Сотворение мира, Коттонова Псалтирь, Лондон, Британская библиотека, Cotton MS Tiberius C VI, f. 7v.
3. Жан Бельгамб, Источник жизни, перв. треть XVI в., Лилль, Дворец изящных искусств.
4. Генезис лорда Коттона. Лондон, Британская библиотека, MS Cotton Otho B. VI.
5. Третий день Творения. Д. Рабель. Копия миниатюры Генезиса лорда Коттона. Париж, Нац. библ. Cod. fr. 9530, f. 32r.
6. История Саула и Самуила. Кведлинбургская Итала. Берлин, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Cod. theol. lat. f. 485.
7. Арат, ок. 816, Leiden, Universiteitsbibliotheek, Voss. lat. Q 79.
8. Теренций. Комедии. Лотарингия, ок. 825, Vat. lat. 3868, f. 2r.
9. Портрет Эдвина. Псалтирь Эдвина, 1160–1170, Кембридж, Тринити-колледж, MS R.17.1, f. 283r.
10. Псалом 5. Псалтирь Эдвина, 1160–1170, Кембридж, Тринити-колледж, MS R.17.1, f. 010r.
11. Псалом 27. Утрехтская Псалтирь, мон. Отвилье, Шампань, 820–835, Утрехт, Библиотека Университета, MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32, f. 15v.
12. Псалом 27. Псалтирь Эдвина, 1160–1170, Кембридж, Тринити-колледж, MS R.17.1, f. 46v.
13. Псалом 27. Большая Кентерберийская Псалтирь. 1176–1200. Париж, Национальная библиотека, MS lat. 8846, f. 46v.
14. Евангелие. Нач. IX—перв. четв. XI в. Лондон, Брит. библ., MS Royal I. E. VI, ff. iv, 30r, 44r.

15. «Кредо» Жуанвиля. Посл. четв. XIII в. Париж, Нац. библ., MS lat. 11907, ff. 231–232.
16. Писец Аннон подносит кодекс епископу Герону. Евангелие Герона, кон. X в., Дармштадт, Landesbibliothek, Ms. 1948, f. 7v.
17. Храбан Мавр. Хвала Святому Кресту. Фульда, 2-я четв. IX в., Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 652, f. 2v.
18. Посвятительная миниатюра. «Золотой кодекс» Карла Лысого. 879 г., Мюнхен, Государственная библиотека Баварии, Clm 14000, f. 5v.
19. Поклонение Агнцу. 879 г., «Золотой кодекс» Карла Лысого. Мюнхен, Государственная библиотека Баварии, Clm 14000, f. 6r.
20. Сотворение мира. Библия Мутье-Грандваль. Сер. IX в. London, Br. L., Add. 10546, f. 5v.
21. Сотворение мира. Библия Сан-Паоло-фуори-ле-Мура. Сер. IX в. Roma, San Paolo fuori le mura, f. 7v.
22. Пентатевх Ашбернхема. Рим (?), VI–VII вв. (?), Париж, Нац. библ., MS nouv. acq. lat. 2334.
23. История св. Иеронима. Библия Вивиана. Тур, сер. IX в. Париж Национальная библиотека, lat. 1, f. 3v.
24. Корабли Энея. Ватиканский Вергилий, Рим, V–VI вв., Vat. lat. 3225, f. 42r.
25. Апокалиптическое видение. Библия Мутье-Грандваль. Сер. IX в. London, Br. L., Add. 10546, f. 449r.
26. Передача Завета. Саркофаг Юния Басса. Рим, до 356, Ватикан, Музей базилики св. Петра.
27. Пруденций. «Психомехия» и гимны. Регион Луары, втор. пол. IX в., Париж, Национальная библиотека, MS Lat. 8318, f. 49–64 и Vat. MS reg. lat. 596, f. 26–27.
28. Посвятительная страница. «Золотой кодекс» Карла Лысого. Мюнхен, Государственная библиотека Баварии, Clm 14000, f. 1r.
29. Апокалиптическое видение. «Золотой кодекс» Карла Лысого. Мюнхен, Государственная библиотека Баварии, Clm 14000, f. 6v.
30. Апокалиптическое видение. «Золотой кодекс» Карла Лысого. Мюнхен, Государственная библиотека Баварии, Clm 14000, f. 46v.
31. Давид-псалмопевец. Библия Вивиана. Париж Национальная библиотека, lat. 1, f. 215v.
32. Христос во славе. Библия Вивиана. Париж Национальная библиотека, lat. 1, f. 329v.
33. Посвятительная миниатюра. Библия Вивиана. Париж, Национальная библиотека, lat. 1, f. 423r.

34. Посвятительная миниатюра. Евангелие Оттона III, Райхенау, ок. 1000 г., Мюнхен, Государственная библиотека Баварии, Clm 4453, f. 23v.
35. Фронтиспис к евангелию от Иоанна. «Золотой кодекс» Карла Лысого. Мюнхен, Государственная библиотека Баварии, Clm 14000, f. 97v.
36. Pax Domini. Сакраментарий Генриха II. Регенсбург, 1002–1014, Мюнхен, Государственная библиотека Баварии, Clm 4456, f. 21r.
37. Христос с символами евангелистов. Евангелие Генриха Льва. 1173–1188 гг. Wolfenbuttel, Library of Herzog August, Cod. Guelf. 105 Noviss. f. 172r.
38. Сотворение мира. Штаммсхаймский Миссал. Хильдесхайм, 1170–1180-е. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, MS 64, f. 10v.
39. Христос во славе. Штаммсхаймский Миссал. Хильдесхайм, 1170–1180-е. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, MS 64, f. 85v.
40. Вход в Иерусалим. Евангелие Оттона III. Райхенау, ок. 1000 г., Мюнхен, Государственная библиотека Баварии, Clm 4453, f. 234v.
41. Распятие. Псалтирь. Винчестер, пер. пол. XII в. London, V. L., Arundel 60, f. 52v.
42. «Византийский диптих». Винчестерская Псалтирь. Винчестер, сер. XII в., Лондон, Брит. библи., Cotton MS Nero C IV, f. 29r, 30r.
43. Буря на озере Тивериадском. Зальцбургские перикопы. Зальцбург, 1020–1040 гг., Мюнхен, Государственная библиотека Баварии, BSB Clm 15713, f. 22r.
44. Снятие с креста и Положение во гроб. Кодекс Эгберта, Трир, посл. четв. X в. Trier, Stadtbibliothek, MS 24, f. 85v.
45. Псалом 103. Утрехтская Псалтирь, мон. Отвилье, Шампань, 820–835, Утрехт, Библиотека университета, MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32, f. 59v.
46. Дерево перидексий. Абердинский bestiарий, Британия, ок. 1200. Aberdeen University Library MS 24, f. 65r.
47. «Печать Годвина». Лондон, Британский музей, 1881, 0404.1, нач. XI в.
48. Авраам перед Авимелехом. Гексатевх Эльфрика. Британия, втор. четверть XI в. Лондон, Брит. библи. Cotton MS Claudius B IV, f. 34r.
49. Волхвы перед Иродом. Сент-Олбанская Псалтирь. Сент-Олбанс, 1120-е. Хильдесхайм, Библиотека собора. f. 23r.
50. Избиение младенцев. Сент-Олбанская Псалтирь. Сент-Олбанс, 1120-е. Хильдесхайм, Библиотека собора. f. 30r.
51. Бичевание Христа. Сент-Олбанская Псалтирь. Сент-Олбанс, 1120-е. Хильдесхайм, Библиотека собора. f. 44r.

52. Гордыня, падающая с коня. Пруденций. «Психомахия». IX в. Париж, Нац. библ., MS lat. 8318, f. 51r.
53. Страшный суд. Фрагмент. Базилика Сент-Фуа, Конк, 1107–1125.
54. Падение Савла. Адмонтская Библия. 1145–1150 гг. Вена, Национальная библиотека, Cod. ser. nov. 2702, f. 199v.
55. Падение Ангеррана де Куси. «Хроника» Мэтью Пэриса. Сер. XIII в. Кембридж, Колледж Корпус-Кристи, MS 16П, f. 178v.
56. История Иакова. Венский Гenezис. Антиохия, VI в. Вена, Национальная библиотека Австрии, cod. theol. gr. 31, f. 12v.
57. «Книга мотивов». Конец XII в. Vat. lat. 1976, f. I–II.
58. Вольфенбюттельские листы. 1230–1240 гг. Wolfenbittel, Herzog August Bib., Cod. Guelf. 61.2 Aug. 8, f. 75r–94v.
59. Виллар де Оннекур. «Книга образцов». 1230–1235. Париж, Нац. библ., MS fr. 19093.
60. Принесение во храм. Псалтирь Ингеборги. Париж, около 1200 г. Шантильи, Музей Конде, MS 9, f. 16v.
61. Вера и Идолопоклонство. Пруденций. «Психомахия». Конец IX в. Берн, Городская библиотека, Cod. 264, f. 35r.
62. Падение идолов. Откосы южного портала церкви Сен-Пьер в Муассаке, 1110–1120 гг.
63. Падение идолов. Цоколи западного фасада Амьенского собора. 1225–1240-е гг.
64. Падение персонификации Разврата. Пруденций. «Психомахия». Париж, Нац. библ., MS lat. 8318, f. 58r.
65. Воскрешение Лазаря. Роскошный часослов герцога Беррийского. Шантильи, музей Конде, MS 1, f. 171r.
66. Всеобщее воскресение. Роскошный часослов герцога Беррийского. Шантильи, музей Конде, MS 1, f. 171r.
67. Теренций. Андрия. Британия, сер. XIII в. Oxford, Bodleian, MS Auct. F. 2.13, f. 16r.
68. Виллар де Оннекур. «Книга образцов». 1230–1235. Париж, Нац. библ., MS fr. 19093, f. iv.
69. Бегство в Египет. «Морализованная Библия», Франция, 1230 г. Лондон, Br. L., Harley 1527, f. 9.
70. «Кембриджский лист». «Хроника» Мэтью Пэриса. Британия, сер. XIII в. Corpus Christi college, MS 26, f. viir.
71. Инициал к пророчеству Иеремии. Винчестерская Библия. Британия, 1160–1175 гг. Винчестер, Библиотека собора, MS 1, f. 148r.
72. Инициал к пророчеству Иезекииля. Винчестерская Библия. Британия, 1160–1175 гг. Винчестер, Библиотека собора, MS 1, f. 171r.

73. Константинов крест. Латеран, Сакта Санкторум, XII или XIII в.
74. Вдохновение Адама. А. Эклисси. Копии фресок базилики Сан-Паоло-фуори-ле-мура. 1634 г. Vat. barb. lat. 4406, f. 25.
75. Сотворение мира. Библия из Монпелье. Лангедок, перв. четв. XII в. Лондон, Британская библиотека, Harley 4772, f. 5.
76. Отделение Света от Тьмы. Центральный портал северного трансепта Шартрского собора (1204–1230 гг.).
77. Сотворение светил. Центральный портал северного трансепта Шартрского собора (1204–1230 гг.).
78. Сотворение светил. Салернский антепендий, 1080-е гг., Салерно, Городской музей.
79. Сотворение светил. Сан-Марко, Венеция. Мозаики купола нартекса. Первая четв. XIII в.
80. Евангелие Генриха Льва. ок. 1175. Вольфентбюттель, Библиотека герцога Августа, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2, f. 172r.
81. Апокалиптическое видение. Книга капитула. Штутгарт, Штутгарт, 1101 г. Городская библиотека, Brev. 128, f. 9v.
82. Сотворение мира. Гексамерон Амвросия. Регенсбург, XII в. Мюнхен, Государственная библиотека Баварии Clm 14399, f. 14v, 21v.
83. Инициал к пс. 51. Псалтирь Бюри. Кентербери, втор. четв. XI в. Vat. reg. lat. 12, f. 62r.
84. Евангелист Иоанн и Христос, обнимающий мир. Келлское Евангелие. Нач. IX в. Дублин, Тринити-колледж, MS 58, f. 292v.
85. 36-й псалом. Большая Кентерберийская Псалтирь. 1176–1200. Париж, Национальная библиотека, MS lat. 8846, f. 1r f. 62v.
86. 36-й псалом. Утрехтская Псалтирь, Мон. Отвилье, Шампань, 820–835, Утрехт, Библиотека университета, MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32, f. 21r.
87. Заставка к Песни песней. Библия из монастыря Сен-Вааст. Втор. четв. XI в. Аррас, Bibl. de la ville, MS 559, f. 114v.
88. Сотворение Адама. Храбан Мавр. О природе вещей. 1022–1035 гг. Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Hrabanus Maurus, De rerum naturis, IX, De mundo, Ms 132, p. 231.
89. Фронтиспис к книге Иова. Флорефская Библия. 1150–1160-е. Лондон, Британский музей, Add. 17738, f. 3v.
90. Философия и 7 благородных наук. Hortus Deliciarum (копия, Страсбург, Bibliothèquе Alsatique du Crédit Mutuel, f. 215r.
91. Инициал к книге Бытия. Маас, ок. 1070. Библия Сент-Юбер, Брюссель, Bibl. Roy. Ms II. 1639, f. 6v.

92. Сотворение мира. Евангелие Генриха Льва, ок. 1175. Вольфентбюттель, Библиотека герцога Августа, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2, f. 172r.
93. Инициал In. Библия Вивиана. Тур, сер. IX в. Париж, Национальная библиотека, lat. 1, f. 358v.
94. Инициал к книге Бытия. Библия капуцинок. 1148 г. Лондон, Брит. библи., Add. 14788, f. 6v.
95. Сотворение мира. «Морализованная библия». Вена, Национальная библиотека Австрии, cod. 2554, f. 1v, ок. 1220 г.
96. Сотворение мира. Евангелие Генриха Льва, ок. 1175 г. Вольфентбюттель, Библиотека герцога Августа, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2.
97. Молитва Исаяи. Парижская Псалтирь, X в. Paris, BN gr. 139, f. 435v.
98. Сотворение светил. Парафраз Эльфрика. нач. XI в., Cotton Claudius B. IV, f. 3r.
99. Молитва Исаяи. Парижская Псалтирь. Константинополь, X в. Париж, Нац. библи. Gr. 139, f. 435v.
100. Переход через Красное море. Парижская Псалтирь. Константинополь, X в. Париж, Нац. библи. Gr. 139, f. 419v.
101. Переход через Красное море. Октатевх. Константинополь, XI в. Vat. gr. 747 89 f. 89v.
102. Распятие. Евангелие Рабулы. Сирия, 586 г., Флоренция, Библиотека Лауренциана, cod. Plut. I, 560, f. 13r.
103. Распятие. Фреска оратория Феодота в церкви Санта-Мария-Антиква, Рим, 741–752 гг.
104. Распятие. Сакраментарий Дрогона, Метц, ок. 850, Paris BN Ms lat. 9428 f. 43v.
105. Благословение Ноя. Октатевх. Константинополь, XII в. Vat. gr. 746, f. 57r.
106. Сошествие во Ад. Сент-Олбанская Псалтирь. 1120-е гг. Хильдесхайм, Библиотека собора, f. 49r.
107. Апокалиптическое видение. Бамбергский Апокалипсис. 1000–1020-е гг., Бамберг, Государственная библиотека, Msc. Bibl. 140, f. 10v.
108. Евангелия Оттона III. Райхенау, ок. 1000 г. Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Clm 4453, f. 149v, f. 206v.
109. Мозаика тепидария из Суса, II в.
110. Чудо св. Климента. Нижняя ц. Сан-Клементе в Риме, посл. четв. XI в.

Приложение

111. Апрель. Мозаика пола ц. Сан-Коломбано в Боббио. 1140–1150 гг.
112. Вход в Иерусалим (деталь). Роспись плафона церкви св. Мартина в Циллисе, Швейцария, после 1114 г.
113. Арка Константина, Рим, 312 г.
114. Сотворение мира. Большая Кентерберийская Псалтирь. 1176–1200. Париж, Национальная библиотека, MS lat. 8846, f. 1r.
115. Сотворение мира. Ламбетская Библия. 1150–1170. Лондон, Ламбетский дворец, MS 3, вшитый бифолий.
116. Сотворение мира. Кембриджская Библия. Cambridge, Corpus Christi College, MS 48, f. 7v, ок. 1180 г.
117. Сотворение мира. Библия. Франция. Первая четверть XIII в. Москва, РГБ (Ф. 183. Ин. 960, f. 11r). См. Е. Золотова. Книжная миниатюра Западной Европы XII–XVII вв. Каталог иллюстрированных рукописей в библиотеках, музеях и частных собраниях Москвы. Москва, 2012, кат. № 59, с. 122.
118. Сотворение мира. Иосиф Флавий. «Иудейские древности». Втор. пол. XII в. (Шантильи, музей Конде, MS 744, f. 3r).
119. Сотворение мира. Гильдесгеймский (Штаммсхаймский) Миссал. 1170-е гг. (The J. Paul Getty Museum, MS 64, ff. 84v–85).
120. Инициал In. Сотворение мира. Библия из Понтины (Париж, Нац. библ. ms. lat. 8823, f. 1r, последняя четв. XII в).
121. Сотворение мира. «Универсальная история» Гийара де Мулена, 1300 (Париж, Нац. библ., Ms. fr. 20125, f. 2v–3r).
122. Сотворение мира. Библия из Акры нач. XIII в. (Париж, библ. Арсенала, Cod. 5211, f. 3v).
123. Сотворение мира. Библия из Монпелье (Лондон, Брит. библ., Harley 4772, f. 5r, втор. пол. XII в.).

Библиография (алфавитная)

- Евсеева Л. М.* Афонская книга образцов XV века. О методе работы средневекового художника. М.: Индрик, 1998.
- Евсеева Л. М.* Проблема образцов в византийском искусстве и миниатюры романской рукописи Hortus Deliciarum 1176–1196 гг. // ДРИ: Искусство Руси и стран византийского мира XII века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 94–112.
- Евсеева Л. М.* Проблема образцов в византийском искусстве и рукописи Монтекассино около 1072 г. // ДРИ. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. СПб., 2004. С. 107–128.
- 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.
- Золотова Е. Ю., Мокрецова И. П.* Западноевропейские средневековые иллюстрированные рукописи из московских собраний. Москва, 2003.
- Мокрецова И. П.* Иллюминированная парижская псалтирь из БАН СССР // Памятники культуры. Новые открытия. М.: Изд-во РАН, 1977. С. 367–376.
- Мокрецова И. П., Романова В. Л.* Французская книжная миниатюра XIII века в советских собраниях. Т. 1, 2. М.: Искусство, 1983.
- Муратова К. М.* Англия и Сицилия в XII в.: к вопросу о циркуляции художественных моделей // ДРИ. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 149–163.
- Неретина С. С.* Образ мира в «Исторической Библии» Гийара де Мулена // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 106–141.
- Новичкова Е. В.* Текст и образ в средневековой книжной культуре: Инициалы иллюстрированной Псалтири XIII века из собрания Российской национальной библиотеки. Дисс. ... канд. искусствовед. М.: РГГУ, 2009.
- Памятники средневековой латинской литературы / Под ред. М. Л. Гаспарова и М. Е. Грабарь-Пассек. Т. 1. М.: Наследие, 1970.
- Пожидаева А. В.* Модель для сборки, или Иконографическая эволюция сцены Воскрешения Лазаря в западноевропейском средневековом искусстве // Материалы конференции «Искусство как сфера культурно-исторической памяти» (Москва, февраль 2005). М.: Изд-во РГГУ, 2008. С. 3–21.

Библиография (алфавитная)

- Пожидаева А. В.* «Сотрите этого ребенка», или Эскизы и инструкции на полях средневековых рукописей // Казус. Индивидуальное и уникальное в истории. 2015. № 10. С. 13–28.
- Пожидаева А. В.* Цикл Творения в западноевропейском искусстве XI—начала XIII в.: опыт иконографической генеалогии. Дисс. ... канд. искусствовед. М.: МГУ, 2008.
- Романова В. Л.* Рукописная книга и готическое письмо во Франции в XIII–XIV вв. М.: Наука, 1975.
- Серезина Д. А.* Миграция иконографических мотивов в английских Псалтирях XI–XIII веков // Искусство в движении. Материалы международной студенческой конференции ОП «История искусств» НИУ ВШЭ. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2018. С. 7–24.
- Успенский Ф. И.* Октагевх Серальской библиотеки в Константинополе // Известия Русского археологического института в Константинополе. Т. XII, 1907.
- Юровская З. В.* Византия—Западная Европа: Иконография Сошествия Христа во Ад (IX–XI век). Дисс. ... канд. искусствовед. МГУ, исторический факультет. Москва, 2006.
- Al-Hamdani B. A.* The iconographical sources for the Genesis frescoes once found in San Paolo f. l. m // Atti del IX Congresso Internazionale dell'Archeologia Cristiana. Vaticano, 1978. Vol. 2. P. 11–35.
- Alexander J. J. G.* The Decorated Letter. New York: Thames & Hudson Ltd., 1978.
- Alexander J. J. G.* Insular manuscripts 6th to 9th Centuries (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles. Vol. 1). London: Miller, 1978.
- Alexander J. J. G., Temple E.* Illuminated manuscripts in Oxford college libraries. The University Archives and the Taylor Institute. Oxford, 1985.
- Alexander J. J. G.* Medieval Illuminators and Their Methods of Works. Yale: Yale University Press, 1992.
- Alexander J. G.* Preliminary drawings in medieval manuscripts // Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. 3. Fabrication et consommation de l'oeuvre. Paris: Picard, 1990. P. 307–312.
- Andaloro M.* La pittura medievale a Roma 312–1431. V. 1. Milano: Jaca book, 2015.
- Alidori Battaglia L.* Illustrazione e decorazione delle Bibbie atlantiche toscane // Les Bibles atlantiques. Le manuscrit biblique à l'époque de la réforme de l'église du XIe siècle. Firenze, 2016. P. 109–128.
- Avril F.* A quand remontent les premiers ateliers laics a Paris? // Les Dossiers de l'Archeologie. 1976. № 16. P. 36–44.
- Ayres L. M.* The Italian Giant Bibles: aspects of their Touronian ancestry and early history // The early medieval Bible: its production, decoration, and use. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. P. 125–154.
- Ayres L. M.* The Work of the Morgan Master at Winchester and English Painting of the Early Gothic Period // Art Bulletin. 1974. Vol. LVI. № 2. P. 201–222.

- Backhouse J., ed.* The Making of England: Anglo-Saxon Art and Culture, A.D. 600–900. London: British Museum Press, 1991.
- Baltrušaitis J.* Le Style cosmographique au Moyen Age // Deuxieme Congres international d'Esthétique et de Science de l'Art. Paris, 1937. P. 91–94.
- Barry F.* The Mouth of Truth and the Forum Boarium: Oceanus, Hercules, and Hadrian // The Art Bulletin. 2011. Vol. 93. № 1. P. 7–37.
- Bataillon L., Guyot B., House R., eds.* La Production du livre universitaire au Moyen Age: exemplar et pecia. Paris: C.N.R.S., 1988.
- Battini M., Saladino V., Franzoni C., Settis S.* Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica // Quaderni storici. Nuova serie. Vol. 41. № 123 (3). Oggetti e scambi culturali (Dicembre 2006). P. 671–701.
- Beckwith J.* Early Medieval Art (Carolingian, Ottonian, Romanesque). London: Thames & Hudson, 1974.
- Beer E.* Die Rose der Kathedrale von Lausanne. Bern: Bertelli, 1952. S. 33–47.
- Beer E.* Pariser Buchmalerei in der Zeit Ludwig des Heiligen und im letzten Viertel des 13. Jahrhundert // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1981. H. 1. P. 62–91.
- Bennet A.* A late Thirteenth-century Psalter-Hours from London // England in the Thirteenth century: proceeding of the 1984 Hartaxton symposium. Woodbridge: Boydell, 1986. P. 15–30.
- Benson G.R., Tselos D.T.* New light on the origin of the Utrecht Psalter // The Art Bulletin. 1931. Vol. XIII. P. 12–79.
- Berger S.* La Bible Francaise au Moyen Age. Paris, 1884.
- Berger S., Durrieux P.* Les notes pour l'enlumineur dans les manuscrits du Moyen Age // Memoires de la Societe des antiquaires de France. 1893. № 3. P. 1–30.
- Berger S.* Les manuels pour l'illustration du Psautier au XIII siecle // Memoires de la Societe nationale des Antiquaires de France. Paris, 1898. № 57. P. 95–134.
- Bergman R.* The Salerno ivories. Harvard: Harvard University Press, 1980.
- Bernabo M.* La Cacciata dal paradiso e il lavoro dei progenitore in alcune miniature medievali // La miniatura italiana in età romanica e gotica. Firenze: Olschki, 1979. P. 269–281.
- 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.
- Bilotta M.A.* La Réforme grégorienne et ses programmes iconographiques: le cas des peintures murales de l'ancien Palais des Papes du Latran à Rome et leur rapport avec l'illustration des Bibles atlantiques // Les Bibles atlantiques. Le manuscrit biblique à l'époque de la réforme de l'église du XI^e siècle. Firenze: SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2016. P. 135–136.
- Blum P.* The Cryptic Creation Cycle in Ms. Junius xi // Gesta. 1976. Vol. 15. № artist. P. 211–226.

- Blum P.* The Middle English Romance «Jacob and Iosef» and the Joseph cycle of the Salisbury Chapter House // *Gesta*. 1969. Vol. VIII. P. 18–34.
- Bober H.* In principio: Creation before time // *Essays in honor of E. Panofsky*. NY., 1961. P. 13–28.
- Borlée D, Terrier Aliferis L., eds.* Les modèles dans l'art du Moyen Age (XII–XV siècles). Turnhout: Brepols, 2018.
- 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: Turnhout: Brepols, 2018. P. 151–164.
- Boutemy A.* Une bible enluminée de Saint-Vaast. à Arras (ms. 559) // *Scriptorium*. 1950. Vol. IV. N° 1. P. 67–81.
- Brancone V.* Complementi iconografici per il Calendario dipinto dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco // *Arte medievale*. Ser. NS. 2004. Vol. 3. P. 75–108.
- Branner R.* Manuscript painting at Paris during the Reign of St. Louis. Los Angeles: University of California Press, 1977.
- Brieger P.* Bible illustration and Gregorian Reform // *Studies in Church History*. 1965. Vol. II. P. 154–164.
- Brieger P.* English Art 1216–1307. Oxford: Oxford University Press, 1957.
- Broderick H. L.* Observations on the method of illustration in MS Junius 11 and the relationship of the drawings to the text // *Scriptorium*. 1983. N° 37. P. 161–177.
- Brown M.* The Lindisfarne Gospels: Society, Spirituality, and the Scribe. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- Brown T. J.* Pictor in Carmine // *British Museum Quarterly* 1954. N° 19. P. 73–75.
- Bruneau Ph.* Les mosaïstes antiques avaient-ils des Cahiers de modèles? // *Revue archéologique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984. P. 241–272.
- Bucher F.* The Pamplona Bibles, 1197–1200 A.D. Reasons for Changes in Iconography // *Stiel und Überlieferung in der Kunst. des Abendlandes*. B. 1. Berlin, 1967. P. 131–139.
- Bucher F., ed.* The Pamplona Bibles. A facsimile compiled from 2 picture Bibles with martyrologies commissioned by King Sancho el fuerte of Navarra (1194–1234) Amiens Manuscript Latin 108 and Hamburg Ms 1, 2 lat 4, 15. New Haven and London, 1970.
- Buchtal H.* Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford, 1957.
- Buchtal H.* The «Musterbuch» of Wolfenbuttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century. Wien: Osterreichische Akademie der Wissenschaften, 1979.
- Bugslag J.* «Contrefais al vif»: nature, ideas and the lion drawings of Villard de Honnecourt // *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry*. Vol. 17. Issue 4. 2001. P. 360–378.

- Thompson R., ed.* The Bury Bible. Cambridge: D. S. Brewer, 2002.
- Cahn A. S.* A Note: The missing Model of the St-Julien de Tours frescoes and the Ashburnham Pentateuch miniatures // *Cahiers archéologiques*. 1966. Vol. XVI. P. 203–209.
- Cahn W.* Romanesque Bible Illumination. Cornell University Press: Ithaca, 1982.
- Cahn W.* Romanesque manuscripts: the twelfth century. Vol. 1–2. Turnhout: Harvey Miller, 1996.
- Cahn W.* The Souvigny Bible: A Study in Romanesque Manuscript Illumination. New York University, Graduate School of Arts and Science, 1967.
- Caillet J. P.* La mise à profit de manuscrits antérieurs en tant que modèles par les miniaturistes du VIIIe au XIIe siècle // *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*. 2012. Vol. XLIII. P. 49–50.
- Calkins R.* Pictorial Emphases in Early Biblical Manuscripts // *The Bible in the Middle Ages: its influence on literature and art*. Oxford, 1992. P. 77–102.
- Calkins R.* Illuminated books in the Middle Ages. Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- Calkins R.* Programs of Medieval Illuminations. University of Texas, 1984.
- Cames G.* La creation des animaux dans l'Hortus deliciarum // *Cahiers archeologiques*. 1976. N° 25. P. 131–143.
- Camille M.* The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Caprara R.* Tradizione longobarda nella pittura della chiesa rupestre del Peccato Originale a Matera // IV convegno nazionale su «Le presenze longobarde nelle regioni d'Italia». Cosenza, 2013. P. 1–16.
- Carli M.* Sull'assetto originario degli avori di Salerno; Storia delle testimonianze e delle supposizioni // *L'enigma degli avori* (N° 1). Vol. I. Bologna: artstudiopaparo. P. 133–153.
- Carolus-Barré L.* Le psautier de Peterborough et les enluminures profanes: nouvelles recherches // *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*. 1984. P. 185–193.
- Carruthers M. J.* The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture. NY.: Cambridge University Press, 2008.
- Castiñeiras Gonzales M.* Le Tapis de la Création de Gérone: Une œuvre liée à la réforme grégorienne en Catalogne? // *Art et réforme grégorienne en France et dans la Péninsule Ibérique*. Paris: Picard, 2015. P. 147–175.
- Castiñeiras Gonzales M. A.* Mesi // *Enciclopedia dell'arte medievale*. 1997. P. 327.
- Castiñeiras M.* From Chaos to Cosmos: The Creation Iconography in the Catalan Romanesque Bibles // *Arte medievale. Nuova Serie*. 2002. N° 1. P. 35–50.

- Cavaliere M.* La maschera di Oceano: valore e simbologia di un'iconografia romana // Aurea Parma: rivista di lettere, arte e storia. 2002. Vol. LXXXVI. № 1. P. 49–72.
- Cockerell S., Plummer J.* Old Testament Miniatures: A Medieval Picture Book With 283 Paintings from the Creation to the Story of David. NY.: George Braziller, 1975.
- Contessa A.* Between Art, Faith and Science. The concept of Creation in the Ripoll and Roda Romanesque Bibles // Iconographica, 2007. P. 19–43.
- D'Alverny M.-T.* Les Anges et les Jours (1) // Cahiers Archeologiques. 1957. Vol. IX. P. 271–300.
- Davis-Weyer C.* «Aperit quod ipse signaverat testamentum»: Lamm und Löwe im Apokalypsebild der Grandval-Bibel // Studien zur mittelalterlichen Kunst. 800–1250. Festschrift für Florentine Mutherich zum 70. Geburtstag. München, 1985. P. 67–74.
- Davis-Weyer C.* Early Medieval Art. 300–1150 (Sources and Documents in the History of Art Series). New Jersey: Englewood Cliffs, 1971.
- Degenhart B.* Autonome Zeichnungen bei mittelalterlichen Künsten // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 3. Folge. 1950. Bd. 1. S. 93–158.
- Demus O.* Byzantine Art and the West. London: Weidenfeld and Nicolson, 1970.
- Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. London: Routledge & Kegan Paul, 1949.
- Demus O.* Romanesque mural painting. London: H. N. Abrams, 1970.
- Denny D.* The Historiated initials of the Lobbes Bibles // Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art. 1976. Vol. XLV. P. 3–26.
- Destrez J.* La Pécia dans les manuscrits universitaires du XIII et XIV siècles. Paris: J. Vautrain, 1935.
- Deuchler F.* Der Ingeborgsalter. Berlin: Akademische Druck—u. Verlagsanstalt, 1987.
- DeWald E. T.* The illustrations of the Utrecht Psalter. Princeton: Princeton University Press, 1932.
- Diebold W.* The anxiety of influence in Early Medieval art: the Codex aureus of Charles the Bald in Ottonian Regensburg // Under the influence: the concept of influence and the study of illuminated manuscripts. Brügge: Brepols, 2007. P. 51–64.
- Dodwell C.R.* The Canterbury school of illumination 1066–1200. Cambridge: Cambridge University Press, 1954.
- Dodwell C.R.* The Great Lambeth Bible. London, 1959.
- Dodwell C.R.* L'originalité iconographique de plusieurs illustrations anglo-saxonnes de l'Ancien Testament // Cahiers de civilisation médiévale. 1971. Vol. XIV. P. 319–328.
- Dodwell C.R.* The final Copy of the Utrecht Psalter // Scriptorium. 1990. Vol. XLIV. P. 21–53.

- Dodwell C.R.* The Pictorial art in the West. 800–1200. Yale: The Yale University Press, 1993.
- Donovan C.* The Winchester Bible. Toronto: British Library; First Edition, 1993.
- Dufrenne S.* A propos de deux études recentes sur la Génèse de Vienne // Byzantion. 1972. Vol. XLII. P. 598–601.
- Dufrenne S.* Les Illustrations du Psautier d' Utrecht. Sources et apport Carolingien. Paris: Ophrys, 1978
- Dufrenne S.* Les copies anglaises du psautier d'Utrecht // Scriptorium. Vol. XVIII, 1964. P. 185–197.
- Dufrenne S.* Tableaux synoptiques de 15 psautiers medievaux a illustrations integrales issues du texte. Paris: Association des amis des études archéologiques byzantines slaves, 1978.
- Dutton E., Kessler H.L.* The Poetry and Paintings of the First. Bible of Charles the Bald. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- Eleen L.* The illustration of the Pauline Epistles in French and English Bibles of the twelfth and thirteenth centuries. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- Ferber S.* Crucifixion Iconography in a Group of Carolingian Ivory Plaques // The Art Bulletin. 1966. Vol. 48. № 3/4. P. 323–334.
- Fingernagel A.* Die Admonter Riesenbibel: (Wien, ONB, Cod. Ser. n. 2701 und 2702). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 2001.
- Forsyth I.* Narrative at Moissac: Schapiro's Legacy // Gesta. 2002. Vol. 41. № 2. P. 71–93.
- Gaborit-Chaupin D.* Les dessins d'Adémar de Chabannes. Paris: Bibliothèque nationale, 1968
- Gallazzi C., Settis S., eds.* Le tre vite del papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano: Catalogo della mostra (Torino, 8 febbraio—7 maggio 2006). Torino: Mondadori Electa, 2006.
- Gameson R.* The early medieval Bible: its production, decoration, and use. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Garnier F.* Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique. Paris: Le Léopard d'or, 1982.
- Garrison E.B.* Studies in the History of Medieval Italian Painting. 4 Vol. Florence: Pindar Press, 1953–1961.
- Garrison E.B.* A Note of the Iconography of Creation and of the Fall of Man in the XI and XII-century Rome // Studies in the History of Medieval Italian Painting. 1960–1962. V. 4.
- Gebhardt O. van.* Miniatures of the Ashburnham Pentateuch. London, 1883.
- Gabrar A.* Les voies de la creation en iconographie chretienne. Paris: Flammarion, 1979.
- 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.

- Gibson-Wood C.* The Utrecht Psalter and the Art of Memory // *Revue d'art Canadienne*. 1987. XIV (N^o 1-2). P. 9-15.
- Gillen O.* *Ikonographische Studien zum Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1931.
- Goldschmidt A.* English Influence on Medieval art // *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*. Vol. 2. Cambridge: Harvard University Press, 1939. P. 715-719.
- Gousset M. T., Stirnemann P.* Indication de couleurs dans les manuscrits medievaux, Pigments et colorants de l'Antiquite et du Moyen Age. Paris: CNRS, 1990.
- Grabar A.* Fresques romanes copiées sur les miniatures du Pentateuque de Tours // *Cahiers archéologiques*. 1957. Vol. IX. P. 329-341.
- Grabar A.* Les voies de la creation en iconographie chretienne. Paris: Flammarion, 1979.
- Grabar A.* L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'antiquité et du haut moyen âge // *Cahiers archéologiques*. 1982. Vol. XXX. P. 5-24.
- Grabar A., Nordenfalk C.* *Romanesque Paintings*. Milano: Skira, 1958.
- Green R. B.* The Adame and Eve Cycle in the Hortus Deliciarum // *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Matthias Friend Jr.* Princeton, 1955. P. 340-347.
- Grote A.* Studien zur Geschichte der Opera Santa Reparata zu Florenz in Vierzehnten Jahrhundert. München: Prestel, 1959.
- Gutbrot J.* Die Initiale in Handschriften des 8 bis 13 Jahrhunderts. Stuttgart: Kohlhammer, 1965.
- Gutmann J.* The Jewish Origin of the Ashburnham Pentateuch miniatures // *Jewish Quaterly Rewiew*. 1953. XLIX. N^o 1. P. 55-72.
- James M. R.* «Pictor in carmine» // *Archaeologia*. 1951. N^o 94. P. 141-166.
- Hamel C. de.* *The Book. A History of the Bible*. London; NY.: Phaidon, 2001.
- Hahn C.* The creation of the cosmos: Genesis illustration in the Octateuchs // *Cahiers Archeologiques*. 1979. Vol. XXVIII. P. 29-40.
- Hahnloser H. R.* *Das Musterbuch von Wolfenbuttel*. Wien: Schroll, 1929.
- Hahnloser H. R., Buchtal H.* The «Musterbuch» of Wolfenbuttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century. Vienna, 1979.
- Hahnloser H. R.* *Villard de Honnecourt*. Wien: Verlag Anton Schroll, 1935.
- Haney K. E.* Some Old Testament Pictures in the Psalter of Henry de Blois // *Gesta*. 1985. Vol. XXIV/1. P. 33-45.
- Haney K.* The Immaculate Imagery of the Winchester Psalter // *Gesta*. 1981. Vol. XX/1. P. 111-118.
- Haney K. E.* *The Winchester Psalter: An Iconographic Study*. Leicester: Leicester University Press, 1986.
- Haney K. E.* *The St. Albans psalter: an Anglo-Norman song of faith*. NY.: Lang, 2002.

- Hautecoeur L.* Le Soleil et la lune dans les crucifixions // *Revue archéologique*. 1921. T. 14. P. 13–34.
- Heimann A.* Trinitas Creator Mundi // *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. Vol. II. 1938. № 1. P. 43–65.
- Heimann A.* Correction: The Six Days of Creation in a Twelfth Century Manuscript // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. XXV. № 1/2 (Jan.—Jun., 1962). P. 158.
- Heimann A.* The Last Copy of the Utrecht Psalter // *The Year 1200. A Symposium*. NY.: Metropolitan Museum of Art, 1975. P. 313–338.
- Heimann A.* The Six Days of Creation in a XII-century manuscript // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. I. 1938. P. 269–275.
- Heimann A.* Three Illustrations from the Bury St. Edmunds Psalter and their prototypes // *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. 1966. Vol. XXIX. P. 39–59.
- Henderson G.* «Abraham genuit Isaac». Transitions from the Old Testament to the New Testament in the Prefatory illustrations or some 12-century English Psalters // *Gesta*. 1987. Vol. XXVI/2. P. 127–140.
- Henderson G.* Late antique influences in some medieval English illustrations of Genesis // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1962. Vol. 25. №3/4. P. 172–198.
- Henderson G.* A source of Genesis Cycle at Saint-Savin-sur-Gartempe // *Studies in English Bible illustration*. London, 1985. P. 110–126.
- Henderson G.* The Programme of Illustrations in Bodleian MS Junius XI // *Henderson G. Studies in English Bible Illustration*. London: Harvey Miller, 1985. Vol. I. P. 113–145
- Heslop T. A.* The production and artistry of the Bury Bible // *Bury St. Edmunds. Medieval Art, Architecture, Archaeology and Economy*. 1998. P. 172–185.
- Hirst M., Bambach Cappel C.* A Note on the Word Modello // *The Art Bulletin* Vol. LXXIV/1. March 1992. P. 172–173.
- Hutter I.* The Magdalen College «Muster»: A Painter's Guide from Cyprus at Oxford // *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture and History of Doula Mouriki* / Eds. by N. Patterson Ševčenbo and Ch Moss. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Kantorowicz E.* The Quinity of Winchester // *The Art Bulletin*. 1947. Vol. 29. № 2. P. 73–85.
- Kauffmann C. M.* Romanesque Manuscripts 1066–1190 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles). Oxford: Harvey Miller, 1975.
- Kauffmann C. M.* Biblical Imagery in Medieval England 700–1500. Ghent: Brepols Publishers, 2003.
- Kessler H. L.* An Eleventh-century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival // *Jahrbuch der Berliner Museen*. 1966. № 8 (1). P. 67–95.

- Kessler H. L.* Pictures as Scriptures in five-century church // *Studia artium orientalis et occidentalis*. Vol. II. 1985. P. 17–31.
- Kessler H. L.* The Illustrated Bibles from Tours. Princeton: Princeton University Press, 1977.
- Kessler H. L.* Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles // *Art Bulletin* 1971. Vol. LIII. P. 143–160.
- Kirshbaum E., ed.* Lexicon der Christlichen Ikonographie. B. 1–8. Rom; Freiburg im Breisgau; Basel; Wien, 1968–1976.
- Kitzinger E.* The Byzantine contribution to Western art of the XII and XIII centuries // *The art of Byzantium and the medieval West*. selected studies. London, 1975.
- Kitzinger E.* The mosaics of the Capella Palatina in Palermo // *Art Bulletin*. 1949. Vol. XXX. P. 269–292.
- Kitzinger E.* Mosaics of Monreale. Palermo: S. F. Flaccovio, 1960. P. 133–135.
- Kinzinger E.* Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western art in the Twelfth Century // *Byzantine art—an European art*. Athens: Office of the Minister to the Prime Minister of the Greek Government, 1966. P. 139–141.
- Kitzinger E.* A Virgin's Face: Antiquarianism in XII-century art // *Art Bulletin* LXII, mars 1980. P. 6–19.
- Klein H.* The So-Called Byzantine Diptych in the Winchester Psalter, British Library, MS Cotton Nero C. IV // *Gesta*. 1998. Vol. XXXVII/1. P. 26–43.
- Klein P.* Les images de la Genèse de la Bible Carolingienne de Bamberg et la tradition des frontispices de Tours // *Texte et image*. Actes du Colloque international de Chantilly. Paris: Les Belles Lettres, 1984. P. 77–107.
- 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.
- Knapp U.* Buch und Bild im Mittelalter. Gerstenberg, 1999.
- Koetzsche-Breitenbruch L.* Die neue Katakomba an der Via Latina in Rom. Untersuchungen zur Ikonographie der alttestamentlichen Wandmalereien. Aschendorff; Munster, 1979.
- Koehler W.* Die karolingischen Miniaturen. I. Die Schule von Tours. Berlin, 1930–1933.
- Krasnodebska-D'Aughton M.* The decoration of In Principio Initials in early insular manuscripts: Christ. as a visible image of invisible God // *Word and Image*. 2002. № 18. P. 105–122.
- Kurth B.* Matthew Paris and Villard de Honnecourt // *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 1942. Vol. LXXXI. № 474. P. 224–228.
- Labrador González I. M., Medianero Hernández J. M.* Iconología del Sol y la Luna en las representaciones de Cristo en la cruz // *Laboratorio de arte*. № 17. 2003. P. 73–92.

- Labrousse M.* Etude iconographique et stylistique des initiales de la Bible de Souvigny // Cahiers de civilisation medievale. 1965. Vol. VIII. P. 397–412.
- Ladner G. B.* Ad imaginem Dei. The image of man in medieval art. Latrobe: Archabbey Press, 1965.
- Lampe G. W.* The Cambridge History of the Bible. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- Lassus J.-B.* Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII siècle. Paris: Edition imperiale, 1858.
- Lassus J.* La creation du monde dans les octateuques byzantines du 12eme siecle // Monuments et memoires E. Piot. 1979. V. 62. P. 85–148.
- Leclercq-Kadaner J.* De la Terre-Mère à la luxure. À propos de «La migration des symboles» // Cahiers de civilisation médiévale. 1975. Vol. 18. N° 69. P. 37–43.
- Leclerc-Marx J., Thys N.* Les initiales historiées. Quelques hypothèses et apports nouveaux // Autour de la «Bible de Lobbes» (1084). Les institutions. Les hommes. Les productions. Actes du colloque de Tournai (30 mars 2007). Bruxelles: Facultés universitaires Saint-Louis, 2008. P. 169–209.
- Leesti E.* Carolingian Crucifixion Iconography: An Elaboration of a Byzantine Theme // RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review. 1993. Vol. 20. N° 2, P. 3–15.
- Levi D.* The Allegories of the Months in Classical Art // The Art Bulletin. 1941. Vol. 23. N° 4. P. 251–291.
- Levin I.* The Quedlinburg Itala: the oldest. illustrated Biblical manuscript. Leiden: Brill Academic Pub, 1985.
- Lewine C. F.* Vulpes Fossa Habent or the Miracle of the Bent Woman in the Gospels of St. Augustine, Corpus Christi College, Cambridge, ms 286 // Art Bulletin. 1974. Vol. 56. N° 4. P. 488–504.
- Light L.* Versions et revisions du texte biblique. Paris: Beauchesne, 1978.
- Loerke W.* Observations on the Representations of DOXA in the Mosaiks of Santa Maria Maggiore and St. Catherine of Sinai // Gesta. 1981. XX/1. P. 15–22.
- Loewe R.* The medieval history of the Latin Vulgata. London, 1965.
- Lowden J.* The Beginnings of Biblical Illustration // Imaging the early medieval Bible. Pennsylvania, 1999. P. 9–59.
- Lowden J.* The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration. Pennsylvania: University Park, 1992.
- Mac Gurk P.* An Anglo-Saxon Bible fragment of the Late VIII Century Royal I E.VI // Journal of Warburg and Courtauld Institute. 1962. Vol. XXV. P. 18–34.
- Maguire H.* Earth and Ocean: The Terrestrial World in Early Byzantine Art. Penn State University Press, 1987.
- Malbon E. S.* The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus. Princeton, NJ.: Princeton University Press, 1990.

- Mango C.* The Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents. Toronto; University of Toronto Press, 1986. P. 176–177.
- Martin H.* Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque de l’Arsenal par Henry Martin bibliothécaire à la Bibliothèque de l’Arsenal. Paris, 1887.
- Martin H.* Les esquisses des miniatures // Revue archeologique. Paris, 1904. T. 4. N° 6. P. 17–45.
- Matthiae G.* Pittura romana del Medioevo, sec. XI–XIV. Roma: Fratelli Palombi, 1988.
- Menhardt H.* Die Bilder der Millstätter Genesis und ihre Verwandten // Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte, Festschrift für Rudolf Egger III. Klagenfurt, 1954. P. 339ff.
- Mentré M.* Création et Apocalypse. Paris: Oeuil, 1984.
- Metzger M.* La Haggada enluminée. Leiden: Brill, 1973.
- Montfaucon B.de.* Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova. V. 1–2. Paris, 1739.
- Morgan N. J.* Early gothic manuscript 1190–1275 (Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles V. 4 (1)). Oxford: Harvey Miller, 1982.
- Millar E. G.* Fresh Materials for the Study of English Illumination // Studies in art history for B. Da Costa Greene. Princeton: Princeton University Press, 1954. P. 286–294.
- Morgan N. J.* Early gothic manuscript 1190–1275 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles V. 4 (1)). Oxford: Harvey Miller, 1982.
- Morgan N.* Old Testament Illustration in Thirteenth Century England // The Bible in the Middle Ages: its influence on Literature and Art, 1992. P. 149–198.
- Müller M. E.* Introduction // The Use of models in medieval book painting. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014. P. XI–XVIII.
- Müller K.* Old and New Divine Revelation in the Salerno «Ivories» // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz 54.1, 2010–12. P. 1–30.
- Muratova X.* Les manuscrits-frères: un aspect particulier de la production des bestiaires enluminés en Angleterre à la fin du XIIe siècle // Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. Paris: Picard, 1986. Vol. III. P. 69–92.
- Narkiss B.* Reconstruction of some original quires of the Ashburnham Pentateuch // Cahiers Archéologiques. 1972. Vol. XXI. P. 19–38.
- Narkiss B.* Toward a further Study of the Ashburnham Pentateuch // Cahiers Archéologiques. Vol. XIX. 1969. P. 45–60.
- Neuss W.* Die Catalanische bibelillustration um die Wende des ersten Jahrhunderts und die altspanischen Buchmalerei. Leipzig, 1922.
- Nordstrom C.-O.* Rabbinic features in Byzantine and Catalan art // Cahiers Archéologiques. 1965. Vol. XV. P. 179–205.

- Nordenfalk C.* A travelling Milanese artist. in France at the beginning of the eleventh century // *Arte de primo millenio: Atti del primo convegno sull'arte del primo Medioevo tenuto presso l'Universita di Pavia.* Turin: n. d., 1953. P. 374–380.
- Obrist. B.* Wind Diagrams and Medieval Cosmology // *Speculum.* 1997. Vol. 72. № 1. P. 33–84.
- 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.
- Orofino G.* La decorazione delle Bibbie atlantiche tra Lazio e Toscana nella prima meta del XII secolo // *Roma e la Riforma Gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI–XII sec.). Roma: Viella, 2007.* P. 357–379.
- Pace V.* Città del Vaticano/ Biblioteca apostolica vaticana. Vat. lat. 9820, «Exultet» // *Exultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale [catalogo di mostra, Cassino, Abbazia di Montecassino, 20 maggio—31 agosto 1994, direzione scientifica Guglielmo Cavallo, coordinamento Giulia Orofino, Oronzo Pecere], 1994.* P. 107–118.
- Pace V.* Una Bibbia in avorio. Arte mediterranea nella Salerno dell'XI secolo. Milano: ITACA, 2016.
- Paecht O., Alexander J. J. G.* Illuminated manuscripts in the Bodleian Library. Oxford, 1966 .
- Paecht O.* A Cycle of English Frescoes in Spain // *Burlington Magazine.* Vol. CIII. 1961. P. 166–175.
- Paecht O.* A Giottesque Episode in English Mediaeval Art // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1943. Vol. VI. P. 51–70.
- Paecht O.* Book Illumination in the Middle Ages. Oxford: Harvey Miller Publishers, 1986.
- Paecht O.* The Rise of the Pictorial Narrative in 12-century England. Oxford: Oxford University Press, 1953.
- Paecht O., Dodwell C. R., Wormald F.* Psalterium Albani. London: Warburg Institute, 1960.
- Paecht O., Thoss D.* Franzosische Schule (Osterreichliche Bibliothek). Wien, 1974.
- Palol P.* Une broderie catalane d'époque romane: La «Genèse de Géronne». I // *Cahiers archéologiques.* 1956. Vol. VIII. P. 175–214.
- Panofsky D.* The textual Basis of the Utrecht psalter Illustrations // *The Art Bulletin.* 1943. Vol. XXV. P. 50–59
- Petersen E.* The Bible as subject and object of illustration: the making of medieval manuscript, Hamburg 1255 // *The early medieval Bible: its production, decoration, and use.* Cambridge: Cambridge University Press, 1994. P. 205–222.
- Pictor in Carmine.* Ein Handbuch der Typologie aus dem 12. Jahrhundert. Nach der Handschrift des Corpus Christi College in Cambridge, Ms. 300. Berlin: Gebr. Mann, 2006.

- Porcher J.* Les manuscrits enluminés // L'Europe des invasions. Paris: Gallimard, 1967.
- Quadrocchi Cl.* «Le acque che sono sotto il firmamento»: il paesaggio marino in un sottarco della cripta di Anagni // *Rolsa*. 2006. Vol. VI. P. 7–41.
- Raw B.* The drawing of the angel in Ms. 28, St. John College, Oxford // *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. 1955. Vol. XVIII. P. 318–319.
- Raw B.* The probable derivation of most of the illustrations in Junius II from an illustrated Old Saxon Genesis // *Anglo-Saxon England*. 1976. № 5. P. 133–148.
- Reilly D.* French romanesque giant bibles and their English relatives: blood relatives or adopted children? // *Scriptorium*. 2002. Vol. LVI. № 2. P. 294–311.
- Renaut L.* La description d'une croix cosmique par Jean de Gaza, poète palestinien du VI^e siècle // *Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*. Poitiers, 1999. P. 211–220.
- Rickert F.* Studien zum Aschburnham Pentateuch. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität zu Bonn. Bonn, 1986.
- Riedmaier J.* Die Lambeth-Bibel. Berlin: Peter Lang, 1994.
- Rizzi M.P.* Chiese rupestri a Matera. Città di Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2015.
- Ross D.J.A.* A Later 12-century Artist's Pattern-Sheet // *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. 1962. Vol. XXV. P. 119–28.
- Ross D.J.A.* An Illuminator Labour-Saving Device // *Scriptorium*. 1962. Vol. XVI. P. 94–102.
- Rouse R.H., Rouse M.A.* Manuscripts and their makers: commercial book producers in medieval Paris, 1200–1500. London: Harvey Miller, 2000.
- Rudolph C.* In the beginning: Theories and images of creation in Northern Europe in the twelfth century // *Art History*. 1999. № 22. P. 3–55.
- Salzman M.R.* On roman time. The codex Calendar of 354 and the rhythms of urban life in Late Antiquity. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1990.
- Scheller R.W.* A Survey of Medieval Model Books. Haarlem: De Erven F. Bohn, 1963.
- 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.
- Sears E., Thomas T.K.* Reading medieval images: the art historian and the object. University of Michigan Press, 2002.
- Settis S.* La «Tempesta» interpretata. Torino: Einaudi, 2013.
- Sieger J.D.* Visual Metaphor as Theology: Leo the Great's Sermons on the Incarnation and the Arch Mosaiks at Santa Maria Maggiore // *Gesta*. 1987. Vol. XXVI/2. P. 83–91.

- St. Clair A.* A New Moses: Typological Iconography in the Moutier-Grandval Bible illustrations of Exodus // *Gesta*. 1987. Vol. XXVI/1. P. 19–28.
- Schapiro M.* An illuminated English Psalter of the Early Thirteenth century // *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. 1960. Vol. XXIII. P. 179–189.
- Shapiro M.* The image of the Disappearing Christ // *Gazette des Beaux-arts*. 23 March (N° 913) 1943. P. 135–152.
- Shapiro M.* Words and picture: On the literal and the symbolic in the illustration of text. Haage, 1973.
- Spatharakis I.* Some Observations On The Ptolemy Ms. Vat. Gr. 1291: Its Date And The Two Initial Miniatures // *Byzantinische Zeitschrift*. 1978. Vol. 7 (1). P. 41–49.
- Stern H.* Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome // *Dumbarton Oaks Papers*. Vol. XII. 1958. P. 157–218.
- Stern H.* Quelques problèmes d'iconographie paleochrétienne et juive // *Cahiers Archéologiques* 1962. Vol. XII. P. 99–113.
- Stirnemann P.* Nouveau regard sur la Bible de Souvigny. [Exposition, Souvigny, musées de Souvigny, 30 juin — 30 août 1999]. Moulins: Ville de Moulins, 1999.
- Stirnemann P.D.* Nouvelles pratiques en matière d'enluminure au temps de Philippe Auguste // *France de Philippe Auguste: le temps des mutations: actes du colloque international*. Paris, 1982. P. 980–995.
- Stones A.* Indications écrites et modèles picturaux, guides aux peintres de manuscrits enluminés aux environs de 1300 // *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. 3. Fabrication et consommation de l'œuvre. Paris: Picard, 1990. P. 321–349.
- Stromaier-Wiederlander G.* Imagines anni // *Monatsbilder: Von der Antike bis zur Romantik*. Halle, 1999.
- Strzygowski J.* Der Bilderkreis des griechischen Physiologus des Kosmas Indicopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothec zu Smyrna // *Byzantinisches Archiv*. Heft. 2. Leipzig, 1899.
- Swanson R.* Broderie de la création ou broderie du salut? Propositions de lecture iconographique du «Tapis de Girona» // *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*. 2012. T. XLIII. P. 95–100.
- 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.
- Swarzenski H.* Unknown Bible Pictures by W. de Brailes and some notes on early English Bible illustration // *Journal of Walter art gallery*. 1938. Vol. I. P. 55–69.
- Terrier-Aliferis L.* A propos de quatre représentations particulières de la Fuite en Egypte autour de 1200 dans les diocèses de Laon, Noyon et Troyes // *La pensée du regard*. Turnhout: Brepols, 2016. P. 347–359.
- Teviotdale E. C.* The Stammheim Missal. Los Angeles: Getty Publications, 2001.

- Thys N.* L'illustration de la Bible de Lobbes (1084). Mise en contexte et apports nouveaux. Université Libre de Bruxelles Faculté de Philosophie & Lettres Année, 2007–2008.
- 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.
- Toesca P.* Il Medioevo. V. 2. Torino: Utet, 1965.
- Toesca P.* La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento. Torino: Utet, 1912.
- Togni N.* Italian Giant Bibles: The Circulation and The Use of The Book in the Time of the Ecclesiastical Reform of the XI and XII Centuries // *Wrighting Europe: Texts and contexts*. Cambridge, 2015. P. 59–82
- Toubert H.* Didier du Mont-Cassin et l'art de la Réforme Grégorienne: l'iconographie de l'Ancien Testament à Saint Angelo in Formis // *Desiderio di Montecassino e l'arte della riforma gregoriana*. Montecassino, 1997.
- Toubert H.* Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie. Paris: Cerf, 1990.
- Tselos D.* English Manuscript illumination and the Utrecht Psalter // *Art Bulletin*. 1959. Vol. VI. N° 2. P. 137–149.
- Turner D. H.* Early Gothic Illuminated manuscript. London: British Museum, 1965.
- Valdameri C.* L'Arco di Costantino // *ΠΟΡΦΥΡΑ*. II. numero IV. Febbraio 2005. P. 23–45.
- Van der Horst K.* Utrecht Psalter in Medieval Art: Picturing the Psalms of David. London: Hes & De Graff, 1996.
- Van der Meulen J.* Schoepfer, Schoepfnung // *Kirschbaum E. et al. Lexikon der christlichen Ikonographie*. Rome; Freiburg; Basel; Wien: Herder, 1968–1976. Vol. 4. S. 118 ff
- Vergnolle E.* Un Carnet de modeles de l'an mil originaire de St. Benoit sur Loire // *Arte Medievale*. 1984. N° 2. P. 23–56.
- Verkerk D.* Biblical manuscripts in Rome 400–700 and the Ashburnham Pentateuch // *Imaging the early medieval Bible*. Pennsylvania State University Press, 1999. P. 97–120.
- Verkerk D.* Black Servant, Black Demon: Color Ideology in the Ashburnham Pentateuch // *Journal of Medieval and Early Modern Studies*. 2001. Vol. XXXI. P. 57–78.
- Verkerk D.* Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch. Cambridge: Cambridge University press, 2004.
- Vöge W.* Eine Deutsche Malerschule in die Wende die erstern Jahrtausend. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im 10 und 11 Jahthundert. Trier: Lintz, 1891.

- Volbach W. F.* Ein antikisierendes Bruchstück von einer kampanischen Kanzel in Berlin // *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*. 1932. Vol. LIII. S. 183–197.
- Waetzold S.* Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien im Rom. Wien: Schroll, 1964.
- Webster J. C.* The Labours of the Months in Antique and Medieval Art to the End of the Twelfth Century. Princeton: Princeton University Press, 1938.
- Weitzmann K.* Late antique and early Christian book illumination. Princeton: Princeton University Press, 1977.
- Weitzmann K.* Observations on the cotton Genesis fragments // *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.* Princeton, 1955. P. 112–131.
- Weitzmann K.* Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration. Princeton: Princeton University Press, 1947.
- Weitzmann K.* The Octateuch of the Seraglio // *Actes du X Congrès d'études Byzantines*. Istanbul, 1957.
- Weitzmann K.* Various aspects of Byzantine Influence on the Latine Countries from the 6 to the 12 Centuries // *DOP*. XX (1966). P. 3–24.
- Weitzmann K.* Greek Mythology in Byzantine Art. Princeton, 1984.
- Weitzmann K.* Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler-Musterbuches // *Festschrift H. R. Hahnloser zum 60. Geburtstag*. Basel; Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1961. P. 223–250.
- Weitzmann K., Bernabo M.* The Byzantine Octateuchs. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Weitzmann K., Kessler H.* The Cotton Genesis (British Library Codex Cotton Otho B VI). Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Weitzmann K., Kessler H.* The Frescoes of Dura Synagogue and Christian Art. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990.
- Wettstein J.* Sant Angelo in Formis et la peinture medievale en Campanie. Geneve: Droz, 1961.
- Wickhof F.* Die Wiener Genesis. Wien, 1895.
- White J.* Cavallini and the lost frescoes in San Paolo // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1956. Vol. 19. № artist. P. 84–95.
- Williams J.* A Castilian Tradition of Bible Illustration. The Romanesque Bible from San Milan // *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. 1965. Vol. XXVIII. P. 66–85.
- Williams J., ed.* Imaging the early medieval Bible. Pennsylvania State University Press, 1999.
- Wirth J.* Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle. Genève: Droz, 2015.
- Withers B. C.* A «Secret and Feverish Genesis»: The Prefaces of the Old English Hexateuch // *The Art Bulletin*. 1999. Vol. 81. № 1. P. 53–71.

Библиография (алфавитная)

- Wolter-von dem Knesebeck H.* Göttliche Weisheit und Heilsgeschichte. Programmstrukturen im Miniaturenschmuck des Evangeliars Heinrichs des Löwen // Helmarshausen: Buchkultur und Goldschmiedkunst im Hochmittelalter. Kassel, 2003. S. 147–162.
- Wormald F.* The miniatures in the Gospel of St. Augustine (Cambridge; Christi College MS 286) // Wormald F. Collected writings. 1. Studies in Medieval art from the 6 to the 12 centuries. Oxford: Oxford University press, 1984. P. 13–36.
- Wormald F.* A Medieval Description of two illuminated Psalters // Scriptorium. 1952. Vol. VI. P. 18–25.
- Wormald F.* The Winchester Psalter. London: Harvey Miller & Metcalf, 1973.
- Wright D.H.* The Roman Vergil and the origins of medieval book design. London: The British Library, 2001.
- Wright D.H.* When the Vatican Vergil was in Tours // Studien zur mittelalterlichen Kunst 800–1250. Festschrift für Florentine Mutherich zum 70. Geburtstag. München: Prestel, 1985. P. 53–66.
- Zahlen J.* Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979.
- Zanichelli G.* Les livres de modèles et les dessins préparatoires au Moyen Âge // Cahiers de Saint-Michel de Cuxa. 2012. Vol. XXXXIII. P. 61–69.

Библиография (тематическая)

1. Каталоги библиотек

- Alexander J. J. G., Temple E.* Illuminated manuscripts in Oxford college libraries. The University Archives and the Taylor Institute. Oxford, 1985.
- Martin H.* Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal par Henry Martin bibliothécaire à la Bibliothèque de l'Arsenal. Paris, 1887.
- Montfaucon B. de.* Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova. V. 1–2. Paris, 1739.
- Paecht O., Alexander J. J. G.* Illuminated manuscripts in the Bodleian Library. Oxford, 1966.
- Paecht O., Thoss D.* Französische Schule (Osterreichliche Bibliothek). Wien, 1974.

2. Общие работы по искусству Западного Средневековья

- Andaloro M.* La pittura medievale a Roma 312–1431. Milano, 2015, V. 1.
- Beckwith J.* Early Medieval Art (Carolingian, Ottonian, Romanesque). London: Thames & Hudson, 1974.
- Brieger P.* English Art 1216–1307. Oxford: Oxford University Press, 1957.
- Demus O.* Romanesque mural painting. London: H. N. Abrams, 1970.
- Dodwell C. R.* The Pictorial art in the West. 800–1200. Yale: The Yale University Press, 1993.
- Garrison E. B.* Studies in the History of Medieval Italian Painting. 4 Vol. Florence: Pindar Press, 1953–1961.
- Goldschmidt A.* English Influence on Medieval art // Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter. Vol. 2. Cambridge: Harvard University Press, 1939. P. 715–719.
- Grabar A.* Les voies de la creation en iconographie chretienne. Paris: Flammarion, 1979.
- Grabar A., Nordenfalk C.* Romanesque Paintings. Milano: Skira, 1958.
- Matthiae G.* Pittura romana del Medioevo. Vol. 1, 2. Roma: Fratelli Palombi, 1988.
- Toesca P.* La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento. Torino: Utet, 1912.
- Toesca P.* Il Medioevo. V. 2. Torino: Utet, 1965.

3. Собрания и обзоры документов и текстов, касающихся создания изображений

- Памятники средневековой латинской литературы / Под ред. М. Л. Гаспарова и М. Е. Грабарь-Пассек. Т. 1. М.: Наследие, 1970.
- Davis-Weyer C.* Early Medieval Art. 300–1150 (Sources and Documents in the History of Art Series). New Jersey: Englewood Cliffs, 1971.
- Ladner G. B.* Ad imaginem Dei. The image of man in medieval art. Latrobe: Archabbey Press, 1965.
- Mango C.* The Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents. Toronto; University of Toronto Press, 1986.

4. Средневековая книжная миниатюра: обзоры и частные вопросы

- Золотова Е. Ю., Мокрецова И. П.* Западноевропейские средневековые иллюстрированные рукописи из московских собраний. М., 2003.
- Мокрецова И. П.* Иллюминированная парижская псалтирь из БАН СССР // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1977. С. 367–376.
- Мокрецова И. П., Романова В. Л.* Французская книжная миниатюра XIII века в советских собраниях. Т. 1, 2. М., 1983.
- Романова В. Л.* Рукописная книга и готическое письмо во Франции в XIII–XIV вв. М.: Наука, 1975.
- Alexander J. J. G.* The Decorated Letter. NY.: Thames & Hudson Ltd., 1978.
- Alexander J. J. G.* Insular manuscripts 6th to 9th Centuries (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles. Vol. 1). London: Miller, 1978.
- Avril F.* A quand remontent les premiers ateliers laics a Paris? // Les Dossiers de l'Archeologie. 1976. № 16. P. 36–44.
- Beer E.* Pariser Buchmalerei in der Zeit Ludwig des Heiligen und im letzten Viertel des 13 Jahrhundert // Zeitschrift fur Kunstgeschichte. 1981. H. 1. P. 62–91.
- Bennet A.* A late Thirteenth-century Psalter-Hours from London // England in the Thirteenth century: proceeding of the 1984 Hartaxton symposium. Woodbridge: Boydell, 1986. P. 15–30.
- Branner R.* Manuscript painting at Paris during the Reign of St. Louis. Los Angeles: University of California Press, 1977.
- Brown M.* The Lindisfarne Gospels: Society, Spirituality, and the Scribe. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- Buchtal H.* Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford, 1957.
- Cahn W.* Romanesque manuscripts: the twelfth century. Vol. 1–2. Turnhout: Harvey Miller, 1996.
- Calkins R.* Illuminated books in the Middle Ages. Ithaca: Cornell University Press, 1983.

- Carolus-Barré L.* Le psautier de Peterborough et les enluminures profanes: nouvelles recherches // Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France, 1984. P. 185–193.
- Degenhart B.* Autonome Zeichnungen bei mittelalterlichen Künsten // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 3. Folge. 1950. Bd. 1. S. 93–158.
- Deuschler F.* Der Ingeborgpsalter. Berlin: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1965.
- Dodwell C. R.* The Canterbury School of Illumination 1066–1200. Cambridge: Cambridge University Press, 1954.
- Dufrenne S.* Tableaux synoptiques de 15 psautiers medievauux a illustrations integrales issues du texte. Paris: Association des amis des études archéologiques byzantines slaves, 1978.
- Gutbrot J.* Die Initiale in Handschriften des 8 bis 13 Jahrhunderts. Stuttgart: Kohlhammer, 1965.
- Kauffmann C. M.* Romanesque Manuscripts 1066–1190 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles). Oxford: Harvey Miller, 1975.
- Millar E. G.* Fresh Materials for the Study of English Illumination // Studies in art history for B. Da Costa Greene. Princeton: Princeton University Press, 1954. P. 286–294.
- Paecht O.* Book Illumination in the Middle Ages. Oxford: Harvey Miller, 1986.
- Porcher J.* French miniatures from Illuminated Manuscripts. Collins, 1960.
- Weitzmann K.* Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration. Princeton: Princeton University Press, 1947.

5. Общие работы по средневековой иконографии. Иконографические справочники

- Grabar A.* Les voies de la creation en iconographie chretienne. Paris: Flammarion, 1979.
- Kirshbaum E., ed.* Lexicon der Christlichen Konographie. B. 1–8. Rom; Freiburg im Breisgau; Basel; Wien, 1968–1976.
- Schiller G.* Iconography of Christian Art. New York: New York Graphic Society, 1972.

6. Исследования, посвященные истории иллюминирования Библии в Средние века

- Berger S.* La bible Francaise au Moyen Age. Paris, 1884.
- Cahn W.* Romanesque Bible Illumination. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- Gameson R.* The early medieval Bible: its production, decoration, and use. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Kauffmann C. M.* Biblical Imagery in Medieval England 700–1500. Ghent: Brepols Publishers, 2003.

6а. Период раннего христианства

- Al-Hamdani B.A.* The iconographical sources for the Genesis frescoes once found in San Paolo f. l. m // *Atti del IX Congresso Internazionale dell'Archeologia Cristiana*. Vol. 2. Vaticano, 1978. P. 11–35.
- Dufrenne S.* A propos de deux études recentes sur la Génèse de Vienne // *Byzantion*. 1972. Vol. XLII. P. 598–601.
- Kessler H.L.* Pictures as Scriptures in five-century church // *Studia artium orientalis et occidentalis*. Vol. II. 1985. P. 17–31.
- Koetzsche-Breitenbruch L.* Die neue Katakombe an der Via Latina in Rom. Untersuchungen zur Ikonographie der alttestamentlichen Wandmalereien. Aschendorff; Munster, 1979.
- Levin I.* The Quedlinburg Itala: the oldest illustrated Biblical manuscript. Leiden: Brill Academic Pub, 1985.
- Lowden J.* The Beginnings of Biblical Illustration // *Imaging the early medieval Bible*. Pennsylvania, 1999. P. 9–59.
- Malbon E.S.* The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus. Princeton, NJ.: Princeton University Press, 1990.
- Salzman M.R.* On roman time. The codex Calendar of 354 and the rhythms of urban life in Late Antiquity. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1990.
- Stern H.* Quelques problemes d'iconographie paleochretienne et juive // *Cahiers Archéologiques* 1962. Vol. XII. P. 99–113.
- Witzmann K.* Late antique and early Christian book illumination. Princeton: Princeton University Press, 1977.
- Witzmann K., Kessler H.* The Frescoes of Dura Synagogue and Christian Art. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990.
- Wickhof F.* Die Wiener Genesis. Wien, 1895.
- Wright D.H.* The Roman Vergil and the origins of medieval book design. London: The British Library, 2001.
- Wright D.H.* When the Vatican Vergil was in Tours // *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800–1250*. Festschrift für Florentine Mutherich zum 70 Geburtstag. München: Prestel 1985. P. 53–66.

1) Генезис лорда Коттона

- 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, 1889.
- Witzmann K.* Observations on the cotton Genesis fragments // *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.* Princeton, 1955. P. 112–131.
- Witzmann K., Kessler H.* The Cotton Genesis (British Library Codex Cotton Otho B VI). Princeton: Princeton University Press, 1986.

2) *Октатевхи*

Успенский Ф. И. Октатевх Серальской библиотеки в Константинополе // Известия Русского археологического института в Константинополе. Т. XII / 1907.

Bernabò Massimo. «La cacciata dal Paradiso e il lavoro dei progenitori in alcune miniature medievali» // La miniatura italiana in età romanica e gotica. Florence, 1979. P. 269–281.

Lassus J. La creation du monde dans les octateuques byzantins du 12eme siecle // Monuments et memoires E. Piot. 1979. V. 62. P. 85–148.

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

Strzygowski J. Der Bilderkreis des grieschischen Physiologus des Kosmas Indicopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothec zu Smyrna // Byzantinisches Archiv. Heft. 2. Leipzig, 1899.

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

Weitzmann K. The Octateuch of the Seraglio // Actes du X Congres d'etudes Byzantines. Istanbul, 1957.

3) *Римская живопись V–VI вв.*

Sieger J. D. Visual Methaphor as Theology: Leo the Great's Sermons on the Incarnation and the Arch Mosaiks at Santa Maria Maggiore // Gesta. 1987. Vol. XXVI/2. P. 83–91.

Stern H. Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome // Dumbarton Oaks Papers. Vol. XII. 1958. P. 157–218.

Waetzold J. Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien im Rom. Munich, 1964.

Matthiae G. Pittura romana del Medioevo. Roma, 1988. Vol. 1.

4) *Пентатевх Ашбернхема и его дериваты*

Cahn A. S. A Note: The missing Model of the St-Julien de Tours frescoes and the Ashburnham Pentateuch miniatures // Cahiers archéologiques. 1966. Vol. XVI. P. 203–209.

Gebhardt O. van Miniatures of the Ashburnham Pentateuch. London, 1883.

Grabar A. Fresques romanes copiées sur les miniatures du Pentateuque de Tours // Cahiers archéologiques. 1957. Vol. IX. P. 329–341.

Gutmann J. The Jewish Origin of the Ashburnham Pentateuch miniatures // Jewish Quaterly Rewiew. 1953. XLIX. № 1. P. 55–72.

Narkiss B. Reconstruction of some original quires of the Ashburnham Pentateuch // Cahiers Archéologiques. 1972. Vol. XXI. P. 19–38.

Narkiss B. Toward a furthes Study of the Ashburnham Pentateuch // Cahiers Archéologiques. 1969. Vol. XIX. P. 45–60.

- Rickert F.* Studien zum Aschburnham Pentateuch. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwurde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität zu Bonn. Bonn, 1986.
- Verkerk D.* Biblical manuscripts in Rome 400–700 and the Aschburnham Pentateuch // *Imaging the early medieval Bible*. Pennsylvania State University Press, 1999. P. 97–120.
- Verkerk D.* Black Servant, Black Demon: Color Ideology in the Ashburnham Pentateuch // *Journal of Medieval and Early Modern Studies*. 2001. Vol. XXXI. P. 57–78.
- Verkerk D.* Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch. Cambridge: Cambridge University press, 2004.

66. Раннеанглийские и раннеиспанские памятники и их дериваты

- Blum P.* The Cryptic Creation Cycle in Ms. Junius xi // *Gesta*. 1976. Vol. 15. № 1/2. P. 211–226.
- Broderick H. L.* Observations on the method of illustration in MS Junius 11 and the relationship of the drawings to the text // *Scriptorium*. 1983. № 37–2. P. 161–177.
- Bucher F.* The Pamplona Bibles, 1197–1200 A. D. Reasons for Changes in Iconography // *Stiel und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*. B. 1. Berlin, 1967. P. 131–139.
- Bucher F., ed.* The Pamplona Bibles. A facsimile compiled from 2 picture Bibles with martyrologies commissioned by King Sancho el fuerte of Navarra (1194–1234) Amiens Manuscript Latin 108 and Hamburg Ms 1, 2 lat 4, 15. New Haven and London, 1970.
- Castiñeiras M.* From Chaos to Cosmos: The Creation Iconography in the Catalan Romanesque Bibles // *Arte medievale*. Nuova Serie. 2002. № 1. P. 35–50.
- Contessa A.* Between Art, Faith and Science. The concept of Creation in the Ripoll and Roda Romanesque Bibles // *Iconographica*. 2007. P. 19–43.
- Dodwell C. R.* L'originalité iconographique de plusieurs illustrations anglo-saxonnes de l'Ancien Testament // *Cahiers de civilisation medievale*. 1971. Vol. XIV. P. 319–328.
- Henderson G.* Late antique influences in some medieval English illustrations of Genesis // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1962. Vol. 25. № 3/4. P. 172–198.
- Henderson G.* A source of Genesis Cycle at Saint-Savin-sur-Gartempe // *Studies in English Bible illustration*. London, 1985. P. 110–126.
- Henderson G.* The Programme of Illustrations in Bodleian MS Junius XI // *Henderson G. Studies in English Bible Illustration*. Vol. 1. London: Harvey Miller, 1985. P. 113–145
- Kantorowicz E.* The Quinity of Winchester // *The Art Bulletin*. 1947. Vol. 29. № 2. P. 73–85.

- Mac Gurk P.* An Anglo-Saxon Bible fragment of the Late VIII Century Royal I E.VI // *Journal of Warburg and Courtauld Institute.* 1962. Vol. XXV. P. 18–34.
- Mentré M.* Création et Apocalypse. Paris: Oeuil, 1984.
- Neuss W.* Die Catalanische bibelillustration um die Wende des ersten Jahrhunderts und die altspanischen Buchmalerei. Leipzig, 1922.
- Nordstrom C.-O.* Rabbinic features in Byzantine and Catalan art // *Cahiers Archéologiques.* 1965. Vol. XV. P. 179–205.
- Raw B.* The probable derivation of most of the illustrations in Junius II from an illustrated Old Saxon Genesis // *Anglo-Saxon England.* 1976. № 5. P. 133–148.
- Williams J.* A Castilian Tradition of Bible Illustration. The Romanesque Bible from San Milan // *Journal of the Warburg and Courtauld Institute.* 1965. Vol. XXVIII. P. 66–85.
- Withers B. C. A.* «Secret and Feverish Genesis»: The Prefaces of the Old English Hexateuch // *The Art Bulletin.* 1999. Vol. 81. № 1. P. 53–71.
- Wormald F.* The miniatures in the Gospel of St. Augustine (Cambridge; Christi College MS 286) // *Wormald F. Collected writings. 1. Studies in Medieval art from the 6 to the 12 centuries.* Oxford: Oxford University press, 1984. P. 13–36.

бв. Памятники Раннего Средневековья и каролингского периода

- Benson G. R., Tselos D. T.* New light on the origin of the Utrecht Psalter // *The Art Bulletin.* 1931. Vol. XIII. P. 12–79.
- 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.
- Caprara R.* Tradizione longobarda nella pittura della chiesa rupestre del Peccato Originale a Matera // *IV convegno nazionale su «Le presenze longobarde nelle regioni d'Italia».* Cosenza, 2013. P. 1–16.
- Davis-Weyer C.* «Aperit quod ipse signaverat testamentum»: Lamm und Löwe im Apokalypsebild der Grandval-Bibel // *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800–1250. Festschrift für Florentine Mutherich zum 70 Geburtstag.* München, 1985. P. 67–74.
- DeWald E. T.* The illustrations of the Utrecht Psalter. Princeton: Princeton University Press, 1932.
- Diebold W.* The anxiety of influence in Early Medieval art: the Codex aureus of Charles the Bald in Ottonian Regensburg // *Under the influence: the concept of influence and the study of illuminated manuscripts.* Brügge: Brepols, 2007. P. 51–64.
- Dodwell C. R.* The final Copy of the Utrecht Psalter // *Scriptorium.* 1990. Vol. XLIV. P. 21–53.

- Dufrenne S.* Les Illustrations du Psautier d' Utrecht. Sources et apport Carolingien. Paris: Ophrys, 1978
- Dufrenne S.* Les copies anglaises du psautier d'Utrecht // *Scriptorium*. 1964. Vol. XVIII. P. 185–197.
- Dutton E., Kessler H.L.* The Poetry and Paintings of the First Bible of Charles the Bald. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- Gibson-Wood C.* The Utrecht Psalter and the Art of Memory // *Revue d'art Canadienne*. 1987. XIV (N° 1–2). P. 9–15.
- Heimann A.* The Last Copy of the Utrecht Psalter // The Year 1200. A Symposium. NY.: Metropolitan Museum of Art, 1975. P. 313–338.
- Kessler H.L.* The Illustrated Bibles from Tours. Princeton, 1977.
- Kessler H.L.* Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles // *Art Bulletin* 1971. Vol. LIII. P. 143–160.
- Kessler H.L.* Pictures as Scriptures in five-century church // *Studia artium orientalis et occidentalis*. Vol. II. 1985. P. 17–31.
- Klein P.* Les images de la Genèse de la Bible Carolingienne de Bamberg et la tradition des frontispices de Tours // *Texte et image. Actes du Colloque international de Chantilly*. Paris: Les Belles Lettres, 1984. P. 77–107.
- Koehler W.* Die karolingischen Miniaturen. I. Die Schule von Tour. Berlin, 1930–1933.
- Mac Gurk P.* An Anglo-Saxon Bible fragment of the Late VIII Century Royal I E.VI // *Journal of Warburg and Courtauld Institute*. 1962. Vol. XXV. P. 18–34.
- Panofsky D.* The textual Basis of the Utrecht psalter Illustrations // *The Art Bulletin*. 1943. Vol. XXV. P. 50–59
- St. Clair A.* A New Moses: Typological Iconography in the Moutier-Grandval Bible illustrations of Exodus // *Gesta*. 1987. Vol. XXVI/1. P. 19–28.
- Tselos D.* English Manuscript illumination and the Utrecht Psalter // *Art Bulletin*. 1959. Vol. VI. N° 2. P. 137–149.
- Van der Horst K.* Utrecht Psalter in Medieval Art: Picturing the Psalms of David. London: Hes & De Graff, 1996.

6г. Памятники романского периода, в том числе атлантовские, или гигантские, Библии

- Alidori Battaglia L.* Illustrazione e decorazione delle Bibbie atlantiche toscane // *Les Bibles atlantiques. Le manuscrit biblique à l'époque de la réforme de l'église du Xie siècle*. Firenze, 2016. P. 109–128.
- Ayres L.M.* The Italian Giant Bibles: aspects of their Touronian ancestry and early history // *The early medieval Bible: its production, decoration, and use*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994 P. 125–154.
- Ayres L.M.* The Work of the Morgan Master at Winchester and English Painting of the Early Gothic Period // *Art Bulletin*. 1974. Vol. LVI. N° 2. P. 201–222.

- Bilotta M. A.* La Réforme grégorienne et ses programmes iconographiques: le cas des peintures murales de l'ancien Palais des Papes du Latran à Rome et leur rapport avec l'illustration des Bibles atlantiques // Les Bibles atlantiques. Le manuscrit biblique à l'époque de la réforme de l'église du XI^e siècle. Firenze: SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2016. P. 135–136.
- Boutemy A.* Une bible enluminée de Saint-Vaast. à Arras (ms. 559) // Scriptorium. 1950. Vol. IV. N^o 1. P. 67–81.
- Brieger P.* Bible illustration and Gregorian Reform // Studies in Church History. 1965. Vol. II. P. 154–164.
- Thompson R., ed.* The Bury Bible. Cambridge: D. S. Brewer, 2002.
- Calkins R.* Pictorial Emphases in Early Biblical Manuscripts // The Bible in the Middle Ages: its influence on literature and art. Oxford, 1992. P. 77–102.
- Cahn W.* The Souvigny Bible: A Study in Romanesque Manuscript Illumination. New York University, Graduate School of Arts and Science, 1967.
- Cames G.* La creation des animaux dans l'Hortus deliciarum // Cahiers archeologiques. 1976. N^o 25. P. 131–143.
- Castiñeiras M.* From Chaos to Cosmos: The Creation Iconography in the Catalan Romanesque Bibles // Arte medievale. Nuova Serie. 2002. N^o 1. P. 35–50.
- Castiñeiras M.* Le Tapis de la Création de Gérone: Une œuvre liée à la réforme grégorienne en Catalogne? // Art et réforme grégorienne en France et dans la Péninsule Ibérique. Paris: Picard, 2015. P. 147–175.
- Denny D.* The Historiated initials of the Lobbes Bibles // Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art. 1976. Vol. XLV. P. 3–26.
- Dodwell C. R.* The Great Lambeth Bible. London, 1959.
- Donovan C.* The Winchester Bible. Toronto: British Library; First Edition, 1993.
- Gillen O.* Ikonographische Studien zum Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1931.
- Green R. B.* The Adame and Eve Cycle in the Hortus Deliciarum // Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Matthias Friend Jr. Princeton, 1955. P. 340–347.
- Fingernagel A.* Die Admonter Riesenbibel. (Wien, ONB, Cod. Ser. n. 2701 und 2702). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt. 2001.
- Haney K. E.* Some Old Testament Pictures in the Psalter of Henry de Blois // Gesta. 1985. Vol. XXIV/1. P. 33–45.
- Haney K.* The Immaculate Imagery of the Winchester Psalter // Gesta. 1981. Vol. XX/1. P. 111–118.
- Haney K. E.* The Winchester Psalter: An Iconographic Study. Leicester: Leicester University Press, 1986.
- Haney K. E.* The St. Albans psalter: an Anglo-Norman song of faith. NY.: Lang, 2002.

- Heimann A.* Three Illustrations from the Bury St. Edmunds Psalter and their prototypes // *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. 1966. Vol. 29. P. 39–59.
- Henderson G.* A source of Genesis Cycle at Saint-Savin-sur-Gartempe // *Studies in English Bible illustration*. London, 1985. P. 110–126.
- Heslop T.A.* The production and artistry of the Bury Bible // *Bury St. Edmunds. Medieval Art, Architecture, Archaeology and Economy*. 1998. P. 172–185.
- Kauffmann C.M.* Romanesque Manuscripts 1066–1190 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles). Oxford: Harvey Miller, 1975.
- Kitzinger E.* Mosaics of Monreale. Palermo: E. Flaccovio, 1960.
- Klein H.* The So-Called Byzantine Diptych in the Winchester Psalter, British Library, MS Cotton Nero C. IV // *Gesta*. 1998. Vol. XXXVII/1. P. 26–43.
- Labrousse M.* Etude iconographique et stylistique des initiales de la Bible de Souvigny // *Cahiers de civilization medievale*. 1965. Vol. VIII. P. 397–412.
- Leclerc-Marx J., Thys N.* Les initiales historiées. Quelques hypothèses et apports nouveaux // *Autour de la «Bible de Lobbes» (1084). Les institutions. Les hommes. Les productions, Actes du colloque de Tournai (30 mars 2007)*. Bruxelles: Facultés universitaires Saint-Louis, 2008. P. 169–209.
- Menhardt H.* Die Bilder der Millstätter Genesis und ihre Verwandten // *Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte, Festschrift für Rudolf Egger III*. Klagenfurt, 1954. P. 339 ff.
- Nordenfalk C.* A travelling Milanese artist in France at the beginning of the eleventh century // *Arte de primo millennio: Atti del primo convegno sull'arte del primo Medioevo tenuto presso l'Università di Pavia*. Turin: n. d., 1953. P. 374–80.
- 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.
- Orofino G.* La decorazione delle Bibbie atlantiche tra Lazio e Toscana nella prima metà del XII secolo // *Roma e la Riforma Gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI–XII sec.)*. Roma: Viella, 2007. P. 357–379.
- Paecht O.* The Rise of the Pictorial Narrative in 12-century England. Oxford: Oxford University Press, 1953.
- Paecht O., Dodwell C.R., Wormald F.* *Psalterium Albani*. London: Warburg Institute, 1960.
- Reilly D.* French romanesque giant bibles and their English relatives: blood relatives or adopted children? // *Scriptorium*. 2002. Vol. LVI. № 2. P. 294–311.
- Riedmaier J.* Die Lambeth-Bibel. Graz, 1994.
- Stirneemann P.* Nouveau regard sur la Bible de Souvigny. [Exposition, Souvigny, musées de Souvigny, 30 juin—30 août 1999]. Moulins: Ville de Moulins, 1999.

- Teviotdale E. C.* The Stammheim Missal. Los Angeles: Getty Publications, 2001.
- Thys N.* L'illustration de la Bible de Lobbes (1084). Mise en contexte et apports nouveaux. Université Libre de Bruxelles Faculté de Philosophie & Lettres Année, 2007–2008.
- Togni N.* Italian Giant Bibles: The Circulation and The Use of The Book in the Time of the Ecclesiastical Reform of the XI and XII Centuries // *Wrighting Europe: Texts and contexts.* Cambridge, 2015. P. 59–82.
- Wolter-von dem Knesebeck H.* Göttliche Weisheit und Heilsgeschichte. Programmstrukturen im Miniaturenschmuck des Evangeliars Heinrichs des Löwen // *Helmarshausen: Buchkultur und Golsdschmidkunst im Hohmittelalter.* Kassel, 2003. S. 147–162.
- Wormald F.* A Medieval Description of two illuminated Psalters // *Scriptorium.* 1952. Vol. VI. P. 18–25.
- Wormald F.* The Winchester Psalter. London: Harvey Miller & Metcalf, 1973.

6д. Памятники готического периода

- Мокрецова И. П.* Иллюминированная парижская псалтирь из БАН СССР // *Памятники культуры. Новые открытия.* М.: Изд-во РАН, 1977. С. 367–376.
- Beer E.* Pariser Buchmalerei in der Zeit Ludwig des Heiligen und im letzten Viertel des 13. Jahrhundert // *Zeitschrift für Kunstgeschichte.* 1981. H. 1. P. 62–91.
- Bennet A.* A late 13-century Psalter-Hours from London // *England in the 13 century: proceeding of the 1984 Hartaxton symposium.* Woodbridge: Boydell, 1986. P. 15–30.
- Blum P.* The Middle English Romance «Jacob and Iosef» and the Joseph cycle of the Salisbury Chapter House // *Gesta.* 1969. Vol. VIII. P. 18–34.
- Cockerell S., Plummer J.* Old Testament Miniatures: A Medieval Picture Book with 283 Paintings from the Creation to the Story of David. NY.: George Braziller, 1975.
- Deuchler F.* Der Ingeborgpsalter. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1985.
- Morgan N. J.* Early gothic manuscript 1190–1275. (Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles V. 4 (1).). Oxford: Harvey Miller, 1982.
- Morgan N.* Old Testament Illustration in Thirteenth Century England // *The Bible in the Middle Ages: its influence on Literature and Art,* 1992. P. 149–198.
- Schapiro M.* An illuminated English Psalter of the Early Thirteenth century // *Journal of the Warburg and Courtaud Institute.* 1960. Vol. XXIII. P. 179–189.
- Swarzenski H.* Unknown Bible Pictures by W. de Brailes and some notes on early English Bible illustration // *Journal of Walter art gallery.* 1938. Vol. I. P. 55–69.

7. XI–XII вв.: Италия, Византия, Запад

- Евсеева Л. М.* Традиции Константинополя и Рима в иконографии ветхозаветного цикла мозаик Сицилии // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. М., 2005. С. 277–298.
- Andaloro M.* La pittura medievale a Roma 312–1431. Vol. 1. Milano: Jaca book, 2015.
- Bergman R.* The Salerno ivories. Harvard: Harvard University Press, 1980.
- Bilotta M. A.* La Réforme grégorienne et ses programmes iconographiques: le cas des peintures murales de l'ancien Palais des Papes du Latran à Rome et leur rapport avec l'illustration des Bibles atlantiques // Les Bibles atlantiques. Le manuscrit biblique à l'époque de la réforme de l'église du XIe siècle. Firenze: SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2016. P. 135–136.
- Carli M.* Sull'assetto originario degli avori di Salerno; Storia delle testimonianze e delle supposizioni // L'enigma degli avori (N° 1). Vol. 1. Bologna: artstudiopaparo. P. 133–153.
- Demus O.* Byzantine Art and the West. London: Weidenfeld and Nicolson, 1970.
- Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. London: Routledge & Kegan Paul, 1949.
- Kessler H. L.* An Eleventh-century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival // Jahrbuch der Berliner Museen. 1966. N° 8 (1). P. 67–95.
- Kitzinger E.* The mosaics of the Capella Palatina in Palermo // Art Bulletin. 1949. Vol. XXX. P. 269–292.
- Kitzinger E.* Mosaics of Monreale. Palermo: S. F. Flaccovio, 1960. P. 133–135.
- Kinzinger E.* 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.
- Matthiae G.* Pittura romana del Medioevo, sec. XI–XIV. Roma: Fratelli Palombi, 1988.
- Müller K.* Old and New Divine Revelation in the Salerno «Ivories» // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz 54.1, 2010–12. P. 1–30.
- Pace V.* Città del Vaticano. Biblioteca apostolica vaticana. Vat. lat. 9820. «Exultet» // Exultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale [catalogo di mostra, Cassino, Abbazia di Montecassino, 20 maggio—31 agosto 1994, direzione scientifica Guglielmo Cavallo, coordinamento Giulia Orofino, Oronzo Pecere], 1994. P. 107–118.
- Pace V.* Una Bibbia in avorio. Arte mediterranea nella Salerno dell'XI secolo. Milano: ITACA, 2016.
- Toubert H.* Didier du Mont-Cassin et l'art de la Réforme Grégorienne: l'iconographie de l'Ancien Testament à Saint Angelo in Formis // Desiderio di Montecassino e l'arte della riforma gregoriana, Montecassino, 1997.

- Toubert H.* Un art dirigé. Reforme grégorienne et iconographie. Paris: Cerf, 1990.
- Volbach W.F.* Ein antikisierendes Bruchstück von einer kampanischen Kanzel in Berlin // Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen. 1932. Vol. LIII. S. 183–197.
- Wettstain J.* Sant Angelo in Formis et la peinture medievale en Campanie. Geneve: Droz, 1961.
- White J.* Cavallini and the lost frescoes in San Paolo // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1956. Vol. 19. № 1/2. P. 84–95.

8. Работы по иконографии Сотворения мира

- Неретина С.С.* Образ мира в «Исторической Библии» Гийара де Мулена // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 106–141.
- Пождаева А.В.* Цикл Творения в западноевропейском искусстве XI—начала XIII в.: опыт иконографической генеалогии. Дисс. ... канд. искусствовед. М.: МГУ, 2008.
- Al-Hamdani B.A.* The iconographical sources for the Genesis frescoes once found in San Paolo f. l. m // Atti del IX Congresso Internazionale dell'Archeologia Cristiana. Vol. 2. Vaticano, 1978. P. 11–35.
- Bober H.* In principio: Creation before time // Essays in honor of E. Panofsky. NY., 1961. P. 13–28.
- Contessa A.* Between Art, Faith and Science. The concept of Creation in the Ripoll and Roda
- D'Alverny M.-T.* Les Anges et les Jours (1) // Cahiers Archeologiques. 1957. Vol. IX. P. 271–300.
- Garrison E.B.* A Note of the Iconography of Creation and of the Fall of Man in the XI and XII-century Rome // Studies in the History of Medieval Italian Painting. 1960–1962. V. 4.
- Hahn C.* The creation of the cosmos: Genesis illustration in the Octateuchs // Cahiers Archeologiques. 1979. Vol. XXVIII. P. 29–40.
- Heimann A.* Trinitas Creator Mundi // Journal of the Warburg and Courtauld Institute. Vol. II. 1938. № 1. P. 43–65.
- Heimann A.* The Six Days of Creation in a XII-century manuscript // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. I. 1938. P. 269–275.
- Krasnodebska-D'Aughton M.* The decoration of In Principio Initials in early insular manuscripts: Christ as a visible image of invisible God // Word and Image. 2002. № 18. P. 105–122.
- Lassus J.* La creation du monde dans les octateuques byzantins du 12eme siecle // Monuments et memoires E. Piot. 1979. V. 62. P. 85–148.
- Palol P.* Une broderie catalane d'époque romane: La «Genèse de Géronne». I // Cahiers archéologiques. 1956. Vol. VIII. P. 175–214.

- Quadrochi Cl.* «Le acque che sono sotto il firmamento»: il paesaggio marino in un sottarco della cripta di Anagni // *Rolsa*. 2006. Vol. VI. P. 7–41.
- Rudolph C.* In the beginning: Theories and images of creation in Northern Europe in the twelfth century // *Art History*. 1999. № 22. P. 3–55.
- Swanson R.* Broderie de la création ou broderie du salut? Propositions de lecture iconographique du «Tapis de Girona» // *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*. 2012. T. XLIII. P. 95–100.
- 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 ff.
- Zahlten J.* Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979.

9. Работы, посвященные позднеантичным и средневековым образцам, инструкциям, «книгам моделей» и практическим вопросам работы миниатюриста

- Евсеева Л. М.* Афонская книга образцов XV в. О методе работы средневекового художника. М.: Индрик, 1998.
- Евсеева Л. М.* Проблема образцов в византийском искусстве и миниатюры романской рукописи Hortus Deliciarum 1176–1196 гг. // ДРИ: Искусство Руси и стран византийского мира XII века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 94–112.
- Евсеева Л. М.* Проблема образцов в византийском искусстве и рукописи Монтекассино около 1072 г. // ДРИ. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. СПб., 2004. С. 107–128.
- Муратова К. М.* Англия и Сицилия в XII в.: к вопросу о циркуляции художественных моделей // ДРИ. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. СПб., 2004. С. 149–163.
- Новичкова Е. В.* Текст и образ в средневековой книжной культуре: Инициалы иллистрированной Псалтири XIII века из собрания Российской национальной библиотеки. Дисс. ... канд. искусствовед. М.: РГГУ, 2009.
- Пождаева А. В.* Модель для сборки, или Иконографическая эволюция сцены Воскрешения Лазаря в западноевропейском средневековом искусстве // Мат-лы конф. «Искусство как сфера культурно-исторической памяти» (Москва, февраль 2005). М.: Изд-во РГГУ, 2008. С. 3–21.
- Пождаева А. В.* «Сотрите этого ребенка», или Эскизы и инструкции на полях средневековых рукописей // *Казус. Индивидуальное и уникальное в истории*. 2015. № 10. С. 13–28.

- Пожидаяева А. В.* Цикл Творения в западноевропейском искусстве XI—начала XIII в.: опыт иконографической генеалогии. Дисс. ... канд. искусствоведоу. М.: МГУ, 2008.
- Серегина Д. А.* Миграция иконографических мотивов в английских Псалтирях XI—XIII веков // Искусство в движении. Материалы международной студенческой конференции ОП «История искусств» НИУ ВШЭ. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2018. С. 7–24.
- Alexander J. J. G.* Medieval Illuminators and Their Methods of Works. New Haven; London, 1992.
- Alexander J. G.* Preliminary drawings in medieval manuscripts // Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. 3. Fabrication et consommation de l'oeuvre. Paris: Picard, 1990. P. 307–312.
- Bataillon L., Guyot B., House R., eds.* La Production du livre universitaire au Moyen Age: exemplar et pecia. Paris: C.N.R.S., 1988.
- Battini M., Saladino V., Franzoni C., Settis S.* Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica // Quaderni storici. Nuova serie. Vol. 41. № 123 (3). Oggetti e scambi culturali (Dicembre 2006). P. 671–701.
- Berger S., Durrieux P.* Les notes pour l'enlumineur dans les manuscrits du Moyen Age // Memoires de la Societe des antiquaires de France. 1893. № 3. P. 1–30.
- Berger S.* Les manuels pour l'illustration du Psautier au XIIIe siecle // Memoires de la Societe nationale des Antiquaires de France. 1898. № 57. P. 95–134.
- Borlée D, Terrier Aliferis L., eds.* Les modèles dans l'art du Moyen Age (XII–XV siècles). Brepols: Turnhout, 2018.
- 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 Age (XIIe–Xve siècles). Brugge: Brepols, Turnhout, 2018. P. 151–164.
- Brown T. J.* Pictor in Carmine // British Museum Quarterly 1954. № 19. P. 73–75.
- Bruneau Ph.* Les mosaïstes antiques avaient-ils des Cahiers de modèles? // Revue archéologique. Paris: Presses Universitaires de France, 1984. P. 241–272.
- Buchta H.* The «Musterbuch» of Wolfenbuttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century. Wien: Osterreichische Akademie der Wissenschaften, 1979.
- Bugslag J.* «Contrefais al vif»: nature, ideas and the lion drawings of Villard de Honnecourt // Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry. 2001. Vol. 17. Issue 4. P. 360–378.
- Caillet J. P.* La mise à profit de manuscrits antérieurs en tant que modèles par les miniaturistes du VIIIe au XIIe siècle // Cahiers de Saint-Michel de Cuxa. 2012. Vol. XLIII. P. 49–50.
- Calkins R.* Programs of Medieval Illuminations. University of Texas, 1984.

- Carruthers M.J.* The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture. NY.: Cambridge University Press, 2008.
- Destrez J.* La Pecia dans les manuscrits universitaires du XIII et XIV siècles. Paris: J. Vautrain, 1935.
- Gaborit-Chaupin D.* Les dessins d'Adémar de Chabannes. Paris: Bibliothèque nationale, 1968.
- Gallazzi C., Settis S., eds.* Le tre vite del papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano. Catalogo della mostra (Torino, 8 febbraio—7 maggio 2006). Torino: Mondadori Electa, 2006.
- Garnier F.* Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique. Paris: Le Léopard d'or, 1982.
- 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.
- Gousset M. T., Stirnemann P.* Indication de couleurs dans les manuscrits médiévaux. Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age. Paris: CNRS, 1990.
- James M. R.* «Pictor in Carmine» // Archaeologia. 1951. № 94. P. 141–166.
- Hahnloser H. R.* Das Musterbuch von Wolfenbüttel. Wien: Schroll, 1929.
- Hahnloser H. R., Buchtal H.* The «Musterbuch» of Wolfenbüttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century. Vienna, 1979.
- Hahnloser H. R.* Villard de Honnecourt. Wien: Verlag Anton Schroll, 1935.
- Henderson G.* A source of Genesis Cycle at Saint-Savin-sur-Gartempe // Studies in English Bible illustration. London, 1985. P. 110–126.
- Hirst M., Bambach Cappel C.* A Note on the Word Modello // The Art Bulletin Vol. LXXIV/1. March 1992. P. 172–173.
- Hutter I.* The Magdalen College «Muster»: A Painter's Guide from Cyprus at Oxford // Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture and History of Doula Mouriki / Eds. by N. Patterson Ševčenbo and Ch. Moss. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Kurth B.* Matthew Paris and Villard de Honnecourt // The Burlington Magazine for Connoisseurs. 1942. Vol. LXXXI. № 474. P. 224–228.
- Lassus J.-B.* Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII siècle. Paris: Edition imperiale, 1858.
- Müller M. E.* Introduction // The Use of models in medieval book painting. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014. P. XI–XVIII.
- Muratova X.* Les manuscrits-frères: un aspect particulier de la production des bestiaires enluminés en Angleterre à la fin du XIIe siècle // Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. Vol. III. Paris: Picard, 1986. P. 69–92.
- Nordenfalk C.* A travelling Milanese artist in France at the beginning of the eleventh century // Arte de primo millenio: Atti del primo convegno sull'arte del primo Medioevo tenuto presso l'Università di Pavia. Turin: n. d., 1953. P. 374–380.

- Paecht O.* The Rise of the Pictorial Narrative in 12-century England. Oxford: Oxford University Press, 1953.
- Petersen E.* The Bible as subject and object of illustration: the making of medieval manuscript, Hamburg 1255 // The early medieval Bible: its production, decoration, and use. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. P. 205–222.
- Pictor in Carmine.* Ein Handbuch der Typologie aus dem 12. Jahrhundert. Nach der Handschrift des Corpus Christi College in Cambridge, Ms. 300. Berlin: Gebr. Mann, 2006.
- Raw B.* The drawing of the angel in Ms. 28, St. John College, Oxford // Journal of the Warburg and Courtauld Institute. 1955. Vol. XVIII. P. 318–319.
- Ross D.J.A.* A Later 12-century Artist's Pattern-Sheet // Journal of the Warburg and Courtauld Institute. 1962. Vol. XXV. P. 119–28.
- Ross D.J.A.* An Illuminator Labour-Saving Device // Scriptorium. 1962. Vol. XVI. P. 94–102.
- Rouse R.H., Rouse M.A.* Manuscripts and their makers: commercial book producers in medieval Paris, 1200–1500. London: Harvey Miller, 2000.
- Scheller R.W.* A Survey of Medieval Model Books. Haarlem: De Erven F. Bohn, 1963.
- 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.
- Shapiro M.* Words and picture: On the literal and the symbolic in the illustration of text. Haage, 1973.
- Spatharakis I.* Some Observations On The Ptolemy Ms. Vat. Gr. 1291: Its Date And The Two Initial Miniatures // Byzantinische Zeitschrift. 1978. Vol. 71 (1). P. 41–49.
- Stirnemann P.D.* Nouvelles pratiques en matiere d'enluminure au temps de Philippe Auguste // France de Philippe Auguste: le temps des mutations: actes du colloque international. Paris, 1982. P. 980–995.
- Stones A.* Indications ecrites et modeles picturaux, guides aux peintres de manuscrits enlumines aux environs de 1300 // Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. 3. Fabrication et consommation de l'oeuvre. Paris: Picard, 1990. P. 321–349.
- 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.
- Terrier-Aliferis L.* A propos de quatre représentations particulières de la Fuite en Egypte autour de 1200 dans les diocèses de Laon, Noyon et Troyes // La pensée du regard. Turnhout: Brepols, 2016. P. 347–359.
- Vergnolle E.* Un Carnet de modeles de l'an mil originaire de St. Benoit sur Loire // Arte Medievale. 1984. N° 2. P. 23–56.
- Vöge W.* Eine Deutsche Malerschule in die Wende die erstern Jahrtausend. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im 10 und 11 Jahthundert. Trier: Lintz, 1891.

- Weitzmann K.* Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler-Musterbuches // Festschrift H.R. Hahnloser zum 60. Geburtstag. Basel-Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1961. P. 223–250.
- Wirth J.* Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle. Genève: Droz, 2015.
- Wormald F.* A Medieval Description of two illuminated Psalters // Scriptorium. 1952. Vol. VI. P. 18–25.
- Zannichelli G.* Les livres de modèles et les dessins préparatoires au Moyen Âge // Cahiers de Saint-Michel de Cuxa. 2012. Vol. XXXXIII. P. 61–69.

10. Работы, посвященные отдельным вопросам иконографии

- Юровская З. В.* Византия—Западная Европа: Иконография Сошествия Христа во Ад (IX–XI века). Дисс. ... канд. искусствовед. МГУ, исторический факультет. Москва, 2006.
- Barry F.* The Mouth of Truth and the Forum Boarium: Oceanus, Hercules, and Hadrian // The Art Bulletin. 2011. Vol. 93. № 1. P. 7–37.
- Brancone V.* Complementi iconografici per il Calendario dipinto dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco // Arte medievale. Ser. NS. 2004. Vol. 3. P. 75–108.
- Camille M.* The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Cavaliere M.* La maschera di Oceano: valore e simbologia di un'iconografia romana // Aurea Parma: rivista di lettere, arte e storia. 2002. Vol. LXXXVI. № 1. P. 49–72.
- Eleen L.* The illustration of the Pauline Epistles in French and English Bibles of the twelfth and thirteenth centuries. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- Ferber S.* Crucifixion Iconography in a Group of Carolingian Ivory Plaques // The Art Bulletin. 1966. Vol. 48. № 3/4. P. 323–334.
- Forsyth I.* Narrative at Moissac: Schapiro's Legacy // Gesta. 2002. Vol. 41. № 2. P. 71–93.
- Gillen O.* Ikonographische Studien zum Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1931.
- Grabar A.* L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'antiquité et du haut moyen âge // Cahiers archeologiques. 1982. Vol. XXX. P. 5–24.
- Hautecoeur L.* Le Soleil et la lune dans les crucifixions // Revue archéologique. 1921. T. 14. P. 13–34.
- Henderson G.* «Abraham genuit Isaak». Transitions from the Old Testament to the New Testament in the Prefatory illustrations or some 12-century English Psalters // Gesta. 1987. Vol. XXVI/2. P. 127–140.
- Kantorowicz E.* The Quinity of Winchester // The Art Bulletin. 1947. Vol. 29. № 2.

- Labrador González I. M., Medianero Hernández J. M.* Iconología del Sol y la Luna en las representaciones de Cristo en la cruz // Laboratorio de arte. 2003. № 17. P. 73–92.
- Leclercq-Kadaner J.* De la Terre-Mère à la luxure. À propos de «La migration des symboles» // Cahiers de civilisation médiévale. 1975. Vol. 18. № 69. P. 37–43.
- Leesti E.* Carolingian Crucifixion Iconography: An Elaboration of a Byzantine Theme // RACAR: revue d'art canadienne (Canadian Art Review). 1993. Vol. 20. № 1/2. P. 3–15.
- Levi D.* The Allegories of the Months in Classical Art // The Art Bulletin. 1941. Vol. 23. № 4. P. 251–291.
- Lewine C. F.* Vulpes Fossa Habent or the Miracle of the Bent Woman in the Gospels of St. Augustine. Corpus Christi College, Cambridge, ms 286 // Art Bulletin. 1974. Vol. 56. № 4. P. 488–504.
- Loerke W.* Observations on the Representations of DOXA in the Mosaiks of Santa Maria Maggiore and St. Catherine of Sinai // Gesta. 1981. Vol. XX/1. P. 15–22.
- Maguire H.* Earth and Ocean: The Terrestrial World in Early Byzantine Art. Penn State University Press, 1987.
- Malbon E. S.* The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus. Princeton, NJ.: Princeton University Press, 1990.
- Renaut L.* La description d'une croix cosmique par Jean de Gaza, poète palestinien du Vie siècle // Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski. Poitiers, 1999. P. 211–220.
- Obrist B.* Wind Diagrams and Medieval Cosmology // Speculum. 1997. Vol. 72. № 1. P. 33–84.
- Shapiro M.* The image of the Disappearing Christ // Gazette des Beaux-arts. 23 March (№ 913) 1943. P. 135–152.
- Stromaier-Wiederlander G.* Imagines anni // Monatsbilder: Von der Antike bis zur Romantik. Halle, 1999.
- Webster J. C.* The Labours of the Months in Antique and Medieval Art to the End of the Twelfth Century. Princeton: Princeton University Press, 1938.
- Weitzmann K.* Greek Mythology in Byzantine Art. Princeton, 1984.

11. Средневековая Библия как текст. Переводы, порядок книг, ревизии, литургическая практика

- Berger S.* La bible Francaise au Moyen Age. Paris, 1884.
- Hamel C. de.* The Book. A History of the Bible. London; NY.: Phaidon, 2001.
- Lampe G. W.* The Cambridge History of the Bible. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- Light L.* Versions et revisions du texte biblique. Paris: Beauchesne, 1978.
- Loewe R.* The medieval history of the Latin Vulgata. London, 1965.

Список иллюстраций

- 1а.** Пророк Ездра за работой. Амиатинский кодекс (Флоренция, Библиотека Лауренциана, Codex Amiatinus I, f. V), ок. 700 г.
- 1б.** Евангелист Матфей. Линдисфарнское Евангелие (Лондон, Британский музей, Cotton Nero D. IV, f. 25v), нач. VIII в.
- 2а.** 1-й псалом. Утрехтская Псалтирь. (Утрехт, Библиотека университета, Ms. 32, f. 2r), ок. 820 г.
- 2б.** 1-й псалом. Первая копия Утрехтской Псалтири. Харлейская Псалтирь. (Лондон, British Library, Harley 603, f. 2), 1-я четв. XI в.
- 3а.** 19-й псалом. Вторая копия Утрехтской Псалтири. Псалтирь Эдвина. (Cambridge, Trinity college, Ms. R. 17.1, f. 33v). 1150–1170-е гг.
- 3б.** 19-й псалом. Третья копия Утрехтской Псалтири. Большая Кентерберийская Псалтирь. (Париж, Национальная библиотека, lat. 8846, f. 33v), 1-я четв. XIII в.
- 4.** Уверение Фомы и Чудо в Галилее. Псалтирь Хантера, (Glasgow University Library MS Hunter 229 (U.3.2), f. 13v.), ок. 1170 г.
- 5а.** Христос во славе. Лоршское Евангелие (Алба-Юлия, Batthyaneum lib. Codex aureus, f. 36r), рубеж VIII–IX вв.
- 5б.** Христос во славе. Евангелие Герона (Дармштадт, Landesbibliothek, Ms. 1948, f. 5v), кон. X в.
- 6.** Коронование императора и император на троне. Сакраментарий Генриха II (Мюнхен, Государственная библиотека Баварии, CLm 4456, ff. III–IIV), 1002–1014 гг.
- 7а.** Падение ангелов. Генезис Кэдмона (Bodleian Junius XI, f. 3r), ок. 1000 г.
- 7б.** Падение ангелов. Генезис Кэдмона (Bodleian Junius XI, f. 16r), ок. 1000 г.
- 8а.** Сотворение человека и труды прародителей. Библия Мутье-Грандваль (London, Br.L., Add. 10546, f. 5v). Сер. IX в.
- 8б.** Сотворение человека и труды прародителей. Библия Вивиана (Париж Национальная библиотека, lat. 1, f. 10v; фрагмент). Сер. IX в.
- 9.** Лист из «книги образцов» с фигурой с кодексом и фрагментом орнамента, (Малибу, Калифорния, Музей Поля Гетти, Ludwig Folia 1). рубеж IX–X вв. (Рис. А.А. Тэвдой-Бурмули)

- 10.** Десница в окружении персонификаций добродетелей. Евангелиарий аббатисы Уты (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13601, f. 1v), первая четв. XI в.
- 11а.** Вознесение Еноха. Генезис Кэдмона, Bodleian Junius XI, f. 61r (Bodleian Junius XI, f. 16r), ок. 1000 г.
- 11.б.** Трапеза в Эммаусе. Сент-Олбанская Псалтирь (Хильдесхайм, Библиотека собора, f. 71) 1120-е гг.
- 12а.** «Лисы имеют норы». Лист перед Псалтирью (Paris, Bib. nat., lat. 8846, f. 3v, (фрагмент)), ок. 1200 г.
- 12б.** Охота лисы на птиц. Абердинский бестиарий (Aberdeen University Library MS 24, f. 16r, ок. 1200 г.).
- 13а.** Воскрешение Лазаря (Винчестерская Псалтирь. Br. L., Cotton MS Nero C IV, f. 19r) 1140–1160 гг.
- 13б.** Страшный суд. (Винчестерская Псалтирь. Br. L., Cotton MS Nero C IV, f. 31r (фрагмент)), 1140–1160 гг.
- 14а.** «Книга образцов» Адемара Шабаннского. (Leiden, Univ. Libr. Cod. Voss. lat. Oct. 15, f. 2v–3r), рубеж X–XI вв.
- 14б.** Вольфенбюттельская «книга образцов» (Wolfenbittel, Herzog August Bib., Cod. Guelf. 61. 2 Aug. 8, f. 78r), 1230–1240 гг.
- 15.** Ирод и Фарсийские корабли. Псалтирь (РНБ, Лат. Q. v. I. 67, f. 52r), ок. 1250 г.
- 16.** Сотворение мира. Акварель А. Эклисси, сделанная с фресок базилики Сан-Паоло-фуори-ле-Мура в Риме (Vat. cod. barb. lat. 4406, f. 23), 1634 г. (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)
- 17.** Сотворение мира. Палатинская Библия (Vat. Palat. lat. 3, f. 5), посл. четв. XI в. (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)
- 18.** Сотворение мира. Библия Пантеона (Vat. lat. 12958, f. 4v), сер. XII в. (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)
- 19.** Сотворение мира. Библия из Тоди (Vat. lat. 10405, f. 4v), XI в. (фрагмент) (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)
- 20.** Сотворение мира. Библия из ц. Санта-Чечилия-ин-Трастевере (Vat. Barb. lat. 587, f. 5), XI—1-я четв. XII в.). (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)
- 21.** Сотворение мира. Библия из Чивидале (Cividale, Museo Archeologico Naz, Cod. Sacr. I/II, f. 1), XII в.
- 22.** Сотворение мира. Библия из Перуджи (Perugia, Bib. com. cod. L. 59, f. 1r, сер. XII в.).
- 23.** Сотворение мира. Фреска базилики Сан-Джованни-а-Порта-Латина (Рим, посл. четв. XII в.)

24. Сотворение мира. Фреска Сантуарио-делла-Мадонна в Чери (Лацио, 1-я пол. XII в.)
25. Сотворение мира. Фреска оратория Фомы Беккета в крипте собора в Ананьи (после 1173 г.).
26. Первый и Второй дни Творения. Салернский антепендий (1080-е гг., Салерно, Городской музей).
27. Сотворение мира и история прародителей. (Берлин, Государственные музеи, собрание скульптуры. Монтекассино, 2-я пол. XI в.)
28. Первый день Творения. Мозаики Палатинской капеллы в Палермо (1154–1166).
- 29а,б. Первый день Творения. Мозаики собора в Монреале (1180–1189).
30. Первый день Творения. Ватиканский Октатевх (Vat. gr. 746, f. 19v), XII в. (Рис. А.А. Тэвдой-Бурмули)
- 31а. Отделение Света от Тьмы. Ватиканский Октатевх (Vat. gr. 747, f. 15r), XI в. (Рис. А.А. Тэвдой-Бурмули)
- 31б. Сотворение мира (деталь). Пентатевх Ашбернхема, VI–VII вв., Рим (?) (Paris, Bib. Nat. MS n. a. lat. 2334, f. 1v).
- 32а. Первый день Творения. Библия из Кобленца (Pommersfelden, Schlossbibl. Cod. 2 333/4, f. 1v), 1100 г.
- 32б. Сотворение мира. Библия из Кобленца (Pommersfelden, Schlossbibl. Cod. 2 333/4, f. 2r), 1100 г. (Рис. А.А. Тэвдой-Бурмули)
33. Сотворение светил. Hortus Deliciarum (копия, Страсбург, Bibliothèque Alsatique du Crédit Mutuel, f. 8v).
34. Сотворение Света. Фреска Крипты Грехопадения в Матере (Италия, Базиликата, посл. четв. VIII—сер. IX в.).
- 35а. Отделение Света от Тьмы. Мозаика купола нартекса собора Сан-Марко. (Венеция, 1-я четв. XIII в.).
- 35б. Сотворение Адама. Мозаика купола нартекса собора Сан-Марко. (Венеция, 1-я четв. XIII в.).
- 36а. Сотворение светил. Ватиканский Октатевх (Vat. gr. 747, f. 16v), XI в. (Рис. А.А. Тэвдой-Бурмули)
- 36б. Райские реки. Ватиканский Октатевх (Vat. 746, f. 35r), XII в. (Рис. А.А. Тэвдой-Бурмули)
37. Пятый день Творения. Ватиканский Октатевх (Vat. gr. 747, f. 17r.), XI в. (Рис. А.А. Тэвдой-Бурмули)
- 38а. Косьма Индикоплов. Карта мира. По прорисовке Ж. Лассю. (Рис. А.А. Тэвдой-Бурмули)

- 38б.** Сотворение птиц и рыб. Смирнский Октатевх (сгорел в 1922) (Смирна, Евангелическая школа, Cod. A 1, f. 6v). (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)
- 39.** Второй и Третий день Творения. Библия из Перуджи, f. iv.
- 40.** Сотворение мира, календарные сцены, история Св. Креста. Ковер из Жироны (Жирона, сокровищница собора, ок. 1100 г.).
- 41.** Инициал к книге Бытия. Лоббская Библия. (Турне, Bibl. du Seminaire, ms. 1, f. 6r), 1086 г. (© KIK-IRPA, Bruxelles)
- 42а, б.** Сотворение мира. Генезис Кэдмона (Bodleian Junius XI, f. 6v–7r), ок. 1000 г.
- 43а.** Сотворение мира. Библия из монастыря Сан-Пере-де-Родес (Paris, B. n., Ms. lat. 6, f. 6r), с. 1050–1075.
- 43б.** Сотворение мира. Библия из монастыря в Риполле (Vat. lat. 5729, f. 5v), 1015–1020 гг. (фрагмент) (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)
- 44а.** Сотворение мира. Смирнский Октатевх (сгорел в 1922 г.) (Смирна, Евангелическая школа, Ms. A 1, f. 2r.).
- 44б.** Сотворение мира. Флорентийский Октатевх (Laur. f. IV).
- 45.** Сотворение мира. Адмонтская Библия. (Wien, ONB, Cod. Ser. Nov. 2701, f. 3v), ок. 1145–1150 гг. (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)
- 46.** Сотворение мира. Михельбойернская Библия (Michelbeuern, Stiftbibl., cod. perg. 1, f. 4v), сер. XII в.
- 47а.** Сотворение мира. Коттонова Псалтирь (Британская библиотека, Cotton Tiberius CVI, f. 7v), ок. 1050 г.
- 47б.** Сотворение мира. (Британская библиотека, Royal I. E. VII, f. 1v), 1-я пол. XI в.
- 47в.** Инициал к книге Бытия. Сотворение мира. Библия. Франция, первая четверть XIII в. Москва, РГБ, Ф. 183. Ин. 960, f. 11г.
- 48.** Сотворение мира. Верденский гомилярий (Верден, Городская библиотека, Ms 1, f. Jr), 1110–1114 гг. или 2-я четв. XII в. (Bibliothèque du Grand Verdun, tous droits réservés).
- 49.** Сотворение мира. Иосиф Флавий. «Иудейские древности». (Париж, Национальная библиотека, MS. Lat. 5047, f. 2r), Сер. XII в.
- 50.** Сотворение мира. Библия Гумперта (Erlangen, Universitatbibliothek, cod. 121, f. 5v)
- 51.** Сотворение мира и космографическая композиция. Книга Хора из Цвифальтена (Штутгарт, Вюртембергская библиотека, Cod. hist. 2, f. 17r–17v), 1138–1140 гг.
- 52.** Сотворение мира. Библия из Сувињи (Мулен, Городская библиотека, Ms 1, f. 4v), посл. четв. XII в.

Список иллюстраций

53. Апокалиптическое видение. Книга капитула. (Штутгарт, Вюртембергская библиотека, Brev. 128, f. 9v), 1101 г.
54. Распятие с Солнцем и Луной (деталь). Рамбонский диптих (Ватиканские музеи, 62442, IX-X вв.).
55. 1. Солнце и Луна перед Крестом. Диптих Харрах (Кёльн, Музей Шнютген, 810 г.); 2. Распятие с Солнцем и Луной (деталь) Сакраментарий Карла Лысого (Paris, B. n., lat. 1141, f. 6v), 853 г.; 3. Распятие с Солнцем и Луной (деталь) Евангелиарий Оттона III (Мюнхен, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, f. 248v), 1000 г.
56. Связанные персонажи. 1. Сотворение Тьмы (Матера, Крипта Грехопадения, 760–770 гг. или середина IX в.) (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули); 2. Сошествие во Ад (Бари, свиток Exultet, Библиотека собора, № 1, 1020–1040 г.); 3. Исцеление бесноватого (Муранский диптих, Равенна, Археологический музей, V в.); 4. Исцеление бесноватого (Золотой кодекс из Эхтернахта (Нюрнберг, Национальный музей, Ms. 156142, f. 32v)), ок. 1030–1040 гг. (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули)
57. 1. Лик Океана. Октатевх Серала (Istanbul, Topkapu Sarayı lib., cod. G.1.8, f. 26v), 1139–1152 гг.; 2. Бокка-делла-Верита (Рим, ц. Санта-Мария-ин-Космедин, I–II в. н.э.); 3. Кафедра собора в Сесса-Аурунка (1224–1259 гг.) (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули).
58. 1. Лик Бездны. Женская версия. Притча о богаче и Лазаре (фрагмент) Евангелие Лиутара (Аахен, Сокровищница собора, № 25, f. 164v), посл. четв. X в.; 2. Стеклоное море. Бамбергский Апокалипсис (Бамберг, Государственная библиотека, Msc. Bibl. 140, f. 10v), 1000–1020-е гг. (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули); 3. Лик Бездны. Ораторий Фомы Беккета в Ананьи (1170-е гг.) (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули); 4. Маска Горгоны. (Сус, мозаика тепидария, II в.).
59. 1. Третий день Творения. Верденский гомилиарий (Верден, Городская библиотека, Ms 1, f. Jr, фрагмент), 1110–1114 гг. или 2-я четв. XII в. (Bibliothèque du Grand Verdun, tous droits réservés); 2. Третий день Творения. «Иудейские древности» Иосифа Флавия (Париж, Национальная библиотека, MS. Lat. 5047, f. 2r, фрагмент), 1169–1180 гг.; 3. Июнь. Мартиролог Адальберта Прюмского (Vat. Reg. Lat. 438, f. 13r), 813–850 гг. (Рис. А. А. Тэвдой-Бурмули); 4. Аполлон и Дафна. (Шаль Сабини, IV–V вв., Louvres, Fouilles A. Gayet, E 29302).

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

Анна Пожидаева

Сотворение мира в иконографии средневекового Запада

Опыт иконографической генеалогии

Дизайнер *Д. Черногаев*

Редактор *Г. Ельшевская*

Корректоры *????????, М. Богданова*

Верстка *Д. Макаровский*

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес редакции:

123104, Москва, Тверской бульвар, 13, стр. 1

тел./факс: +7 495 229-91-03

e-mail: real@nlobooks.ru

сайт: www.nlobooks.ru

Формат 60 × 90 1/6.

Бумага офсетная № 1.

Печ. л. 29. Тираж 1000. Зак. №

Отпечатано в АО «Первая образцовая типография»

филиал «Ульяновский Дом печати»

432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

в серии: ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

Кира Долинина
Искусство кройки и житья:
История искусства в газете, 1994–2019



Что будет, если академический искусствовед в начале 1990-х годов волей судьбы попадет на фабрику новостей? Собранные в этой книге статьи известного художественного критика и доцента Европейского университета в Санкт-Петербурге Киры Долининой печатались газетой и журналами Издательского дома «Коммерсантъ» с 1993-го по 2020 год. Казалось бы, рожденные информационными поводами эти тексты должны были исчезать вместе с ними, но по прошествии времени они собрались в своего рода миниучебник по истории искусства, где все великие на месте и о них не только сказано все самое важное, но и простым языком объяснены серьезные искусствоведческие проблемы. Спектр героев обширен — от Рембрандта до Дега, от Мане до Кабакова, от Умберто Эко до Мамышева-Монро, от Ахматовой до Бродского. Все это собралось в некую, следуя определению великого историка Карло Гинзбурга, «микроисторию» искусства, с которой переплелись история музеев, уличное искусство, женщины-художники, всеми забытые маргиналы и, конечно, некрологи.

в серии: ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

Александр Михайлович

«Митьки»

и искусство постмодернистского протеста в России



Группа «Митьки» — важная и до сих пор недостаточно изученная страница из бурной истории русского нонконформистского искусства 1980-х. В своих сатирических стихах и прозе, поп-музыке, кино и перформансе «Митьки» сформировали политически поливалентное диссидентское искусство, близкое к европейскому авангарду и американской контркультуре. Без митьковского опыта не было бы современного российского протестного акционизма — вплоть до акций Петра Павленского и «Pussy Riot». Автор книги опирается не только на литературу, публицистику и искусствоведческие работы, но и на собственные обширные интервью с «митьками» (Дмитрий Шагин, Владимир Шинкарёв, Ольга и Александр Флоренские, Виктор Тихомиров и другие), затрагивающие проблемы государственного авторитаризма, милитаризма и социальных ограничений с брежневских времен до наших дней. Александр Михайлович — почетный профессор компаративистики и русистики в Университете Хофстра и приглашенный профессор литературы в Беннингтонском колледже.

в серии: ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

Александр Степанов

Очерки поэтики и риторики архитектуры



Как архитектору приходит на ум «форма» дома? Из необитаемых физико-математических пространств или из культурной памяти, в которой эта «форма» представлена как опыт жизненных наблюдений? Храм, дворец, отель, правительственное здание, офис, библиотека, музей, театр... Эйдос проектируемого дома — это инвариант того или иного архитектурного жанра, выработанный данной культурой; это традиция, утвердившаяся в данном культурном ареале. По каким признакам мы узнаем эти архитектурные жанры? Существует ли поэтика жилищ, поэтика учебных заведений, поэтика станций метрополитена? Возможна ли вообще поэтика архитектуры? Автор книги — Александр Степанов, кандидат искусствоведения, профессор Института им. И. Е. Репина, доцент факультета свободных искусств и наук СПбГУ.