УДК 27-526.62+75.046
DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-56-81

«И увидел Бог свет, что он хорош»: Персонификации света в западноевропейской иконографии Сотворения мира (XI–XIII вв.): происхождение и трансформации

Анна В. Пожидаева

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия, apojidaeva69@mail.ru

Аннотация. Иконография Сотворения мира так называемого римского типа в Италии XI–XIII вв. и за ее пределами во многом восходит к утраченным фрескам базилики Сан-Паоло-Фуори-ле-Мура (середина V в.) и еще нескольким раннехристианским традициям, в том числе традиции Генезиса лорда Коттона и Пентатевха Ашбернхема. На примере изменений иконографии отдельного элемента этой схемы – персонификации Света в сцене первого дня Творения – автор намечает возможные пути восстановления облика утраченного образца и дальнейших иконографических заимствований из других ранних традиций.

В статье рассмотрен вопрос об устойчивости отдельных элементов композиции «римского типа» – наличия сияния славы, его формы и цвета, атрибутов. Результатом сравнительного анализа нескольких групп памятников становится тезис о взаимовлиянии и взаимозамене двух пар второстепенных элементов композиции – Света и Тьмы и Солнца и Луны, одновременно присутствующих в сценах так называемого римского типа.

Ключевые слова: христианская иконография, искусство Западного Средневековья, персонификации

Для цитирования: Пожидаева А.В. «И увидел Бог свет, что он хорош»: Персонификации света в западноевропейской иконографии Сотворения мира (XI–XIII вв.): происхождение и трансформации // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 7 (40). С. 56–81. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-56-81

© Пожидаева А.В., 2018

“And God saw the light, that it was good”: Personifications of Light in Western European Iconography of the Creation (11th – 13th centuries)

Anna V. Pozhidaeva

Higher School of Economics – National Research University, Moscow, Russia; apojidaeva69@mail.ru

Abstract: Iconography of Creation of the World of so-called “roman type” in 11th –13 th cent. Italy and in Northern Europe in many ways goes to lost frescoes of San Paolo Fuori le Mura (middle of 5th cent) and to several early-Christian traditions, including traditions of Genesis of Lord Cotton and Pentateuch of Ashburnham. By the example of iconographical changings of one detail of that pattern - personification of Light in the First day of Creation - the author outlines possible ways for restoring an appearance of the missing specimen and following iconographical borrowings from the earlier traditions. The article considers a question of sustainability for every part of “roman-type” composition – presence of glory radiance, its form and color, variations of attributes. The result of comparison of several images results in a conclusion about the mutual impact and replacement of two pairs of second-line elements in composition – the Light and Darkness and the Sun and Moon, being simultaneously being present in the so-called “roman-type” compositions.

Keywords: Christian iconography, art of Western Middle Ages, personifications

For citation: Pozhidaeva AV. “And God saw the light, that it was good”: Personifications in Light Western European Iconography of the Creation (11th – 13th centuries). *RSUH/RGGU Bulletin. “History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies” Series*, 2018;7(40):56-81. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-56-81

Иконография Сотворения мира: круг раннехристианских протографов

Желая очертить на конкретном примере границы устойчивости и вариативности изобразительной схемы, медиевист-западник обычно старается проследить путь трансформаций достаточно

популярных, но не самых распространенных групп сюжетов, лежащих вне основного евангельского цикла. Они уже с V–VI вв. могут существовать в нескольких вариантах, но из-за некоторой периферийности их положения в общем иконографическом поле их вариативность не снижается и на всем протяжении активного иконографического творчества в западно-христианском мире (обозначим его приблизительно как XI–XII вв.), до самой унификации в светских мастерских XIII в., в то время как основной набор евангельских сцен приходит к единообразию существенно раньше – уже к началу XII в.

К таким группам сюжетов «средней распространенности» можно смело отнести цикл Сотворения мира. Уже к V в. известно не менее трех иконографических вариантов этого цикла, которые впоследствии, взаимодействуя веками, создают разнообразные комплексные, гибридные иконографические варианты, но всегда оставляют возможность идентифицировать композицию в целом или ее детали с одним из ранних протографов. При этом цикл Творения в более или менее развернутом варианте входит в «обязательную программу» иллюминирования главного типа рукописи – полного текста Библии – лишь к самому концу XI в. [1, 2][1], существуя до этого на «ближней периферии» иконографического мира, эпизодически появляясь лишь в циклах римско-византийского мира Южной Италии круга Монтекассино и на другом полюсе западно-христианского мира – в довильгельмовской Британии. Эпоха «иконографического взрыва» – XII в. – делает этот цикл обязательной частью декора почти всякой западноевропейской рукописи, содержащей книги Ветхого Завета. Резкое возрастание количества памятников позволяет на примере этого цикла проследить все этапы формирования к началу XIII в. единой, обязательной схемы и вычленить большую часть приемов иконографического творчества, порожденных этой в высшей степени плодотворной эпохой.

Говоря об иконографическом творчестве, мы вступаем в область крайне туманного, формирующегося на наших глазах терминологического аппарата, касающегося проблем образца и копирования, сложения устойчивых схем и их вариативности [3], возможности возвести композиции XI–XIII вв. к одному или нескольким ранним прообразам. Ранние «исходные» типы взаимодействуют,

[1] Необходимо отметить, что в дошедших до нас каролингских полных библиях (Турской школы) собственно цикл Творения отсутствует, книге Бытия во всех четырех известных случаях предшествует цикл, начинающийся сразу с сотворения прародителей.

продолжая оставаться узнаваемыми на уровне деталей в рамках одной конкретной композиции. Наконец, ко времени появления в начале XIII в. светских мастерских иконографический тип обретает относительное единообразие, превратившись в обязательный многочастный инициал Шестоднева, предшествующий книге Бытия или всему Ветхому Завету в так называемых университетских библиях. К этому моменту процесс иконографического творчества закончен – выявлен главенствующий тип, плодотворное взаимодействие традиций завершилось.

Иконографически цикл Сотворения мира, созданный в конце XI – начале XII в., более всего напоминает пестрое лоскутное одеяло, где одни лоскутки больше и ярче, другие меньше привлекают глаз, но каждый имеет свою историю, свое происхождение, которое нетрудно проследить. Центральные и периферийные элементы, естественно, различаются по «удельному весу» в композиции, подвижности, подверженности изменениям и заменам.

Ранее мы наметили в целом пути взаимодействия и попытались оценить уровень подвижности в композиции таких неравноценных элементов: общий геометрический тип композиции, тип Творца, способы расположения «пейзажа» Творения по отношению к фигуре Творца, способы, наконец, изображения самого Творения – геометрические поля, персонификации и т. п. [4 с. 252–291]. Сосредоточимся сейчас на истории появления и трансформаций одного, притом вовсе не главного, элемента в одной отдельно взятой сцене цикла – на изображениях Света в первой сцене цикла Творения – отделении Света от Тьмы. Впрочем, в длинном ветхозаветном цикле эта первая сцена часто бывает единственной и представляет всю историю Творения.

Для этого обратимся к раннехристианским протографам. Мы будем называть так четыре отдельно существующих уже в V–VI вв. (что не означает «независимых друг от друга») варианта цикла Сотворения мира. Это *фрески римской базилики Сан-Паоло-фуори-ле-Мура*[2] [5 с. 328–408; 6] середины V в., украшавшие центральный неф и поновленные (не без некоторых изменений) в конце XIII в. Пьетро Каваллини – протограф так называемого римского типа [7,8]; *греческая Книга Бытия Лорда Коттона* (далее ГЛК, London, British Museum (BM), MS Cotton Otho B. VI) [9], известная по рисункам Пейреска и позднейшей сокращенной примерно в три раза реплике – мозаикам нартекса венецианского

[2] Фрески известны по зарисовкам, сделанным в 1634 г. живописцем Антонио Эклисси по заказу кардинала Франческо Барберини (Bibilioteca Aposolica Vatikana [BAV], Vat. cod. barb. lat. 4406, f. 23ff).

Рис. 1. Первый день Творения.
Мозаика купола нартекса собора Сан-Марко, Венеция,
первая четверть XIII в.

Сан-Марко; прототип ряда *миниатюр средневизантийских октатевхов* XI–XIII вв.[3] – по мнению Курта Вайцманна [10], подтвержденному и уточненному Джоном Лауденом [11, с. 102]), очень ранний, возможно даже дохристианский, источник; наконец, *миниатюры Пятикнижия Ашбернхема* (Paris, Bibliothèque nationale de France [BNF], MS n. a. lat. 2334), датируемого рубежом VI–VII вв. и созданного, согласно последним исследованиям, в Риме [12]. Нас будут интересовать преимущественно первые три схемы, наиболее «влиятельные» в последующей иконографической традиции, наиболее активно взаимодействовавшие между собой и создавшие максимальное количество дериватов.

В дальнейшем мы попытаемся проследить судьбу Света в разных группах этих дериватов – прежде всего это круг римско-мон-

[3] В эту группу входят пять рукописей: Флорентийский октатевх [Laur. Cod. Plut. 5:38], пер. пол. XI в., два Ватиканских октатевха (BAV, Vat. gr. 747), 1070–1080 гг., и (BAV, Vat. gr. 746]), ок. 1150, а также так называемый Октатевх библиотеки Сераля в Стамбуле [Istanbul, Bibl. Ser. 8] и погибший в пожаре 1922 г. Смирнский октатевх [Izmir, Evangelical School, Ms. A.1], два последних также середины XII в.

Рис. 2. Сотворение мира. Пентатевх Ашбернхема, VI–VII вв., Рим(?) (Paris, Bib. Nat. MS n.a. lat. 2334, f. 1v)

текассинских фресок и рукописей XI–XII вв., памятники раннего XI в. в Испании и довильгельмовской Англии и затем заальпийская книжная миниатюра XII в., 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.

Сияющие медальоны традиции Генезиса Лорда Коттона (рис. 1). Курт Вайцман, восстанавливая по главной реплике – мозаикам Сан Марко – композицию утраченного задолго до гибели рукописи в пожаре манускрипта-протографа [9 с. 47–48], констатирует, что медальоны окрашены в синий и красный, обладают концентрической структурой. Форма этих дисков традиционно связывается с изображением небосвода[13 с. 12; 14 с. 15], известным в мозаичных композициях Газы и Равенны уже в VI в.

Темные и светлые участки с подписями – в пентатевхе Ашбернхема (VI–VII вв., f. 1v) (рис. 2), а также в сцене отделения Света от Тьмы в октатевхе из библиотеки Лауренциана во Флоренции [Laur. Plut. 5.38, f. 4a] они обозначены темными и светлыми участками с неровными границами и снабжены подписями. Примечательно, что во всех октатевхах, кроме Флорентийского, Тьма над

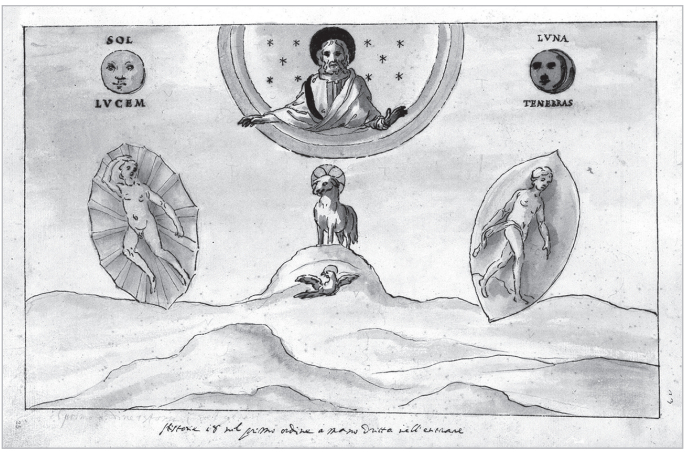

Рис. 3. Отделение Света от Тьмы и сотворение Светил. Копия фресок базилики Сан-Паоло-фуори-ле-Мура в Риме (Vat.cod.barb.lat.4406, f.23)

бездною (Быт. 1:2) показана также простым участком темно-синего или темно-зеленого цвета.

Антропоморфные персонификации Света и Тьмы в отдельных сценах (Быт. 1:4-5). Первый по времени источник – фрески базилики Сан-Паоло-фуори-ле-Мура середины V в., известные нам лишь по позднейшей копии (см. выше) (рис. 3). Здесь представлены мужская и женская фигуры, заключенные в сияние славы. Характерно, что во всех октатевхах, кроме Флорентийского, в отдельных сценах также представлены мужская и женская фигуры [Istanbul Bibl. Serail., cod. Gr. 8, f. 27v] (рис. 4), но, во-первых, без сияния славы, и во-вторых, имеющие атрибуты: свет – факел, тьма – покрывало над головой. В манускрипте Ватиканской библиотеки [Bibilioteca Aposolica Vatikana (BAV), Vat. lat. 746, f. 20v] имеются греческие подписи: «nux» и «hemera». К. Вайцман [10 с. 17] сближает эти персонификации с хрестоматийными «Ночью» и «Зарей» Парижской псалтири [Paris, BNF. Gr. 139, f. 435v]. В октатевхах они представлены на светлом и темном фонах, напоминающих Свет и Тьму пентатевха Ашбернхема и Флорентийского октатевха. Предположим, что собственно Свет и Тьма ассоциируются с окрашенными участками фона, а имена, данные им Богом – День и Ночь (Быт. 1:5), – с персонификациями. Тогда в октатевхах сосуществуют *два* способа изображения Света и Тьмы, причем антропоморфный лишь уточняет и дополняет нефигуративный.

Рис. 4. Свет и Тьма.
Миниатюра октатевха Сераля (Ser. fol.27v)

Из первичного перечисления явствует, что в памятниках XI–XII вв., несомненно восходящих к ранним образцам, мы видим взаимоналожение нескольких традиций – участки цвета сосуществуют с персонификациями. Мы видим также, что персонификации уже присутствовали в римских фресках середины V в. 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 в. (сделанной, напомним, после поновлений Каваллини) присутствуют мандорлы с сиянием и отсутствуют атрибуты (факел-покрывало).

Уже на уровне протографов возникают вопросы:

а) существует ли смысловая связь темного и светлого фонов и мандорлы-сияния?

б) насколько изменилась трактовка персонификаций в фресках Сан-Паоло при поновлениях их и копировании и могли ли они в изначальном варианте совпадать с персонификациями, известными по октатевхам?

в) связаны ли генетически сияния славы в фресках Сан Паоло с медальонами в традиции Генезиса Лорда Коттона?

Рассмотрим подробно позднейшие дериваты этих четырех ранних традиций. По количеству сохранившихся памятников явно ли-

дирует линия Генезиса Лорда Коттона. Курт Вайцман в качестве первого по времени известного деривата называет миниатюры Турских библий 840–860-х гг., не включающие сцен первых пяти дней Творения, хотя иконография истории прародителей свидетельствует о непосредственной связи с коттоновской линией [15, 1]. Так обстояло дело до недавнего открытия фресок «Крипты Грехопадения» близ Матеры (760–770 гг.) [16], иконографически близких к коттоновской традиции, с *антропоморфными персонификациями* Света и Тьмы совершенно иного рода. Однако об этом позже.

Рассмотрим сначала судьбу иконографии первого дня Творения так называемого римского типа [7][4], восходящего к фрескам Сан-Паоло. По копии протографа (рис. 3) мы знаем, что в нем была представлена комплексная сцена, объединяющая отделение Света от Тьмы и сотворение светил. Традиционно группа памятников «римского типа» связывается в первую очередь с так называемыми атлантовскими библиями [2], известными в Риме, Лации и Умбрии с середины XI в., а с 1100 г. и во всей Западной Европе. Впервые связал миниатюры этих рукописей, а также их реплики в монументальной живописи XII в. с раннехристианским протографом еще Э. Гаррисон в 1960 г. Это первые по времени сохранившиеся свидетельства сознательного копирования раннехристианских схем в римской живописи, однако есть ряд свидетельств о поновлениях и о создании новых циклов Творения в Риме VIII–IX вв. [17 с. 56–57; 18 с. 375; 19 с. 135–136].

Впрочем, иконографически первые сцены фронтисписов итальянских «атлантовских» библий и соответствующие сцены современных им монументальных циклов весьма различны:

1) полный цикл Шестоднева присутствует только в Библии из Перуджи;

2) изображения Света и Тьмы присутствуют далеко не во всех фронтисписах Творения в «атлантовских» библиях, а лишь в Палатинской (рис. 5) и Перуджинской (рис. 6). В остальных их персонификации заменяются изображениями Солнца и Луны в меда-

[4] «Римский тип» в чистом виде – 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. – (Палатинская [BAV, Vat. Palat. lat. 3, f 5], посл. четв. XI в., Пантеона [BAV, BAV, Vat. lat. 12958 f. 4v], сер. XII в, Тоди [BAV, Vat. lat. 10405, f. 4v], Санта Чечилия ин Трастевере [BAV, Vat. Barb. lat. 587, f. 5], ок. 1200, Чивидале [Cividale, Museo Archeologico Naz, Cod.Sacr. I/II, f. 1], Перуджи [Perugia, Bib. com. cod. L. 59], нач. 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-алла-порта-Латина, Сантуарио-делла-Мадонна в Чери, капелле св. Фомы Беккета в крипте собора в Ананьи и др.

Рис. 5. Отделение Света от Тьмы и Обличение Адама и Евы. Палатинская библия (Vat. Palat. lat. 3, f 5, последняя четверть XI в., Рим)

льонах и предстоящими ангелами в виде полуфигур (библия Пантеона), причем Солнце и Луна могут как превращаться в простые декоративные медальоны (Библия Санта Чечилия ин Трастевере, Флорентийская библия), так и вовсе исчезать (Библия из Чивидале). Ангелы не всегда заменяют Свет и Тьму в композиции, но могут сохраняться наряду с ними (в Перуджинской библии). В монументальных вариантах цикла – фресках церкви Сан-Джованни-а-Порта-Латина и Чери (рис. 7), 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 «комплексным» образцом именно в рукописях появляются дополнительные «пришлые» элементы в виде ангелов, а в монументальной живописи такая подвижность существенно меньше. В настоящей работе

Рис. 6. Сотворение мира. Библия из Перуджи
(Перуджа, Библиотека Аугустеа,
cod. L. 59, f. 1r, начало XII в., Умбрия)

мы опустим заслуживающий отдельного исследования вопрос о происхождении мотива предстоящих ангелов и ограничимся трансформациями Света, Тьмы и светил;

3) изображения Света и Тьмы в группе памятников «римского типа» имеют значительную вариативность: красная и синяя, соответственно мужская и женская фигуры, заключенные в миндалевидную мандорлу (Палатинская библия, фрески Порта-Латина и Чери), такие же фигуры, но в просиявших круглых медальонах (Перуджинская библия), черная и белая фигуры без всякого сияния славы (фрески капеллы Фомы Беккета в Ананьи). Различия на уровне атрибутов мы пока не рассматриваем.

Отсюда возникают два вопроса. Во-первых, за счет каких источников осуществляется расширение цикла Творения в Перуджин-

Рис. 7. Сотворение мира. Фреска Сантуарио делла Мадонна (Чери, Лацио, первая половина XII в.)

ской библии и как это связано с «комплексностью» иконографии первой сцены в Сан Паоло? Во-вторых, 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

Зальтен [7 с. 49] называет цикл миниатюр Перуджинской библии «интеграцией римского типа в нарративную традицию». В какой форме (самостоятельная рукопись, книга образцов, лист зарисовок?) были доступны изображения, содержащие события каждого Дня Творения, нам неизвестно. Некоторый свет на происходящее проливает еще один памятник – пластина из слоновой кости из Салернско-Монтекассинского круга и хранящаяся в Берлине[5] [20]. По меньшей мере семь из десяти сцен реверса пласти-

[5] 1058–1087 гг., Берлин, Государственные музеи, собрание скульптуры. Монтекассино, вторая половина XI в.

Рис. 8. Первый день Творения. Пластина из слоновой кости (Берлин, Государственные музеи, собрание скульптуры. Монтекассино, вторая половина XI в.)

ны демонстрируют явную иконографическую связь с «римским типом» – прежде всего в изображении Творца в виде полуфигуры в верхней части первой сцены и в виде Космократора (рис. 8), восседающего на сфере мира, – в последующих. При этом ряд других признаков (прежде всего – наличие у Творца крестчатого нимба и характер изображения Творения) свидетельствуют о явном влиянии на этот цикл традиции ГЛК. Так, Свет и Тьма в первой сцене изображены в виде медальонов с сокращенными надписями LUX и TEN. Медальон Света изображен просиявшим. При сохранении полуфигуры Творца в верхней части композиции (и голубя Святого Духа с персонификацией Бездны в нижней) связь с «римским типом» очевидна, как очевидна и связь медальонов на рельефах берлинской пластины и современного ей так называемого Салернского антепендия с коттоновской традицией[6] [21 с. 37]. Если

[6] Надписи-пояснения, видимо, хотя бы отчасти объясняются невозможностью пользоваться цветом. Характерно, что в рельефе так называемого Салернского антепендия также присутствуют два медальона с надписями LUX и NOX.

учесть, что обе упомянутые нами салернские слоновые кости содержат именно развернутый цикл Творения, взаимоналожение двух традиций – «римского типа» и коттоновской – очевидно.

Берлинская пластина, как близкий по времени и географическому ареалу памятник, могла бы сама по себе представлять вполне полноценный аналог нашей 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 в. Мы уже указывали выше на связь медальона с концентрическими кругами с небосводом. Известен еще ряд примеров раннехристианских медальонов с вписанными крестами – мозаики баптистерия в Альбенге (VI в.), апсиды базилики Сант-Аполлинаре-ин-Классе в Равенне (сер. VI в.). Однако важнейшим подтверждением нашей идеи о возможности *автономного* (т. е. вне сцены типа ГЛК) существования медальона в роли Света 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 в.: Библии из монастыря Сан-Пере-де-Родес (1110–1025, Каталония [Paris, BNF. Ms. lat. 6, f. 6r]) (рис. 9) и из монастыря в Риполле (1015–1020, Каталония [BAV, Vat. lat. 5729, f. 5v]). Оба листа представляют собой находку для иконографа, желающего наглядно показать, что в начале XI в. на Западе целостная композиция-схема могла уже существовать в виде разъятых на не зависимые друг от друга части отдельных элементов, и главным здесь является совершенно автономный медальон. В обеих каталонских библиях в центре композиции верхней части листа представлен разделенный на несколько частей медальон, рядом – персонификации Бездны и антропоморфные (!) персонификации Света и Тьмы, сопровождаемые полуфигурами светил без присутствия Творца[7] [7 с. 134]. Медальон из Библии из Роды, разделенный на четыре части, Й. Зальтен, в частности, интерпретирует как изображение четырех основных элементов. Подписи cae-lum и ter-ra, размещенные посложно по обе стороны от медальона, также, по мнению исследователя, служат подтверждением того, что он является образом творимого мира: воздух и огонь соответствуют верхней части медальона – «небу», вода и земля – «земле». Три концентрических

[7] Й. Зальтен отметил это в своем фундаментальном труде как первый случай «игнорирования Творца» в композиции Творения.

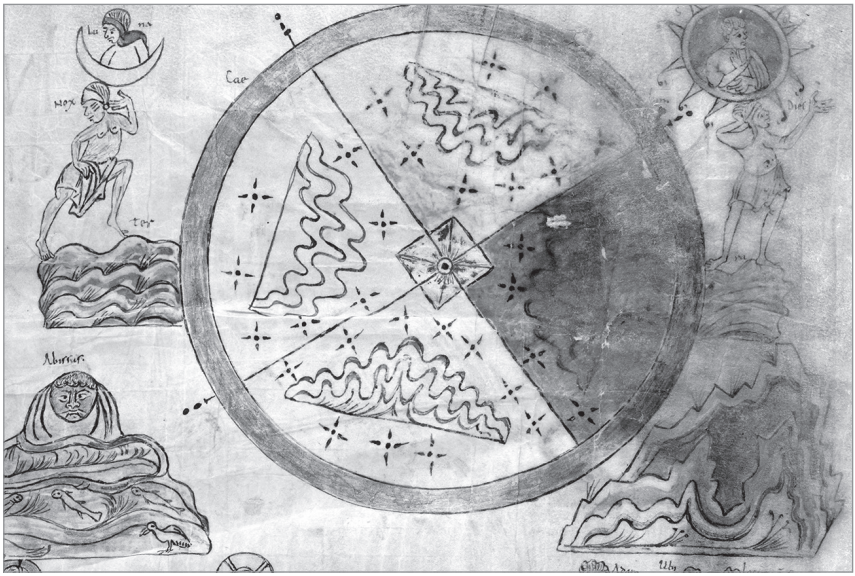

Рис. 9. Сотворение мира. Библия из монастыря Сан-Пере-де-Родес (Paris, B.n., Ms. lat. 6, f. 6r), 1110–1025, Каталония

круга в медальоне Риполльской библии – фиолетовый, красный и синий, разделенные на восемь секторов, согласно интерпретации Зальтена, означают следующее: синий центр – смешение земли и воды, красный круг – огонь, фиолетовый – воздух[8] [7 с. 135]. А. Контесса связывает каталонские изолированные и разделенные на части медальоны Творения не только с космологическими трактатами и концентрическими схемами трактата «О природе вещей» Исидора Севильского, но и с иконографией Творения: в середине XII в. в миниатюре, открывающей Annales Colbazensis [Berlin, Staatsbibliothek. Ms. Theol. lat. 149, f. 1v] в сцене типа ГЛК рядом с Творцом присутствует медальон Творения, также разделенный на четыре части [22 с. 22]. Итак, мы можем констатировать, что в начале XI в. на периферии западно-христианского мира уже существует *откровенно гибридная* сцена, центр которой занимает находящийся в «свободном полете» медальон, прямо или опосре-

[8] Впрочем, Зальтен подбирает аналоги обоим способам деления медальона из гораздо более поздних памятников – не раньше второй половины XII в.

дованно связанный с изображением Вселенной, а периферию – элементы, воспроизводящие части композиции «римского типа».

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 такого иконографического приема[9] [7 с. 170–171].

Трансформации неантропоморфного элемента. Форма сияния славы

Ранее мы задались вопросом, каким было изначально, и было ли вообще, сияние славы на фресках Сан-Паоло-фуори-ле-Мура до их поновления. Первый пример подлинного сохранившегося изображения сияния славы, окружающего антропоморфную персонификацию Света, – миниатюра Палатинской библии (рис. 5). Здесь, как и во всех случаях, кроме Библии из Перуджи, сияния славы имеют форму мандорл, известных на Западе с IX в., в то время как сияние-медальон появляется гораздо раньше. Наиболее вероятным вариантом на сегодняшний день кажется осторожное предположение об отсутствии в фресках Сан-Паоло мандорлы и приходе сияния славы в монументальную живопись из миниатюры (фрески базилики Сан-Джованни-а-Порта-Латина [1190-е] и Сантуарио-делла-Мадонна в Чери [первая половина XII в.] созданы позже Палатинской и Перуджинской библий). В книжной миниатюре, как и в других малых формах, возможна большая иконографическая подвижность, и процессы «миграции» коттоновского медальона в первой половине – середине XI в. могли привести к замене черно-белых фонов, на которых появляются Свет и Тьма 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 первой половины – середины XII в. Руководствовался ли Каваллини в ходе своей реставрации фресок Сан-Паоло рукописью или фреской,

---

[9] Более того – в Библии из Перуджи в иконографии Третьего дня используется схема «трехчастного мира» из «Этимологий» Исидора Севильского. Таким образом, демонстрируется связь с источником, питавшим иконографию каталонских памятников. Несколькими десятилетиями позже появится новый аналог – явно коттоновские медальоны Света и Тьмы в роли светил и «трехчастный мир» в мозаиках нефа собора в Монреале (1180-е).

или все же сияние-медальон возникло в Сан-Паоло в ходе реставрации VIII в.? К сожалению, сколько-нибудь точной информации о характере докаваллиниевского поновления фресок базилики Сан-Паоло у нас нет [18 с. 56–58; 19 с. 375–377].

Отсутствие любых форм сияния славы в раннехристианском протографе подтверждается и примерами «римского типа», где Свет и Тьма присутствуют в виде светлой и темной фигур (фрески капеллы св. Фомы Беккета в соборе в Ананьи [после 1173]). В миниатюрах октатевхов, помимо уже описанных нами персонификаций на светлом и темном фоне, есть и изображение Дня и Ночи в виде белой и черной фигур рядом с разделенным на четыре части медальоном[10] [9 с. 55] (Смирнский октатевх [Izmir, Evangelical school, Ms. A. I, f. 21v] и [BAV, Vat. gr. 746, f. 57r]), иллюстрирующее обетование Ною (Быт. 8:22). Эта пара в трансформированном виде приходит и в другие композиции, связанные с октатевхами: черная нагая фигура Ночи и светлый, но облаченный в священнические одежды День с факелом предстоят Деснице [23 с. 35–36; 9 с. 15–16] в свитке Exultet из собора в Тройе (конец X в).

Трансформации антропоморфного элемента. Цвет сияния славы

Остается нерешенным вопрос о цвете фигур Света и Тьмы в раннехристианском протографе. На акварели Эклисси (рис. 3) мы видим красную и синюю мандорлы, сходные по цвету с мандорлами Палатинской (рис. 5) и медальонами Перуджинской (рис. 6) 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 нефа базилики Сант-Аполлинаре-Нуово в Равенне, иллюстрирующая притчу об агнцах и козлищах. 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 (например, [BAV, Vat. gr. 746, f. 24v]), что и закрепляется далее в иконографии четвертого дня Творения. Первым известным нам сохранившимся подоб-

[10] Было бы заманчиво проассоциировать четырехчастный медальон октатевхов с четырехчастным делением медальонов каталонских библий, но серьезных оснований для этого пока нет.

ным изображением светил является мозаика нефа базилики Санта-Мария-Маджоре (430–440-е), изображающая Иисуса Навина, останавливающего солнце и луну над Гаваоном. Луна там, правда, представлена бледно-голубой на фоне более темного неба. Более очевидна красно-синяя окраска светил в изображении Распятия в Евангелии Рабулы [586, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Cod. Plut. I, 56, f. 13a]. Далее, в более поздних памятниках Рима и Западной Европы, этот цветовой расклад закрепляется. Не зная, какого цвета изначально были диски Света и Тьмы в миниатюре Генезиса Лорда Коттона [9 с. 48], мы можем предположить, что красно-синий цвет мандорл персонификаций в фресках Сан-Паоло-фуори-ле-Мура появился не ранее поновления в конце VIII в. и был результатом заимствования цвета светил, уже определившегося к этому времени. Еще одно доказательство этого тезиса – появление у Света солнечного венца вокруг головы, т. е смешение атрибутов Света и Солнца в фреске из базилики Сан-Джованни-а-порта-Латина. В позднем для нас памятнике – мозаиках купола флорентийского баптистерия (рубеж XIII–XIV вв.) нагие, лишенные мандорл и атрибутов тела Света и Тьмы окрашены в красный и синий цвета помещенных над ними светил.

Миграция детали-атрибута. Факел

В заключение скажем несколько слов о возможностях миграции отдельной детали-атрибута. В миниатюрах октатевхов (рис. 4) 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. рис. 5, 6, 7). Он сохраняется в персонификациях Света и вне композиций «римского типа» – в свитках Exultet, а также в заальпийских концентрических композициях, использующих персонификации Дней Творения с атрибутами; в частности в так называемом Верденском гомилиарии [Verdun, Bibliothèque municipale, Ms.1, f. J] первой половины XII в. (рис. 10), где первый день Творения представлен персонажем в одеждах эпохи с факелом в руках. Интересно, что на этом же листе в качестве атрибута персонификации уже собственно Света (или Дня) в верхней части листа представлена еще одна форма светильника – плошка с огнем.

Рис. 10. Сотворение мира. Верденский гомилиарий.
(Верден, Городская библиотека, Ms.1, f. J, первая половина XII в.)
(Bibliothèque du Grand Verdun, tous droits réservés)

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 мастерской [21 с. 75; IX–X вв., BAV, 62442]. Здесь налицо и частичная утрата атрибутом смысла – в руках Луны такой же горящий факел, что и в руках Солнца. В позднеантичной традиции Ночь могла изображаться с потушенным факелом (см. [Paris, BNF. Gr. 139, f. 435v]), в ряде случаев эта традиция воспроизводится и позже (см. рис. 7). Мы могли бы предположить, что здесь налицо просто частичное изменение смысла атрибута (факел зажжен), однако, скорее всего, речь идет о механическом переносе детали для единообразия

пары. На периферии западно-христианского мира, в раннеанглийском Парафразе Эльфрика начала XI в. [London, BM. Cotton Claudius B. IV, f. 3r] 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 в. на противоположной периферии христианского мира – в Библии из Риполла 1015–1020 гг. [BAV, Vat. lat. 5729, f. 5v]. Свет, воздевающий одну руку, в другой держит что-то вроде букетика цветов.

В заальпийских памятниках второй половины XII в. процесс утраты смысла атрибутом происходит быстрее и активнее. Так, в так называемой Библии Гумперта [Erlangen, Universitaetsbibliothek, Ms.1, f. 5v], ок. 1200 г., шесть персонажей фланкируют поля с изображением дней Творения. В руках у пяти из них – светильники (факелы и плошки с огнем), шестой изображен с солнечным нимбом. А. Хейманн [24 с. 274] 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 вв. связаны с адаптацией возникшей существенно ранее расцветки светил. Мы видели также, что в миниатюре Италии XII в. в первой сцене Творения Свет и Тьма часто пропадают, заменяются ангелами, Солнце и Луна же пропадают гораздо реже. Рассмотрим теперь процесс обмена 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: факел в руках Света рядом с персонифицированным Солнцем с солнечной короной не встречаются ни в одной из известных нам композиций. Мы уже видели, что в Рамбонском диптихе Солнце и Луна получили атрибуты Света и Тьмы. Обратное случается гораздо чаще. Самый ранний из сохранных памятников, в котором антромопорфные Свет и Тьма утеряли атрибуты (факел и покрывало), встав по соседству с персонифицированными Солнцем и Луной – Библия из Сан-Пере-де-Родес (рис. 9). В традиции римской монументальной живописи очевидный обмен атрибутами происходит в рамках «римского типа» – уже в фресках базилики Сан-Джованни-а-порта-Латина 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 персонажей – фреска в Чери (рис. 7). Таким образом, диск светила никогда не соседствует с факелом в атрибутах Света, постепенно вытесняя факел как архаичный и менее понятный атрибут.

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 [London, BL. Harley 4772, f. 5r, вторая половина XII в]. Ниже изображен предстоящий ангел, а в следующем компартименте – 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 это узнаем 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 миниатюра Штуттгартской книги капитула [Stuttgart, Stadtbibliothek, Brev. 128, f. 9v], 1101 г. с нагим – Гелиосом – орантом с солнечной короной в роли Света в апокалиптической композиции.

Еще одно подтверждение важности функции светил, постепенно вытесняющих персонификации Света и Тьмы, мы видим в календарной миниатюре, стоящей вне библейского цикла, – в космографической композиции книги Хора из Цвифальтена [Stuttgart, Wurttembergische Landesbibliothek, Cod. hist. 2, f. 17v], 1138 г. 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 в., таким образом, процесс завершился: День-Свет окончательно соединился с Солнцем.

Итак, на протяжении XI–XII вв. 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 и, наконец, заставив окончательно потерять собственные черты.

Заключение

На примере одного немаловажного, но все же второстепенного персонажа мы попытались показать механизм иконографического творчества самого плодотворного в этом отношении периода западноевропейского Средневековья – рубежа XI–XII вв. 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 в. руководствоваться только памятью, а если нет, то какую роль в реальности играли так называемые книги образцов и летучие листы, крайне плохо сохранные и немногочисленные [25, 26], – полностью открыт. Из вышесказанного очевидно, что в монументальной живописи подвижность и вариативность детали существенно меньше, поэтому мы можем предполагать, что, в отличие от миниатюриста, монументалист мог руководствоваться одним или несколькими образцами. 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 вв. Последние исследования «книг образцов» и «листов мотивов» этого периода [27] выдвигают все больше аргументов именно в пользу памяти как движущей силы иконографического творчества. Наш пример призван проиллюстрировать именно этот тезис – ведь ни один из сохранившихся «листов мотивов» не способен заменить обширный кругозор, свидетельствующий о детальном знакомстве с несколькими иконографическими традициями, и 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 значение некогда важного элемента почти к чистой декоративности. К началу XIII в. роль памяти, активизирующей этот живой процесс иконографического творчества, будет сведена до минимума в светских мастерских с их разделением труда, где механическое использование образца и роль инструкции будет над нею превалировать [3, 28].

Литература

1. *Kessler H.* The Illustrated Bibles from Tours (Studies in Manuscript Illumination). Princeton: Princeton Univ. Press, 1977. 157 p.
2. *Orofino G.* Bibbie atlantiche. Struttura del testo e del racconto nel Libro 'riformato', in Medioevo // Immagine e racconto: Atti del IV Convegno Internazionale di studi; a cura di A. C. Quintavalle. Milano: Electa, 2004. P. 253–264.
3. *Alexander J.J.G.* Medieval Illuminators and Their Methods of Works. New Haven; London: Yale Univ. Press, 1992. 214 p.
4. *Пожидаева А.В.* «Сотворение мира»: Раннехристианские традиции иконографии сюжета в западноевропейском искусстве // Искусствознание. 2007. № 3–4. С. 252–291.
5. *Waetzold J.* Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien im Rom. Munich: Schroll, 1964. 85 p.
6. *Bassan E.* Barberini Francesco [Электронный ресурс] // Enciclopedia dell'arte medievale, 1992. URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-barberini_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ (дата обращения 1.09.2017).
7. Van der Meulen J. Schoepfer, Schoepfnung. // Kirschbaum E. et al. Lexikon der christlichen Ikonographie. 8 vol. Rome: Herder, 1968-76. Vol. 4. p. 99-123.
8. Zahlten J. Creatio mundi. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979. 347 p.
9. *Weitzmann K., Kessler H.* The Cotton Genesis: (British Library Codex Cotton Otho B VI). Princeton: Princeton Univ. Press, 1986. 250 p.
10. *Weitzmann K., Bernabo M.* The Byzantine Octateuchs. Princeton: Princeton Univ. Press, 1999. 404 p.
11. *Lowden J.* The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration / University Park. Pennsylvania: Pennsylvania State Univ. Press, 1992. 140 p.
12. *Verkerk D.* Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch. Chapel Hill: Cambridge Academ, 2004. 272 p.
13. *Maguire H.* Earth and Ocean: The Terrestrial World in Early Byzantine Art. Univ. Park; London: Pennsylvania State Univ. Press, 1987. XIV; 109 p.
14. *Grabar A.* L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'antiquité et du haut moyen âge // Cahiers archeologiques. 1982. Vol. 30. p. 5–24.
15. *Kessler H.L.* Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles // Art Bulletin. 1971. Vol. 8. P. 143–160.
16. *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, 2013. P. 67–126.
17. *Matthiae G.* Pittura romana del Medioevo. Vol. 2 (sec. XI–XIV). Roma: Fratelli Palombi, 1988.
18. *Andaloro M.* La pittura medievale a Roma, 312–1431. Vol. 1. Milano: Jaca Book, 2006. 325 p.
19. *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 / Direction de N. Togni. Firenze: SISMEL–Edizioni del Galluzzo, 2016. P. 135–154.

20. *Kessler H.L.* An Eleventh-Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival // Jahrbuch der Berliner Museen. 1966. Vol. 8. P. 67–95.
21. *Pace V.* Una bibbia in avorio. Arte mediterranea nella Salerno dell'XI secolo. Milano: ITACA, 2016. 208 p.
22. *Contessa A.* Between Art, Faith and Science. The concept of Creation in the Ripoll and Roda Romanesque Bibles // Iconographica, 2007. Issue 6. P. 19–43.
23. *Rizzi M.P.* Chiese rupestri a Matera. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2015. 120 p.
24. *Heimann A.* The Six Days o Creation in a XII century manuscript // Journal of the Warburg ant Courteau Institute. 1938. No. 1. P. 269–275.
25. *Scheller R.W.* Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470). Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 1995. 434 p.
26. *Muller M.E.* Introduction // The Use of models in medieval book painting / Ed. by M. E. Müller. Cambrige: Cambrige Scholars, 2014. P. I–XXX.
27. *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 / Ed. by H. Grossman, A. Walker. Leiden, Boston: MA : Brill, 2012. P. 220–285.
28. *Пожидаева А.В.* Цикл Творения в западноевропейском искусстве XI – начала XIII в.: опыт иконографической генеалогии [Электронный ресурс]: Дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГУ, 2008 (глава 2). URL: http://www.dissercat.com/content/tsikl-tvoreniya-v-zapadnoevropeiskom-iskusstve-xi-nachala-xiii-vv-opyt-ikonograficheskoi-gen (дата обращения 30.08.2018).

References

1. Kessler H. The Illustrated Bibles from Tours (Studies in Manuscript Illumination). Princeton: Princeton Univ. Press, 1977. 157 p.
2. Orofino G. Bibbie atlantiche. Struttura del testo e del racconto nel Libro 'riformato', in Medioevo. V: *Immagine e racconto*. Atti del IV Convegno Internazionale di studi, a cura di A. C. Quintavalle. Milano: Electa Publ.; 2004. p. 253-64.
3. Alexander JJG. Medieval Illuminators and Their Methods of Works. New Haven, London: Yale Univ. Press, 1992. 214 p.
4. Pozhidaeva A. Creation of the World. Early Christian Traditions of Iconography in Western Christian Art. *Iskousstvoznaniye*. 2007;3-4:252-91. (In Russ.)
5. Waetzold J. Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien im Rom. Munich: Schroll Publ.; 1964. 85 p.
6. Bassan E. Barberini Francesco. *Enciclopedia dell'arte medievale* [Internet] 1992. (data obrashcheniya 1 sept. 2017); URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-barberini_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/
7. Van der Meulen J. Schoepfer, Schoepfnung. V: Kirschbaum E. et al. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Rome: Herder Publ.; 1968-76. Vol. 4. p. 99-123.
8. Zahlten J. Creatio mundi. Stuttgart: Klett-Cotta Publ.; 1979. 347 p.

9. Weitzmann K., Kessler H. The Cotton Genesis: (British Library Codex Cotton Otho B VI). Princeton: Princeton Univ. Press, 1986. 250 p.
10. Weitzmann K., Bernabo M. The Byzantine Octateuchs. Princeton: Princeton Univ. Press, 1999. 404 p.
11. Lowden J. The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration. Pennsylvania: Pennsylvania State Univ. Press, 1992. 140 p.
12. Verkerk D. Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch. Chapel Hill: Cambridge Academ Publ.; 2004. 272 p.
13. Maguire H. Earth and Ocean: The Terrestrial World in Early Byzantine Art. Univ. Park; London: Pennsylvania State Univ. Press, 1987. XIV; 109 p.
14. Grabar A. L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'antiquité et du haut moyen âge. *Cahiers archeologiques*. 1982;30:15.
15 Kessler HL. Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles. *Art Bulletin*. 1971;8:143-60.
16. 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 Publ.; 2013. p. 67-126.
17. Matthiae G. Pittura romana del Medioevo. Vol. 2 (sec. XI-XIV). Roma: Fratelli Palombi Publ.; 1988.
18. Andaloro M. La pittura medievale a Roma 312-1431. Vol. 1. Milano: Jaca Book, 2006. 325 p.
19. Bilotta MA. 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. Togni N., dir. Les Bibles atlantiques. *Le manuscrit biblique à l'époque de la réforme de l'église du XIe siècle*. Firenze: SISMEL–Edizioni del Galluzzo Publ.; 2016. p. 135-54.
20. Kessler HL. An Eleventh-Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival. *Jahrbuch der Berliner Museen*. 1966;8:67-95.
21. Pace V. Una bibbia in avorio. Arte mediterranea nella Salerno dell'XI secolo. Milano: ITACA Publ.; 2016. 208 p.
22. Contessa A. Between Art, Faith and Science. The concept of Creation in the Ripoll and Roda Romanesque Bibles. *Iconographica*. 2007;6:19-43.
23. Rizzi MP. Chiese rupestri a Matera. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana Publ.; 2015. 120 p.
24. Heimann A. The Six Days o Creation in a XII-century manuscript. *Journal of the Warburg ant Courteau Institute*. 1938;1:269-75.
25. Scheller RW. Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470). Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 1995. 434 p.
26. Muller ME. Introduction. V: Müller ME., ed. *The Use of models in medieval book painting*. Cambrige: Cambrige Scholars Publ.; 2014. p. I–XXX.
27. Geymonat LV. Drawing, Memory and Imagination in the Wolfenbüttel Musterbuch. V: Grossman H., Walker A., ed. Mechanisms of Exchange: Transmission in Medieval Art and Architecture in the Mediterranean, ca. 1000–1500. Leiden, Boston: MA: Brill Publ.; 2012. p. 220-85.
28. Pozhidaeva A. The Cycle of Creation in Western European Art of 11th – early13th cent. The Essay of Iconographic Genealogy [dis. ... kand. iskusstvovedeniya Internet] Moscow University (MGU); 2008, chap. 2. [data obrashcheniya 30 Aug. 2018] URL: http://www.dissercat.com/content/tsikl-tvoreniya-v-zapadnoevropeiskom-iskusstve-xi-nachala-xiii-vv-opyt-ikonograficheskoi-gen (In Russ.)

Информация об авторе

Анна В. Пожидаева, кандидат искусствоведения, доцент, Школа исторических наук ВШЭ, Москва, Россия; Россия, г. Москва, 127051, Старая Басманная ул., д. 21/4, стр. 3; apojidaeva69@mail.ru

Information about the author

Anna V. Pozhidaeva, PhD in Art history, associate professor, School of History, Higher School of Economics, Moscow, Russia; bldg. 3, bld. 21/4, Staraya Basmannaya st, Moscow, 127051, Russia; apojidaeva69@mail.ru