УДК 27-526.62

# «Участники вечного света». Об одном недостающем звене в иконографии Первого дня Творения

Анна В. Пожидаева

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

*Аннотация*. Западнохристианская иконография Сотворения мира в XI–XIII вв. предоставляет множество возможностей проследить логику взаимодействия нескольких раннехристианских традиций в рамках одной композиции и на уровне отдельных ее деталей. На примере взаимодействия памятников «римского типа» (фресок и миниатюры Рима и Лация) с традицией Генезиса лорда Коттона прослеживается процесс «эмансипации» отдельного элемента и его перемещение в чужеродную схему и наделение новым смыслом. Речь идет об изображениях предстоящих Творцу ангелов, заменяющих или дублирующих персонификации Света и Тьмы в сцене Первого дня Творения в миниатюрах римских «атлантовских» библий. Благодаря недавнему открытию фресок лангобардской школы VIII в. в «Крипте Грехопадения» близ Матеры можно предположить, что уже к этому времени персонификации ангелов-дней в композиции коттоновского типа могли выступать в роли персонификаций Света в сцене Первого дня Творения. Это дает возможность иконографически объяснить появление столетием позже ангелов-орантов в сцене Сотворения Адама в миниатюрах каролингских Турских библий, а также позволяет иконографически связать разнообразие поз и жестов предстоящих ангелов в миниатюрах Творения «атлантовских» библий с ангелами-днями Творения коттоновской традиции.

*Ключевые слова*: христианская иконография, средневековая книжная миниатюра, иконография Сотворения мира

*Для цитирования*: *Пожидаева А.В.* «Участники вечного света». Об одном недостающем звене в иконографии Первого дня Творения // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 70–82

© Пожидаева А.В., 2019

# Participes lucis aeternae: concerning one missing link in the iconography of the First Day of Creation

Anna V. Pozhidaeva

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

*Abstract*: Western Christian iconography of the Creation in the centuries XI–XIII offers many possibilities of following the logic of the development of several early Christian traditions as part of one pattern and in more detail. In the case of the connection of Roman-style artifacts (frescoes and miniatures from Rome and Latium) with the tradition of the Cotton Genesis, we can see that the process of "emancipating" a separate element and transferring it into an alien context gives it a new implication. This applies to the pictures of angels lying before the Creator, which are replacing or duplicating the personifications of Light and Darkness in the miniatures of Roman "Atlantic" bibles. Thanks to the recent discovery of the eighth-century Langobardian school frescoes in the "Crypt of the Fall" near Matera, we can assume that by that time the angel-day personifications in the Cotton composition could act as the personification of Light in the scene of the First Day of Creation. This gives us the opportunity to find an iconographic explanation of the appearance in the next century of the orant angels in the Creation of Adam in the Bible of Tours miniatures, and also prompts the iconographic connection of various poses and gestures of angels lying ahead of the Creator in the miniatures of the Creation in "Atlantic" Bibles with the angel-days of the Cotton tradition.

*Keywords*: Christian Iconography, Medieval Book Illumination, Iconography of Creation

*For citation*: Pozhidaeva AV. Participes lucis aeternae: concerning one missing link in the iconography of the First Day of Creation. *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies" Series*. 2019;1:70-82

Обращаясь к проблемам христианской иконографии, медиевист-западник ставит себе целью изучение интенсивных иконографических процессов, видоизменяющих изначальную раннюю схему и длящихся иногда веками. Это может быть сложение определенного иконографического типа, его географическая «миграция», а также перенос элементов одного иконографического типа в композицию другого типа с изменением их смысла. Особенно показательны в этом отношении судьбы популярных групп сюжетов, лежащих вне основного евангельского цикла. Они уже с эпохи раннего христианства могут существовать в нескольких вариантах, но

из-за некоторой периферийности их положения их вариативность не снижается и на всем протяжении периода активного иконографического творчества в западнохристианском мире (обозначим его приблизительно как XI–XII в.). К таким группам сюжетов «средней распространенности» можно смело отнести цикл Сотворения мира. Уже в V в. известно не менее трех иконографических вариантов этого цикла, которые впоследствии, на протяжении столетий, создают разнообразные комплексные иконографические варианты, но всегда оставляют возможность идентифицировать композицию или ее детали с одним из ранних протографов. При этом цикл Творения в развернутом варианте входит в «обязательную программу» иллюминирования главного типа рукописи – полного текста Библии – лишь к середине XI в., до этого эпизодически появляясь лишь в циклах римско-византийского мира Южной Италии круга Монтекассино и в довильгельмовской Британии. Эпоха «иконографического взрыва» – XII век – делает этот цикл обязательной частью декора почти всякой западноевропейской рукописи, содержащей книги Ветхого Завета.

Здесь мы сосредоточимся на истории появления и трансформаций лишь одного элемента в одной отдельно взятой сцене Шестоднева. Речь пойдет о первой сцене Шестоднева – Отделении Света от Тьмы, точнее, о проблеме введения в нее дополнительного персонажа и наделения его новым смыслом. Не описывая подробно этапы развития иконографии Первого дня Творения в раннехристианский период [1 с. 252–254], констатируем, что на месте антропоморфных персонификаций Света и Тьмы, присутствующих в протографе V в. (погибших фресках базилики Сан Паоло фуори ле мура) или в памятниках, близких по дате, к началу XII в. в миниатюрах так называемых атлантовских Библий [2 с. 253–264] могут появляться фигуры ангелов-орантов (их жесты различны, но так или иначе связаны с молитвенным предстоянием). Это случается в Библии из Тоди (Vat.lat. 10405, f.4v, первая четверть XI в.) (рис. 1) Пантеона (Vat.lat. 12958, f. 4v, сер. XII в.), перуджинской Библии (Perugia, Bib. com. cod. L.59, f.1r, середина XII в.) (рис. 2) и Библии из базилики Санта Чечилия ин Трастевере (Vat. Barb. lat. 587, f5r, XI – первая четверть XII в.).

Характерно, что ангелов вовсе нет в монументальных вариантах цикла – в фресках базилики Сан Джованни а Порта Латина (Рим, последняя четверть XII в.) и Сантуарио делла Мадонна в Чери (Лацио, первая половина XII в.) (рис. 3), где, как и в раннехристианском протографе, с персонификациями Света и Тьмы соседствуют лишь медальоны с ликами светрис. Сам этот факт свидетельствует о большей по сравнению с монументальной живописью «подвиж-

*Рис. 1.* Сотворение мира. Библия из Тоди. Умбрия, первая четверть XI в. Ватиканская библиотека, Vat.lat. 10405, f. 4v
*Cahn W.* La bible romane. Fribourg, 1982. P. 147

ности» иконографической схемы в книжной миниатюре, возможностях варьирования второстепенных элементов и внедрения дополнительных элементов в композицию. До сего времени исследователи [3,4] не уделяли специального внимания происхождению этих явно вводных фигур – так, в недавних исследованиях Дж. Орофино без пояснений называет их «ангелом света и ангелом тьмы» [5 с. 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 – описанный Джойей Бертелли и Роберто Капрара [6,7] цикл «Крипты Грехопадения» близ Матеры. Попытаемся проследить логику возникновения этой замены-дублирования.

Впервые крылатая фигура с воздетыми руками в сцене отделения Света от Тьмы появляется в коттоновской традиции (т. е. в мозаиках Сан Марко [8 с. 47–48]), в сцене Первого дня Творения, между дисками Света и Тьмы и генетически возводится К. Вайцманом к изображению крылатых Ор – богинь времен года [8 с. 47–48]). М.-Т. д'Альверни указывает на связь ангелов с темой Дней Творения в трактате бл. Августина «О Граде Божием» (XI, 9) и идентифицирует такие фигуры с персонификациями Дней Творения [9]. До недавнего времени самыми ранними аналогами этой фигуры считались ангелы, присутствующие при Сотворении Адама в миниатюрах первых фронтисписов двух из четырех Турских Библий. Г. Кесслер связывает их присутствие с текстом апокрифа «Жизнь Адама и Евы», где говорится о поклонении Сынов Света творимому Адаму [10 с. 155–156]. Заметим, что лишь сцены

*Рис. 2.* Первый день Творения. Библия из Перуджи (Перуджа, Библиотека Комунале Аугустеа. Cod. L. 59, f. 1r, середина XII в., Умбрия)
*Toesca P.* Il Medioevo. Torino, 1965. P. 946

*Рис. 3.* Сотворение мира. Фреска Сантуарио делла Мадонна Чери, Лацио, первая половина XII в.
*Iacoboni P.,* a cura di. Ceri. Il borgo il santuario gli affreschi. Roma, 2006. P. 51

сотворения Адама и Евы и последующие сцены свидетельствуют о непосредственной связи Турских Библий с линией Генезиса лорда Коттона. Сотворение ангелов сразу после Света упоминается еще в трактате бл. Августина «О граде Божием» (Aug. De civ. Dei, XI, 9): «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» [11 с. 81]. Распространенность и актуальность этой идеи в конце XI в. иллюстрирует Й. Зальтен цитатой из «Светильника» Гонория Августодунского, где на вопрос ученика «Когда были сотворены ангелы?» учитель отвечает: «Когда сказано было “Да будет свет”» (Honorius, Elucidarium, PL172 col. 113B).

Предстоящие Сотворению Адама ангелы-оранты турских библий длительное время считались единственным доказательством «собирания» из разных источников периферийных деталей композиции к концу каролингского ренессанса, т. е. к середине IX в. 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. К. Вайцман сближает фигуру Света с факелом со знаменитой миниатюрой Парижской Псалтири [12 с.(17)], где молитвенный жест у персонификации Зари отсутствует. Приводя апокрифическую «Жизнь Адама и Евы» в качестве источника информации о присутствующих при сотворении Адама ликующих ангелах, Г. Кесслер [10 с. 155–157] ограничивается общей констатацией связи миниатюр Турских Библий с коттоновской традицией, однако не дает конкретной версии иконографического происхождения фигуры ангела-оранта.

Так обстояло дело до открытия, чье значение для рассматриваемой нами области иконографии лишь предстоит оценить. В 1963 г. в 30 км от г. Матера (Базиликата, Италия) были открыты фрески на стенах пещерной церкви, получившей название «Крипта Грехопадения». Они датированы 760–770 гг. и связаны на основании убедительного стилистического анализа и анализа текстовых источников с лангобардской живописной традицией [6]. 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 персонификации, наводящие нас на мысль о связи с Днем-орантом мозаик Сан Марко. Попробуем сформулировать гипотезу о механизме миграции отдельного мотива, опираясь на данный памятник. Итак, цикл в Крипте Грехопадения Творения открывается сценой Сотворения Света (рис. 4).

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» [7 с. 7]. Сомневаться в том, что это персонификация Света, не приходится – об этом свидетельствует надпись «Ubi Dominus dixit fiat lux». Сравнивая эту композицию с единственным доселе известным повторением этой сцены – с мозаиками Сан Марко, – 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, иконографически, несомненно, восходящую к типу ангела-оранта Первого дня. По аналогии с ангелами Третьего дня, запечатленными на рисунке Рабеля (Париж, Нац. биб., Cod. fr. 9530, f. 32r), сделанном с протографа, мы можем сказать, что ангел-орант должен был иметь крылья, отсутствующие в фигуре Света Крипты Грехопадения, но не знаем, на каком этапе он их утерял и приобрел вместо коттонов-

*Рис. 4.* Сотворение Света. Фреска Крипты Грехопадения в Матере (Италия, Базиликата), 760–770-е гг. или середина IX в.
*Rizzi M.P.* Chiese rupestri a Matera. Libreria Editrice Vaticana, 2015. P. 101

ской туники расшитые жемчугом одежды. М.П. Рицци сравнивает их с литургическими одеждами персонификации Земли в свитке Exultet из Беневенто 981–987 гг. [13 с. 37]. Однако благодаря даже такому элементарному анализу мы можем утверждать, что за 60–70 лет до создания Турских Библий и, что особенно важно, вдали от столицы или сколько-нибудь значительного религиозного центра, появляется свидетельство иконографического процесса, впервые описанного Кесслером на примере каролингской миниатюры – взаимозаменяемости элементов 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 первого дня превратилась в ангела-оранта в Сотворении Адама, однако само наличие почти за столетие до Турских

Библий или, согласно иной датировке, почти одновременно с ними, но на другом полюсе западнохристианского мира, факта «переноса» значения 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, а не в виде безбородого персонажа с нимбом, что объясняется обращением к традиции Венского Генезиса и октатевхов, причем свободно варьируются иконографические типы главных персонажей. Таким образом, тезис Кесслера о нескольких источниках иконографии Турских Библий получает еще более очевидное и яркое подтверждение на новом материале. Родство с каролингской миниатюрой доказывается еще целым рядом иконографических деталей (например, трактовкой Грехопадения в двух сценах, как в Турских Библиях).

Попытаемся теперь ответить на вопрос, откуда же взялись столь разнообразные позы молитвенно предстоящих Творцу ангелов в итальянских «атлантовских» Библиях? Так, в библиях Пантеона, перуджинской (рис. 2) и Санта Чечилия ангелы предстоят Творцу с простертыми к Нему руками, а в Библии из Тоди (рис. 1) – указывают в сторону, открыв ладонь другой руки в жесте адорации. Описывая совместно с К. Вайцманом круг памятников, связанный с коттоновской традицией, Кесслер отметит появление к середине XI в. иконографически самостоятельной сцены Сотворения ангелов, следующей непосредственно за Отделением света от тьмы (а не при Сотворении Адама!), в памятниках очевидно коттоновской традиции римско-монтекассинского круга второй половины XI в. – Салернском антепендии и берлинской пластине из Монтекассино (Берлин, Государственные музеи, собрание скульптуры. Монтекассино, вторая половина XI в.) [8 с. 49; 11 с. 80]. Отметим, что эта тема присутствует далее в мозаиках собора в Монреале (1180-е), а за Альпами – в первую очередь в Лоббской Библии (Турнэ, Библиотека семинарии, Ms.1, f. 6r), где, однако, ангелы не стоят в позах орантов, а склоняются перед Творцом, подобно тому, как это делает благословенный Седьмой день в мозаиках Сан Марко [11 с. 79; 14 с. 38]. Это позволяет нам предположить, что и другие сходные мотивы могли прийти из аналогичного источника. Опираясь на мозаики Сан Марко и считая их копией раннего протографа, мы находим в сцене Сотворения Адама (рис. 5) и указывающего на него ангела, и оранта, и ангелов, указывающих в сторону и открывающих ладонь навстречу Творцу, т. е. весь репертуар жестов ангелов «атлантовских» Библий. Наличие двух источников информации об иконографии Третьего дня Творения – рисунка Рабеля и мозаик Сан Марко – вызывает к жизни вопрос о трансформации

*Рис. 5.* Сотворение Адама. Мозаика купола нартекса собора Сан Марко. Венеция, первая четверть XIII в.
http://www.venicefoundation.org/projects/progetti-passati/sulle-ali-degli-angeli/)

жеста ангелов Третьего дня – на рисунке Рабеля они не открывают ладонь в жесте адорации, а указывают на растения. Вайцман [8 с. 50] опускает в своем перечне различий этот факт, и мы можем лишь предположить, что, основываясь на наличии жеста адорации как в Сан Марко, так и в его дериватах в атлантовских Библиях, воспроизведение Рабеля грешит недостаточной точностью.

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 в. – так, в сцене Сотворения светил в Салернском антепендии (Салерно, музей диоцеза, третья четверть XI в.) с такими же молитвенными жестами предстоят Творцу Солнце и Луна. Более того – молитвенный жест переносится на персонификацию Света в Палатинской Библии и фресках базилики Сан Джованни а порта Латина, притом что в раннехристианском протографе – фресках Сан Паоло этот жест отсутствовал (отсутствует он и в аналогичной сцене в Чери). 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). Мы можем заключить, что ко второй половине XI в. 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 устойчивой и выходит за рамки XII в. из всего этого спектра введенных в иконографию римского типа персонажей, восходящих к Коттоновской Библии, выживает только орант – видимо, как наиболее универсальный и многозначный образ. В сложносоставных композициях, давно утративших родство с протографами, крылатый или бескрылый орант-полуфигура продолжает появляться в первом, шестом и седьмом днях Творения. Так, в концентрической схеме Сотворения мира в Евангелии Генриха Льва (Вольфенбюттель, библиотека герцога Августа, *Cod. Guelf. 105 Noviss. 2°*, f.172r, ок. 1175) крылатый ангел фигурирует в качестве Первого дня Творения, сопровождаемый надписью о сотворении света и ангелов [15 с. 125]. В этой же композиции представлена полуфигура Адама-оранта в Шестом дне Творения. В полностраничном инициале In, открывающем список «Иудейских древностей» Иосифа Флавия [1155–1180 (Paris, Bibliothèque Nationale, MS. Lat. 5047), f.2r], в виде оранта изображен уже благословенный Седьмой день [15 с. 56]. Итак, мы попытались проследить механизм эмансипации детали в рамках самого плодотворного из периодов иконографического творчества в Западной Европе. Благодаря новейшим открытиям в Крипте Грехопадения мы можем констатировать, что этот процесс начался не позднее середины VIII в. Наверное, иной иконографический материал, лишенный столь глубоких и обширных временных лакун, даст возможность говорить и о более ранней эмансипации детали и внедрении ее в композиции, принадлежащие иной традиции.

## *Литература*

1. *Пожидаева А.В.* «Сотворение мира». Раннехристианские традиции иконографии сюжета в западноевропейском искусстве // Искусствознание. 2007. № 3–4. С. 252–291.
2. *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.
3. *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. Cambrige, 2015. P. 59–82.

4. *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.
5. *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.) / a cura di S. Romano e J. Enckell Juillard. Roma: Viella, 2007. P.. 357–379.
6. *Bertelli G.* Il ciclo pittorico della grotta // La grotta del Peccato Originale a Matera. La gravina, la grotta, gli affreschi, la cultura materiale. Bari, 2013. P. 67–126.
7. *Caprara R.* Tradizione longobarda nella pittura della chiesa rupestre del Peccato Originale a Matera // Cosenza, IV convegno nazionale su "Le presenze longobarde nelle regioni d'Italia. Cosenza, 2013. P. 1–16.
8. *Weitzmann K., Kessler H.* The Cotton Genesis: (British Library Codex Cotton Otho B VI). Princeton, 1986.
9. *D Alverny M.-T.* Les Anges et les Jours (1) // Cahiers Archeologiques. 1957. Vol. IX. P. 271–300.
10. *Kessler H.L.* Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles // Art Bulletin. 1971. Vol. LIII. P. 143–160.
11. *Kessler H.L.* An Eleventh-Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival // Jahrbuch der Berliner Museen. 1966. Vol. 8 (1). P. 67–95.
12. *Weitzmann K., Bernabo M.* The Byzantine Octateuchs. Princeton: Princeton University Press, 1999.
13. *Rizzi M.P.* Chiese rupestri a Matera. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2015.
14. *Pace V.* Una bibbia in avorio. Arte mediterranea nella Salerno dell'XI secolo. Milano, 2016.
15. *Zahlten J.* Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schopfungtage und naturwissenschaftliches Weilbild im Mittelalter. Stuttgart, 1979.

## *References*

1. Pozhidaeva AV. Creation of the World. Early-Christian traditions of Iconography in West-European Art. *Iskusstvoznanie*.2007;3–4:252-91 (In Russ.)
2. Orofino G. Bibbie atlantiche. Struttura del testo e del racconto nel Libro 'riformato'. Quintavalle AC., cur. *Medioevo: Immagine e racconto, Atti del IV. Convegno Internazionale di studi*. Milano: Electa, 2004. p. 253–264.
3. 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*. Cambrige, 2015. p. 59–82.
4. 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. 109-28.
5. Orofino G. La decorazione delle Bibbie atlantiche tra Lazio e Toscana nella prima metà del XII secolo. Romano S., Juillard. JE., cur. *Roma e la Riforma Gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI–XII sec.)* Roma: Viella, 2007. p. 357-79.
6. Bertelli G. Il ciclo pittorico della grotta. La grotta del Peccato Originale a Matera. *La gravina, la grotta, gli affreschi, la cultura materiale*. Bari, 2013. P. 67-126.

7. Caprara R. Tradizione longobarda nella pittura della chiesa rupestre del Peccato Originale a Matera. *Cosenza, IV convegno nazionale su "Le presenze longobarde nelle regioni d'Italia.* Cosenza, 2013. p. 1-16.
8. Weitzmann K., Kessler H. The Cotton Genesis: (British Library Codex Cotton Otho B VI). Princeton, 1986.
9. D'Alverny MT. Les Anges et les Jours (1). *Cahiers Archeologiques*. 1957;IX:271-300.
10. Kessler HL. Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles. *Art Bulletin*. 1971l;LIII:143-60.
11. Kessler HL. An Eleventh-Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival. *Jahrbuch der Berliner Museen*. 1966;8(1):67-95.
12. Weitzmann K., Bernabo M. The Byzantine Octateuchs. Princeton: Princeton University Press, 1999.
13. Rizzi MP. Chiese rupestri a Matera. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2015.
14. Pace V. Una bibbia in avorio. Arte mediterranea nella Salerno dell'XI secolo. Milano, 2016.
15. Zahlten J. Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schopfungtage und naturwissenschaftliches Weilbild im Mittelalter. Stuttgart, 1979.

### *Информация об авторе*

*Анна В. Пожидаева*, кандидат искусствоведения, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия; 105066, Россия, Москва, ул. Старая Басманная, д. 21/4, стр. 3; apojidaeva69@mail.ru

### *Information about the author*

*Anna V. Pozhidaeva*, PhD in Art history, associate professor, National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia; bldg. 3, bld. 21/4, Staraya Basmannaya str., Moscow, 105066, Russia; apojidaeva69@mail.ru