

В поисках утраченного образца:
к вопросу о происхождении персонификаций
Дней творения в западноевропейских циклах
сотворения мира XII века

В миниатюре т. н. Верденского гомилярия (Верден, Городская библиотека, Ms1, f. Jr, первая или вторая четверть XII в.) Дни творения представлены в виде персонификаций – персонажей с атрибутами. Если большинство персонификаций имеет сходство с изображениями Месяцев в позднеантичных и раннесредневековых календарных циклах, то изображение Третьего дня отличается от других позой, жестами, наличием рядом (а не в руках) зеленых ветвей. Зная особенности работы миниатюриста XII в., можно утверждать, что иконография Третьего дня связана с другим, мифологическим образцом – композицией «Аполлон и Дафна». Таким образом, миниатюрист мог руководствоваться несколькими образцами разного происхождения или книгой образцов с разрозненными календарными и мифологическими мотивами.

Ключевые слова: Христианская иконография, книги образцов, средневековая миниатюра.

В 1978 г. Сальваторе Сеттис в своем исследовании, посвященном «Грозе» Джорджоне, провозглашает одним из главных принципов корректной реконструкции иконологической программы «принцип пазла»: «Первое правило пазла заключается в том, что все “кусочки” должны собираться, не оставляя между собой зазоров. Второе правило состоит в том, чтобы все вместе имело смысл: например, если один “кусочек” неба прекрасно подходит в середину дуга, 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.

Удачно корректирует применение этого метода предложенный незадолго до этого Э. Гомбрихом «принцип пересечения», декларирующий заранее заданную многозначность отдельного образа и необходимость корректировки его интерпретации в зависимости от жанра произведения: «Ренессансный художник или “советник художника” имел в уме ряд таких карт, где, скажем, отложены истории из Овидия по одной стороне и типовые задачи по другой... так и история, скажем, Икара, обладает не одним смыслом, но целым набором смыслов, из которых нужный выбирается обращением к контексту. Ломаццо вспомнил об этой теме в связи с водой, а тот гуманист, который был советником у художника Амстердамской ратуши, избрал ее для зала суда по делам о несостоятельности – как предостережение против слишком далеко залетевших амбиций»². Проецируя в нашем исследовании эти два принципа, предполагающие в программе наличие «преднамеренного смысла»³ и осознанного единства в происхождении деталей, на средневековый материал, подлежащий не иконологическому, но иконографическому анализу, мы руководствуемся желанием и необходимостью ввести в словарь иконографической науки новый термин, подобранный по принципу «от противоположного». Назовем его «принцип разрозненного пазла». Здесь мы попытаемся показать, что средневековый мастер, в отличие от ренессансного, с определенного момента не просто не заботился об однородном происхождении деталей в своей композиции, но осознанно вводил, пользуясь остроумным сравнением Сеттиса, в композицию «Пиратский парусник» кусочки пазла «Белоснежка».

Начнем с попытки исправить ошибку, допущенную много лет назад и уже единожды исправленную. В 1938 г. 35-летняя английская исследовательница Адельгейда Хейманн (1903–1993) публикует в «Журнале института Варбурга и Курто» статью⁴ об иконографии вводной миниатюры Верденского гомилиария⁵. Рассматривая персонификации Дней творения в сегментах концентрической композиции, Хейманн отмечает принципиальное иконографическое отличие одной из них, относящейся к Третьему дню творения, от остальных. Если в большинстве случаев персонификации Дней представляют собой персонажей с понятными атрибутами в руках (светила, птицы, полуфигура Адама), то Третий день представлен, по словам исследовательницы, «в виде «херувима со скрещенными ногами, простирающего к Богу руки в молитве»⁶. Через 24 года, в 1962 г., подробно рассмотрев рукопись на выставке в Барселоне⁷, 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 дерево, левую протягивает к Богу»⁸. Характерно, что в обоих случаях Хейманн не дает никакого объяснения разительному отличию Третьего дня от остальных.

Персонификации Дней творения в Верденском гомилиарии представляют собой интересный и достаточно редкий вариант заимствования иконографии этих персонажей из календарного цикла, в котором месяцы представлены в виде персонажей с атрибутами, восходящими еще к позднеантичным образцам (в первую очередь к календарю 354 г.)⁹. Впервые констатирует эту преемственность между месяцами и Днями творения именно Адельгейда Хейманн в своей работе 1938 г. Интересно, что в этой же статье исследовательница ограничивается констатацией 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»¹⁰. Мы намерены начать наше исследование с того момента, на котором остановилась А. Хейманн, – с поиска и возможности идентификации тех «промежуточных этапов», которые предшествовали сложению комплексной композиции фронтисписа. Наша задача – не только еще раз показать, каким образом календарные мотивы могли стать одним из вариантов изображения Дней творения, но и попытаться объяснить очевидное отличие одного из них – типа персонификации Третьего дня (назовем этот тип «персонаж в пейзаже») от остальных (тип «персонаж с атрибутом»).

Начнем с констатации общего правила – в иконографических механизмах XI–XII вв. трансформация отдельной детали композиции – явление нередкое. Так, в т. н. Римском типе творения присутствует целый ряд элементов, которые способны появляться и исчезать или быть замененными на чужеродные, из другого смыслового ряда.

Мы уже обращали внимание на варьирование в пределах итальянского круга памятников изображений Бездны (старческий лик Океана или женский лик, напоминающий Горгону, маскароны, наконец, полное исчезновение персонификации Бездны из композиций сходного типа)¹¹. Есть и другие примеры. Так, персонификации Света и Тьмы, неизменно фланкирующие изображение Творца в сцене Первого дня творения, с V по XII в.¹² трансформируются, например, в чернокожего и белого рабов (см. мозаику фасада

ц. Сан Томмазо ин Формис (ок. 1210) в Риме), а за Альпами – меняются местами с персонификациями светил¹³.

В этой статье мы рассматриваем сложный памятник – один из немногих вариантов помещения Дней творения в концентрическую схему. Изначально концентрические схемы восходят к римской традиции и представлены в первую очередь мозаиками космографического характера¹⁴. О наличии прямой связи между христианской изобразительной традицией и позднеантичными концентрическими схемами свидетельствует греческая миниатюра к «Альмагесту» Птолемея (Vat. Gr. 1291 f9r, 813–820 гг.), являющаяся, по-видимому, копией мозаики III в.¹⁵ 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 г.¹⁶ Об их трансформациях в западно-христианской иконографии речь пойдет ниже.

Распространение к рубежу XI–XII вв. 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 поздне-римский период. 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 композиции¹⁷. Она ссылается на «Этимологию» Исидора Севильского как на первое упоминание концентрической схемы как идеального варианта упорядоченного представления любых частей сложного целого¹⁸.

Временем около 1100 г. датируется¹⁹ первый известный вариант помещения Дней творения в концентрическую схему – т. н. ковер из Жироны. Уже в нем мы видим, что персонификации месяцев, идущие по периметру ковра, дополнены изображениями персонифицированных Дней творения в сегментах самой окружности, заключающей в своем центре изображение Творца. Полтора 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 месяцев²⁰. На этом традиция концентрических циклов творения не прерывается²¹.

По сложности иконографического состава ковер из Жероны и Верденский гомилиарий конкурируют с инициалом In т. н. Лоббской Библии (1084 г., Турнэ, 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 г. 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 персонификации²². Этот инициал имеет, как показал Дон Денни, как и другие инициалы рукописи, несколько разных источников, базирующихся в первую очередь на иконографии каролингских турецких Библий, уже достаточно сложносочиненной. Совмещение практически всех существовавших до этого иконографических традиций²³ в одном инициале конца XI в. – 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 деталью – в обоих случаях персонажи, олицетворяющие Третий день творения, выбиваются из общего ряда.

Выше уже были приведены два варианта описания А. Хейманн персонификации Третьего дня в Верденском гомилиарии – «херувима» со скрещенными ногами, запутавшегося в ветвях. В медальоне Третьего дня Лоббского инициала 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 месяцев²⁴.

Действительно, в «Календаре Филокала» (а также в позднеримских мозаиках Капитолийского музея и Лувра) Май представлен в образе персонажа с корзиной, полной цветов, и с цветущим растением и павлином рядом²⁵.

В западноевропейском Средневековье персонификации месяцев появляются с начала IX в. в двух Зальцбургских саκραментариях (ок. 830 г., Вена, Городская библиотека, Cod. 387, f. 90v и Мюнхен, Городская библиотека, Clm 210, f. 163r)²⁶, где с цветущими ветвями в ОБЕИХ руках уже изображены и Апрель, и Май. Мартиролог Адальберта Прюмского, современный сакраментариям (Vat reg lat 438), сохраняет большую связь с позднеантичной традицией – хотя оба месяца там также представлены в виде персонажей с цветущими ветвями.

щими ветвями (а Май еще и в венке), по мнению Вебстера, жест Апреля восходит к ритуальному танцу жреца Венеры²⁷. Кроме того, рядом с месяцами представлены знаки Зодиака.

Традиция календарных изображений XI–XII вв. часто комбинирует оба варианта – так, в мозаиках собора Сан Коломбано в Боббио (1140–1150) 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) Май представлен уже персонажем в длинных одеждах, держащим в обеих руках зеленеющие ветви. В Бранконе, описывая фресковый календарный цикл в соборе в Боминако²⁸, указывает на то, что иконография персонификаций трех весенних месяцев теснее всего связана с античными прототипами. Исследовательница отмечает, что связь между персонификацией Апреля–Мая 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 в. в миниатюрах свитка Экзультет в Бари (Бари, библиотека собора, ок. 1030 г.). Примечательно, что к XII в. эта фигура в длинных одеждах с двумя ветвями, происходящая из мифологического изобразительного ряда, появляется в книжной миниатюре за Альпами в нескольких ролях: так, если в описанной выше миниатюре Верденского гомилиярия персонификация Весны в левом верхнем углу – явно мужская фигура, держащая в руках две зеленеющие ветви, то в кодексе из Цвифальтена (Штуттгарт, Вюртембергская библиотека, Cod. hist. 2, f.17v, ок. 1145 г.) 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 ранне-средневековых 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 факел²⁹ или одна ветвь. Стало быть, наличие миграция образа из мифологического ряда в календарно-космографический и обратно, причем варьирование пола может быть спровоцировано определяющим влиянием персонификаций месяцев в календаре 354 г. – 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), как впоследствии Май-мужчина в миниатюрах каролингских sacramentaires.

В таком случае, мы вправе говорить о том, что свободное варьирование пола персонажа с сохранением атрибутов персонажей космографического и мифологического ряда началось уже в каролингское время, когда в руках мужской персонификации месяца появились атрибуты женского божества.

В XII в. эта мифологически-календарная тема мигрирует еще дальше – в новозаветную сцену, и начинает обрастать жанровыми деталями. Так, в росписи плафона церкви св. Мартина в Циллисе (Швейцария, после 1114 г.) очень близкий по типу к Маю-Теллус из Отранто персонаж между двумя ветвями представлен в сцене Входа в Иерусалим с ножом в одной руке, как срезающий ветви с деревьев, чтобы постилать их под копыта осла Спасителя.

Предшествующее пространное рассуждение имеет для нашего исследования преимущественно служебный характер – допуская, что на протяжении IX–XII вв. 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.л., MS.Lat.5047 f.2r, 1169–1180)) и Земли, персонажем из сцены Входа в Иерусалим, – не доказывает ли это в очередной раз широту распространения и частоту использования «книг-образцов» и «летучих листов»³⁰ по принципу «частичного цитирования» – использования отдельной фигуры-«модуля», встраивающейся в самые разные контексты. К сожалению, от рубежа XI–XII вв. 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 рядов³¹.

Вернемся к началу. В концентрической композиции Верденского гомилиярия 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. А. Хейманн прямо сравнивает эту фигуру с Третьим днем из «Иудейских древностей» Флавия, 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 персонажа «Древностей» и до этого нам в рассмотренном ряду памятников не встречалась. 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 путями в Западной Европе с V–VI вв. 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 вв. из Лувра и Цюриха³², ранневизантийская золотая пряжка из частной коллекции начала V в.³³ и др. Скрещенные ноги Аполлона дублируются в цюрихской пряжке двумя скрещенными стволами лавровых деревьев, меж которых стоит Дафна³⁴. 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 развешиваются, как зеленые ветви в верденской миниатюре. Допустив, что популярность этой сцены была достаточно велика в раннехристианском декоративно-прикладном искусстве и она могла с легкостью попасть в любой несохранившийся «лист образцов» наравне с персонажами Эзопа и Психомахи (как, к примеру, иллюстрация к одному из Мифографов), мы можем предположить, что скрещенные стволы деревьев плюс ноги Аполлона вкупе 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 из иной – мифологической – области «словаря» миниатюриста³⁵.

Итак, возвращаясь к началу нашего текста и к цитате из С. Сеттиса о «принципе пазла», мы можем сделать вывод, что для мастера XII в., в отличие от мастера XV–XVI вв., действует обратный принцип, принцип «разрозненного 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, в конце концов сложиться в картинку «Дни творения».

Примечания

¹ *Settis S.* La “Tempesta” interpretata. Torino: Einaudi, 2013. P. 73 (пер. А.Б. Езерницкой).

² *Гомбрих Э.Х.* О задачах и границах иконологии // Советское искусствознание. 1989. Т. 25. С. 285–286.

- ³ Там же. С. 298.
- ⁴ *Heimann A.* The Six Days of Creation in a XII-century manuscript // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1938. Vol. 1. P. 269–275.
- ⁵ Верден, Городская библиотека. Ms1, f.Jr, 1110–1114 или вторая четверть XII в.
- ⁶ *Heimann A.* Op. cit. P. 270.
- ⁷ Выставка «Романское искусство. Барселона и Сантьяго-де-Компостела» 1961 г.
- ⁸ *Heimann A.* Correction: The Six Days of Creation in a Twelfth Century Manuscript // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1962. Vol. 25. P. 158.
- ⁹ *Heimann A.* Op. cit. P. 273; *Salzman M.R.* On roman time. The codex calendar of 354 and the rhythms of urban life in Late Antiquity. Berkeley: University of California Press, 1990. P. 96–116.
- ¹⁰ *Ibid.* P. 272.
- ¹¹ *Пожидаева А.В.* К вопросу об иконографии Бездны в западноевропейском искусстве V–XIII в. // II Даниловские чтения 2015. Материалы конференции (в печати).
- ¹² Об этом см. главу 2 в: *Пожидаева А.В.* Цикл Творения в западноевропейском искусстве XI – начала XIII вв.: опыт иконографической генеалогии: Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2008.
- ¹³ Там же. Глава 4.
- ¹⁴ *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; *Strohmaier-Wiederanders G.* Imagines anni – Monatsbilder: Von der Antike bis zur Romantik. Halle: Gursky, 1999.
- ¹⁵ *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 Доро Леви (*Levi D.* Op. cit. Fig.18), совмещение персонификации месяца со знаком Зодиака существовало еще в эллинистической Греции II–I вв. до н. э.
- ¹⁶ *Salzman M.R.* Op. cit.
- ¹⁷ Генеалогия концентрической композиции в искусстве Западной Европы XI–XIII вв. впервые детально прослеживает Э. Беер в своей книге, посвященной розе Лозаннского собора (*Beer E.J.* Die Rose der Kathedrale von Lausanne. Bern: Bentelli, 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. P., 1937. P. 92–93).
- ¹⁸ *Beer E.* Op. cit. P. 36
- ¹⁹ *Dodwell C.R.* The Pictorial Arts of the West 800–1200. New Haven; L., 1993. P. 17; *Palol P. de.* Une Broderie Catalane d'Epoque Romane // *Cahiers archéologiques.* 1956. Vol. 8. P. 175–214; *Ibid.* 1957. Vol. 9. P. 219–251.
- ²⁰ 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.

- ²¹ 1139–1147 гг. датируются т. н. Кодексом из Цвифальтена (Штутгарт, Вюртембергская библиотека, Cod. hist.2, f.17v), около 1160–1170 гг. – т. н. Штаттсхеймский миссал с аналогичными композициями (Brabecke, coll.Furstenberg, Missale of Hildesheim, f.10v).
- ²² *Denny D.* The Historiated initials of the Lobbes Bible // *Revue Belge d'Archaeologie et d'Histoire de l'Art.* 1976. Vol. 45. P. 3–26.
- ²³ Показательно, что Творец изображен в медальонах инициала In трижды – Десницей из октавехов в Сотворении Света и ангелов, в полный рост, как в Генезисе Лорда Коттона, в Сотворении Адама и Евы и на престоле в иконографии Седьмого дня, восходящей к римскому типу, – в верхнем медальоне.
- ²⁴ Правомочность такого сближения доказывается еще целым рядом примеров – так, в Верденском гомилярии Пятый день творения держит в руках птицу подобно Февралю из календаря 354 г. и каролингских сакраментариев. Справедливость же ассоциации с месяцами персонажей медальона Лоббской Библии лишь частична – 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 // *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.*
- ²⁵ Вена, Австрийская национальная библиотека, Cod.Vindobonnesis Ms.3416, f.36v. По мнению Р.М. Зальцман, это отражение традиции «розалий» – праздника поминовения, справлявшегося в апреле–мае (в 354 г. – 23 мая). *Salzman M.R.* Op. cit. P. 97. Интересно, что в близкой по времени мозаике из Эль-Джема Май представлен как поклонение статуе Меркурия среди зеленых ветвей.
- ²⁶ М. Кастинейрас Гонсалес связывает появление в календарных циклах наряду с зодиакальными символами персонификаций «трудоу» с каролингской календарной реформой, присвоившей месяцам германские названия, связанные с соответствующими занятиями: *Castineiras Gonzales M.A.* Mesi // *Enciclopedia dell'arte medievale.* Milano: Treccani, 1997. P. 327.
- ²⁷ *Webster J.C.* Op. cit. P. 41–43. Автор упоминает также о том, что подписи к миниатюрам Мартиролога восходят к традиции календаря 354 года.
- ²⁸ *Brancone V.* Complementi iconografici per il calendario dipinto dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco // *Arte medievale.* 2004. Ser. NS. Vol. 3. P. 75–108.
- ²⁹ Д. Леви, кстати, называет факел и сосуд, встречающиеся среди атрибутов Девы, в числе признаков персонификации Мая-жреца (*Levi D.* Op. cit. P. 261).
- ³⁰ основополагающий труд на эту тему – монография профессора Амстердамского университета Р. Шеллера (*Scheller R.W.* Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470). Amsterdam, 1995; об особенностях цитирования см. *Пожидаева А.В.* Указ. соч. Гл. 1.
- ³¹ Так обстоит дело уже в сборнике Адемара Шабаннского рубежа X–XI вв. (Leiden, Univ.Lib.Cod.Voss.lat.Oct.1), где на одной странице сосуществуют

фрагменты сцен из Нового Завета, Психомахии, басен Эзопа, астрономических трактатов и т. д.

- ³² В Лувре хранится знаменитая «Шаль Сабинны» (IV–V вв., Louvres, Fouilles A. Gayet, E29302, украшенная в т. ч. изображением Аполлона и Дафны, где жест нимфы, держащей цветок, совпадает с жестом нашего персонажа (*Galerie Nefer. Catalogue* № 4. Zürich, 1986).
- ³³ Женева, Музей Рат, выставка «Византия в Швейцарии» 4 дек 2015 г. – 13 марта 2016 г.
- ³⁴ Показательно, что иконография с бегущим Аполлоном – более ранняя. Она встречается в ряде римских мозаик и в пластине V в. из Равеннского археологического музея.
- ³⁵ 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. I44v). См.: *Weitzmann K. Greek Mythology in Byzantine Art. Princeton, 1984. P. 26–27.*