

ПЕРСОНИФИКАЦИИ В ИКОНОГРАФИИ ДНЕЙ
ТВОРЕНИЯ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ
XI–XIII ВЕКОВ:
ОТ МИФОЛОГИИ К КАЛЕНДАРЮ И ОБРАТНО

Аннотация: В западноевропейском искусстве XI–XIII веков изображения Сотворения мира насыщены персонификациями самых разных реалий – как самих Дней Творения, так и элементов творимого мира. Статья посвящена обзору источников таких персонификаций в стенописи и книжной миниатюре эпохи. Речь пойдет, в частности, как об использовании в иконографии Дней Творения облика мифологических персонажей и персонификаций календарного цикла, так и о соотношении этих изображений с текстом книги Бытия и возможности сосуществования в одном типологическом ряду персонажей абсолютно разного происхождения, иконографически происходящих из разнородных источников.

Ключевые слова: христианская иконография, аллегория в искусстве, книжная миниатюра, средневековое искусство, Сотворение мира

Об авторе: Пожидаева Анна Владимировна, кандидат искусствоведения НИУ ВШЭ, Факультет гуманитарных наук, Школа исторических наук, 105066, Москва, Старая Басманная ул. Дом 21/4. pojidaeva69@mail.ru

В изображениях Сотворения мира в западноевропейской художественной традиции XI–XIII веков традиционно присутствует ряд персонификаций, соотнесенных с текстом первых глав Книги Бытия. Речь идет о привычном для позднеримской художественной традиции способе изображения временных, географических и других понятий в виде антропоморфных персонажей. Однако иллюстрирование текста Книги Бытия представляет для позднеримской художественной традиции нетривиальную задачу – оно сопряжено с нетипичной для античного мира необходимостью совмещения в одном визуальном ряду таких разнородных понятий, как Бездна (Быт. 1:2), Свет и Тьма (Быт. 1:3–5), наконец, необходимо персонифицировать сами Дни Творения, перечисленные в первых двух главах Книги Бытия.

Ниже мы постараемся представить краткий обзор возможных иконографических источников этих персонификаций. Такого рода обзор призван проиллюстрировать процесс обращения автора иконографической схемы¹ [19] к различным образцам – как представленным в виде разного рода «листов образцов» [29], так и в виде самостоятельных рукописей [8], а в ряде случаев использования данных собственной зрительной памяти или своих же заметок [40:68; 2:125–137]. Как мы увидим, источником иконографических нововведений, преимущественно персонификаций, никогда не будет являться собственно текст, опыт его буквального прочтения. Совершенно вне связи с содержанием иллюминируемого текста образцы будут черпаться авторами раннехристианских протографов из визуального словаря поздней античности.

Бездна. Старец-океан и Медуза Горгона

К середине XI века в циклах Сотворения мира в монументальной живописи², миниатюре³ и предметах декоративно-прикладного искусства⁴ Италии складывается иконография первого дня Творения, в общих чертах восходящая к ряду раннехристианских протографов – к утраченным в начале XIX века фрескам

¹ А. Грабар прибегает к термину *iconographe*, призванному обозначать автора иконографической схемы. В каждой отдельно взятой ситуации речь может идти о разных участниках создания изображения – автор инструкции или исполнитель. К сожалению, отсутствие однозначных сведений о самом процессе создания изображения не дает нам возможности уверенно соотнести это крайне расплывчатое понятие с кем-то из участников процесса создания изображения.

² Мозаики собора в Монреале (1180-е гг.), фрески церкви Сан Джованни а Порта Латина в Риме (1191–1198 гг.), фрески церкви Санта Мария в Чери (втор. пол. XII в.), фрески капеллы св. Фомы Беккета в соборе в Ананьи (после 1173 г.) и др.

³ Миниатюры Палатинской библии (Vat. Pal. lat.3, fol. 5r, посл. четв. XI в), Библии Пантеона (Vat. lat.12958, fol. 4v, сер. XII в), Библии из Санта Чечилия ин Трастевере (Vat. Barb. lat.587, fol. 5r, ок.1200 г.), Библии из Перуджи (Perugia, Bib.com. cod.L.59, fol.1r), библия из Тоди (Vat. lat.10405, fol. 4v, XII в) и др. памятники, в т.ч. заальпийские, такие, как Библия из Сувиньи (Moulin, bibliotheque municipale, Ms. 1, fol. 4v, посл. четв. XII в).

⁴ Аверс и реверс пластины из слоновой кости из Монтекассино (Berlin Preussischer Kulturbesitz, сер. XI в.) [22].

базилики Сан Паоло фуори ле мура, поновленным Пьетро Каваллини [37:84–95; 22:91] в 1282–1290 гг. и известным по зарисовкам кардинала Франческо Барберини 1634 г. (Vat. barb. lat. 4406, f.23 [32:328]) (Илл. 1). Однако при наличии очевидного общего раннего протографа всем частям композиции свойственна вариативность, и максимально она выражена в самой нижней ее части, где традиционно помещается изображение Духа над Бездной: в разных вариантах Бездна может быть представлена как лик старца (мозаика собора в Монреале (Илл. 2), этот мотив в изолированном виде присутствует также в памятниках монументальной скульптуры того же периода, преимущественно в Южной Италии [18:315–324]⁵), женский лик (пластина из Монтекассино, фрески капеллы св. Фомы Беккета в Ананьи), наконец, просто диск среди волн (фрески нефа церкви Сан Джованни а порта Латина в Риме) или волны или четыре струи, напоминающие райские реки, а также обитатели морского дна (фрески церкви Санта Мария в Чери, Библия из Санта Чечилия ин Трастевере, Библия из Сувиньи). В ряде случаев на месте Бездны просто нет ничего (Палатинская Библия, Библия из Тоди).

Поскольку до-каваллиниевский оригинал нам недоступен, мы вынуждены вслед за Г. Кесслером [22] предположить, что значительная вариативность некоторых элементов связана уже не с раннехристианским протографом, а с процессом иконографического творчества в XI–XII веках, предполагающим возможность черпать детали из разных источников [подробнее об этом см. 2:30–158].

Рассмотрим пути проникновения разных вариантов персонификации Бездны в иконографическую схему. На этом этапе мы сталкиваемся с явным противоречием между текстом Писания и образным рядом. Как мы увидим ниже, персонификация бездны (как в Септуагинте, так и в Вульгате – существительное женского рода *ἄβυσσος*, *abyssus*) может изображаться как в виде мужского, так и женского персонажа.

⁵ Прежде всего в Кампанье рубежа XII–XIII вв.: рельефы кафедр соборов в Сесса Аурунка и Салерно и монастырской церкви в Кава Деи Тиррени, часть алтарной преграды из Кампаньи хранится в Музее Боде, Берлин).

Обратимся к средневизантийским примерам как к источнику информации о ранне- и даже дохристианской традиции изображения Бездны. К. Вайцманн [37] и Дж. Лауден [26] в своих трудах, посвященных средневизантийским Октатевхам, называют миниатюру Октатевха из Сералия (Istanbul, Topkapı Sarayı lib., cod. G.1.8, fol. 26v, 1139–1152 гг.) первым известным изображением Бездны в образе лика старца⁶. Однако первые изображения старца-Бездны в сцене Первого дня Творения в Италии известны лишь со второй половины XII века. В более ранних памятниках Бездна представлена в виде женского лика.

Ф. Барри убедительно доказывает, что скульптурный медальон-старческая маска «Бокка делла Верита», украшающий экзонартекс церкви Санта Мария ин Космедин в Риме, изображает титана Океана и представляет собой водосток бассейна святилища Геркулеса на Бычьем Форуме [3:7–37]⁷. Именно этот тип маски-старца приходит в христианский контекст практически неизменным в ряде памятников т.н. «Фридриховского ренессанса» – скульптуре Кампаньи начала – середины XIII в. (декор кафедр в Салерно, Сесса Аурунка, Кава Деи Тиррени и др.). В.Ф. Фольбах еще в 1932 г. называет такого рода изображения персонификациями Бездны, устанавливает связь между этими рельефами и изображениями Океана, и идентифицирует их с группой более ранних «космологических» изображений [32:183–197]⁸. Интересно, что в числе ранних иконографических параллелей он называет явно женскую маску с подписью «abyssus» в миниатюре, иллюстрирующей Притчу о богаче и Лазаре (Евангелие Лиутара, посл. четв. X в., Аахен, Сокровищница собора,

⁶ Вайцманн связывает этот старческий лик с изображениями лиц умерших в сценах Анастасиса, сравнивая с Vat. gr. 752, или Гадеса в ряде иллюстраций Утрехтской Псалтири [37:17].

⁷ Автор связывает появление маски Океана на Бычьем форуме с эпохой Траяна и Адриана, обновлявших алтарь Геркулеса, особо почитавших героя в связи с их испанским происхождением и памятью о его культе в Кадисе, близ Геркулесовых столбов [3:14].

⁸ Так, он приводит изображение созвездия Эридана из рукописи Арата (London, Brit. Bibl. cod.250, fol.565), а также называет «Coelus» медальон с лицом старца в композиции Христос во славе и древо Жизни» в Бамбергском евангелии (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4454, fol. 20v).

№ 25). Фольбах вслед за Ф. Закслем объясняет этот гендерный переход просто «крайней стилизацией» старческого лица [32:196].

К первой половине XI века, судя по рельефу пластины из Берлина (Илл.3), женская голова в роли *ayssus'a*⁹ появляется уже непосредственно в сцене Первого дня Творения. Характерно, что женский маскарон, связанный с изображением водоема, присутствует также в роли «стеклянного моря» в миниатюре Бамбергского Апокалипсиса (Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 140, fol.10v, 1000 – 1020-е гг.), он же помещается в тимпанах фронтонов в архитектурном орнаменте нескольких миниатюр Евангелия Оттона III (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, fol. 149v, fol. 206v). Итак, в самых ранних из известных нам изображений Первого дня Творения фигурирует именно женская маска, она встречается в целом чаще, чем изображения старца-Океана, появившиеся лишь ко второй половине XII в.

Таким образом, в роли персонификации Бездны могут использоваться два взаимозамещающих мотива, возможно, сходного происхождения и явно предшествующие распространению иллюстраций текста Вульгаты. Идентифицировать женский образ не составляет труда – это маска Горгоны, значительно чаще, чем Океан, выполнявшая в греко-римском искусстве Поздней Античности (и значительно раньше) функции апотропейона, фигурирующая в мозаиках водоемов (мозаика тепидария из Суса, II в., мозаика терм из Римского национального музея, II в. и др.). Взаимозаменяемость образов Медузы и Океана в искусстве Римской империи убедительно показана М. Кавальери [12:97]¹⁰ на примере фронтонной композиции храма Минервы Сулис (ок. 200 г., Бат, Музей терм) и др., а также Ф. Барри на примере доспехов Траяна и Адриана с изображением головы Океана вместо традиционного горгонейона [3:24]. В мозаичном декоре позднеримских бассейнов также мы наблюдаем чередование двух апотропеических типов масок – Медузы и Океана (Бад-Крайзнах, Райнланд, 234 г.; Вилла Сетиф, Алжир, конец IV в. и др.).

⁹ Характерно, что на аверсе пластины она изображена вместо главы Адама в сцене Распятия.

¹⁰ Автор упоминает о типе т.н. «Мужской Горгоны», заменивший традиционный женский апотропеический образ в позднеримском искусстве.

Обращение в XI – XII вв. к использованию в роли *abyssus*'а попеременно женской и старческой масок, таким образом, свидетельствует не о стилизации одного из образов, как считает Фольбах, а, напротив, о возвращении к двум равноценным позднеантичным прототипам. Заманчиво было бы предположить, что до середины XII в. использовался лик Горгоны с волнами и рыбами, а позже и под византийскими влияниями он трансформировался в лик Океана, однако этот тезис требует более серьезных доказательств. Предположим только, что до проникновения в Италию византийских моделей, связанных с традицией октавехи Сералея, в т.н. «летучих листках» и прочих служебных книгах образов и мотивов мастеров XI–XII вв. [подробнее об этом см. 23:133–135; 24:139–141; 29] доминировал тип горгонейона, окруженного морским пейзажем, и ближе к концу XII в. он постепенно стилизовался под медальон или вовсе исчезал (Сан Джованни а Порта Латина, Чери).

Свет и Тьма

Уже в раннехристианский период (до VI в) можно зафиксировать не менее трех способов изображать Свет и Тьму в сценах Сотворения мира. Это сияющие медальоны традиции Генезиса Лорда Коттона и его деривата – мозаик церкви Сан Марко. К. Вайцманн и Х. Кесслер, восстанавливая по главной (но, как показывает в своей недавней работе Х. Кесслер, далеко не полностью соответствующей протографу) реплике – мозаикам Сан Марко – гипотетическую композицию утраченного задолго до гибели рукописи в пожаре листа протографа [38:47–48], констатирует, что медальоны окрашены в синий и красный, обладают концентрической структурой. Форма этих дисков традиционно связывается с изображением небосвода, известном в мозаичных композициях Газы и Равенны уже в VI в.

Параллельно существует еще один способ – так, во второй сцене первой полностраничной миниатюры Пентатевха Ашбернхема (VI–VII вв, Paris, BNF. NA. lat. 2334, fol. 1v), а также в миниатюре, изображающей отделение Света от Тьмы в октавехе из библиотеки Лауренциана во Флоренции (Laur. Plut. 5.38, fol. 4a) они обозначены темными и светлыми участками с размытыми границами и

подписями (так, в Пентатевхе Ашбернхема сохранилась подпись «hic tenebrae»). Примечательно, что во всех октатевхах, кроме Флорентийского (Vat. gr. 476, fol.19v и др.), Тьма над бездною (Быт.1:2) показана также простым участком темно-синего или темно-зеленого цвета.

Третий способ – наличие антропоморфных персонификаций Света и Тьмы в отдельных сценах (Быт.1:4-5). Первый по времени известный нам источник – фрески базилики Сан Паоло фуори ле мура середины V в., известные нам лишь по позднейшей копии (Илл. 1). В акварели Эклисси представлены мужская и женская фигуры, заключенные в миндалевидные сияния славы. Характерно, что во всех средневизантийских октатевхах, кроме Флорентийского, в отдельных сценах также представлены мужская и женская фигуры, но: а) без сияния славы б) имеющие атрибуты: свет – факел, тьма – покрывало над головой. В Vat. lat. 746 fol. 20v имеются греческие подписи: «πυξ» и «hemera» (Илл. 4). К. Вайцманн [37:17] сближает эти персонификации с хрестоматийными «Ночью» и «Зарей» из «Моления Исаии» в Парижской псалтири (Paris, BNF, gr. 139, fol. 435v). Характерно, что в миниатюрах октатевхов они представлены на светлом и темном фонах, напоминающих свет и тьму Пентатевха Ашбернхема и Флорентийского октатевха. Это дает нам основания полагать, что собственно Свет и Тьма ассоциируются как в традиции Пентатевха, так и в традиции октатевхов с окрашенными участками фона, а имена, данные им Богом – День и Ночь (Быт.1:5) – с персонификациями. Получается, что на уровне средневизантийских октатевхов или даже их общего протографа [26:80] сосуществуют два способа изображения Света и Тьмы, причем антропоморфный лишь уточняет и дополняет неfigurативный, иллюстрируя слова «и назвал Бог...».

Дни Творения: ангелы, Оры, месяцы и времена года и снова мифологические герои

Традиция изображения Дней Творения в виде антропоморфных персонификаций, подобно другим антропоморфным персонификациям, связана не с опытом прочтения и иллюстрирования текста Писания, а с позднеантичной традицией персонифици-

рования отвлеченных понятий. Она восходит к крылатым персонажам традиции Генезиса лорда Коттона-мозаик Сан Марко. Крылатая фигура с воздетыми руками в сцене отделения Света от Тьмы появляется в мозаиках Сан Марко [37:47–48]), в сцене Первого дня Творения, между дисками Света и Тьмы (Илл. 5). Каждый последующий день Творения сопровождается присутствием подобных ей крылатых фигур, число которых соответствует порядковому номеру дня. Эти персонификации возводятся Вайцманном к изображению крылатых Ор – богинь времен года [37:47–48]. Альтернативной точки зрения придерживалась М.-Т. д'Альверни, называвшая их ангелами, указывая на связь ангелов с днями в трактате бл. Августина «О Граде Божиим» (XI, 9) [14:1957].

До недавнего времени самым ранними христианскими аналогами этих фигур считались ангелы, присутствующие при Сотворении Адама в миниатюрах первых фронтисписов двух из четырех турецких библий. Сотворение ангелов сразу после Света упоминается еще в трактате бл. Августина «О граде Божиим» (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» [22:81]. Распространенность и актуальность этой идеи в конце XI в. иллюстрирует Й. Зальтен [39:113–114] цитатой из «Светильника» Гонория Августодунского, где на вопрос ученика «Когда были сотворены ангелы?» учитель отвечает: «Когда сказано было «Да будет свет» (Honorius Augustodunensis. *Elucidarium* // PL172. col. 113B).

Так обстояло дело до открытия в 1963 г. в 30 км от г. Матера (Базиликата, Италия) фресок лангобардского происхождения на стенах пещерной церкви, получившей название «Крипта Грехопадения». Их датировки колеблются между 760–770 гг. и серединой IX в. [4]. В сохранившейся на южной стене части цикла Творения присутствуют лишь сцены отделения Света от Тьмы с антропоморфными персонификациями, одна из которых демонстрирует явную связь с Днем-орантом мозаик Сан Марко. Творец «коттоновского типа» (безбородый стоящий персонаж с крестчатой 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» [9:7] (Илл. 6). 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, иконографически восходящей к ангелу-оранту Первого дня, известному нам только по мозаике Сан Марко. По аналогии с ангелами Третьего дня, запечатленными на рисунке Рабеля (Paris, BNF, fr. 9530, fol. 32r), сделанном с раннехристианского протографа, мы можем сказать, что ангел-орант должен был иметь крылья, отсутствующие фигуре Света Крипты Грехопадения, но не знаем, на каком этапе он их утерел и приобрел вместо коттоновской туники расшитые жемчугом одежды. М.П. Рицци сравнивает их с литургическими одеждами персонификации Земли в свитке Exultet из Беневенто 981–987 гг. [27:37]. Нам, конечно, понадобилось бы еще несколько промежуточных звеньев, чтобы показать, как именно полуфигура с воздетыми руками из Первого дня превратилась в ангела-оранта в сцене Сотворении Адама, однако само наличие в традиции, лишь косвенно связанной с турецкими библиями, факта «переноса» понятия «Свет» с концентрического диска на антропоморфного персонажа уже бесконечно важно.

Иконография антропоморфных «Дней Творения» получает дальнейшее развитие в романский период, и прежде всего в книжной миниатюре. Один из самых ранних вариантов бытования этих персонификаций — датируемый 1110–1114 гг. [39:50] или второй четвертью XII в. [7:169–170]¹¹ лист из Верденского (или Сен-Ваннского) гомилярия (Verdun, Bibliotheque municipale, Ms 1, fol. Jr) (Илл. 7) – представляет концентрическую композицию, фланкированную по углам листа изображе-

¹¹ Вальтер Кан непосредственно возводит эту миниатюру, открывающую текст гомилярия, к упомянутому выше изображению Года с Днем и Ночью из Евангелия из Фульды.

ниями четырех времен года. Снизу и сверху расположены персонификации Света и Тьмы. В сегментах самой концентрической схемы представлены аллегорические изображения семи дней Творения, показанные как персонажи с атрибутами, подобно персонификациям месяцев в позднеантичной традиции¹².

Они сближают нашу миниатюру с космографическими композициями, подобными листу с персонификациями Года из книги Хора из Цвифальтена (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. hist. 2, fol. 17v), где фигура Года окружена двойным календарным кругом – зодиакальным и занятий по месяцам. Адельгейда Хейманн идентифицировала фигуры с атрибутами в сегментах круга с персонификациями Дней Творения [20:270]. В центральном медальоне представлен колено-преклоненный перед Творцом Седьмой благословенный день¹³. Факел в руках персонажа слева вверху связан с fiat lux Первого дня Творения. Второй день представлен как разделенный на светлую и темную половину медальон, что означает, по мнению исследовательницы, Разделение вод. Персонификация Третьего дня в самом нижнем, плохо сохранившемся сегменте (о ней пойдет речь особо) стала предметом особого интереса А. Хейманн. Четвертый персонаж держит в руках медальоны Солнца и Луны, пятый стоит в воде с рыбами и держит в руках двух птиц, шестой указывает левой рукой на животных у себя под ногами, а в правой держит бюст обнаженного Адама¹⁴. Таким образом, элементы Творения становятся атрибутами в руках антропоморфного персонажа. Исследовательница говорит о сходстве Дней Творе-

¹² Мы знаем подобные по календарю 354 г., по миниатюрам четырех октавехов (Vat. gr. 747, fol. 27r; Istanbul, Seraglio Ser. 8, fol. 53r; Smyrna, Evangelical School, Sm., fol. 18r; Vat. Lat. 746, fol. 48v), изображающим Еноха как изобретателя летосчисления и годового календаря [37:47–48, на Западе – по миниатюре Сакраментария раннего IX в. (Salzburg, Stadtbibliothek, Clm 210) [31].

¹³ Замечательно, что Творец благословляет его как ангела, персонифицирующего Седьмой день в мозаиках Сан-Марко.

¹⁴ Этот мотив Хейманн возводит к персонификациям Света и Тьмы из «римского типа». Замечательно, что автор останавливается именно на том месте, с которого мы начинаем свое исследование: «It does not matter to us what route and through how many intermediate stages these allegories reached Verdun» [20:272].

ния с персонификациями месяцев [20:283] в их каролингском изводе, связанном с введением темы сезонных работ [10:327], что подтверждается также и тем, что они одеты по-разному: Шестой день одет в зимний плащ и остроконечную шапку, Четвертый изображен в легкой тунике и с непокрытой головой, атрибуты их Хейманн уподобляет атрибутам знаков Зодиака: факел Первого дня – кувшину Водолея и т.д.

Нам хотелось бы ввести в этот комплекс заимствований еще один ряд – персонификации первоэлементов, впервые появившиеся в инициале к книге Бытия уже около 1070 г. в Маасском регионе (Библия Сент-Юбер, Bruxelles, Bibl. Roy. Ms II. 1639, fol. 6v). Здесь инициал IN украшен пятью медальонами, четыре из которых – персонификации элементов, держащие в руках атрибуты: вода – кувшин и весло, огонь – светила, земля – лопату и зеленую ветвь, воздух – рог и сферу [5:13-14]. Впервые изображение четырех элементов с атрибутами в сцене Творения появилось еще во второй четверти XI в. в Бамбергском Евангелии, во фронтисписе к Евангелию от Иоанна (Bamberg, Stadtbibliothek, Add. 94, f. 154v). То, что атрибуты в их руках совершенно другие (например, воздух несет Луну, а огонь – Солнце, в то время как в руках Земли – нагой человек, а Воды – рыба), говорит о неустойчивости этих атрибутов и готовности персонификаций к «обмену» ими. Птица – атрибут Пятого дня в Верденском гомилии – показана рядом с Огнем, в завитках орнамента, рыба – атрибут Воды – соседствует с медальоном с персонификацией Воды, держащей весло и кувшин. Изначальная связь с позднеантичными персонификациями (элементов, стихий, календарными) налицо, налицо и подвижность атрибутики. Как мы увидим ниже, к концу XII в. использование атрибутов станет еще более случайным.

Окончательно перепутались иконографические истоки персонификации дней Творения в рукописи зальцбургской школы раннего XII в., так называемой Библии Гумперта (Erlangen, Universitätsbibliothek, cod. 121, f. 5v) (Илл. 8). Сами сцены Шестоднева представлены в рамках, явно напоминающих мандорлы. В архитектурных же ячейках между ними фигурируют персонажи, стоящие на красных дисках подобно огненному херувиму

в сцене Изгнания из рая коттоновского цикла, полуобнаженные и с атрибутами: светильниками разной формы, восходящими к атрибутам Света – в виде кувшинов, рогов и факелов (выше мы встречали все эти атрибуты у персонификаций четырех элементов в Библии Сент-Юбер).

А. Хейманн говорит о влиянии византийской иконографии октатевхов, однако мы можем предположить скорее не прямое, а опосредованное, через римские гигантские Библии, восприятие ранневизантийской традиции (что более объяснимо и с практической точки зрения). Помещение персонажей в архитектурную ячейку, подобную вратам Рая, и появление атрибута херувима – пылающего колеса под ногами¹⁵ – свидетельствует о влиянии римского цикла Творения, отраженного в миниатюрах, подобных Библии из Пантеона с ее четырехрегистровым фронтиспирсом. Итак, в Библии Гумперта персонификации приобретают совершенно размытые черты всех второстепенных героев «римского типа» (аллегорий Первого дня Творения, херувима в обрамлении райских врат), и вместе с тем они родственны месяцам и знакам зодиака с их атрибутами. Речь идет о композиционном и иконографическом творчестве на базе нескольких источников и сложении некоего универсального аллегорического персонажа, который тяготеет к тому, чтобы заполнить любую по конфигурации периферийную зону, неизбежно возникающую в сложных геометрических композициях XII в.

Третий День – снова к мифологии

Вернемся к концентрической композиции Верденского гомилиария. Начнем с попытки исправить ошибку, допущенную много лет назад и уже единожды исправленную. Итак, в 1938 г. 35-летняя Адельгейда Хейманн публикует в «Журнале институ-

¹⁵ Характерно, что в римской фреске под ногами херувима, стоящего на страже райских врат, три колеса. На сохранившихся миниатюрах октатевхов их нет. Эти же колеса встречаются в миниатюре Северной Европы как некий универсальный мотив для обозначения небесных существ; так, в заставке к пророчеству Иезекииля. в Адмонтской Библии (Wien, ÖNB, Cod. Ser. n. 2701 und 2702, fol. 206r) на таких колесах стоят все четыре животных видения.

та Варбурга и Курто» статью [20] об иконографии вводной миниатюры Верденского Гомилиария¹⁶. Рассматривая персонификации Дней Творения в сегментах концентрической композиции, Хейманн отмечает принципиальное отличие одной из них, относящейся к Третьему дню Творения, от остальных. Если в большинстве случаев, как мы видели выше, персонификации Дней представляют собой персонажей с понятными атрибутами (светила, птицы, полуфигура Адама), то Третий день представлен, по словам исследовательницы, «в виде «херувима со скрещенными ногами, простирающего к Богу руки в молитве» [20:270] (Илл. 9). Через 24 года, в 1962 году, подробно рассмотрев рукопись на выставке в Барселоне¹⁷, она публикует опровержение своей прежней 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» [21:158]. Характерно, что в обоих случаях Хейманн не дает никакого объяснения разительному отличию Третьего дня от остальных.

Попытаемся продолжить исследование Хейманн, начав с констатации общего правила – в иконографических механизмах XI–XII вв. трансформация отдельной детали композиции – явление нередкое. Выше мы уже обращали внимание на варьирование в пределах итальянского круга памятников изображений Бездны.

Выше мы уже приводили два варианта описания А. Хейманн персонификации Третьего дня в Верденском гомилиарии – «херувима» со скрещенными ногами, запутавшегося в ветвях. В инициале In почти современной ему Лоббской библии (Tournaï, Bibl. du séminaire, Ms. 1, fol. 6r, 1084 г.) в медальоне Третьего дня столь же неожиданно появляются два персонажа – сидящий и полулежащий – с пучками веток в руках. Формально оба изображения попадают в категорию, прямо восходящую к позднеан-

¹⁶ Verdun, Bibl. municipale, Ms. 1, fol. 1r, 1110–1114 гг. или вторая четверть XII в.

¹⁷ «Романское искусство. Барселона и Сантьяго-де-Компостела», 1961.

тичным персонификациям месяцев с их атрибутами¹⁸. Действительно, в «календаре Филокала» 354 г. [28] (а также в позднеримских мозаиках из собраний Капитолийского музея и Лувра) Май представлен в образе персонажа с корзиной, полной цветов и павлином рядом¹⁹.

Вспомним, что в западноевропейском Средневековье персонификации месяцев появляются с начала IX века в двух зальцбургских сакраментариях (ок.830, Wien, ÖNB, Cod.387, fol. 90v; München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 210, fol. 163r)²⁰, где с цветущими ветвями в обеих руках уже изображены и Апрель, и Май. Мартиролог Адальберга 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 (а Май еще и в венке), по мнению Вебстера, жест Апреля восходит к ритуальному танцу жреца Венеры [34:41–43]²¹. Кроме того, рядом с месяцами представлены знаки Зодиака.

Традиция календарных изображений XI–XII вв. часто комбинирует оба варианта – так, в мозаиках церкви Сан Коломбано в Боббио (1140–1150 гг.) Апрель представлен в венке, с чашей, полной цветов в одной руке и ветвью в другой и с тельцом (!) у ног. Почти одновременно в календарном цикле мозаик пола собора в Отранто (1163–1165 гг.) Май представлен уже персонажем в длинных одеждах, держащим в обеих руках зеленеющие ветви.

¹⁸ Правомочность такого сближения доказывается еще целым рядом примеров – так, в Верденском гомилиарии 5й день Творения держит в руках птицу подобно «Февралю» из календаря 354 года и каролингских сакраментариев (Wien, ÖNB, Cod. 387, fol. 90v; München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 210, fol. 163r).

¹⁹ Wien, ÖNB, Ms. 3416, fol. 36v. По мнению Р.М. Зальцман, это отражение традиции «розалий» – праздника поминовения, справлявшегося в апреле-мае (в 354 г. – 23 мая) [28:97]. Интересно, что в близкой по времени мозаике из Эль-Джема Май представлен как поклонение статуе Меркурия среди зеленых ветвей.

²⁰ М. Кастинейрас связывает появление в календарных циклах наряду с зодиакальными символами персонификаций «трудов» с каролингской календарной реформой, присвоившей месяцам германские названия, связанные с соответствующими занятиями [10:327].

²¹ Автор упоминает также о том, что подписи к миниатюрам Мартиролога восходят к традиции календаря 354 года.

В. Бранконе, описывая фресковый календарный цикл в соборе в Боминако [6:84], 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 *Экзултет* в Бари (Бари, библиотека собора, ок.1030 г.). Замечательно, 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 гомилярия персонификация Весны в левом верхнем углу – явно мужская фигура, держащая в руках две зеленеющие ветви, то в кодексе из Цвифальтена (*Württembergische Landesbibliothek Stuttgart Cod. hist. 2, fol.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 раннесредневековых дериватах (Хаммат, Рим 375 г., миниатюра трактата Храбана Мавра «О Вселенной» (Италия, XI в, Кассино, архив Монтекассинского аббатства, *Archivio Cassinense, Cod.132*)) Дева не изображается с двумя ветвями, в руках ее обычно факел²² или одна ветвь. Стало быть, налицо 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 гг. может быть изображена с одной поднятой, а другой опущенной ветвью (по другой версии – с плугом и граблями), как впоследствии Май-мужчина в миниатюрах каролингских сакраментариев.

В таком случае, мы вправе говорить о том, что свободное варьирование пола персонажа с сохранением атрибутов персона-

²² Д. Леви, кстати, называет факел и сосуд, встречающиеся среди атрибутов Девы, в числе признаков персонификации Мая-жреца [25:261].

жей 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.) (Илл. 8) 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 «Иудейским древностям» Иосифа Флавия (Paris, BNF, lat. 5047, fol. 2r, 1169–1180 гг.), Земли, персонажем из сцены Входа в Иерусалим – не доказывает ли это в очередной раз широту распространения принципа «частичного цитирования» – использования отдельной фигуры-«модуля», встраивающейся в самые разные контексты. К сожалению, мы можем лишь предполагать, что мастер мог пользоваться как чем-то вроде «книг зарисовок», известных еще по своего рода «путевому дневнику» Адемара Шабаннского в XI в. [16; 40:68], так и данными собственной памяти.

Вернемся к началу. В концентрической композиции Верденского гомилярия 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 вышеупомянутых «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 персонификации Третьего Дня из Верденской рукописи и в целом динамичность позы разительно отлича-

ется 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 – не среди календарных, а среди мифологических персонажей. Фигура, запутавшаяся в ветвях, вызывает в памяти образ Дафны, превращающейся в лавр и преследуемой Аполлоном. Таких 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 со скрещенными ногами рядом с кустом, заключающим в себя нагую фигуру Дафны, воздевающей руки. Таковы коптские ткани IV–V вв. из Лувра (Илл. 10)²³, ранневизантийская золотая пряжка из частной коллекции начала V в.²⁴ и др. Скрещенные ноги Аполлона дублируются в цюрихской пряжке двумя скрещенными стволами лавровых деревьев, меж которых стоит Дафна²⁵. 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 листьями развеваются, под тем же углом, что и 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 Психомехии (как, к примеру, иллюстрация к одному из Мифографов), мы можем предположить, что скрещенные стволы деревьев и ноги Аполлона вкупе с фигурой, запутавшейся в ветвях, и дали тот уникальный вариант иконографии Третьего дня, который мы встречаем в Верденском гомилиарии. Таким образом, одна из фигур, заполняющих сегменты нашей концентрической схемы,

²³ См. деталь знаменитой «Шали Сабинь» (IV–V вв., Louvres, Fouilles A. Gayet, E 29302).

²⁴ Женева, Музей Рат, выставка «Византия в Швейцарии», 4 дек 2015 – 13 марта 2016 гг.

²⁵ Показательно, что иконография с бегущим Аполлоном – более ранняя. Она встречается в ряде римских мозаик и в пластине V в. из Равеннского археологического музея.

оказывается выпадающей из общего для остальных круга календарных персонализаций и приходит из к иной – мифологической области²⁶.

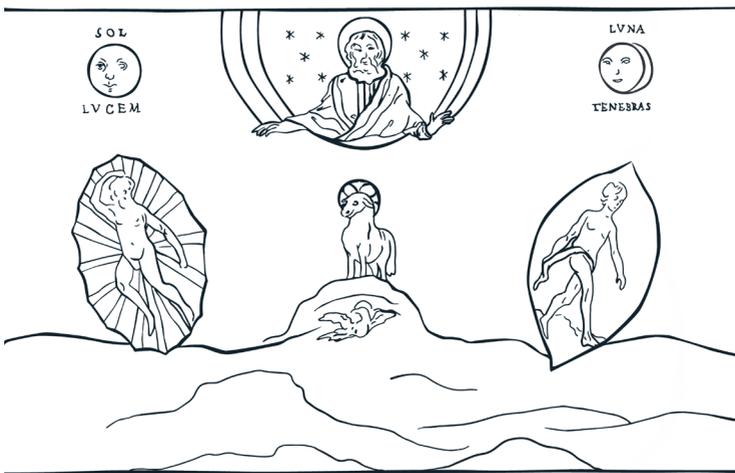
Литература

1. *Пожидаева А.В.* К вопросу об иконографии бездны в западнохристианском искусстве V–XIII веков // Даниловские чтения. Античность – Средневековье – Ренессанс. Сборник статей и материалов. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 248–259.
2. *Пожидаева А.В.* Сотворение мира в иконографии средневекового Запада. Опыт иконографической генеалогии. М., 2021.
3. *Barry F.* The Mouth of Truth and the Forum Boarium: Oceanus, Hercules, and Hadrian. // *The Art Bulletin.* 2011. Vol. 93, No. 1 (March). P. 7–37.
4. *Bertelli G.* Il ciclo pittorico della grotta // *La grotta del Peccato Originale a Matera. La gravina, la grotta, gli affreschi, la cultura materiale.* Bari: Adda editore, 2013. P. 63–126.
5. *Bober H.* In principio: Creation before time // *Essays in honor of E. Panofsky.* New York, 1961. P. 13–28.
6. *Brancone V.* Complementi iconografici per il calendario dipinto dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco Brancone, Valentina // *Arte medievale Ser. NS.* 2004. Vol. 3, 2. P. 75–108.
7. *Cahn W.* Romanesque manuscripts: the twelfth century. Vol. 1–2. Turnhout: Harvey Miller, 1996.
8. *Caillet J.P.* La mise à profit de manuscrits antérieurs en tant que modèles par les miniaturistes du VIIIe au XIIIe siècle // *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa.* 2012. XLIII. P. 49–50.
9. *Caprara R.* Tradizione longobarda nella pittura della chiesa rupestre del Peccato Originale a Matera // *IV convegno nazionale su «Le presenze longobarde nelle regioni d'Italia».* Cosenza, 2013. P. 1–16.
10. *Castineiras Gonzales M.A.* Mesi // *Enciclopedia dell'arte medievale.* Milano, 1997, P. 327.
11. *Castineiras M.* Le Tapis de la Création de Gérone: une oeuvre liée à la réforme gregorienne en Catalogne? // *Art et réforme grégorienne*

²⁶ Косвенным доказательством возможности прихода сцены с Аполлоном и Дафной в Западную Европу не только через произведения раннехристианского ДПИ, но и через знакомство с средневизантийской миниатюрой, служит замечание К. Вайцманна о миниатюре с Алфеем и Ареузой из Псевдо-Нонна (Paris, BNF, Cod.gr. 1947, fol. 144v) [36:26–27]

- en France et dans la Péninsule Ibérique /ed. Barbara Franze. Paris, 2015 P. 147–175.
12. *Cavalieri M.* La maschera di Oceano: valore e simbologia di un' iconografia romana. // *Aurea Parma : rivista di lettere, arte e storia.* 2002. Vol. LXXXVI, no. 1. P. 49–72.
13. *Contessa A.* Between Art, Faith and Science. The concept of Creation in the Ripoll and Roda Romanesque Bibles // *Iconographica.* 2007. P. 19-43.
14. *D'Alverny M.-T.* Les Anges et les Jours(1) // *Cahiers Archeologiques.* 1957. Vol. IX. P. 271–300.
15. *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.
16. *Gaborit-Chaupin D.* Les dessins d'Adémar de Chabannes. Paris: Bibliothèque nationale, 1968.
17. *Geymonat L.V.* Drawing, Memory and Imagination in the Wolfenbüttel Musterbuch // *Mechanisms of Exchange: Transmission in Medieval Art and Architecture in the Mediterranean, ca. 1000–1500.* Leiden; Boston: Brill, 2012. P. 220–285.
18. *Glass D.* Romanesque Sculpture in Campania and Sicily: A Problem of Method.// *The Art Bulletin, The Art Bulletin.* 1974. Vol. 56, No. 3 (Sept.). P. 315–324.
19. *Grabar A.* Les voies de la creation en iconographie chretienne. Paris: Flammarion, 1979
20. *Heimann A.* The Six Days o Creation in a XII-century manuscript // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1938. Vol.I. P. 269–275.
21. *Heimann A.* Correction: The Six Days of Creation in a Twelfth Century Manuscript// *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1962. Vol. 25, No. 1/2 (Jan. – Jun.). P. 158.
22. *Kessler H.L.* An Eleventh Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival // *Jahrbuch der Berliner Museen.* 1966. Bd. 8. P. 67–95.
23. *Kitzinger E.* Mosaics of Monreale. Palermo, 1960.
24. *Kinzinger E.* Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western art in the 12 Century. // *Byzantine art – an European art.* Athens, 1966. P. 139–141.
25. *Levi D.* The Allegories of the Months in Classical Art // *The Art Bulletin.* 1941. Vol. 23, No. 4 (Dec.). P. 251–291.

26. *Lowden J.* The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration. University Park, Pennsylvania, 1992.
27. *Rizzi M.P.* Chiese rupestri a Matera. Città di Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2015.
28. *Salzman M.R.* On Roman Time. The Codex-Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity, University of California Press, 1991.
29. *Scheller R.W.* Exemplum Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470). Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.
30. *Spatharakis I.* Some Observations on the Ptolemy Ms. Vat. Gr. 1291: Its Date and the Two Initial Miniatures // *Byzantinische Zeitschrift*. 1978. Bd. 71 (1). P. 41–49.
31. *Strohmaier-Wiederanders G.* Imagines anni / Monatsbilder: Von der Antike bis zur Romantik. Gursky, Halle, 1999. P. 8–13.
32. *Volbach W.F.* Ein antikisierendes Bruchstück von einer kampanischen Kanzel in Berlin // *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*. 1932. Vol. LIII. S. 183–197.
33. *Waetzold St.* Die Kopien des 17 Jh. Nach Mosaiken und Wandmalereien im Rom. Wien – München, 1964.
34. *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.
35. *Weitzmann K.* Greek Mythology in Byzantine Art. Princeton, 1984.
36. *White J.* Cavallini and the lost frescoes in San Paolo // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1956. Vol. 19, No. 1/2 (Jan. – Jun.). P. 84–95.
37. *Weitzmann K., Bernabo M.* The Byzantine Octateuchs. Princeton, 1999.
38. *Weitzmann K., Kessler H.* The Cotton Genesis (British Library Codex Cotton Otho B VI). Princeton, 1986.
39. *Zahlten J.* Creatio Mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter. Stuttgart, 1979.
40. *Zannichelli G.* Les livres de modèles et les dessins préparatoires au Moyen Âge // *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*. 2012. XXXXIII. P. 61–69.



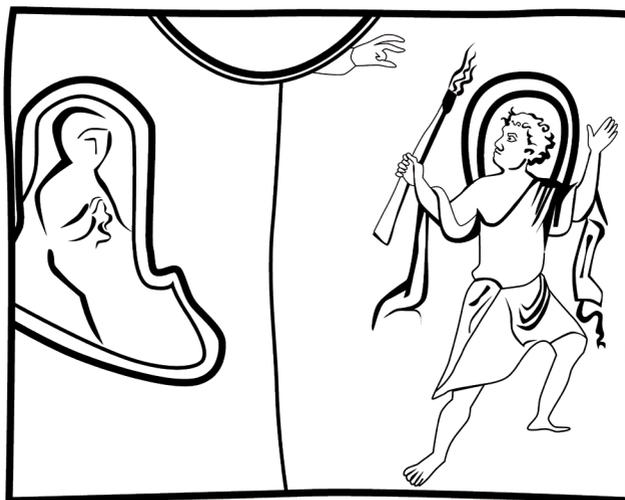
Илл. 1: Сотворение мира. Акварель А. Эклисси, сделанная с фресок базилики Сан-Паоло-фуори-ле-Мура в Риме (Vat. cod. barb. lat. 4406, f. 23), 1634 г. (Рис.А.А.Тэвдой-Бурмули)



Илл. 2: Первый день Творения. Мозаики собора в Монреале (1180–1189)



Илл. 3: Сотворение мира и история прародителей.
(Берлин, Государственные музеи, собрание скульптуры.
Монтекассино, 2-я пол. XI в.)



Илл. 4. Отделение света от тьмы. Ватиканский октавех
(*Vat. gr. 747, f. 15r*), XI в. (Рис. А.А. Тэвдой-Бурмули).



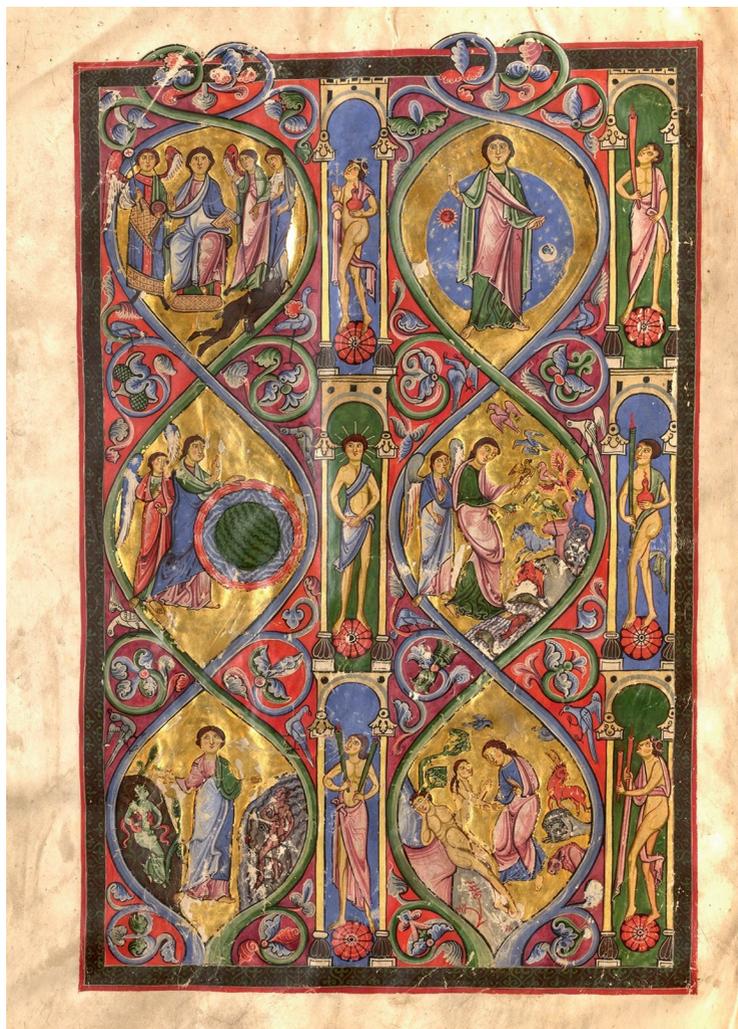
Илл. 5: Отделение Света от Тьмы. Мозаика купола нартекса собора Сан-Марко. (Венеция, 1-я четв. XIII в.).



Илл. 6: Сотворение Света. Фреска Крипты Грехопадения в Матере (Италия, Базиликата, посл.четв.VIII – сер. IX в).



Илл. 7: Сотворение мира. Верденский гомилярый
(Верден, Городская библиотека, Ms 1, f. 1r), 1110–1114 гг.
или 2-я четв. XII в.
(Bibliothèque du Grand Verdun, tous droits réservés).



*Илл. 8: Сотворение мира. Библия Гумперга
(Erlangen, Universitatbibliothek, cod. 121, f. 5v), ок.1100.*



Илл. 9: Третий день Творения. Верденский гомилиарий
(Верден, Городская библиотека, Ms 1, f. Jr, фрагмент),
1110–1114 гг. или 2-я четв. XII в.
(Bibliothèque du Grand Verdun, tous droits réservés).



*Илл. 10: Аполлон и Дафна. (Шаль Сабини, IV–V вв.,
Louvres, Fouilles A. Gayet, E 29302).*