

История

Нана Мкртчян

Церковь и Земля: роль и функции персонификаций в искусстве Южной Италии XI–XII веков

В статье рассматриваются роль и функции персонификаций в искусстве Южной Италии XI–XII веков на примере анализа двух наиболее распространенных образов — Церкви и Земли. Авторы изображений не только стабильно использовали уже традиционные для Западной Европы персонификации в качестве важного элемента изобразительных схем, но и вводили фигуры этого типа в принципиально новые контексты. В статье предлагается взгляд на персонификацию как на один из наиболее интересных для анализа элементов композиции, обладающий огромным потенциалом для сообщения исследователю как общеизвестной, так и не вполне очевидной информации об особенностях обращения с протографами в конкретной художественной среде, создающей изображения. Персонификация, будучи чужеродным по отношению к христианской традиции элементом, оказывается ей принята и становится полем для иконографического эксперимента.

Ключевые слова:

персонификация, аббатство Монтекассино, Храбан Мавр, аббат Дезидерий, рецепция античного наследия.

В 1954 году профессор Т. Б. Л. Уэбстер опубликовал в *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* небольшое эссе [31] — результат изучения более чем двух тысяч случаев присутствия персонификаций в искусстве и литературе Древней Греции. Название этой работы образовано тезисом, утверждающим одну из самых важных идей, определивших развитие греко-римской культуры — *Personification as a Mode of Greek Thought* («Персонификация как образ греческой мысли»). Согласно Уэбстеру, персонификация была «модусом», то есть оптикой, при помощи которой древние греки смотрели на мир, и которая определяла логику их мышления во всех областях. В интерпретации Уэбстера персонификация — доминирующий способ формулировать и преподносить абстрактные понятия, и это напрямую влияет на структуру греческого пантеона, где стихии, такие как ветры или реки, или идеи, такие как любовь, справедливость, нередко начинали действовать как божества. Более того, Уэбстер рассматривал всю совокупность главных интеллектуальных достижений греков как результат непрерывной борьбы между тенденцией к персонификации и противоположной — к схематизации.

Давно оспорено представление, согласно которому Средневековые — эпоха утраты механизмов мышления и визуального языка античной цивилизации: механизм «выживания» античных богов в Средние века был описан Я. Сезнеком [28], второе же несколько раньше проследил Э. Панофский в книге «Ренессанс и ренессансы» [3]. Вместе с тем Сезнек практически не уделяет внимания феномену персонификации, которая, как мы постараемся показать, также массово «выживает».

За два десятилетия до публикации эссе Уэбстера американский историк А. Лавджой закрепил в науке термин «история идей»: это концепция «идей-единиц», эволюцию которых историк может проследить в различных областях знания [1]. Несмотря на то что для Лавджой идея, развиваясь и мигрируя в новый контекст, не изменяет ключевых параметров в своей основе, культурно-исторические обстоятельства могут влиять на трансформацию ее очертаний. Мы предполагаем,

что персонификация в средневековом искусстве — не просто рядовой декоративный или риторический прием, но зеркало важного сегмента интеллектуальной истории и истории идей. Она показывает, что в Средние века абстрактные идеи продолжали последовательно воплощаться в зримых антропоморфных формах: в главном принципе механизм наследует античному, но изменяется «статус» этих фигур — они больше не мыслятся богами.

Тем не менее, если свести воедино весь корпус персонификаций в искусстве Западной Европы и попытаться их классифицировать, мы обнаружим, что очень многие — если не сказать, все — отвлеченные понятия, составляющие основу мировоззрения средневекового человека в иллюстрациях к Писанию, к энциклопедическим трудам, в скульптурных программах порталов и капителей соборов, обретали антропоморфный вид: это и мораль (вспомним многочисленные персонификации пороков и добродетелей), и представление о времени (календарные циклы), и представление о структуре мира и природы (космогонические, космографические, картографические композиции), и даже теологическое знание. Это укладывается в «энциклопедическую» средневековую логику, сходную с той, что разработал в «Зерцале Великом» Винсент из Бове, а затем адаптировал в качестве рамки для исследования изобразительного искусства французской готики в конце XIX века Э. Маль [2].

Отдельные культурно-географические зоны, по-видимому, порой востребовали персонификации особенно: именно такова Южная Италия в эпоху Высокого Средневековья. Отчасти это можно объяснить общей интенсификацией иконографических процессов к концу XI столетия [4, с. 9], опытом поиска новых, более сложных иконографических схем, а с ним и оживлением целой серии образцов, часто содержащих персонификации (каролингских, оттоновских). Одним из важнейших центров этого «иконографического взрыва» становятся скрипторий и библиотека аббатства Монтекассино при аббате Дезидерии (1058–1087). «Притягивает» персонификации и «антикварианизм» [19, р. 6] — волна обращения к раннехристианским римским образцам константиновской эпохи, которую Э. Тубер называет катализатором процесса объединения компонентов всех упомянутых традиций [30, р. 99]. Термин «антикварианизм» введен Э. Китцингером в 1981 году [17].

Мы предлагаем исследовать две персонификации, фигуры Земли и Церкви, как получившие в Южной Италии особый статус благодаря

попаданию в большое количество экземпляров распространенного почти исключительно в этой области типа рукописи, пасхального свитка *Exultet* — позже мы уточним его функцию. По отдельности эти фигуры хорошо исследованы М. Леклерк-Каданер [22] и Э. Тубер [30], мы же останавливаем выбор на них как в силу их частотности, так и в связи с их неожиданной семантической близостью внутри единого контекста.

Мы постараемся показать, что персонификация — важный объект исследования и для историка искусства, и для историка, равно недооцененный в этих областях в отсутствие соответствующих монографий.

Историк, укорененный в методологии истории идей, может ставить отчасти провокационный вопрос, сходный с вопросом профессора Т. Уэбстера. Если в отдельной культурной среде наблюдается увеличение частотности случаев предпочтения персонификации доступным не-персонифицированным альтернативам для создания «высказывания» (будь то изображение или текст), то что это сообщает нам о мышлении представителя изучаемой среды? По какой причине местный реципиент оказался особо восприимчив к этой идее, а автор увидел в ней соответствующий потенциал? А вот, например, иное полезное историку свойство персонификаций, только уже исключительно в изобразительном искусстве: будучи носителем «древней» наружности, она может указывать на всплески особого интереса к прошлому в отдельных очагах и контекстах, как это было, например, при возрождении раннехристианских образцов в контексте описанного Э. Китцингером феномена «антикварианизма» в Италии XI–XII веков [19, р. 6]. Этими ретроспективными интонациями определены такие важнейшие события в европейской истории, как так называемые Григорианские реформы, и, казалось бы, мало значимая персонификация — порой их симптом и свидетельство.

Историк искусства, в свою очередь, имеет возможность исследовать «маргинальную» фигуру, изобразительная схема которой часто приходит из языческого словаря. Она связана с гораздо меньшим объемом ответственности, возлагаемой на автора схемы, в сравнении, например, с евангельскими персонажами, а потому особенно удобна для проверки гипотез о склонности/невосприимчивости среды к введению «инвенций» (в той небольшой мере, в которой средневековому обществу вообще была свойственна тяга к новшествам, но где новшество — всегда событие). Достаточно свободно мигрирующая из контекста в контекст персонификация вынужденно становится объектом высокой

вариативности модулей и атрибутов, а потому проливает свет на механизмы разработки иконографических схем и, наконец, свидетельствует о движении образов.

Примеры, которые мы рассмотрим ниже, подобраны таким образом, чтобы наглядно представить разные стороны потенциала визуальной персонификации как объекта исследования для специалистов, изучающих прошлое.

1. Персонификация Церкви

Наблюдение за появлением персонификации Церкви в различных контекстах в Южной Италии XI–XII веков как позволяет обнаружить ряд магистральных тенденций (например, тенденцию к характерному семантическому сближению персонификаций Церкви, Божественной Премудрости и образа Богородицы), так и проследить методы адаптации персонификаций этой группы для решения новых, герметично региональных задач.

1.1. Традиционные типы композиций. Церковь, предстоящая Распятию

Традиционные для эпохи Высокого Средневековья контексты, востребовавшие включения персонификации Церкви, представлены прежде всего парой Церковь и Синагога при Распятии. В Евангелии от Матфея (27:51) рассказывается, что завеса в храме, скрывающая Святая Святых, разорвалась надвое в момент смерти Христа. Это событие вскоре приобрело богословское истолкование как конец господства Синагоги [27, р. 110]. Бинарная оппозиция Ветхого и Нового Завета постепенно закрепляется в нижней части композиций Распятия с каролингских времен и уже тогда вводится при помощи персонификаций (Сакраментарий епископа Дрого, 826–855, Paris BN Ms lat. 9428 f. 43V) [23, pp. 3–4].

Иконография персонификации Церкви как маркер взаимодействия со внешними иконографическими традициями

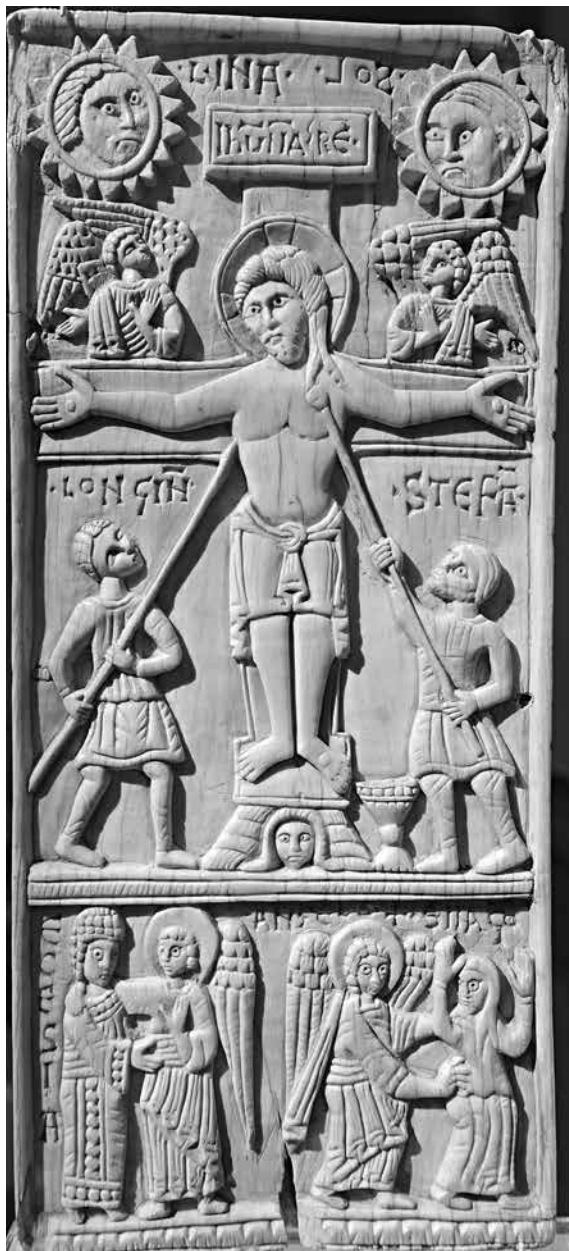
В искусстве XI–XII веков интерес к этой теме, по-видимому, был неравномерен: устойчиво востребует эту типологическую пару именно XII век. В зоне влияния аббатства Монтекассино появляются значимые прецеденты в обоих столетиях. В композиции пластины «Распятие-Генезис» (вторая половина XI века, Государственные музеи, собрание скульп-

туры, Берлин), с высокой долей вероятности созданной в зоне влияния монтекассинских иконографических процессов [18, р. 73], Церковь и Синагога вынесены в сегмент под Распятие отдельной сценой (тип Синагоги, изгоняемой ангелом). (Ил. 1.) В 1966 году Х. Кесслер на примере этого авория проследил качество, свойственное многим памятникам, происходящим из южноитальянского контекста — отчетливую «мультикультурность» источников их иконографии и стиля. Как показал Кесслер, типичным западным мотивом считается Церковь, несущая потир и знамя, тогда как этот тип с ангелами более характерен для восточнохристианского искусства [18, р. 76]. Если гипотеза об общем значительном восточном влиянии на берлинский аворий в отношении иконографии и стиля кажется уже признанной большинством исследователей [6, pp. 130–131], то более конкретное предположение Кесслера о происходящем из Грузии или Армении прототипе фрагмента композиции на настоящий момент так и не получило развития, но все же и не было опровергнуто. Кесслер формулирует гипотезу на основе стилистического сходства с фигурой Церкви из ереванского евангелия XIII века (Матенадаран Ms. 7644); автор ссылается также на фрески Ахтамара, дающие возможность предположить, что художественная связь между Южной Италией и Арменией была установлена по меньшей мере с X века [18, р. 76].

Для нас крайне показательна сама логика рассуждений Кесслера — первое на нашем пути свидетельство построений, где именно персонификация выступает своеобразным маркером, дающим исследователю материал для вычленения культурных компонентов; как мы уже упоминали, это один из самых наглядных типов фигур для определения логики движения образов.

В более позднем примере, в литургическом свитке *Exultet* из Троицы XII века (Городской архив, Тройя), фигуры уже не изолированы от Распятия (вспомним отдельный регистр берлинской пластины): Церковь, подводимая ангелом к Христу на кресте, собирает кровь в чашу; Синагога же вновь изгоняется ангелом. Снова отметим, что в южноитальянское искусство не только попадает более характерная для восточнохристианского мира схема, но и удерживается спустя время. Позже мы обратимся к иконографии модулей жестов этих фигур подробнее.

Большая же часть случаев появления персонификации Церкви в южноитальянском регионе в XI–XII веках связана с новыми контекстами и опытом приспособления изобразительных схем соответствующих фигур к этим изменившимся условиям.



1. Распятие-Генезис
Монтекассино, вторая
половина XI в.
Слоновая кость.
27,3 × 12,4 × 1,2
Государственные музеи,
собрание скульптуры,
Берлин

1.2. Бинарная оппозиция «Церковь и Синагога» как часть аллегорического представления идеи брака Христа и Церкви

Первый пример, один из ранних, происходит из естественно-научного трактата и сопровождает главу «О браке» (VII: V, De conjugiiis) в сочинении *De Rerum Naturis* («О природе вещей»), составленном Храбаном Мавром, фульдским аббатом, крупнейшим каролингским автором. К исключительным, хорошо описанным в науке [9] достижениям книжного производства Монтекассино в донорманнском контексте (20-е годы XI века) относится первая известная иллюминированная версия этого сочинения: кодекс Casin. 132 (Библиотека аббатства, Монтекассино). Предполагается, что трактат-первоисточник не был иллюминирован; сочинение имело не столько энциклопедический, сколько теологический характер. Появление иллюстраций в плотности, характерной для монтекассинской версии, исследователи связывают со смещением акцента и переходом в эпоху Высокого Средневековья к восприятию сочинения Храбана Мавра как энциклопедии [24, p. 19].

Композиция, где двое обнявшихся персонажей в иконографии жениха и невесты противопоставлены отворачивающейся от них задрапированной женской фигуре, долгое время интерпретировалась как сцена, не содержащая персонификаций вовсе. М. Рейтер настаивала на интерпретации этого изображения как действительно-го, не-символического брака между супругами, тогда как женщина с покрытой головой могла бы представлять *pro nubam* — матрону, готовившую брачное ложе [25, p. 56]. К. Фругони в 1994 году оспорила эту интерпретацию, апеллируя, во-первых, к аллегорическому уровню смысла, в высшей степени свойственного тексту Храбана Мавра [13, pp. 193–194]. Второй аргумент относится к облику отворачивающейся от пары женщины: она подносит одну руку с открытой ладонью к щеке — автор называет это «жестом слепоты» (на основании аналогии со «слепой» персонификацией *Fides* из этой же рукописи), а другой рукой обхватывает локоть — «жест скорби»; она также носит скромное, ничем не украшенное облачение, что вкупе может позволить интерпретировать ее как Синагогу, а все изображенное как брак Христа с Церковью (пусть и в нехарактерной, светской иконографии) [13, p. 193]. В работе, посвященной иконографии Церкви и Синагоги, Н. Роу приводит подробное богословское обоснование мотива, восходящее еще ко временам патристического текста: Отцы Церкви описывали Синагогу как «отверженную, слепую, плотскую», в отличие

от «возлюбленной, духовной» Церкви, радующейся мистическому браку с Христом [25, р. 48].

Здесь нам бы хотелось привести возможный дополнительный аргумент к рассуждению К. Фругони, основанный на анализе хождения модуля «жеста скорби» в Южной Италии. Однако отметим, что гипотеза М. Рейтер может быть не столько опровергнута, сколько дополнена интерпретацией К. Фругони, а изображение в таком случае можно считать, скорее, предполагающим несколько уровней прочтения, как бы содержащим аллюзию и на светский брак, и на брак Христа и Церкви (тем более что отрывок текста Харбана Мавра также вводит обе линии).

В искусстве XI–XII веков мы встречаем два вида «жеста скорби» — воздетые согнутые в локтях руки, обращенные вперед ладонями, и искомый для подтверждения гипотезы К. Фругони жест, где персонаж закрывает лицо руками/одной рукой, иногда с наброшенным на них краем покрывала. Первый встречается в изображении Синагоги в композиции берлинской пластины (Х. Кесслер называет его «жестом печали» [18, р. 76]), а в Экзультет из Трои III он присущ целой серии образов, открытых для отрицательной коннотации — Евы, Синагоги и персонификации Ночи-Мрака/Тьмы. В этом случае мы просто констатируем свойство этой группы персонажей обмениваться одним модулем жеста. Второй вид жеста, представленный в композиции *Casin. 132*, также находит параллели в современной иконографии образов группы: задрапированная женская фигура-Тьма в композиции *Cas. 724* закрывает лицо рукой, а второй обхватывает локоть. Изображение Тьмы в *Exultet* Салерно практически идентично, хотя и сохраняется сегодня только как вытертый силуэт. В таком случае возникает еще больше оснований опознать в этой задрапированной фигуре из *Casin. 132* не светский, а аллегорический мотив, выраженный персонификацией.

Неожиданный генезис фигуры Тьмы-плакальщицы (оказавшей, как мы предполагаем, влияние на Синагогу) также свидетельствует о подвижности модуля жеста скорби внутри обширной группы персонификаций в контексте Распятия. Ранее объяснение предлагает А. Хейманн, однако оно кажется весьма трудно представимым с точки зрения осуществления перехода пластически: так, мантия Тьмы могла бы оказаться простертым велумом *Nox Velificans* как танцовщицы, переданном в качестве покрывала Тьме как плакальщице [16, р. 276]. Более убедительное объяснение может быть связано с прослеженным А. В. Пожидаевой свойством персонификаций Светил оказывать иконографическое влия-

ние на персонификации Света и Тьмы: она предполагает возможность аналогичного процесса пластического перехода жестов скорби традиционно предстоящих Распятию Марии и Иоанна вначале ко Светилам в Распятии, а затем и к зачастую дублирующим их/замещенным ими в комплексных композициях Творения Свету и Тьме [4, с. 366–369].

1.3. Ликующая Церковь в свитках *Exultet*

Второй контекст, востребовавший массового появления персонификации Церкви в Южной Италии, — литургические свитки *Exultet*. Пасхальный гимн *Exultet* (по первым словам — «Да возрадуются») явился одной из наиболее плодородных текстовых почв для появления новых типов персонификаций в регионе в целом. Традиция освящения пасхальной свечи, что сопровождалась пением гимна, зафиксирована по меньшей мере с V века; практика создания свитков *Exultet*, по-видимому, значительно более поздняя: Г. Кавалло считает маловероятным, что свитки использовались до десятого века, и возводит их происхождение ко временам епископства Ландольфа I (952–982) и локализует его в Беневенто [8, р. 224]. Свитки были призваны особо выделить церемониальный момент освящения свечи в Великую Субботу, в котором паства принимает участие совместно с клиром при исполнении гимна; священник, стоя на кафедре, провозглашал текст, а иллюминированная лента пергамента постепенно спускалась с пюпитра и последовательно открывала собравшимся сопровождающие текст изображения [17, pp. 186–188].

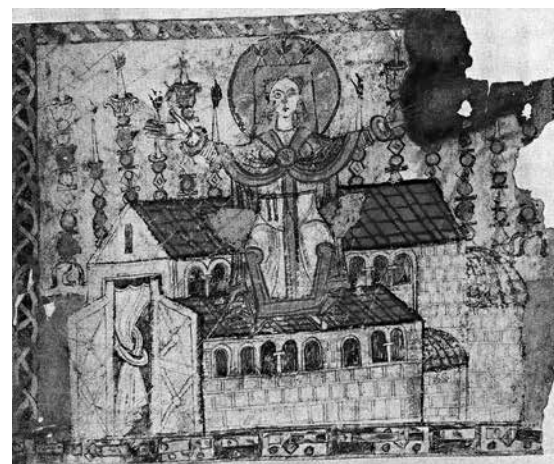
Ликующая Церковь — наиболее распространенный тип персонификации Церкви в *Exultet*. Эта фигура соответствует строке *Laetetur et mater Ecclesia, tanti luminis adornata fulgoribus* <...> («Да веселится и Матерь Церковь, украшенная блистанием света <...>»). Церковь в этом контексте действует как персонификация сообщества — то есть совокупности христиан, состоящей из мирян и духовенства. Важно отметить, что Церковь в свитках *Exultet* чаще всего представляет именно земную Церковь, это подчеркивает Э. Тубер; альтернативный же вариант представляет миниатюра X века, сохранившаяся в Фульдском сакраментарии из Геттингена, где эта персонификация призвана представить Церковь во всей ее полноте, во вневременном измерении — это видение земной и небесной Церкви одновременно [30, pp. 48–49]. Основная функция этой фигуры в новом контексте — выступить (наряду с персонификацией Земли) одним из инструментов создания образа всеобщего торжества, образа целого мира, прославляющего Воскресение Христа.

**Персонификация в принципиально новом контексте:
к вопросу о готовности отдельно взятой среды к «изобретению» персонификаций**

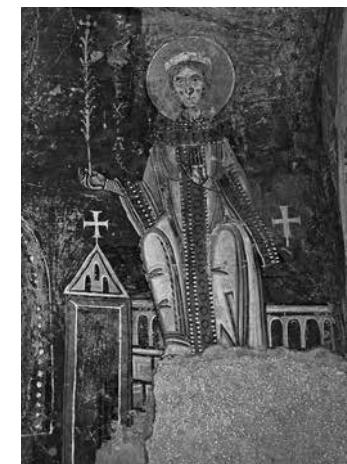
Контекстуальной «инвенции» (во многом следующей из самого текста *Exultet*, ранее X века и в других регионах не проиллюстрированного) соответствует, по-видимому, региональная «инвенция» иконографическая: ликующая персонифицированная Церковь с воздетыми руками не обнаруживается в западноевропейском искусстве прежде. Строка «Да веселится и Матерь Церковь, украшенная блистанием света» может иллюстрироваться по-разному: ей может соответствовать как изображение общины верующих, так и сцена при включении женской фигуры-персонификации. Последний интересующий нас тип, в свою очередь, представлен двумя основными подтипами: фигура может располагаться в архитектурной ячейке (в арке — центральном нефе, часто с представителями духовенства и мирянами в небольших боковых нефях, как в свитках Vat. Barb. Lat. 592, BL MS Add 30337, Montecassino 2) либо же восседать на здании, как на своеобразном троне (как в свитках Vat. Lat. 9820, Velletri). (Ил. 2.)

Первый тип, условно именуемый «фронтальной полноростовой фигурой в архитектурной ячейке», впервые фиксируется в XI веке. В общих чертах он восходит в христианской иконографии к ранним изобразительным схемам, обыкновенно сопутствующим изображению императорского двора (Миссорий Феодосия I, 379–395), однако эта иконография, в свою очередь, находит устойчивые прототипы в древнеримском искусстве (рельеф, изображающий палестру, Рим, I в. н. э., Лувр): в этих случаях представлен полноценный разрез здания. Параллельно в раннехристианском мире распространяются множественные, более лапидарные схемы фигуры-оранты в простой архитектурной ячейке (как в рельефах саркофагов, так и в многочисленных коптских стелах V–VI веков).

Этот мотив окажется весьма расхожим в искусстве «монтекассинского круга» в целом и будет не только впервые адаптирован для персонификаций Церкви, но и послужит основой для изображения правителей, клириков, знати — таково изображение Фридриха Барбароссы, симметрично разводящего руки и благословляющего предстоящих, содержащееся в южноитальянской рукописи XIII века «Книга в честь Августа, или О делах Сицилийских» Петра Эболийского. По мнению Л. Спечиаля, появление этой «массивной архитектурной формы» в свитках Экзулет может быть связано с миниатюрами из «Золотого кодекса»



2. Персонификация Церкви
Свиток *Exultet*. X в.
Апостольская библиотека, Ватикан,
Vat. Lat. 9820



3. Персонификация Церкви
Начало XII в. Фресковый
цикл в церкви Сан-Кирзе,
Педрет

XI века (1035–1046, Библиотека Эскориала, Эхтернах, Cod. Vitrinas 17): императрица Агнесса, жена Генриха II и составитель рукописи, присутствовала при освящении базилики Монтекассино (*Basilica Major*) и преподнесла по этому случаю иллюминированную рукопись [29, р. 236]. Сама же фигура Церкви внутри этого типа в отношении позы может давать две незначительные вариации: в *Exultet II* из Монтекассино (1105–1118) фигура-оранта, стоящая за престолом, действительно возносит руки к небу, в двух же других случаях полноростовая фигура в длинных литургических одеждах симметрично опирается руками на стороны арки центрального нефа.

Свитки Vat. Lat. 9820 (X век) и Velletri (возможно, XIII век) имеют очевидную связь в изображении сцены ликования Церкви — фигура восседает на здании. В. Паче свидетельствует, что своеобразие здания составляют боковые апсидиолы, что характерно для современного созданию свитка варианта раннехристианской архитектурной типологии базилики, засвидетельствованного в Кампании (в области Салерно) в Капаччо Веккьо и позднее нашедшего отражение в архитектуре эпохи Деидерия [8, pp. 103–104].



4. Персонификация Церкви
Свиток *Exultet* II. XI в.
Музей Диоцеза, Гаэта

По-видимому, этот тип персонификации Церкви, благодаря очевидному намерению автора изображения представить базилику как трон (женская фигура, облаченная в литургические одежды, восседает на подушке, размещенной на крыше базилики), имеет зависимость от параллели Мария-Регина/Экклезия. Сходный образ Марии-Церкви обнаруживается в крипте аббата Эпифания в Сан Винченцо аль Вольтурно (826–842) — крупнейшем лангобардском культурном центре. Это важно в контексте дискуссии о роли лангобардского компонента в формировании южноитальянской иконографии XI–XII веков: напомним, первый свиток *Exultet* был создан в X веке в Беневенто.

Персонификация как исторический источник: уточнение географии распространения бенедиктинских монастырей

С иконографией Церкви, восседающей на здании, связан удивительный и ценнейший историографический случай, наглядно демонстрирующий потенциал персонификации как исторического источника. Фресковый цикл из Церковь Сан-Кирзе в Педрет (Каталония) начала

XII века содержит фигуру Церкви, восседающей на здании; единственный аналогичный этой композиции пример обнаруживается в происходящих из культурной области Монтекассино, бенедиктинского монастыря, свитках *Exultet*. На основании этой аналогии К.-Л. Кун подтверждает гипотезу Ф. Манса о том, что церковь Педрет первоначально принадлежала бенедиктинскому монастырю [21]. Свидетельствует этот пример и о широте территорий, охваченных к XI–XII векам бенедиктинцами, и о силе резонанса, исходящего от аббатства Монтекассино в распространении локального визуального языка. (Ил. 3.)

Персонификация как исторический источник: свидетельство об уникальных литургических традициях региона

Наконец, заключительный пример в разделе «Церковь» крайне важен для изучения местных литургических традиций в Южной Италии — он, опять же, информативен как исторический источник в контексте, например, дискуссии о тенденциях к централизации и разобщению региональных единиц в весьма неоднородном южноитальянском пространстве в XI–XII веках. Не имеющая известных изобразительных аналогов в целом сцена — Церковь и Христос, принимающие дары — появляется в единственном свитке — *Exultet* из Гаэты, XI в. (Ил. 4.) Она не соответствует ни одной из конкретных строк пасхального гимна, но отражает местные предпасхальные литургические реалии Гаэты, блестяще реконструированные в 1937 году Т. Клаузером. Речь идет о практике заблаговременного подношения даров для пасхального богослужения, что совершалась во время Мессы Вечери Господней. Практика приношения хлеба и вина была общей для латинского мира и фиксируется в *Ordines Romani* (VII–VIII века). Т. Клаузер на основе рассмотрения миниатюры сумел показать, что в регионе, где был создан этот свиток *Exultet* (Южная Италия, Гаэта), фиксируется еще одна традиция — высоко вероятно, что можно говорить о регулярной практике принесения воска мирянами для изготовления пасхальной свечи: об этом сообщает форма кольца предметов в руках у прихожан, что соответствует способу хранения воска в Италии в это время [20, pp. 207–214]. Персонификация Церкви, их принимающая, дала возможность опознать в весьма расплывчатом с точки зрения иконографии эпизоде конкретный факт истории — в отсутствие всякой архитектуры мало что намекает на сюжет. Далее Т. Клаузер отыскивает истоки этой традиции уже не в *Ordines Romani*, где упоминаются только хлеб и вино

в ампулах (*ampullas*), которые паства приносила в церковь, но в Геласианском саκραментарии (*Sacramentarium Gelasianum*), литургической книге, предположительно возникшей в Риме в конце V–VI века, где свеча фигурирует как жертва [20, pp. 207–214]. Итак, ампулы и воск преподносятся людьми Матери-Церкви, олицетворяемой Марией, чтобы она передала их Творцу: этот мотив иллюстрируется наглядно, за счет цепи благословляющих жестов от Христа к Церкви, от Церкви к группе священников, благословляющих в свою очередь дары, подносимые группой прихожан. В этом случае потенциал персонификации был использован авторами схемы блестяще: решение изобразить Церковь как здание не позволило бы внести тонкого семантически оттенка отождествления ее с Марией, и цепочка, ведущая к Христу, распалась бы.

Таким образом, персонификация Церкви в разных контекстах может быть связана со следующими функциями, как стандартными, так и весьма необычными: это и введение в контекст Распятия бинарной оппозиции (Церковь и Синагога), и участие в торжестве Воскресения Христова, и иллюстрация местных литургических реалий в явно специально разработанной иконографии (Церковь-Мария как посредница между приносящими дары мирянами и Христом).

2. Персонификация Земли

К X веку в западноевропейском искусстве складываются несколько основных типов изображения Земли (всегда женской фигуры), восходящих, в свою очередь, к различным античным иконографическим источникам. Первый, известный преимущественно по коптским и галльским памятникам тип [22, pp. 37–38] — Земля, растягивающая наполненное плодами полотно (А. Дуччи называет его *Tellus frugifera* [12, p. 62]) — не окажется устойчивым для романского искусства и, по-видимому, не проникнет в нашу область.

Второму типу — Земле-кормилице — соответствуют практически все упомянутые нами ниже южноитальянские композиции, за исключением фигуры Земли свитка из Бари, которую мы рассмотрим отдельно позже. Тип Земли-кормилицы связан прежде всего с римской иконографией: хотя в общих чертах он восходит к иконографии Геи Куротрофос [22, p. 38], окончательно закрепляет его знаменитый августовский рельеф *Ara Pacis* [12, p. 61]; массово транслируется же в христианское искусство он, по-видимому, в каролингское время при всплеске копи-

рования антиков; тогда же становится устойчивым ранее редкий мотив вскармливания уже не младенцев, но животных¹ (оклад из слоновой кости из Мюнхена и концентрическая астрономическая миниатюра из рукописи Vat. lat. 645 fol. 67v; II пол. IX века) [22, pp. 38–39].

Персонификации Земли в южноитальянском искусстве XI–XII веков также встречаются как в классических для Западной Европы контекстах, так и в уникальных. Начнем с типичных сюжетов.

2.1. Персонификация Земли в скульптурных капителях и естественно-научном трактате: полисемантичность образа

Женская фигура в типе Земли-кормилицы обнаруживается в рельефе импоста церкви Св. Софии в Беневенто второй половины XI века. Это уникально сохранившийся для региона случай, отражающий тем не менее весьма распространенную в XI–XII веках в Западной Европе практику. Смысловый акцент, которым наделяется изображение, зависит от расположения, программы и иконографических аспектов (например, как будет показано далее, имеет значение, кого именно вскармливает Земля). Изображение могло действовать как апатропейон или вводить общие хтонические мотивы, но могло и встраиваться в сложную программу скульптурного декора романского собора. Одно из таких значений — аллюзия на образ Евы, которую может вводить изображение Земли — совсем скоро мы приведем этому объяснение; также актуальна тема о слиянии образов Земли и Разврата, описанная в отношении скульптурных капителей Ж. Леклерк-Каданер и Элизабет ден Хартог [11, pp. 40–41]. Исследователи склонны считать, что программа капителей церкви Св. Софии в Беневенто не отличается цельностью: Х. Гайз предполагает, что священные изображения (Самсон разрывает пасть льву; Архангел Михаил, побивающий змея) чередуются с профанными (Геракл и Керинейская лань, кентавры, грифоны, русалки и единороги) вне всякой логики [14, p. 255]. Уже на уровне анализа первого примера мы можем вычленировать разнообразные дискутируемые функции, которые принимала на себя персонификация Земли. Происходит же иконография этой капители, по-видимому, из монтекассинского

1 Различные животные также сопровождали Гею Куротрофос в античности (как копытные, так и змея), однако они, по-видимому, редко вскармливались ею. В ряду из девятиста шести изображений Теллус, взятых из *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, не встречается ни одного подобного изображения. См.: [15].

скриптория — Земля вскармливает быка и змея. Рассмотрим подробно ее предполагаемый источник — уже упомянутую рукопись Casin. 132.

Земля появляется в рамках традиции иллюстрирования естественно-научного трактата *De rerum naturis* Храбана Мавра в кодексе Casin. 132. Мы находим единственное изображение, примыкающее к соответствующей главе (XII: I, De terra). Первичная функция изображения Земли здесь (и многих иных изображений цикла Casin. 132) — сопровождать соответствующую главу, выступить своеобразной «заставкой». Однако подобно скульптурному изображению капители, иллюстрация из кодекса «О природе вещей» также может подразумевать более сложную, аллегорическую функцию и вводить тему грехопадения. Аллюзию на подобную интерпретацию вводит и сам Храбан Мавр, разъясняющий, что грешный змей был обречен Господом питаться землей: «Грешники также обозначаются словом “земля” там, где Господь говорит змию: “Будешь есть землю все дни”, то есть будешь влечь грешников к твоему жребию и к гибели и питаться их беззакониями»².

Ж. Леклерк-Каданер объясняет появление этого мотива, помимо возможного закономерного перехода от Геи Куротрофос, чисто пластическим переносом морского змееподобного животного водного божества Тефии на уровне каролингского скриптория в иконографию Земли, но уже как змеи [22, р. 39]. Эта миграция частного, в свою очередь, могла быть элементом более общего процесса: пара Океан — Тефия, известная, например, по мозаике из музея в Зевгме, Газиантеп, в целом иконографически повлияла на пару Земля — Океан (в рельефах саркофагов, в сценах Распятия) [22, р. 39]. А. В. Пожидаева указывает на противоречащее гипотезе обстоятельство — факт существования уже в катакомбах изображения Земли со змеей у груди [5]. По мнению К. А. Вирта, эта иконография была не просто механически перенята, но, скорее, закрепились в результате буквального толкования отрывка Бытия 3.14, где Бог проклинает змея и обрекает его на вечное поедание Земли — именно на этот отрывок и ссылается Храбан Мавр [32].

2.2. Ликующая Земля в свитках *Exultet*

Большая часть изображений Земли в южноитальянском искусстве связана с литургическим контекстом и вновь представлена регионально герметичным опытом иллюстрирования свитков *Exultet*. Образ вызван строкой текста *Gaudeat et tellus <...> totius orbis se sentiat amisisse caliginem* («Да радуется земля <...> весь мир да познает свое избавление от мрака»).

Шесть изображений ликующей Земли появляются в следующих свитках: Vat. lat. 9820 из Беневенто, X век; MS 30337 из Монтекассино, около 1075; Barb. lat. 592 из Монтекассино, около 1085–1087; MS 724 из Беневенто XII век, в *Exultet III* из Тройи, XII век, а также в *Exultet I* из Салерно, XIII век. Ключевая функция Земли в этом случае — выступить (вновь, наряду с персонификацией Церкви) одним из инструментов создания образа всеобщего торжества, образа целого мира, прославляющего Воскресение Христа. При сравнении с иными случаями появления Земли в общем западноевропейском разрезе мы вправе предположить уникальность функции, присвоенной Земле внутри этого типа рукописи, а значит, и назвать вариант «инвенцией» зоны «монтекассинского круга». Лишь отчасти схож принцип ее действия в паре с Океаном в композициях *Majestas Domini* каролингских памятников, подобных миниатюре из сакраментария Сен-Дени (Сакраментарий Карла Лысого, IX век, f. 6v.) — результат визуализации текста одного из центральных моментов богослужения, «Херувимской песни»: «Полны суть небеса и земля величества славы Твоей». Однако реализуется это иной иконографической схемой без модуля жеста ликования.

Выше мы проследили, как возникла и распространялась персонификация ликующей Церкви. По-видимому, аналогичным образом происходит «изобретение» типа ликующей Земли внутри традиции иллюминирования свитков *Exultet*: новый гимнографический контекст притягивает соответствующий модуль жеста, ранее этой фигуре не свойственный. Во всяком случае, далекий пластический предшественник этой иконографии в Средние века, по-видимому, не воспроизводится — это образ Геи-оранты, умоляющей богов о милосердии (многочисленные примеры в композициях вазописи, сродни афинскому краснофигурному килику V в. до н. э., Античное собрание, Берлин).

Персонификация как способ визуализации теологических концепций

Мы также отмечаем распространение в свитках *Exultet* изображений Земли-оранты, вскармливающей зверей — вначале чаще всего это два копытных животных. Однако важно появление в Casin. 132 крайне

2 Автор благодарит Р. Л. Шмаракова за помощь с исправлением попыток переводов необходимых фрагментов текста Храбана Мавра, пока не переведенного на русский язык латинистами.

«влиятельной» впоследствии иконографически персонификации иного подтипа, где вскармливается уже и змеей. Если предположить, что сочинение Храбана Мавра впервые иллюминировано именно в Монтекассино в XI веке, то аббатство становится локусом, ответственным за распространение схемы далее. По крайней мере в двух литургических свитках, происходящих из Монтекассино, мы наблюдаем заимствование схемы из *Casin. 132*: традиционный прежде образ воздевающей руки Земли, вскармливающей копытных, теперь также вскармливает быка и змея. В данном случае мы сталкиваемся с влиянием цикла естественно-научного трактата на иконографию цикла литургической рукописи — персонификация позволяет выявить это взаимодействие. Открытым остается вопрос: была ли семантически мотивирована для *Exultet* произошедшая в скриптории Монтекассино замена более нейтральной фигуры (Земля, вскармливающая копытных) фигурой, доступной для введения негативной коннотации (Земля, вскармливающая змея)? Искать на него ответ можно в контексте анализа развитой интеллектуальной культуры в Монтекассино при аббате Дезидерии (1058–1087), сознательно принятом им опыте реформирования традиции *Exultet*, а также в связи со ссылками на тему грехопадения в тексте гимна.

Персонификация как свидетельство глубины понимания семантики образа и потенциала атрибута ее создателем

Вторая «инвенция» свидетельствует о высоком уровне понимания семантического потенциала атрибута в южноитальянской среде в XI веке. Это утверждение кажется несколько банальным, однако А. В. Пожидаева убедительно показывает, как порой в отдельных центрах производства рукописей в Западной Европе примерно в это же время утрачивается всякое понимание функции некоторых атрибутов: в Библии из Риполла (1015–1020, Vat. lat. 5729, f. 5v.) Свет, воздевающий одну руку, в другой вместо присущего ему традиционно факела держит что-то вроде букетика цветов [4, с. 359].

Среди модулей-атрибутов у Земли в Южной Италии — рог изобилия в трех родственниках *Exultet* (Vat. lat. 9820 Беневенто, около 981–987; *Exultet*, MS 724 из Библиотеки Казанатензе, Беневенто, XII век; *Exultet* из Салерно I, Музей Диоцеза, XIII век). У истоков генезиса этого атрибута многочисленные античные фигуры (как персонификации Земли с рогом изобилия, так и другие персонификации), подразумевающие благожелательный смысл. Для Греции рог изобилия связан прежде

всего с эллинистической эпохой: в частности, он фигурирует в качестве атрибута эллинистических статуй Фортуны, где в паре с ним может появляться также и младенец — вновь со смыслом благоденствия, плодородия. Уже упомянутая Гея Куротрофос также изображалась с рогом изобилия: классическим примером является рельеф Пергамского алтаря. В романском искусстве рог изобилия — характерный и наиболее устойчивый атрибут Земли; зачастую он присваивается и Океану в традиционной паре, как также имеющему способность порождать³. Когда мы говорим об инвенции, речь о персонификации Земли в свитке *Cas. 724*, где традиционный рог изобилия в ее руке, кажется, изобразительно уподобляется факелу и сопровождается надписью *LUX*. (Ил. 5.) Такое «расширение» функции вызвано строкой, которой соответствует изображение: *Gaudeat et tellus tantis irradiata fulgoribus* («Да радуется земля, озаряемая столь дивным светом»). Таким образом, мы вправе зафиксировать изменение функции/значения устойчивого для фигуры атрибута в соответствии с контекстом: благопожелательный сюжетно нейтральный символ благодаря внешнему сходству превращается в повествовательный элемент, обладающий связью с текстом и традиционным атрибутом Света, который в традиции *Exultet* (и в анализируемой композиции) изгоняет также персонифицированный Мрак (*Caligo*).

Персонификация и менталитет зрителя в Апулии XI века

Наконец, дадим комментарий на последний пример персонификации Земли из *Exultet*, явно стоящий обособленно от всего упомянутого ранее. Это женская фигура в свитке I из Бари (первая четверть XI века), облаченная в длинные одежды; на голове ее корона из листьев. (Ил. 6.) Эта Земля не вскармливает зверей — кабан, баран, козел и собака предстоят ей, обхватившей стволы двух фланкующих ее деревьев. Интересно, что авторы этого свитка из обыкновенной для типа рукописи пары «Земля — Церковь» ограничиваются созданием изображения Земли. Свиток, в основе своей латинский, был создан в регионе Апулия в исторический момент на перекрестке пресечения византийского владычества над ним и приходом норманнских завоевателей [8, р. 129]. В Бари, с 962 года столице катапаната Италии, византийское

3 В основном в каролингских памятниках. См., например, оклад из слоновой кости Перикопы Генриха II, X век, Баварская государственная библиотека, Мюнхен.

присутствие оставило значительный след, и связь многих иконографических схем с композициями, например, мозаичных циклов Осиос-Лукас (XI в.) давно подмечена исследователями [8, pp. 129–131]. Генезис изобразительной схемы этой фигуры, не обнаруживающей почти никаких внятных современных аналогий, мы не решаемся проследить подробно, хотя, вне сомнений, круг образцов, доступный барийскому мастеру, отличен от монтекассинского. Например, использованная здесь геральдическая схема — фигура между двух массивных «столбов» с льнущими к ногам персонажами — по-видимому, была универсальной для различных сюжетов в восточнохристианском мире в это время: это и мученичество Святой Фёклы (Миниатюра из Житий Святых Симеона Метафраста, XI век, Британская библиотека), и Явление Христа женам-мироносицам (фреска Мирожского монастыря, около 1140; мозаики Монреале, 1180–1189), и, с утратой фланкирующих элементов, композиция с Даниилом во рву из монастыря Осиос-Лукас (XI в.), о множественных связях с ансамблем которого мы упомянули. Сам же набор атрибутов приходит к этой фигуре, по-видимому, из иконографии весенних месяцев. Как показал М. А. Кастинейрас, персонификации месяцев Апрель и Май зачастую изображаются с ветвями в руках. В романском искусстве это рельефы монументальных порталных циклов (например, в Везле), а также в календарный цикл мозаик пола собора в Отранто (1163–1165): Май представлен как персонаж в длинных одеждах, держащий в обеих руках ветви или ухватывающийся за стволы деревьев.

Нам же интересно в данном случае зафиксировать очевидное отклонение от устоявшейся в первых свитках *Exultet* с X века схемы обнаженной Земли-кормилицы. Нельзя ли предположить, что это отклонение служит свидетельством того, как местный, более сдержанный и опасующийся вида обнаженного тела византийский менталитет регулирует «стандартную» иконографию, а «античное» эстетическое качество персонификации сознательно устраняется? И наконец, можно поставить вопрос о том, не явилась ли Южная Италия своеобразным узлом, стабилизирующим, закрепляющим и продвигающим эту прежде необычную иконографию персонификаций категории «Земля — Весна» далее в западноевропейский средневековый мир? Совершенная в первой четверти XI века замена стандартных атрибутов-ветвей на полноценные деревья в Бари далее обнаруживается также в Апулии, в Отранто, уже во второй половине XII века: последующие же сходные примеры мы



5. Персонификация Земли
Свиток *Exultet*. XII в. Библиотека
Казанате, Рим, Cas. 724



6. Персонификация Земли
Свиток *Exultet* I. XI в. Музей
собора, Бари

наблюдаем уже в готическом искусстве (Псалтирь из Германии Mayer 12004 fol. 3r/p. 5, Галерея искусств Уокера, 1225–1235).

Таким образом, персонификация Земли встречается в самых разнообразных контекстах, причем порой полисемантически: это персонификация Земли в цикле миниатюр естественно-научного трактата (одновременно и как простая заставка-иллюстрация, и как ссылка на тему первородного греха), и скульптурный декор капителей (с функцией в спектре от апотропейона и, вновь, до ссылки на тему первородного греха и семантического сближения с образом Разврата), и принципиально новый контекст — ликующая Земля, прославляющая Воскресение Христа.

Мы рассмотрели контексты появления двух наиболее частотных персонификаций в отдельно взятой культурной среде, в Южной Италии XI–XII веков — Церкви и Земли. И многообразие самих контекстов их появления в южноитальянских памятниках, и многообразие функций

этих фигур, кажется, подтверждают ценность исследования персонификации для медиевиста в универсальном смысле.

Во-первых, персонификация — не просто периферийный декоративный элемент изобразительной схемы, но полноценный визуальный исторический источник. В силу «маргинальности», «чужеродности», эти фигуры всегда узнаваемы. В Церкви Сан-Кирзе в Педрете персонификация Церкви, восседающей на здании, переданная из латинского мира на Пиренейский полуостров в процессе обмена образцами через монашеский бенедиктинский канал, указывает на эти контакты и позволяет К.-Л. Куну подтвердить ранее гипотетическое отношение испанской церкви к ордену. В иконографии Берлинской пластины образ Церкви дал возможность Х. Кесслеру не просто указать на восточный прототип части схемы, но локализовать его, предположительно, на Южном Кавказе. Персонификация Церкви в нестандартном контексте — для иллюстрации местной литургической традиции в *Exultet* из Гаэты — источник новой информации для историка литургии, как показал Т. Клаузер. Наконец, отношение к персонификации в испытавших влияние Византии регионах Южной Италии, решение заменить в *Exultet* из Бари привычно обнаженную фигуру Земли одетым персонажем в совершенно иной иконографии, позволяет уточнить знание о местной, более сдержанной ментальности.

Во-вторых, персонификация, будучи фигурой, открытой для полисемантического теологического прочтения, часто свидетельствует и об актуальности некоторых богословских дискурсов в регионе (связь Земли и Евы, темы первородного греха и искупления, проявленная в кодексе Casin. 132, во многих свитках *Exultet*, в скульптурных капителях Св. Софии в Беневенто). О схожем интересе к теологическому потенциалу персонификаций в Южной Италии свидетельствует, например, вероятное введение бинарной оппозиции «Церковь и Синагога» в составе аллегии брака Христа и Церкви, которая могла наслаиваться на изображение брака вполне светского в Casin. 132.

Работа миниатюриста с персонификацией как с одним из наиболее сложных, часто «непонятных» элементов композиции, в отдельно взятой среде — маркер глубины понимания семантики и самого образа, и его атрибутов как частей целого, и принципов его действия внутри разнообразных контекстов. Вспомним свиток *Exultet* Cas. 724 (Библиотека Казанатензе, Рим, XII век), где мало значащий в этом контексте привычный фигура Земли атрибут — рог изобилия — превращает-

ся в факел (ведь она, озаренная светом Воскресения, изгоняет Мрак), или использование фигуры Церкви в *Exultet* из Гаэты как посредницы между приносящими дары мирянами и Христом.

И наконец, — пожалуй, самое важное — частотность персонификаций в Южной Италии, адаптация этого визуального приема для совершенно нового контекста. Мы проследили опыт введения двух персонифицированных фигур — ликующих Земли и Церкви — в иллюстративную традицию свитков *Exultet*, где им суждено жить столетиями и появляться в один из центральных моментов литургического года, в важнейший для каждого христианина вечер — в Великую Субботу. Не свидетельство ли это особой склонности среды, местного сознания к персонификации абстракций, отчасти сходного с греческим и римским, как описал Т. Уэбстер? Может ли это говорить не о механическом воспроизведении просто притягательного «древностью» образа, а о ментальном свойстве наследовать греко-римской цивилизации в отдельных, но смыслообразующих аспектах? Кажется, что этот вопрос может заслуживать отдельного вдумчивого исследования, а ответ на него — стать вкладом в долгую историю изучения связей образного ряда античности и Средневековья.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Лавджой А. О. Великая цепь бытия. История идеи / Пер. с англ. В. Софронова-Антони. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001.
2. Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2008.
3. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М.: Искусство, 1998.
4. Пожидаева А. В. Сотворение мира в иконографии средневекового Запада. Опыт иконографической генеалогии. М.: НЛЮ, 2021.
5. Пожидаева А. В. «От Земли-Кормилицы до персонификации Разврата» (24.11.21). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BYKDstzjUio>.
6. Bergman R. P. The Salerno Ivories: Ars Sacra from Medieval Amalfi. Harvard: Harvard University Press, 1980.
7. Bertaux E. L'art dans l'Italie méridionale. De la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou. Paris: A. Fontemoing, 1904.
8. Cavallo G. Exultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994.

9. *Cavallo G.* L'universo medievale: Il manoscritto cassinese del De rerum naturis di Rabano Mauro. Priuli & Verlucca, 1996.
10. *Castiñeiras Gonzales M. A.* Mesi // Enciclopedia dell' arte medievale [1997]. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/mesi_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mesi_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale)/).
11. *Den Hartog E.* All Nature Speaks of God. All Nature Teaches Man: The Iconography of the Twelfth-Century Capitals in the Westwork Gallery of the Church of St. Servatius in Maastricht // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1996. Vol. 59, No. 1. Pp. 40–41.
12. *Ducci A.* Terra, ex qua omnia gignuntur. Terra, cielo e uomo nelle immagini medievali // Terra: materia e simbolo. Arte, video, foto. Catalogo della mostra (Forte di Bard, 18 marzo – 31 agosto 2008). Milano: Silvana, 2008. Pp. 60–73.
13. *Frugoni C.* Appunti in margine alle figure del codice Casin. 132/ Rabano Mauro De rerum naturis/A cura di G. Cavallo. Scarmagno: Priuli & Verlucca, 1994.
14. *Giess H.* The Sculpture of the Cloister of Santa Sofia in Benevento // The Art Bulletin. 1959. Vol. 41, No. 3. Pp. 249–256.
15. *Guesuraga R.* La femme allaitant des serpents et ses liens avec la Luxure // Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre. BUCEMA. 2019. N° 23 (2).
16. *Heimann A.* The Six Days of Creation in a XII-century Manuscript // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1938. Vol. 1. Pp. 269–275.
17. *Kelly Th. F.* The Exultet in Southern Italy. Oxford: Oxford University Press, 1996.
18. *Kessler H. L.* An Eleventh-Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival // Jahrbuch der Berliner Museen. 1966. Bd. 8. Nr. 1. S. 67–95.
19. *Kitzinger E.* A Virgin's Face: Antiquarianism in Twelfth-Century Art // The Art Bulletin. 1980. Vol. 62. No. 1. Pp. 6–19.
20. *Klauser T.* Eine rätselhafte Exultet-Illustration aus Gaeta // Corolla Ludwig Curtius zum 60. Stuttgart, 1937. S. 207–214.
21. *Kuhn C.* Romanesque Mural Painting of Catalonia. Cambridge (MA), London: Harvard University Press, 1930.
22. *Leclercq-Kadaner J.* De la Terre-Mère à la luxure. À propos de “La migration des symboles” // Cahiers de civilisation médiévale. 1975. Vol. 18. No. 69. Pp. 37–43.

23. *Leesti E.* Carolingian Crucifixion Iconography: An Elaboration of a Byzantine Theme // RACAR: Revue d'art Canadienne. 1993. Vol. 20. No. 1/2. Pp. 3–15.
24. *Orofino G.* Citazione e interpretazione. Il rapporto con l'antico nel ciclo illustrativo dell'enciclopedia di Rabano Mauro // Medioevo. Il tempo degli antichi. Atti del VI Convegno internazionale di studi/A cura di A. C. Quintavalle. Milano: Electa, 2006. Pp. 197–207.
25. *Reuter M.* Metodi illustrativi nel medioevo: testo e immagine nel codice 132 di Montecassino “Liber Rabani de originibus rerum”. Napoli: Liguori, 1993.
26. *Rowe N.* The Jew, the Cathedral, and the Medieval City: Synagoga and Ecclesia in the Thirteenth Century. New York: Cambridge University Press, 2011.
27. *Schiller G.* Iconography of Christian Art. New York; Greenwich: Graphic Society, 1971. Vol. 1.
28. *Seznec J.* The Survival of the Pagan Gods. Princeton: Princeton University Press, 1953.
29. *Speciale L.* Montecassino. Il classicismo e l'arte della Riforma/Ed. by F. Avagliano // Desiderio di Montecassino e l'arte della riforma gregoriana. Montecassino: Abbazia di Montecassino, 1997.
30. *Toubert H.* Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia / A cura di L. Speciale. Milano: Studi romani, 2001.
31. *Webster T. B. L.* Personification as a Mode of Greek Thought // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1954. Vol. 17. No. 1/2. Pp. 10–21.
32. *Wirth K.* Erde // Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, hrsg. v. Ludwig Heinrich Heydenreich u. Karl-August Wirth. Bd. 5.