

Светлана Ковалевская

Литургический свиток из Бари. Греческое и латинское в Южной Италии XI века

Материалом для данной публикации послужил южноитальянский литургический свиток, второй четверти XI века, хранящийся в епархиальном музее города Бари. На примере этой рукописи автор рассматривает взаимодействие разных художественных традиций, существовавших в изобразительном искусстве XI века. На основе иконографического исследования иллюстративной программы кодекса, анализа его декоративных элементов и текста автор приходит к выводу, что в украшении свитка из Бари соединяются традиционная для этих территорий византийская стилистика и «латинский» способ составления новых иконографических схем.

Ключевые слова:

литургический свиток,
Бари, Апулия,
Экзультет, Средние века,
иллюстрированные рукописи.

Рукопись, рассматриваемая в данной статье, представляет собой самый ранний из четырех литургических свитков, хранящихся в епархиальном музее города Бари (Museo Diocesano di Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet I). На свитке записан и проиллюстрирован латинский текст пасхального гимна «Экзультет». Исследователи относят его ко второй четверти XI века¹ и предполагают, что он был выполнен в скриптории при соборе или при монастыре св. Бенедикта в Бари².

Среди художественных центров Южной Италии XI века Бари занимает особое место. В отличие от лангобардского Беневента или бенедиктинского аббатства Монтекассино, принадлежавших латинскому миру, Бари с VI века (с краткими перерывами)³ был греческой территорией до 1071 года (когда Роберт Гвискар присоединил эти земли к норманнскому герцогству) и входил в состав Византийской империи.

Вторая половина XI века для Бари — это переход от Византии к норманнскому владычеству. Уникальность культурной ситуации заключается в том, что долгое время здесь сохранялось и латинское, и греческое. Основывались бенедиктинские аббатства, и часть клира заменялась латинским, но наряду с латинским епископом в городе находился и византийский катепан⁴. Даже после отмены катепаната в 1071 году, при норманнах греческие церкви продолжали существовать,

- 1 Дата и происхождение определены по литургическим особенностям текста, заметкам в конце текста, анализу почерка и инициалов. Подробнее об этом см.: Exultet, rotoli liturgici del medioevo meridionale / A cura di G. Cavallo. Roma, 1994. Pp. 129–134; Cavallo G. Rotoli di Exultet dell'Italia meridionale. Bari, 1973. Pp. 50–51; Magistrale F. L'apparato grafico dei rotoli liturgici baresi // *Barracane G., a cura di. Gli Exultet di Bari, Edipuglia. Bari, 1994. P. 76; Belting H. Byzantine art among Greeks and Latins in southern Italy / Dumbarton Oaks Papers, no. 28, 1974. P. 15.*
- 2 Монастырь св. Бенедикта в Бари был основан в 978 году.
- 3 С конца VII века до 717 года — попал под власть лангобардского герцогства Беневент, с 847–871 — был захвачен арабами, входил в Барийский султанат.
- 4 С 975 года Бари стал архиепископией Константинопольского патриархата, с 970 по 1071 годы — резиденция катепана, которому подчинялись все византийские владения в Италии.

получив статус приходских церквей. Непроницаемых границ между латинским и греческим клиром в это время не было. Сосуществование двух церквей, двух обрядов, двух языков явилось питательной почвой для появления нашего памятника во второй четверти XI века.

Свиток из Бари попал в поле зрения исследователей после выхода в 1904 году первого масштабного исследования по искусству Южной Италии, выполненного выдающимся французским историком искусства Эмилем Берто [4; 23]. Часть этого большого труда была посвящена литургическим свиткам, как самому яркому явлению средневековой южноитальянской живописи. В книге впервые появились иллюстрации из нашего памятника, выполненные на основе зарисовок автора. Описания рукописи и отдельные ее иллюстрации присутствуют в обеих монографиях по литургическим свиткам, вышедших в 1936 и 1973 годах [1; 5]. В 1953 году исследуемый памятник экспонировался на выставке *Mostra storica nazionale della miniatura*, проходившей в Риме. Полностью весь иллюстративный цикл был опубликован в каталоге всех сохранившихся литургических свитков [6], вышедшем в 1994 году под редакцией Гильельмо Кавалло и изданном в 1999 году CD-Rom^e [7].

Свиток из Бари изучался историками [2; 10], палеографами [16], реставраторами [13] и историками литературы [18], однако в поле зрения историков искусства он попадал лишь в связи с анализом других памятников [3; 12; 20, гл. 1; 21; 22]. Его иллюстративная программа ранее подробно не исследовалась [6, pp. 489–494; 2, pp. 7–8].

Данная статья является первой попыткой такого изучения, цель которого — определить, по каким принципам строится иллюстративный цикл свитка, как используются традиционные иконографические схемы, каким образом создаются новые. Это позволит точнее выявить место нашего памятника в сложном и разнонаправленном художественном процессе, которым было отмечено искусство Южной Италии XI века, и подробно рассмотреть не только его «греческие», но и «латинские» черты. Анализ иллюстраций в их соотношении с текстом пасхального гимна учитывает особенности латинской литургической практики.

Свиток из Бари прежде всего был интересен ученым-византистам. Разграничение и определение разных вариантов усвоения византийских образцов на территории Южной Италии, соотношение «греческого» и «латинского», уточнение терминов *maniera bizantina*, *maniera greca* и границ их применения — это часть тех проблем, для ре-

шения которых исследователи византийского искусства привлекают изобразительный материал свитка из Бари. Принципиально важной среди этих исследований является статья Ханса Бельтинга, посвященная византийскому искусству Южной Италии, в которой среди других памятников рассматривается и декорация свитка [3, pp. 5–6, 14–22]. Автор связывает стилистику, типы ликов святых в медальонах и некоторые иконографические детали свитка с мозаиками и фресками кафоликона Осиос Лукас в Фокиде (1030–1040). Орнаментальные мотивы рукописи, по его мнению, тоже близки к декору, покрывающему своды крипты этой греческой церкви.

Как наиболее важный отметим вывод исследователей о том, что, несмотря на близость к византийским образцам, свиток из Бари не принадлежит к сфере византийского искусства, а является латинским памятником, только выглядящим как греческий⁵.

Из всего иллюстративного ряда свитка из Бари подробно рассматривались только изображения двух императоров (сюжет «Власть земная») [3, pp. 21–22; 12, pp. 185–186; 22, pp. 91–96;] и медальоны со святыми на полях рукописи [8; 17].

Наш памятник представляет собой необычный для латинского Средневековья тип рукописи — литургический свиток. Такие иллюстрированные свитки были характерны для Южной Италии⁶. Они создавались для пасхальной службы и использовались только раз в году, в пасхальную ночь. Свиток помещался на пюпитре высокой мраморной кафедры и, по мере чтения текста, дьякон разворачивал его перед общиной верующих, собравшихся в храме. Конец пергаментной ленты свешивался с пюпитра, постепенно удлинялся и позволял рассматривать все новые сюжеты, соответствующие пассажам текста или тому, что в данный момент происходило в храме. Это объясняет, почему иллюстрации были перевернуты относительно текста — текст предназначался для дьякона, стоявшего на кафедре, а собравшиеся в храме люди рассматривали картинки. Пасхальный гимн *Exultet*⁷ исполняли

5 Приспособление византийского художественного языка к нуждам латинской церкви и латинской литургии и в дальнейшем будет особенно характерно для Италии. В каждой из ее областей этот «греко-латинский» синтез имеет свои характерные черты и свою хронологию.

6 Первые свитки появились в 960-х годах, последний относится к XIV веку. Наибольшее распространение получили в XI–XII веках.

7 Гимн получил свое название от начальных слов: *Exultet* (Да возрадуются!).

во время зажигания пасхальной свечи, символизирующей Воскресение Христово, что определяет особенности его иллюстративной программы.

У текста пасхального гимна существует две редакции — старая и новая. Старый текст был распространен в местном беневентанском литургическом обряде до 1058 года, а потом был заменен новым, в ходе бенедиктинской реформы⁸. В свитке из Бари старая редакция текста, поэтому он использовался только в течение XI века⁹.

Основной текст написан на латыни, беневентанским почерком, так называемым *типом Бари*¹⁰. Музыкальная нотация невменная, беневентанского типа¹¹. Свиток состоит из восьми пергаментных секций, сшитых вместе, длина его — 525,5 см, ширина — 40 см.

Свиток украшен одним мастером, декорация свитка включает в себя цикл из 8 сюжетных сцен, два больших инициала *E* (*xultet*) и *V* (*eredignum*)¹², 28 малых инициалов¹³, а также 48 медальонов с полуфигурами святых, мучеников, апостолов и евангелистов¹⁴. Медальоны расположены на двух вертикальных орнаментальных бордюрах, обрамляющих свиток. В медальонах с образами святых — надписи греческим маюскульным письмом¹⁵. Орнаменты растительные, пяти разных типов, преобладают цветочные мотивы. Медальоны и орнаменты более всего напоминают монументальную декорацию византийских храмов X–XI веков, в особенности фрески крипты кафоликона Осии Лукас в Фокиде¹⁶. Инициалы дают важный материал для уточнения датировки и атрибуции свитка, так как данный тип выделения начальных букв встречается в рукописи 40-х годов XI века, выполненной в скриптории

8 Реформа унифицировала литургические тексты на южноитальянских территориях, попавших под юрисдикцию папы римского во второй половине XI века. В ходе этой реформы папа Стефан IX в 1058 году запретил использование местных обрядов, и в частности, старый текст гимна «Экзультет» был заменен новым.

9 Такой текст используется еще в 10 литургических свитках, однако в этом свитке из Бари — самая полная его редакция. См.: [18, pp. 33–34].

10 Беневентанское письмо — особенность Южной Италии, происходит от лангобардского письма. Впервые было выделено как особый тип палеографом Лоу. См.: [14].

11 Подробнее о беневентанском пении см.: Kelly Th. F. The Beneventan Chant. Oxford, 1989.

12 Внутри буквы *E* (высота 34 см) — остальные буквы и ноты, внутри *V* (высота 27 см) — Христос-Пантократор на троне.

13 Маюскульное унциальное письмо, инициалы расположены слева от текста. Высота — 8,5 см. Украшены плетенками «с жемчугом» и зооморфными элементами.

14 В основном представлены святые греческой церкви. Об этом подробно см.: [8, 17].

15 Из 48 медальонов 39 с надписями. Для святых — А (ΑΓΙΟΣ), для св. жен — ΗΑΓΙΑ.

16 В двух других свитках XI в., которые хранятся в епархиальном музее Бари, орнаменты другие, латинского типа, основу которого составляют цветные плетенки разных видов.

17 Roma, Bibl. Casanatense, cod. Cas. 109. См.: [19, II, 2. P. 7–32, 189–201].

аббатства Монтекассино¹⁷. Краски положены прямо на пергамент. Основные цвета — коричневый, синий, зеленый, красный, сепия, пурпур. Видны следы золочения, на тех местах, где золото осыпалось, остался тон желто-розового цвета, который был положен под золото.

В художественном языке миниатюр рукописи главная роль принадлежит линейному рисунку, контуры фигур и складки одежд ясно очерчены. Поверх рисунка положен цвет, однако здесь нет многослойной живописи, характерной для византийских миниатюр. Фигуры плоскостные, объем ликов намечен тяжелыми тенями, коричневыми и черными. Большинство лиц круглые, с густыми тенями под глазами, глаза огромные, взгляд отрешенный, устремлен вверх. Все сюжетные иллюстрации и полуфигуры в медальонах перевернуты относительно текста и инициалов (как малых, так и больших).

Рассмотрим подробнее структуру иллюстративного цикла и сопоставим его с текстом. Свиток начинается с иллюстраций, первый блок которых является своеобразным фронтисписом, иллюстрируя вводную часть (*Invitatorium*) гимна *Exultet*. Этот «фронтиспис» висает с пюпитра, давая возможность всем собравшимся рассмотреть то, о чем поет дьякон. К сожалению, эта часть свитка сохранилась хуже всего. Текст гласит: «...да возликуют сонмы ангелов в небе, да возликуют Силы небесные, и да возвестит труба Спасения победу столь славного Царя!»¹⁸ В соответствии с текстом здесь последовательно изображены: Христос в мандорле («Царь» небесный), поддерживаемой четырьмя ангелами, под ней — стоящие фигуры ангелов («сонм ангелов в небе»), вверху — «Силы небесные» (шестикрылые серафимы, тетраморф и огненные колеса). Еще выше — трубящие ангелы («труба Спасения»). Это единая композиция, однако попробуем разобраться, из каких частей она состоит.

Центральный сюжет — мандорла¹⁹ с Христом, поддерживаемая четырьмя ангелами. Христос в крещатом нимбе сидит на радуге, под ногами его — сфера. Правой рукой Он благословляет, в левой держит свиток.

18 *Exultet iam angelica turba coelorum! Exultent divina misteria, et pro tanti regis victoria tuba intonet salutaris (nat.).*

19 Контур мандорлы был золотой, золото осыпалось, обнажив нижний розово-желтый тон.

20 Самые известные примеры: Ампла из Монцы (VI в., собор в Монце), Миниатюра из Хлудовской Псалтири (сер. IX в., ГИМ. 129. Л. 46 об.), сцены «Вознесения» в куполе Софии Салоникской (кон. IX в.), Панагии тон Халкеон в Салониках (1028 г., заказчик, кстати, был катепаном Лонговардии), Св. Софии в Охриде (40-е гг. XI в.).

Это распространенная иконография для изображения сюжета «Вознесение»²⁰, однако фигуры апостолов, ангелов и Богородицы, которые обычно входят в эту иконографическую схему, заменены фигурами ангелов, изображающих, согласно тексту, «сонм ангелов в небе». Над мандорлой с Христом — тетраморф, под ним огненные колеса, по сторонам два шестикрылых серафима. Источник этой иконографии — тексты ветхозаветных пророчеств (Иез. 1: 4–25) и Апокалипсиса (Откр. 4: 7–8). Эта тема тоже может появляться в изображении сюжета «Вознесение», подчеркивая эсхатологический смысл композиции²¹. Однако в нашем свитке эти персонажи получают другой смысл — они изображают «Силы небесные», о которых говорится в тексте. Еще выше — два трубящих ангела. Традиционно они ассоциируются с темой Страшного Суда, однако здесь они изображают, согласно тексту, «трубу Спасения», возвещающую победу над смертью.

Таким образом, перед нами единая по смыслу композиция, собранная из отдельных фрагментов, смонтированная из разных иконографических схем. Нитью, на которую нанизываются все эти фрагменты, является текст гимна, а исходные иконографические схемы для этих сюжетов более всего распространены в византийской иконографии.

Текст гимна начинается с большого (полностраничного, если бы речь шла о кодексе) инициала *E* (*xultet*). Несмотря на то что большой, живописный инициал является частью декоративной программы свитка, он тоже перевернут, так как по смыслу относится к тексту. Начальная буква *E* — огромная (высота 34 см), внутри нее, двумя строчками, вписаны оставшиеся буквы [*XUL*] [*TET*]. По своему происхождению этот инициал относится к типу так называемого монтекассинского инициала, который сложился в скриптории Монтекассино в X веке под влиянием франко-саксонского искусства. Его отличительные особенности — ясная геометрия, деление буквы на сектора и заполнение их плетенками разнообразных видов, а также зооморфные элементы, в данном случае звериные головы, которыми заканчиваются концы буквы [19]. И если предыдущие иллюстрации связаны с иконографией и стилистикой

21 Пример — «Вознесение» из Евангелия Раббулы. 586 г. (Firenze, Bibl. Laurenziana, cod. Plut. I, 56. Fol. 13v).

22 *Gaudeat se tantis tellus inradiata fulgoribus...* (лат.).

23 Roma, BAV, ms. Vat. Lat. 9820; Roma, Bibl. Casanatense, ms. Cas. 724 (BI 13) 3; Salerno, museo di ocesano, Exultet; Roma, BAV, ms. Barb. lat. 592.



1. *Tellus*. Иллюстрация литургического свитка. Вторая четверть XI в. Пергамент Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1, Бари

византийского искусства, то этот инициал явно имеет латинское происхождение.

Следующая иллюстрация — персонификация Земли (*Tellus*) (ил. 1), что соответствует тексту «Да возрадуется Земля, озаряемая столь дивным светом...»²². В других литургических свитках²³ чаще всего используется схема, известная нам по рукописям Рабана Мавра, имеющая позднеантичное происхождение и распространенная в каролингских манускриптах: полуобнаженная женщина, грудь которой сосут бык и змея (могут быть варианты этой схемы). Однако для свитка из Бари



2. Инициал V. Иллюстрация литургического свитка. Вторая четверть XI в. Пергамент. Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1, Бари

была придумана уникальная композиция, более не встречающаяся в рукописях данного типа. Мать-Земля изображена здесь в виде женщины в роскошных длинных одеждах византийского типа, в венке из цветов, окруженной животными. Широко раскинув руки, она держится за стволы двух деревьев²⁴. Ее лицо с огромными глазами и отрешенностью, свойственной образам святых и мучеников, тоже выполнено в «византийской» манере, напоминая мозаики Осисо Лукас в Фокиде. (Автор

первой книги об искусстве Южной Италии, Эмиль Берто, называл ее «византийской принцессой».) Видимо, каролингская схема показалась мастеру слишком грубой и выпадающей из общей «византийской», торжественной и возвышенной, стилистики свитка.

Вторая часть *Invitatorium*»а обращена к находящимся в церкви: «<...> возлюбленные братья <...>, призывайте вместе со мною милосердие Всемогущего Бога <...>»²⁵. Поэтому следующий сюжет изображает пасхальную службу в церкви, где все главные «роли» распределены. В центре — киворий на четырех колоннах (такой киворий до сих пор стоит в соборе Бари), рядом с ним — аколит держит пасхальную свечу. Слева — высокая кафедра, на которой стоит дьякон и поет текст пасхального гимна, разворачивая свиток, справа — трон, на котором сидит епископ, его правая рука поднята в благословляющем жесте, чуть ниже — дьякон с кадиллом. Это — главные служители пасхальной литургии. К ним чуть позже художник добавил еще четырех человек в остроконечных головных уборах, они чуть меньше по размеру, чем остальные участники. По мнению исследователей [18, р. 100], это — «верные», которые могут присутствовать на «литургии верных».

Большой инициал открывает новую часть — Предварение (*Prefatio*). (Ил. 2.) Не случайно он отделен сверху и снизу цветными полосами с текстом. *Prefatio* представляет собой диалог дьякона с собравшимися в храме, текст для дьякона написан маюскульными буквами, ответы паствы — минускульным письмом.

- ГОСПОДЬ С ВАМИ.
- И с духом твоим.
- ВОЗНЕСЕМ СЕРДЦА.
- Возносим к Господу.
- ВОЗБЛАГОДАРИМ ГОСПОДА БОГА НАШЕГО.
- Достойно это и праведно²⁶.

24 По мнению В. С. Сусленкова, такая иконографическая схема связана с изображениями Бендиды — Артемиды Эфесской — Кибелы, культы которых связаны и перетекают один в другой. Указанием на это служат жест раскрытых рук, звери по сторонам, дерева в руках (иногда факелы). Однако подробное исследование этой необычной иконографии еще ждет своего исследователя.

25 <...> fratres carissimi <...> una mecum, quaeso, Dei omnipotentis misericordiam invocate <...> (лат.).

26 DOMINUS VOBISCUM. — Et cum spiritutuo. — SURSUM CORDA. — Habemus ad Dominum. — GRATIAS AGAMUS DOMINO DEO NOSTRO. — Dignum et iustum est (лат.).

Часть этого текста написана большими буквами в двух декоративных полосах, снизу и сверху окружающих инициал *V (ERE)*. Он оказывается заключенным в квадратную рамку, две стороны которой — вертикальные бордюры с медальонами, идущие по краям всего свитка, а две другие — цветные полосы с текстом *Prefatio*. Буквы *ERE* написаны в трех углах этого квадрата. Таким образом, перед нами хорошо узнаваемый полностраничный инициал, когда заглавная буква заключается в рамку и располагается по центру, а по углам или под ним дописаны оставшиеся буквы. Этот тип инициала берет свое начало в островных рукописях, обретает окончательный вид в эпоху каролингов (в позднекаролингский период он продолжает существовать в продукции скриптория Сент-Галлен), получая затем новую жизнь в оттоновских манускриптах. По стилистическим особенностям это — монтекассинский инициал (такой же, как и *E*), соединяющий в себе плетенки, четкую геометрию и зооморфные элементы.

Однако у этого инициала есть две особенности: первая заключается в самом абрисе буквы *V*, который представляет собой перевернутую греческую букву «омега»²⁷, а вторая — в том, что эта перевернутая «омега», или *V*, в свою очередь, является круглой рамой для изображения Христа-Пантократора на троне. Размещение здесь именно этого сюжета вполне логично, так как текст речитатива, написанного на цветных полосах, обращен к Господу, который и представлен здесь как Пантократор-Вседержитель, сидящий на троне, со сферой мира под ногами, благословляющий правой рукой и держащий свиток левой. Такой способ иллюстрировать начальные слова молитвы *Vere dignum* (соединяя инициал *V* или *VD* с изображением Христа) появляется уже в ранних литургических свитках X века (Roma, Bibl. Casanatense, ms. Cas 7242; Roma, BAV, Vat. lat 9820) и получает распространение в латинских сакраментариях и миссалах²⁸.

В исследуемой рукописи из Бари все инициалы перевернуты по отношению к изображениям, так как это свиток, а не кодекс. Инициал *V (ERE)* является частью текста и предназначен для дьякона, стоящего на кафедре, однако для верующих, стоящих внизу, этот инициал, будучи перевернутым, превращается в греческую омегу, внутри которой,

27 Это необычно и для латинского мира, и для монтекассинского инициала. Как правило, буква *V* в начале фразы *Vere Dignum* изображается либо как «галочка», либо как монограмма *VD*.

как в медальон, вписана фигура Пантократора, что сразу напоминает нам слова «Я есть Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель» (Откр. 1: 8). Такое сочетание латинского полностраничного инициала и греческого типа изображения Христа-Пантократора дает нам возможность увидеть тот особый тип синтеза разных традиций, который сложился в Бари²⁹.

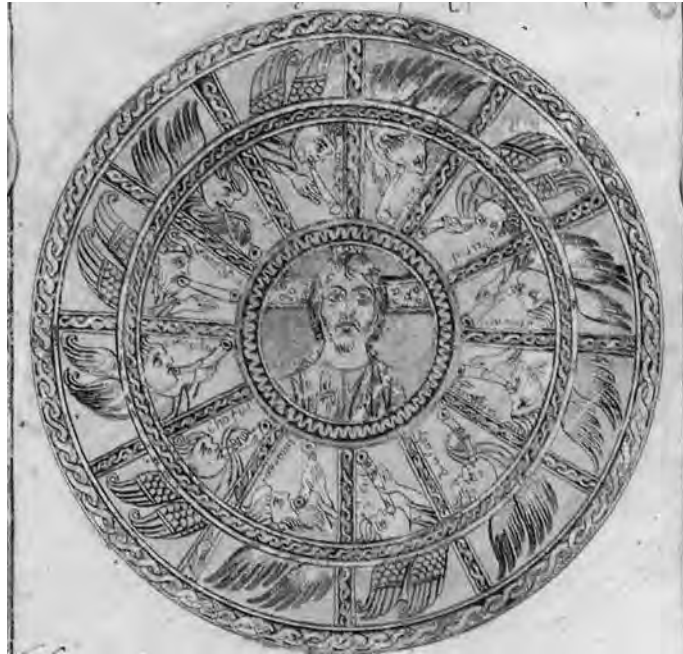
Далее идет текст собственно пасхальной службы (*Praeconium Paschale*), обращенный к Христу, который «нас к ночи сей <...> удостоил приведенными быть, в которую началось воскресение мертвых из преисподней в вечный день»³⁰. Этот текст проиллюстрирован сюжетом «Сошествие во Ад». Христос в крещатом нимбе, с крестом в руке, обернувшись, выводит из гробов Адама и Еву, держа Адама за руку. Под ногами его — скованный Сатана. Справа — цари Давид и Соломон. Такая иконография распространена в греческом мире, самым близким примером являются мозаики Осиос Лукас в Фокиде (1030–1040) и Неа Мони на Хиосе (1049–1056). Однако есть и отличие — вверху, в медальонах, расположены полуфигуры персонификаций Дня с солнечным диском (слева) и Ночи с луной и звездами (справа). Иконографический источник их относится к другому сюжету — к Распятию, где Солнце и Луна появляются уже с раннехристианского времени. Сюда они переместились, чтобы стать Ночью и Днем и проиллюстрировать строки гимна: «<...> ночь та <...>, освещенная сверканием свечей, блистает словно день <...>»³¹. Снова перед нами коллаж из разных исходных иконографических схем, цель которого — представить максимально наглядно ключевые моменты текста.

28 Однако там самой распространенной иконографией Христа будет Христос во Славе или *Maiestas Domini*, а буква *V* не будет омегой. Но общий смысл тот же: связать начальные слова текста молитвы *Vere dignum* с изображением Христа. Объединение инициала и фигуративного изображения, комментирующего смысл текста, будет более всего распространено в романскую эпоху, в XI–XII веках, в этом смысле самые яркие примеры — инициалы к книге Генезис *I* и *IN*, к Псалтири *B (eatusvir)*, к миссалу *T (eigitur)* и *V (ere Dignum)*. В эпоху готики постепенно эти инициалы будут заменены фигуративной иллюстрацией при сохранении сюжета. Так, в миссалах позднего Средневековья наш инициал *V* будет заменен изображением Христа во Славе. Этой чрезвычайно интересной проблеме посвящена первая глава в книге О. Пехта: [20].

29 Такого рода инициал (*V* — перевернутая Омега с изображением Пантократора внутри) в том же XI веке встретится еще два раза в двух свитках из Бари (Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano. Exultet 2, Бенедикционал), сделавшись особой приметой этой школы.

30 *Qui nos ad noctem istam <...> perducere dignatus est, in qua exorta est ab inferis in aeterna die resurrectio mortuorum* (лат.).

31 *<...> nox ipsa <...>, cereorum splendore tanquam dies illuminata collucet<...>* (лат.).



3. Роза ветров. Иллюстрация литургического свитка. Вторая четверть XI века. Пергамент. Archivio del Capitoło Metropolitanò, Exultet 1, Бари

Далее — часть гимна, обращенная к Богу-Творцу, Создателю мира. «Ты воистину щедрый Творец, Создатель всего <...>»³². Здесь этот текст проиллюстрирован сюжетом, известным под названием «Роза ветров». (Ил. 3.) Это круговая диаграмма, в центре которой — круг, в который включено погрудное изображение благословляющего Христа в крещатом нимбе (*formator es omnium*). Далее — два концентрических круга, разделенных на 12 секторов. Внутренний круг — изображение ветров³³, которые представлены как головы, дуящие в рог, внешний круг показан в виде крыльев ветров. Имя каждого ветра подписано в том же секторе красными чернилами, главные же ветры (север — юг — запад — восток) имеют бороды³⁴. Структура этой круговой диаграммы заимствована из научных трактатов античности и Средневековья. Она появилась



4. Похвала пчелам. Иллюстрация литургического свитка. Вторая четверть XI века. Пергамент. Archivio del Capitoło Metropolitanò, Exultet 1, Бари

в «Метеорологике» Аристотеля (кн. II, гл. 6), Исидором Севильским была упрощена, и в таком виде путешествовала из одного научного трактата в другой. Круговая диаграмма, как один из наглядных, легко запоминаемых способов организации информации, оказала огромное влияние на развитие средневековой западной иконографии. Ясные схемы средневековых научных трактатов и учебников определяют образ мышления составителей иконографических программ раннего

32 *Vere tupretiosusesoptifex, formatores omnium <...>* (лат.).

33 *Subsolamen, Eurus, Euronotus, Notus qui et Auster, Auster, Africus, Fabonius, Chorus, Circulus, Septentrion, Aquilo, Vulturmus.*

34 *Subsolamen* (восток), *Notus qui et Auster* (юг), *Fabonius* (запад), *Septentrion* (север).

и зрелого Средневековья. Здесь эта схема использована для того, чтоб показать Бога-Творца, Создателя всего существующего. Такой «естественно-научный» способ показывать Творца в окружении созданного им мира (четырёх первоэлементов, ветров, двенадцати знаков Зодиака, четырёх времен года, двенадцати месяцев и т. д.) получил большое распространение в западной иконографии. Однако ни в одном литургическом свитке больше такой сюжет не встречается.

Сюжет следующей иллюстрации можно найти только в литургических свитках. Перед нами — «труды и дни» пчеловодов. (Ил. 4.) Важность этого фрагмента для пасхальной литургии подтверждается тем, что он является самым часто иллюстрируемым сюжетом (он встречается в 18 свитках из 28). Наш вариант — один из самых подробных и разработанных. В нем фактически изображена сцена из «работ по месяцам» из календаря: слева молодой человек делает улей, над ним — дерево, на котором сидит целый рой пчел, чуть правее — высокий куст, под которым лежит уже сделанный улей. Пожилой человек, с посохом на плече и большим ножом в руке несет на спине еще один деревянный ящик с пчелами. Молодой человек справа собирает пчел с дерева в деревянный ящик. При всей условности изображения пчел, деревьев, пейзажа, персонажей, получилась на удивление живая, подробная сцена, имеющая непосредственное отношение к реальному, не умозрительному миру.

Текст, относящийся к этой иллюстрации, поется в момент зажигания пасхальной свечи. Это ключевой момент пасхальной литургии, явление Света миру, символ Воскресения Христа. Пасхальная свеча — это *Lumen Christi*, Христос как Свет, прогнавший тьму первородного греха и смерти. Восхваление пчел, сделавших воск для этой свечи, — основное содержание этого необычного, длинного и очень красивого текста, недаром его считают самым ранним южно-итальянским поэтическим произведением. В нем слышатся отзвуки языческой античности, голоса Вергилия и Цицерона. Не случайно, когда старый текст гимна был заменен новым после 1058 года, «похвала пчелам» осталась, но в нем появились новые оттенки, теперь более христианские, чем языческие³⁵.

35 В новой редакции появится мотив, который позволит оставить этот чудесный текст в пасхальной литургии — уподобление пчелы Деве Марии. Пасхальная свеча — Христос, пчела, сделавшая воск для свечи, — это Богородица. В свитках с обновленным текстом здесь появятся и сцены мариологического цикла (Рождество, Благовещение, Богородица на троне).

В отличие от остальных сюжетов, которые могут заимствоваться из других типов иллюстрированных текстов (особенно это касается новозаветных и ветхозаветных сюжетов), сюжет с пчелами уникален и встречается только в литургических свитках пасхальной молитвы Экзультет. Поскольку для него не существует привычной иконографической схемы, каждый раз художнику приходится придумывать свой вариант изображения этой сцены. Заметим, что этот сюжет «похвалы пчелам» художники всегда стараются изобразить настолько реалистично, насколько это возможно в литургической рукописи XI века³⁶.

Последняя, заключительная, часть гимна — поминание «Власти духовной» и «Власти земной». (Ил. 5.) В тексте вместо конкретных имен светских правителей и духовных лиц поставлены *illo* и *illus*, предполагалось, что дьякон сам будет вставлять при чтении нужные имена, в соответствии с конкретной исторической ситуацией. Эти имена (мнемонические заметки) написаны мелкими буквами рядом, и они являются камнем преткновения для исследователей, так как это — основание для датировки рукописи. Единодушия у исследователей в этом вопросе нет. Споры вызывает не только привязка имен из заметок к конкретным историческим персонажам, но и вопрос, касающийся иллюстраций, — были ли эти изображения портретны, связаны ли они с конкретными правителями или епископами, или это лишь символическое изображение власти духовной и светской [6, pp. 129–130; 18, pp. 35–39, 165–169].

«Власть духовная»³⁷ представлена архиепископом в остроконечном головном уборе (или папой, по некоторым версиям), сидящим на троне. По бокам от него стоят два дьякона, каждый из них в левой руке держит закрытую книгу³⁸. Все три фигуры изображены в благословляющем жесте, их головы окружены нимбами. Эта композиция была распространена как в византийском, так и в западном искусстве. В большинстве свитков этот сюжет получает похожую трактовку.

36 Степень подробности определяется уровнем квалификации художника. Самые робкие изображают только ульи, более смелые — и ульи, и пчел, еще более смелые — пчеловодов. Наша иллюстрация — одна из самых сложных.

37 В тексте: *una cum beatissimo papa nostro illo et antistite nostro illo* (лат).

38 Мнемонические заметки здесь упоминают папу Александра (видимо, Александра II, 1061–1073 гг.) и епископов Николая (архиепископ Бари в 1035–1062 гг.) и Урсоне (архиепископ Бари в 1080–1089 гг.). Это послужило основанием для вывода, что свиток использовался практически до конца XI века.

С другим же сюжетом, «Властью земной», все не так понятно. «Власть земная»³⁹ представлена двумя императорами, что соответствует тексту, где императоры упоминаются во множественном числе *imperatorum nostrorum*. Больше ни в одном свитке императоры не изображены вдвоем⁴⁰. Императоры стоят в одинаковых позах, в правой руке каждый держит крест, в левой — у одного императора лабарум, у другого — сфера, увенчанная крестом. Оба в императорских одеждах — на голове у каждого диадема (стемма) и венец с крестом, лор переброшен через левую руку. Такая иконография необычна для этого сюжета, так как в остальных свитках обычно изображен правитель и его двор (по каролингской традиции).

Одни исследователи считают, что два этих императора — братья Василий II и Константин VIII, которые правили вместе с 976 до 1025 года⁴¹. Другие же⁴² полагают, что *imperatorum nostrorum* — повторяющаяся формула, не имеющая прямого отношения к конкретным лицам, поэтому датировка рукописи не обязательно должна быть привязана к 1025 году (последнему, когда императоров было двое). Вопрос этот до сих пор остается дискуссионным. Однако, независимо от того, кто именно изображен на нашем свитке, мы можем обнаружить, что такой, на первый взгляд «византийский», образ императора оказывается не совсем каноническим. Первым на это обратил внимание Ханс Бельтинг [3, pp. 21–22]. Он заметил, что, во-первых, у императоров как-то странно распределены инсигнии — одному досталась держава, другому — лабарум, который он держит не в той руке. Во-вторых, в правой руке оба императора держат небольшие кресты. И в-третьих, внимательно присмотревшись к одежде, мы можем увидеть, что при сохранении таких деталей, принципи-

39 В тексте: *memorate, Domine, famulorum tuorum imperatorum nostrorum illius et illius* (лат.).

40 Во всех остальных свитках (кроме одного) император в тексте упомянут в единственном числе и изображен один. Существует только один свиток (Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, Exultet 2, 1059–1071), где император упомянут во множественном числе, но изображен все равно один.

41 Константин, после смерти брата правил один до 1028 года. По мнению Эмиля Берто и Франческо Бабудри, *terminus post quem* («не ранее») — 978 года, когда основан скрипторий при монастыре св. Бенедикта, *terminus ante quem* («не позднее») — 1025 года, пока императоры еще оба живы.

42 К ним принадлежат Франческо Магистрале, Ханс Бельтинг, Гильельмо Кавалло и Валентино Паче. Датируют свиток они второй четвертью XI века, в соответствии с особенностями декора и палеографии.

43 Существует версия, что это было сделано специально, чтобы привязать свиток из Бари к 1025 году, когда епископ Византий (*Bizantio*) получил от папского престола признание Бари митрополией. См. об этом: [9, pp. 229–245].



5. Власть земная. Иллюстрация литургического свитка. Вторая четверть XI века. Пергамент. Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1, Бари

альных для императорского ритуала, как лор, перекинутый через руку, на плечах у них обоих лежит драгоценный воротник-оплечье, который более свойствен женскому императорскому облачению.

Перед нами снова своеобразная мозаика из нескольких иконографических схем. Перед художником стояла задача — изобразить двух императоров⁴³. В качестве образца для такой нестандартной композиции

он мог использовать, изображения отдельно стоящих фигур византийских императоров⁴⁴, портрет императора с императрицей⁴⁵ (композиция Константина и Елены со Святым Крестом)⁴⁶. Структура у этих двойных портретов схожая – две фигуры в рост, в парадных одеждах, с императорскими инсигниями. Кроме того, кресты в руках императоров отсылают нас к еще одному возможному источнику – иконографии святых жен. Так, например, в мозаике кафоликона в Осиос Лукас в Фокиде изображены св. Ирина и св. Екатерина, которые держат в правой руке крест, а в левой – сферу с крестом, как и император, стоящий справа, из свитка в Бари.

Таким образом, мы имеем дело с памятником, в котором выбор иконографических источников и схем отличается большой свободой. Миниатюрист создает совершенно новый тип иллюстративного цикла, у которого нет прототипов ни на Востоке, ни на Западе. Из обширного пласта западного и византийского искусства он как бы собирает новый «коллаж».

Вернемся теперь к вопросу соотношения «латинского» и «греческого», заявленному в названии статьи. «Латинского» изобразительного материала, то есть выросшего на почве варварской Европы, кажется, в исследуемой рукописи немного (в отличие от других южноитальянских литургических свитков). Это прежде всего орнаментальные инициалы: с разными узорами плетенок, оканчивающиеся звериными головами и телами, они, несомненно, происходят из варварского мира. Начав свою жизнь на островах и продолжив ее в европейских скрипториях, в X веке они добрались до Южной Италии.

Стилистические черты византийского искусства первой трети XI века, усвоенные латинскими мастерами, проявляют себя как набор приемов – огромные глаза, отрешенные взгляды, тяжелые тени и так далее. Они придают «византийский» вид всему свитку. В поисках цельности мастер сознательно обращается к византийскому орнаменту, дополняя декоративные полосы медальонами, которые еще более усиливают это впечатление.

44 Как, например, мозаичное изображение императора Александра в Св. Софии в Константинополе (мозаика в северной галерее. 913).

45 Как, например, изображение императора Никифора Вотаниата с Марией (Paris, BNF, Coisl. 79, f.2v).

46 Пример – свв. Константин и Елена (Парма, Палатинская библиотека, cod. 5, f. 13).

Однако при всей внешней, иконографической и стилистической близости к византийскому миру, перед нами памятник, иллюстративная программа которого могла возникнуть только внутри латинской культуры. Свиток из Бари – это пример латинского мышления в греческой художественной среде. Он выглядит продуктом греческим, мастер сознательно ориентируется на «византийские» образцы, однако способ использования этих образцов свидетельствует о латинском происхождении свитка. Мастер воспринимает их как исходный материал для создания новых иконографических схем, часть из которых он монтирует по принципу коллажа, составляя их из разных кусочков или придавая дополнительный смысл привычной схеме.

Такое «монтирование» новых иконографических схем из нескольких фрагментов хорошо видно на примере самых «византийских» композиций – это «фронтисписная» композиция с ангелами, Силами небесными и трубящими ангелами, Сошествие во Ад, императорские изображения. Ни одна из них не оставлена в первоначальном, «византийском» виде. Все изменено с целью создания иллюстрации к отдельным словам текста из самостоятельных фрагментов.

Свобода от иконографических канонов, активное составление новых композиций на основе уже имеющихся, отношение к иконографической схеме как к конструкции, которую можно разобрать на части и собрать заново, заимствование разных художественных приемов⁴⁷, использование схем научных трактатов для создания новой иконографии (например, в сюжете «Роза ветров»), особое внимание к инициалу и надделение его дополнительным символическим смыслом (яркий пример тому – трактовка инициала *V=omega*), все это – «латинские» черты памятника. Стоит подчеркнуть, что все вышеперечисленное характерно для живописи романской эпохи в целом.

Искусство романики имеет центробежный характер, что подтверждается существованием множества локальных вариантов. Своеобразие каждого из них является результатом ассимиляции различных художественных традиций. Особая культурно-историческая ситуация

47 Сознательный и программный эклектизм романики, проявляющийся в свободном заимствовании и комбинировании любого по происхождению материала – будь то арабский орнамент, византийский сюжет, нормандский инициал или античный аканф, особенно ярко проявится здесь уже в следующем веке, в памятниках норманнской Сицилии.

Апулии XI века, где некоторое время сосуществовали латинская и греческая церкви, служила питательной почвой для местной художественной школы. Свиток из Бари являет собой яркий пример книжного искусства, в декорации которого соединяются традиционная для этих территорий византийская стилистика и «латинский» подход в создании новых иконографических схем.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Avery M. The Exultet Rolls of South Italy. Princeton, University Press, 1936.
2. Babudri F. L'Exultet di Bari del sec. XI // Archivio Storico Pugliese. 1957. No. 10. Pp. 8–169.
3. Belting H. Byzantine art among Greeks and Latins in southern Italy // *Dumbarton Oaks Papers*, no. 28, 1974. Pp. 1–29.
4. Bertaux E. L'art dans l'Italie méridionale. Paris: Albert Fontemoing, 1904.
5. Cavallo G. Rotoli di Exultet dell'Italia meridionale. Bari: Adriatica, 1973.
6. Exultet, rotoli liturgici del medioevo meridionale/A cura di G. Cavallo. Roma, 1994.
7. Exultet. Testo e immagine nei rotoli liturgici dell'Italia meridionale. Università degli studi di Cassino, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 1999 (CD-ROM).
8. Falla Castelfranchi M. Gioco di specchi. I clipei dell'Exultet I di Bari e le loro associazioni // *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di Studi offerti a Pina Belli D'Elia/A cura di L. Derosa e C. Gelao. Foggia, 2011. Pp. 29–35.*
9. Fonseca C. D. Vita religiosa, vita quotidiana e costume // *Musca G., Tateo F., a cura di. Storia di Bari dalla conquista normanna al ducato sforzesco. Bari, 1990. Pp. 229–274.*
10. Gli Exultet di Bari/A cura di G. Barracane. Bari: Edipuglia, 1994.
11. Kelly Th. F. The Beneventan Chant. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
12. Ladner G. B. The "Portraits" of Emperors in Southern Italian Exultet Rolls // *Speculum*. XVII, 1942. Pp. 181–200.
13. Le radici della Cattedrale. Lo studio edilrestaurato del succorponel contest della fabbrica della Cattedrale di Bari/A cura di P. Belli D'Elia, E. Pellegrino. Bari: Edipuglia, 2009.

14. Loew E. A. The Beneventan Script. Oxford: Clarendon Press, 1914.
15. *Magistrale F. L'apparato grafico dei rotoli liturgici baresi / A cura di Barracane G. Gli Exultet di Bari. Bari: Edipuglia, 1994. Pp. 75–95.*
16. *Magistrale F. Culturagrafica a Bari fra IX e XI secolo // Tateo, 1989. Pp. 411–443.*
17. Mayo P. Borders in Bari: the decorative program of Bari I and Montecassino under Desiderius // *Scritti raccolti in memoria del XV centenario della nascita di S. Benedetto (480–1980). Montecassino, 1984 (Misc. Cassinese, 48). Pp. 31–67.*
18. Micunco G. Exultet I di Bari. Parole e immagini alle origini della letteratura in Puglia. Bari: Stilo, 2011.
19. Orofino G. I codici decorati dell'Archivio di Montecassino. V. I–III. Roma, 1994–2006.
20. Päht O. Buchmalerei des Mittelalters. Munchen: Prestel Verlag, 1984.
21. Pace V. La Puglia fra arte bizantina e manieragrega // *Ars auro gemmisque prior. Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet. Textes réunis par C. Blondeau, B. Boissavit-Camus, V. Boucherat, P. Volti. Zagreb–Motovun, 2013. Pp. 491–498.*
22. Spatharakis I. The portrait in Byzantine illuminated manuscripts. Leiden, 1976.
23. Zuccaro R. Les miniatures des rouleaux liturgiques, L'illustration de la prose Exultet // Bertaux E. L'art dans l'Italie meridionale. Aggiornamento dell'opera di Emile Bertaux. Roma, 1978. T. IV. Pp. 423–466.