В.С. ЯРНЫХ

Старший преподаватель кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: vera_yarnykh@mail.ru

V.S. YARNYKH

Senior Lecturer. Art Theory and History Department. Stroganov Russian State University of Arts and Industries
e-mail: vera_yarnykh@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_4_1_296_308

ДИАЛОГ МАСТЕРА И ЕПИСКОПА В «ВИДЕНИИ РОТБЕРТА, МОНАХА МОЗАКА»: К СОЦИАЛЬНОМУ ПОРТРЕТУ ХУДОЖНИКА В ОВЕРНИ X В.

DIALOGUE BETWEEN THE MASTER AND THE BISHOP IN THE VISIO ROTBERTI MONACHI MAUZIACENSIS: TOWARDS THE SOCIAL REPRESENTATION OF AN ARTIST IN THE 10TH CENTURY AUVERGNE

Статья обращена к проблеме социального статуса художника в Галлии X в., на основе овернского текста «Видения монаха Ротберта» дьякона Арнальда. Знатный клирик Адалельм, архитектор и скульптор базилики Нотр-Дам в Клермоне, изображен в нем в контексте семейных, религиозных и профессиональных связей, причем они предстают в сложном переплетении. Одновременно можно говорить о коллективной и даже иерархической трактовке авторства в «Видении», где соавторами мастера предстают заказчик и сновидец, заранее увидевший во сне завершенную постройку. При этом именно с фигурой Адалельма связано искусное воплощение боговдохновенного замысла в базилику, словно бы построенную руками ангелов.

The paper explores the problem of social status of the artist in Early Medieval Gaul through the perspective of the Visio monachi Rotberti, an ekphrastic text written in the late 10th century Auvergne

by the deacon Arnaud. In the text the noble cleric Adalelmus, the architect and sculptor of the basilica of Notre Dame in Clermont, acts within epy complex network of social, religious and professional interactions. The Visio also witnesses to the collective, or rather hierarchic treatment of authorship, with the artist's figure complemented by the patron who had initiated the campagne and the seer who had seen the oeuvre in a dream before it was finished. Nevertheless, Adalelmus is the one responsible for the masterly realization of the celestial vision into a material basilica built as if it had been constructed by hands of angels.

Ключевые слова: Средние века, мастер и заказчик, знатное происхождение, память и забвение, Овернь, Клермон-Ферран, Стефан II Великий, епископ Клермонский.
Keywords: Middle Ages, artist and patron, noble origins, memory and oblivion, Auvergne, Clermont-Ferrand, Etienne II the Great, bishop of Clermont.

«Видение монаха Ротберта» — экфрастический визионерский текст, посвященный перестройке базилики Пресвятой Богородицы в Клермоне в конце X в. (после 984 г.) [15, p. 384–385]. Долгое время считалось, что речь идет о здании Клермонского собора. Однако археологические и исторические исследования последних лет выдвинули ряд убедительных доказательств в пользу того, что в тексте описывается более раннее здание на месте романской базилики Нотр-Дам-дю-Порт [11, p. 62–65] (рис. 1). Данное сочинение представляет особый интерес в контексте проблемы взаимоотношений заказчика и художника и социального облика художника во Франции X в., а также позволяет оценить фигуру архитектора и скульптора базилики Адалельма как отражение типа мастера-клирика, традиционно выделяемого исследователями для характеристики статуса художника на латинском Западе в X–XII вв.

Мастер-клирик, ремесленник и интеллектуал в одном лице, считается ключевой фигурой в искусстве романской и протороманской эпохи (во всех его видах за исключением строительной практики) [12, p. 24–29; 32, p. 62–63, 20; p. 121–134]. Автором концепции является выдающийся польский искусствовед Петр Скубишевский [28, p. 263–321]. Мастер-клирик сочетает практику целого ряда художественных ремесел



Рис. 1. Оби постройки в пространстве Клермона. Арморіал Гийома де Ревеля. 1450 г. BN Paris Français 22297. F. 71. [См. 18]

с пастырскими обязанностями, составлением религиозных сочинений, реформированием Церкви, иногда даже политикой. О владении художественным ремеслом сообщается в отношении таких ключевых фигур в Церкви X — нач. XI в., как св. Дунстан (909/924–988), архиепископ Кентерберийский (миниатюрист, скульптор и ювелир) [3, p. 20: Artem scribendi necnon citharizandi pariterque pingendi peritiam diligenter excoluit. 24, p. 79: Praeterea manu optus ad omnia posse facere picturam, litteras formare, scalpello imprimere, ex auro, argento, aero et ferro, quicquid liberet operari]; св. Этельвольд (904/909–984), епископ Винчестерский (ему слава миниатюриста и ювелира приписывается в поздних текстах, см. выше), Бернвард (960–1022), епископ Хильдесхаймский (миниатюрист, архитектор и ювелир) [30, p. 758: Nihilominus tamen in levioribus artibus quas mechanicas vocant studium impertivit. In scribendo vero adprime enituit, picturam etiam limate exercuit, fabrili quoque scientia et arte clusoria omnique structura mirifice excelluit, ut in plerisque aedificiis quae pompatico decore composuit, post quoque claruit]. Не вполне понятно, на каком этапе своей религиозной карьеры высшие церковные иерархи занимались художественным ремеслом. Однако можно видеть, что границы между фигурами мастера и заказчика в X — нач. XI столетия размыты не только в плане авторства концепции и программы, но и в плане социальной и культурной идентичности (принадлежности к одному сообществу, социальному слою и культурному кругу). Даже техническая сторона работы мастера может контролироваться и регламентироваться компетентными заказчиками, получившими аналогичную профессиональную выучку [10, p. 19–38; 13, p. 125–139; 31, p. 47–52]. При этом в нарративных источниках художественное ремесло, являясь красивым дополнением в образе идеального епископа или аббата эпохи, редко оказывается самодостаточным пово-

дом для детального изображения мастера в текстах. В результате представительность этой выборки блистательных мужей для понимания социального статуса художника X в. достаточно спорна. Беглые упоминания мастеров в надписях и текстах нередко позволяют связать художников с церковной средой и предполагать, что их обучение происходило в соборных и монастырских школах, но этим все и ограничивается. Опираясь на изучение материальных аспектов памятников и надписей, современные исследования частично заполняют белые пятна о социальном статусе раннесредневековых и романских художников в отношении отдельных регионов [8, p. 15–30; 17, p. 839–853; 21, p. 295–309; 22, p. 77–91].

«Видение монаха Ротберта» редко рассматривают в контексте проблемы социального статуса художника и взаимодействия мастера и заказчика в раннее Средневековье [18, p. 39–50]. Общие работы также нечасто уделяют этому многослойному тексту более одной фразы [25, p. 371–394; 29, p. 14–15; 33, p. 181]. Вместе с тем уникальность «Видения» состоит в том, что мастер предстает в нем в чистом виде, непосредственно в роли создателя базилики и статуи для нее, причем во взаимодействии с заказчиком постройки. Жанр текста накладывает отпечаток на изображение обоих персонажей. Однако они не превращаются в абстракции.

В «Видении» фигура художника Адалельма прописана несколькими беглыми штрихами. Сведения, которые сообщает автор, рисуют образ раннесредневекового мастера, типичный для текстов того времени и при этом нетипично конкретный и емкий. Адалельм предстает клириком очень знатного происхождения («nobilissime genitum»). Заказчик базилики и ее декора епископ Стефан Клермонский также характеризуется в сочинении Арнальда как «муж блистательный родом» («uir spectabilis genere») [2, p. 385]. Речь идет об одном из ключевых персонажей в религиозной и политической жизни Оверни, Стефане II Великом (943–984). Епископ Стефан, действительно, принадлежал к высшей аристократии региона, происходя из рода Клермонских виконтов. Адалельм связан с ним не только формально как с главой диоцеза, где он служит. Из текста «Видения» можно предположить, что мастер базилики принадлежит к ближнему кругу Клермонского епископа. По крайне мере, он впервые упоминается как клирик, которого Стефан имеет в своем окружении (букв. — «близ себя», «penes se»), причем неясно, идет ли речь о положении Адалельма в церковной иерархии Клермонского диоцеза или о его особом статусе как мастера, регулярно работающего при епископе-заказчике. Арнальд опу-

скает не только сан и место служения мастера-клирика, но также имена родителей и родословие обоих персонажей — подробности, обычные, например, в агиографии эпохи. Однако автор не считает нужным упомянуть их в кратком тексте, в центре которого не истории персонажей, но строительство нового храма.

Само упоминание благородного происхождения героя представляет собой классический топос раннесредневековой религиозной литературы. Вводя персонажей в повествование, агиографы и хронисты пишут о знатности святых, клириков, адресатов чудес, причем в X–XI вв. это упоминание происхождения становится более детальным и систематическим. В недавней монографии «Переписывая святых и предков. Память и забвение во Франции 500-1200» Констанс Бушар рассматривает идентичность аристократии и роль в ней происхождения с позиций конструирования памяти и, в частности, «прагматической памяти», нацеленной на осуществление текущих целей знатных родов и правящих династий. Она делает вывод о принципиальном изменении в идентичности знатных родов с началом каролингской эпохи, что находит выражение в формировании родовой памяти и генеалогий. Как и Патрик Гири в своем программном исследовании 1994 г. «Призраки памяти. Память и забвение в конце первого тысячелетия», для понимания исторической памяти британская исследователь использует дихотомию памяти и забвения. Если воспользоваться этим ракурсом, можно заключить, что в раннее Средневековье личные и социальные характеристики художника, если он не принадлежал к числу государственных деятелей, церковных реформаторов и святых, регулярно подвергаются «забвению», выпадая из поля «прагматической памяти» [5, p. 190191; 14, passim]. Случайность редкого выхода художника из поля забвения и перемещения его в поле «прагматической памяти» хорошо иллюстрирует фигура Спирхафока, аббата Аббингдонского (1047–1051). Подробности его карьеры как ювелира попадают в текстовую традицию, когда он после конфликта из-за Лондонской епархии сбегает из Англии с «мешками» («marsupiorum receptacula») церковных сокровищ, а также золотом и драгоценными камнями, которые получил для изготовления короны по заказу Эдуарда Исповедника («auri gemmarumque electarum pro corona imperial cudenda») [9, p. 463]. Здесь надо отметить, что, хотя раннесредневековый художник воспринимался современниками как ремесленник, само ремесло ювелира считалось в IX–XI вв. престижным и укрепляло статус владеющего им в глазах авторов и их читателей [19, p. 71–73; 26,

p. 209–210]. Можно вспомнить и вышеприведенный пример Этельвольда Винчестерского, который после Нормандского завоевания приобретает в текстах репутацию искусного ювелира, возможно, в силу контаминации с фигурой скандально известного Спирхафока, бывшего, как и он, одно время настоятелем аббатства Гластонбери [9, p. 283; 17, p. 338–40; 6, p. 196]. Симптоматично, что и в этом случае поводом к конструированию фигуры Этельвольда как художника служит кража. Однако, в отличие от Спирхафока, сам он выступает не похитителем, но златокузнецом, создавшим похищенные предметы церковной утвари [9, p. 283].

Адалельм однозначно называется в «Видении» архитектором базилики («aecclesiam arundine metiuit, et mirifice consummauit») и автором статуи-реликвария Пресвятой Богородицы, предназначенной для ее алтаря («iam dicto Adalelmo fecit cathedram ex auro et lapidibus preciosissimus fabricare»), известным мастером, работающим с золотом и камнем (quem obtime idoneum omnique opere ex auro et lapide peritum cuncti nostri afines nouerunt»). Его фигура иллюстрирует широту художественной выучки раннесредневекового мастера-клирика. Однако, как Этельвольд и злополучный Спирхафок, в тексте он предстает, прежде всего, ювелиром, златокузнецом («aurifex»). Начало чудесного видения аббата Роберта разворачивается именно в ювелирной мастерской, где завершается изготовление статуи. Младший брат Адалельма, Адам, также работает здесь, научившись ювелирному искусству у брата [2, p. 385–386].

Помещение мастерской Адалельма не описывается детально. Оно фигурирует под несколько неожиданным термином «palacium», который, впрочем, не всегда обозначает резиденцию правителя / аристократа или же дворец епископа, но иногда отсылает к большим размерам помещения или используется фигурально [4, p. 647; 34]. В данном случае «palacium» может быть одновременно возвышенной метафорой по отношению к пространству, увиденному в чудесном сне, обозначением его как «чертога», и отсылкой к просторности помещения. Мастерская предстает в тексте залом, где под началом братьев, именуемых златокузнецами («aurifices») и мастерами («artifices»), работает круг помощников («iuniores»). Оба эти термина входят в число распространенных самоидентификаций художников в надписях романской эпохи. Их статус в мастерской и общественное положение трудноопределимы. Речь может идти и о работниках на подхвате, и об обученных или находящихся в обучении ювелирах. В тексте «aurifices» и «artifices» часто используется во множественном числе, и из контек-

ста не всегда понятно, имеются ли в виду два брата или все работающие в мастерской ремесленники. Однажды при описании работы над статуей рядом с ювелирами (aurifices) упоминаются их подчиненные («ministri»), но распределение работы между первыми и вторыми не уточняется. Эти помощники могут быть клириками, как сам Адалельм, или же оказаться мирянами, как многочисленные ювелиры (artificiosi), работавшие под началом очередного англо-саксонского мастера-клирика Маннига, аббата Ившема [23, p. 203; 26, p. 208–210]. В случае с Адалельмом помощники туманно обозначаются как «юноши», «определенные» или «вверенные ему» («sibi adsignatis iunioribus»). Возможно, они принадлежат к числу младших клириков Собора, распределенных в мастерскую епископом, обучаются в соборной школе или напрямую отданы златокузнецу в ученичество. При этом указаний на низкий статус «юношей» нет.

Также важным штрихом к портрету златокузнеца становятся обстоятельства появления в мастерской епископа Стефана Великого. Подошедшие к заключительному этапу изготовления статуи Богородицы ювелиры после обсуждения решают пригласить епископа прийти как можно скорее. В том, что вестник с приглашением отправляется между делом и словно мимоходом, без выяснения местонахождения и занятости епископа, можно видеть очередной свидетельство приближенности Адалельма к персоне заказчика. В то же время прибытие («adventus») и присутствие («praesentia») епископа сообщает завершению статуи сакральный характер. Вероятно, это свидетельствует и о шаговой доступности мастерской — прелат быстро появляется на зов. И также — об осведомленности мастеров о его вероятном местонахождении. В тексте нет прямых указаний на то, что «чертог», в котором трудятся ювелиры, принадлежит к единому комплексу с Клермонским собором или епископской резиденцией, но это могло бы объяснить осведомленность ювелиров о перемещениях заказчика и их близость к его особе.

Вместе с тем, спонтанность отправленного епископу приглашения и неформальность приема вовсе не обязательно говорят о незначительности социальной дистанции между знатными братьями-ювелирами и их заказчиком. Многие штрихи текста Арнальда свидетельствуют об эмоциональной вовлеченности епископа, особо почитавшего Богородицу, в процесс изготовления статуи: лексически многократно подчеркивается, что он спешит в мастерскую («protinus», «non distulit», «sub celeritate»). Именно трепетным отношением епископа к Богородице и ее храму мо-

жет быть обусловлена вера мастеров в его готовность прийти их «воодушевить» («solacium ferre»). Более того, Адам считает завершение статуи в отсутствие епископа «недостойным» («nequaquam equum») [2, p. 386]. В самом начале текста Богородица прямо называется «защитой и хранительницей его [Стефана] души» — ей он посвящает «столь прекрасное видом и дивное для взоров» строение [2, p. 385]. Уже то, что видение аббата Роберта начинается с изготовления статуи, а сам текст завершается ее установкой в храме, проводит мысль Арнальда об особой значимости заалтарного образа Пресвятой Богородицы в освящении пространства базилики (рис. 2). Как и христологическая колонна Бернварда в Хильдесхайме (рис. 3), свободностоящая колонна, предназначенная для этой статуи, играет программную роль в организации восточной части храмового пространства.





Рис. 2. Изображение статуи в рукописи «Видения Ротберта» X в. Clermont Ferrand BM Ms 145 F.130v [см. 18]

Рис. 3. Реконструкция расположения колонны Бернварда в базилике Арх. Михаила в Хильдесхайме: B. Gallistl, Die Bernwardsäule und die Michaeliskirche zu Hildesheim. Hildesheim: Olms Verlag, 1993

По сути, особое попечение Девы Марии служит обоснованием для боговдохновенного характера всего здания базилики, центральной идеи всего текста. При этом два брата-златокузнеца участвуют в мистических событиях «Видения Ротберта» почти наравне с авторитетными фигурами Клермонского диоцеза (епископом Стефаном Великим, аббатом Робертом Мозакским и Друкбертом, его покойным предшественником). Их мастерская приобретает черты литургического пространства (рой дьявольских мух изгоняют церковным обрядом, проведенным епископом; богородичные пчелы залетают в восточное окно) [2, p. 386]. На фоне этого символического пласта завершения статуи сам технический процесс работы над ней уходит в тень, в поле «забвения».

В другом месте уже отмечалось, что повествование «Видения» диалогично [1, с. 170], но, точнее даже будет сказать, полифонично, поскольку в нем действуют несколько участников-собеседников, которые

присутствуют при «сборке» («maiestatem iungi») [2, p. 386] статуи в мастерской, а потом вместе отправляются смотреть базилику. Полифоничность и иерархичность характеризуют не только систему персонажей «Видения», но и отражают их совместное участие в строительстве базилики. По логике текста как видения, боговдохновенный замысел о постройке воплощается совместным усилием заказчика (епископом Стефана), сновидца (Роберта) и собственно мастера (Адалельма). О вкладе Стефана как заказчика говорится и в третьем, и во втором, и в первом лице. Помимо нейтральных формулировок («fecit fabricare», «arbitras poni», «preparasti», «per cuius exordium constructum sit templun»), используется и однозначное «построил» «construxit», «edificauit», «consruxi», подчеркивающие его ключевую роль в строительстве базилики (ср. о мастере Адалельме: «metiuit», «consumauit», «conpleuit») [2, p. 385–389]. При этом в «Видении» ничто не указывает на епископа Стефана как на соавтора иконографической программы или ее технического воплощения: в треугольнике «мастер — заказчик — сновидец» ему принадлежит организаторская, религиозная и литургическая функция организатора, духовного вдохновителя и архиерея, освящающего пространство. Аббат Роберт не вовлечен непосредственно в строительство базилики — в тексте «Видения» он — наблюдатель, который «увидел» и «рассказал», «засвидетельствовал» («testatur… uidisse», «uidisse», «uidit», «narrabat», «narrabat», «intimari», «referre») [2, p. 386–389]. Однако этот персонаж выполняет принципиальную для жанра видений о небесных постройках роль [7, p. 113–123; 27, p. 82]. Он свидетель-посредник, который совмещает земной и небесный планы текста и доносит до заказчика небесный план завершения постройки.

Фигуре Адалельма отведено в этой иерархии особое место, предопределяющее те черты мастера-ремесленника, которые попадают в данном случае в поле прагматической памяти и, соответственно, в текст. Во-первых, дьякон Арнальд последовательно вписывает фигуру создателя статуи и базилики в локальную традицию Клермонского диоцеза: в свидетели мастерства Адалельма он призывает «всех наших соседей» («nostri afines»); говоря о неосведомленности о подобном искусстве среди мастеров прошлого, вновь пишет в первом лице («мы не можем уподобить» («[ne]quimus assimilare»). Как о факте, известном всем жителям Оверни, упоминает о строительстве базилики епископ Стефан [2, p. 385, 388].

При выраженной локальности традиции и исторической памяти, в которую вписывается фигура архитектора и его постройка, рассказ

о видении небесного прообраза базилики и риторика в описании храма сообщают мастеру и его произведению универсальный характер. Конкретные черты облика новой базилики и биографии ее создателя переплетаются с отсылками к Небесному Иерусалиму и признанием ее исключительности среди других ныне известных храмов во всем мире [2, p. 385–389]. Помимо вводной похвалы в начале, Адалельм как искусный мастера неоднократно характеризуется косвенно — через упоминание удивительности и бесподобности его постройки и статуи. Здесь нужно вспомнить о потусторонней авторитетной фигуре, введенной в текст «Видения», — «достопочтенном» аббате Друкберте. Воочию видевший небеса, Друкберт задает вопрос о том, людьми или «руками ангелов по Божьему соизволению» («dei nutu angelicis manibus») построено здание базилики, и получает от епископа Стефана заверение, что здание построено людьми («hominum sepius desudauerunt manus») [2, p. 390]. Распределяя реплики в этом диалоге, Арнальд не только опирается на закономерную неосведомленность покойного аббата о происходившем в Оверни после его кончины, но и заявляет о сопоставимости постройки Адалельма с небесными красотами от лица авторитетного свидетеля.

Таким образом, в «Видении» Адалельм представляется клириком знатного происхождения и мастером-универсалом — архитектором, скульптором и ювелиром. Он изображен в контексте семейных, религиозных и профессиональных связей, которые предстают в сложном переплетении. В тексте «Видения» социальная характеристика мастера базилики несет важную прагматическую функцию. И речь идет не о создании на реальном или вымышленном материале генеалогической легенды для символически значимой фигуры, но о конструировании сакральной топографии новой базилики, которая является лейтмотивом «Видения». В данном случае Адалельма важно представить исключительным мастером, достойным воплотить небесный образ храма. Именно он ответственен за искусное техническое воплощение здания и статуи. Исключительность архитектора-ювелира подкрепляется его высоким статусом — принадлежностью к религиозной элите и знати. Взаимодействие епископа Стефана и мастера Адалельма в системе образов «Видения» предопределено жанровой топикой и интенциями автора. Заказчик представлен, в соответствии с идеалом достойного епископа, как пастырь и архиерей, благословляющий мастеров и освящающий пространство. При этом базилика, явленная в сновидении Роберта, есть небесный образ будущего земного

храма, поэтому в полифонической структуре текста к тандему земного мастера ангельской постройки и мудрого и авторитетного заказчика присоединяется фигура третьего соавтора — сновидца, которому отводится роль свидетеля и толкователя чуда.

Список литературы:

1. *Ярных В.С.* «И узрели они посреди моста лествицу»: небесный образ земного храма в «Видении» Робера, аббата Мозака // Небесная Лествица. Искусство как восхождение. Изобразительное и декоративное искусство, архитектура, дизайн и предметно-пространственная среда христианского мира / под редакцией А.Н. Лаврентьева, А.В. Сазикова. — Москва, 2023. — С. 66–72.

2. Arnaldus diaconus. Visio monachi Rotberti // Marie, le culte de la vierge dans la société médiévale / Ed. D. Iogna-Prat. — Paris: Beauchesne, 1996. — P. 385–390.

3. *Auctor B*. Vita Sancti Dunstani // Memorials of Saint Dunstan / Ed. by W. Stubbs. — Cambridge: Cambridge University Press, 2012 (первое издание: London: Longman, 1874). — P. 3–52.

4. *Blaise A*. Dictionnaire latin-français des auteurs du moyen-âge. — Turnhout: Brepols, 1975. — 970 p.

5. *Bouchard C.B*. Rewriting Saints and Ancestors: Memory and Forgetting in France, 500–1200. — Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2014. — 384 p.

6. *Browett R*. The Fate of Anglo-Saxon Saints after the Norman Conquest of England: St Æthelwold of Winchester as a Case Study // History. — 2016. — Vol. 101. — № 2 (345). — P. 183–200.

7. *Carty C.M.* (1988). The Role of Gunzo's Dream in the Building of Cluny III. // Gesta. — 1988. — Vol. 27. — № 1/2. — P. 113–123.

8. *Castiñeiras González M.A*. Artiste-clericus ou artiste-laïque: Apprentissage et curriculume vitae du peintre en Catalogne et en Toscane // Cahiers de Saint-Michel de Cuxa. — 2012. — Vol. 43. — P. 15–30.

9. Chronicon monasterii de Abingdon / Ed. J. Stevenson. T. 1. — London: Longman, Brown, Green, Longmans, and Roberts, 1858. — 615 p.

10. *Cohen A.S., Derbes A*. Bernward and Eve at Hildesheim // Gesta. — 2001. — Vol. 40. — № 1. — P. 19–38.

11. *Grélois E., Saudan M.* Chartes et documents de l'église de Clermont antérieurs au XIIe siècle. — Aubervilliers: Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (IRHT), 2015. — 253 p.

12. *Erlande Brandenburg A*. L'an mille et la création artistique // Hortus Artium Medievalium. — 2000. — T. 6. — P. 17–34.

13. *Freeman A., Meyvaert P.* The Meaning of Theodulf's Apse Mosaic at Germigny-des-Prés // Gesta. — 2001. — Vol. 40. — № 2. — P. 125–139.

14. *Geary P.* Phantoms of Remembrance. Memory and Oblivion at the End of the First Millenium. — Princeton: Princeton University Press, 1994. — 248 p.

15. *Goullet M., Iogna-Prat D.* La Vierge en «Majesté» de Clermont-Ferrand // Marie, le culte de la vierge dans la société médiévale / Ed. Dominique Iogna-Prat. — Paris: Beauchesne, 1996. — P. 383–405.

16. Historia Ecclesie Abbendonensis: The History of the Church of Abingdon / Ed. and trans. by J. Hudson. Vol. I. — Oxford: Clarendon Press, 2007. — 437 p.

17. *Kume J.* Escribanos e iluminadores en la frontera cristiano-hispana entre los siglos X y XI: la costumbre del retrato // El mundo de los conquistadores / M. Ríos Saloma. — México: Sílex Ediciones, 2015. — P. 839–860.

18. *Lauranson-Rosaz C.* Les élites et l'architecture dans le centre de la Gaule durant le haut Moyen Âge. L'exemple de Clermont en Auvergne: de la cathédrale de Namace (5e s.) à celle d'Étienne II (10e) // Hortus Artium Medievalium. — 2007. — Vol. 13. — № 1. — P. 39–50.

19. *Leclercq-Marx J.* La «signature» au Moyen Âge. Mise en perspective historique // Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, Identidad y Estatus / Ed. M.A. Castiñeiras González. — Barcelona: Editorial Círculo Rojo, 2017. — P. 63–76.

20. *Le Deschault de Monredon T.* Formación, viaje y memoria visual: los escultores de Auvernia y su evolución artística // Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, Identidad y Estatus / Ed. M.A. Castiñeiras González. — Barcelona: Editorial Círculo Rojo, 2017. — P. 121–134.

21. *Mentré M.* L'enlumineur et son travail d'après les manuscrits hispaniques du haut moyen âge // Artistes, artisans et production artistique au moyen âge: rapports provisoires. Vol. I. Hommes. — Paris: Picard, 1986. — P. 295–309.

22. *Mineo E.* L'artiste lettré? Compétence graphique et textuelle de l'artiste roman à travers les signatures épigraphiques // Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, Identidad y Estatus / Ed. M.A. Castiñeiras González. — Barcelona: Editorial Círculo Rojo, 2017. — P. 77–91.

23. *Mineo E.* Le vocabulaire de la création artistique dans les signatures épigraphiques du Moyen Âge central // Créer: créateurs, créations, créatures au Moyen Âge / Ed. F. Besson; V. Griveau-Genest; J. Pilorget. — Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2019. — P. 195–214.

24. *Osbern.* Vita Sancti Dunstani // Memorials of Saint Dunstan / Ed. by W. Stubbs. — Cambridge: Cambridge University Press, 2012. — P. 69–161.

25. *Palazzo E.* La liturgie de l'Occident médiéval autour de l'an mil. État de la question // Cahiers de Civilisation Médiévale. — 2000. — Vol. 43. — № 172. — P. 371–394.

26. *Pinder M., Coatsworth E.* The Art of the Anglo-Saxon Goldsmith: Fine Metalwork in Anglo-Saxon England: Its Practice and Practitioners. — Rochester; New York: Boydell Press, 2002. — 293 p.

27. *Salet Fr.* Hézelon de Liège, architecte de Cluny // Bulletin Monumental. — 1967. — T. 125. — № 1. — P. 81–82.

28. *Skubiszewski P.* L'intellectuel et l'artiste face à l'oeuvre à l'époque romane // Le travail au Moyen Age. Une approche interdisciplinaire. — Louvain-la-Neuve, 1990. — P. 263–321.

29. *Schmitt J.-Cl.* La culture de l'imago // Annales. Histoire, Sciences Sociales. — 1996. — Vol. 51. — № 1. — P. 14–15.

30. Thangmarus. Vita Bernwardi // Monumenta Germaniae Historica. Scriptores. T. 4 / Ed. G.H. Pertz. — Hannover: Hahn, 1841. — P. 754–782.

31. *Tschan F.J.* Early Eleventh Century Bronze Casting // Archaeology. — 1950. — Vol. 3. — № 1. — P. 47–52.

32. *Wirth J.* L'image à l'époque romane. — Paris: Cerf, 1999. — 496 p.

33. *Wirth J.* L'image médiévale, Naissance et développements (VIe-XVe siècles). — Paris: Meridiens Klincksieck, 1989. — 396 p.

34. Dictionary of Medieval Latin from British Sources/ Ed. by R. Ashdowne, D. Howlett, and R. Latham. British Academy: Oxford, 2018. [Электронный ресурс]. — URL: https://logeion.uchicago.edu/palatium (дата обращения: 20.05.2023).