НОВАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Искусство раннего Средневековья

«Темные века»: Италия, Испания, Франция, Англия, Ирландия, Скандинавия в VI—VIII веках

Каролингская империя

Искусство Западной Европы в X—начале XI века: Испания, Англия, Оттоновская Германия

АЗБУКА

НОВАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Первобытное общество
Древняя Греция
Древний Рим
Раннее Средневековье
Романский период
Готика
Возрождение
Барокко
Рококо
Классицизм
Ампир
XIX век
Модернизм
Постмодернизм
Искусство стран Востока

Санкт-Петербург
Издательство "Азбука"
2000

НОВАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Искусство раннего Средневековья

Санкт-Петербург
Издательство "Азбука"
2000

УДК 7.0
ББК 85.1
Н 55

Серия «Новая история искусства» основана в 1999 г.

Автор проекта доктор искусствоведения, профессор
С. М. ДАНИЭЛЬ

Авторский коллектив серии:

М. Ю. ГЕРМАН, доктор искусствоведения, профессор
Г. П. ГРИГОРЬЕВ, доктор исторических наук
С. М. ДАНИЭЛЬ, доктор искусствоведения, профессор
Е. В. ЗАВАДСКАЯ, доктор искусствоведения
А. К. ЛЕПОРК, кандидат искусствоведения
Д. Ю. МОЛОК, кандидат искусствоведения
Ц. Г. НЕССЕЛЬШТРАУС, кандидат искусствоведения, профессор
В. Н. РАЗДОЛЬСКАЯ, кандидат искусствоведения, профессор
А. В. СТЕПАНОВ, кандидат искусствоведения
И. Д. ЧЕЧОТ, кандидат искусствоведения

Ведущий редактор серии Г. А. СОЛОВЬЕВА

Оформление В. В. ПОЖИДАЕВА

Обработка иллюстраций В. А. МАКАРОВА, И. И. КУЧМЫ

© Ц. Г. Нессельштраус, текст, состав ил., 2000
© «Азбука», 2000

ISBN 5-267-00300-X

НОВАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Новый проект издательства «Азбука» — история мирового изобразительного искусства и архитектуры в 20 томах. Издание осуществляется в сотрудничестве с петербургскими и московскими искусствоведами, признанными специалистами в избранных областях. Тома новой серии, идентичные по основным параметрам, удобны в обращении, превосходно иллюстрированы, снабжены информативным аппаратом. Оригинальность концепции, положенной в основу издания, можно свести к следующим принципиальным моментам.

Прежде всего, на первый план выдвинуты стилевые черты, совокупностью которых определено лицо той или иной художественной эпохи. Это не означает, что история искусства трактована как история стилей. Речь лишь о доминантах, не исключающих того, что входит в противоречие с магистральными течениями искусства.

Каждый том принадлежит перу одного автора. Предполагается относительная свобода авторской интерпретации художественных явлений и событий — в противоположность нивелирующим тенденциям, еще недавно определявшим характер отечественных изданий такого рода. Иными словами, авторский коллектив, включающий ученых трех поколений, в значительно меньшей степени связан условиями предварительного договора о том, как следует мыслить историю искусства. Если противоречия существуют, не надо делать вид, будто их нет, — такая позиция плодотворнее любого искусственно достигнутого со-

гласия. Каждая книга серии обладает выраженной индивидуальностью. Следовательно, читателю предстоит стать не слушателем хора, но свидетелем и в известной мере участником диалога.

Наконец, «распределение» авторов по эпохам не мешает им в отдельных случаях пересекаться в историческом времени, ибо стили, течения, школы, мастера и произведения искусства воздействуют не только в пределах однажды отпущенного им жизненного срока, но и на значительной временной дистанции.

По существу, это первая систематическая история искусства, издаваемая в новейшее время, с учетом пересмотренных и вновь установленных фактов, при использовании богатейших материалов и концепций, накопленных и разработанных мировым искусствознанием.

Непосредственно адресованные изучающим историю искусства, книги новой серии могут быть востребованы и самым широким кругом читателей.

С. М. ДАНИЭЛЬ

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 9

РАННЕХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО 27

«ТЕМНЫЕ ВЕКА» (VI—VIII вв.) 89
ИСКУССТВО ИТАЛИИ 94
ИСКУССТВО ИСПАНИИ 114
ИСКУССТВО МЕРОВИНГСКОЙ ФРАНЦИИ. 120
АНГЛО-ИРЛАНДСКОЕ ИСКУССТВО 149
ИСКУССТВО СКАНДИНАВИИ 208

ИСКУССТВО КАРОЛИНГСКОЙ ИМПЕРИИ
(Каролингский Ренессанс) 231

ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ
В X — НАЧАЛЕ XI ВЕКА 299
ИСКУССТВО ИСПАНИИ 299
ИСКУССТВО АНГЛИИ. 313
ИСКУССТВО ОТТОНОВСКОЙ ГЕРМАНИИ
(Оттоновский Ренессанс). 319

Хронологическая таблица 372
Словарь терминов 378
Библиография 381

ВВЕДЕНИЕ

«Поразительный расцвет искусства в феодальную эпоху, по крайней мере с XI века, не только создал в глазах потомства неувядающую славу этой эпохе в жизни человечества. Искусство служило тогда языком для выражения наиболее возвышенных форм религиозного чувства, равно как и для столь характерного взаимопроникновения священных и мирских сюжетов, самыми наивными свидетельствами чего остаются некоторые фризы и капители в церквах. Но кроме того, искусство очень часто служило как бы прибежищем для духовных ценностей, которые не могли проявиться другим способом»[1].

Эти слова известного французского историка Марка Блока представляются нам сегодня бесспорными. Кажется, никогда больше изобразительное искусство не занимало такого места в духовной жизни Европы, как в средние века. Об этом говорит и огромное число сохранившихся, несмотря на все утраты, произведений, и необычайное разнообразие их сюжетов.

Однако «неувядающая слава» искусства Средневековья была признана потомками далеко не сразу. Ни один период в истории европейской художественной культуры не вызывал столь противоречивых суждений у представителей последующих поколений. В течение нескольких столетий — в XV—XVIII веках — господствовало почти полное неприятие средневекового искусства, в котором видели лишь проявление варварского невежества, прервавшего развитие классических традиций античности. Это мнение, сформулированное писателями, гуманистами и художника-

ми Возрождения, разделялось впоследствии представителями искусства и теории классицизма. Лишь немецкие писатели периода «Бури и натиска» и французские романтики рубежа XVIII и XIX столетий открыли духовность средневекового искусства, положив начало увлечению готикой, распространившемуся во многих странах. Результатом более глубокого изучения средневекового искусства, начавшегося на рубеже XIX и XX столетий, стала его радикальная переоценка и признание за ним важнейшей роли в истории всей художественной жизни Европы. Новая точка зрения привела к пересмотру привычного представления о полном разрыве между классикой и средневековым искусством, а также к попыткам уточнения его хронологических границ. В связи с этим возникло много споров и разногласий, не решенных и по сей день. Поэтому, начиная обзор искусства Западной Европы в средние века, необходимо хотя бы в общих чертах остановиться на проблемах периодизации искусства Средневековья и его места в истории европейской художественной культуры.

Понятие «средние века» возникло в Италии в XV—XVI столетиях как уничижительное определение промежуточного периода между гибелью великой античной цивилизации и новым подъемом культуры, который, как тогда полагали, начался с творчества Джотто и явился возрождением традиций классической древности. В искусстве этого промежуточного периода видели в то время лишь упадок, порожденный невежеством и полным забвением классических идеалов. Действительно, если рассматривать произведения западноевропейского средневекового искусства с позиций классической эстетики, они дают основание для подобной оценки, ибо многое в них представляет разительный контраст античной традиции. В противоположность конструктивной ясности античных храмов с четким разделением в них несущих и несомых элементов и с характерной лаконичностью их очертаний, готические соборы, несмотря на огромные размеры, значительно превосходящие величину древних строений, создают иллюзию легкости, словно преодолевающей давление инертной массы камня. Стены в них вытеснены окнами, занимающими почти все пространство между опорами, стрельчатые своды и башни устрем-

ляются ввысь, достигая невиданной ранее высоты, фасады же покрыты ажурной резьбой с множеством разнообразнейших декоративных мотивов, которые, по насмешливому выражению Вазари, имеют такой вид, «будто они из бумаги, а не из мрамора или камня»[2]. В скульптуре и живописи исчезает ценившаяся в античном искусстве математическая выверенность пропорций человеческого тела, они становятся произвольными. Так, например, в романских рельефах нередко можно видеть рядом фигуры от непомерно вытянутых до маленьких большеголовых. Живопись более не создает иллюзии объема или пространства, геометрическая и воздушная перспектива не применяется, светотень исчезает, цвет становится локальным. Словом, вопреки принципам античной эстетики, изобразительное искусство более не соответствует привычному представлению о «подражании природе».

Разумеется, средневековое искусство прошло за тысячу лет через много изменений, и различные его этапы и локальные школы не могут быть охарактеризованы одинаково. И все же есть некоторые общие принципы, которым подчиняются зодчество и изобразительная культура всей эпохи, что при разнообразии частных явлений и даже смене стилей определяет ее единство. Они-то и оказались неприемлемыми для художников и писателей Возрождения.

Итальянские источники XV и XVI столетий изобилуют негативными оценками произведений искусства Средневековья. Одним из первых высказал такое суждение Джованни Боккаччо. В посвященной Джотто новелле «Декамерона» он восхваляет живописца за то, что тот «снова вывел на свет искусство, в течение многих столетий погребенное по заблуждению тех, кто писал, желая, скорее, угодить глазам невежд, чем пониманию разумных»[3]. Сходную оценку роли Джотто дал и флорентийский скульптор Лоренцо Гиберти в своей книге «Комментарии»[4], а Антонио Манетти в биографии Филиппо Брунеллески утверждал, что последний изгнал из архитектуры приемы варварских времен, называемые «немецкой манерой». Об этой «немецкой манере» идет речь и в приписывавшемся некогда Рафаэлю письме к Папе Льву X. Осуждая «здания времен готов», которые «до такой степени лишены всякого изящества и всякой манеры, что они не

сходны ни с античными, ни с современными», автор сообщает, что после разрушения Рима «стали появляться образцы архитектуры немецкой, которая, как видно еще ныне из ее орнаментации, весьма далека от прекрасной манеры римлян и древних». Он осуждает также применение стрельчатой арки, якобы ведущей свое происхождение «от тех необрубленных деревьев, которые, если согнуть немного и связать между собою их ветви, образуют заостренную арку». Стрельчатая же арка, по мнению автора, не выдерживает большой нагрузки и «не имеет привлекательности для нашего глаза, наслаждающегося завершенностью круга»[5].

Итог подобным суждениям подвел Джорджо Вазари в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550). В посвященном архитектуре разделе введения к книге он пишет о работах, «именуемых немецкими», которые сильно отличаются украшениями и соразмерностями от древних и новых. «Ныне лучшими мастерами они не применяются, но избегаются ими как уродливые и варварские», — сообщает он далее, утверждая, что «манера эта была изобретена готами, ибо после того, как были разрушены древние постройки, а войны погубили и архитекторов, то оставшиеся в живых стали строить в этой манере, выводя своды на стрельчатых арках»[6].

С этого времени всю средневековую архитектуру стали именовать готической, что служило синонимом слова «варварская». За редкими исключениями подобная оценка встречается и в произведениях поэтов, писателей и философов эпохи Просвещения во Франции. «Ужасный вкус готических строений! / Чудовища, следы невежественных лет; / Вас изрыгнули варваров потоки, / В своем разливе затопившие весь свет», — писал Жан Батист Мольер художнику Пьеру Миньяру, имея в виду собор Парижской Богоматери, а по мнению Жан-Жака Руссо, «порталы наших готических церквей высятся позором для тех, кто имел терпение их строить»[7]. Во времена французской революции конца XVIII века подобные суждения, подкрепленные ненавистью ко всему, что ассоциировалось со «старым режимом», привели к уничтожению ряда средневековых памятников, по словам постановления Конвента, «оскорбляющих чувства республиканцев». Так, были разрушены церковь аббатства Клюни, церковь Сен-

Мартен в Туре, сбиты статуи собора Парижской Богоматери, а в 1800 году был даже опубликован технический проект наиболее быстрого и эффективного способа разрушения готических соборов.

Разумеется, не все придерживались столь враждебного отношения к готике, однако подобные взгляды были преобладающими до конца XVIII века, когда в оценке искусства Средневековья наметился перелом. Живое представление о том, как происходил этот перелом, дает опубликованная в 1772 году статья Иоганна Вольфганга Гёте «О немецком зодчестве». Статья эта посвящена Страсбургскому собору, который Гёте считал единоличным творением немецкого архитектора Эрвина фон Штейнбаха.

«Когда я впервые шел к собору,— начинает свой рассказ Гёте,— голова моя была набита общепринятыми мнениями о хорошем вкусе. Понаслышке чтил я гармонию масс, чистоту форм и был решительным врагом путаных причудливостей готических украшений. Словно в главе словаря, собрал я под рубрикой „готическое“ все синонимы нелепостей, какие когда-либо приходили мне в голову: неоправданное, беспорядочное, сумбурное, перемешанное, наляпанное, перегруженное. Не разумнее, чем народ, называющий варварским весь чуждый ему мир, называл я „готическим“ все, не входившее в мою систему, начиная от вычурных пестрых куколок или картинок, какими украшают свои дома наши знатные бюргеры, до подлинных остатков старого немецкого зодчества, о котором я, словно по поводу каких-то причудливых завитушек, подпевал в общем хоре: „совершенно утопает в украшениях“; и потому, направляясь к собору, я испытывал страх, словно перед встречей с уродливым мохнатым чудовищем.

Каким же неожиданным чувством поразил меня его облик, когда я приблизился к нему! Огромное и цельное впечатление заполнило мою душу, ибо составленный из тысяч гармоничных частей, он позволял мне лишь впитывать и наслаждаться, но не познавать и объяснять. Это был будто отзвук небесного восторга, и как часто возвращался я, дабы насладиться этой небесноземной радостью, приобщиться к великому духу наших старших братьев, воплощенному в их творениях. Как часто возвращался я, чтобы созерцать его величие и великолепие со всех сторон и возможных расстоя-

ний, при каждом освещении дня... Как ясно светился он в душистом сиянии утра, как радостно протягивал я к нему свои руки, созерцая гармоничные массы, оживленные бесчисленными малыми деталями, где, подобно творениям бессмертной природы, все, до мельчайших частиц, имеет свой облик и сливается с целым»[8].

Так начинался тот поворот «Колеса Фортуны» — по выражению Жака Ле Гоффа, «излюбленного символа Средневековья»[9], — который открыл путь к пониманию средневековой культуры. Достигшая апогея во времена революции ненависть к «старому режиму» и порожденному им искусству стала сменяться романтическим интересом к прошлому, его истории, легендам, творениям. В Германии провозвестниками этого были Вольфганг Гёте, Вильгельм Вакенродер, Фридрих фон Шлегель, во Франции — писатели романтизма Рене Шатобриан, Виктор Гюго. Рано проявился интерес к средневековому искусству и в Англии, где еще с конца XVIII века стали публиковать описания отдельных памятников и их групп, а в начале XIX века была поставлена проблема об этапах развития средневекового искусства. Попытка решения ее предпринята еще в книге Томаса Рикмана «Опыт разграничения стилей архитектуры в Англии от Завоевания до Реформации», вышедшей в 1817 году[10]. Вероятно, не без ее влияния вопрос об этапах развития средневекового зодчества привлек внимание также и французских археологов.

Уже с самого начала изучения архитектуры Средневековья стало ясно, что стрельчатая арка, раньше считавшаяся изобретением древних готов, появилась на самом деле лишь с XII—XIII столетий, до того же церковные здания перекрывались полуциркульными сводами, подобными тем, какие применялись в Европе еще во времена древних римлян. Поэтому было предложено называть этот период романским, используя термин, принятый в то время в лингвистике по отношению к языкам, восходящим к латинской (римской) основе. Полагают, что первым такое определение применил нормандский ученый, натуралист и антиквар Шарль де Жервиль в письме, адресованном в 1818 году его коллеге Огюсту Ле-Прево. В научной же публикации история средневекового зодчества была впервые четко разделена на две главные фазы нор-

мандским исследователем средневекового искусства графом Арсисом де Комоном, основателем общества антикваров в Нормандии (1823), а затем и Французского археологического общества (1834). В 1830—1841 годах он напечатал шеститомную «Историю религиозной, гражданской и военной архитектуры», созданную на основе читавшегося им в Кане курса лекций, а между 1850—1870 годами вышел в нескольких изданиях его двухтомный «Словарь, или Основы археологии»[11]. В этих работах Арсис де Комон обосновал разграничение в истории средневековой архитектуры двух сменяющих друг друга стилей — романского и «оживального», — произведя второй термин от французского наименования стрельчатой арки[12]. Термин «оживальный», впрочем, не привился. За архитектурой со стрельчатыми сводами сохранилось старинное название «готика», которое теперь стали относить уже не ко всему зодчеству Средневековья, а лишь к поздней фазе его стилистической эволюции.

Эта терминология была затем использована для обозначения основных этапов развития всей западноевропейской художественной культуры Средневековья. Начальный ее период, длившийся от падения Римской империи до конца X века, характеризуется отсутствием единого стиля и разнообразием форм, сложившихся в результате взаимодействия различных художественных традиций. Это так называемый дороманский период, лишь к концу которого начинают складываться первоначальные основы романского стиля. Второй этап получил название романского (XI—XII вв.), третий — готического (XIII—XIV вв). Разумеется, приведенные датировки имеют лишь приблизительный характер и иногда существенно различаются в разных странах.

Как видим, этапы развития средневекового искусства определяются в общепринятой периодизации стилями церковного зодчества, и это не случайно. В отличие от христианского Востока, где светская власть подчинила себе духовенство, на Западе Церковь, сложившаяся в могущественную организацию еще во времена распада Римской империи, оказалась после ее крушения единственным объединяющим началом, сочетая в себе элементы как духовной, так и светской власти. Правда, временами светские правители пытались оспаривать первенство папской вла-

сти, однако они достигли подлинного успеха лишь в XIV—XV столетиях (Авиньонское пленение пап, Констанцский собор). В области же духовной жизни авторитет Церкви был незыблем. Средневековая художественная культура Европы была христианской культурой, хотя и впитала в себя ряд отзвуков древних обычаев и мотивов. Церковь была главным заказчиком произведений искусства. Самыми величественными зданиями были христианские храмы, украшенные монументальной скульптурой, фресками и витражами, и именно церковное зодчество было сферой формирования стилей средневекового искусства, как религиозного, так и светского. С некоторым несовпадением в хронологии и наличием местных особенностей эти стилистические приемы подчинили себе искусство всех западноевропейских стран.

Изучение и реставрация памятников средневекового искусства начались со второй четверти XIX века. В 1830-х годах археолог Александр Ленуар создал в Париже Музей французских памятников, собрав в нем фрагменты декора парижских церквей, уцелевшие после их разграбления во времена революции. В 1877 году возник Комитет по историческим памятникам, в который вошли, среди прочих, архитектор Эжен Виолле-ле-Дюк и писатель Проспер Мериме. Виолле-ле-Дюк сосредоточил усилия на изучении и реставрации памятников средневекового зодчества, а в 1854—1868 годах опубликовал десятитомный «Толковый словарь французской архитектуры XI—XVI веков», не утративший значения и по сей день[13]. Проспер Мериме положил начало изучению в то время почти еще неизвестной романской монументальной живописи и впервые привлек внимание к одному из самых замечательных ее памятников — фрескам церкви Сен-Савен-сюр-Гартан. Ему же принадлежит заслуга спасения собора Сент-Фуа в Конке с его грандиозным рельефом «Страшный суд». Увлечение Средневековьем, особенно готикой, распространилось и в других странах. В XIX веке в Германии были достроены оставшиеся незавершенными башни соборов в Кёльне и Ульме, кроме того, в Германии, Англии и Франции стали возводить здания в неоготическом стиле.

Формирование искусствоведческой науки на рубеже XIX и XX столетий привело к постановке общих проб-

лем развития европейской художественной культуры и разграничению ее этапов. Большую роль в этом сыграла венская школа искусствознания во главе с Алоизом Риглем (1858–1905). В вышедших в 1898 и 1901 годах его работах «Проблемы стиля»[14] и «Позднеримские художественные ремесла на основании находок на территории Австро-Венгрии»[15] он отверг обычное для того времени представление о единой направленности художественного прогресса и выдвинул идею «художественной воли» как основы для смены стилей. Согласно Риглю, формальные признаки, характеризующие стили искусства, являются результатом различного направления «художественной воли», отражающей мировоззрение каждой эпохи. С этих позиций Ригль выступил против оценки отдельных этапов развития искусства как периодов его упадка. Против подобной оценки позднеримского искусства выступил также другой венский ученый Франц Викхофф в опубликованной в 1885 году работе, посвященной миниатюрам одной из прекраснейших раннехристианских рукописей, так называемой «Венской Книги Бытия»[16]. Идеи Ригля получили дальнейшее развитие в работах его ученика Макса Дворжака. Исследования представителей венской школы создали основу для нового подхода к искусству Средневековья.

Важнейшую роль в изучении средневекового искусства сыграла сложившаяся в конце XIX века во Франции школа иконографии. Ее основателем и виднейшим представителем был Эмиль Маль (1862–1954), с 1906 года возглавлявший кафедру истории христианского искусства в Сорбонне. В отличие от венских ученых, уделявших основное внимание проблемам формирования стиля, Эмиль Маль посвятил свою научную деятельность расшифровке смысла средневековых изображений. Источником для такой расшифровки послужило огромное число изученных Малем средневековых христианских текстов. В 1898 году он опубликовал книгу «Французское религиозное искусство XIII века»[17], в 1908 году — «Французское религиозное искусство конца Средневековья»[18], а затем в 1923 году — «Французское религиозное искусство XII века»[19]. В них он систематизировал скульптурные изображения французских средневековых храмов в соответствии со структурой знаменитой энциклопе-

дии XIII века — «Великого Зерцала» Винцента из Бовэ, четыре раздела которой — «Зерцало природы», «Зерцало науки», «Зерцало морали» и «Зерцало истории» — должны были, по замыслу автора, отразить все аспекты мира, Бога, природы и человека. Позднее Маль добавил к этому циклу работы, посвященные искусству периода раннего христианства, — «Конец язычества и древнейшие христианские базилики в Галлии» (1950)[20] и «Рим и его старинные церкви» (1950)[21]. В результате этих исследований были выявлены типы изображения различных сюжетов в средневековом искусстве, общепринятые атрибуты и символы библейских персонажей и святых, а также варианты этой иконографии в зависимости от времени и места создания произведений. Грандиозный цикл работ Эмиля Маля до сих пор служит источником для определения сюжетов и истолкования смысла средневековых произведений. Его метод стал также одним из важнейших средств датировки и локализации памятников средневекового искусства. Вслед за Малем проблемам иконографии посвятил свои силы еще ряд исследователей, среди которых прежде всего должны быть названы Габриель Милле (1867—1953), занимавшийся искусством Византии и византийского круга, и Андре Грабар (1896—1990), посвятивший основные работы раннехристианскому и византийскому искусству.

Иную искусствоведческую школу, сложившуюся во Франции между двумя мировыми войнами, возглавил Анри Фосийон (1881—1943), сменивший в 1924 году Эмиля Маля в Сорбонне. В отличие от Маля, стремившегося расшифровать лежащую в основе произведения идею путем изучения символики и характера изображения сюжета, Фосийон сосредоточил внимание на визуальном восприятии произведений искусства, проблемах формы и закономерностях развития стилей. Он создал основу для глубокого изучения искусства романского периода, опубликовав посвященные ему две работы — «Искусство романских скульпторов. Исследования по истории форм» (1931)[22] и «Романские росписи французских церквей» (1938)[23]. В первой из них он рассматривает стилистические признаки романской скульптуры, технические приемы мастеров, связь и соотношение скульптуры с ар-

хитектурой, этапы развития романского стиля. Во второй он анализирует роль живописи в ансамбле романского храма, придя к выводу, что «средневековье в камне есть также средневековье в цвете». Искусству Средневековья посвящены еще две большие работы Фосийона: «Тысячный год»[24] и вышедшая накануне войны, в 1938 году, незадолго до эмиграции автора в США, книга «Искусство Запада»[25], состоящая из двух разделов, в которых рассматриваются романский и готический периоды. Огромный фактический материал и блестящий стилистический анализ сделали эти работы одной из основ французской медиевистики.

В середине и второй половине XX века в западноевропейской искусствоведческой литературе появляется все возрастающее число работ, посвященных художественной культуре Средневековья. Многочисленные экспедиции археологов обогащают медиевведение новыми данными. На их основе создаются обстоятельные обзоры средневекового искусства. Группа французских историков, объединившихся вокруг издания «Анналов», публикует исследования, посвященные средневековой культуре, среди которых особенно выделяется книга Жака Ле Гоффа «Цивилизация средневекового Запада» (1965)[26]. К проблемам искусства Средневековья обращается и возглавленная Эрвином Панофским школа иконологии. Среди ее исследований особенно велико значение книги Панофского «Ренессанс и „ренессансы" в искусстве Запада», созданной на основе курса лекций, прочитанных автором в университете города Уппсала в 1952 г.[27] Литература второй половины XX века очень обширна, так что не представляется возможным дать здесь ее обзор. В дальнейшем мы будем ссылаться на важнейшие из научных публикаций.

Признание искусства Средневековья неотъемлемым звеном истории западноевропейской художественной культуры повлекло за собой постановку вопросов как о его хронологических рубежах, так и о его связях с искусством предшествующей поры и значении для последующего развития европейского искусства.

Действительно ли, как думали раньше, искусство Средневековья не имеет ничего общего с античной художественной культурой и возникло лишь в результате ее гибели? Исследователи XX века отрицательно

отвечают на этот вопрос. В наметившемся в период поздней античности отходе от принципов классического искусства теперь стали видеть не признак упадка, но зарождение новой художественной традиции. В опубликованной в 1924 году, уже после кончины автора, статье «Живопись катакомб. Начала христианского искусства»[28] Макс Дворжак приходит к выводу, что сформировавшаяся в период поздней античности христианская живопись отличается от искусства языческого Рима не только иконографией, но и новым языком форм. По его мнению, в живописи катакомб наблюдается решительный стилистический перелом, пролагающий путь к искусству Средневековья.

В отличие от Дворжака, Андре Грабар расширяет сферу формирования нового стиля, отмечая наличие его признаков также в ряде нехристианских памятников чрезвычайно многообразного позднеантичного искусства. Мало того — и это особенно интересно, — он обнаруживает теоретическое обоснование новой эстетики в сочинениях враждебного христианству крупнейшего платоника III века Плотина[29].

Будучи последователем Платона, Плотин признавал истинной реальностью лишь высшую идею — Первоединое, порождающее Дух и Мировую Душу, земная же материя не принадлежит, с его точки зрения, к сфере истинного бытия. Однако при этом Плотин отводил изобразительному искусству иную роль, чем его учитель. Если Платон считал произведения искусства лишь «тенью тени», ибо они представляют собой подобия материальных вещей, являющихся тенью высшей реальности, то Плотин признает за искусством способность проникать за пределы материального мира, прозревая за земными вещами отблеск подлинной сущности — Мировой Души. Отвергая общераспространенный взгляд на искусство как на подражание природе, Плотин видит задачу художника не в создании иллюзии реальности, основанной на обманчивых чувственных впечатлениях, но в отображении истинных качеств предметов, их размера и цвета. Для достижения этого искусство должно отказаться от применения воздушной и аксонометрической перспективы, то есть от передачи иллюзий, возникающих при взгляде на предметы с единой точки зрения. Художнику же надлежит рас-

сматривать каждый предмет по отдельности и во всех деталях, находясь в непосредственной близости от него. «В идеале, согласно Плотину, — пишет Грабар, — всякое изображение предмета, рассчитанное на его истинное видение, должно быть расположено на переднем плане, а разные элементы одного и того же изображения выстроены бок о бок в первом ряду»[30]. В таком случае, формулирует эстетические взгляды Плотина А. Ф. Лосев, «мир становится прозрачным, предметы не ограничивают свет и не мешают друг другу, их материальная плотность исчезает, на их месте остаются чистые идеи: движение не смешивается с покоем, покой не смешивается с движением, прекрасное свободно от безобразного»[31].

Изучение позднеантичного искусства позволило обнаружить в нем новые, чуждые классической традиции приемы изображения, способные воплотить эстетические представления Плотина. Это — одноплановость композиции, равномерность света и цвета, применение обратной перспективы[32]. Наиболее характерными становятся подобные приемы для раннехристианского искусства, что не означает, разумеется, знакомства христианских художников с сочинениями философа-неоплатоника. Эстетические воззрения Плотина отразили новые поиски в искусстве поздней античности, эмпирически предпринимавшиеся художниками и развитые в дальнейшем более всего христианскими мастерами.

Искусство Средневековья восприняло и развило именно этот чуждый античной классике художественный язык, соответствовавший характеру восприятия мира, свойственному средневековому сознанию. Это не означает, что античная классика была совершенно забыта после падения Рима. Начавшееся с конца XIX века систематическое изучение средневекового искусства привело вскоре к убеждению, что оно было гораздо более тесно связано с традициями классической древности, нежели представлялось до того. В 1927 году вышла книга американского историка культуры Чарльза Гомера Хаскинса «Ренессанс XII века»[33], в которой рубеж романского и готического искусства рассматривается как время увлечения классической латинской поэзией, открытия греческой науки и философии, изучения римского права. «Современные исследования показывают, — пишет автор, —

что средние века были менее темными и статичными, а Возрождение менее блестящим и внезапным, чем полагали раньше»[34]. Начиная с книги Жана Адемара «Античные влияния в средневековом искусстве Франции» (1939)[35] было привлечено внимание к так называемым средневековым «ренессансам» — периодам подражания памятникам классической древности. Таким образом, Средневековье перестали считать перерывом в истории европейской цивилизации, усмотрев в нем связи как с наследием античности, так и с культурой Ренессанса XV—XVI веков. Мало того, стали подвергать сомнению казавшиеся ранее незыблемыми границы между Средневековьем и Возрождением, а подчас и само существование Возрождения, в котором ряд исследователей стали признавать лишь развитие тенденций, заложенных в средние века. Началась так называемая медиевизация Возрождения. «Колесо Фортуны» повернулось на пол-оборота. Возрождение, считавшееся раньше вершиной художественной культуры Европы, оказалось внизу, превратившись как бы лишь в эпилог средневековой традиции.

Однако подобная точка зрения не получила широкого признания. Еще Якоб Буркхардт в вышедшей в 1860 году книге «Культура Ренессанса в Италии» высказал мысль, что главным в искусстве XV и XVI веков было не «возрождение античности», как полагали Гиберти и Вазари, а «новое открытие мира и человека»[36]. Эта мысль нашла продолжение в блестящей, но почти неизвестной до недавнего времени книге П. М. Бицилли «Место Ренессанса в истории культуры», опубликованной впервые в Софии в 1933 году[37]. По словам Бицилли, главное различие этапов культуры определяет то, «как в каждую данную эпоху мыслилось отношение к миру и к Богу, как оно переживалось и как выражало себя в творчестве. Это, и только это служит предметом истории культуры и вместе с тем основой для ее периодизации»[38]. «Средневековый человек,— писал Бицилли,— осознавал себя и все эмпирические вещи как частичное, несовершенное, ограниченное выражение высшей, собственно единой реальности», в противоположность человеку Ренессанса, который «осознал свою силу, свою самозаконность» и даже свое богоравенство, даруемое процессом творчества[39]. Поэтому пробуждение в средние века интереса

к античной классике, равно как, впрочем, и к реальным явлениям природы, не дает основания для объединения Средневековья и Ренессанса в единый этап художественной культуры. По справедливому утверждению Бицилли, они должны быть показаны историком как самостоятельные явления, «нужды нет, что исток Ренессанса приходится искать в Средневековье, как исток культуры Нового времени в Ренессансе»[40].

Предпринятое в середине нынешнего столетия Эрвином Панофским в книге «Ренессанс и „ренессансы" в искусстве Запада» сравнительное исследование так называемых средневековых «ренессансов» и искусства XV—XVI столетий показало существование между ними важных стилистических различий. После падения древнеримской империи люди не чувствовали себя живущими в другой эпохе — средневековые императоры короновались в Риме, а Оттоновское государство получило название «Священной Римской империи Германской нации». Понятия «средние века» или какого-либо иного определения этой эпохи тогда не существовало. Искусство древности казалось естественным наследием, из которого черпали время от времени то, что подходило к обстоятельствам. Поэтому средневековые «возрождения» эпизодичны, а античные образы и формы воспринимались не как единая система, а фрагментарно. Отсюда происходит характерный для средневековых обращений к классике разрыв между формой и содержанием. В готических иллюстрациях к популярным романам о Троянской войне, о путешествии аргонавтов или об Александре Македонском Язон и Медея изображаются в костюмах средневековых аристократов и играют в шахматы в интерьере готического зала, а Александр предстает в виде облаченного в доспех рыцаря и даже получает благословение от священника перед походом на Восток. При этом в стилистическом отношении эти изображения не имеют ничего общего с классической традицией. С другой стороны, облик античных статуй мог вдохновлять на создание образов Евы, Марии, Христа.

В эпоху Ренессанса XV—XVI столетий, когда появилось представление об историческом времени, об этапах развития общества, возник термин «средние века» и родилась ностальгия по утраченному искусству классической древности, которое теперь стре-

мились возродить. Искусство античности поэтому стали воспринимать как единую завершенную стилистическую систему, что привело к исчезновению типичного для Средневековья принципа раздельного использования сюжетов и художественных форм, названного Панофским «законом разъединения».

Изменение отношения к миру и человеку в XV—XVI столетиях не могло не сказаться на характере искусства. Оно привело к созданию нового художественного языка. Иными словами, происходит смена стиля. О таком стилистическом переломе в искусстве Европы на рубеже XIV и XV веков говорил еще Андре Грабар в упоминавшейся выше статье «Плотин и происхождение средневековой эстетики». «В конце средних веков, — писал он, — интерес к пространству и объему, возродившийся в изобразительных искусствах, ознаменовал начало новой эпохи»[41]. Теперь плоскостную схему средневековых росписей сменяет создание иллюзии глубины. Мастера Возрождения пошли в этом направлении гораздо дальше, чем их античные предшественники, разработав геометрическую систему линейной перспективы, позволяющую создавать впечатление далекой точки зрения. По выражению Леона Баттисты Альберти, рама картины превращается как бы в окно, через которое зритель смотрит на окружающий мир. Благодаря этому человек, занимавший в произведениях средневекового искусства лишь малое место в системе вселенной, становится центральной фигурой[42].

Существенные изменения происходят и в области архитектуры. Ажурная структура готических храмов сменяется монолитностью стен и строгой системой несущих и несомых частей, выявленной в облике здания. Стрельчатая арка уступает место полуциркульной, а с базиликальной формой храмов начинает соперничать тип центрического купольного здания.

В настоящее время вопрос о существовании Ренессанса перестал быть предметом дискуссии. Именно между концом античной цивилизации и началом Возрождения рассматривает историю культуры Средневековья автор «Цивилизации средневекового Запада» современный французский историк Жак Ле Гофф. В этих границах рассматривается искусство Средневековья и в настоящей работе. Что же касается хронологического рубежа между культурой Средневековья и

Ренессансом, то он, разумеется, не может быть определен точной датой. Как обычно, рождению новой культуры предшествует переходный период. В Италии таковым является век Джотто, треченто, в странах Северной Европы — XV век. Их рассматривают поразному. Для одних треченто, а иногда и кватроченто — век угасающей готики, для других — Проторенессанс и Раннее Возрождение. Это относится и к XV веку в североевропейских странах. Для одних это «осень Средневековья» (Й. Хейзинга), для других — рассвет нового искусства. Обе точки зрения имеют право на существование, однако нам представляется, что для историка искусства, пытающегося проследить его эволюцию, существеннее обнаружить в искусстве переходных периодов ростки нового, нежели прослеживать угасание старых традиций. Эти же соображения могут быть отнесены к другому переходному периоду — исходу античной цивилизации и рождению раннехристианского искусства. С него мы и начнем наш обзор.

[1] *Блок М.* Апология истории. М., 1986. С. 122—123.

[2] *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1956. Т. 1. С. 58.

[3] *Боккаччо Дж.* Декамерон. М.; Л., 1931. Т. 2. С. 23.

[4] *Гиберти Л.* Commentarii. М., 1938. С. 18.

[5] Мастера искусства об искусстве. М., 1937. Т. 1. С. 165—169.

[6] *Вазари Дж.* Жизнеописания... Т. 1. С. 57—58.

[7] Цит. по кн.: *Ференци Б.* Очерки по искусству средневековой Франции. М., 1936. С. 11.

[8] *Goethe J. W.* Von deutscher Baukunst // Goethes Werke in zehn Bänden. Weimar, 1958. Bd III. S. 305—307.

[9] *Le Goff J.* La Civilisation de l'Occident médieval. Paris, 1965. P. 13.

[10] *Rickman T.* An Attempt to Discriminate the Styles of Architecture in England from the Conquest to the Reformation. London, 1817.

[11] *Caumont A. de.* Abecedario ou rudiment d'archeologie. Paris, 1850.

[12] *Ogivale* (от *ogive*) — стрельчатая.

[13] *Viollet-le-Duk E.* Dictionnaire raisonnée de l'architecture française du XI au XVI siècle. Paris, 1854—1868. Vol. 1—10.

[14] *Riegl A.* Stilfragen. Berlin, 1898.

[15] *Riegl A.* Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Oesterreich-Ungarn. Berlin, 1901.

16 *Wickhoff F.* Die Wiener Genesis. Berlin, 1885.

17 *Mâle E.* L'Art religieux du XIII siécle en France. Paris, 1898.

18 *Mâle E.* L'Art religieux de la fin du moyen age en France. Paris, 1908.

19 *Mâle E.* L'Art religieux du XII siécle en France. Paris, 1923.

20 *Mâle E.* La fin du paganisme et les plus anciennes basiliques chrétiennes en Gaule. Paris, 1950.

21 *Mâle E.* Rome et ses vielles églises. Paris, 1950.

22 *Focillon H.* L'Art des sculpteurs romans. Paris, 1931.

23 *Focillon H.* Peintures romanes des églises de France. Paris, 1938.

24 *Focillon H.* L'An Mil. Paris, 1952.

25 *Focillon H.* L'Art d'Occident. Paris, 1938.

26 *Le Goff J.* La civilisation de l'occident médieval. Paris, 1965.

27 *Panofsky E.* Renaissance and Renascences in Western Art. Princeton, 1957.

28 *Dvořak M.* Katakombenmalereien. Die Anfänge der christlichen Kunst // Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München, 1924. S. 3–40 (неполн. рус. пер. см. в кн.: *Дворжак М.* Очерки по искусству Средневековья. М., 1934).

29 *Grabar A.* Plotin et les origines de l'esthétique médievale // Cahiers archéologiques. 1945. I. P. 15–33.

30 Ibid. P. 19.

31 *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., 1980. С. 243.

32 Об обратной перспективе см.: *Раушенбах Б. В.* Системы перспективы в изобразительном искусстве. М., 1986; а также: *Флоренский П.* Обратная перспектива // Иконостас. Избр. труды по искусству. СПб., 1993.

33 *Haskins Ch. H.* The Renaissance of the 12-th Century. Cleveland; New York, 1964.

34 Ibid. P. 5.

35 *Adhémar J.* Influences antiques dans l'art du Moyen age française. Paris, 1939.

36 *Burckhardt J.* Kultur der Renaissance in Italien, Ein Versuch. Berlin, 1860.

37 *Бицилли П. М.* Место Ренессанса в истории культуры // Годишник на Софийския университет. Философски факултет. Т. XXIX. № 1. София, 1933.

38 *Бицилли П. М.* Место Ренессанса в истории культуры. СПб., 1996. С. 165.

39 Там же. С. 162.

40 Там же. С. 163.

41 *Grabar A.* Op. cit. P. 22.

42 О радикальном характере перелома, происшедшего в способах передачи пространства на картинной плоскости, см.: *Раушенбах Б. В.* Построение пространства картины как функция мироощущения // Русское подвижничество: К 90-летию академика Д. С. Лихачева. М., 1996. С. 557.

РАННЕХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО

Для понимания истоков художественной культуры Средневековья чрезвычайно важно знакомство с раннехристианским искусством Древнего Рима. Хотя оно и принадлежит к периоду поздней античности и имеет много общего с ее языческим искусством, однако именно в это время формируются принципы новой эстетики, получившей развитие в средние века. Из раннехристианского искусства берет начало характерная для всего средневекового европейского зодчества композиция базиликального храма, отсюда же были заимствованы и многие иконографические мотивы, техника фрески, мозаики, миниатюры. Наконец, раннехристианское искусство служило в течение долгого времени почти единственным мостиком между Средневековьем и традициями классической древности. Так было и в первые столетия после падения Рима, когда в Западной Европе господствовали художественные традиции «варваров», так было и позднее, когда распространение фигуративных композиций создало больше возможностей для использования античного наследия. Поэтому, прежде чем перейти к знакомству с собственно средневековым искусством, следует составить себе хотя бы общее представление о художественной жизни позднего Рима.

31 мая 1578 года рабочие, добывавшие пуццолану[1] у старинной дороги неподалеку от Рима, натолкнулись на подземный ход. Проникнув в него, они обнаружили целый лабиринт галерей, подводивших к прямоугольным помещениям, стены и потолки кото-

рых были расписаны фресками. Событие вызвало большой интерес. Когда при дальнейших раскопках были найдено еще несколько подобных сооружений, заговорили о существовании подземного Рима. Полагали, что открыли сеть тайных убежищ, созданных древнейшими христианами во времена преследований. Позднее, однако, установили, что основное назначение этих сооружений было иным: они представляли собою христианские кладбища, иногда служившие также убежищами и местом сбора общины. Выяснилось, что такой обычай захоронения был распространен у христиан во II—V веках. Затем эти кладбища были заброшены. В средние века знали лишь одно из них — у церкви св. Себастиана неподалеку от Рима, которую называли ad catacumbas — «у спуска к могилам»; возможно, отсюда и произошло название вновь открытых подземных галерей — «катакомбы». Позднее христианские катакомбы нашли и в других местах: возле Неаполя, на Сицилии, на северном побережье Африки.

Катакомбы представляют собой вырытые в грунте, расположенные иногда в несколько ярусов друг над другом, беспрестанно разветвляющиеся подземные переходы, местами заканчивающиеся прямоугольными помещениями — кубикулами. Тела умерших замуровывали в стенах галерей, наиболее же авторитетных членов общины хоронили в кубикулах. Многие кубикулы сохранили древнее убранство — старинные фрески и мраморные саркофаги с рельефами. Самые ранние росписи катакомб датируют рубежом II и III веков, а первые саркофаги — второй третью III века. Эти памятники знаменуют рождение христианского изобразительного искусства.

Известно, что апологеты раннего христианства враждебно относились к созданию культовых изображений, видя в них возврат к идолопоклонству. При этом ссылались то на утверждение Платона о ложности образов, созданных в подражание природе, которая сама является лишь тенью высших реальностей, то на библейский запрет. «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли»,— говорится во второй из десяти библейских заповедей (Исх. 20, 4), а по словам пророка Иеремии, «срамит

себя всякий плавильщик истуканами своими, ибо выплавленное им есть ложь и нет в нем духа» (Иер. 10, 14—15)[2]. На эти слова ссылается известный христианский писатель конца II — начала III века Тертуллиан, утверждая, что «всякую картину или картинку, что-либо изображающую, следует считать идолом. Идолопоклонство же — это всякое служение, всякое угождение идолу»[3]. Стремясь противопоставить незримого Бога своей религии очеловеченным богам язычников, христианские теологи опирались также на послание апостола Павла к римлянам, укорявшего язычников за то, что они «славу нетленного Бога изменили в образ, подобный телесному человеку, и птицам, и четвероногим, и пресмыкающимся... и заменили истину Божию ложью, и поклонялись и служили твари вместо Творца, который благословен во веки» (Римл. 1, 24—25). «Неверно, что величие Божье потеряет в своем блеске, если Божество не будет представлено обыденным искусством; напротив, поклоняться существу бестелесному, доступному лишь духовному зрению, изображая его в чувственной форме, значит только унижать его», — писал Климент Александрийский (ок. 150 — ок. 215)[4]. А столетие спустя Евсевий Памфил с осуждением рассказывал в своей «Церковной истории» о якобы создававшихся ранее «изображениях Павла, Петра и самого Христа, написанных красками на досках», и даже о статуарных фигурах Христа и исцеленной им кровоточивой женщины, объясняя их создание обычаем язычников чтить таким образом своих спасителей[5]. Вследствие этой враждебности к «идолам» христиане более полутора столетий обходились без культовых изображений. И все же они возникли на рубеже II и III веков. Первые циклы их появились в росписях катакомб.

Когда через длинные и темные галереи посетитель попадает в одну из расписанных подземных камер, взору его неожиданно открывается легкий и изящный декор. По светлому полю, разделенному тонкими красноватыми или зеленоватыми тягами на круги и полосы, разбросаны на стенах и потолках фигурки людей, птиц, животных, крылатых гениев, побеги растений, вазы, маски. Все это походит на росписи, украшавшие дома богатых римлян. Сходство не ограничивается характером декорировки, но распро-

страняется и на сюжеты. Здесь можно встретить и персонификации сил природы или времен года, и даже изображения некоторых эпизодов языческих мифов. На первый взгляд во фресках кубикулов ничто не напоминает о смерти. Общее впечатление от росписей не создает ощущения печали или страха. Скорее в них господствует радостный тон. И все же это надгробный комплекс. О его связи с христианским культом говорят встречающиеся среди росписей изображения сюжетов из Священного Писания, а его значение надгробного мемориала раскрывается главным образом в символике.

Живопись катакомб представляет лишь ограниченный круг религиозных сюжетов, почерпнутых преимущественно из Ветхого Завета. При этом они не образуют единого повествования, следующего за рассказом Писания. В росписях постоянно встречаются повторения вырванных из общей связи событий. Долгое время выбор их казался случайным. Позднее было установлено, что в значительной мере он определялся заупокойным культом древних христиан и связан с текстом составленной в конце II века Киприаном Антиохийским молитвы, обращенной к Богу Отцу и Сыну. «Спаси, Господи, душу его, как Ты спас Иону из чрева китова, трех юношей из печи огненной, Даниила из рва львиного, Сусанну из рук старцев», — говорится в первой части молитвы, за которой следует обращение к Христу: «...и Тебя прошу, сотворившего столь великие чудеса, открывшего глаза слепого, уши глухого, исцелившего паралитика, воскресившего Лазаря...»[6] Поэтому из всех ветхозаветных и евангельских сюжетов отдавали предпочтение упомянутым в молитве чудесным спасениям и исцелениям, в которых видели символ спасения души.

Символика — характернейшая черта первых произведений христианского искусства. Христианство возникло в период распространения в философских учениях поздней античности символического истолкования явлений материального мира, в которых видели только отблеск или знак высших реальностей, недоступных чувственному восприятию человека и лишь отчасти постигаемых его внутренним духовным взором. Прикоснуться к божественной сущности можно, лишь пытаясь проникнуть в истинный

смысл бытия, скрытый за поверхностью материальных форм. На рубеже старой и новой эры Филон Александрийский[7] применил подобный метод символико-аллегорического прочтения к тексту Торы — ветхозаветного Пятикнижия, — полагая, что книга эта, данная людям Богом, обладает тайным смыслом, скрытым в каждом элементе текста вплоть до отдельных слов и букв. Христиане восприняли эти идеи и распространили метод символического прочтения как на явления природы, жизнь и деятельность человека, так и на тексты Священного Писания. Уже в Новом Завете иногда проявляется отношение к реальности как к смутному отблеску иного мира и можно встретить попытки символического истолкования библейских образов. Так, в первом Послании апостола Павла к Коринфянам говорится, что в нашей земной жизни мы видим все «как сквозь тусклое стекло» и «знаем лишь отчасти», полного же знания достигнем в мире потустороннем (1 Кор. 1, 12—13), а в его же Послании к Галатам две ветви потомства Авраама от Агари и Сарры истолкованы как символы земного и небесного Иерусалима (Гал. 4, 22—26).

К концу II — началу III века христианская символика была уже достаточно разработана, о чем свидетельствуют росписи катакомб. Источники этой символики разнообразны. Многие христианские идеи и образы представлены в виде символов, основанных на евангельских иносказаниях и притчах. Так, например, постоянно встречающееся в катакомбах изображение юноши-пастуха с агнцем на плечах восходит к словам Христа, приведенным в Евангелии от Иоанна: «Я есмь пастырь добрый; и знаю Моих и Мои знают Меня» (Иоан. 10, 14). Интересно, что иконография этого образа сложилась под влиянием греческих изображений Гермеса-пастуха, несущего на плечах ягненка (Гермес-Криофор). Агнец — тоже символ Христа, ибо сказал Иоанн Креститель: «Вот Агнец Божий, который берет на себя грех мира» (Иоан. 1, 29). Если же рядом с пастырем стоит олицетворяющая его паству овца (по его правую руку) и козел (по левую руку), то в этом содержится намек на описанное в Евангелии от Матфея отделение овец от козлов, праведных от неправедных — прообраз Страшного суда (Мат. 25, 32—33). Симво-

лом Христа является также виноградная лоза. «Я есмь истинная виноградная Лоза, а Отец Мой — Виноградарь»,— говорится в Евангелии от Иоанна, и далее: «Я есмь Лоза, а вы ветви; кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода» (Иоан. 15, 1, 5). С другой стороны, срезанные ангелом на земле виноградные грозди, брошенные в «точило гнева Божия» и истоптанные там (Отк. 15, 17—20), становятся символом грядущего Божьего суда.

К тексту Священного Писания восходит и символ Святого Духа в виде голубя, сошедшего на Христа в момент крещения[8], а также изображение оленя, устремляющегося к источнику воды,— символа жаждущей Бога души[9]. На истолковании евангельского рассказа об усмирении бури на море Галилейском (Мат. 8, 24) основано отождествление христианской Церкви с кораблем, мчащимся по волнам житейского моря. «Этот челн,— писал Тертуллиан, комментируя слова евангелиста Матфея,— представляет собой образ Церкви. „В море" означает „в миру", „волны" — непрестанные преследования и искушения. Господь благодаря долготерпению как бы дремлет, пока, наконец, пробужденный молитвами святых, Он не уймет крайние невзгоды века сего, не возвратит своим покой»[10]. Символом этого вечного покоя в тихой гавани становится якорь, изображение которого постоянно встречается в росписях катакомб.

Мотив бури на море и качающегося на волнах корабля роднит с символом Церкви также «Историю пророка Ионы». Впрочем, этот сюжет, как и некоторые другие, имеет многозначное толкование. Названный в заупокойной молитве, он является одним из образов чудесного спасения души, но вместе с тем служит иносказательным воплощением смерти и воскресения Христа. Такая интерпретация темы основана на приведенных в Евангелии от Матфея словах самого Иисуса: «Ибо как Иона был во чреве кита три дня и три ночи, так и Сын Человеческий будет в сердце земли три дня и три ночи» (Мат. 12, 40).

Источниками раннехристианской символики служили также старые декоративные и символические мотивы, как, например, пальмовая ветвь — символ победы над смертью и грехом, атрибут мучеников; павлин — символ бессмертия[11], феникс, сжигающий

себя и возрождающийся из пепла, — символ воскресения. Один из самых распространенных образов в росписях катакомб — фигура с поднятыми руками, Оранта[12], символ представшей перед Богом души усопшего. Руки ее воздеты вверх в соответствии с древней традицией изображения молитвы либо распростерты, ибо, как писал Тертуллиан, мы «не только воздеваем их, но и распростираем, подражая страсти Господней»[13]. В катакомбах встречаются также истолкованные в христианском духе изображения персонажей античных мифов и сказаний, как, например, играющий на лире Орфей, отождествляемый с царем Давидом, Амур и Психея, ставшие воплощением идеи о небесной любви и рае, или привязанный к мачте корабля Одиссей, слушающий пение сирен, — символ стойкости христианина перед мирскими соблазнами.

Наконец, совершенно новым христианским символом является рыба, отождествляемая с Христом на том основании, что анаграмма греческой фразы «Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель» составляет слово «рыба». Стихия рыбы — вода, поэтому образ этот связан также с крещением. «Мы же, рыбки, вслед за „рыбой“ (*греч.* ἰχθύς) нашей, Иисусом Христом, рождаемся в воде», — писал Тертуллиан об обряде крещения[14]. Соответственно символом Христа и апостолов становится также рыбак — «ловец душ».

Благодаря обилию подобных толкований живопись катакомб почти совершенно избегает антропоморфического изображения Христа, против чего так решительно возражали апологеты. Лишь иногда его можно видеть в сценах чудесных спасений и исцелений, однако образ Христа-вседержителя, Христа-судьи совершенно отсутствует в искусстве катакомб. Чаще всего его место занимают символы, а изображения событий Священного Писания превращаются в систему знаков, лишенных экспрессии и более обращенных к разуму подготовленного зрителя, чем к его чувствам. Многие из этих знаков символизируют два важнейших христианских таинства, связанных с началом и концом человеческой жизни, — крещение и последнее причастие. О причастии напоминают сцены трапезы (как известно, «Тайная вечеря» послужила основой для таинства евхаристии), а так-

же «Умножение хлебов», изображения рыбы, хлеба, виноградных гроздей, вина. Крещение иногда встречается как самостоятельная композиция, чаще же символами его становятся сюжеты и образы, связанные с мотивом воды («Источение воды Моисеем», рыба, море и т. п.).

Стремление отвлечься от обманчивой реальности и сосредоточить мысли и чувства на скрытой за нею высшей истине отразилось не только на выборе сюжетов и их символике, но и на художественных приемах исполнения фресок. Композиции, как правило, состоят из небольшого числа фигур, которые помещены на переднем плане и чаще всего расположены фронтально. Действие развито мало, сложных движений стараются избегать, фигуры вырисовываются силуэтом на светлом фоне, место действия обычно обозначено лишь узкой полоской почвы. Лица не индивидуализированы, но на зрителя направлен напряженный взгляд больших глаз. И хотя пропорции фигур, их постановка и жесты, светотеневая моделировка унаследованы от искусства античной классики и эллинизма, основные принципы классического искусства — материальность, пространственность, аксонометрическая и воздушная перспектива — утрачены. Когда-то в этом видели признаки упадка. Позднее Макс Дворжак справедливо признал в росписях катакомб черты новых форм искусства, которые получат развитие в период Средневековья. Дальнейшее изучение позднеантичной живописи и эстетики убедило в том, что эти черты присущи не только христианским памятникам. Позднеантичное искусство многообразно. Наряду с попытками вернуться к классике, в живописи позднего Рима появляется и стремление к плоскостности, и отказ от нюансировки цвета, а иногда даже обратная перспектива. Как мы видели, обоснование этих новых тенденций содержится в эстетических учениях философов, в частности Плотина. Естественно, что приемы искусства, сложившиеся в сфере подобных идей, могли быть использованы в христианской живописи, с ее тягой к символике и стремлением воплотить идею торжества духовного начала над материей.

В росписях катакомб нет строгой системы расположения сюжетов. Особое место занимает лишь по-

толок кубикулов, центр которого является фокусом всей композиции. Там, в круглом обрамлении, помещают обычно «Доброго Пастыря» или какую-нибудь одиночную фигуру, символизирующую спасение, например «Даниила во рву львином», а вокруг центрального медальона располагаются Оранты, крылатые гении, павлины, голуби, маски, а иногда и несколько повторений «Доброго пастыря», если он не помещен в центре. Остальные изображения занимают стены кубикулов и галерей, где сюжетные сцены разделены разного рода символическими мотивами и орнаментами, подчиняясь принципам декоративного единства.

По характеру исполнения и композиционным приемам росписи различны. В некоторых многофигурных сценах больше внимания, чем обычно, уделено развитию действия и передаче пространства. Так, «История пророка Ионы» в катакомбах Каллиста рассказана в трех эпизодах, помещенных друг за дру-

1. Добрый Пастырь. Фреска катакомбы Присциллы в Риме, III в.

2. История пророка Ионы. Фреска катакомбы Каллиста в Риме, III в.

гом в виде длинного фриза. Правую его часть занимает большой корабль и подплывающее к нему морское чудовище, в то время как моряки выбрасывают Иону за борт. Далее мы снова видим кита, который, приближаясь к берегу, изрыгает Иону из своего чрева. И наконец, слева Иона лежит под навесом беседки, увитой побегами, вкушая блаженство обретенного рая. Композиция представляет собой, таким образом, тип сукцессивного (последовательного) повествования. Фигура Ионы повторена в ней трижды, и два раза — изображение кита. Как всегда, место показано очень скупо, но все же художник пытается дать ощущение пространства. Поверхность покрытого рябью моря уходит к линии горизонта, над которой простирается небо с виднеющимися на нем облаками, беседка же построена по правилам позднеантичной аксонометрической перспективы[15]. Она изображена в соответствии со зрительным впечатлением, поэтому интерьер ее представлен в сокращении и балки потолка сходятся в глубину.

Гораздо чаще мы видим в катакомбах сцены, лишенные действия, в которых фигуры располагаются в один ряд фронтально перед зрителем. Таковы многие изображения трапез или праведников и святых в раю, но особенно многочисленны одиночные фигуры молящихся — так называемые Оранты. Они могут быть исполнены в разной манере — иногда более живописной (Оранта из катакомбы Присциллы, ил. 3), иногда более плоскостной и графичной, когда тело исчезает под линейно очерченным контуром хитона (Оранта из катакомбы Винья Массими, ил. 4), но внимание зрителя всегда приковывает горящий взгляд огромных глаз — зеркала устремленной к Богу души. Идея торжества духа над материей выражена здесь с наибольшей силой.

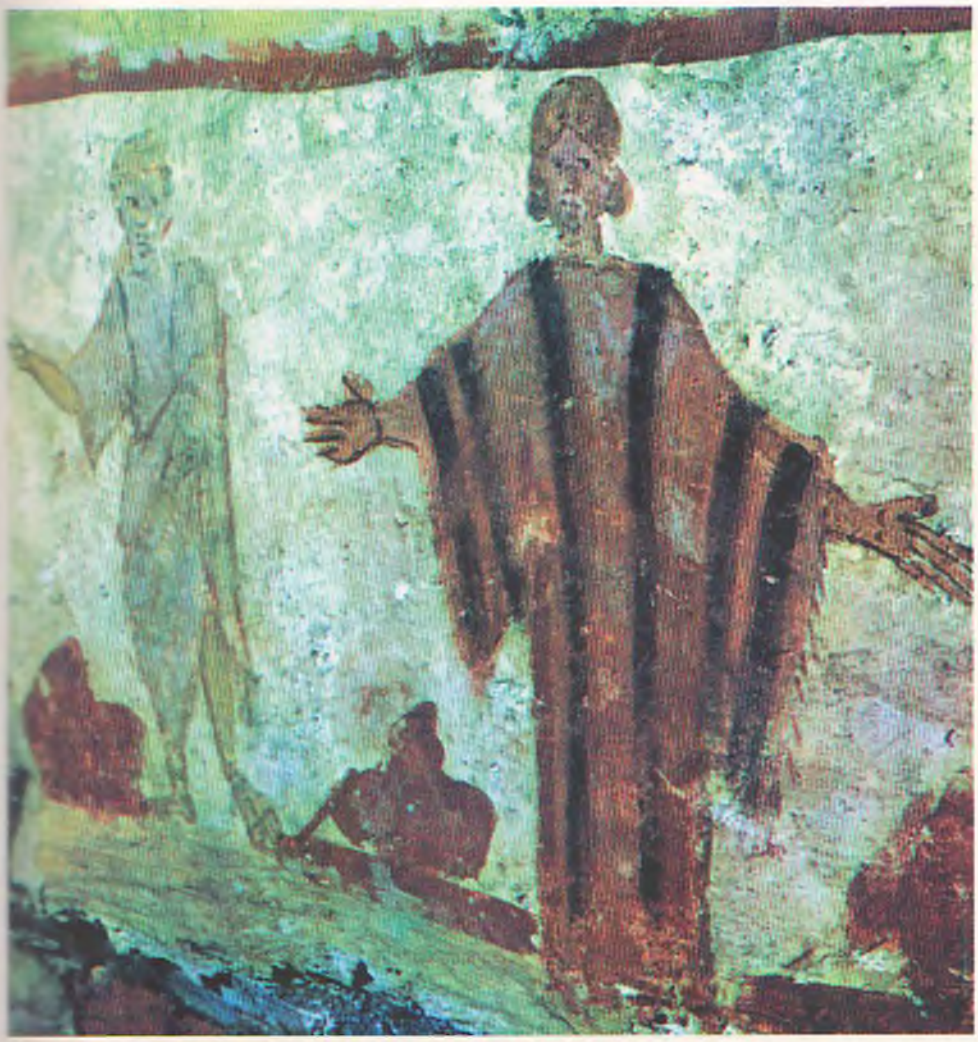
Памятники скульптуры, связанной с раннехристианским культом, немногочисленны. Боязнь религиозных изображений, сказавшаяся на развитии живописи, в еще большей мере отразилась на судьбе скульптуры, ибо опасность подражания статуям античных богов была особенно велика. Статуарные религиозные изображения в это время почти совершенно отсутствуют. Первыми памятниками христианской скульптуры являются рельефы саркофагов.

По тематике эти рельефы сходны с живописью катакомб. Так, на лицевой стороне одного из саркофагов III века, хранящегося в Латеранском музее в Риме (ил. 5), в середине и по краям помещены три фигуры «Доброго Пастыря» с агнцем на плечах, остальная же поверхность покрыта плетениями виноградной лозы. Гроздья ее собирают маленькие крылатые нагие мальчуганы, они же затем давят ягоды в «точиле гнева Божьего», выжимая сок. На другом саркофаге представлена история Ионы (ил. 7). Как и в фреске катакомбы св. Калликста, сюжет развернут в трех эпизодах, расположенных в нижней зоне рельефа, в свободных же местах добавлено еще несколько маленьких сценок, составляющих параллели к истолкованию сюжета о Ионе как прообразе Христа. Это стоящий на берегу рыбак, забрасывающий удочку в море, «Источение воды Моисеем», «Воскрешение Лазаря», три волхва, спешащие поклониться младенцу. Однако, в отличие от живописи катакомб, скульптура саркофагов, выполнявшихся, вероятно, в одних мастерских с саркофагами язычников, в большей степени сохранила верность стилистическим формам античной классики.

Насколько известно, первоначально христиане не видели необходимости в строительстве храмов. «Ду-

маете ли вы, что мы скрываем предмет нашего богопочитания, если не имеем ни храмов, ни жертвенников?» — спрашивает христианин Октавий язычника Цецилия в диалоге «Октавиан», написанном римским апологетом христианства Марком Минуцием

3. Оранта. Фреска катакомбы Присциллы в Риме, III в.



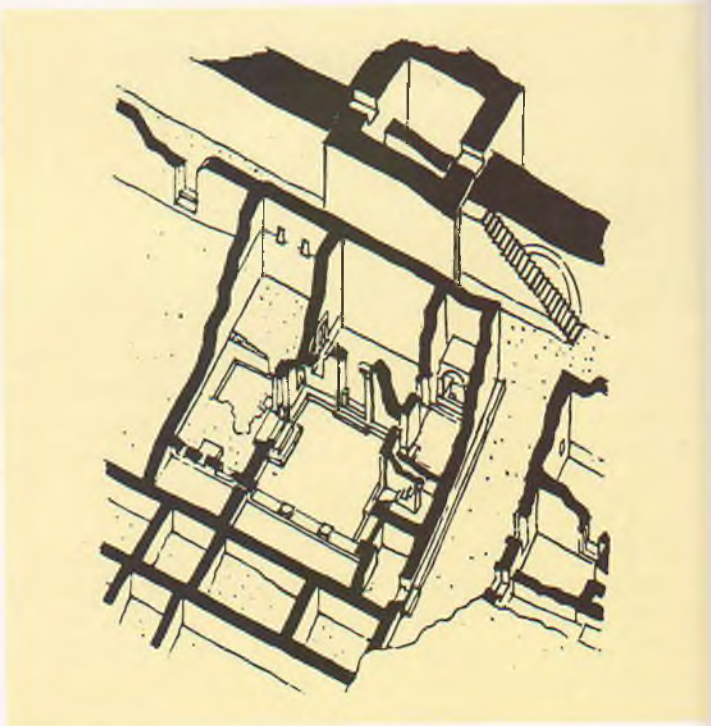
Феликсом в конце 170-х или начале 180-х годов[16]. «Какое изображение Бога я сделаю, — продолжает он дальше, — когда сам человек, правильно рассматриваемый, есть лишь образ Божий? Какой храм Ему построю, когда весь этот мир, созданный Его могуществом, не может вместить Его? И если я, человек, люблю жить просторно, то как заключу в одном небольшом здании столь великое существо? Не лучше ли содержать Его в нашем уме и святить Его в глубине нашего сердца?» В заключение он ссылается на слова пророка Исайи: «Так говорит Господь: небо престол Мой, а земля — подножие ног Моих; где же

4. Оранта. Фреска катакомбы Виньи Массими в Риме. III в.

5. Добрый Пастырь и сбор винограда. Рельеф саркофага, III в. Рим, Латеранский музей

построите вы дом для Меня, и где место покоя Моего?» (Ис. 66, 1).

Сначала христиане собирались в частных домах для совместной молитвы и трапезы. Однако когда новая религия стала набирать силу и распространяться по всей империи, а организация христианства усложнилась и возник институт священства, христианская община уже не могла довольствоваться помещениями, не приспособленными для литургии. Тогда появились «церковные дома», быть может пере-



6. Комплекс христианских построек в Дура Европос, III в. Реконструкция ансамбля

страивавшиеся на основе частных жилых. Об этом говорят литературные источники, а также немногие дошедшие до нас фрагменты зданий. Один из них — раскопанный в 1931—1932 годах экспедицией Иельского университета — христианский комплекс в Дура Европос.

В III веке это был гарнизонный городок на окраине Римской империи, у персидской границы на реке Евфрат. Сохранившиеся остатки группы помещений, расположенных вокруг большого двора, представляют собой часть комплекса, возникшего на основе жилого дома, освященного в 231 году для христианских богослужений. В 256 году защитники города засыпали все эти сооружения, стремясь укрепить таким образом близлежащую городскую стену перед атакой парфян. Мера эта не помогла. Город был захвачен, и «церковный дом» остался под землей.

Раскопки обнаружили по левую сторону от входа часть стен и фундаменты выходившего во двор большого зала, вмещавшего около шестидесяти человек и предназначенного для богослужений. Напротив входа во двор находилась меньшая комната, где собирались, быть может, готовившиеся к крещению. Наконец, справа располагалось несколько маленьких помещений, одно из которых служило баптистерием, то есть крещальней. Баптистерий этот с купелью под навесом сохранился лучше других частей здания, и, что особенно ценно, на стенах его уцелели фрагменты фресковой росписи[17].

В конце II — начале III века христианское изобразительное искусство появилось не только в Риме и Италии, но и в восточных районах империи. Полагают, что оно достигло значительного развития в Сирии и Месопотамии, однако монументальная живопись этих райо-

7. История пророка Ионы. Рельеф саркофага, III в. Рим, Латеранский музей

нов почти полностью погибла. Фрески баптистерия в Дура Европос дают о ней некоторое представление.

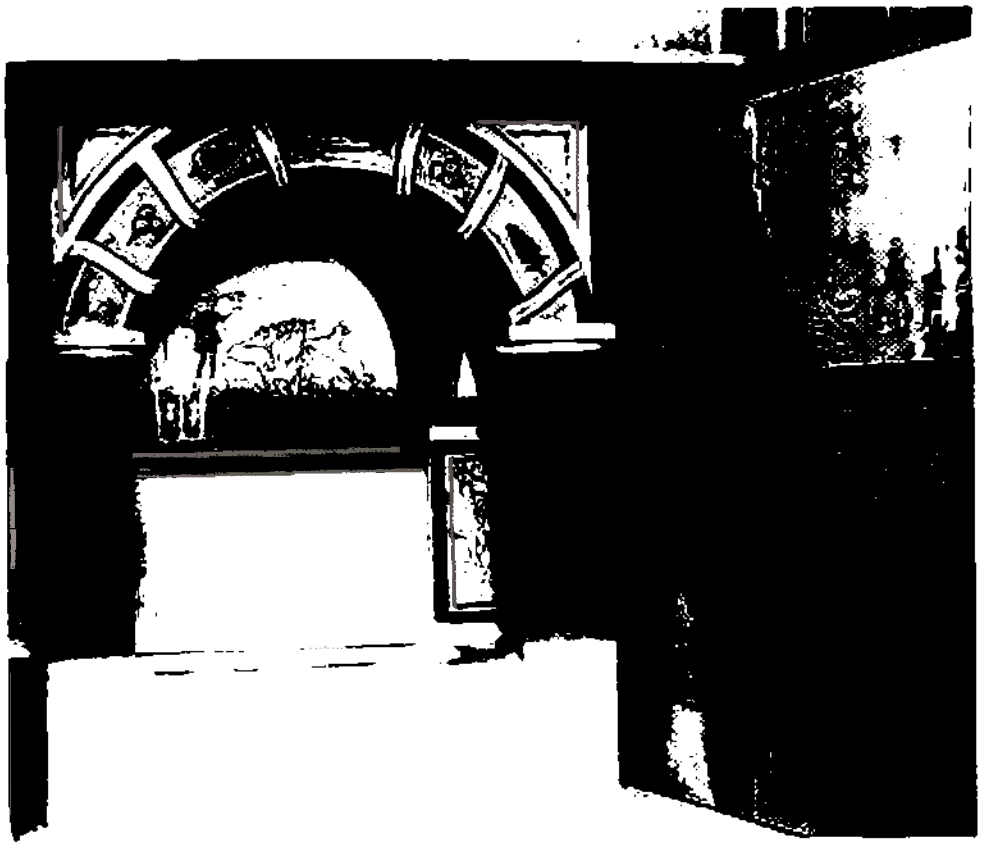
Об иконографической программе росписей мы можем судить лишь частично, так как в баптистерии сохранилось меньше половины первоначального числа композиций, но при сравнении их с фресками римских катакомб сразу бросается в глаза значительный перевес евангельских сюжетов над ветхозаветными. Основная идея цикла — путь от греха к искуплению и спасению. Прямо напротив входа, под арочным обрамлением над купелью, изображены «Добрый Пастырь» с агнцем на плечах в окружении большого стада овец и сцена «Грехопадения». Фигуры Адама и Евы, стоящих по сторонам древа познания добра и зла, под которым вьется змей, очень невелики и расположены в нижнем левом углу, играя роль как бы напоминания о первородном грехе. Основную часть занимают Пастырь и стадо — символ искупления и спасения. Это начало и ключ всего замысла, разворачивающегося далее на боковых стенах, где в два яруса расположены сцены сотериологического цикла — образы чудесных спасений. Лучше других среди них сохранились «Исцеление паралитика», «Хождение по водам», «Самаритянка у колодца», «Жены-мироносицы у гроба Господня» и «Битва Давида с Голиафом».

Росписи баптистерия свидетельствуют, что в восточных районах империи уделялось большое внимание созданию иконографии евангельских сюжетов. Они не только многочисленнее, чем в римских катакомбах, но в них представлено больше действия. Так, например, «Исцеление паралитика» развернуто в двух эпизодах — Христос над ложем больного и уносящий на плечах свое ложе исцеленный им человек, а в сцене «Хождение по водам» мы видим не только идущего по волнам Христа, но и лодку с апостолами и погружающегося в море Петра, которого спасает Христос, схватив его за руку. Стремление к последовательности сочетается, однако, с разобщенностью композиционных звеньев, полным отказом от передачи пространства, а также создания впечатления объемности материальных форм.

В отличие от фресок римских катакомб, живопись в Дура Европос не связана с классической традицией античности. Она опирается на наследие древнего ис-

кусства Востока. Изображения здесь плоскостны, формы очерчены контурной линией, цвет локален. Пропорции фигур также далеки от классических образцов, зато действие гораздо более выразительно, чем в росписях катакомб. Стремление к экспрессии проявляется в этих фресках сильнее, чем интерес к созданию идеального образа. Декоративное начало отступает в них на второй план. Главным становится драматизированный рассказ на языке, доступном массовому зрителю. Иконографическая программа превращается в могущественное средство для пропаганды христианских идей.

Во время раскопок в Дура Европос помимо христианского комплекса были открыты еще остатки храма пальмирских божеств, украшенного росписями в I—II и начале III века, а также синагога, стены которой тоже покрыты фресками с изображением ветхозаветных сцен (243 — начало 250-х годов)[18].



8. Баптистерий в Дура Европос. III в. Реконструкция

В начале III века не только христиане, но и традиционно враждебные всякому религиозному искусству представители иудейской веры стали допускать изображение религиозных сюжетов[19]. Синагога в Дура Европос — уникальный пример иудейского храма, украшенного большим циклом росписей, представляющих сцены из Библии. Стилистически фрески принадлежат к восточной сирийско-месопотамской традиции — фигуры лишены объема, располагаются фронтально в одном ряду, очерчены контурной линией, размеры их произвольны. Нередко главные персонажи повторяются по несколько раз в пределах одной композиции. По сравнению с фресками баптистерия здесь больше внимания уделено рассказу, хотя отдельные эпизоды и не передают последовательности библейского повествования, освещая его под *углом мессианской идеи. По мнению Курта Вайцма*на, характер фресок, в особенности сочетание в некоторых композициях по несколько эпизодов, говорит об использовании в качестве прототипа иллюстрированных рукописей, которые, как он полагает, могли появиться в иудейско-грекоязычной среде после того, как в Александрии в III веке до н. э. была переведена на греческий язык Библия (так называемая Септуагинта)[20]. Ряд ученых полагают, что иконографическая программа фресок иудейских храмов и иллюстрированных рукописей Библии могла служить источником для миниатюр ветхозаветной части средневековых рукописей Священного Писания[21].

Росписи катакомб и фрески баптистерия в Дура Европос говорят о распространении в конце II — начале III века христианского изобразительного искусства в разных районах Римской империи. Однако настенная христианская живопись имела в то время ограниченное применение, украшая лишь подземные кладбища и немногие приспособленные для богослужения дома. Положение резко изменилось после Миланского эдикта 313 года, когда христианство было официально признано и вскоре стало государственной религией империи. Теперь, когда Церковь вышла из подполья, она стала стремиться к повсеместному распространению христианства и вытеснению языческих культов, которые уже в конце IV века, во времена императора Феодосия, были

осуждены государством, а языческие храмы были закрыты.

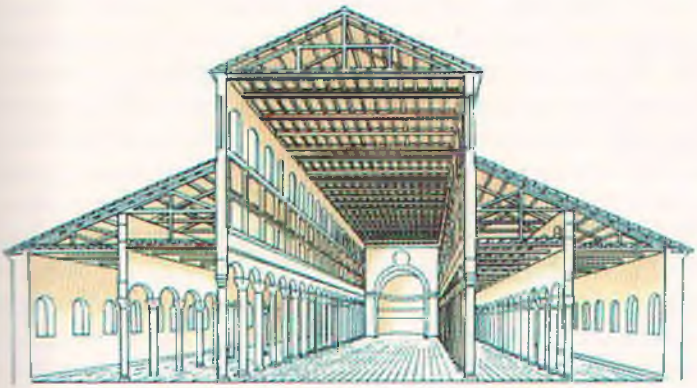
Новый статус Церкви и широкое распространение христианства потребовали создания больших храмов, приспособленных для усложнившейся литургии и вмещающих много посетителей. Уже во времена императора Константина началось строительство церквей — Латеранской базилики Сан Джованни и церкви св. Петра в Риме, церкви Рождества в Вифлееме, церкви Гроба Господня в Иерусалиме, храмов св. Софии и св. Апостолов в Константинополе. «И вот наконец мы увидели то, о чем молились, чего так хотели: празднование в городах обновления и освящения только что построенных храмов, съезды епископов на эти празднования, стечение из различных стран разных народов, взаимно дружески расположенных, объединенных членов Тела Христа в один состав», — писал Евсевий в «Церковной истории»[22]. Таким храмом стала базилика — тип здания, унаследованный от римского гражданского зодчества, но преобразованный для новой литургии. Рассказывая об освящении построенной епископом Павлином в Тире базилики, Евсевий писал, что создатель ее ни в чем не уступает мастеру, воздвигнувшему во времена Моисея священное здание скинии, — библейскому Веселиилу, «которого Сам Господь исполнил духом премудрости, разума и всякого знания в искусствах и науках и призвал к строительству храма, передав в символах небесные прообразы. Так, — пишет он далее о строительстве базилики, — всецело нося в своем сердце образ Христа, который есть Слово, Мудрость, Свет, он воздвиг этот удивительный храм Богу Всевышнему, по образу храма лучшего, насколько видимое может передать невидимое»[23]. Созданный в IV веке тип христианской базилики претерпел впоследствии немало изменений, однако оставался основой церковного зодчества Западной Европы в течение всего Средневековья.

Базилика — старинное название общественных зданий. В древних Афинах так называли стоявший на рыночной площади дом базилевса. Римляне перенесли это наименование на помещавшиеся на форумах большие строения, где происходили разного рода общественные собрания, судебные разбирательства и совершались торговые сделки. Форма базилики оказа-

лась удобной для христианской церкви благодаря вместительности. В отличие от языческого храма, считавшегося жилищем божества, церковь — молитвенный дом, где собирается много людей. Языческий храм служит как бы обрамлением находящейся в нем статуи божества, он весь обращен наружу, его структура носит пластический характер, ордерная система подчеркивает тектонику здания. Христианская церковь становится оболочкой замыкаемого ею сакрального пространства, причастного к высшей небесной сфере невидимого Бога. И если в языческом храме декорировка сосредоточена главным образом снаружи (колоннады, скульптура фронтонов и фризов), то базилика раннехристианской поры очень скромна снаружи, но зато чрезвычайно богато украшена внутри.

Христианская базилика представляет собой вытянутое прямоугольное здание, разделенное в продольном направлении на три или иногда пять частей, называемых нефами или кораблями[24]. Средний неф шире и выше боковых. Верхний ярус его стен над крышами боковых нефов прорезан большими окнами, освещающими центральную часть помещения. Вход в базилику расположен на одной из ее узких сторон. Напротив входа центральный неф заканчивается полукруглым выступом — апсидой. Это самое священное место храма. Здесь ставили алтарь. Если церковь, как часто бывало, строили на могиле святого, то над захоронением помещали алтарную часть. В таком случае алтарем мог служить и саркофаг святого. Уже в раннехристианское время в некоторых храмах апсиду ориентировали на восток, на Гроб Господен, позднее это вошло в обычай.

В отличие от базилик на римских форумах, в христианских храмах не применяли сводчатых перекрытий. Базилики христиан были увенчаны двускатной кровлей, опиравшейся на деревянные балки и стропила, часто не закрытые плафоном. Это позволяло сделать здание более легким, уменьшить толщину стен, увеличить размер окон, а также использовать в качестве опор колонны, которые не могли бы сдержать тяжесть и распор свода. Только апсида перекрывалась сводом в форме полукупола (так называемая конха). Так как помещение апсиды невелико, иногда между нею и продольными нефами возводили



9. Церковь Сан Паоло фуори ле мура в Риме, IV в. Схема поперечного разреза базилики

поперечный неф (трансепт), равный по высоте центральному. Немного выступая за пределы основной ширины здания, он придавал плану церкви форму буквы Т, представлявшей собой один из видов креста. В апсиду и примыкавшую к ней часть храма прихожане не допускались. У входа в алтарную часть центральный неф заканчивался «триумфальной аркой». В апсиде над алтарем ставили опиравшуюся на четыре колонны сень — так называемый киворий. Он имел занавес, скрывавший алтарь от взоров посетителей в момент освящения святых даров.

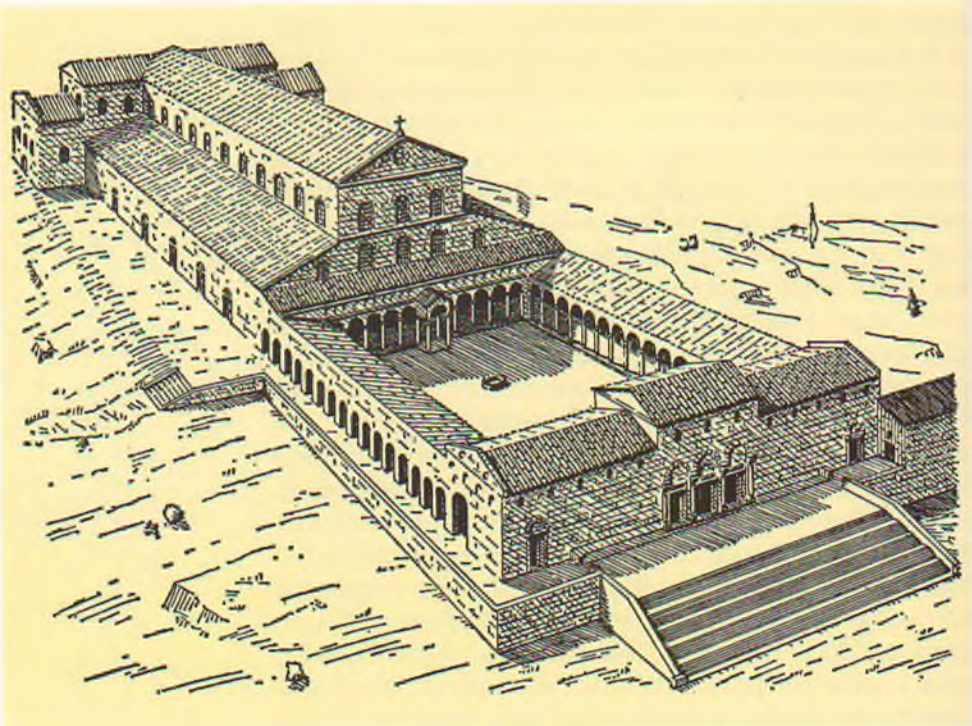
Перед входом в базилику строили иногда примыкавший к фасаду большой двор, обнесенный стеной с обрамлявшей двор крытой галереей. Это атриум, напоминающий подобные дворы при римских жилых домах. Двор этот был преддверием храма, входом в него служили величественные врата, в центре же помещался водоем. Евсевий называет такие водоемы символами святого очищения, дающими воду для омовения перед входом в храм[25]. При отсутствии двора преддверием храма могло служить небольшое отгороженное от нефов помещение — нартекс, предназначавшийся, вероятно, для кающихся или тех, кто еще готовился стать христианином.

При скромном наружном облике церкви интерьер ее ослеплял посетителя роскошью. Мраморные колоннады, украшавшие в языческих храмах наружные стены здания, теперь переместились в интерьер. Два ряда колонн классических ордеров, поддерживающих стены центрального нефа, направляли взор входящего к главной святыне церкви — ее алтарю. Вы-

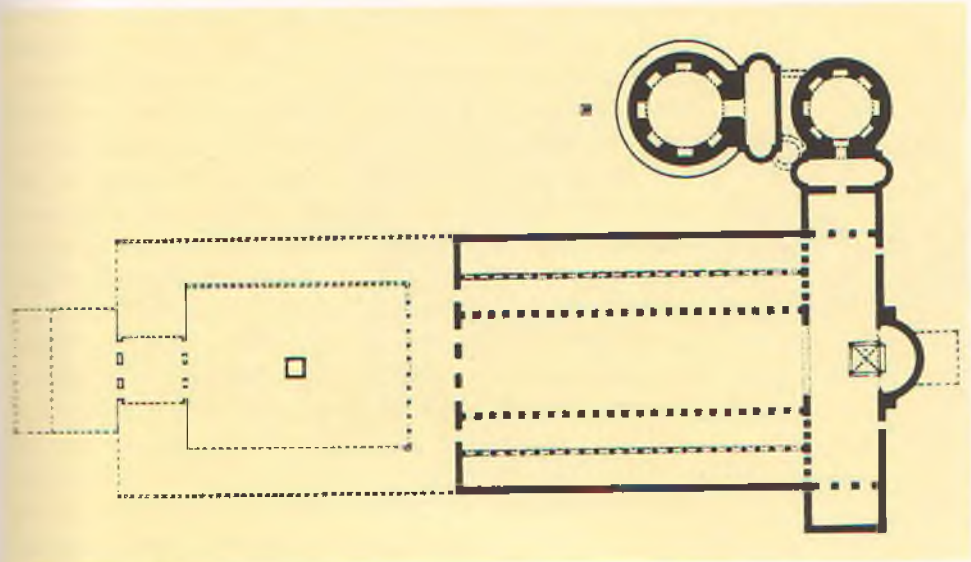
сота и ширина центрального нефа, а также изобилие света, льющегося из верхних окон, подчеркивали особенное значение этой части здания. Стены центрального нефа, триумфальную арку и полукупол апсиды украшали мозаики, пол храма был выстлан набором из мраморных плиток. Разлитые всюду сияние и блеск создавали ощущение ирреального пространства, причастного к неземному миру.

Подле базилики ставилась обычно башня, служившая колокольней. Кроме того, рядом с епископскими церквами (соборами) строили специальные небольшие центрические здания для крещения — баптистерии. В период раннего христианства, когда совершались массовые крещения новообращенных, такие помещения были необходимы. Позднее купели стали помещать в нартексах церквей, но в некоторых странах, как, например, в Италии, баптистерии продолжали строить и в средние века.

Баптистерии были не единственным видом центрических построек. Круглую, шестигранную или крестообразную форму в плане имели также мемориаль-



10. Церковь Св. Петра в Риме, IV в. Реконструкция



ные сооружения, ставившиеся на месте гибели святых или над их могилами. Подобную форму имели и мавзолеи светских правителей.

Одной из самых ранних базилик, основанных еще Константином Великим, была церковь Св. Петра в Риме. Согласно преданию, апостол Петр был казнен во времена императора Нерона, между 64-м и 67 годами. С этого времени могила его стала местом паломничества. Приведенные в Евангелии от Матфея слова Христа: «И Я говорю тебе: ты — Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее» (Мат. 16, 18)[26] — сделали Петра в глазах христиан главой Католической церкви. Он считался первым римским епископом, основателем престола, который впоследствии стали называть папским. Поэтому церковь Петра была задумана как главный храм всех христиан.

Церковь Св. Петра представляла собой пятинефную базилику, фасад которой был направлен в сторону центра города. Ее апсида, ориентированная в западном направлении, была поставлена над могилой апостола, которая, как полагали, находилась близ цирка Нерона у Ватиканского холма. Перед входом к церкви примыкал большой атриум. Чтобы увеличить алтарную часть, задуманную как мартириум, то есть надгробный памятник мученику, между апсидой и нефами был воздвигнут трансепт, выходивший за пре-

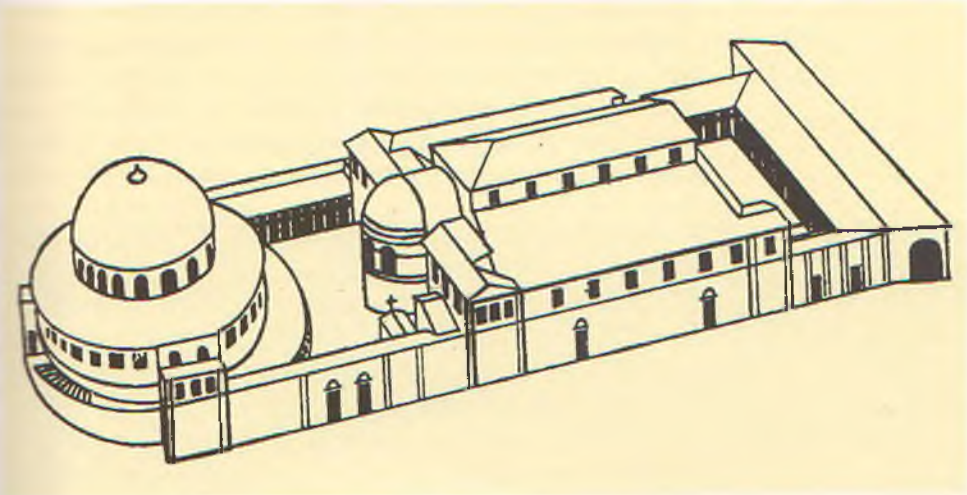
11. Церковь Св. Петра в Риме. IV в. План

делы ширины здания. Общая длина храма с атриумом составляла около 220 *м*, длина же самой базилики равнялась 120 *м* при ширине 69 *м* и высоте центрального нефа 25 *м*. Внутри длинные ряды из двадцати трех высоких одиннадцатиметровых мраморных колонн коринфского ордера, перекрытых плоским антаблементом, создавали величественную перспективу, в глубине которой возвышался алтарь. Над алтарем была воздвигнута сень, опиравшаяся на четыре витые мраморные колонны, специально привезенные из Греции по приказанию Константина. Еще две такие колонны были поставлены у краев апсиды. С вершины сени свисал большой канделябр — дар императора. Стены базилики были расписаны фресками, на триумфальной арке и в конхе апсиды сверкали мозаики, полы были покрыты плитками мрамора, балки стропильного перекрытия окрашены в яркие цвета.

Базилика Св. Петра была заложена около 330 года, а завершена в 349 году, уже после кончины императора. В течение всего Средневековья она являлась главной католической церковью, папским собором, и служила образцом для многих построек. Она была снесена в XVI веке, когда ее заменил огромный купольный собор, построенный при участии величайших мастеров итальянского Возрождения. Сведения о старой церкви сохранились благодаря рисункам, обмерам и описаниям, сделанным перед ее разрушением.

Возможно, что несколько раньше, чем церковь Св. Петра, Константином была основана базилика при императорском Латеранском дворце, который затем был передан Церкви. Церковь Сан Джованни ин Латерано была впоследствии перестроена, так что о ее первоначальном плане и облике известно лишь по описаниям и на основании сохранившихся фрагментов. Это была пятинефная базилика с одной апсидой и двумя симметрично выступающими пристройками, вклинивавшимися в боковые нефы неподалеку от апсиды. Полагают, что они служили ризницами и местом для хранения даров.

Императором Константином и его матерью Еленой были основаны также церкви на святых местах в Палестине — это храмы Рождества Христова в Вифлееме и Гроба Господня подле Голгофы в Иерусалиме. Обе церкви представляют собой не совсем обычные



типы базилик. Церковь Рождества — пятинефная базилика с атриумом. Ее апсида имеет усложненную форму, ибо задумана как обрамление грота, в котором родился Христос. Церковь эта дошла до нашего времени, правда с дополнениями и переделками. Иерусалимский комплекс храма Гроба Господня (ок. 335) был разрушен в 1009 году мусульманами и существует теперь в перестроенном виде. Первоначально он состоял из пятинефной базилики с нартексом, к алтарной части которой примыкал мартирий в виде большого двора, заключавшего в себе две святыни: часть скалы Голгофы — свидетельство смерти Христа — и Святой Гроб — свидетельство его воскресения. Над гробницей Христа было возведено круглое здание, внутри которого двенадцать колонн, поддерживавших сень, окружали вырезанное из камня надгробие. Мотив круглого храма Гроба Господня был затем воспроизведен во многих постройках и изображениях.

После смерти императора Константина размах строительства христианских храмов идет на убыль. Разногласия между христианами, в частности борьба ортодоксов с арианами[27], а затем попытка вернуться к почитанию древних богов во времена Юлиана Отступника (361–363), отвлекали Церковь от строительной деятельности. Лишь при Феодосии Великом (379–395), закрывшем языческие храмы и конфисковавшем их собственность, стали снова возводить церкви в Риме. Главной постройкой этого времени была церковь

12. Ансамбль храма Гроба Господня в Иерусалиме, IV в. Реконструкция

Св. Павла — Сан Паоло фуори ле мура (вне городских стен). Это пятинефная базилика с трансептом, мраморными колоннами коринфского ордера и открытым стропильным перекрытием (ил. 9). В 1823 году она пострадала от пожара и была довольно грубо реставрирована. В перестроенном виде дошла и церковь Св. Лаврентия (Сан Лоренцо фуори ле мура), переделанная в XIII веке, когда два стоявших рядом храма были соединены вместе. Концом IV века (384—399) датируют скромную однонефную церковь Св. Пуденцианы в Риме. Наконец, среди римских базилик должна быть названа церковь Санта Мариа Маджоре, основанная в IV веке, но заново перестроенная в 432—440 годах трехнефная базилика, сохранившая превосходные мозаики на стенах центрального нефа и триумфальной арке.

Центрические постройки раннехристианского периода представляют собой, как правило, сооружения мемориального характера, или мартирии. Самая ранняя из дошедших до нас церквей подобного типа — основанный около 330 года в Риме мавзолей дочери императора Константина — Констанцы. Это круглый храм с куполом, опирающимся на кольцо колонн, и с обходной галереей, перекрытой сводом. Прямо напротив входа установлен в глубине порфировый саркофаг. Свод галереи и купол, а также конхи двух небольших полукруглых капелл были покрыты мозаиками, часть которых сохранилась поныне. В Риме стоит еще и круглая купольная церковь Сан Стефано Ротондо, построенная в память об одном из первых христианских мучеников, побитом камнями в Иерусалиме за верность христианству. К числу центрических построек принадлежит и мавзолей Галлы Плацидии в Равенне (ил. 14). Эта маленькая церковь, имеющая план в форме равноконечного креста, была построена в начале V века дочерью императора Феодосия Галлой Плацидией как дворцовая капелла. В Равенне сохранилось также два баптистерия. Один из них был построен в середине V века при соборе ортодоксальной церкви и украшен мозаикой епископом Неоном (451—473), другой возведен позднее, в период правления Теодориха (ок. 500) при основанном им арианском соборе.

Признание христианства сопровождалось не только строительством храмов, но и развитием изобразительного искусства. Известно, что первые церкви,

построенные императором Константином, были украшены росписями на сюжеты Священного Писания. Мозаики и фрески IV—VI веков сохранились в ряде дошедших до нас храмов Рима и Равенны.

В IV веке начинает смягчаться враждебность христиан к религиозным изображениям. Первыми их за-

13. Мавзолей Констанцы в Риме, IV в. Интерьер

14. Церковь Галлы Плацидии в Равенне, V в.

щитниками стали восточные теологи — кесарийский епископ Василий Великий (330—379) и его брат Григорий, епископ Ниссы (331—394). Главным доводом в пользу создания изображений в храмах была для них общедоступность языка искусства. «То, что речь дает слуху, немая живопись показывает подражанием», — писал Василий Великий. Ту же мысль развивает Григорий Нисский: «Живописец работает красками подобно говорящей книге. Немая живопись говорит на стенах, совершая великое благо»[28]. Еще более энергично выступил на защиту живописи в начале V века ученик Иоанна Златоуста Нил Синайский. В своем письме префекту Олимпиодору, который, построив церковь, хотел украсить ее изображениями сцен охоты и рыбной ловли, он решительно осудил такое намерение, видя в подобных росписях лишь «обольщение для верующих». «Пусть рука превосходного живописца, — пишет Нил Сина-

ит, — наполнит храм с обеих сторон изображениями Ветхого и Нового Заветов, дабы те, кто не знает грамоты и не может читать божественного Писания, рассматривая живописные изображения, приводили себе на память мужественные подвиги искренне послуживших Христу и Богу, возбуждаясь к соревнованию достославным и приснопамятным доблестям, по которым землю обменяли на небо, предпочтя невидимое видимому»[29].

Изображения выступают, таким образом, в роли Библии для неграмотных, и эта мысль повторяется затем многократно в сочинениях теологов Средневековья, в особенности в Западной Европе. Она звучит, например, в направленном в 600 году Папой Григорием Великим послании марсельскому епископу Серену, приказавшему из страха перед идолопоклонством уничтожить все религиозные изображения в городе. «Одно дело — поклоняться изображениям, другое — при помощи содержания узнавать то, чему нужно поклоняться», — пишет Папа. Упрекая Серена в нарушении пастырского долга, он указывает на необходимость дать людям, несведущим в грамоте, прочесть хотя бы на стенах то, чего они не могут прочесть в рукописях[30]. Повторение подобных же доводов мы находим и в сочинениях французского епископа XIII века Гийома Дюрана (1230—1296): «Изображения и украшения в церкви служат текстом и письменами для мирян»[31].

Религиозные изображения раннехристианского периода играли, однако, не только роль Библии для неграмотных, но стали приобретать в глазах верующих ореол чудотворных святынь. В первую очередь это относится к станковым картинам, представлявшим фигуры апостолов и святых. О существовании их сообщал, как уже говорилось, Евсевий Памфил, видевший, по его словам, «написанные на досках изображения Павла, Петра и Самого Христа». Евсевий осуждал появление подобных произведений, полагая, что поклонение им означает возврат к обычаям язычников. Сторонники же иконной[32] живописи ссылались на предания о чудесном происхождении первоначальных изображений — «Нерукотворного Спаса» и написанных евангелистом Лукой портретов Богоматери[33], иконография которых сохранялась во всех последую-

щих репликах. Споры о допустимости изображений и о святости икон разгорелись с особой силой в период иконоборчества в Византии (VIII—IX вв.), где иконы получили более широкое распространение, чем на Западе. И тогда Иоанн Дамаскин (VIII в.) наиболее четко изложил доводы защитников икон: «Образы суть видимое невидимого и не имеющего фигуры, но телесно изображенного из-за слабости понимания нашего». И далее: «Для путеводительства к знанию и для откровения и обнародования скрытого выдуман образ. Именно же к пользе, в благодеяние и спасение, чтобы им распознавали скрытое в известных и прославляемых делах, и хорошего желали бы и ревновали, противоположного же, то есть худого, отвращались и ненавидели»[34]. Иоанн Дамаскин обосновывает также отход от ветхозаветного запрета «иконного начертания». Ветхозаветный Бог невидим и бесплотен, поэтому никто не может изобразить Его. Когда же Бог милостью Своею послал ради нашего спасения Сына Своего на землю в образе человека, жившего среди людей, творившего чудеса, распятого на кресте, который был погребен, воскрес и на небо вознесся, — тогда образ Христа мог быть запечатлен в поучение и на память будущим поколениям[35].

Раннехристианские иконы дошли до нас лишь в виде исключения. Большинство из них погибло в период иконоборчества. Поэтому наше представление о религиозной живописи этого времени основано на произведениях монументального искусства, росписях в храмах. Главной их задачей было иллюстрирование текстов Священного Писания. Создание языка, доступного для всех, в том числе и для людей, говорящих на разных языках, было особенно необходимо Церкви в период борьбы с язычеством и массового крещения новообращенных.

Основным видом техники, в которой исполнялись росписи в храмах, была мозаика, быстро вытеснившая применявшуюся в некоторых ранних постройках фреску. Мозаика — старинная техника. Она была известна еще в Древнем Египте, позднее греки и римляне применяли ее для украшения жилых и общественных зданий, однако лишь с IV века начался ее подлинный расцвет. Если раньше мозаика служила преимущественно для украшения полов, то в христианских церквях она

поднялась на стены и своды. Одновременно изменился и материал. На смену цветному камню старинных мозаик пришла смальта — кусочки разноцветного, окрашенного в массе или двухслойного прозрачного стекла с проложенным в середине тончайшим листочком золота. Кубики смальты втыкались вручную в подцвеченную сырую штукатурку. Чтобы мозаика не отсвечивала, им придавали легкий наклон.

«Вечная живопись», как называли тогда мозаику, сразу прочно утвердилась в христианских храмах. Блеск золота, мерцание разноцветных смальт, чистое и глубокое звучание красок создавали декоративный эффект, какого не могла достигнуть фреска.

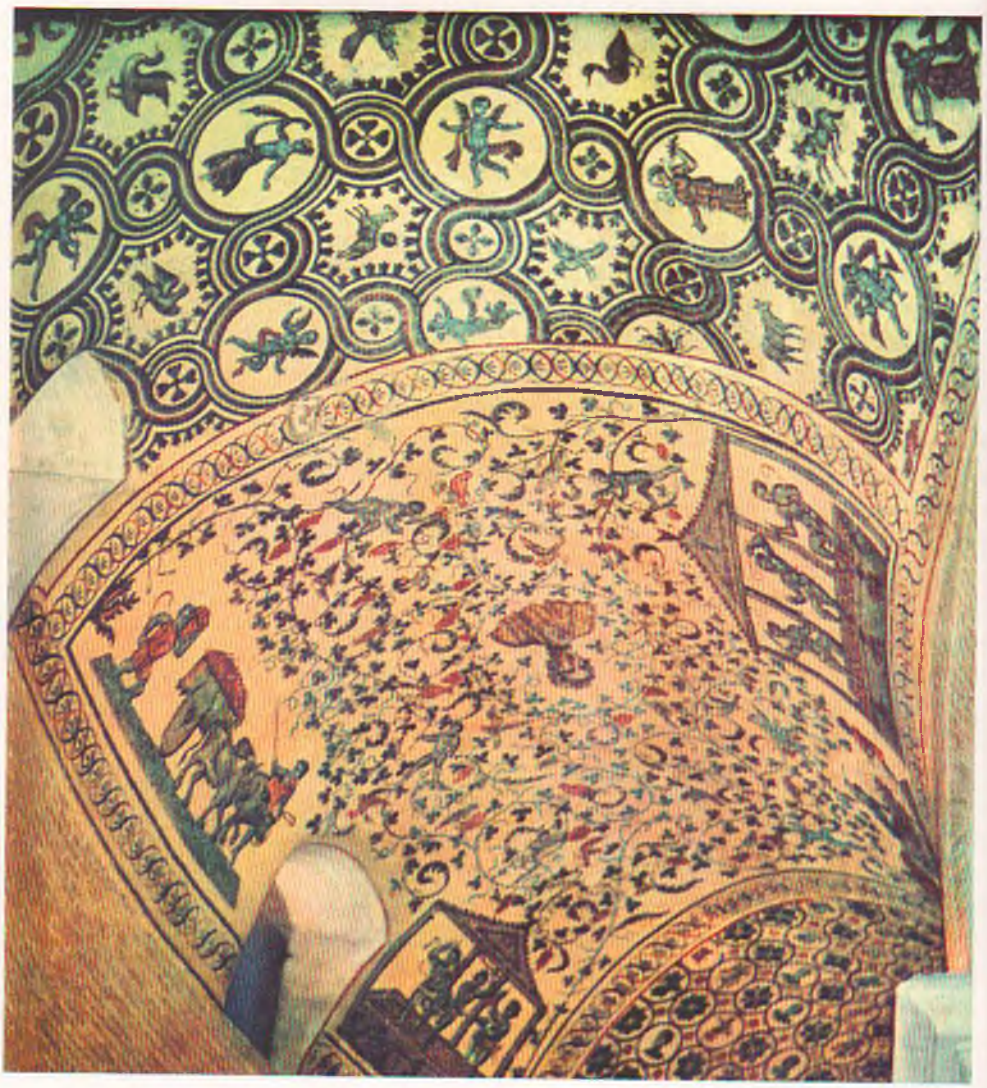
Росписи храмов отличались от живописи катакомб не только техникой, но и содержанием. Круг сюжетов значительно расширился, изображения приобрели более развернутый и повествовательный характер и, что особенно важно, вместо символического образа Доброго Пастыря или целителя страждущих на своде апсиды появилась величественная фигура Христа-судьи, Христа — повелителя мира. Восседая на троне с поднятой в благословляющем жесте правой рукой и книгой Священного Писания в левой, он предстает в окружении апостолов и евангелистов или в сопровождении ангелов и святых, среди которых иногда можно видеть и заказчиков с моделью храма. Без сомнения, образцом для подобных композиций послужили дворцовые росписи того времени с изображением императоров в кругу придворных. В храмах, построенных в IV веке императором Константином и его преемниками, отзвуки дворцового искусства проявились также в распространении триумфальных сцен и в возрождении классической традиции, на время сменяющей условность форм живописи катакомб.

В отличие от центрических купольных храмов с их вертикальной основной осью, христианская базилика строится по горизонтальной схеме. Ее ось, проходящая через центральный неф, предполагает движение посетителя от входа к алтарной части. Это путь от тьмы к свету, от греха к спасению, от несовершенства земного мира к блаженству вечной жизни. На этом пути верующих сопровождают представленные на стенах центрального нефа изображения сюжетов Священного Писания, и лишь миновав их, они ока-

15. Фрагмент мозаики мавзолея Констанцы в Риме, IV в.

зываются перед ликом Христа. В замысле структуры и декорировки храма содержится эсхатологический мотив перехода от земного бытия к вечности. При плохой сохранности раннехристианских мозаик и неполноте наших представлений о них, этот мотив все же прослеживается в ряде памятников.

Одним из самых ранних примеров подобной декорировки храма может служить комплекс росписей базилики Св. Петра в Риме. Правда, церковь не сохранилась, но ее описания и некоторые сделанные с росписей рисунки и копии позволяют судить об общем



замысле. Главным входом в церковь был центральный портал, открывавшийся в средний неф напротив апсиды. На стенах нефа, над колоннадой, ниже пояса окон, располагались фрески — на сюжеты из Ветхого Завета на северной стороне и на сюжеты евангельские — на южной. Они противостояли друг другу как пророчества и их осуществление. В глубине центрального нефа взоры зрителей привлекало сияние мозаик триумфальной арки и апсиды. На арке был представлен император Константин в качестве донатора, подносящего Христу модель основанного им храма в присутствии святого патрона церкви апостола Петра. «Константин-победитель построил Тебе этот храм, ибо ведомый Тобою мир триумфально поднялся к звездам», — гласила помещенная под мозаикой латинская надпись. В конхе апсиды виднелась фигура восседающего на троне Христа. Нижний ярус этой мозаики занимало изображение двух городов, с которыми связаны были начало и конец земной жизни Христа, — Вифлеема и Иерусалима. Из их ворот выходили навстречу друг другу по шесть агнцев.

Однако наряду с появлением в монументальной живописи IV—V веков изображений Христа и повествовательных сцен на сюжеты Священного Писания в некоторых мозаичных росписях этого времени по-прежнему отдается предпочтение языку символов. Характерным примером является декорировка мавзолея Констанцы в Риме, украшенного мозаиками в 30—40-х годах IV века, то есть в одно время с собором Св. Петра. Расположенные на своде круглой обходной галереи росписи заполнены побегами виноградной лозы со сценами сбора винограда и выжимания сока, а также разбросанными по светлому фону вазами, птицами, цветами. Мозаика купола не сохранилась, она погибла при реставрации мавзолея в 20-х годах XVII века, но если судить по рисунку ее фрагмента, сделанному в середине XVI столетия, купол был разделен на двенадцать частей радиальными тягами, опиравшимися на кариатид, подножие же его омывал водный поток, в котором ловили рыбу маленькие нагие крылатые путти.

Вся эта декорировка, а также техника мозаики, в которой были использованы кусочки цветных камней, так близки к древней традиции, что в средние

16. Фрагмент мозаики мавзолея Констанцы в Риме, IV в.

века мавзолей какое-то время даже считали языческим храмом Вакха. Однако использованные в мозаиках мотивы поддаются расшифровке на основании раннехристианской символики. Таковы и мотив виноградной лозы, и пьющие воду из чаши голуби, и павлин, и рыбная ловля, а рассеянные повсюду цве-

тущие ветви, плоды и фрукты служат прообразом земного рая. К тому же в двух маленьких апсидиолах, примыкающих к обходной галерее, сохранились мозаики с изображениями Христа, передающего ключи от врат рая апостолу Петру, и Христа между двумя апостолами. Долгое время их считали более поздними дополнениями, однако техника их исполнения, белый фон, синий нимб Христа привели все же к выводу, что они должны быть датированы IV веком.

О символике, сложившейся в живописи катакомб, напоминают и мозаики церкви Галлы Плацидии в Равенне. На одной из них представлен Добрый Пастырь в виде юноши, восседающего на фоне пейзажа в окружении стада овец. По характеру исполнения мозаика эта близка к традициям античной классики. Об этом говорят и пространственное построение композиции, и свободная поза Пастыря, и богатство цветовых и светотеневых переходов.

Образы символического характера преобладают, однако, как правило, лишь в мемориальных или дворцовых капеллах. Повествовательные же изображения или триумфальные образы Христа становятся принадлежностью храмов, где собиралось на молит-

17. Добрый Пастырь. Мозаика церкви Галлы Плацидии в Равенне, V в.

18. Христос в окружении апостолов. Мозаика церкви Св. Пуденцианы в Риме, конец IV в.

ву большое число верующих, нуждавшихся в наглядном воплощении библейских повествований.

Самым ранним из дошедших до нас изображений Христа как повелителя мира является мозаика в церкви Св. Пуденцианы в Риме. Церковь эта была построена на месте дома сенатора Пуденса, где, согласно преданию, жил и провел свое первое богослужение в Риме апостол Петр. Она представляет собой небольшое однонефное здание, в апсиде которого сохранилась мозаика, датируемая 384—399 годами. Мозаика эта повреждена позднейшими реставрациями, обрезана арочным обрамлением, но сохранила все же первоначальную композицию и части подлинной росписи.

На центральной оси апсиды помещена фигура восседающего на троне Христа. Его правая рука поднята, в левой он держит открытую книгу. Трон его стоит на повышенном постаменте, а над головой виднеется холм Голгофа, увенчанный огромным крестом. По сторонам Христа, в пространстве изображенного за его спиной атриума, обнесенного крытой галереей, сидят апостолы. Две стоящие за ними женщины держат венцы над головами Петра и Павла. Вдали, над крышей галереи, виднеются здания Иерусалима, а в

небе, покрытом радужными облаками, парят четыре крылатых существа.

Мозаика церкви Св. Пуденцианы отражает влияние классического искусства. Об этом говорит и светотеневая лепка форм, передающая объем фигур, и наличие нескольких пространственных планов, и перспективное сокращение зданий Иерусалима. В ней много конкретных подробностей — драгоценные украшения трона, сетчатая декорировка арок галереи, разнообразные формы городской архитектуры. Апостолы сидят в свободных позах — Петр и Павел смотрят на Христа, протягивая к нему руки и как бы представляя его зрителям, остальные беседуют друг с другом, жестикулируя и наклоняясь.

Фигура Христа является центром и фокусом композиции. Его величественная поза навеяна дворцовым искусством Рима. Его облик отражает рождение новой иконографии — в отличие от юноши-пастуха катакомб, он представлен здесь в виде человека средних лет с темными волосами и бородой. Полагают, что такой облик Христа сложился первоначально в искусстве восточных районов распространения христианства, в частности в Сирии.

Не вполне ясно значение стоящих за апостолами женских фигур. Некоторые видели в них олицетворение «Церкви из иудеев» и «Церкви из язычников», то есть обращенных в христианство представителей старых религий. По мнению других, это дочери сенатора Пуденса — Пракседа и Пуденциана, одной из которых посвящен храм.

Мозаики церкви Св. Пуденцианы сохранили первое дошедшее до нас изображение тетраморфа[36] — четырех крылатых существ, образы которых восходят к видению Иезекииля (Иез. 1, 4—10) и Апокалипсису. «И первое животное было подобно льву, а второе тельцу, и третье животное имело лицо как человек, и четвертое животное подобно орлу летящему», — говорится в Откровении святого Иоанна о существах, окружающих трон Божий (Откр. 4, 6). Еще Ириней Лионский в конце II столетия связал эти образы с четырьмя евангелистами, а в IV веке Иероним истолковал крылатого человека как Матфея, льва как Марка, тельца как Луку и орла как Иоанна. Эта символика послужила основой для изображения тетраморфа в

средневековом искусстве Европы, только в отличие от мозаики в церкви Св. Пуденцианы, где крылатые существа представлены парящими в небе, они займут место вокруг фигуры сидящего на троне Христа, составив ее обрамление. Развивая идею св. Иеронима, средневековые теологи утверждали, что символы евангелистов воплощают четыре главных момента земной судьбы Христа. В «Гомилии на Иезекииля» Папа Григорий Великий (VI в.) истолковал образы тетраморфа как символы Рождества, Распятия, Воскресения и Вознесения Христа, который был рожден как человек, умер как жертвенный телец, воскрес как лев[37] и вознесся подобно орлу. Важным элементом складывающейся иконографии «Христа во славе» является также книга в его руке. Христианство — религия Откровения, религия Слова. Одно из существенных отличий своей религии от языческих культов христиане видели в том, что она опиралась на заключенное в Священном Писании Божественное Слово. Поэтому изображения свитка и кодекса приобрели в христианском искусстве символическое значение и вошли в иконографию многих сюжетов. Ветхозаветные пророки держат в руках свитки с начертанным на них текстом; евангелисты записывают в книгу слова Божественного Откровения, кодекс, лежащий на «престоле уготованном», заменяет собой изображение Христа; стоящий подле Распятия Иоанн держит в руках свое Евангелие; апокалипсический агнец предъявляет миру «Книгу жизни» за семью печатями, а апостолы «Страшного суда» — «Книгу судеб»; наконец, в руках восседающего на троне Христа открытый кодекс становится символом Божественной истины.

Наиболее полный цикл мозаик раннехристианского периода сохранился в римской церкви Санта Мария Маджоре. Заложенная в IV веке, во времена Папы Либерия, она была перестроена и украшена в V столетии в период понтификата Сикста III (432—440), сразу после Эфесского собора 431 года, на котором был впервые провозглашен культ Пречистой Богоматери и осуждена ересь Нестория, утверждавшего, что Христос родился человеком и приобрел божественную природу лишь после крещения. Это была, по-видимому, первая церковь, посвященная

19. Церковь Санта Мариа Маджоре в Риме. V в. Интерьер

Богоматери и ознаменовавшая начало широкого распространения ее культа.

Церковь Санта Мариа Маджоре поныне поражает посетителя величием стройных ионических колоннад, устремляющихся от входа к алтарной части, нарядным узором мраморного пола и в особенности сиянием необычайно богатых по цвету мозаик, украшающих стены центрального нефа и триумфальную арку. Подсчитано, что для их исполнения мозаичисты использовали около 190 оттенков смальты. Двадцать восемь мозаичных панно на сюжеты из Ветхого Завета расположены на стенах центрального нефа между лежащим на колоннах плоским антаблементом и верхним поясом окон. В конце нефа на триумфальной арке представлены эпизоды из истории Богоматери и детства Христа. В V веке к этой арке примыкала апсида, также украшенная мозаиками, но она была разрушена в XIII столетии, когда на ее месте воздвигли готический трансепт с новой апсидой.

Давно уже было отмечено некоторое различие в характере исполнения мозаик центрального нефа и триумфальной арки. Панно на ветхозаветные сюжеты бо-

лее живописны, цветовое пятно в них преобладает над линией, светотень придает фигурам объем, кое-где обозначены падающие тени. Все это говорит о близости к традициям позднеантичной классики, однако существенное отличие от нее заметно в трактовке пространства. Фигуры обычно приближены к переднему плану, если же в композиции намечен небольшой пространственный слой, он всегда ограничен фоном. Мозаики нефа церкви Санта Мариа Маджоре не создают иллюзии глубины, уходящей за поверхность картинной плоскости. Если в них обозначено пространство, оно невелико и располагается перед фоном, причем предметы нередко представлены в обратной перспективе, направленной на зрителя и как бы приближавшей его к месту действия. Мозаики триумфальной арки выполнены в менее живописной манере, в них значительнее роль линии, контура, фигуры утрачивают тяжесть, положение их чаще всего фронтально, причем они обычно выстраиваются в один ряд на переднем плане, занимая всю высоту композиции.

Раньше различия эти пытались объяснить разным временем исполнения двух циклов, однако теперь установлено, что оба они датируются 30-ми годами V века. Скорее всего, причину следует искать в особенностях прототипов, использованных в каждом случае. Полагают, что в качестве образца для повествовательных ветхозаветных сюжетов мозаик были использованы иллюстрации рукописи IV века, тогда как мозаики алтарной части восходят к композициям рельефов императорских триумфальных арок и колонн[38].

Ветхозаветный цикл центрального нефа посвящен истории Авраама, Исаака и Иакова (левая сторона) и жизни Моисея и Иисуса Навина (правая сторона), иными словами, периодам до получения Закона (скрижалей Завета) и после того. Хотя росписи следуют историческому повествованию, предпочтение отдается сюжетам, в которых видят пророчества новозаветных событий. Такова, например, мозаика «Авраам и три ангела» — прообраз новозаветной Троицы. Действие в ней дано в двух эпизодах: в верхнем ярусе Авраам склоняется перед явившимися ему посланцами неба, в нижнем он принимает их как гостей. Этот второй сюжет представлен подробно —

ангелы сидят за столом подле дуба мамрийского, рядом стоит отдающий распоряжения хозяин, слева, у входа в дом, хлопочет над хлебами Сарра, в то время как слуга подносит гостям еду. Характерное для книжной миниатюры ярусное расположение эпизодов сюжета подтверждает возможность использования в качестве образца иллюстрированной рукописной Библии. Естественно, что такое расположение эпизодов не предполагает создания иллюзии единого

20. Авраам и три ангела. Мозаика центрального нефа церкви Санта Мария Маджоре в Риме. V в.

пространства, находящегося позади картинной плоскости. Изолируют фигуры от глубины и золотой фон за спинами сидящих за столом ангелов, и овальное сияние (так называемая мандорла) вокруг фигуры среднего ангела в верхнем ярусе — мотив, который войдет впоследствии в иконографию образа

21. Авраам и Мельхиседек. Мозаика центрального нефа церкви Санта Мариа Маджоре в Риме, V в.

«Христос во славе». Золото — символ божественного света. Оно означает принадлежность гостей Авраама к высшему небесному миру. Об этом свидетельствуют и золотые нимбы над их головами.

И все же композиция «Авраам и три Ангела» не совсем лишена элементов пространственности. Оба столика на переднем плане изображены в обратной перспективе. Такая перспектива соответствует очень близкому положению зрителя. Она как бы разворачивает к нему пространство, приближая зрителя к месту действия. Вместе с тем, увеличивая размеры фигур дальнего плана по сравнению с передним, обратная перспектива подчеркивает значение изображенных там персонажей, стоящих на высшей ступени иерархической системы мира как по сравнению с персонажами первого плана, так в еще большей мере по сравнению со зрителем. В дальнейшем обратная перспектива найдет применение в средневековом искусстве, в особенности в Византии и восточнохристианских странах.

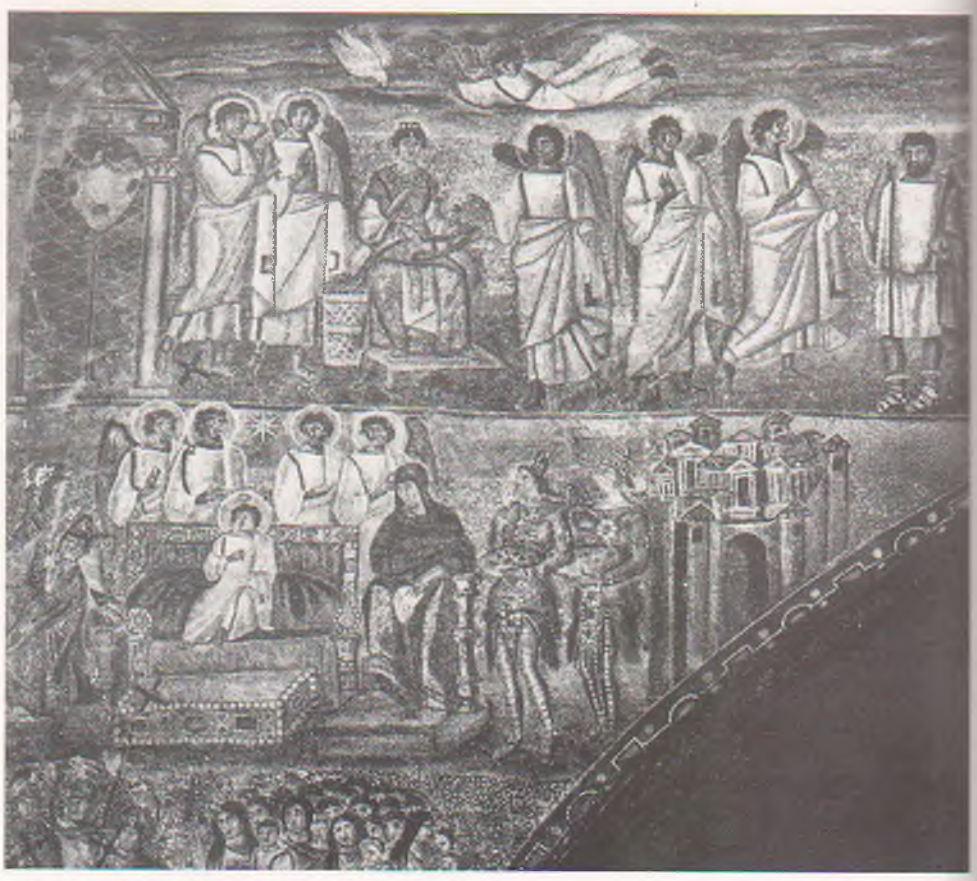
Мозаика выполнена в свободной живописной манере. Фигуры, небо, земля, все предметы расцвечены множеством оттенков оранжевой, желтой, голубой, синей, зеленой, серой смальты с вкраплениями золотых кубиков. Формы моделированы переходами тонов, кое-где намечены на земле падающие тени. Лица однообразны, но оживлены блеском глаз.

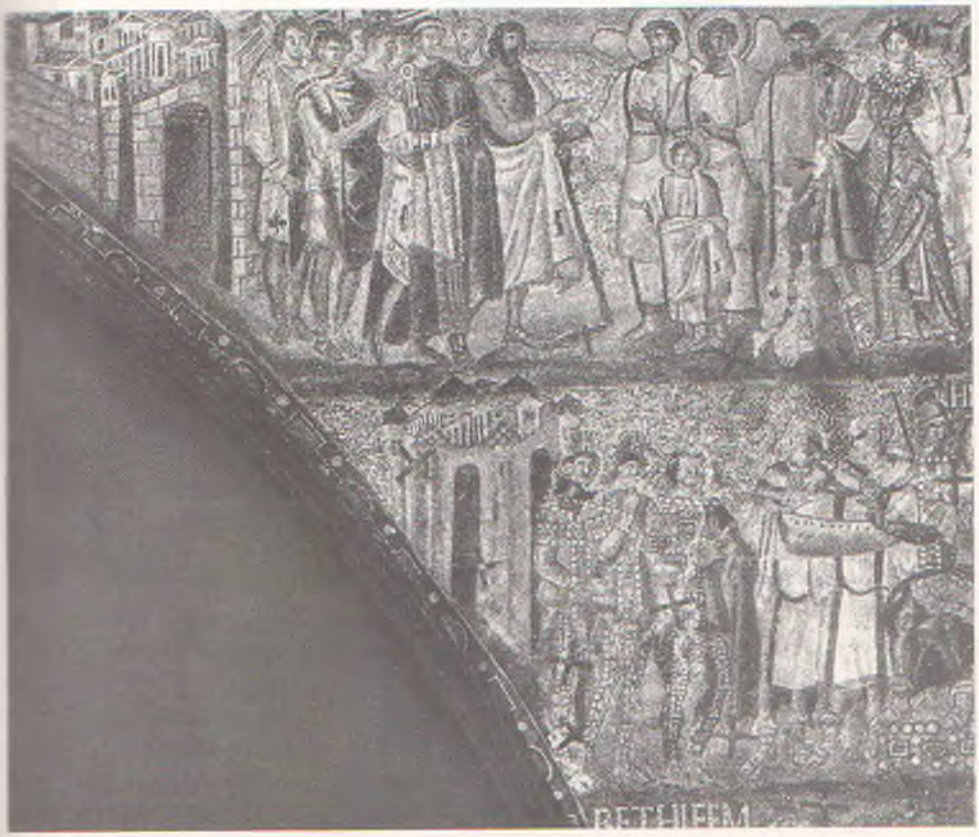
22. Мозаики триумфальной арки церкви Санта Мария Маджоре в Риме (сцены детства Христа), 432—440 гг.

23. Благовещенье и Поклонение волхвов. Мозаики триумфальной арки церкви Санта Мария Маджоре в Риме, V в.

Символически связан с Новым Заветом и сюжет «Авраам и Мельхиседек» (ил. 21). Как сказано в первой Книге Бытия, когда Авраам победил разоривших Содом врагов и освободил из плена своего племянника Лота, Мельхиседек, «царь Салимский и священник Бога Всевышнего», вышел ему навстречу с хлебом и вином. Это прообраз причастия — важнейшего христианского таинства. Действие происходит под открытым небом, в облаках которого виднеется фигура благословляющего Бога. Однако композиция не передает пространственной глубины. Всю среднюю полосу мозаики занимает золотой фон, оставляющий внизу лишь зеленую полоску земли.

Мозаики триумфальной арки посвящены Новому Завету, но они не изображают последовательных эпизодов единого повествования. Выбор и расположение сюжетов должны продемонстрировать величие





Богоматери и божественное происхождение Христа. Композиция разделена на три яруса. Сюжеты верхнего повествуют о признании Христа Марией, Иосифом, апостолами и первосвященниками, второго — о признании его царями земными, третьего — о бессилии его врага царя Ирода. Наконец, узкие поля внизу, у основания арки, заполняют изображения Вифлеема и Иерусалима, напоминающие о начале и конце земной жизни Христа. По мнению Андре Грабара, это символическое воплощение триумфа Христа является отблеском искусства императорского Рима, причем прямым источником вдохновения могли быть рельефы триумфальных колонн, воздвигнутых в Константинополе около 400 года императором Аркадием, сыном Феодосия Великого[39].

Вершиной и фокусом всей композиции является расположенная в центре верхнего яруса над замком арки «Этимасия». Это заключенное в круглое обрам-

24. Царь Афродисий поклоняется младенцу Христу и волхвы перед Иродом. Мозаика триумфальной арки церкви Санта Мария Маджоре в Риме, IV в.

ление изображение «Трона уготованного» — приготовленного для Христа Божьего трона с лежащей на нем священной книгой. Два апостола — Петр и Павел — стоят по сторонам, указывая на трон, символы четырех евангелистов виднеются в небе.

В виде торжественной сцены представлено «Благовещение» (ил. 23) в левой части верхнего яруса. В богатом одеянии, украшенном драгоценностями, с диадемой на волосах, восседает Мария. Два ангела составляют ее свиту, в то время как архангел Гавриил возвещает ей благую весть. Над головой ее повторена фигура архангела, слетающего с неба. Правее ангелы сообщают Иосифу о грядущем рождении Сына Божьего. Все фигуры выстроены в один ряд на переднем плане. По сторонам группа обрамлена зданиями дворца и храма. Столь же величественно и парадно представлена в правой части яруса сцена «Принесения во храм».

Необычна и иконография расположенного в левой части второго яруса «Поклонения волхвов». Младенец Христос представлен в ней не на коленях Богоматери, но восседающим в центре на троне, как подобает царю. Голова его окружена нимбом со знаком креста, четыре ангела стоят позади трона, в небе сияет Вифлеемская звезда. Все здесь должно подчеркнуть божественную природу младенца.

Параллелью к поклонению восточных магов-царей служит заимствованная из апокрифического «Псевдоевангелия Матфея» легенда о признании божественности Христа правителем египетского города Сотина Афродисием (ил. 24). Когда бежавшие от Ирода в Египет Мария и Иосиф с младенцем Христом зашли в поисках убежища в языческий храм, «все идолы упали на землю на лица свои и остались разрушенными и разбитыми». Узнав об этом, Афродисий пришел в храм «со всеми войсками своими и всеми военачальниками и поклонился младенцу и признал его Богом»[40]. Как и в других мозаиках арки, Мария изображена здесь в царственном облачении, украшенном драгоценностями.

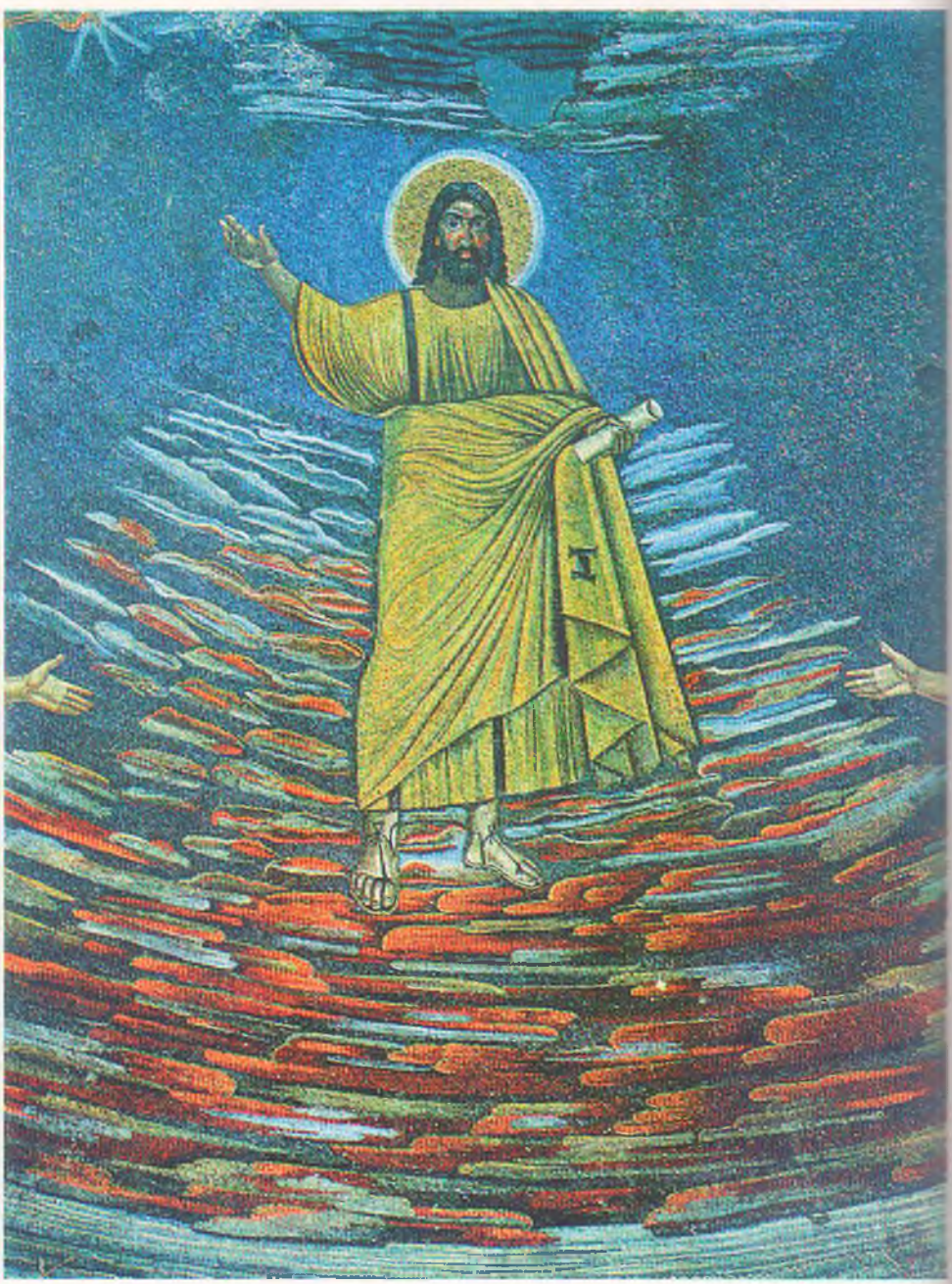
Фрагментарность дошедших до нас памятников раннехристианской монументальной живописи не позволяет составить полного представления о ее эволюции в V—VI столетиях. И все же, сравнивая моза-

ки ранних и поздних храмов, можно сказать, что в VI веке наблюдается стремление преодолеть некоторые традиции античной классики. Это заметно в мозаике «Вознесение Христа» в апсиде церкви Косма и Дамиано в Риме (526—530). Как и в мозаике храма Св. Пуденцианы, логическим и композиционным центром «Вознесения» является расположенная на центральной оси апсиды фигура Христа. Однако теперь значение ее подчеркивается еще и размером, превышающим размеры фигур всех остальных действующих лиц. Здесь мы встречаемся с получившей впоследствии широкое распространение в искусстве Средневековья разномасштабностью фигур, размеры которых соответствовали месту изображенных персонажей на иерархической лестнице, определяющей их положение по отношению к земле и небу.

Сравнивая далее «Вознесение» с росписью в церкви Св. Пуденцианы, мы видим, что композиция лишается глубины. В ней имеется только два плана. Первый — узкая полоса земли, на которой выстроились в ряд апостолы Петр и Павел, целители-мученики Козьма и Дамиан и по краям св. Теодор и основатель церкви Папа Феликс IV с моделью базилики в руках; второй — покрытое сгущающимися к центру пламенеющими облаками темно-синее небо с фигу-

25. Вознесение Христа. Мозаика апсиды церкви Косма и Дамиано в Риме, VI в.

рой возносящегося Христа. Эти два плана не создают впечатления большой глубины, тем более что введение разномасштабности соответствует закону обратной перспективы: находящаяся дальше от зри-



26. Христос. Фрагмент мозаики «Вознесение Христа» в апсиде церкви Косма и Дамиано в Риме. VI в.

теля фигура Христа оказывается крупнее ближних. Мало внимания уделено и месту действия. О том, что апостолы и святые стоят на земле, говорят лишь пробивающиеся кое-где кустики да две пальмы по краям, которые, впрочем, скорее играют роль символа и декора, чем конкретизируют обстановку.

Персонажи «Вознесения Христа» в церкви Косма е Дамиано не объединены развитием действия. Мало связанные между собой, выстроившись фронтально, не глядя друг на друга, они указывают на Христа, как бы представляя его тем, кто стоит перед росписью. Все здесь ориентировано на зрителя: на него рассчитаны указующие жесты Петра и Павла, на него направлены взгляды апостолов и святых, на него, наконец, устремлен взгляд огромных расширенных глаз Христа. Зритель, таким образом, приближается к происходящему, вовлекается в его пространство, становится участником события.

Вместе с тем, отходя от классических приемов передачи пространства и действия, мастера мозаики церкви Косма е Дамиано сохраняют присущую классике объемность форм. Могучая пластика тел апостолов, святых и в особенности грандиозной фигуры Христа, яркость и богатство красок придают мозаике черты материальности, сочетающейся с обстановкой ирреального видения.

Под мозаикой сохранилась составленная заказчиком надпись: «Прекрасный Дом Божий сияет блеском золота, чтобы величественнее пламенел в нем бесценный свет веры. Люди получат здесь надежду на спасение, болезни же их исцелят мученики, благодаря которым еще возвышеннее становится святость храма. Феликс принес Господу свой дар, достойный Его служителя, дабы достигнуть жизни в эфирных высотах небес»[41]. Сочетание изображения и слова постепенно становится все более характерной чертой христианского искусства.

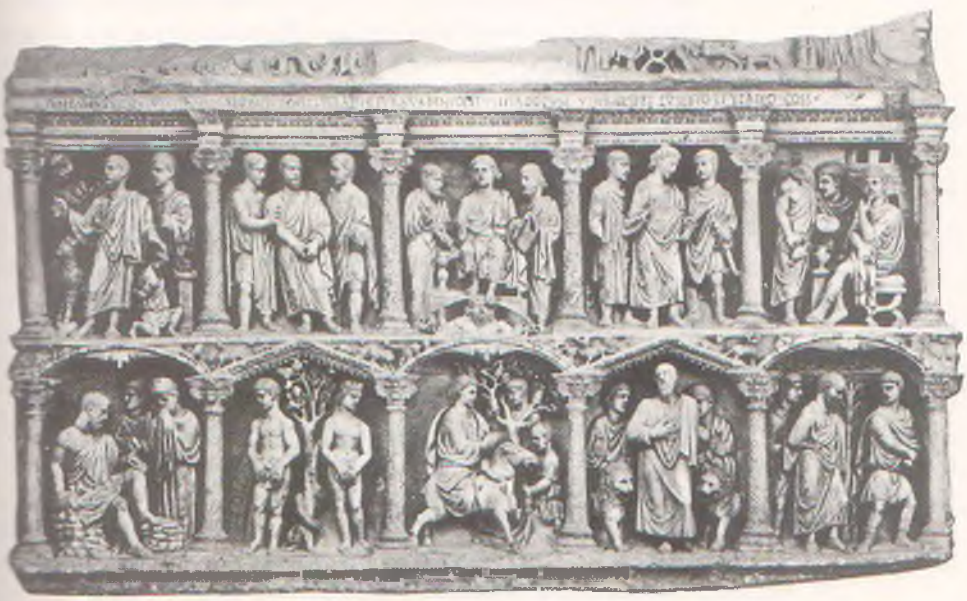
Преодоление классического наследия еще заметнее сказалось в мозаике апсиды церкви Сант Аньезе фуори ле мура в Риме (625—638) — небольшой базилике с двухъярусными боковыми нефами, посвященной мученице Агнесе, погибшей во времена Диоклетиана. На золотом фоне, от которого отделена внизу лишь узкая полоска земли, стоят три фронтальные

27. Святая Агнесса и Папа Гонорий. Фрагмент мозаики апсиды церкви Сант Аньезе в Риме, VII в.

фигуры — святая Агнеса, Папа Гонорий с моделью храма и Папа Симмах с книгой в руках. Фигуры плоски и бестелесны, линия и контур определяют их формы. Пурпурное платье святой расшито драгоценными камнями. В верхней части свода апсиды над золотым фоном виднеется небо, изображенное в виде трех равномерно усеянных звездами полос синего, голубого и белого цвета. Центр белого поля занимает десница Божья.

По сравнению с монументальной росписью скульптура занимает в христианском искусстве IV—V веков очень скромное место. Главными ее произведениями являются, как и раньше, рельефы саркофагов. Правда, круг их сюжетов расширяется. Как и в монументальной живописи, символические мотивы ранней поры вытесняются сценами из Священного Писания. Изменяется и композиция рельефов. Их разделяют теперь на небольшие поля с изображением евангельских событий и тех ветхозаветных эпизодов и образов, в которых видели предысторию или предсказание явления Христа.

Одним из лучших примеров подобной скульптуры является саркофаг Юния Басса, префекта Рима, скончавшегося в 359 году (Рим, Латеранский музей). Рельеф саркофага разделен на расположенные в два яруса десять полей, в которых перемежаются евангельские и ветхозаветные сюжеты. Среднее поле вверху занимает изображение восседающего на небе Христа-судьи со стоящими по сторонам апостолами Петром и Павлом. В нижнем ярусе в середине помещен «Въезд в Иерусалим». Эти два события воплощают идею торжества Христа и христианской религии. Они являются центром всей композиции. Из оставшихся восьми рельефов четыре посвящены теме искупительных страданий Христа и апостолов («Христос перед Пилатом», «Суд Пилата», «Осуждение Петра», «Осуждение Павла»), остальные же — ветхозаветным событиям («Грехопадение», «Жертвоприношение Авраама», «Пророк Иов», «Даниил во рву львином»). По характеру исполнения скульптура эта сохраняет черты античной классики: объемность форм, богатство моделировки, естественность и свободу движений фигур, их близость к классическим пропорциям. Любопытным отзвуком античной иконографии является персонифицированное изображение неба под ногами Христа-судьи в виде стар-



28. Рельефы на сюжеты Ветхого и Нового Завета. Саркофаг Юния Басса, середина IV в. Рим. Ватикан

29. Воскресение Христа. Фрагмент рельефа саркофага, середина IV в. Рим, Латеранский музей

ца, поддерживающего плат, вздувшийся куполом над его головой.

На одном из саркофагов IV века из собрания Латеранского музея в Риме в композиции «Воскресение» фигуру Христа заменяет его монограмма, так называемая хризма. Поводом для рождения этого христианского символа послужила легенда, связанная с предшествовавшей признанию христианства битвой Константина и Максенция близ Мильвийского моста 27 октября 312 года. Монограмма Христа состоит из двух греческих букв «Хи» и «ро», начальных букв его имени. По словам Лактанция и Евсевия, знак этот был явлен императору Константину в вещем сне накануне сражения[42]. Поместив его на штандартах своей армии и на щитах воинов, Константин одержал победу и стал единоличным главой империи. С той поры он уверовал в силу Христа. В композиции «Воскресение» Латеранского саркофага хризма, обрамленная кольцом, символизирующим вечное торжество христианства, увенчивает крест. На рукавах его изображены две птицы. Это образ феникса, сгорающего и возрождающегося из пепла, — символ победы над смертью. Внизу, у подножия креста помещены фигурки двух скорчившихся воинов — спящего и просыпающегося стражей гробницы Христа. По сторонам «Воскресения» на плите саркофага изображены «Поругание Христа» («Терновый венец»), «Христос перед Пилатом», «Суд Пилата» и «Несение креста». Использованный в этом рельефе знак хризмы превратился после признания

христианства в символ, который нередко встречается не только в раннехристианском искусстве, но и в скульптуре и живописи Средневековья.

Редчайшим примером христианской круглой пластики является статуэтка «Доброго Пастыря» (IV в., Рим, Латеранский музей), напоминающая античные изображения Гермеса-тельценосца.

Распространение христианства чрезвычайно способствовало развитию книжного искусства. Одной из главных святынь христианства является Библия, книга книг, Священное Писание, текст которого, согласно преданию, был внушен Святым Духом. Библия была элементом литургии, отрывки из нее читались в храме во время богослужения. Поэтому книга, письмо почитались священными. Если некоторые античные философы предпочитали устную форму общения, ибо, как утверждал Платон, написанное слово сходно с безмолвным живописным изображением, имеющим видимость человека, но не способным на диалог[43], то христиане больше ценили письменный текст за то, что ему, в противоположность субъективности и случайности устной речи, присуща неизменность, роднящая его с вечностью. Естественно, что изготовлению и декорировке книги они уделяли особенное внимание.

Со временем зарождения и признания христианства совпал один из великих переломов в истории книги — возникновение формы кодекса, пришедшего на смену древнему папирусному свитку. Появление его было связано с вытеснением папируса в конце I века н. э. новым материалом — пергаменом[44]. Выделанный из специально обработанной овечьей, козьей или телячьей кожи, он намного прочнее и долговечнее папируса. Его эластичность и способность сгибаться позволили складывать из него тетрадки, сброшюровывавшиеся затем в единый том. Так родилась форма кодекса, дожившая до наших дней.

Новый тип книги обладал большими преимуществами по сравнению со свитком. Во-первых, он позволял значительно экономнее использовать материал, так как в кодексе оказалось возможным писать на обеих сторонах листа. Кроме того, уменьшение числа столбцов текста сократило поверхность полей. Во-вторых, пользоваться кодексом удобнее, его не надо

30. Добрый Пастырь. Статуэтка, IV в. Рим, Латеранский музей

31. Строительство города. Миниатюра из рукописи сочинений Вергилия, конец IV—начало V в. Рим, Ватикан, Апостолическая библиотека

перематывать, в нем легче найти нужное место. Наконец, кодекс открывает новые возможности для декорировки книги благодаря наличию страниц, представляющих замкнутое поле для иллюстраций и орнаментов. К тому же пергамен гораздо лучше, чем папирус, поддается раскраске. Достоинства новой книги еще в конце I века, то есть в момент ее появления, оценил римский поэт Марциал, восхвалявший в своих эпиграммах прочность пергамена и вместительность кодексов[45]. К концу IV века кодекс вытеснил свиток, встречающийся позднее лишь в виде исключения.

Раннехристианская книга известна по немногим фрагментам и по копиям более позднего времени. Установлено, что с самого начала христиане отдавали предпочтение форме кодекса. С развитием изоб-

разительного христианского искусства появляются иллюстрации в рукописях Священного Писания. Несомненно, на их оформлении сказалось влияние позднеантичных иллюстрированных рукописей эпических поэм и литературных произведений древних авторов — Гомера, Еврипида, Вергилия, а также книг, изготовлявшихся для императорского двора: христианские рукописи, быть может, переписывались и украшались в тех же мастерских. Источником иконографии миниатюр христианских кодексов считают иллюстрированные рукописи греческого перевода Ветхого Завета (Септуагинты) и книги Иосифа Флавия «Иудейские древности», получившие распространение в III—IV столетиях в Александрии и других эллинистических центрах еврейской диаспоры[46].

Стиль позднеантичной миниатюры сложился под влиянием фрески, от которой она унаследовала пространственность, светотень, свободный живописный мазок. Примером могут служить иллюстрации рукописей Вергилия (конец IV — начало V в., Ватикан, Библиотека) и «Илиады» Гомера (конец V — начало VI в., Милан, Амброзианская библиотека). Близки к ним по характеру исполнения миниатюры так называемой Кведлинбургской Италы, рукописи латинского перевода Ветхого Завета, датируемой концом IV или началом V века (Берлин, Государственная библиотека)[47].

От этой роскошно оформленной, состоявшей, вероятно, из нескольких томов книги, подаренной в X веке императором Оттоном I Кведлинбургскому монастырю, сохранилось лишь шесть случайно уцелевших листов, которые были использованы архивариусом XVII века как переплетный материал для архивных бумаг. Разумеется, миниатюры дошли в плохом состоянии, однако они все же позволяют составить некоторое представление о ранней христианской иллюстрированной книге.

Как и в большинстве иллюстрированных кодексов того времени, миниатюры располагаются не в тексте, но сконцентрированы на отдельных страницах, специально оставленных переписчиком для иллюминатора. Чтобы иллюстрации попали на нужные места и соответствовали содержанию текста, переписчик делал на этих страницах пояснительные надписи, исчезавшие потом под непрозрачной гуашью миниатюр. Из-за

32. Царь Саул и пророк Самуил. Миниатюра Кведлинбургской Италы, после 400 г. Берлин, Государственная библиотека

плохой сохранности листов, которые были в XVII веке проклеены при переплетных работах, надписи эти выступили на поверхность, и все же миниатюры и сейчас еще не утратили отблеска былой красоты. Лаконично и величественно представлены на одной из страниц четыре сцены из истории пророка Самуила, явившегося к царю Саулу вестником гнева Божьего

(1 Цар. 15). Фигуры приближены к переднему плану и выделяются на сине-зеленом фоне, над которым виднеются горы и голубое небо, слегка подсвеченное розовыми лучами закатного солнца, в застывшей торжественной позе стоит подле алтаря Саул, встречающий прибывшего на двуконной колеснице Самуила. Столь же величественно представлена сцена молитвы царя и пророка — оба они стоят с поднятыми руками, устремив глаза к небу, в то время как воин подводит к ним пленного царя амаликитян Агага. Фигуры объемны, у ног их падают тени, тщательно воспроизведены одежды, особенно царское облачение Саула. Над головами действующих лиц сделаны надписи с их именами. Полагают, что стиль миниатюр Кведлинбургской Италы отражает влияние тех же образцов, к которым восходят миниатюры ватиканского Вергилия и амброзианской «Илиады». Скорее всего, это могли быть иллюстрированные исторические хроники[48].

Иное соотношение иллюстраций и текста мы находим в так называемой «Венской Книге Бытия» (ил. 33) — греческой рукописи восточного происхождения, вероятно переписанной и украшенной в Антиохии (Вена, Национальная библиотека). Ее датируют VI столетием, хотя, возможно, она восходит к более раннему прототипу. Рукопись эта сохранила наиболее обширный цикл раннехристианских иллюстраций[49]. Они не занимают здесь целых страниц, как это было в Кведлинбургской Итале, но располагаются в нижней части листа под текстом. Действие в них передано очень живо и экспрессивно, фигуры подвижны и свободно располагаются в пространстве, в композиции нередко включены архитектурные мотивы. Вместе с тем декорировка этой рукописи отражает рождающееся в христианском книжном искусстве стремление украсить всю книгу в целом, весь ее текст. Листы книги покрыты пурпурной краской, буквы начертаны золотом и серебром. Пурпурный цвет служит фоном для многих миниатюр, не имеющих обрамления. Иллюстрации и текст становятся элементами единого произведения искусства. Книга Божественного Завета превращается в драгоценность вся целиком, включая буквы текста.

История раннехристианского искусства обрывается с падением Римской империи. Вторжение «варва-

ров» во время так называемого великого переселения народов изменило духовный климат Европы. Однако Средневековье будет впоследствии много раз обращаться к истокам христианской культуры, к символике раннехристианского церковного зодчества, к иконографии религиозных образов и сюжетов.

33. Встреча Елеазара и Ревекки. Миниатюра Венской Книги Бытия, VI в. Вена, Национальная библиотека

[1] *Пуццолана* — порода вулканического происхождения, которую используют при изготовлении цемента.

[2] См. также: Пс. 134, 15—18: «Идолы язычников — серебро и золото, дело рук человеческих. Есть у них уста, но не говорят; есть у них глаза, но не видят; есть у них уши, но не слышат, и нет дыхания в устах их. Подобны им будут делающие их и всякий, кто надеется на них».

[3] *Тертуллиан.* Об идолопоклонстве // Избр. соч. М., 1994. С. 251.

[4] *Климент Александрийский.* Строматы V, 28, 5. Цит. по кн.: *Бычков В. В.* Aesthetica Patrum. М., 1995. С. 158.

[5] *Евсевий Памфил.* Церковная история. М., 1993. С. 258—259.

[6] *Mâle E.* L'Art religieux du XII siécle en France. Paris, 1966. P. 49.

[7] *Филон Александрийский* (ок. 20 до н. э. — ок. 40 н. э.) — иудейский ученый и философ-неоплатоник. Один из основателей александрийской школы экзегетики (науки истолкования библейских текстов).

[8] «Я видел Духа, сходящего с неба, как голубя, пребывающего на Нем» (Иоан. 1, 32).

[9] «Как лань желает к потокам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже!» (Пс. 41, 2).

[10] *Тертуллиан.* О крещении // Избр. соч. С. 100.

[11] Существовало поверье, что тело павлина не подвержено тлению.

[12] От *лат.* orare — молиться.

[13] *Тертуллиан.* О молитве // Избр. соч. С. 299.

[14] *Тертуллиан.* О крещении // Там же. С. 93. О рыбе как символе Христа говорит также Августин в «Граде Божием» (кн. 18, гл. XXIII). Он ссылается на один из стихов в пророчествах Сивиллы Эритрейской, начальные буквы которого составляют фразу Ιησύς Χριστὸς Θεὸι Γιὸς Σωτὴρ — Иисус Христос Божий Сын Спаситель. «Если соединить эти буквы (т. е. начальные буквы этой фразы), — пишет Августин, — то получится слово ιχθύς, т. е. рыба. Под именем ее таинственно разумеется Христос: потому что в бездне настоящей смертности, как бы в глубине вод, Он мог оставаться живым, т. е. безгрешным» (*Блаженный Августин.* О граде Божием. М., 1994. Т. IV. С. 33—35).

[15] В отличие от приемов построения линейной перспективы, разработанной мастерами Возрождения в XV в., античные перспективные построения лишены единой точки схода уходящих в глубину линий: они располагаются двумя полосами косых параллелей, находящихся по обе стороны центральной оси.

[16] Октавиан, XXXII. — Цит. по кн.: Сочинение древних христианских апологетов. М., 1867. С. 358. *Марк Минуций Феликс* (ум. ок. 215) — римский юрист, известный апологет христианства.

[17] Роспись перенесена в картинную галерею Ильского университета в США, где размещена на стенах реконструкции баптистерия.

[18] Роспись перенесена в Национальный музей Дамаска.

[19] О причинах появления религиозных изображений в христианской и еврейской монументальной живописи см: *Grabar A.* Christian Iconography: A Study of its Origins. Princeton, 1980. P. 27—28. По мнению Андре Грабара, их появление связано с борьбой в III в. религиозных учений и сект, стремившихся найти доступный для всех язык, который привлекал бы новых сторонников. Изобразительным языком в то время широко пользовалась секта манихеев.

[20] *Weitzmann K.* Illustrations of the Septuaginta // Studies in Classical and Byzantine Manuscripts Illumination. Chicago, 1971. P. 41. См. также: *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. М., 1986. Т. I. С. 29.

[21] *Weitzmann K.* Influence of Jewish Pictorial Sources // Studies in Classical and Byzantine Manuscripts Illumination. P. 77 ff.

[22] *Евсевий Памфил.* Церковная история. С. 342—343 (10, 3).

[23] Там же. С. 348.

[24] Название это основано на приведенном выше отождествлении церкви с кораблем, мчащимся по волнам житейского моря.

[25] *Евсевий Памфил.* Церковная история. С. 351 (10, 39).

[26] Петр по-гречески значит «камень».

[27] *Арианство* — широко распространенное в период раннего христианства учение, основателем которого был пресвитер Александрии Арий (IV в.). Согласно его доктрине, сформулированной им в 318 г. в спорах с александрийским епископом Александром, Сын (Христос) не вечен, не существовал до рождения и не безначален. Учение Ария было осуждено Никейским собором 325 г., установившим формулу природы Христа: «От Отца рожденного, несотворенного, единосущного Отцу». Арий умер в 386 г., однако его учение еще долго находило последователей.

[28] Цит. по: *Diehl Ch.* Manuel d'art Byzantin. Paris, 1923. P. 6.

[29] Цит. по кн.: *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. М., 1984. С. 53—54.

[30] *Magni G.* Epistolae; *Migne J. P.* Patrilogia Latina. T. 77. 1128—1129.

[31] *Durandus G.* Rationale divinorum officiorum // *Taylor H. O.* The Medieval Mind. Cambridge (Mass.), 1959. Vol. 2. P. 108.

[32] Слово «икона» происходит от греч. εικων — образ.

[33] Среди дошедших до нас источников легенда о «Нерукотворном Спасе» впервые упоминается в сочинении Евагрия Схоластика (536/7 — ок. 600), но восходит к более раннему времени. Согласно этому преданию, заболевший прока-

зой царь Эдессы Авгарь, прослышав о совершенных Христом исцелениях, послал к нему с письмом своего живописца Ананию, дабы тот упросил Христа приехать в Эдессу, или хотя бы привез ему живописный образ Христа. Но Христос, находившийся уже в конце своего земного пути, не смог приехать к Авгарю, написать же его портрет Ананий оказался не в силах из-за божественного сияния, исходившего от лика Спасителя. Тогда Христос велел принести воды, омыл в ней лицо и приложил к нему плат, на котором чудесным образом запечатлелся его образ. Плат этот не только исцелил Ананию, который вместе с жителями Эдессы обратился в христианство, но и совершил впоследствии еще ряд чудес. Так, помещенный над вратами города, он обратил в бегство осадившего в 545 г. Эдессу персидского царя Хосроя. Впоследствии образ перенесли в Константинополь, следы же его были утрачены после разгрома Константинополя крестоносцами в 1204 г. Обо всех этих событиях подробно рассказывают Четьи-Минеи в тексте службы праздника Нерукотворного Спаса, который отмечается 16 августа. Что же касается изображений Богоматери, то, согласно преданию, первые ее портреты были написаны с ее благословения евангелистом Лукой, послужив основой для многочисленных позднейших икон. Культ Богоматери распространился после Эфесского собора 431 г., провозгласившего деву Марию «истинной матерью Божьей», «Бога невместимого вместившую».

[34] Цит. по кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962. Т. I. С. 336.

[35] Слово преподобного отца нашего Иоанна Дамаскина о поклонении иконам святым, Четьи-Минеи, 16 августа.

[36] *Греч.* τετρά-μορφος — четырехобразный, сочетающий четыре разных образа.

[37] Средневековые бестиарии рассказывают, что львята рождаются мертвыми и оживают лишь через три дня от дыхания льва-отца или его рева.

[38] *Weitzmann K.* Influence of Jewish Pictorial Sources. P. 90; *Grabar A.* Christian Iconography. P. 45 ff.

[39] *Grabar A.* Op. cit. P. 45—49.

[40] Книга Марии Девы. СПб., 1912. С. 111—112.

[41] Цит. по: *Oakeshott W.* Die Mosaiken von Rom, vom dritten bis zun veirzehnten Jahrhundert. Leipzig, 1967. P. 106.

[42] *Люций Целий Фирман Лактанций* (ок. 250 — ок. 330) — известный христианский писатель, в своем сочинении «О смерти гонителей» («De mortibus persecutorum»), написанном в 313—315 гг., рассказывает о чудесном сне императора Константина, которому была обещана победа, если он поместит монограмму «Хи»-«ро» на щитах воинов. О некоем вещем сне повествует и Евсевий в «Церковной истории» (IX, 9, 2) и «Жизни Константина» (I, 26—31), рассказывая со слов самого императора, что ему было явлено знамя на древке

в виде креста с надписью: «Сим побеждай». Сделав подобие этого знамени и поместив монограмму Христа на кресте, своем шлеме и щитах воинов, Константин одержал победу над превосходящим его по силам войском Максенция. Символика знака «Хи»-«ро», возможно, восходит еще к языческим временам. Сочетание «Хи»-«ро» — сокращенная форма слова «χρηστός» («благоприятный») — служило у греков знаком хорошего предзнаменования. Отсюда, кстати, происходит и слово «хризма», означающее также «предзнаменование».

[43] *Платон.* Сочинения. М., 1970. Т. I. С. 217.

[44] Слово «пергамен» происходит от названия малоазиатского города Пергама. Как рассказывает Плиний Старший (ок. 24—79), пергамским царь Эвмен II, правивший во II в. до н. э., задумал основать большую библиотеку, для чего повелел купить в Египте папирус. Однако египетский фараон, гордившийся славой Александрийской библиотеки, запретил вывоз папируса. Тогда пергамцы и изобрели новый материал. На самом деле кожа применялась в качестве материала для письма и в более древние времена, но в широкое употребление она входит с I—II вв. н. э.

[45] *Марциал.* Эпиграммы. М., 1968. С. 394, 419—420.

> ...Точно из воска листки, хоть пергаментом их называют.
> Сколько угодно на них можешь писать и стирать.
>
> ...В кожаных малых листках теснится Ливий огромный,
> Он, что в читальне моей весь поместиться не мог.

[46] *Weitzmann K.* Influence of Jewish Pictorial Sources.

[47] *Итала* — название латинских переводов Библии, сделанных до ставшего каноническим перевода Иеронима (конец IV в.). Перевод Иеронима получил название «вульгата».

[48] *Weitzmann K.* Book Illustration of the IV-th Century // Studies in Classical and Byzantine Manuscripts Illumination. Chicago, 1971. P. 123.

[49] *Wickhoff F.* Die Wiener Genesis. Berlin, 1893. О истории и датировке «Венской Книги Бытия» и проблемах иконографии миниатюр см.: *Weitzmann K.* Influence of Jewish Pictorial Sources. P. 84—85.

«ТЕМНЫЕ ВЕКА» (VI–VIII вв.)

Когда пал Древний Рим и территория западноримской империи оказалась под властью германцев, вторгшихся в период «великого переселения народов», население Европы представляло собой конгломерат племен, среди которых были и древние обитатели, и новые пришельцы. Вся эта масса еще долго находилась в движении. Границы новых государств были неустойчивы, сами они почти все оказались недолговечными. Европу же вплоть до X–XI столетий продолжали сотрясать волны миграций.

На первых порах возникшие на землях бывшей римской империи королевства — остготов в Италии, вестготов в Испании, вандалов в Северной Африке, франков в Галлии — были связаны со средиземноморской культурой и находились в сфере влияния Византии, унаследовавшей корону империи. Когда Одоакр низложил в 476 году малолетнего Ромула Августула, он отослал регалии западных императоров в Константинополь, признав верховное владычество Византии. Его признавали и правивший затем тридцать лет в Равенне король Теодорих, и главы других германских королевств, расположенных в районе Средиземного моря. Еще в IV веке большая часть поселившихся в Южной Европе племен была обращена в христианство «апостолом готов» Ульфилой (ок. 311 — ок. 383), насаждавшим, правда, арианство, которое Первый Вселенский собор 325 года в Никсе осудил как еретическое учение. Владычество Византии над королевствами германцев было, одна-

ко, лишь номинальным. В течение нескольких столетий она стремилась распространить на них всю полноту государственной власти и восстановить прежние границы единой Римской империи. В VI веке, после того как Византии удалось отстоять свои восточные владения от посягательств империи Сасанидов, ее войска были направлены против германцев. Во времена императора Юстиниана его полководцы уничтожили королевство вандалов в Африке (525—534), завоевали Равенну, положив конец владычеству остготов в Италии (536—553), и начали наступление против вестготов в Испании. Однако усилия эти не увенчались успехом. Во второй половине VI века в Италию вторглись лангобарды, завоевавшие ее северную часть, а затем и ряд южных провинций (568—572), вестготы вытеснили византийцев из Испании, а с VII века у Византии и всего христианского мира появился новый враг — ислам. Обосновавшись сначала в странах Магриба, магометане-арабы в 711 году вторглись на Пиренейский полуостров, который вскоре почти целиком подчинили себе. Византия оказалась скованной событиями на Востоке, сохранив за собой в Европе лишь небольшие владения в Италии.

Из возникших на развалинах западноримской империи германских королевств наиболее жизнестойким оказалось государство франков. Крестившись в 496 году, король Хлодвиг принял католичество, благодаря чему франки приобрели покровительство папского престола, возглавлявшего разветвленную церковную организацию — единственное объединяющее начало в тогдашней Европе. В свою очередь, Папы нуждались в военной поддержке франков во время набегов арабов со стороны Средиземного моря или вторжения в Северную Италию лангобардов. Постепенно политические и культурные центры Европы стали смещаться от Средиземноморья сначала к северным владениям франков, а затем и к Ирландии и Англии, переживавшим в VII—VIII столетиях расцвет религиозной культуры.

Важнейшим явлением в жизни Европы после падения Римской империи было распространение монашества. Оно возникло на Востоке, в Египте, где еще в IV столетии появились пустынники, анахо-

реты, бежавшие от преследований язычников или стремившиеся уйти от соблазнов мирской жизни. Сохранились предания о египетских отшельниках — Павле Фивейском (250—341), спасавшемся в пещерах Фиваиды во время преследования христиан при императоре Деции, об Антонии Великом (ок. 250 — ок. 355), вокруг которого в поздние годы его отшельничества собралась целая община последователей — нечто вроде прообраза монастырского братства. Около 340 года другой египетский отшельник, Пахомий Великий, создал первый монастырский устав, усовершенствованный затем Василием Великим (343—379). Уже в IV столетии монашество проникло в Европу. Полагают, что первый организованный по уставу монастырь на Западе был основан около 370 года в Лигюже близ Пуатье «апостолом Галлии» Мартином Турским (336—397). В 372 году он же основал монастырь в Мармутье на Луаре, неподалеку от Тура, где Мартин был избран епископом. Особенно широко распространилось монашество в Европе с VI века, когда Бенедикт Нурсийский (ок. 480—543), основавший монастырь в Монтекассино в Южной Италии[1], создал новый устав, получивший название бенедиктинского. Этот устав в течение долгого времени был наиболее распространен в европейских монастырях. В конце VI — начале VII столетия активную миссионерскую деятельность на континенте стали развивать выходцы из Ирландии (св. Колумбан, св. Галл и другие), основавшие ряд монастырей в Галлии и Италии по ирландскому уставу.

Монастыри располагались обычно в уединенных местах, где монахи жили замкнутой общиной, производя все необходимое собственными силами. Монастырская церковь возводилась нередко на месте захоронения какого-либо святого — христианского мученика или прославленного своим подвижничеством и благочестием миссионера. Культ святых, возникший еще в период первых гонений на христианство, получил чрезвычайно широкое распространение в средневековой Европе. С ним было связано почитание реликвий, за которыми признавалась чудотворная сила. Главными хранителями реликвий стали монастыри.

Жизнь членов общины была подчинена уставу. Наряду с выполнением физической работы уставы эти нередко вменяли монахам в обязанность переписку Священного Писания, литургических книг, сочинений отцов Церкви, разного рода теологической и учебной литературы — словом, текстов, в которых Церковь испытывала постоянную потребность. Для этого создавали специальные мастерские, где переписывали, украшали и переплетали книги, — скриптории[2]. Выполнение такой работы требует грамотности и навыков каллиграфического письма, чему обучали в монастырских школах, которые были также центрами подготовки священнослужителей. В монастырях собирали библиотеки, хранившие старинные и современные рукописи. Со временем монастыри превратились в главные очаги интеллектуальной жизни средневековой Европы.

Художественная культура этого времени не обладает единством стиля. В ней соседствуют элементы разнородных традиций — выросшего на античной основе раннехристианского искусства, с одной стороны, и искусства так называемых варварских народов — с другой. Великие вторжения, прошедшие через латинский Запад, вызвали глубокие перемены в области эстетики, сказавшиеся на развитии всего искусства средних веков. Германские народы принесли в европейскую культуру свое пристрастие к орнаментике и ярким цветам. Главным видом их художественного творчества были изделия из золота и других металлов с вставками из цветной эмали или драгоценных камней. Это фибулы, броши, пряжки, кольца, ожерелья, серьги. Они не просто служили украшениями, но и определяли социальное положение их владельцев. Вместе с тем древняя вера в магические свойства драгоценных камней и золота придавала таким предметам характер талисманов.

Изделия этого круга принято объединять понятием «полихромный стиль». В период раннего Средневековья они получили широкое распространение, особенно в Южной Европе. При этом техника «полихромного стиля» нашла применение не только для изготовления драгоценных украшений, но была использована и Церковью для декорировки литургических предметов — чаш, крестов, переносных ал-

тарей, реликвариев, окладов богослужебных кодексов. Церковь наделила драгоценные металлы и камни новой символикой, усматривая в сиянии золота и глубинном мерцании камней отблеск божественного света.

«Варвары» принесли в европейское искусство не только страсть к полихромии, но и элементы древнего «звериного стиля», преобладавшего в северных районах Европы и на Британских островах. Изделия из дерева, металла, а позднее и рукописи здесь украшают сложными орнаментами из плетений, в которые вкраплены стилизованные фигуры зверей, птиц и чудовищ.

Элементы раннехристианской традиции более всего сохранились в архитектуре. Правда, мы можем судить о ней лишь по немногим дошедшим до нас фрагментам или по старинным изображениям и описаниям. Все же установлено, что монастырские и приходские храмы имели обычно форму базилики и завершались деревянным перекрытием. В восточной части, как правило, находился трансепт, иногда немного отодвигавшийся от апсиды к западу, что придавало плану форму латинского, то есть удлиненного в западном направлении креста. Если церковь ставили над захоронением святого, под ее алтарной частью обычно сооружали подземную капеллу — крипту (от *греч.* κρυπτη — тайник, укрытие), где находились останки святого и его реликвии. В качестве опор служили колонны, капители которых чаще всего представляли собой упрощенное подобие коринфских или украшались плоским орнаментом. По свидетельству источников, стены расписывались фресками. Помимо базилик строились также здания центрического типа — небольшие дворцовые капеллы и баптистерии. Как и в раннехристианский период, скульптура большого распространения не имела и существовала лишь в виде рельефов на алтарных преградах, подножиях алтарей или на саркофагах. При этом, в отличие от архитектуры, скульптура была в стилистическом отношении мало связана с классической традицией.

Наиболее полное и разностороннее представление об искусстве этого периода дают иллюминованные рукописи. Декорировка их существенно различается

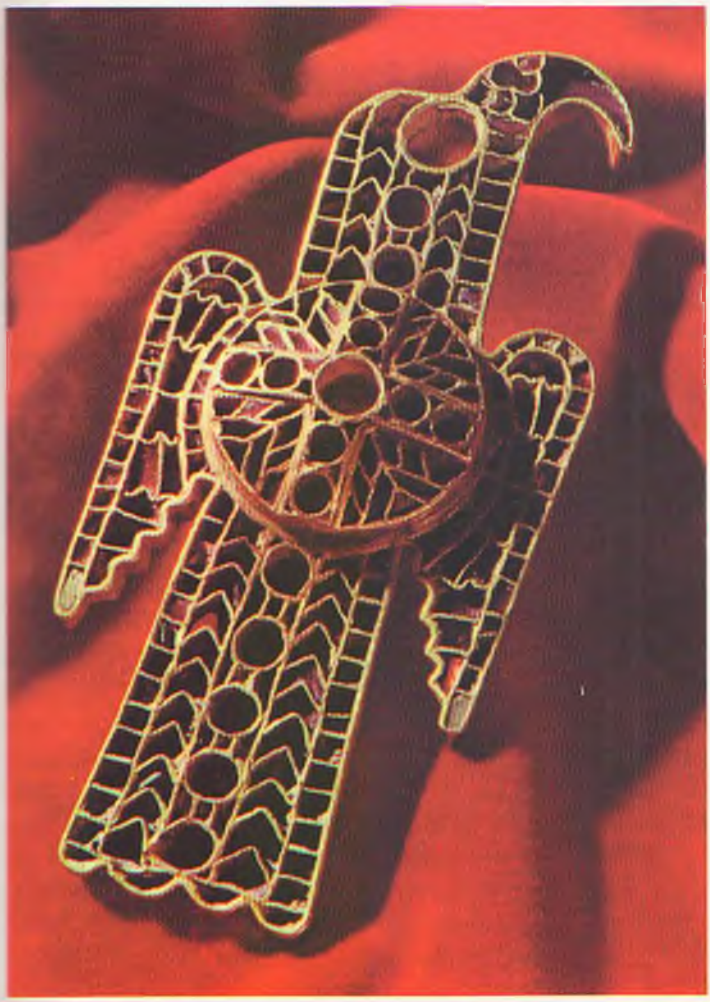
в зависимости от места создания кодекса. Если в книгах района Средиземноморья можно встретить восходящие к раннехристианской традиции иллюстрации или изображения евангелистов, то в декорировке рукописей Северной Галлии, Ирландии или Англии преобладает орнаментика, изображения же человеческой фигуры появляются лишь в виде исключения и обычно представляют собой стилизованные сочетания орнаментальных форм.

ИСКУССТВО ИТАЛИИ

Противостояние разных направлений в искусстве «темных веков» наиболее контрастно проявилось в Италии. Центр Римской империи еще несколько столетий сохранял в архитектуре, росписях, миниатюрах отзвуки классических традиций, однако находясь в VI—VIII веках то под властью остготов, то под властью византийцев, а затем лангобардов, Италия оказалась местом сосуществования не только разных обычаев и верований, но и разных типов художественной деятельности.

Так, во время правления остготского короля Теодориха (493—526) принесенный германцами «полихромный стиль» определял характер изделий из металла. Найденный в Чезене, неподалеку от Неаполя, клад с остготскими украшениями, выполненными в конце V — начале VI веков, дает представление об изделиях этого типа. Характерным образцом является фибула в виде стилизованного орла (Нюрнберг, Германский Национальный музей) — мотив, очень распространенный в искусстве германских племен. Фибула сделана из золота и покрыта вставками драгоценных камней и яркой цветной эмали. В то же время в архитектуре и живописи господствовали раннехристианские и византийские традиции. Сам Теодорих, несколько лет проживший в Константинополе, а в 500 году посетивший Рим, архитектура которого произвела на него большое впечатление, покровительствовал римской культуре. Стремясь придать своей резиденции в Равенне подлинный блеск королевской столицы, он приглашал к своему двору ученых и уделял большое внимание градостроительству. В течение многих лет королев-

скую канцелярию возглавлял один из образованнейших людей того времени, писатель и дипломат Кассиодор (ок. 487—575), а с 522 года «магистром всех служб» при дворе был знаменитый философ Боэций (ок. 480—524), автор широко известного трактата «Утешение философией», написанного им в заточении перед казнью, к которой он был приговорен по доносу об участии в заговоре. Теодорих построил в Равенне дворцовый комплекс, мавзолей и несколько церквей. Исповедуя, как и большинство остготов, арианство, он возвел собор и баптистерий для ариан. При этом, стремясь к сохранению мира в стране и проявляя веротерпимость[3], Теодорих не переосвя-

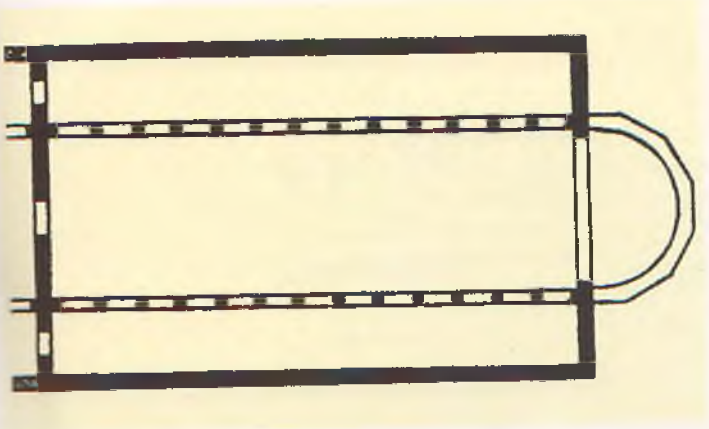


34. Фибула из Чезены, конец V в. Нюрнберг, Германский Национальный музей

35. Дворец Теодориха. Фрагмент мозаики в церкви Сант Аполлинаре Нуово в Равенне. VI в.

щал и не переделывал старые храмы и не препятствовал проведению в них богослужения по католическому обряду.

От дворцового комплекса Теодориха сохранилась лишь церковь, первоначально посвященная Иисусу Христу, но теперь известная под названием Сант Аполлинаре Нуово. Дворец, некогда славившийся своей роскошью, был впоследствии разрушен. Известно, что, когда Карл Великий строил капеллу при своей резиденции в Ахене, он приказал доставить для ее украшения колонны из равеннского дворца Теодориха. Теперь мы можем судить об этом дворце лишь по его руинам, старинным описаниям и по мозаике в церкви Сант Аполлинаре Нуово, где изображена величественная двухъярусная колоннада с коринфскими капителями, расположенная по сторонам прорезанного тремя арочными проемами и увенчанного треугольным фронтоном портика, на архитраве которого написано: «Palatium» — дворец. Над крышами аркад виднеются здания Равенны. Композиция



36. Церковь Сант Аполлинаре Нуово, VI в. План

эта истолковывается по-разному. Некоторые видят в ней развернутое на плоскости изображение парадного двора и фасада дворца, по мнению других, здесь представлен тронный зал Теодориха[4]. Висящие в аркадах портьеры, возможно, являются позднейшими добавлениями, заменившими первоначально находившиеся в проемах фигуры короля и придворных. Что же касается церкви, то она представляет собой трехнефную базилику византийского типа, без трансепта, с апсидой, имеющей внутри полукруглую, а снаружи граненую форму, с нартексом в западной части и колонным портиком на фасаде. Центральный неф отделен от боковых рядами колонн с опирающимися на них арками, над которыми располагаются окна и три яруса мозаичных росписей. В 560 году, во времена владычества византийцев, будучи переделана епископом Аньело для католического культа, церковь получила название Сан Мартино ин Чьел д'Оро, а позднее, когда в нее перенесли реликвии св. Аполлинария из посвященной ему церкви в равеннской гавани, ее стали называть новой церковью Св. Аполлинария — Сант Аполлинаре Нуово.

Если базилика Сант Аполлинаре Нуово представляет собой здание, типичное для равеннской архитектуры и родственное как возведенному при Теодорихе собору, так и несколько более поздней церкви Сант Аполлинаре ин Классис (в гавани), то мавзолей Теодориха не имеет аналогий среди построек Равенны ни по своему плану, ни по использованным

37. Мавзолей Теодориха в Равенне, VI в.

материалам, ни по строительным приемам. Это не надгробная церковь наподобие дворцовой капеллы Галлы Плацидии, но монументальная усыпальница, облик которой навеян мавзолеями римских императоров. Она представляет собой увенчанное купольным покрытием здание центрического плана, состоящее из двух поставленных друг на друга десятигранных объемов. Диаметр верхнего из них несколько меньше, чем нижнего, грани обоих этажей украшены нишами — более глубокими арочными внизу и неглубокими, с плоским антаблементом в верхнем ярусе. Вместо кирпича, являющегося традиционным материалом равеннских построек, здание

сложено из каменных квадров, подобно тому как строили римляне. О влиянии римского зодчества говорит и купольная форма перекрытия, однако это лишь внешнее сходство. В отличие от римских куполов, складывавшихся из блоков камня по арочной системе, перекрытие мавзолея Теодориха представляет собой цельную каменную глыбу, выдолбленную в форме полусферы. Эта монолитная крыша диаметром 14,5 *м* и весящая около 470 тонн, уникальна и является, по образному выражению одного

38. Церковь Сант Аполлинаре Нуово в Равенне. VI в. Интерьер

39. Несение креста. Мозаика верхнего яруса центрального нефа церкви Сант Аполлинаре Нуово в Равенне, VI в.

историка искусства, воплощением ностальгии варвара по римской классике[5]. Подобная техника заставляет вспомнить металлические сооружения древности.

Церкви, построенные во времена Теодориха, были украшены мозаиками. Представление о них дают росписи на стенах центрального нефа Сант Аполлинаре Нуово (ил. 38). Как уже говорилось, они расположены тремя ярусами друг над другом. В верхнем помещены сцены евангельского цикла, разделенные символико-декоративными композициями в виде раковин, увенчанных крестом с двумя голубями по сторонам. Эпизоды из жизни Христа представлены живо и драматично. Этот повествовательный иллюстративный цикл продолжает традиции римских раннехристианских росписей, однако рисунок здесь несколько грубее, пропорции фигур не следуют классическим нормам, цветовые сочетания более резки, зато особенно акцентирована экспрессия действия.

Красочны и объемны фигуры пророков среднего яруса, расположенные в простенках между окнами. В аналогичной живописной и красочной манере исполнены и изображения на краях нижней полосы мозаик — дворец Теодориха на фоне города и равеннская гавань Классис по сторонам от входа, а также восседающие на тронах Христос в окружении ангелов и Богоматерь с младенцем, принимающие поклонение волхвов, в восточной части по сторонам апсиды. Все

40. Голова волхва. Фрагмент мозаики «Поклонение волхвов» в нижнем ярусе центрального нефа церкви Сант Аполлинаре Нуово в Равенне, VI в.

41. Процессия святых дев. Мозаика нижнего яруса центрального нефа церкви Сант Аполлинаре Нуово в Равенне, VI в.

эти мозаики принадлежат времени правления Теодориха и его дочери Амаласунты. Расположенные же в середине нижнего яруса на противоположных стенах процессии мучеников и святых дев, следующих с дарами по направлению к Христу и Богоматери, резко отличаются от остальных частей росписи. Уплощенные, лишенные материальности фигуры правильных классических пропорций облачены в усыпанные драгоценностями одеяния. Позы их однообразны. Помещенные на золотом фоне, отделенные друг от друга стилизованными изображениями пальм, они держат в руках венцы, повторяя один и тот же жест подношения. Эти росписи, выполненные около 560 года, когда епископ Аньело изгонял из храма «дух ариан-

ства», представляют собой образец придворного искусства Византии. Полагают, что процессии мучеников и дев заменили изображения Теодориха, направлявшегося из своего дворце во главе свиты, чтобы поклониться Христу, и остготской королевы, шествовавшей с приближенными от гавани к трону Богоматери. В это же время были, вероятно, заменены фигуры Теодориха и придворных в нишах мозаичного изображения дворца.

В 568 году, через пятнадцать лет после падения государства остготов, в Италию вторглась новая орда варваров. Это были лангобарды, выходцы из Северной Европы, прошедшие по Двине через Венгрию. Вторжения их сопровождались насилиями и жестокостью. По словам средневекового историка Павла Диакона (725—799), они «грабили церкви, разрушали города и истребляли мирных жителей»[6]. К 572 году они завоевали Северную Италию, а затем основали на юге герцогства Сполето и Беневент, однако не завладели ни Римом, ни Равенной, оставшейся под властью Византии. Как и остготы, лангобарды первоначально приняли христианство в его арианском варианте и лишь постепенно переходили в католичество. Последние десятилетия VI века были для Италии временем войн лангобардов и ви-

42. Корона лангобардской королевы Теоделинды, VI—VII вв. Монца, сокровищница собора

43. Оклад Евангелия Теоделинды. Начало VII в. Монца, сокровищница собора

зантийцев, а также набегов лангобардов на Рим, который к тому же был опустошен эпидемией чумы, последовавшей за наводнением 590 года. Лишь в период понтификата Папы Григория Великого (590–604) укрепился авторитет Католической церкви и

44. Курица с цыплятами. Конец VI — начало VII в. Монца, сокровищница собора

расширилась сфера ее влияния, а в 599 году при содействии Папы был заключен мир между византийцами и лангобардами. Тем не менее лангобарды постоянно стремились расширить свои владения и особенно усилились при короле Лиутпранде (712—744), что заставило Папу Захария обратиться за помощью к франкам. Став при содействии Папы королем в 751 году, основатель Каролингской династии Пипин Короткий отвоевал у лангобардского короля Айстульфа земли, составившие основу так называемой папской области, а позднее, в 772—774 годах, его сын Карл Великий, взяв столицу лангобардов Павию, положил конец существованию их королевства.

Подобно остготам, лангобарды испытывали пристрастие к изделиям из драгоценных металлов с цветными вставками. Наиболее известными из дошедших до нашего времени произведений такого рода являются золотая диадема королевы Теоделинды (Монца, сокровищница собора), украшенная цветной эмалью, рубинами, сапфирами и изумрудами, и золотой оклад ее же Евангелария (Монца, сокровищница собора), обрамленный бордюром со вставками крас-

ной эмали и пересеченный в центре большим крестом с изумрудами и сапфирами, между выступами которого вставлены четыре камеи. Полагают, что Теоделинде принадлежало и блюдо из позолоченного серебра со скульптурными фигурками клюющих курицы и цыплят (Монца, сокровищница собора; ил. 44), глаза которых сделаны из гранатов. Быть может, это был подарок Папы Григория Великого первой лангобардской королеве-католичке, которой Григорий адресовал несколько посланий. По словам Павла Диакона, Теоделинда была выдающейся личностью. Дочь баварского герцога, она вышла замуж за короля лангобардов Аутари, а после его кончины стала женой его преемника Агилульфа. Павел Диакон рассказывает, что она очень почиталась лангобардами, выделяясь как своей образованностью, так и набожностью и милосердием.

Строительная деятельность во времена лангобардов была весьма скромной, и от их построек почти ничего не сохранилось. Что касается монументальной живописи Италии в VII—VIII столетиях, то до нас дошли лишь памятники византийской школы, самыми известными из которых являются фрески в церкви Санта Мариа Антиква в Риме и Санта Мариа ин Кастельсеприо близ Милана.

Книжная миниатюра этого времени также следует классической традиции. Примером может служить выполненная в Риме во времена Григория Великого рукопись Евангелия, каждый текст которого открывался изображением сидящего на троне евангелиста (Кембридж, Библиотека колледжа). Рукопись дошла в виде фрагмента, а из заглавных листов сохранился лишь один — с изображением евангелиста Луки. Он представлен сидящим в нише под аркой, опирающейся на колонны, в руках у него открытая книга. Традиция подобных изображений восходит к раннехристианским рукописям, где евангелисты были представлены наподобие епископов, обращающихся к пастве в храме. Фигура евангелиста выполнена по образцу раннехристианских — пропорции ее приближаются к классическим, светотеневая моделировка и переходы тонов создают впечатление округлости форм. В своде ниши над головой евангелиста виднеется его символ — крылатый телец. По

сторонам арки располагаются иллюстрации — по три маленькие картинки с каждой стороны, а на обороте листа помещено двенадцать композиций. Таким образом, иллюстрации сконцентрированы перед началом текста, подобно тому как было, например, в

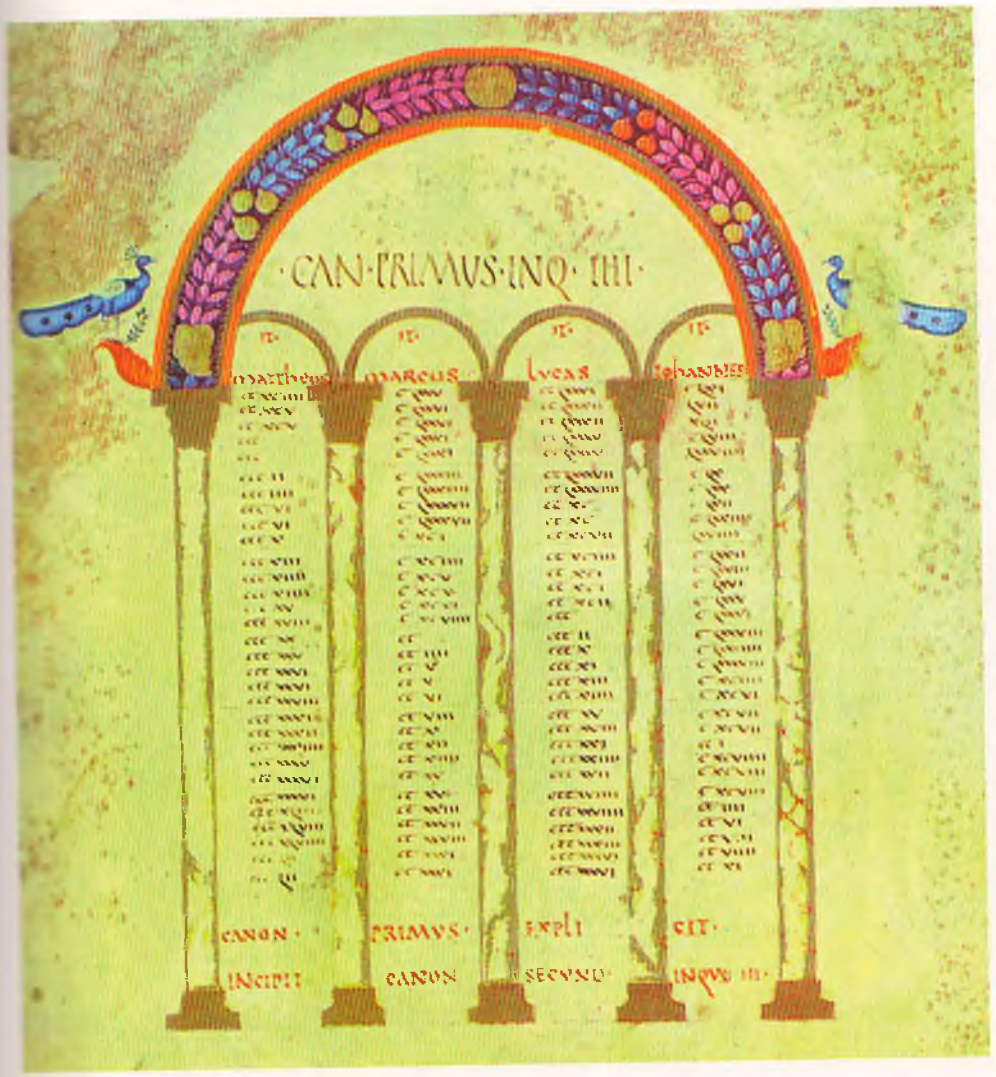
45. Евангелист Лука. Кембриджское Евангелие. Рим, конец VI в. Кембридж, Библиотека колледжа

Кведлинбургской Итале. Миниатюры выполнены в свободной живописной манере, большое место уделено выразительности действия. Так как, по всей вероятности, все четыре заглавных листа были скомпонованы по одной схеме, в рукописи, помимо четырех фигур евангелистов, было семьдесят две иллюстрации, что составляет обширный повествовательный цикл. В 596 году, когда Папа Григорий Великий отправил в Англию епископа Августина для учреждения епископата Католической церкви, он вручил ему эту рукопись, миниатюры которой послужили затем образцом для иллюстрирования некоторых английских кодексов.

Помимо изображений евангелистов и иллюстративных циклов итальянские рукописи VI века были украшены еще так называемыми таблицами канонов, предварявшими текст Нового Завета. Составленные в IV веке Евсевием Памфилом из Кесареи, они содержали перечень параллельных сюжетов в евангельских текстах. Таблицы канонов оформлялись в виде архитектурных порталов, колонны которых разделяли столбцы ссылок на главы четырех Евангелий. Вверху колонны соединялись арками, увенчанными тимпаном. Благодаря такому оформлению кодекс Нового Завета уподоблялся зданию храма с колонным портиком на фасаде.

Самая ранняя из дошедших до нас декоративных таблиц канонов сохранилась на листе из итальянского Евангелия VI века в собрании Апостолической библиотеки Ватикана. Декорировка таблицы еще сравнительно скромна и ограничивается лишь орнаментированным обрамлением тимпана да фигурами двух павлинов у его основания. Впоследствии в тимпанах будут помещать изображения символов четырех евангелистов.

В отличие от монументальных росписей и миниатюр, выполнявшихся византийскими или римскими мастерами, придерживавшимися классических традиций, произведения собственно лангобардского искусства принадлежат совершенно иной манере. Наиболее значительными из них являются рельефы из Чивидале. Этот маленький городок в Северной Италии в провинции Фриуль был в VIII веке резиденцией лангобардского герцога и патриарха. Выпол-



46. Таблица канонов. Миниатюра Евангелия. Италия, VI в. Рим, Ватикан, Апостолическая библиотека

ненный между 731 и 744 годами по заказу герцога Ратхиса, ставшего затем королем (744—749), киворий алтаря в церкви Сан Мартино украшен рельефами с изображением «Христа во славе» на лицевой стороне и «Встречи Марии с Елизаветой» и «Поклонения волхвов» — на боковых. Рельеф «Христос во славе» представляет собой раннюю редакцию этой темы, которая займет впоследствии большое место в средневековом искусстве. Фигура Христа расположена фронтально в центре композиции, голова его обрамлена нимбом, в руках он держит книгу, по

47. Христос во славе. Рельеф алтаря герцога Ратхиса. 731—734 гг. Чивидале, церковь Сан Мартино

сторонам же стоят два шестикрылых серафима. Все три фигуры заключены в обрамление миндалевидной формы, так называемую мандорлу. Боковые части плиты занимают фигуры четырех ангелов, поддерживающих мандорлу. В декоративном отношении рельеф сделан с большим искусством. В основе его лежит орнаментальное понимание формы: фигуры плоски и лишены округлости, моделировка отсутствует, складки одежд прочерчены углубленными линиями. Вся поверхность плиты заполнена — промежутки между фигурами занимают развернутые крылья ангелов и разбросанные повсюду розетки и звезды, так что композиция приобретает характер динамично плетущегося узора. Вместе с тем в рельефе ясно выражено значение действующих лиц, их место в иерархической системе мироздания. Оно определяется не только положением в композиции, но и разномасштабностью фигур: Христос доминирует над всеми, за ним следуют серафимы, за ними — ангелы. Пропорции фигур не имеют ничего общего с классической традицией, в некоторых случаях мастер прибегает к деформации. Так, например, чрезвычайно увеличены поддерживающие мандорлу руки ангелов. Несомненно, это имеет символическое значение — все элементы рельефа увеличиваются по

мере приближения к центру — к трону Христа Всевержителя.

Подобным же образом исполнено «Поклонение волхвов». В соответствии со сложившейся композиционной схемой сюжета, Богоматерь изображена сбоку сидящей на троне с младенцем на руках, в то вре-

48. Поклонение волхвов. Рельеф алтаря герцога Ратхиса. 731–734 гг. Чивидале, церковь Сан Мартино

мя как волхвы следуют к ней друг за другом. Но на этом связи с раннехристианской традицией исчерпаны. Фигуры разномасштабны, сидящая Богоматерь значительно больше движущихся к ней волхвов. Хотя она и младенец повернуты боком к зрителю, лица их развернуты в фас. Черты лица прорисованы линиями, огромные круглые глаза устремлены на зрителя, на лбу Богоматери начертан крест. Как и в предыдущем рельефе, вся поверхность заполнена — над головами волхвов летит указывающий им дорогу ангел, в свободных промежутках неба разбросаны звезды, земля же внизу стилизована в виде больших полукруглых розеток с побегами листьев между ними. При всей условности изображения, оно обладает

49. Киворий Зигуальда, 762—776 гг. Чивидале, музей собора

50. Плита Зигуальда. Рельеф кивория. Чивидале, музей собора

большой выразительностью. Фигуры Марии и Христа полны торжественного величия, их огромные глаза служат воплощением духовной силы.

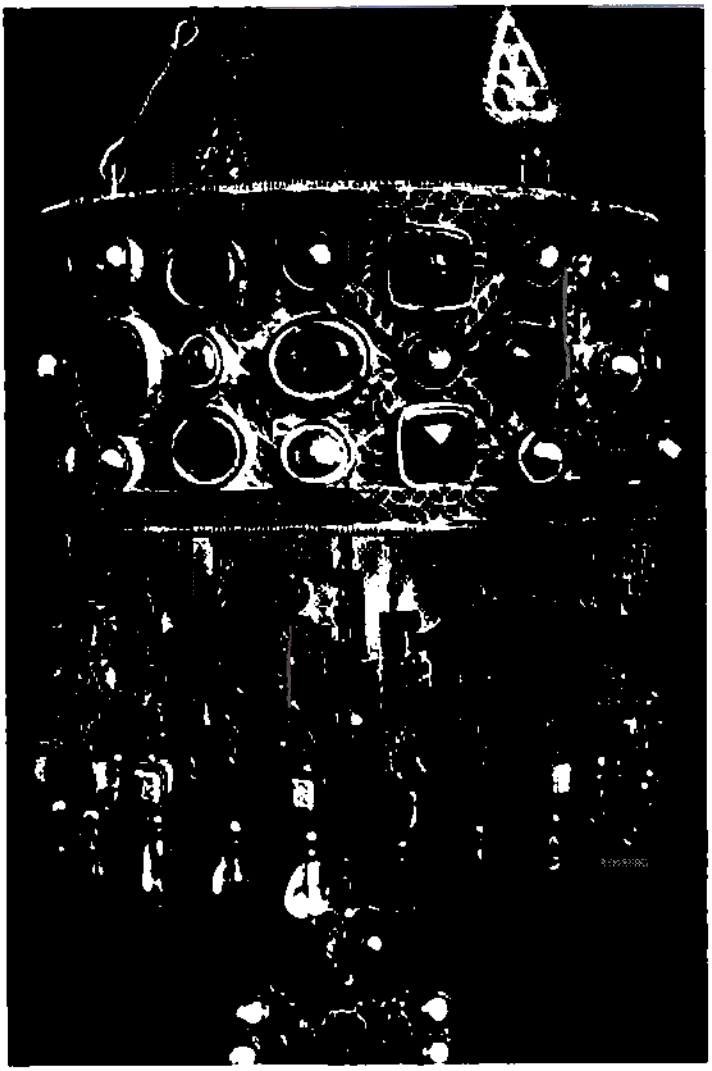
Немного более поздним временем датируется плита для кивория над купелью баптистерия в Чивидале. Этот баптистерий был построен около 730 года патриархом Каллистом, сохранившаяся же на подножии кивория плита была выполнена в 762—776 годах по заказу патриарха Зигуальда. По углам плиты помещены в круглых медальонах символы четырех евангелистов, середина же разделена на два яруса: верхний занимает изображение креста с двумя высокими светильниками по сторонам, над рукавами креста помещены две розетки, символизирующие светила — солнце и луну, под его рукавами находятся два стилизованных растения; в нижнем ярусе по оси расположен ствол дерева, верхние ветви которого завершаются обращенными друг к другу звериными мордами. На нижних ветках сидят две большие птицы с гроздьями винограда в лапах, а на земле у подножия дерева смотрят друг на друга два грифона. Исполненный в графичной манере плоский рельеф насыщен сложной символикой, в которой сплетаются христианские и древние восточные мотивы. Плита Зигуальда знаменует отход от фигуративного изоб-

разительного искусства к орнаментальным и символическим формам, что составляет параллель к искусству северных районов Европы — государства франков, Англии и Ирландии.

ИСКУССТВО ИСПАНИИ

С VI до начала VIII столетия Испания находилась под властью вестготов. После разграбления Рима в 410 году под предводительством Алариха вестготы осели в Южной Галлии, откуда были затем вытеснены франками и, перебравшись через Пиренеи, обосновались на Иберийском полуострове, где правили до арабского завоевания 711 года. Как и большинство германских племен, они приняли христианство сначала в его арианском исповедании, но с 589 года перешли в католичество. Среди деятелей христианской Церкви в Испании начала VII века выделяется Исидор Севильский (ок. 570—636), ставший около 600 года архиепископом Севильи и основавший там церковную школу. Его сочинения пользовались широчайшей известностью в Европе, в особенности «Этимология» — огромная энциклопедия в двадцати книгах, в которой изложены основы богословия и церковной догматики, а также содержится множество сведений, почерпнутых из античных исторических и естественно-научных сочинений.

Исидор Севильский описывает Испанию своего времени как процветающую страну. «О священная Испания, вечно счастливая мать вождей и народов, прекраснее ты всех земель от запада до самых индусов,— так начинает он пролог к книге «Из истории о царях готов, вандалов и свевов».— Ты теперь по праву царица всех провинций, излучающая свет не только к западу, но и к востоку. Ты — честь и краса мира, славнейший край земли, в котором изобильно процветает, к великой радости, славное готское племя»[7]. Даже сделав скидку на пристрастность автора, можно признать, что вестготская Испания была богата и являлась одним из культурных центров тогдашней Европы. О богатстве и процветании королевства готов свидетельствуют испанские клады VII века. Самые драгоценные изделия были найдены в 1858 году



51. Вотивная корона короля Рецезвинта, VII в. Мадрид, Национальный археологический музей

на месте старинного кладбища в Гварразаре, неподалеку от Толедо, столицы вестготского королевства. Клад состоит из сокровищ Церкви и королей, спрятанных здесь, вероятно, во время вторжения арабов. Как и у остготов и лангобардов, это изделия «полихромного стиля», отличающиеся, однако, особым обилием драгоценностей. В Гварразаре были обнаружены золотые диадемы, вотивные (дарственные) короны, нагрудные и подвесные кресты, украшенные сапфирами, жемчугом, агатами и кусками горного хрусталя. Большинство изделий относится ко вре-

мени короля Рецезвинта (649—672), одного из самых могущественных вестготских правителей. Среди предметов клада выделяется дарственная корона короля, поднесенная храму (Мадрид, Национальный археологический музей; ил. 57). Она представляет собой усыпанный драгоценностями золотой обруч с двадцатью двумя подвесками из камней и золотых букв, составляющих фразу: «Дар короля Рецезвинта». Корона подвешивалась на четырех золотых декоративных цепях, зажатых вверху замком в форме стилизованного цветка, из центра которого спускается длинная цепь с большим, украшенным сапфирами, золотым крестом. В кладе сохранилась также корона короля Свинтиллы (621—631), диадема аббата Феодосия, нагрудный крест епископа Луцетия, усыпанный драгоценными камнями.

Наряду с сокровищами клада из Гварразары в Испании были найдены и более скромные изделия из металла — бронзовые пряжки с полихромными вставками из эмали, броши и фибулы. Характерным

52. Церковь Сан Педро де ла Нава, конец VII в.

53. Жертвоприношение Авраама. Рельеф капители церкви Сан Педро де ла Наве, конец VII в.

образцом подобных украшений является фибула из Эстремадуры (Балтимор, Художественная галерея Уолтерс), имеющая распространенную среди германских предметов «полихромного стиля» форму фигуры орла. Она украшена синими и зелеными вставками эмали, красными гранатами, а глаз птицы сделан из опала и кусочка кварца.

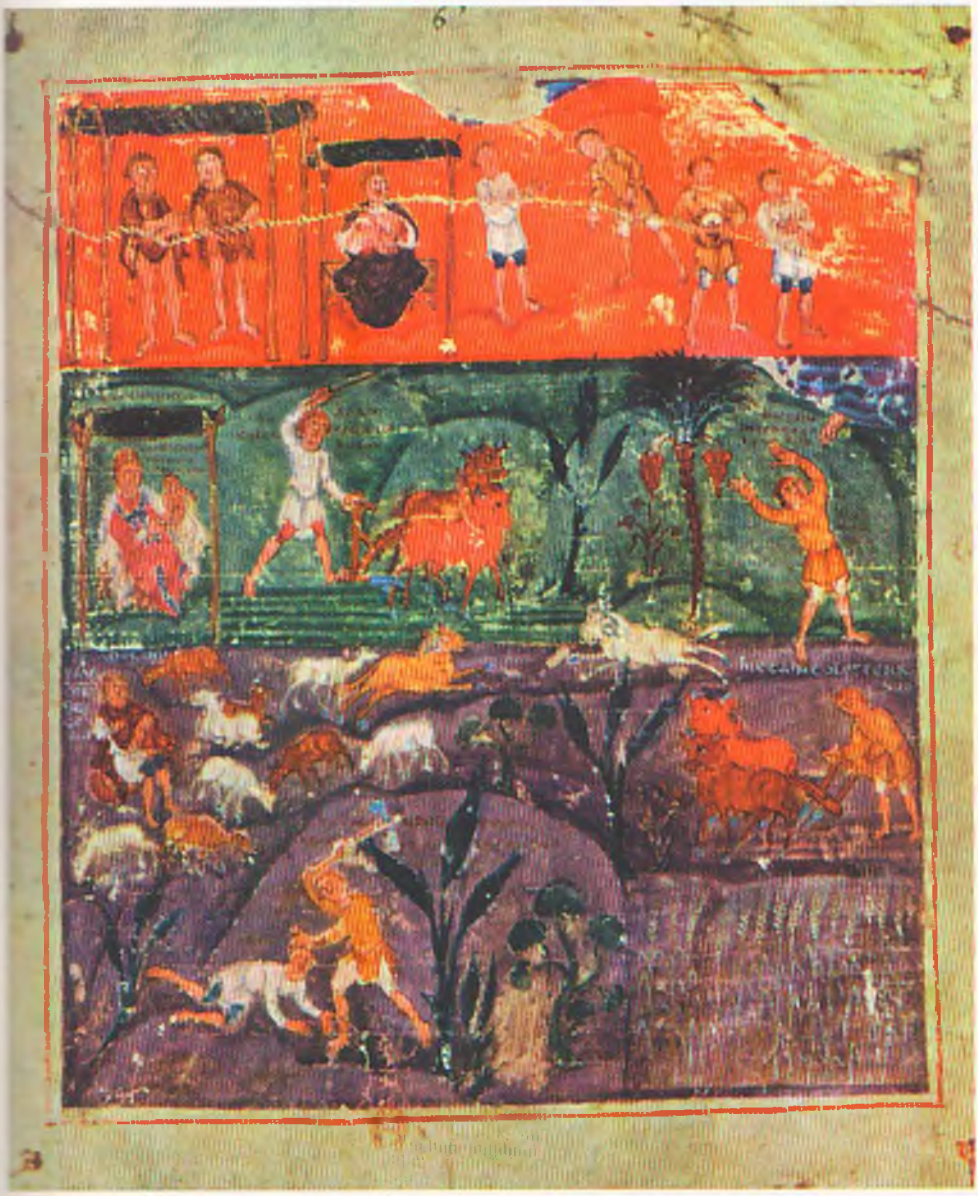
Число сохранившихся в Испании зданий вестготского периода невелико, но они свидетельствуют о высоком уровне строительной техники. Все они сложены из прекрасно отесанных квадров камня и местами украшены декоративной резьбой. Построенная королем Рецезвинтом и освященная в 661 году церковь Сан Хуан де Баньос (провинция Паленсия) представляет собой трехнефную базилику с тремя прямоугольными выступами апсид. Нефы разделены колоннами, несущими подковообразные арки, капители колонн украшены стилизованными растительными мотивами. В конце VII столетия была построена церковь Сан Педро де ла Наве близ Заморры. Она имеет в плане форму латинского креста, а над средокрестием ее возвышается башня. Особенно интересна ее скульптурная декорировка. Арки ее обрамлены резными фризами, плиты над капителями украшены стилизованными растительными побега-

ми со вставленными в них фигурками птиц и зверей, а на капителях встречаются изображения библейских сцен, как, например, «Жертвоприношение Авраама» (ил. 53) или «Даниил во рву львином». Они исполнены в неглубоком плоском рельефе, контуры фигур четко очерчены, все элементы рисунка — глаза, губы, пальцы, складки одежды — обозначены врезанными в поверхность линиями. Столь широкое использование скульптуры в декорировке храмов необычно для этого времени. Вестготские капители с изображением исторических сюжетов предваряют распространение фигуративных капителей в архитектуре романского стиля. Много декоративной резьбы сохранилось и в церкви в Квинтанилла де ла Виньас в провинции Бургос, на наружных стенах которой располагаются фризы с изображением растительных мотивов и птиц, а внутри имеется ряд рельефов символического характера, как, например, изображение двух ангелов, поддерживающих солнечный диск.

Относительно живописи вестготской Испании нет достоверных данных. Датировка отдельных фрагментов ранних росписей является спорной. Не установлена и локализация одного из прекраснейших памятников книжной миниатюры VII — начала VIII века — так называемого «Пятикнижия Ашбернхема» (Париж, Национальная библиотека)[8]. По мнению Курта Вейцмана, эта латинская рукопись происходит из района Средиземноморья, причем наиболее вероятным местом ее создания является Северная Африка или Испания. Не раз отмечалось, что иллюстрации книги нашли отзвук в миниатюрах более поздних испанских Библий и Апокалипсисов. Если это действительно Испания, то «Пятикнижие Ашбернхема» — ее единственная дошедшая до нас иллюстрированная рукопись VII—VIII веков.

«Пятикнижие Ашбернхема» — редчайший для этого времени пример иллюстрированной книги, миниатюры которой дают развернутую параллель к тексту, отражая многочисленные эпизоды библейского повествования. Вероятно, рукопись восходит к более древнему образцу, может быть, к оригиналу VI века, ибо в ней ощутимы традиции раннехристианского искусства с его тягой к повествовательности. В соот-

ветствии со старыми приемами, многие сюжеты объединены на картинках, занимающих по целой странице. Всего в книге девятнадцать таких страниц, посвященных истории от сотворения мира и до исхода евреев из Египта. Эпизоды повествования не отделены друг от друга и распределены на листе в нескольких ярусах нерегулярной высоты и с различной



54. История Адама и Евы. Миниатюра «Пятикнижия Ашбернхема», VII в. Париж, Национальная библиотека

окраской фона. Изображения плоскостны, предметы лишены объема, перспектива совершенно отсутствует, однако фигуры даны в живых позах, а действие отличается удивительной выразительностью. Радости и страдания людей, сцены военных походов, сельскохозяйственных и строительных работ, пышные трапезы египтян, звери, птицы, деревья переданы с наблюдательностью, выдающей руку талантливого художника. Миниатюрам присуще тонкое чувство декоративного ритма, фон окрашен яркими красками — красным, темно-синим, сине-зеленым. Разнообразные эпизоды искусно объединены на страницах в единую композицию. Как и в раннехристианских книгах, отдельные фигуры и сцены сопровождаются пояснительными надписями, органично включенными в структуру иллюстрации. На фоне европейского книжного искусства VII—VIII столетий миниатюры «Пятикнижия Ашбернхема» выделяются как редкой для этого времени верностью повествовательной изобразительной традиции, так и чрезвычайно высоким уровнем исполнения.

ИСКУССТВО МЕРОВИНГСКОЙ ФРАНЦИИ

Наши представления об искусстве Франции периода Меровингской династии очень ограничены. От упоминаемых в источниках монастырских и епископских храмов, построенных в VI—VIII столетиях, сохранилось лишь несколько фрагментов. Не дошли и стенные росписи, о которых рассказывают авторы старых хроник. Несколько лучше обстоит дело с ювелирным искусством и книжной миниатюрой. Но хотя нам известны меровингские драгоценные украшения и иллюминованные рукописи, сохранившиеся памятники составляют лишь небольшую часть их первоначального числа.

VI—VII столетия были временем формирования и постепенного объединения государства франков. События эти протекали очень драматично. После победы Хлодвига (481—511) над последним римским наместником Сиагрием (486), алеманами (496), бургундами и вестготами начались распри между представителями разных ветвей семейства Меровингов, длившиеся в течение всего VI века. Лишь в начале

VII века, во время правления Хлотаря II (613–629), было создано единое франкское королевство, достигшее расцвета при его сыне Дагобере (629–639). По словам средневекового хрониста, царство последнего было «столь счастливым, что все народы возносили ему громкую хвалу, а могущество короля вызывало у них такой страх, что все они желали пойти под его власть»[9]. Однако процветание Меровингов было недолгим. Вскоре после Дагобера начинается угасание Меровингской династии (так называемый век «ленивых королей»), когда государством стали править майордомы из рода Пипинидов, один из которых, Пипин Короткий, был в 751 году провозглашен королем франков, став основателем династии Каролингов.

О возникновении государства франков и о событиях V–VI веков обстоятельно сообщает Григорий Турский (ок. 538 — ок. 594), епископ города Тур, прозванный историками «Геродотом варваров». Он довел свою хронику до 591 года. В ней рассказано и об основателе рода — полулегендарном Меровее, и о его сыне Хильдерике, первом короле франков, резиденция которого находилась в Турне, и о сыне последнего Хлодвиге, значительно расширившем границы королевства и сделавшем его столицей Париж — город, умещавшийся в то время на острове Ситэ, образованном течением Сены, и служивший ранее резиденцией римских наместников (Лютеция). Григорий Турский подробно описывает крещение Хлодвига, представляя его как «нового Константина». По его словам, в 496 году, перед сражением с алеманами, Хлодвиг, опасаясь поражения от более многочисленного вражеского войска, обратился с молитвой к Христу, дав обет креститься в случае победы. Красочно повествует Григорий и о моменте крещения Хлодвига и трех тысяч его воинов. «Покорно склони выю, Сигамбр, почитай то, что ты сжигал, сожги то, что почитал» — эти слова, вложенные Григорием в уста крестившего короля реймского епископа Ремигия, стали впоследствии хрестоматийными и вошли в исторические и литературные произведения нового времени[10].

Драматические события эпохи великого переселения народов и междоусобных раздоров VI века на-

шли отражение в поэтической форме в эпических поэмах германцев, в частности в «Старшей Эдде», в «Песни о Нибелунгах» и в «Младшей Эдде». Огромную роль в этих древних сказаниях играют поиски охраняемых могущественными гномами или драконами кладов, обладание которыми сулило приобщение к некой таинственной силе, но нередко оказывалось роковым. Увлечение драгоценными камнями имело в средние века оттенок мистицизма. Полагали, что каждый камень обладал своей тайной магической силой. Вместе с тем драгоценности были у древних германцев знаком доблести и заслуг и воплощением успеха и везения. В англосаксонской поэме «Беовульф», восходящей к концу VII — началу VIII века, говорится о том, как одаривали вожди победителей воинов нашейными гривнами, браслетами, кольцами:

Ласковым словом,
Чашей медовой,
Был он привечен,
А также пожалован
Двумя запястьями
Златовитыми
Да украшением —
Кольцом ошейным,
Какого в жизни
Я и не видывал... —

такими словами описывает автор награждение вернувшегося с победой Беовульфа. И далее:

Владей, о Беовульф,
Себе на радость,
Водитель сильный,
Дарами нашими —
Кольцами и запястьями
И пусть сопутствует
Тебе удача... —

обращается к герою королева Вальтхеов на застольном пиру в честь одержанной победы[11].

О высоком качестве ювелирных изделий франков свидетельствуют находки в захоронении скончавшегося в 481 году сына Меровея Хильдерика, случайно обнаруженном каменщиком в 1653 году в Турне во время строительных работ. Там было найдено кольцо с изображением правителя и надписью «Хильде-

рик, король», два меча с украшенными инкрустациями из золота и гранатов эфесами, золотое запястье, пряжки, наконец, около трехсот золотых цикад с усыпанными гранатами крылышками, некогда пришитых к парчовой мантии короля. Рассказывают, что провозгласивший себя императором Наполеон приказал прикрепить этих цикад к собственной парадной мантии, надетой им во время коронации. Были в этом кладе и монеты из золота и серебра. Большая часть этих изделий известна теперь по описанию, составленному вскоре после находки, ибо в 1831 году многое было похищено. Эти произведения свидетельствуют о том, что в Турне была королевская мастерская, изготовлявшая украшения так называемого «полихромного стиля». Высочайшая техника мастеров из Турне говорит о расцвете этого вида искусства при первых королях франков и о его родстве с аналогичными ремеслами лангобардской Италии и вестготской Испании.

Древний обычай класть драгоценности в захоронения сохранился у франков и после принятия ими христианства. Меровингские захоронения VII–VIII столетий богаты утварью — это оружие, фибулы, пряжки, посуда. Среди них есть вещи лангобардской работы и местные подражания им, но вместе с тем в декорировке появляются элементы «звериного стиля», характерного для бронзовых пряжек и брошей, распространенных в северных районах, в частности в рейнской области. Типичным образцом местных изделий является круглая позолоченная и украшенная эмалью и гранатами фибула из Виттислингена с узором из образующих форму креста четырех сплетенных змеиных тел (VII в., Мюнхен, Баварский Национальный музей; ил. 55).

В ряду многочисленных изделий художественных промыслов VI века выделяются своей роскошью украшения, обнаруженные во время раскопок середины XX столетия в монастыре Сен-Дени захоронения королевы Арнегунды, жены короля Хлотаря I, скончавшейся около 570 года. Набальзамированное тело королевы было положено в саркофаг в богатой одежде, с множеством драгоценностей. Среди них — серьги, браслеты, золотые и позолоченные пряжки и кольца с ее именем. Броши королевы имеют вставки

55. Фибула из Виттислингена, VII в. Мюнхен, Баварский Национальный музей

из гранатов, пряжки покрыты плетеным звериным узором, наконечники пояса заканчиваются звериными головами.

Высочайший расцвет ювелирного искусства франков приходится на время правления Дагобера (629–639). К сожалению, мы знаем об этом искусстве главным образом по старинным рассказам и описаниям. Составленная в Сен-Дени около 835 года героическая поэма «Деяния Дагобера» называет в качестве величайшего мастера VII века Элигия — казначея короля и главу монетного двора, впоследствии причисленного к лику святых и провозглашенного покровителем цеха золотых и серебряных дел мастеров. Элигий родился в 588 году близ Лиможа и обучался у прославленного в свое время лиможского мастера Аббо, который отправил его ко двору короля Хлотаря II в Париж, где работы его сразу вызвали всеобщее восхищение. Известно, что он находился при дворе до кончины Дагобера, а в 639 году принял духовный сан, став с 641 года епископом в Нуайоне. Умер Элигий в 665 году. Традиция приписывает ему большое количество произведений, из которых почти ничего не сохранилось. Самое знаменитое из сви-

тавшихся его работой изделий — золотая чаша из Делля, украшенная драгоценными камнями, — погибло во время французской революции и известно лишь по рисунку 1653 года. Св. Элигию приписывали также большой золотой крест с драгоценными камнями, сделанный для алтаря церкви монастыря Сен-Дени, ставшего в то время усыпальницей меровингских королей. Об этом кресте упоминает в своих записках аббат Сугерий, перестраивавший церковь в 40-х годах XII века, изображение же его сохранилось на картине нидерландского художника XV века «Месса святого Григория» (так называемый «Мастер Святого Григория», Лондон, Национальная галерея). Сам крест погиб в 1794 году, и лишь хранящийся в Кабинете медалей Парижской Национальной библиотеки фрагмент, быть может, является его частью. Во времена Дагобера было сделано также много драгоценных реликвариев и других предметов церковной утвари. Отныне ювелирное искусство все более широко используется для нужд Церкви.

Христианство распространилось в Галлии еще при римлянах. По словам Григория Турского, в период гонений, предпринятых императором Децием около 250 года, «семь мужей, избранные епископами, были посланы для проповеди в Галлию», из коих двое — св. Дионисий (Сен-Дени) в Париже и св. Сатурнин (Сен-Сернен) в Тулузе претерпели мученическую смерть, остальные же — св. Катиан (в Туре), св. Трофим (в Арле), св. Стремоний (в Клермоне), св. Павел (в Нарбонне) и св. Марциал (в Лиможе), «приобщив народ к Церкви и распространив среди всех веру Христову, преставились в благостном исповедании»[12]. С принятием в Риме христианства в 313 году в Галлии появляется еще больше миссионеров, среди которых особенно славился св. Мартин, ставший в 379 году епископом в Туре. В V и VI столетиях в Галлии было основано также множество монастырей.

Крещение Хлодвига в 496 году и принятие им католичества стало важным событием в истории государства франков. Оно не только обеспечило меровингским королям поддержку папского престола, но и сблизило франков с местным коренным населением, большая часть которого с римских времен придерживалась католичества.

Источники сообщают о многих храмах, построенных во времена Меровингов. Теперь мы можем судить о них почти исключительно по рассказам современников. Первоначально, по-видимому, для богослужения использовались жилые дома. По крайней мере, тот же Григорий Турский, сообщая о христианизации Буржа св. Урсеном, утверждает, что, не имея денег на постройку храма, верующие превратили в церковь дом, подаренный им для этой цели сенатором Леокадием[13]. Однако по мере распространения христианства развивается и собственно церковное строительство, причем основным типом храма является базилика, восходящая к раннехристианским образцам. Сохранились известия о большом количестве храмов, возводившихся на месте могил мучеников или епископов, причисленных к лику святых. Таковы Сен-Дени близ Парижа, Сен-Мартен в Туре, Сен-Марциал в Лиможе, Сен-Медард в Суассоне, Сен-Сернен в Тулузе, Сен-Реми в Реймсе. Широко распространившийся культ реликвий делает церкви местом их хранения и почитания. Когда король Хильдеберт, сын Хлодвига, привез в 542 году, после похода в Сарагосу, реликвии св. Винцента, он основал на левом берегу Сены близ Парижа церковь Сен-Венсан, освященную в 558 году. Позднее этот храм получил название Сен-Жермен-де-Пре, по имени скончавшегося в 576 году епископа Жермена, основавшего при церкви монастырь и в ней же похороненного.

Используя римскую форму базилики, меровингские зодчие внесли в нее некоторые изменения. Во-первых, в восточной части здания, под алтарной апсидой, где находилось обычно захоронение святого или мученика, теперь обязательно сооружается подземная крипта. Во-вторых, алтарная часть приобретает более сложную форму. Она расширяется благодаря тому, что трансепт стали отодвигать от апсиды, придавая плану здания форму так называемого латинского креста. (Позднее восточная часть получила название «хора».) Возможно, это было связано с усложнением богослужения, но вместе с тем новая форма имела и символическое значение. Об этом говорят старинные хроники. Рассказывая о строительстве церкви Сен-Венсан близ Парижа, которая, по

замыслу Хильдеберта, должна была стать его усыпальницей, средневековые хроникеры сообщают, что ей была придана крестообразная форма «ради животворящего креста». В некоторых храмах восточная часть увеличивается еще и за счет двух боковых апсид, появляющихся в конце боковых нефов. Как правило, атриум исчезает, зато в западной части церкви почти всегда имеется нартекс. Постепенно исчезают и отдельно стоящие колокольни, башни сливаются со зданием, их помещают на пересечении нефа и трансепта, на концах трансепта, по сторонам апсиды, а иногда на фасаде. Монастырские церкви обретают множество вспомогательных пристроек. В связи с широким распространением культов местных святых в некоторых монастырях строят по несколько небольших церквей. Так, например, в составленной в конце VII века «Жизни святого Филибера», где рассказано о том, как жена короля Хлодвига II Батильда около 654 года основала в Жюмьеже монастырь, аббатом которого стал Филибер, говорится, что в монастыре было пять храмов, а также кельи для монахов, трапезная и скрипторий.

О размерах и архитектурной декорировке первых церквей дают представление старинные описания. В своей «Истории франков» Григорий Турский подробно описывает базилику в Туре, построенную над могилой св. Мартина епископом Перпетуем в 470 году. «Когда Перпетуй увидел, что на могиле святого постоянно совершаются чудеса, он решил, что часовня, сооруженная над могилой святого, слишком мала и не достойна таких чудес. Он ее снес, а на ее месте построил большую базилику, которая стоит еще и сегодня и расположена в 550 шагах от города. В длину она имеет 160 футов (около 50 *м*), в ширину — 60 (ок. 18 *м*), в высоту до потолка — 45 (ок. 13 *м*); в алтаре ее 32 окна, в нефе — 20; колонн — 41; в здании 52 окна, 120 колонн, 8 дверей: 3 в алтаре, 5 в нефе»[14].

Обилие колонн объясняется, по-видимому, тем, что они использовались не только как опоры, несущие стену центрального нефа, но и как украшение боковых стен.

Когда Хлодвиг крестился и сделал Париж столицей, он построил на левом берегу Сены, на месте мо-

гилы св. Женевьевы, церковь Свв. апостолов Петра и Павла в качестве будущей усыпальницы для себя и королевы Клотильды, подражая императору Константину Великому, построившему в IV веке церковь Свв. Апостолов в Константинополе с подобным предназначением. Позднее церковь Петра и Павла получила название Сент-Женевьев. Как уже говорилось, сын Хлодвига Хильдеберт I построил близ Парижа церковь Сен-Венсан для привезенных из Испании реликвий. При нем же была сделана пристройка к небольшой часовне на правом берегу Сены, возведенной св. Женевьевой на месте захоронения первого епископа Парижа св. Дионисия. Церковь эта была перестроена и расширена в VII веке при Дагобере. В конце VI века, при Хильдеберте II, по инициативе епископа Жермена был возведен в центре Парижа на острове Ситэ собор Сент-Этьен, посвященный одному из самых почитаемых ранних христианских мучеников — св. Стефану. Первое упоминание об этом соборе в источниках относится к 582 году[15]. Здание снесли в XII веке, когда был заложен готический собор Нотр-Дам-де-Пари, занявший место двух старых храмов — меровингского собора Сент-Этьен и каролингской церкви Богоматери. Раскопки, проведенные перед фасадом нынешнего собора, позволили обнаружить остатки фундамента западной части меровингского храма и фрагменты декорировки фасада. Полагают, что собор был богато украшен, а притвор был увенчан башней, высота которой достигала 20 *м*.

Париж становится в меровингский период столичным городом со множеством новых зданий. В VI—VII столетиях в Париже было возведено около тридцати храмов. При строительстве их отчасти были использованы остатки римских сооружений. Вероятно, привозили материалы и из других областей королевства, в частности из Аквитании, где в районе Пиренеев разрабатывались залежи мрамора и было много искусных резчиков по камню. Известно, что аквитанские изделия славились и за пределами Галлии. О светских постройках этой поры не сохранилось данных. Упоминалось лишь, что, когда Хлодвиг перебрался в Париж, он обосновался во дворце бывших римских наместников.

Вообще о гражданской архитектуре этого времени мы имеем очень мало сведений. Старые римские города приходят в упадок, случалось, что их амфитеатры превращались в оборонительные сооружения или жилые кварталы. Башни римских легионеров нередко использовались как крепости, иногда строились замки из дерева, окруженные рвами и земляными валами. Источники редко сообщают о подобных сооружениях, в них упоминается главным образом о городских и монастырских храмах. Число последних было особенно велико. Если судить по упоминаниям в хрониках, количество монастырских построек этого времени превышало две сотни.

Основанию монастырей способствовала миссионерская деятельность ирландских монахов. Так, около 585 года из монастыря Бангор в Ирландии направился на континент св. Колумбан (541–615) «в странствие во имя Бога», дабы «сеять свет истины в пустыне за морем». Он и его сподвижники основали ряд монастырей в Бургундии (Фонтене, Альпагрей, Луксейль), Швейцарии (Санкт-Галлен), Италии (Боббио), введя в них ирландский устав. Конец VI века и VII столетие были также временем распространения бенедиктинских общин, подчинявшихся уставу, созданному Бенедиктом Нурсийским. От всего изобилия монастырского зодчества меровингской поры осталось теперь лишь несколько случайных фрагментов.

Насколько мы можем теперь заключить, монастырские постройки Меровингов были скромны по своим архитектурным формам и нередко возводились не из отесанных квадров, а из грубого камня на цементе. При этом они обильно декорировались полихромными вставками на фасадах, сочетанием камня и кирпича, а внутри украшались росписями, мозаиками полов, а иногда и цветными стеклами в окнах.

Некоторое представление о декорировке фасадов дает баптистерий Сен-Жан в Пуатье. Это одно из древнейших христианских зданий Франции. Построенный в IV веке, то есть еще в языческой Галлии, он имел облик античного сооружения, прямоугольного в плане и увенчанного классической формы карнизами, над которыми возвышаются треугольные фрон-

56. *Баптистерий Сен-Жан в Пуатье, VIII в.*

тоны. Первоначально здание состояло из двух сообщавшихся камер. Первая из них служила, вероятно, помещением для готовившихся к обряду неофитов, другая же, с восьмигранной купелью в центре, представляла собой крещальню. Известно, что баптистерий несколько раз обновлялся. В VII столетии к трем сторонам основного квадрата здания было пристроено по апсиде, стены же его получили декоративное оформление. Стремясь смягчить монотонность монолитной поверхности, строители украсили фасад слепыми арками, а также опирающимися на пилястры наподобие фронтонов слегка выступающими из стен треугольниками. Заимствованные из античного зодчества элементы превратились здесь в чисто декоративные формы, оживляющие поверхность стен легкой игрой светотени.

Другим дошедшим до нас фрагментом меровингского зодчества является надгробный ораторий, построенный в VI или VII веке в Гренобле на старинном кладбище. Впоследствии он превратился в крипту под нефом романской церкви Сен-Лоран. Здание имело крестообразную форму с трехлепестковым завершением восточной части. Узкие рукава креста покрыты полуциркульными сводами, стены внутри украшены арками, опирающимися на невысокие колонны.

Среди сохранившихся памятников меровингской поры особенно большой интерес представляет усыпальница в Жуарре. Это подземный склеп, построенный в конце VII века в монастыре, основанном в 630 году на берегу Марны. Около 610 года здесь побывал св. Колумбан. Он обратил в христианство семью знатного франка Аутурия, сын которого Адон основал монастырь по образцу Луксейльского, возглавлявшегося самим Колумбаном. По ирландскому обычаю монастырь объединял мужскую и женскую обители. Первой аббатисой Жуарре была родственница Адона Теодехильда. Ее брат Ажильбер обучался в Ирландии, жил затем в Англии, где был епископом Дорчестера, и в 664 году участвовал в соборе в Уитби, созванном для согласования календарей Католической и Англо-Ирландской церквей. Возвратившись во Францию, он стал епископом Парижа, а в конце жизни удалился в Жуарре, где скончался около 685 года. По его инициативе около 670 года под кладбищенской капеллой монастыря, посвященной св. Павлу (Сен-Поль), была сооружена семей-

57. Крипта Сен-Поль в Жуарре, конец VII в.

ная усыпальница, соединявшаяся с храмом подземным переходом. Здесь были похоронены в украшенных резьбой саркофагах Адон, Теодехильда, Ажильбер и другие члены семьи. Церковь впоследствии была разрушена, усыпальница же сохранилась, хотя и была переделана в XII веке, когда она превратилась в крипту романской церкви.

Усыпальница в Жуарре, предназначенная для членов знатной семьи, была, несомненно, сооружением, выделявшимся по уровню исполнения. Сохранившаяся от первоначальной постройки западная стена отличается необычайно искусной отделкой, напоминающей строительные приемы древних римлян. Поверхность стены разделена на три зоны: нижняя сложена из камней квадратной формы, средняя — из ромбов, верхняя — из восьмигранников. Эта узорчатая кладка позволяет судить о высоком мастерстве каменотесов. В склепе имеются колонны, увенчанные мраморными капителями аквитанской работы, приближающимися к типу коринфского ордера. В настоящее время помещение перекрыто сводом, хотя не исключено, что первоначальное покрытие было деревянным.

Склеп в Жуарре знаменит не только как редчайший фрагмент меровингской архитектуры, но и благодаря сохранившимся в нем саркофагам конца VII столетия. Наиболее интересны саркофаги Теодехильды, скончавшейся в 662 году, и ее брата Ажильбера (ок. 685). Первый из них представляет собой шедевр декоративной резьбы. Поверхность его стенок расчленена двумя горизонтальными рядами рельефно вырезанных морских раковин. «В могиле сей покоятся бренные останки блаженной Теодехильды, — гласит надпись, три строчки которой размещены в верхней части плиты, между рядами раковин и под ними. — Безупречная дева благородного происхождения, блестящих достоинств, ревностного нрава, она воспылала любовью к живительной вере. Матерь сего монастыря, она научила его дочерей, посвятивших себя Господу, готовиться к встрече Христа, их Жениха, подобно мудрым девам со светильником, полным масла. Преставившись, она навеки обрела райское блаженство»[16]. Иначе украшен саркофаг Ажильбера (ил. 59), представляющий собой

один из интереснейших памятников меровингской фигуративной пластики.

Монументальная скульптура не получила распространения в меровингских храмах. Как и в период раннехристианского Рима, теологи с неприязнью относились к скульптурным изображениям, видя в них родство со статуями языческих идолов. Известно,

58. Саркофаг Теодехильды. Жуарре, крипта Сен-Поль, VII в.

что св. Мартин решительно осуждал использование скульптуры в храмах. Как и в позднем Риме, скульптурные изображения допускались лишь в виде рельефов на саркофагах или памятных стелах. До нас дошли лишь очень немногие меровингские произведения этого рода.

59. Страшный суд. Рельеф саркофага Ажильбера, конец VII в. Жуарре, крипта Сен-Поль

В стилистическом отношении пластика меровингского времени неоднородна. В некоторых памятниках чувствуются отзвуки средиземноморской культуры, в других преобладают формы северного искусства германских народов. Саркофаг Ажильбера принадлежит к первой группе. В пропорциях фигур, в округлости форм чувствуются отдаленные отголоски классики, однако изображения проникнуты необычной для этой традиции силой экспрессии. Это относится, прежде всего, к изображению молящихся людей, стоящих по сторонам восседающего на троне Христа и в экстазе поднимающих руки к небу. О сюжете этого рельефа существуют разные мнения. Некоторые видят в нем изображение Христа среди апостолов[17], другие — сцену Страшного суда[18]. В пользу последнего предположения говорит появление над головой Христа трубящего ангела, возвещающего конец света и воскресение мертвых, а также возлагающего руку

60. Христос во славе. Рельеф саркофага Ажильбера, конец VII в. Жуарре, крипта Сен-Поль

на головы стоящих по правую сторону от Христа людей. Этим жестом он как бы передает им благословение в соответствии с предсказанием евангелиста Матфея: «Тогда скажет Царь тем, которые по правую сторону Его: придите благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира» (Мат. 25, 34). Необычность иконографии заключается в том, что стоящие по левую руку также представлены в состоянии молитвы, иными словами, суд как бы еще не свершился, однако ангел уже демонстрирует его исход. Необычна и иконография Христа, который, повернув правую руку к праведникам, держит в левой развернутый свиток. Рельеф саркофага Ажильбера прадставляет собой, таким образом, раннюю попытку наглядного воплощения важнейшего для истории средневекового искусства сюжета, который до того представляли обычно лишь иносказательно — как «отделение овец от козлищ» (Мат. 25, 32–33) или в виде притчи о мудрых и неразумных девах (Мат. 25, 1–13).

Не менее интересен для истории формирования средневековой иконографии и другой рельеф саркофага Ажильбера, расположенный на его узкой торцовой стороне. На нем представлен «Христос во славе» — мотив, проходящий через все искусство западноевропейского Средневековья. Христос восседает на троне с раскрытой книгой в руках, голова его об-

рамлена крещатым нимбом, фигура же заключена в овальную мандорлу, по сторонам которой располагаются символы четырех евангелистов. Предваряя в основном общепринятую впоследствии иконографическую формулу, рельеф все же отличается от нее в деталях. Во-первых, правая рука Христа не поднята в благословляющем жесте, но, как и левая, лежит на книге, во-вторых, взоры окружающих мандорлу четырех существ, составляющих так называемый тетраморф, направлены не к Христу, но в четыре стороны света. Так как подобный мотив встречается в произведениях египетских коптов, возможно, что он пришел с Востока. Было высказано даже предположение, что автором рельефа мог быть приехавший из Египта художник-христианин, бежавший в период мусульманской экспансии.

В 1878 году в районе древнего кладбища к юго-востоку от Пуатье, восходящего еще ко временам римлян, был раскопан наполовину врытый в землю погребальный склеп, получивший название «Гипоге

61. Два разбойника у подножия креста. Рельеф в гипогее аббата Меллебода близ Пуатье, конец VII в.

в Дюнах»[19]. Это усыпальница аббата Меллебода, жившего в конце VII века. Склеп этот представляет собой одновременно небольшую молельню, посвященную Святому Кресту. Рядом с алтарем высилось некогда Распятие, от которого сохранилось лишь каменное подножие с вырезанными на нем фигурками двух распятых с Христом разбойников. По характеру исполнения рельеф далек от классической традиции. Большие головы на коротком теле, плоская резьба без моделировки, линиями врезанные очертания рта, носа и огромных глаз — все выдает работу местного мастера, не привычного к изображению человеческого тела. Обе фигуры фронтальны и статичны, ноги пробиты гвоздями, руки заложены за спину. Двойное назначение склепа подтверждено помещенной над входом надписью: «Здесь находится надгробие аббата Меллебода, должника Христа, здесь поклоняются Христу. Отсюда уходят утешенными верующие, которые пришли обремененные печальным грузом своих грехов».

В склеп аббата Меллебода спускается лестница из десяти ступеней, украшенных резьбой. Три верхние покрыты изображениями переплетающихся змей, рыб и вьющегося плюща. Изображения эти имеют магическое значение. Змеи — древний германский магический знак, рыбы и плющ символизируют бессмертие. На нижних ступенях также вырезаны таинственные знаки, охраняющие от сил зла. В жизни и верованиях галло-франков VII века христианская религия существовала еще бок о бок с древней магией.

Страх аббата Меллебода перед возможными грабителями и осквернителями святынь был столь велик, что, не довольствуясь защитой креста, реликвий и магических знаков, он обрушивает анафему на головы нечестивцев. «Если кто-либо здесь откажется поклониться Господу Иисусу Христу или разрушит это творение, он будет предан анафеме до скончания века, — гласит одна из надписей, заканчивающихся горестными словами. — Все идет хуже и хуже, и конец времен близок»[20].

По мере удаления от Средиземноморья в изображениях на резных стелах все более выступают черты «варварского» германского искусства, так что хри-

62. Стела из Нидердоллендорфа, VII—VIII вв. Бонн, Рейнский музей

стианские памятники иногда трудно бывает отличить от языческих. В Рейнском музее в Бонне сохранились резные каменные надгробные стелы VII века. На одной из них — стеле из Нидердоллендорфа — изображен воин с огромным мечом на поясе. Фигура представлена в фас, но ступни повернуты влево, на плоском лице вдавлены круглые отверстия глаз и процарапаны прямыми линиями контуры носа и рта. Правая рука воина поднята, он расчесывает волосы — это символ приобщения к источнику жизненных сил. Другая рука поддерживает лезвие меча. Голова воина обрамлена телом двуглавой змеи, кусающей его правое плечо и левую руку. Голова другой змеи хватает эфес меча — это символ сил тьмы и зла. Подле ног воина находится фляга — ритуальный предмет языческого захоронения. И все же это, по-видимому, христианское надгробие. Камень найден на старом христианском кладбище франков, а изображенная на обороте стелы фигура в ореоле лучей истолковывается обычно как «Преображение Христа».

Стелы из рейнской области и района Гарца отражают первые опыты северогерманских художников в области фигуративного искусства. Но при всей примитивности изображений человека, произведения эти обладают большой экспрессией, прекрасным чувством ритма и композиционной цельностью. Примером может служить широко известный рельеф из Хорнхаузена с изображением всадника со щитом, мечом и копьем, выезжающего на огромном коне над свернувшимися внизу в орнаментальном плетении телами змей (ок. 700, Халле, Музей доисторических культур). При всей схематичности контурного рисунка и диспропорциональности фигур, рельеф прекрасно передает и уверенный легкий галоп коня, бегущего с поднятой головой на приспущенных поводьях, и горделивую позу слегка откинувшегося назад маленького человечка, все тело которого уместилось за диском щита, прорезанного изгибающимися линиями вихреобразного орнамента. Голова воина повернута в профиль, но на зрителя обращен взгляд большого круглого глаза.

Первое же знакомство с этим рельефом вызывает в памяти изображения всадников на каменных сте-

лах острова Готланд — произведениях эпохи викингов, представляющих эпизоды скандинавских саг. На этом основании некоторые исследователи склонны были видеть в плите из Хорнхаузена памятник языческого искусства с изображением либо верховного бога древних германцев Одина, выезжающего на своем коне Слейпнире (букв.: «скользящий»), либо павшего в бою воина, направляющегося в Вал-

63. Стела из Хорнхаузена, ок. 700 г. Халле. Музей доисторических культур

галлу, свернувшаяся же змея могла воплощать образ одного из порождений злого бога огня Локи — змея Ермунганд, живущего в водах мирового океана и опоясывающего Мидгард — обитаемую землю людей[21].

Однако плита из Хорнхаузена позволяет провести и иные аналогии. Известно, что изображение всадника было широко распространено в качестве декоративного мотива на коптских тканях, в большом числе поступавших тогда в Европу. Источником этого мотива был популярный в искусстве Восточного Средиземноморья образ святого воина, всадника-христианина, встречавшийся на алтарных преградах восточных храмов и в изделиях мелкой пластики. В коптском искусстве всадник символизировал победу добра и разума над покоренным ими бездуховным началом. Поэтому иные исследователи видели в стеле из Хорнхаузена христианский памятник с изображением святого воина[22].

Рельеф из Хорнхаузена получил свое наименование по месту находки во время раскопок 1874 года. Хорнхаузен — местечко, расположенное в северной части предгорий Гарца. При позднейших раскопках в 1914 и 1921—1925 годах там были обнаружены еще фрагменты камней с изображениями всадников и оленей. Полагают, что там была мастерская, изготовлявшая резные плиты из добывавшегося неподалеку песчаника. Оставалось неясным, однако, назначение этих камней.

Проблему эту попытался решить Курт Бёнер в исследовании, опубликованном в Майнце в 1982 году[23]. По его заключению, плита из Хорнхаузена представляет собой часть алтарной преграды, может быть стоявшей в той церкви Марии, которая, согласно преданию, некогда находилась на кладбище Заальберг. Автор полагает, что мотив всадника-христианина проник в Европу с Востока, а затем был использован скандинавскими мастерами для изображения сюжетов из северных саг. Плиты из Хорнхаузена, быть может, работа южноскандинавского мастера, чем объясняется стилистическое родство со стелами Готланда. Однако это христианский памятник — по мнению автора, преграда была украшена изображениями святых воинов, а также оленей, устремляю-

щихся к источнику жизни. В пользу христианского истолкования рельефов говорят и имеющиеся на одном из фрагментов изображения креста.

Наши сведения о живописи меровингской Франции основаны на памятниках книжной миниатюры. Правда, источники также сохранили известия о росписи храмов. Ряд упоминаний о монументальной живописи мы находим в «Истории франков» Григория Турского. Особенно интересен его рассказ о том, как руководила украшением церкви Св. Стефана жена клермонского епископа Намация. «Супруга Намация, — пишет Григорий, — построила за стенами города базилику в честь святого Стефана. Желая украсить ее цветными росписями, она взяла книгу, развернула ее на коленях и, читая старое описание его деяний, давала наставления художникам, что им писать на стенах»[24]. Это редчайшее свидетельство современника о взаимоотношениях заказчика и живописцев. До нас дошли еще известия об изображениях в базилике Св. Мартина в Туре чудесных деяний патрона церкви — исцеления прокаженного, низвержения идолов, обличения лжесвятого, спасения замерзшего нищего, которому св. Мартин пожертвовал половину своего плаща. Были там также представлены и сюжеты евангельского цикла, как, например, «Хождение по водам», «Сошествие Святого Духа на апостолов» и некоторые другие. Источники сообщают, что многие росписи в турской церкви были снабжены пояснительными надписями, сделанными поэтом Фортунатом. Все это бесследно исчезло.

Разумеется, и книжная миниатюра сохранилась лишь фрагментарно, но все же деятельность монастырских скрипториев была столь интенсивна, что мы располагаем сейчас достаточным числом рукописей, чтобы составить себе хотя бы общее представление о характере этого вида искусства.

Если в Италии и Испании в VI—VII столетиях еще не были забыты приемы иллюстрирования рукописей, унаследованные от раннехристианской книги, то меровингская рукопись знаменует новый этап книжного искусства. Графическая декорировка книги служит теперь не пояснением текста, не его иллюстрацией. Прежде всего она должна превратить

кодекс в священный предмет, элемент культа. В меровингской книге отсутствуют иллюстрации в собственном смысле слова и очень редко встречается изображение человеческой фигуры. Зато большое внимание уделяется красоте шрифта. Богатое декоративное оформление получают заглавные буквы глав и разделов — так называемые инициалы, — украшаются и слова текста, в особенности начальные строчки разделов, появляются специальные значки лигатур и аббревиатур. Элементы украшения меровингских рукописей составляют изображения птиц.

64. Миниатюра Гелазианского Сакраментария, середина VIII в. Рим, Ватикан, Апостолическая библиотека

рыб, разного рода растительные мотивы, пальметки, розетки. Все это раскрашено яркими, радостными цветами — красным, зеленым, желтым.

Центрами изготовления иллюминованных меровингских кодексов являлись монастыри, многие из которых были основаны ирландцами, как, например, монастырь Луксейль, славившийся продукцией своего скриптория. В некоторых меровингских рукописях можно заметить элементы, заимствованные из англо-ирландской миниатюры, — мотив плетений или окруженные точечками раскрашенные буквы. Однако в целом орнаментика франкских рукописей решительно отличается от англо-ирландской и северогерманской. Медальоны с включенными в них фигурками зверей или птиц, зооморфические инициалы, обилие растительных мотивов позволяют скорее говорить о родстве с восточной традицией, в частности с искусством коптов и отчасти искусством лангобардской Италии. И все же здесь нет никакого прямого заимствования. Меровингская миниатюра оригинальна и отличается от произведений всех других школ.

Отсутствие иллюстраций и чрезвычайная редкость изображений человеческой фигуры объясняется как характером местных традиций, так и содержанием иллюминованных текстов. Если занимавшиеся широкой миссионерской деятельностью ирландцы переписывали чаще всего текст Евангелия, то во Франции гораздо больше внимания уделяют богослужебной литературе и сочинениям теологов, например св. Августина или св. Григория, которые давали меньше возможностей для иллюстрирования в собственном смысле слова. Кроме того, на характере меровингской миниатюры, быть может, сказалось проникшее в то время в Европу влияние идей восточного иконоборчества.

Характернейшим образцом меровингской книжной декорировки является украшение разворота в начале одного из разделов Гелазианского Сакраментария[25] (середина VIII в., Ватикан, Апостолическая библиотека). Левую страницу разворота занимает большая арка, под которой помещен крест со свешивающимися с его поперечной перекладины буквами α («альфа») и ω («омега») — первой и последней

буквами греческого алфавита. Обрамленная красными линиями дуга арки заполнена круглыми медальонами с разноцветными розетками, место капителей и баз опорных колонок украшено изображениями зверей и птиц, буквы же «альфа» и «омега» образованы изогнутыми телами маленьких рыбок. «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, который есть и был и грядет, Вседержитель», — гласит текст Апокалипсиса (Откр. 1, 8). В соответствии с этим обе буквы греческого алфавита становятся символами Вселенной, царем которой является Христос.

65. Миниатюра Гелазианского Сакраментария, середина VIII в. Рим. Ватикан, Апостолическая библиотека

Символические мотивы пронизывают и другие элементы книжной декорировки. Перед началом текста на следующей странице помещен еще один крест, в центре которого изображен в медальоне священный агнец с нимбом и крестом — символ Христа. К свешивающимся по сторонам буквам «альфа» и «омега» подлетают две разноцветные райские птички, еще две пары птиц находятся по сторонам верхней части креста и его основания, а его боковые концы завершаются медальонами с фигурками агнцев. Очень декоративно оформлено начало текста. Слова «Incipit liber secundus» — «Начинается книга вторая» — начертаны крупными разноцветными буквами, дальнейший более мелкий шрифт расцвечен красной и зеленой красками. Внизу же целое слово составлено из красно-желтых фигурок рыб и птиц.

Рыбы и птицы — излюбленные символические и декоративные мотивы меровингских рукописей. Очень часто из их фигурок составляются инициалы, например буква «Т» в виде птицы с распростертыми крыльями или буква «Н» в виде двух поставленных на хвосты рыбок, соединенных в середине маленьким ромбом. Фигурками птиц и рыб усеяны и поля страниц одной из самых роскошных меровингских рукописей — Геллонского Сакраментария (конец VIII в., Париж, Национальная библиотека; ил. 67)[26], где текст все время прорезан красными строчками, заглавные буквы окрашены красным, зеленым или желтым цветом, в начале абзацев помещены медальоны с геометрическим или растительным узором, а подле них на полях появляется то птица, расписанная наподобие изделий, покрытых полихромной эмалью, то рыба, которую пронизывает гарпуном высунувшаяся из медальона рука (ил. 66). Каждая страница текста становится, таким образом, произведением искусства, чему немало способствует отточенная каллиграфия округлого, так называемого унциального шрифта, которым пользовались меровингские писцы.

Геллонский Сакраментарий сохранил немногие примеры изображений человеческой фигуры в меровингской книге. Большой инициал его первой страницы оформлен как стилизованное изображение свя-

щенника в узорчатом облачении с крестом и кадилом в руках. Начало текста выполнено крупными разноцветными буквами, вверху над ним находятся изображения двух симметрично расположенных птиц по сторонам орнаментально-растительного мотива, символизирующего древо. Между строк помещены две хризмы — монограммы Христа, а также сирена с закрученным рыбьим хвостом, в буквах рас-

66. Оформление страницы текста Геллонского Сакраментария, 790–795 гг. Париж, Национальная библиотека

сеяны маленькие листочки. Декорировка этой страницы отражает и некоторое влияние англо-ирландской орнаментики — ряд букв окружен цветными точечками, а нижняя часть инициала заполнена узлами ленточного плетения.

В рукописи из Геллонского монастыря имеется еще одно изображение человеческой фигуры. Это

67. Инициал «I» в виде фигуры священника. Миниатюра Геллонского Сакраментария, 790–795 гг. Париж, Национальная библиотека

68. Буква «Т» с фигурой распятого Христа. Миниатюра Геллонского Сакраментария, 790—795 гг. Париж, Национальная библиотека

фигура распятого Христа, помещенная на заглавной букве «Т», которая открывает важнейший канон Сакраментария, посвященный таинству евхаристии[27]. Со времен раннего христианства греческая буква «тау» истолковывалась как вариант креста, это значение было перенесено и на латинское «Т». Именно символическое истолкование буквенного знака обусловило появление в начале канона фигуры распятого Христа. С этого момента «Распятие» будет всегда повторяться в сакраментариях и миссалах в начале евхаристического канона, только впоследствии оно обособится от буквы и превратится в самостоятельную композицию. Однако его происхождение от заглавной буквы не будет забыто. В XIII столетии Папа Иннокентий III, комментируя этот канон мессы, отметит, что в силу Божественного Провидения текст канона начинается с буквы «Т», форма которой означает крест и воплощает его зрительно.

Исполнение подобных рукописей с их безупречной каллиграфией и богатейшей декорировкой требовало от писца и иллюминатора не только высочайшего искусства, но и чрезвычайной усидчивости и длительных усилий. В бенедиктинских и ирландских монастырях изготовление книг специально предписывалось уставом и было одной из главных обязанностей монахов. Этот способ служения Богу был вместе с тем тяжелым трудом. «Три пальца пишут, но работает все тело»,— гласит средневековая пословица. «Не умеющий писать не может оценить такую работу, — читаем мы в приписке некоего мастера Петруса, сохранившейся в конце испанской рукописной книги, созданной в 1091—1109 годах. — Попробуйте сами, и вы убедитесь, какой это великий труд, какой тяжкий груз. Он губит зрение, сгибает спину, разрывает желудок и бока, наносит вред пояснице, подвергает длительному испытанию все тело. Поэтому, о читатель, перелистывай медленно страницы и следи за тем, чтобы не держать пальцы на тексте. Невежественный читатель, приводящий в негодность книгу, подобен граду, уничтожающему урожай земли»[28].

В средние века книга почиталась как предмет культа, монастырские библиотеки бережно хранили

рукописи, иногда даже приковывая их цепями к полкам. Однако мольба испанского монаха не была услышана потомками. Мы знаем, сколь многие книги погибли впоследствии в результате невежества и вандализма. Но теперь, вновь постигнув величие искусства Средневековья, мы можем оценить подвиг монастырских писцов и иллюминаторов, создавших новый тип книги, в которой текст, декорировка, а позднее и иллюстрации сплетены в единство произведения искусства. Начало процессу создания такого цельного книжного кодекса было положено в VII—VIII столетиях мастерами меровингской Франции, а также Ирландии и Англии.

АНГЛО-ИРЛАНДСКОЕ ИСКУССТВО

Отход от античной классики, наметившийся после падения Рима в искусстве лангобардской Италии, вестготской Испании и государства франков, наиболее отчетливо проявляется по мере продвижения на север, в районы, отдаленные от Средиземноморья. В этом отношении особенно характерна художественная культура Ирландии и Британии, достигшая расцвета в VII—VIII столетиях и оказавшая огромное влияние на формирование зрелой фазы средневекового искусства европейского континента. Христианское искусство этих островов сложилось на почве древней кельтской орнаментики, украшавшей изделия из дерева, камня и драгоценных металлов. Правда, с распространением христианства в искусство Ирландии и Англии постепенно проникают и фигуративные мотивы, однако они приобретают здесь очень своеобразные формы.

Из этих двух островов Британия была больше связана с континентом. Еще Юлий Цезарь в 55—54 годах до н. э. совершил две военные экспедиции в Британию, однако присоединение ее к Римской империи произошло лишь во времена императора Клавдия (41—45 н. э.), когда завоевана была южная часть острова, приблизительно до нынешней Шотландии, населенной тогда племенем пиктов. Во II веке, во времена императора Адриана (117—138) была возведена полоса укреплений, отгородившая римскую Британию от воинственных северных племен. Однако в на-

чале V века осаждаемая натиском варваров Римская империя была вынуждена оставить свои дальние провинции. В 407 году военачальник Стилихон вывел из Британии римские легионы, понадобившиеся для защиты столицы. В 410 году за ними последовала и римская администрация. Вскоре после того, уже в конце V века, в Британию вторглись германские племена англов, саксов и ютов. Несмотря на сопротивление бриттов и ряд побед, одержанных ими, англы и саксы заселили Британию, правда тоже лишь до шотландской границы. После вторжения англов и саксов часть местного населения бежала в Северную Францию, на полуостров Арморика, получивший впоследствии название Бретань.

Об этих событиях сохранились известия в ряде старинных хроник — в сочинении Гильдаса «О разорении и завоевании Британии» (VI в.), в «Церковной истории англов» Беды Достопочтенного (VIII в.), в «Истории бриттов» Ненния (IX в.), в «Хронике» Уильяма Малмсберийского (ок. 1125), наконец, в «Истории бриттов» Гальфрида Монмутского (ок. 1138). В некоторых из них упоминается имя победоносного воина Артура — по словам одних, главы отряда стрелков, по словам других — короля бриттов. Может быть, Артура имел в виду Гильдас, говоря о некоем воине по прозвищу «Медведь», сражавшемуся под водительством римлянина Аврелия Амвросия[29]. О двенадцати битвах, выигранных Артуром, говорит Ненний, называющий его «главою войска»[30], а по словам Уильяма Малмсберийского, «о сем Артуре британцы сложили многие легенды и с любовью рассказывают о нем и поныне»[31]. Эти легенды, более подробно рассказанные Гальфридом Монмутским, стали основой обширного цикла романов о короле Артуре и рыцарях Круглого стола, чрезвычайно популярных в средневековой Европе.

Иначе сложилась судьба Ирландии, или, как ее тогда называли, Иберии, что означало «страна бурь» или «зимняя». Море, отделявшее ее от Британии, имело дурную славу. Еще автор «Собрания достопамятных вещей» римлянин Кай Юлий Солин (III в.) утверждал, что оно «всегда неспокойно и бурно и бывает судоходным лишь несколько дней в году»[32].

Быть может, поэтому до Ирландии не дошли ни римляне, ни англосаксы. Но жившие в Ирландии кельты были искусными мореплавателями. Они не боялись морских путешествий. О дальних странах, куда доплывали их корабли, повествуют древние саги. Герои саг Бран и Кухулин достигли, согласно преданию, даже островов блаженных, обитатели которых не знают ни болезней, ни старости[33]. В VI веке, уже в христианской Ирландии, сложилось повествование о св. Брендане, по повелению Бога отправившемся с двенадцатью монахами на корабле в многолетнее путешествие и повидавшем огненный остров чертей, чистилище, врата рая, множество разных чудесных земель и диковинных тварей и достигшем, наконец, земного рая, в центре которого находился дворец с хрустальными стенами, украшенными резными изображениями птиц, морских тварей, зверей и людей. Книга об аббате Брендане была чрезвычайно популярна в течение всего Средневековья, о чем говорит большое число сохранившихся рукописей, а с началом книгопечатания она выдержала в течение лишь двух последних десятилетий XV века свыше десяти изданий. В наше время описание дворца с резными стенами и рассказы о посещенных монахами островах навели некоторых исследователей на мысль, что Брендан, которого считают историческим персонажем, около 545—550 годов, то есть за девятьсот пятьдесят лет до Колумба, пересек Атлантический океан и достиг берегов Америки[34]. Что же касается моря, отделявшего Ирландию от Британии, то его ирландцы пересекали постоянно. Известно, что в IV—V веках они часто совершали набеги на Британию, захватывая добычу и увозя в плен людей, которых обращали в рабство. Позднее, став христианами, они развили в Британии миссионерскую деятельность, основывая монастыри и обращая в христианство язычников англов и саксов.

Впервые христианство проникло в Британию при римлянах в конце II века, однако Ирландия еще долго оставалась языческой. Христианизация ее началась лишь в V столетии. Согласно преданию, ирландским апостолом был св. Патрик (ок. 373—461), британец, который мальчиком был похищен пирата-

ми и увезен в Ирландию, а затем бежал на континент, где получил духовное образование, после чего возвратился в Ирландию в качестве миссионера. Хорошо зная местные обычаи и наречия, Патрик стал проповедовать христианство, стремясь, отвергая служение идолам, по возможности не нарушать древние обычаи и праздничные даты, что обеспечило успех его миссии. В Ирландии Патрик почитается местным святым, однако легенда о его жизни не основана на достоверных данных. Впоследствии о судьбе его высказывались различные предположения, некоторые исследователи даже считали сомнительным самый факт его существования, хотя большинство все же считает его историческим лицом. Как бы то ни было, в Ирландии начиная с V века широко распространяется христианство, причем, при отсутствии городов, здесь утверждается не епископальная, но монастырская Церковь. Возможно, что в это время у Ирландии установились какие-то контакты с родиной монашества Египтом, где существовали большие общины египетских христиан-коптов. Тем временем вторжение англов и саксов превратило Британию в языческую страну. Лишь в середине VI — начале VII века началась новая христианизация Британии, предпринятая ирландскими миссионерами. В 561 году св. Коломбо основал монастырь на острове Иона у западного побережья Шотландии, а в 635 году св. Айдан, ученик Коломбо, основал монастырь на острове Линдисфарн близ восточного побережья провинции Нортумбрия. Около 600 года Папа Григорий Великий послал в Британию для восстановления христианства епископа Августина, основавшего на юге острова, в Кентербери, центр Римско-католической церкви.

Особенностью раннего средневекового искусства Ирландии и Англии является преобладание в нем кельтской художественной традиции, основным очагом которой оставалась не тронутая завоеваниями римлян и англосаксов Ирландия. Некогда кельты занимали значительную часть территории Европы к северу от Альп. О них упоминал еще Геродот. Кельты совершали набеги на Италию и Испанию, но позднее были оттеснены римлянами и попали под власть империи после завоевания ею Галлии. Посте-

пенно жившие на континенте кельты ассимилировались с римлянами и приняли латинский язык. Очагами кельтской культуры оставались к началу новой эры лишь Ирландия и Британия, однако последняя в I–IV веках тоже была завоевана римлянами, а в V веке англосаксами. Миссионерская деятельность ирландцев воскресила в Британии традиции кельтской орнаментики, которая пришла в соприкосновение с художественной культурой англосаксов и отчасти со средиземноморским наследием, проникшим в Британию благодаря привезенным в ее монастыри итальянским иллюстрированным рукописям.

От дохристианского периода в Ирландии и Британии сохранились главным образом мегалитические комплексы и отдельные менгиры и дольмены. Некоторые из этих камней покрыты орнаментальной резьбой в виде вьющихся лент и растительных мотивов. Кое-где были найдены также украшенные орнаментами изделия из металла. В Британии раньше получают распространение полихромные изделия из серебра или золота, украшенные вставками эмали и цветных камней. Богатейшей находкой произведений ювелирного искусства саксов является раскопанное в 1933 году в Южной Англии в Сеттон-Ху погребение в корабле, датируемое 625–633 годами.

69. Фрагмент пряжки из Сеттон-Ху, VII в. Лондон, Британский Национальный музей

В нем были найдены предметы бытовой утвари, а также многочисленные изделия из золота со вставками эмали и камней. Полагают, что это захоронение короля Восточной Англии Рэдвольда (ум. 624), главы одного из восьми королевств, на которые были поделены завоеванные англосаксами земли[35]. Такие захоронения в кораблях были распространены также в Скандинавии, но по своим размерам корабль в Сеттон-Ху превосходит найденные в Скандинавии. По характеру погребенных предметов захоронение это типично для языческих обычаев, вполне соответствуя описанному в «Беовульфе» обряду похорон отца Беовульфа Скальда:

Тело снесли его
слуги любимые
на берег моря,
как было завещано
Скальдом, когда еще
слышали родичи
голос владычный
в дни его жизни.
Челн крутогрудый
вождя дожидался,
льдисто-искрящийся
корабль на отмели:
там был он возложен
на лоно ладейное,
кольцедробитель;
с ним же под мачтой,
груды сокровищ, —
добыча походов.
Я в жизни не видывал
ладьи, оснащенной
лучше, чем эта,
орудиями боя,
одеждами битвы —
мечами, кольчугами:
все — самоцветы,
оружие, золото —
вместе с властителем
будет скитаться
по воле течений[36].

Однако, при всем языческом характере захоронения, в Сеттон-Ху были найдены и предметы, явно связанные с христианской верой, — ложки с именами «Савл» и «Павел», изображения «Даниила во

рву львином». Беда Достопочтенный рассказывает, что Рэдвольд принял крещение, но затем отказался от христианства и вернулся к язычеству и что он поместил в храме два алтаря — один, посвященный Христу, другой для языческих обрядов. Подобное смешение язычества и христианства не является исключением для этого времени. Так, например, ларец англосаксонской работы, облицованный резными пластинами из моржовой кости (VII в., Лондон, Британский музей), украшен изображениями из истории персонажа скандинавских саг кузнеца Вёланда, с которыми соседствует сцена «Поклонение волхвов».

Несколько позднее техника полихромного ювелирного искусства проникает и в Ирландию, где широко используется для изготовления предметов церковной утвари. Примером может служить знаменитая серебряная чаша из Ардага (конец VIII в.), украшенная вставками золота, цветного стекла, эмали и сложнейшим филигранным орнаментом.

70. Чаша из Ардага. VIII в. Дублин, Национальный музей

На первых порах при насаждении христианства представители Римской церкви стремились действовать осторожно, не заставляя новообращенных сразу порывать со всеми древними обычаями. Беда Достопочтенный приводит отрывок из письма Папы Григория Великого архиепископу Кентерберийскому, где он советует не разрушать языческие храмы, «но ограничиваться только истреблением одних идолов; пусть окропят такие храмы святою водою, построят алтари и поместят мощи; ибо если эти храмы хорошо отстроены, то полезнее просто их обратить от служения демонам на служение истинному Богу; сам народ, видя свои храмы неразрушенными и изъяв из сердец заблуждения, будет тем охотнее стекаться в местах, к которым издавна привык, признавая

71. Фрагмент чаши из Ардага, VIII в. Дублин, Национальный музей

и поклоняясь при этом истинному Богу... Отнять все вдруг у умов загрубелых, это, без сомнения, невозможно, потому что и тот, кто хочет подняться наверх, идет по ступеням, а не вскакивает в один раз»[37].

С распространением христианства в Ирландии и Англии начинается строительство каменных храмов. Уже с VI столетия ирландцы основывают монастыри сначала на своем острове, а затем и на островах у побережья Британии. С началом миссии Августина распространяется строительство храмов и в Южной Англии.

Первые христианские постройки сохранились только в фрагментах. Это остатки монастырских комплексов, которые обычно размещались в уединенных и труднодоступных местах, иногда на скалах на морском берегу. «Он любил глядеть с вершины скалистого берега в вечно изменчивое лицо Океана, / следуя взором за длинными валами мерцающей воды, / поющей в бесконечном беге хвалу своему Творцу» — так описывает поэт XII века первого ирландского миссионера св. Коломбо (VI в.), основавшего ряд монастырей в прибрежной зоне и на островах близ Ирландии и Шотландии[38]. Руины монастыря VII столетия, посвященного св. Михаилу (ил. 72), представляют собой как бы иллюстрацию к словам средневекового поэта. Монастырь расположен на вершине скалистого острова, находящегося в пятнадцати километрах от юго-западного берега Ирландии в водах Атлантического океана. Высота скалы составляет 280 *м* над уровнем моря. Достигнув вершины по крутой каменной лестнице, можно увидеть остатки нескольких келий, стоявших вокруг небольшого оратория, перед входом в который воздвигнут каменный крест. Покинув мирское общество, монахи нашли здесь уединение в окружении великих стихий океана и неба.

Каменная церковная архитектура в Англии появляется в VII столетии. Первоначально монастыри, как и в Ирландии, основывали в труднодоступных местах. По словам Беды Достопочтенного, один из епископов Нортумбрии, решив основать монастырь, выбрал для него место «среди гор, вдали от жилья; оно было более похоже на убежище разбойников или

72. Руины монастыря Св. Михаила в скалах, Ирландия, VII в.

обиталище диких зверей, чем на место, где могли бы жить человеческие существа»[39]. Более широкое строительство начинается с середины столетия. Около пятидесяти храмов было воздвигнуто во второй половине века на юге Британии архиепископом Кентерберийским Августином и его преемниками, в частности Теодором из Тарса (668—690). В это же время были построены большие монастыри в Нортумбрии, среди которых особенно славились Веармут (674) и Ярроу (682). Основателем обоих был Бенедикт Бискуп, обучавшийся в Риме и много раз

посещавший Италию. Оба эти монастыря стали центрами религиозной жизни и книжного искусства Нортумбрии.

Литературные источники дают некоторое представление об этих монастырях и их храмах. Посвятив специальное сочинение «Жизни отцов-настоятелей Веармута и Ярроу», Беда Достопочтенный подробно рассказывает о строительной деятельности Бенедикта Бискупа. Он сообщает, что, когда Бенедикт привез из Италии множество книг и ряд священных реликвий, король Нортумбрии Эгфрид пожаловал ему земли на реке Веар, где и был основан монастырь Веармут, посвященный апостолу Петру. «Спустя год после начала работ, — пишет далее Беда, — Бенедикт отправился морем в Галлию в поисках каменщиков, которые могли бы возвести ему каменную церковь по образцу любимых им римских церквей. Он нашел таковых и нанял их и привез с собой в Британию. И так велико было его усердие в трудах из любви к блаженному апостолу Петру, в честь которого было начато строительство, что через год после закладки фундамента церковь была подведена под кровлю, и можно было вообразить, как в ней будет совершаться торжество литургии. Когда работы приближались к завершению, Бенедикт послал доверенных людей в Галлию, чтобы они привезли оттуда стекольщиков-ремесленников, в ту пору в Британии неизвестных, чтобы застеклить окна в церкви, ее хоре и часовнях. Стекольщики приехали, но они не просто выполнили порученное, они помогли англам самим узнать и научиться искусству стеклоделия. Это искусство оказалось бесценным для изготовления лампад и многих других церковных сосудов»[40].

Насколько можно судить, первые монастырские оратории Ирландии и Англии были невелики по размерам и имели в длину всего 4—6 *м*. Возможно, они служили лишь сакристиями, богослужение же происходило под открытым небом у алтаря, стоявшего перед каменной стелой — крестом. Такие каменные кресты сохранились и в Ирландии, и в Англии. Они не являлись надгробными памятниками, но служили местом убежища и молитвы. Иногда они окружали монастырь, отгораживая его от внешнего мира.

«В этом блаженном монастыре, окруженном кольцом крестов, провел он лучшую часть своей жизни»,— говорится в старинной поэме об одном ирландском монахе[41]. «О Кронак, прекрасный монастырь, с его книгами, его ученостью, полный ревностного усердия, городок ста крестов» — так характеризуется в другой поэме ирландский монастырь[42].

Первоначально изображения креста процарапывались на каменных стелах. Это мог быть один только крест или крест с фигурой распятого Христа. Такова стела в Дувиллауне (VII—VIII вв.), расположенном на маленьком островке близ западного побережья Ирландии. На лицевой стороне камня во всю его высоту выгравирован крест с фигурой нагого Христа. Чувствуется, что изображение человеческого тела непривычно для мастера. Торс очерчен прямыми линиями, руки и ноги коротки, пальцы огромных кистей рук обозначены параллельными линиями, тазобедренные суставы намечены орнаментальными спиралями. Совершенно круглая голова Христа, обрамленная нимбом, повернута в фас, в то время как обе ступни обращены вправо. По сторонам креста, немного выше его основания, изображены два маленьких воина — левый опирается на копье, правый подносит к губам Христа губку с уксусом. На оборотной стороне стелы выгравирован так называемый мальтийский крест, вписанный в круглое обрамление.

Позднее из камня стали вырезать кресты высотой в 3,5—4 *м*, украшенные плетеным орнаментом или рельефными изображениями сюжетов Священного Писания или легенд о святых. В искусстве Европы VII—IX столетий они представляют собой уникальное явление, знаменуя рождение монументальной каменной пластики.

Свыше 5 *м* составляет высота одного из наиболее обильно декорированных ирландских каменных крестов, дошедших до нашего времени. Это крест из монастыря в Мууне (ил. 74) в Восточной Ирландии (VIII в.). Вырубленный из гранита, он стоит на высоком постаменте, средокрестие же его, как обычно делали в Ирландии, обрамлено кольцом. Оно дает опору горизонтальным рукавам креста, но вместе с тем является символом вселенной[43]. В отличие от

более поздних, крест в Мууне украшен в верхней части изображениями птиц, зверей и фантастических тварей, а также орнаментами, в то время как сюжетные сцены сосредоточены на постаменте. Здесь со всех четырех сторон представлены события из Ветхого и Нового Завета, а также эпизоды истории св. Антония, первого отшельника, считавшегося ос-

73. Стела в Дуиллауне, Ирландия, VII–VIII вв.

74. Крест в Мууне, Ирландия, VIII в.

нователем монашества. Рассказ начинается на восточной стороне, где изображены ветхозаветные сюжеты: Адам и Ева в сцене «Грехопадения», «Жертво-

75. Двенадцать апостолов. Рельеф креста в Мууне, Ирландия. VIII в.

приношение Авраама» и «Даниил во рву львином». Эти сюжеты воплощают идею о грехе и спасении. Теме спасения посвящены и рельефы южной стенки цоколя — «Три отрока в пещи огненной», «Бегство в Египет», изображение хлебов и двух рыб — напоминание о чуде, сотворенном Христом, накормившем пять тысяч человек (Иоан. 6, 1—14). Завершает же этот цикл изображение «Распятия» на западной, лицевой стороне цоколя, которое помещено над фигурами двенадцати апостолов, составляющими надежный постамент для «Распятия». Они поставлены друг над другом в три яруса, по четыре фигуры в ряду. Изображения геометризованы и лаконичны, фигуры имеют форму квадрата, руки отсутствуют, большие, почти равные высоте тела головы располо-

76. Искушение св. Антония. Рельеф креста в Муунe. Ирландия, VIII в.

жены в фас, круглые, слегка выпуклые глаза в упор смотрят на зрителя, ступни развернуты в разные стороны. Наконец, на четвертой, северной стенке цоколя размещены три рельефа, посвященные св. Антонию. Вверху он принимает св. Павла Фивейского. Отшельники сидят друг против друга, в то время как посланная небесными силами птица приносит им еду. Ниже представлено «Искушение св. Антония». Маленькая квадратная фигурка святого неподвижна. Круглые глаза смотрят бесстрастно — это символ отрешенности от земных соблазнов, к которым безуспешно стремятся склонить отшельника стоящие по сторонам два причудливых существа с козлиной и петушиной головами.

Крест в Муунс отличается от более поздних, во-первых, расположением рельефов. В дальнейшем сцена «Распятия» будет находиться в средокрестии, а эпизоды из Ветхого и Нового Завета — на остове крестов. Во-вторых, геометрический, плоскостный, лаконичный характер изображений сменится впоследствии более живыми сценами. Однако основная идея, заложенная в рельефах ирландских крестов, выражена здесь уже вполне отчетливо. Это идея Божественной помощи и спасения, перекликающаяся отчасти с главным мотивом раннехристианских росписей катакомб и рельефов саркофагов. «Спаси, Господи, душу раба твоего, как Ты спас Ноя от потопа, Исаака от руки отца его, трех отроков из

пещи огненной, Даниила из рва львиного» — эти слова иудейской молитвы дополняются такими христианскими образами спасения, как «Бегство в Египет» и спасение св. Антония от козней дьявола. Началом же и концом всего цикла являются «Грехопадение» и «Распятие» — тема греха и искупления, — расположенные на противоположных сторонах цоколя.

Теме греха и искупления посвящены и рельефы более поздних ирландских крестов, датируемых IX и началом X века. Среди лучше всего сохранившихся должны быть названы два креста из монастыря в Монастербойсе. Первый из них, датируемый IX ве-

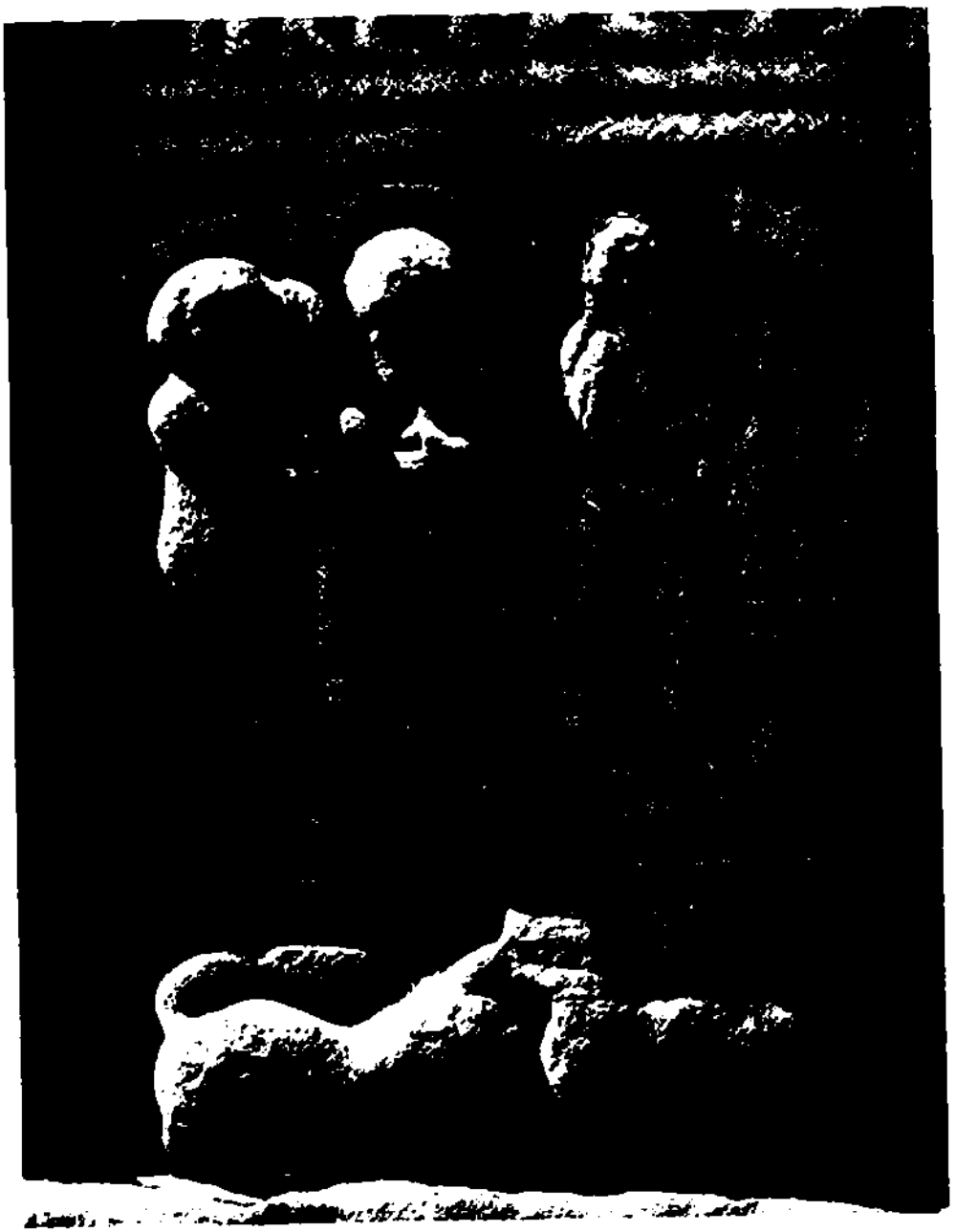
77. Крест Муиердаха в Монастербойсе, Ирландия, IX—X вв.

ком, самый высокий из дошедших до нашего времени крестов, достигает более 6,5 *м*. Западная его сторона заполнена рельефами на сюжеты из жизни Христа, в средокрестии же помещено «Распятие», в то время как на восточной стороне представлены ветхозаветные сцены. Второй крест поставлен был настоятелем Муиердахом, возглавлявшим монастырь между 887 и 923 годами (ил. 77). «Молитесь за Муиердаха, поставившего этот крест», — гласит надпись, начертанная на цоколе. Крест этот также украшен рельефами, расположенными на его восточной и западной сторонах, в то время как узкие боковые стороны покрыты орнаментальной резьбой.

Помимо «Распятия» и отдельных сюжетов из Ветхого и Нового Завета в рельефах креста Муиердаха представлены не встречавшиеся в дошедших до нас более ранних памятниках изображения Страстей Христовых и развернутая композиция «Страшного суда». «Страшный суд» и «Распятие» занимают центральное место в композиции лицевых сторон, размещаясь в обрамленном круглым кольцом средокрестии. На западной стороне, под «Распятием», находятся «Взятие под стражу», «Неверие Фомы», а также «Христос, передающий ключи от рая апостолу Петру и свиток законов апостолу Павлу», вверху же, над «Распятием», помещено изображение Моисея между Аароном и Ором, поддерживающими его руки во время битвы иудеев с амаликитянами (Исх. 17; 18). Кроме того, по сторонам «Распятия» на выступах поперечной перекладины креста представлен ряд эпизодов «Страстей». На восточной стороне креста мы видим внизу сцены «Грехопадения и Убийства Авеля Каином», «Битву Давида с Голиафом», «Моисея, источающего воду из скалы» и «Поклонение волхвов». Остальную часть занимает «Страшный суд»: по сторонам находящейся в центре средокрестия фигуры Христа виднеются толпы устремляющихся к нему праведников (по его правую руку) и изгоняемых в ад грешников (по левую руку), в то время как у ног его представлено взвешивание добрых и греховных деяний человеческих. Выбор сюжетов и их расположение подчинены идее о параллелях ветхозаветных и новозаветных событий, однако символика эта является более сложной и многозначной,

чем раньше, а введение сцен «Страстей» и «Страшного суда» придает особенную значительность теме искупления.

Каменные кресты Ирландии и Британии представляют собой первые в истории западноевропейского



78. Грехопадение и Убийство Авеля Каином. Рельефы креста Муиердаха в Монастербойсе, Ирландия, IX–X вв.

Средневековья произведения монументальной пластики. Выбор представленных на них сюжетов рассчитан как на приобщающихся к христианству неофитов, помогая им запомнить эпизоды священной истории, так и на более искушенного зрителя, способного проникнуть в скрытый смысл сопоставлений и параллелей.

Об украшении интерьеров англо-ирландских храмов сохранилось мало сведений. В составленном в середине VI века «Житии св. Бригиды», монахини, жившей в 543—623 годах и основавшей ряд монастырей в Ирландии, в том числе монастырь Килдар, где она была похоронена, содержится описание церкви этого монастыря. Автор текста, скрывший свое имя под псевдонимом Когитозус (мыслящий), рассказывает о богатом украшении алтаря, по сторонам которого находились надгробия с реликвиями епископа Конлета и св. Бригиды, покрытые серебром, золотом и усыпанные драгоценными геммами. Над саркофагами висели золотая и серебряная короны, внутреннее же пространство храма было разделено преградами, покрытыми написанными на дереве священными изображениями[44]. О картинах в интерьере церкви монастыря Веармут в Нортумбрии рассказывает в «Жизни отцов-настоятелей Веармута и Ярроу» Беда Достопочтенный. Отданный мальчиком в монастырь в Веармуте, он был потрясен красотой картин, привезенных в 680 году Бенедиктом Бискупом из Италии. По словам Беды, это были изображения «Блаженной Богородицы и Приснодевы Марии и образа двенадцати апостолов, которые Бискуп поместил вокруг центральной арки по самому ее краю на деревянной раме, идущей от стены к стене, а также картины, изображавшие события из евангельской истории, которыми он украсил южную стену, и сцены видения Страшного суда блаженного евангелиста Иоанна, размещенные на северной стене. Таким образом, все, кто входил в церковь, — заключает автор, — даже те, кто не умел читать, могли, в какую бы сторону они ни смотрели, созерцать сладчайший лик Христа и Его святых, хотя бы на картине, чтобы более твердо вкоренить в ум Воплощение Господне. Когда же перед самыми их глазами оказывалось изображение Страшного суда, они мог-

ли исследовать свою совесть со всей подобающей строгостью»[45].

Описание это позволяет предположить, что в церкви монастыря в Веармуте было создано нечто вроде иконостаса. Известно, что росписи на деревянных досках украшали в то время многие храмы Рима и христианского Востока. Что же касается упомянутых Когитозусом корон, висевших над надгробиями в Килдаре, то они представляют собой аналогии вотивным коронам испанских кладов и подобным украшениям в некоторых церквах Галлии. Например, в церкви Св. Мартина в Туре над могилой святого висела, как сообщают источники, вотивная корона.

Среди произведений англо-ирландского искусства VIII—IX веков наибольшее число дошедших до нас памятников представляют собой иллюминованные рукописи. Именно они создали славу искусству Англии и Ирландии этой поры. Разумеется, это было искусство, рассчитанное на более искушенного и образованного зрителя, чем рельефы каменных крестов или картины в интерьере храма. Поэтому и характер декорировки книг и миниатюр более сложен и разнообразен.

С появлением монастырей в Ирландии, а затем и в Британии начинается переписка текстов Священного Писания, литургических книг и теологических трактатов. Это занятие составляло одну их главных обязанностей монахов. Поскольку ирландцы считали своей важнейшей задачей миссионерскую деятельность, чаще всего переписывали тексты Нового Завета. Декорировка этих рукописей представляет собой одно из высших достижений книжного искусства средневековой Европы. Пожалуй, нигде более не вкладывали столько усилий и терпения в декоративную графику, чтобы создать роскошное обрамление и оформление священного текста. При этом широко использовались мотивы кельтской и германской орнаментики, а также полихромного стиля украшения драгоценных изделий из металла.

Переписка книг не была традиционным занятием для жителей северных районов тогдашней Европы. Книга появилась здесь вместе с христианством, и это было прежде всего Евангелие. Поэтому с самого начала книга была воспринята как священный предмет.

Известно, что привезенная епископом Августином в VI веке в Кентербери итальянская рукопись Евангелия в течение нескольких столетий хранилась не в библиотеке, но лежала на алтаре собора подобно драгоценному реликварию. Евангелие воспринималось тогда не только как текст для чтения, но и как символ, аналогичный кресту, содержавший в себе обещание спасения.

Такое отношение к книге определило характер ее декорировки. Рукописи англо-ирландских Евангелий открываются страницами богато украшенных таблиц канонов, подобно архитектурным порталам вводящим читателя в храм священного текста. Кроме того, в самых роскошных рукописях в начале и в конце кодекса, а также перед текстами четырех Евангелий располагались так называемые ковровые страницы, сплошь покрытые сложнейшими плетениями, восходящими к кельтской орнаментальной традиции. Эти обрамляющие текст страницы несут на себе отзвук древней магии, придававшей узлам и плетениям значение талисманов, противостоящих силам зла. Древняя символика дополняется и христианской — в плетениях ковровых страниц прослеживаются контуры декоративно оформленных крестов.

Основной особенностью кельтской орнаментики является ее динамичность. Следя за плетениями и изгибами спиралей, глаз находится в беспрестанном движении. Ряды плетений следуют друг за другом словно волны моря, однако, при всей кажущейся запутанности, декор этот, подобно морским приливам, подчинен строгой закономерности. Эта закономерность скрыта от поверхностного взора как прихотливостью узлов орнамента, так и разнообразием раскраски его элементов, но внимательный анализ распознает в основе плетений четкую геометрическую схему. Такой процесс подобен чтению Священного Писания, за повествовательной поверхностью которого стремились открыть доступные только избранным вечные истины.

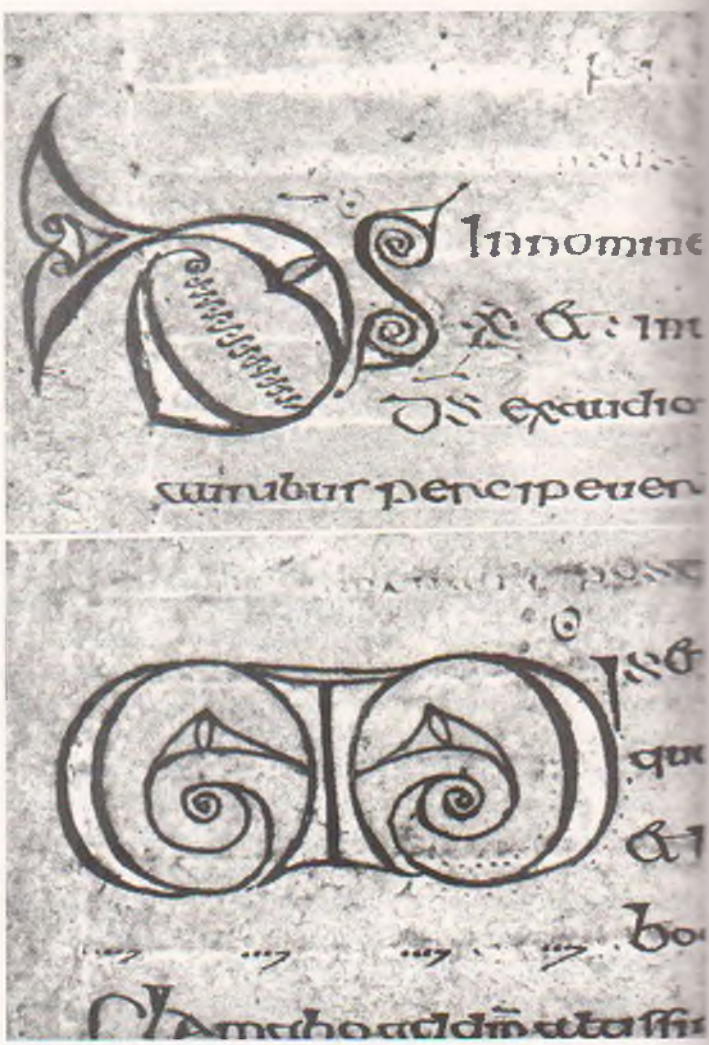
Сложнейшая древняя орнаментика использовалась не только в ковровых страницах, но и в декорировке всего текста. Главной задачей переписчика и иллюминатора было создание достойного оформления священного слова. Именно в украшении текста,

а не в его иллюстрировании видели свою цель ирландские мастера книжного дела. Восприятие буквы как магического знака чувствуется и в характере декорировки строчек текста, где буквы часто окружались точечками, сопровождались орнаментальными деталями, раскрашивались в разные цвета. Но прежде всего оно проявляется в создании огромных инициалов или монограмм, оплетенных сложнейшим узором, превращающим их в таинственный знак, расшифровка которого доступна лишь посвященным. Инициалы англо-ирландских рукописей представляют собой новое явление в книжном искусстве. Рациональная функция заглавной буквы уступает в них место магической символике. Теперь инициалы приобретают совершенно иной облик, чем обычные буквы алфавита, они превращаются в самостоятельный организм, насыщенный динамикой смешанных форм кельтской и германской орнаментики. Наиболее разработаны инициалы кодексов Нового Завета. Заполняющие всю страницу причудливые плетения, в которых непривычный взгляд лишь с трудом угадывает первые слова текста, располагаются в начале всех четырех Евангелий. Кроме того, в первом из них, Евангелии от Матфея, где после сообщения о предках Христа следует рассказ о Рождестве Христовом, начало этого рассказа выделялось еще одним, пятым инициалом, вернее — монограммой Христа, составленной из греческих букв «Хи» и «ро», так называемой хризмой[46].

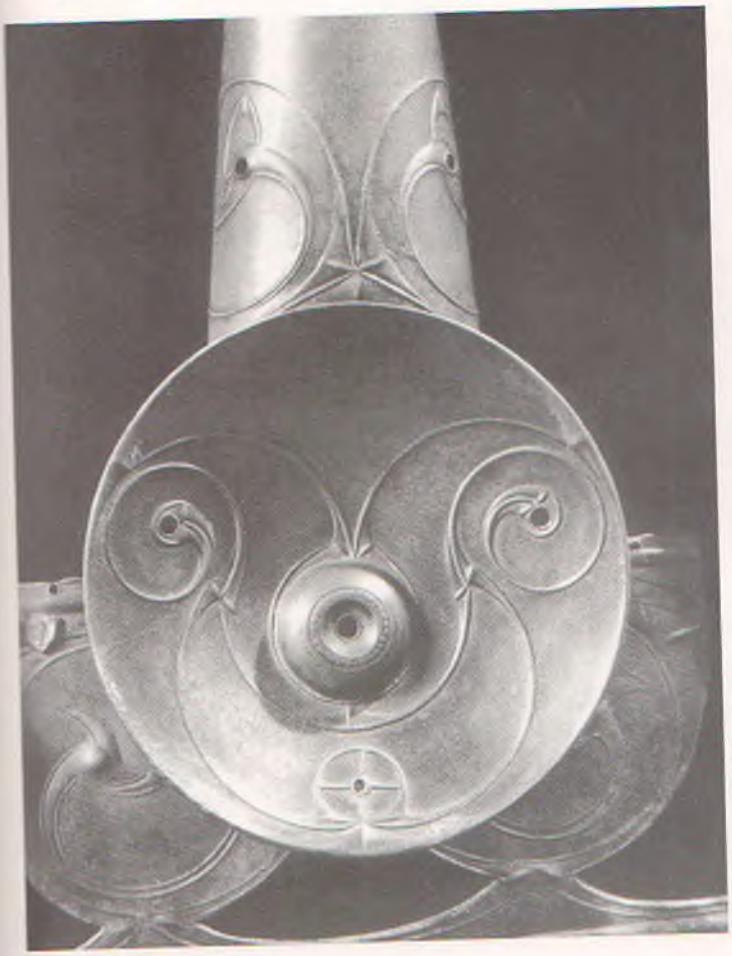
Единственными фигуративными изображениями в ранних англо-ирландских кодексах были символы евангелистов. Каждый евангельский текст открывался страницей, на которой был представлен один из символов тетраморфа. Мотив этот пришел в островное искусство из Средиземноморья, быть может, через посредство коптов, придерживавшихся предложенного Иринеем Лионским истолкования образов четырех существ. В противоположность канонизированной впоследствии интерпретации св. Иеронима, Ириней считал льва символом евангелиста Иоанна, а орла — евангелиста Марка. Такое обозначение символов встречается в некоторых ранних ирландских рукописях, в частности в Евангелии из Дурроу. В отличие от раннехристианской традиции, ирландские

рукописи содержат на первых порах только изображения символов без фигур евангелистов. При этом образы тетраморфа превращаются в род орнаментальных знаков, а отведенные для них страницы обрамлены бордюрами из плетений и спиралей. Иллюстрации к тексту появляются в англо-ирландской книге лишь в конце VIII столетия под влиянием континентальных образцов.

Самой ранней ирландской рукописью, сохранившейся до наших дней, считают фрагмент Псалтири, датируемой VI столетием (Дублин, библиотека Ирландской Королевской академии). Она известна



79. Инициал из рукописи «Катах», VI в. Дублин, библиотека Ирландской Королевской академии



80. Фрагмент «Короны Петри», конец VI — начало VII в. Дублин, Национальный музей

под названием «Катах», что значит «воин», «боец», ибо ей была впоследствии приписана способность приносить победу войскам, сражающимся за правое дело[47]. Поэтому в течение столетий рукопись хранилась в специальном ларце, который в день битвы несли во главе военных отрядов. Считалось, что кодекс этот был переписан св. Коломбо (521–597), одним из первых ирландских миссионеров, основавшим монастырь на острове Иона. Рукопись оформлена очень скромно. Она украшена только небольшими инициалами в начале каждого псалма. Буквы эти начертаны пером черными чернилами, ножки же их заканчиваются завитками, спиралями или изображениями маленьких звериных голов или рыбьих хвостов. Подобные орнаментальные мотивы го-

ворят о родстве ранней книжной графики с декорировкой изделий из металла. Примером может служить фрагмент так называемой «короны Петри» (ил. 80) — украшенный спиралевидным рисунком бронзовый диск (конец VI — начало VII в., Дублин, Национальный музей).

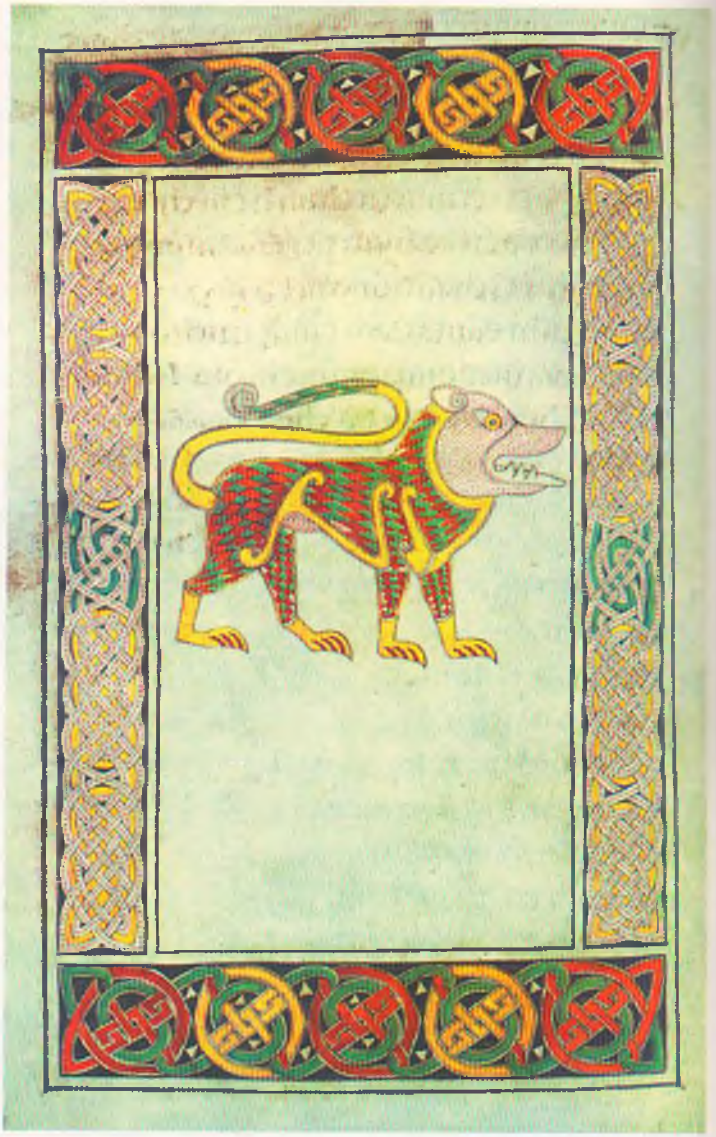
Рукопись «Катах» знаменует рождение книжного искусства Ирландии, а связанное с нею предание помогает понять то особое отношение к священному тексту, которое породило в дальнейшем своеобразие оформления англо-ирландской книги.

Одним из прекраснейших образцов раннего англо-ирландского книжного искусства является Еван-

81. Ковровый лист, миниатюра Евангелия из Дурроу, ок. 680 г. Дублин, Библиотека Тринити-колледжа

←

82. Фрагмент коврового листа, миниатюра Евангелия из Дурроу, ок. 680 г. Дублин, Библиотека Тринити-колледжа



83. Евангелист Иоанн [лев], миниатюра Евангелия из Дурроу, ок. 680 г. Дублин, Библиотека Тринити-колледжа

гелие из монастыря в Дурроу (Дублин, Библиотека Тринити-колледжа), выполненное, вероятно, около 680 года. О месте его изготовления высказывались различные предположения, сейчас наиболее вероятным считают, что оно было создано в скриптории монастыря на острове Иона. Это самое раннее ирландское Евангелие, содержащее таблицу канонов, ковровые страницы и изображения символов евангелистов на отдельных листах. Есть в рукописи также и лист с

84. Евангелист Матфей, миниатюра Евангелия из Дурроу, ок. 680 г. Дублин, Библиотека Тринити-колледжа
→

изображением всех четырех символов евангелистов, расположенных между рукавами креста. Пять огромных орнаментированных инициалов открывают тексты Евангелий и историю Рождества Христова.

Декорировка книги Дурроу поражает разнообразием мотивов. Все шесть ковровых страниц украшены по-разному. Первая из них, помещенная в начале книги, покрыта плетеным орнаментом, на фоне которого выделяется шестиконечный крест, образованный линиями, соединяющими восемь квадратов — шесть на концах перекладин и два на их пересечениях. На другом листе доминирует мотив спиралей, заключенных в большие и малые круги, обрамленные причудливо изгибающимися полосами, то сужающимися, то разбухающими (ил. 82). На одном из листов использован звериный орнамент со сплетающимися телами змей и фантастических тварей (ил. 81). Вся поверхность листов расцвечена красной, желтой и зеленой красками, для фона же иногда применяется коричнево-черный цвет. Столь же декоративны листы с символами евангелистов. Так, например, тело льва (в данном случае символ евангелиста Иоанна) (ил. 83) покрыто чередующимися маленькими красными и зелеными ромбами, его хвост, лапы и стилизованные очертания живота и мускулов тела окрашены в желтый цвет, голова же совсем не окрашена, за исключением круглого желтого глаза с зеленым зрачком, но зато вся покрыта сделанными пером мелкими точечками. Тело зверя эффектно выделяется на светлом фоне пергамена, весь же лист обрамлен широким бордюром из сплетающихся в узлы линий, окрашенных в желтый, красный и зеленый цвета на темном коричнево-черном фоне. В отличие от средиземноморской иконографии, лев не имеет ни нимба, ни крыльев.

Не менее условно изображена и единственная человеческая фигура — символ св. Матфея (ил. 84). Тело его очерчено прямыми линиями, слегка сближающимися наверху и заканчивающимися закругленным завершением наподобие каменной стелы. Огромная голова расположена в фас, руки не обозначены, ступни повернуты вправо. Вся поверхность фигуры покрыта расцвеченным шахматным узором и обведена желтым контуром. Выделяясь красочным пятном на

фоне пергаменного листа, она окружена бордюром из сплетающихся, перетекающих друг в друга спиралей, окрашенных в красный, желтый и темно-коричневый цвета. Как и лев, символ евангелиста Матфея не имеет ни нимба, ни крыльев.

85. Евангелист Матфей, миниатюра Евангелия из Эхтернаха, ок. 690 г. Париж, Национальная библиотека

Вероятно, около 690 года было выполнено Евангелие из Эхтернаха (Париж, Национальная библиотека; ил. 85, 86). В конце VII века англосакс Виллиброрд, получивший образование в Ирландии, отправился в северо-восточную часть франкского государства, провинцию Фризию, дабы обратить в христианство живших там саксов. Около 700 года майордом меровингских королей Пипин II Геристальский и его жена Плектруда подарили Виллиброрду земли близ левого притока Мозеля — реки Сюр, где он основал монастырь Эхтернах (ныне на территории Люксембурга). Привезенное основателем монастыря Евангелие стало источником вдохновения для художников-миниатюристов, работавших в скриптории Эхтернаха, и влияние их искусства сказалось позднее в книжной живописи Каролингского Возрождения.

Евангелие из Эхтернаха оформлено более скромно, чем книга из Дурроу. В нем нет ковровых страниц, декорировка же ограничена четырьмя страничными изображениями символов евангелистов, богато орнаментированными инициалами и украшением текста. Однако по уровню исполнения миниатюры этой рукописи — одно из высших достижений англо-ирландского искусства. Мастеру Евангелия из Эхтернаха присущи экспрессия, умение достигнуть гармонии всех графических элементов рисунка, чувство единства их с поверхностью листа. Первая иллюстрация с изображением символа евангелиста Матфея скомпонована по принципу ковровой страницы. Миниатюра обрамлена бордюром из плетений, от которого по центральным осям композиции отходят четыре заполненных плетениями квадрата, образующих вместе с помещенной по вертикальной оси фигурой человека подобие креста. Расположенные по обе стороны головы Матфея стилизованные и заполненные точечками и желтой заливкой буквы — «Imago hominis» («Образ человека») — составляют как бы вторую, верхнюю поперечину креста. Человек представлен без нимба и крыльев сидящим на троне строго в фас, руки его прижимают к груди раскрытый кодекс с начертанными на нем словами: «Книга родословия Иисуса Христа» — первыми словами Евангелия от Матфея. Фигура стилизована,

элементы ее превращены в симметричные геометрические формы, однако в ней все же можно угадать части тела и их пропорции. Карл Норденфалк усматривает в этой миниатюре, как и в изображении льва — символе евангелиста Марка, — отзвуки античной классики, полагая, что образцом для миниатюр могла послужить иллюстрированная рукопись «Диатессарона» — свода четырех Евангелий, составленного одним из ранних апологетов христианства Татианом[48]. Однако все элементы изображения переведены на язык плоскостной орнаментальной графики. Гамма цветов очень сдержанна, она ограничена желтым, светло-коричневым, красным и красно-фиолетовым, буквы же начертаны коричневой краской.

86. Евангелист Марк, миниатюра Евангелия из Эхтернаха, ок. 690 г. Париж, Национальная библиотека

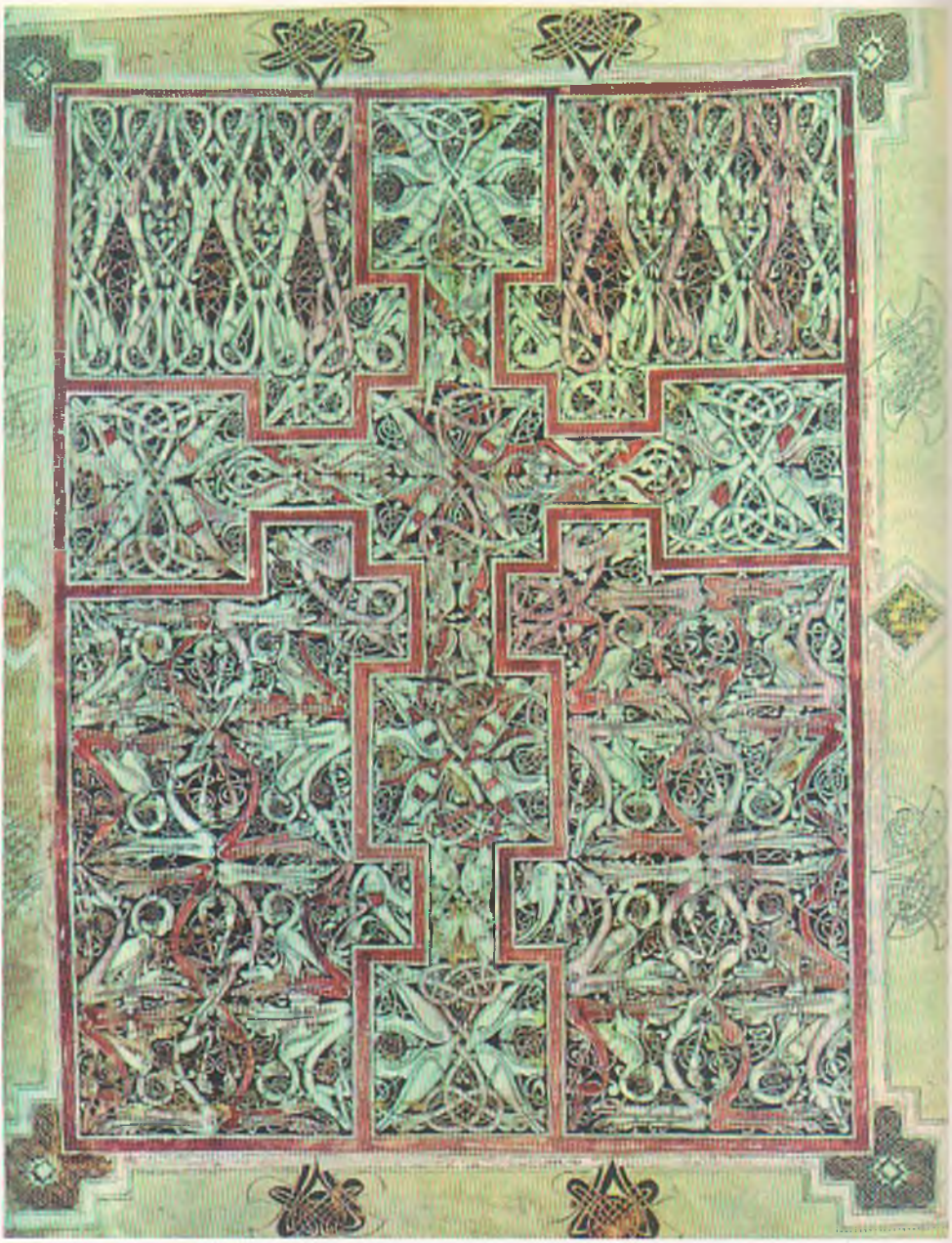
Листы с символами трех других евангелистов не имеют плетеных бордюров и обрамлены лишь узкими красными линиями. Подобные же линии, согнутые под прямым углом, заполняют фон, оставляя свободное место для изображения животного или птицы, в зависимости от задуманной композиции. Так, на листе с изображением льва линии эти расположены асимметрично, оставляя свободным диагональное пространство. Фигура льва отличается поразительной экспрессией и динамикой. Расположенное по диагонали тело зверя представлено в момент прыжка. В откинутой голове с оскаленной пастью и высунутым языком, в напряженном изгибе тела и хвоста мастер, при всей стилизации форм, сумел передать повадку хищника. Помещенная за его головой надпись «Imago leonis» — «Образ льва» — подчеркивает динамику прыжка, простираясь над спиной зверя подобно развевающейся гриве. С большим искусством вписаны тело льва и надпись в отведенное для них пространство, причем мастер еще раз акцентирует стремительность движения, пересекая концами когтистых лап ограничивающие это пространство линии. Миниатюра выдержана в светлых тонах — желтым и светло-коричневым окрашены пряди шкуры, морда, лапы и живот льва, линии фона и рамки имеют красный цвет, а помещенные в углах листа небольшие квадраты очерчены светло-лиловыми линиями. Энергичный цветовой акцент среди этих красок образуют лишь коричнево-черные вкрапления — буквы надписи, большой круглый глаз зверя и его растопыренные когти. Этот лист поражает мастерством композиции, умением не только передать стремительный прыжок хищника, но и уравновесить его расположением линий фона. Миниатюра отличается также безупречностью чувства поверхности листа, на который ложатся графические формы. Если она и восходит к какому-то древнему образцу, то заимствует из него лишь композиционный мотив, переведя его на язык совершенно иных художественных форм.

Расцвет англо-ирландской миниатюры приходится на VIII столетие. В это время работает множество скрипториев, находящихся как в Ирландии, так и в основанных ирландскими миссионерами монасты-

рях на островах Иона и Линдисфарн и в соседней с Линдисфарном северо-восточной провинции Британии — Нортумбрии. Оформление рукописей этого времени характеризуется слиянием элементов кельтской и англосаксонской орнаментики, усложнением рисунка и высочайшей виртуозностью каллиграфии. Большинство рукописей, выдержанных в этой традиции, едины по стилю и трудно поддаются локализации. Вместе с тем в Британии в это время распространяются и контакты со средиземноморской культурой. Главным очагом воздействия итальянского искусства становится Кентерберийское аббатство, куда Августин, а затем и Теодор из Тарса привозят иллюстрированные рукописи из Италии и Византии. Известно также, что аббат монастырей Веармут и Ярроу в Нортумбрии Бенедикт Бискуп (VII в.) несколько раз ездил в Италию, где ему удалось купить значительную часть библиотеки Кассиодора в Виварнуме, составленной в VI веке во времена Теодориха и содержавшей много иллюстрированных книг. Распространению континентальных влияний способствовал также состоявшийся в 664 году синод в Уитби, решивший разногласия между ирландской монастырской Церковью и папским Римом по поводу различий в церковных датах и обычаях в пользу Католической церкви. В результате британская миниатюра этого времени становится, по выражению одного из историков искусства, подобной двуликому Янусу, впитывая в себя элементы чуждой англо-ирландскому искусству классической традиции. Правда, влияние это было поверхностным и составляет лишь эпизод в развитии англо-ирландского искусства VIII века.

В старых формах островного искусства выдержана декорировка одной из красивейших рукописей начала VIII века — Евангелия из Личфилда (Личфилд, Сокровищница собора). К сожалению, рукопись сохранилась не полностью — утрачены первые листы и конец книги, так что до нас дошли лишь тексты Матфея, Марка и часть текста Луки. К тому же рукопись обрезана по краям. Одним из прекраснейших ее фрагментов является единственная сохранившаяся ковровая страница, центральным мотивом которой служит очерченный красной линией крест,

составленный из сочетания шести квадратов. Вся поверхность листа, включая крест, покрыта плетениями с возникающими из них телами причудливых длинношеих птиц, змей и фрагментов звериных тел. Окрашенный красным и белым орнамент выделяет-



87. Ковровый лист. миниатюра Евангелия из Личфилда, VIII в. Личфилд. Сокровищница собора

ся на темно-коричневом фоне, образуя динамичный и сложный рисунок, подчиненный, однако, геометрической основе. Сохранились также изображения Марка и Луки. Оба они представлены сидящими на тронах, намеченных плоскими очертаниями и украшенных звериными головами, завершающими боковые опоры. Над головами евангелистов имеются нимбы, выше помещены символы — лев и бык. Разумеется, появление «портретов» евангелистов вместе с их символами, а также переход к общепринятой системе тетраморфа, восходящей к св. Иерониму, говорит о знакомстве с итальянским искусством, однако стиль исполнения миниатюр не имеет ничего общего с классической традицией.

88. Евангелист Лука, миниатюра Евангелия из Личфилда, VIII в. Личфилд, Сокровищница собора

Как уже говорилось, в англо-ирландских рукописях особенно большое внимание уделялось инициалам. Великолепный образец инициала имеется и в Евангелии из Личфилда. Это монограмма «Хи»-«ро», открывающая рассказ о Рождестве в Евангелии от Матфея, начинающийся словами: «Christi autem generatio sic erat...» («Рождество Иисуса Христа было...», Мат. 1, 18). В англо-ирландских Евангелиях эта монограмма приобретает значение священного символа и талисмана. В рукописи из Личфилда имя Христа обозначено огромной буквой «Х», занимающей всю высоту страницы, и сплетенными с нею буквами «ро» и «I», под которыми сложным геомет-

89. Инициал «Хи»-«ро». Миниатюра Евангелия из Личфилда, VIII в. Личфилд, Сокровищница собора

90. Страшный суд. Миниатюра Санкт-Галленского Евангелия, начало VIII в. Санкт-Галлен, Библиотека монастыря

рическим шрифтом начертаны на желтом и синем фоне слова «autem generatio». Буква «X» вся покрыта орнаментом из спиралей и плетений, включающих причудливо изогнутые тела птиц с длинными шеями. Нижние части букв «P» и «I» заканчиваются звериными головами.

В начале VIII века выполнено, вероятно в Ирландии, Санкт-Галленское Евангелие (Санкт-Галлен, Библиотека монастыря), привезенное в монастырь, основанный св. Галлом в Швейцарии, каким-то ирландским монахом. Начало каждого раздела открывается здесь «портретом» евангелиста, за которым следует орнаментированное начало текста с большим

91. Пророк Ездра. Миниатюра Амиатинского кодекса, начало VIII в.
Флоренция, Лауренцианская библиотека

инициалом. Листы с изображениями евангелистов окружены бордюрными рамками, над головами же их помещены символы тетраморфа. Под влиянием континентального искусства в англо-ирландских рукописях начинают появляться и сюжетные иллюстрации. Так, в конце Санкт-Галленского Евангелия имеются изображения «Распятия» и «Страшного суда», выполненные в традиционной манере островной миниатюры. Сцена «Страшного суда» (ил. 90) представляет собой не столько иллюстрацию с изображением события, сколько символ. Лист разделен по горизонтали на две части, наверху в середине представлен благословляющий Христос с крестом и книгой в руках. По сторонам его стоят два трубящих ангела. Нижняя часть заполнена расположенными в два яруса апостолами. Они стоят в одинаковых позах, прижимая книги к груди, склонив набок голову и глядя на Христа. Изображение лишено всякой пространственности, краски декоративны и локальны. Все здесь служит воплощению идеи о величии Христа-судьи, самого же суда, то есть разделения праведников и грешников, нет еще и в помине.

Примером прямого подражания рукописи из библиотеки Кассиодора является изображение пророка Ездры в так называемом Амиатинском кодексе (Флоренция, Лауренцианская библиотека), выполненном, вероятно, в скриптории монастыря в Ярроу в начале VIII века. Книга эта представляет собой полный текст Вульгаты и украшена двумя иллюстрациями — изображениями ветхозаветного пророка Ездры и Христа. Согласно преданию, Ездра, возвратившись около 450 года до н. э. из вавилонского плена в Иерусалим, заново собрал разрозненные части Ветхого Завета, исправил все повреждения и разделил текст на двадцать две книги. В Ветхом Завете он назван «книжником, сведущим в законе Моисея». На миниатюре Амиатинского кодекса он изображен сидящим на скамье в профиль к зрителю и переписывающим текст. Под ногами его — скамеечка, дальше — столик с чернильницей, на полу стоит пузырек с чернилами, в глубине же находится большой шкаф с распахнутыми створками, в котором видны полки с книгами. Миниатюра эта резко отличается от рассмотренных ранее изображений. Фигура пластична,

складки одежды соответствуют формам тела, скамейка и столик построены по законам аксонометрии, откинутые дверцы шкафа показаны в сокращении, даже тень от чернильного пузырька обозначена на полу. Полагают, что миниатюра эта является копией иллюстрации из рукописи VI века, может быть портрета Кассиодора, как известно, занимавшегося перепиской книг. Амиатинский кодекс содержит единственную британскую копию раннехристианской миниатюры, в которой художник стремился воспроизвести стиль оригинала.

К той же иллюстрации из рукописи Кассиодора восходит изображение евангелиста Матфея в Евангелии из Линдисфарна (конец VII—VIII в., Лондон. Британский музей). Матфей сидит на скамье в такой же позе, как и Ездра из Амиатинского кодекса, занося слова Писания в лежащую на коленях книгу. Однако сколь многое изменилось! От многочисленных предметов обстановки осталась лишь скамья, да еще появился под ногами евангелиста очерченный красным контуром коврик. Композиция лишилась пространственности, фигура значительно увеличилась по отношению к общим размерам иллюстрации. Теперь она располагается на светлом фоне пергамена, оставшиеся части которого заполнены изображениями трубящего крылатого человека — символа евангелиста Матфея — загадочной фигуры бородатого человека с нимбом вокруг головы и книгой в руках, выглядывающего из-за откинутой справа красной драпировки, а также надписями. Пропорции фигуры евангелиста сходны с пропорциями Ездры, однако формы утрачивают пластичность, черты лица нанесены линиями, пряди волос и бороды приобретают орнаментальный характер, складки одежды становятся графичными, краски локальны и лишены переходов. Миниатюра очень декоративна, ее цветовую гамму определяют красный, зеленый и желтый — излюбленные цвета англо-ирландской книжной живописи. Большими красными пятнами выделяются хитон Матфея, подушка скамьи, портьера в правом углу, красным очерчены и нимб евангелиста, и опоры скамьи, и рамка всей композиции. Ярким зеленым цветом окрашены плащ Матфея, расчерченный красными линиями складок, книги в руках выглядываю-

щего из-за занавески человека и ангела, наконец, декоративные завитки на углах рамки. Желтым цветом выделены нимбы всех трех персонажей, а также крылья ангела и доски скамьи.

Евангелие из Линдисфарна — пример попытки миниатюристов Нортумбрии, воспитанных в тради-

92. Евангелист Матфей. Евангелие из Линдисфарна, конец VII—VIII в. Лондон, Британский музей

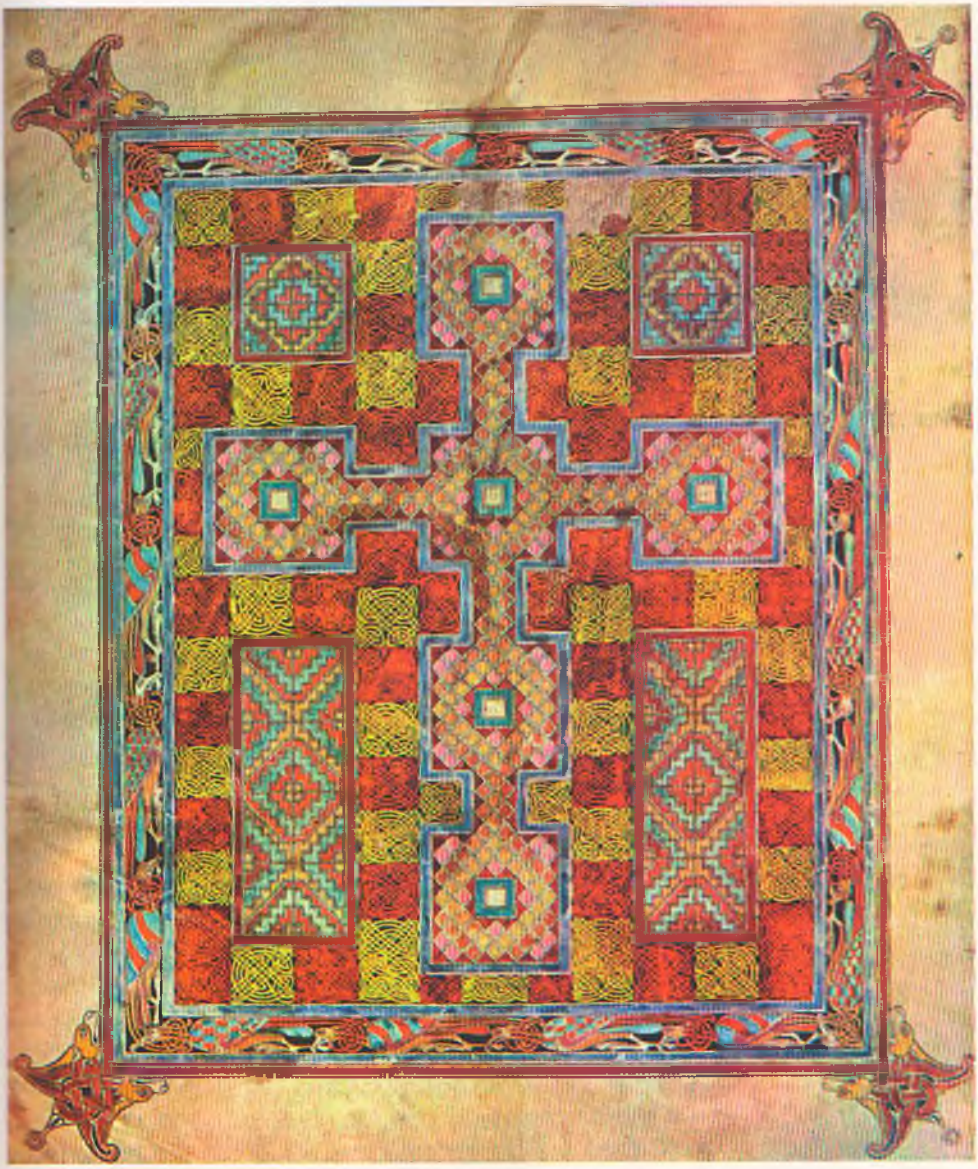
циях англо-ирландской школы, приблизиться к нормам континентального книжного искусства, произведения которого стали проникать в Британию после синода в Уитби. Об использовании раннехристианского образца в изображении евангелиста Матфея свидетельствует не только повторение композиционного мотива, восходящего к старинной рукописи, но и начертанная подле головы евангелиста крупными, стилизованными под греческий шрифт буквами надпись «Hagios Matheus», в которой использовано греческое слово «агиос» — святой. При этом надпись над головой ангела, содержащая традиционную для англо-ирландских рукописей формулу «Imago hominis» — «Образ человека», — выполнена обычным округлым латинским шрифтом.

Если даже в «портретах» евангелистов линдисфарнский мастер отступает от классического прототипа в сторону плоскостности, графичности и локального цвета, то в декорировке других частей книги он полностью остается верным традициям островного искусства. Об этом свидетельствуют как украшенные сложнейшим плетением со спиралями и звериными мотивами инициалы, в частности «Хи»-«ро», так и великолепные ковровые страницы. Все они различны на рисунку, но основой декорировки всегда являются плетения и звериные мотивы. Открывающий книгу первый ковровый лист покрыт заключенными в прямоугольные формы красными и желтыми узлами мелких плетений, на фоне которых выделяется обрамленный зеленым контуром большой крест, составленный из шести квадратов, с маленькими зелеными квадратиками в центре каждого из них. «Ковер» обрамлен бордюром, заполненным изображениями устремляющихся друг за другом причудливых длинношеих птиц. На другой странице, где также центральным мотивом является крест, вся поверхность покрыта сложным узором из звериных тел и сплетающихся в узлы линий, разнообразная раскраска которых, скрывая геометрическую структуру композиции, создает ощущение беспрестанно перетекающего движения.

Так называемый Ренессанс Нортумбрии оказался недолговечным. Более постоянным очагом распространения влияния искусства континента был лишь

Кентерберийский скрипторий. Здесь находился центр Католической церкви, состоявший в постоянном контакте с Римом, сюда привозили из Рима иллюстрированные рукописи, использовавшиеся как образцы для создания произведений, сочетавших традиции Рима и островов.

Самым прославленным и роскошным произведением этой школы является так называемый Золотой



93. Ковровый лист, миниатюра Евангелия из Линдисфарна, конец VII—VIII в. Лондон, Британский музей

94. Евангелист Матфей. Миниатюра Золотого кодекса, VIII в. Стокгольм, Королевская библиотека

кодекс (после 750 г., Стокгольм, Королевская библиотека). Часть страниц книги окрашена в пурпурный цвет, буквы на них написаны золотом, серебром или белой краской. Подобная техника является исключением для англо-ирландской книжной графики, где ни пурпур, ни золото обычно не применялись. Изображения евангелистов исполнены в Золотом кодексе по образцу миниатюр привезенного Августином в конце VI века Евангелия — все они сидят на тронах под опирающимися на колонны арками, в тимпанах которых помещены их символы. Фигуры величественны и неподвижны, нимбы окрашены золотом. Фон состоит из трех полос — зеленоватого внизу и светло- и темно-синего над нею, что придает ощущение воздушности. Пропорции тел естественны, в лицах намечена светотеневая моделировка.

Вместе с тем в миниатюрах использована и орнаментика — ею украшены троны, обрамления арок, стволы колонн, капители, орнаментированы и инициалы и часть букв текста, хотя декорировка эта гораздо скромнее, чем в рукописях Нортумбрии. Рукописи кентерберийской школы отражают наиболее последовательную попытку сочетания элементов континентальной и англо-ирландской традиций.

VIII век был отмечен ростом числа монастырей и необычайно активной деятельностью англо-ирландских скрипториев. Завершая за несколько лет до своей кончины «Церковную историю англов», Беда Достопочтенный писал: «Многие жители Нортумбрии, как знатные, так и простые люди, отложив свое оружие, склонны скорее посвятить себя и своих детей тонзуре и монашескому обету, чем изучению военных дисциплин. Каков будет результат, покажет будущее. Таково состояние Британии в настоящее время, в 731 году после воплощения нашего Господа, в царствование Которого наша земля всегда будет пребывать в радости»[49]. Будущее показало, однако, что вскоре Нортумбрия стала жертвой разбойничьих набегов норманнов. Это грозное слово европейцы впервые услышали в 793 году, когда викинги напали на остров Линдисфарн и разграбили монастырь св. Кутберта. Затем последовали набеги на монастырь Ярроу в Нортумбрии, Южную и Западную Англию и Ирландию. «Мы и наши прародители жили здесь около 350 лет и никогда не было бедствия, подобного случившемуся в Британии, немыслимо было себе представить, что такое может произойти»,— писал об этих событиях их современник, ученый богослов Алкуин. «Воистину, исполнилось, — добавляет он, — приведенное Иеремией пророчество: «Я приведу с Севера бедствие и великую гибель» (Иер. 4, 5)[50]. Память об этих набегах жила в течение столетий. «Послал всемогущий Бог толпы свирепых язычников — датчан, норвежцев, готов и шведов, вандалов и фризов; целых 230 лет они опустошали грешную Англию от одного морского берега до другого, убивали народ и скот, не щадили ни женщин, ни детей», — писал в XIII веке известный хронист из монастыря Сент Олбенс Матвей Парижский, автор «Великой истории Англии»[51].

95. Таблица канонов. Миниатюра Келлской книги, начало IX в. Дублин, Библиотека Тринити-колледжа

На это неспокойное время приходится создание одного из замечательных произведений англо-ирландского книжного искусства — Келлской книги (Дублин, Библиотека Тринити-колледжа). Полагают, что она была исполнена на острове Иона в начале IX века, а затем увезена в Келлский монастырь в

Ирландию монахами, бежавшими с острова после того, как в результате нескольких набегов норманнов монастырь св. Коломбо был окончательно разрушен в 807 году.

Когда в 1185—1186 годах Джиральдо де Камбре, автор «Топографии Ибернии», посетил ирландский монастырь в Килдаре, где ему показали старинную иллюминованную рукопись, он был так восхищен, что посвятил ей в своей книге восторженные слова. «Среди всех чудес в Килдаре, — писал он, — ничто не показалось мне более замечательным, чем удивительнейшая книга давних времен, написанная, как говорят, под покровительством ангелов. Она содержит четыре Евангелия в последовательности Иеронима, причем кажется, все страницы ее отличаются разнообразием облика и вариациями многих цветов... Рассмотрите ее внимательнее, — добавляет он затем, — и вы проникнете в истинную сокровищницу искусства. Вы обнаружите сплетения столь деликатные и изысканные, столь сконцентрированные и цельные, столь насыщенные узлами и связками и столь свежие и живые по краскам, что вы сможете счесть это скорее творением ангела, нежели человека»[52]. Неизвестно, какую рукопись видел Джиральдо, но описание это вполне могло быть отнесено к Келлской книге, с которой его, кстати, многократно и не без оснований пытались связать[53].

В частности, слова Джиральдо де Камбре о насыщенных узлами и связками деликатных и изысканных плетениях и о светлых и ярких красках вполне соответствуют декорировке восьми открывающих кодекс листов с таблицами канонов. Повторяя традиционный тип колонного портика, таблицы Келлской книги создают поразительные по богатству фантазии формы. Тимпаны над колоннами заполнены стилизованными символами евангелистов. Иногда там помещены все четыре образа тетраморфа (лист 2 лиц.), иногда же — лишь два (лист 5 лиц.). В последнем случае два других символа заполняют углы над склонами тимпана, оставшееся же в тимпане место сплошь затянуто сложнейшим плетеным орнаментом. Спиралевидные орнаменты и плетения покрывают и стволы линейно очерченных колонн с условно обозначенными в виде квадратов капителя-

Ve autem praegnantibus et
nutrientibus illis diebus
Orate autem ut non fiat fuga
vestra hieme vel sabbato
Erit enim tribulatio magna
qualis non fuit ab initio mun
di usque modo neque fiet
Et nisi breviati fuissent dies
illi non fieret salva om
nis caro sed propter electos bre
viabuntur dies illi
Tunc si quis vobis dixerit ecce
hic est aut illic nolite credere
Surgent enim pseudoxpi et
pseudo prophetae et dabunt
signa magna et prodigia ita in erro
rem inducantur si fieri potest etiam

97. Инициал «Z». Келлская книга, начало IX в. Дублин, Библиотека Тринити-колледжа

ми и развернутыми на плоскости листа круглыми основаниями баз, также украшенными орнаментом. Тимпан расцвечен красным, желтым, синим со вставками черных пятен, черная, красная и желтая краски использованы в декорировке колонн, капителей и баз, теми же цветами выполнены помещенные между колоннами ссылки на главы Евангелий. Эти порталы с их сияющими красками заставляют вспомнить описанный в Апокалипсисе Небесный Иерусалим, стены которого сложены из драгоценный камней.

Изобилием и виртуозностью декорировки поражает и весь текст Келлской книги, усеянный ярко расцвеченными фигурками людей, зверей, птиц. Они акцентируют начало фраз, заполняют пустоты в строчках, вклиниваются между ними, а иногда и в середину текста. С неисчерпаемой фантазией и свободой рисунка украшают иллюминаторы кодекса обрамления «портретов» евангелистов, а также огромные инициалы заглавных листов Евангелий. Можно бесконечно рассматривать монограмму «Хи»-«ро», целиком заполнившую страницу, оставив внизу лишь узенькую полоску для слова «Generatio» — «Рождество». Кажется, мастер использовал здесь все формы кельтской орнаментики. Волнообразное движение плетений, раструбы, спирали, точечки не сразу позволяют заметить в этой динамичной структуре вкрапленные в нее фигуративные мотивы. Лишь

96. Декорировка страницы Келлской книги, начало IX в. Дублин, Библиотека Тринити-колледжа
←

98. Декоративный инициал. Келлская книга, начало IX в. Дублин, Библиотека Тринити-колледжа

вглядевшись внимательно, мы обнаружим слева, с наружной стороны протянувшейся на всю высоту страницы ножки буквы «Хи», фигуры трех ангелов. Два из них, словно встретившись друг с другом в полете, держат в руках по книге, третий же сжимает в каждой руке по процветшему жезлу, завершающемуся тремя лепестками. Еще выше, под сгибом верхнего выступа буквы, среди вязи плетений виднеются три мотылька с распростертыми крыльями, а на самом верху страницы, над пересечением ножек буквы «Хи», четыре кружка с вихреобразным линейным узором увенчаны головой человека. Еще одна чело-

59. Инициал «Хи»-«ро».
Миниатюра Келлской книги, начало IX в.
Дублин, Библиотека Тринити-колледжа

веческая голова завершает конец закругления буквы «ро» в том месте, где он перекрещивается с остовом буквы «i». Наконец, у подножия буквы «ро», где оно опирается на ступенчатый квадратный крест, помещены две маленькие загадочные по смыслу сценки. Слева две мыши грызут круглую евхаристическую облатку, на которой начертан крест, в то время как сидящие за их спинами большие коты наблюдают за ними, придерживая их за хвосты. Еще две мыши сидят на спинах котов, словно готовые к прыжку. Справа от основания буквы «ро» морской зверек вроде выдры вцепился зубами в рыбу.

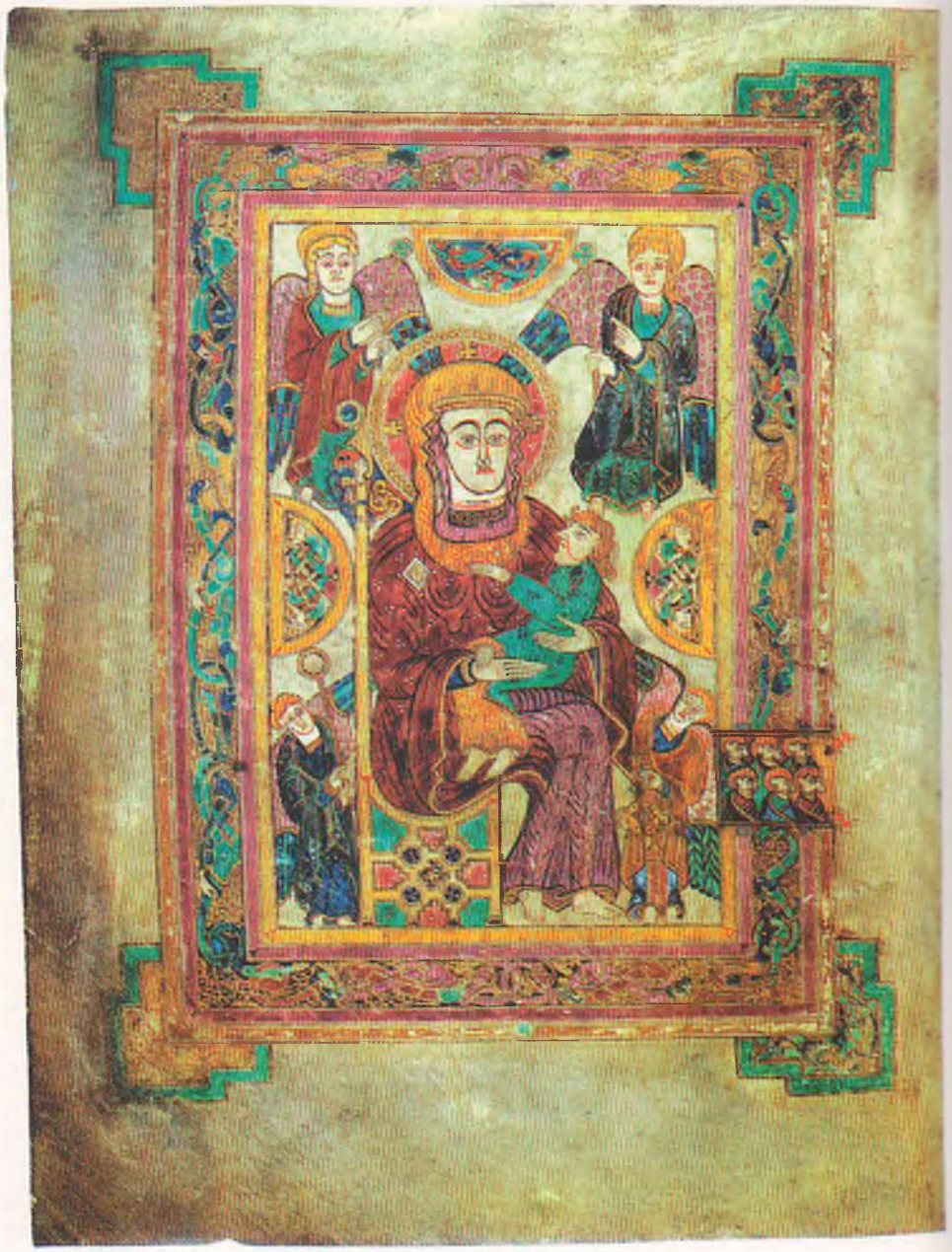
Эти разбросанные в разных местах среди орнаментальных плетений фигурки составляют, быть может, звенья некоей тайнописи, повествующей о Рождестве, о врагах Христа, о Воскресении, о таинстве евхаристии. Символом Рождества служат ангелы, явившиеся в момент рождения Христа и сопутствовавшие ему на протяжении всего его земного пути, символом Воскресения — бабочки, слетевшие к готовой раскрыться куколке. Враги Христа олицетворены хватающей рыбу выдрой, а также мышами, посягнувшими на один из священных даров — гостию, евхаристическую облатку, символизирующую тело Христово. Но мышей стерегут кошки, а надежду на торжество добра дает дважды появляющийся среди плетений человеческий лик, напоминающий о присутствии Христа.

Как ковровый лист, покрытый сложнейшим узором из плетений, кругов, спиралей, извивающихся змеиных тел, воспринимается и начало текста Евангелия от Иоанна. Лишь взгляд искушенного читателя сумеет разобрать в этой орнаментальной вязи начальные слова текста: «In principio erat Verbum et Verbum...» — «В начале было Слово и Слово...». Надо хорошо знать ирландскую систему формирования инициалов, чтобы догадаться, что длинная, разделенная орнаментом надвое вертикальная полоса в левой части листа представляет собой букву «I» и левую ножку буквы «N», а находящаяся правее более короткая вертикаль, тоже членящаяся надвое, должна обозначать окончание буквы «N» и начало «R» и что, наконец, помещенный между вертикалями крест заменяет соединительную черточку буквы «N», а

100. Инициалы в начале Евангелия от Иоанна. Миниатюра Келлской книги, начало IX в. Дублин, Библиотека Тринити-колледжа →

BIDERAT

прямоугольный выступ справа служит завершением буквы «R». Разгадав этот ребус, можно уже без большого труда прочитать ниже строчку с буквами «rin» и «ci», еще ниже — «pio erat Ver» и, наконец, в самом низу, «bum et Verbum...». Как и в инициале



101. Богоматерь с младенцем. Миниатюра Келлской книги, начало IX в. Дублин, Библиотека Тринити-колледжа

«Хи»-«ро», в орнамент вплетено несколько фигур. Самая большая из них, помещенная наверху между ножками буквы «N», изображает евангелиста Иоанна, восседающего на троне с раскрытой книгой в руках. Правее от него, над выступом буквы «R», можно разглядеть фигурку сидящего человека, подносящего к губам чашу конической формы. Наконец, еще ниже маленький музыкант, перебирающий струны арфы, заменяет собою вертикаль буквы «I», следующей за «c» в слове «principio».

За свою долгую историю Келлская книга потерпела некоторые утраты. Так, из «портретов» евангелистов сохранились фигуры Матфея и Иоанна, третья же фигура, представленная на фоне трона с крестом над головой, двумя павлинами над плечами и четырьмя ангелами по сторонам, интерпретируется некоторыми как образ Христа, другие же видят в нем «портрет» Марка или Луки. Все эти изображения обрамлены богатейшими бордюрами.

Келлская книга имеет несколько больших сюжетных иллюстраций, что является новшеством в англо-ирландской миниатюре. Таковы «Мария с младенцем в окружении четырех ангелов», «Искушение Христа» (ил. 102), «Взятие под стражу». Все они очень декоративны, обрамлены орнаментальными бордюрами и представляют скорее символические образы, чем изображение развивающегося действия. В «Искушении Христа» вся композиция задумана как противопоставление могущества и единства Церкви бессилию злобного дьявола. Речь здесь идет о третьем искушении, когда дьявол предложил Христу спрыгнуть с вершины храма, дабы доказать свою божественную силу. Христос показан по пояс над зданием с украшенными стенами и высокой кровлей, покрытой разноцветной черепицей. Над нимбом Христа виднеются два ангела, еще два помещены в углах листа. В центральном проеме портала храма стоит человек с двумя перекрещенными процветшими жезлами, символизирующими победу. По правую руку от Христа находится группа из девяти человек, внизу же, у основания храма, виднеются головы большого числа людей. Быть может, это монахи, отвергшие соблазны мира. В противоположность всей этой монолитной массе светлого мира добра беспомощным и

102. Искушение Христа. Миниатюра Келлской книги, начало IX в. Дублин, Библиотека Тринити-колледжа

бессильным выглядит тщетно пытающийся противостоять ему тощий черный дьявол. Его поражение совершенно бесспорно для зрителя.

Набеги норманнов и колонизация ими части территории островов положили конец золотому веку искусства Британии и Ирландии. Правда, в монасты-

рях еще продолжали работать скриптории, создавая иллюминованные рукописи, однако искусство это утрачивает былую творческую энергию и ограничивается повторением сложившихся мотивов. При всей привлекательности иллюстраций некоторых рукописей, выразительность и экспрессия сменяются в них игрой декоративных форм. Примером может служить исполненная в X — начале XI века Саутгемптонская Псалтирь (Кембридж, Колледж св. Иоанна). Сцена сражения Давида с Голиафом представлена в ней сопоставлением двух фигур — победившего Давида, опирающегося на копье, и побежденного вели-

103. Давид и Голиаф. Миниатюра Саутгемптонской Псалтири, X — начало XI в. Кембридж, Колледж св. Иоанна

кана Голиафа, фигура которого перевернута вверх ногами в знак того, что он повержен. О поражении великана говорит также его жест — он хватается рукой за голову. При этом в иллюстрации не изображены ни праща Давида, ни поразивший Голиафа камень. Обе фигуры очень похожи, отличаясь друг от друга только размерами, обе очерчены контурной линией и окружены точечками, как бы прикрепляющими их к странице, что делает их еще более статичными.

Англо-ирландская рукопись утвердила в средневековом искусстве новое понимание ценности книги, которое было заложено в характере декорировки меровингских кодексов. Из обычного средства для сохранения и распространения знаний, каким была книга в период классической древности, она превратилась в священный предмет. Среди роскошных ковровых страниц, в обрамлении бордюров Божественное слово хранится как в драгоценном ларце, а нарядные, сложно орнаментированные инициалы и буквы, лишь с трудом поддающиеся прочтению, оберегают текст от глаз непосвященных. Недаром Джиральдо де Камбре назвал рукопись VIII века сокровищницей, а ее создателей приравнял к ангелам. Только ангелы или люди, приблизившиеся к ним силою своего духа и мастерства, могут создать хранилище, достойное священного текста. Отсюда рождается то представление о книге как о произведении высокого искусства, которое становится характерным для Средневековья. Слова Джиральдо об ирландской книге, в которой он оценил прежде всего высочайшее мастерство оформления, сказанные в конце XII века, свидетельствуют о том, что на рубеже романского и готического периодов стало обычным рассматривать рукопись как подобную реликварию сокровищницу.

ИСКУССТВО СКАНДИНАВИИ

Если художественная культура Италии, Испании, Франции и частично Британии VI—VIII столетий складывалась на территориях, входивших в состав распавшейся Римской империи, то духовная жизнь Скандинавии принадлежит совершенно иному миру — миру германцев, варваров, не причастных к

классической древней цивилизации. Именно Скандинавия была в течение веков источником миграций: отсюда вышли и готы, и лангобарды, и англы, и ютты, а позднее именно отсюда начались набеги викингов. Вплоть до конца X века Скандинавия оставалась языческой, что определило характер ее культуры. Здесь не возводили храмов, не переписывали книг, письменные источники этого времени ограничиваются лишь строчками рунических знаков, начертанных на надгробных камнях и ритуальных предметах. Это таинственное жреческое письмо, не предназначенное для посторонних. Поэтому сведения об истории Скандинавии периода раннего Средневековья скудны. Лишь немногие путешественники добирались до этих мест. Как писал еще Тацит в начале II века, «безбрежный и к тому же, я бы сказал, исполненный враждебности Океан редко посещается кораблями из нашего мира. Да и кто, не говоря уже об опасностях плавания по грозному и неизвестному морю, покинув Азию, или Африку, или Италию, стал бы устремляться в Германию с ее неприютной землей и суровым небом, безрадостную для обитания и взора, кроме тех, кому она родина»[54]. Вероятно, подобным же образом судили о Скандинавии и в период раннего Средневековья.

В течение всего первого тысячелетия нашей эры Скандинавия оставалась языческой. У нее был свой мир богов, воспетый в сагах. Они рассказывают о верховном боге асов одноглазом Одине, отдавшем свой глаз за мудрость, о Торе, боге войны, молот которого вызывал гром и молнию, о Фрейе — богине женственности и красоты, о юном Бальдуре, умирающем и воскресающем подобно зеленому покрову земли, о злобном Локи, боге огня, враждовавшем с другими богами, о его порождениях — повелительнице подземного царства тьмы Хель и о заточенных богами волке Фенрире и змее Ермунганд — силах зла, которые некогда вырвутся из своих оков и погубят богов и созданный ими мир.

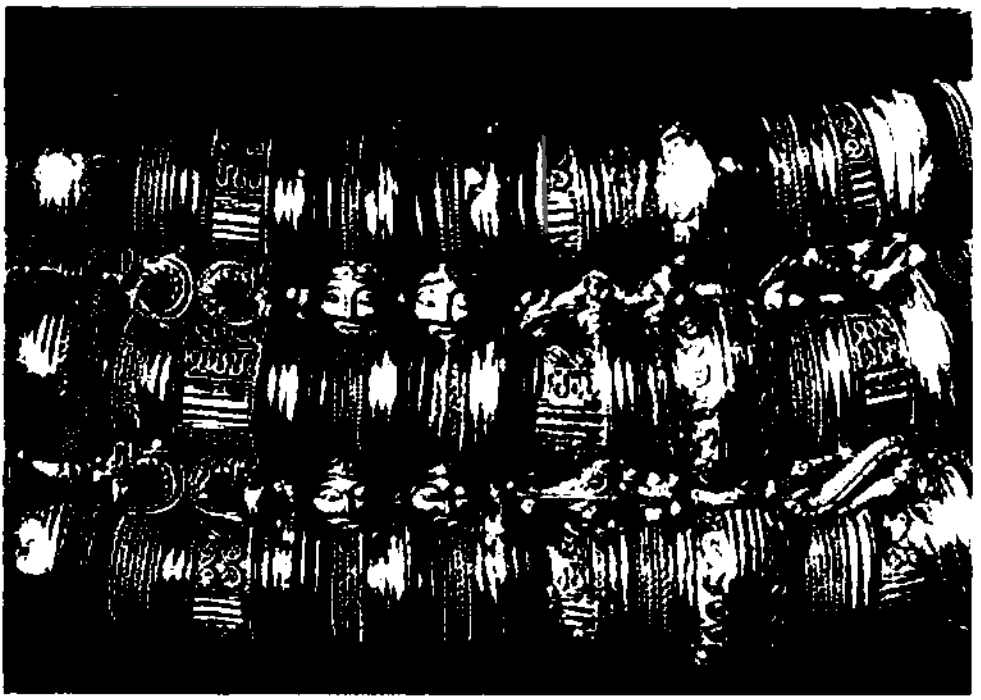
Наши представления о жизни и искусстве Скандинавии в первом тысячелетии основаны на отрывочных рассказах редких античных, а затем и арабских мореплавателей, добиравшихся до этих мест, и на отзвуках исторических фактов в древних сагах,

ибо, по словам того же Тацита, «германцам известен только один этот вид повествования о былом и только такие анналы»[55], и, наконец, на данных археологии.

Первые письменные сведения о Скандинавии — упоминание у Страбона (I в. до н. э. — I в. н. э.) о некоем греческом торговце, приплывшем в конце IV в. до н. э. к северным землям, по-видимому к Норвегии, и рассказ Тацита о свионах, обитавших к северу от Ютландии «среди самого Океана» и славившихся своими воинами, оружием и флотом. Особенно отмечает он маневренность их судов, которые «могут подходить к месту причала любою из своих оконечностей, так как и та и другая имеют у них форму носа»[56]. Тацит почерпнул эти сведения у участников экспедиции римского флота, посланной императором Августом на север и достигшей Ютландского полуострова. Видимо, после первых контактов установились торговые отношения между Римом и Упландией (Швецией), о чем свидетельствует большое число найденных в скандинавских кладах римских золотых монет, а также брошей, стеклянных и серебряных сосудов.

Обычай закапывать в землю золотые, а позднее серебряные арабские, византийские и иные монеты чрезвычайно характерен для Скандинавии. Полагают, что большое число обнаруженных кладов объясняется не столько желанием спрятать богатства во время военных нападений, сколько особым отношением к драгоценным металлам, в которых видели залог счастья, военной удачи, полагая также, что зарытые в землю сокровища будут сопровождать убитого в бою воина во дворец Одина — Валгаллу, предназначенный для посмертного пребывания погибших в сражениях бойцов[57]. Не случайно северные поэмы так богаты рассказами о кладах и беспощадной борьбе за обладание ими.

Золотые и серебряные монеты употреблялись также для изготовления запястий, ожерелий и колец. Вожди дарили такие украшения своим дружинникам и носили их сами. Предметы эти определяли общественное положение человека и служили наградой за доблесть. Они считались источником магической силы, которою наделяли своих обладателей.



Уже первые золотые монеты, появившиеся в Скандинавии в период ранних контактов с Римом, использовались для изготовления украшений. Примером может служить золотое ожерелье V века, найденное в западной Швеции близ города Аллеберг (Стокгольм, Государственный исторический музей). Оно состоит из трех соединенных плетением золотых обручей со вставленными в орнамент изображениями человеческих масок и фигурок извивающихся зверьков, напоминающих ящериц. Это очень мелкая и искусная работа. Толщина ожерелья составляет около 7 *см*, так что головки людей имеют размер всего лишь около 1 *см*. Работа свидетельствует о высоком техническом мастерстве скандинавских ремесленников. Полагают, что ожерелье это было культовым предметом. Подобные украшения вешали на шею идола, а по праздничным дням их надевал жрец.

Из золота делали также медальоны, оформленные по образцу римских монет. Чеканившиеся на монетах изображения римских императоров воспроизводились на медальонах в стилизованных и условных формах. В подражание латинским надписям вокруг

104. Фрагмент ожерелья из Аллеберга, V в. Стокгольм, Государственный исторический музей

фигуры иногда помещали напоминающий буквы орнамент. Медальоны эти изготовлялись из тонких листов золота и имели изображение лишь на одной стороне. Из подобных изделий особенно известен большой медальон из Герете на острове Готланд (V в., Стокгольм, Государственный исторический музей). Это диск диаметром около 9 *см*, в центре которого находится изображение всадника. Правда, всадник представлен лишь в виде большой головы в декоративном уборе, помещенной в профильном повороте на спине причудливо изогнутого, вписанного в круг коня с птичьими когтями вместо копыт и увенчанной рогами головой. Центральная часть медальона окружена несколькими кольцами орнаментов, состоящих из плетений, спиралей и целого пояса помещенных друг за другом профильных изображений мужских голов. Вверху орнаменты прорезаны треугольником, заполненным изображением шести человеческих лиц. Он служит основанием для трубки; через нее пропускали цепь, на которой подвешивался медальон.

105. Медальон из Герете с изображением всадника, V в. Стокгольм, Государственный исторический музей ←

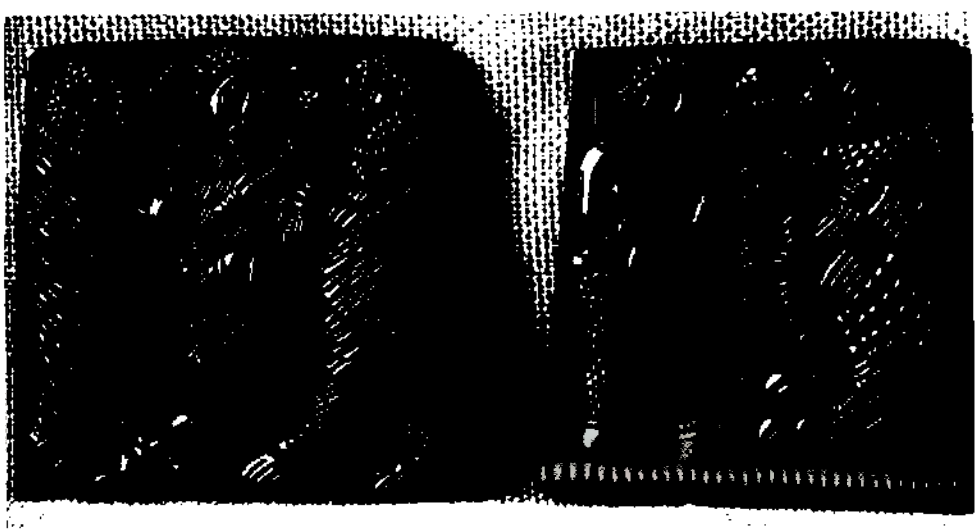
К этому времени принадлежат и некоторые стелы с гравированными изображениями и руническими надписями, хотя большинство так называмых рунических камней датируется более поздним временем — X–XII веками. Примером ранней рунической стелы является камень из Мейсборо (V–VI вв., Швеция). Высота его составляет 2,45 *м*. Под двумя строчками рун на нем выгравирована фигура всадника с мечом и щитом. Свобода рисунка, необычная для скандинавского искусства естественность пропорций и позы всадника привели к предположению о наличии в этот период контактов Скандинавии с очагами классического искусства Южной Европы.

Следующий этап в истории скандинавской художественной культуры получил название эпохи Вендель (VII–VIII вв.). Название это происходит от найденных в округе Вендель, к северу от Стокгольма, захоронений скандинавских вождей. В 1880-х годах в этом районе было раскопано четырнадцать захоронений воинов с оружием и различной утварью, а в 1920-х годах еще пятнадцать захоронений подобного рода нашли близ Вальсгарде. Среди предметов,

106. Шлем из Венделя, VII в. Стокгольм, Государственный исторический музей

сопровождавших умерших в загробный мир, были богато украшенные железные и бронзовые шлемы, мечи с инкрустацией, золотые украшения, кольчуги, сбруи. Тела усопших и утварь часто помещали в корабли или окружали рядом камней, выложенных в форме корабля, а затем над могилами насыпали высокие холмы.

Шлемы периода Вендель (ил. 106) украшались орнаментами и изображениями. На гребне, начинавшемся между надбровными дугами, делались изображения человеческих или звериных масок, а по краям

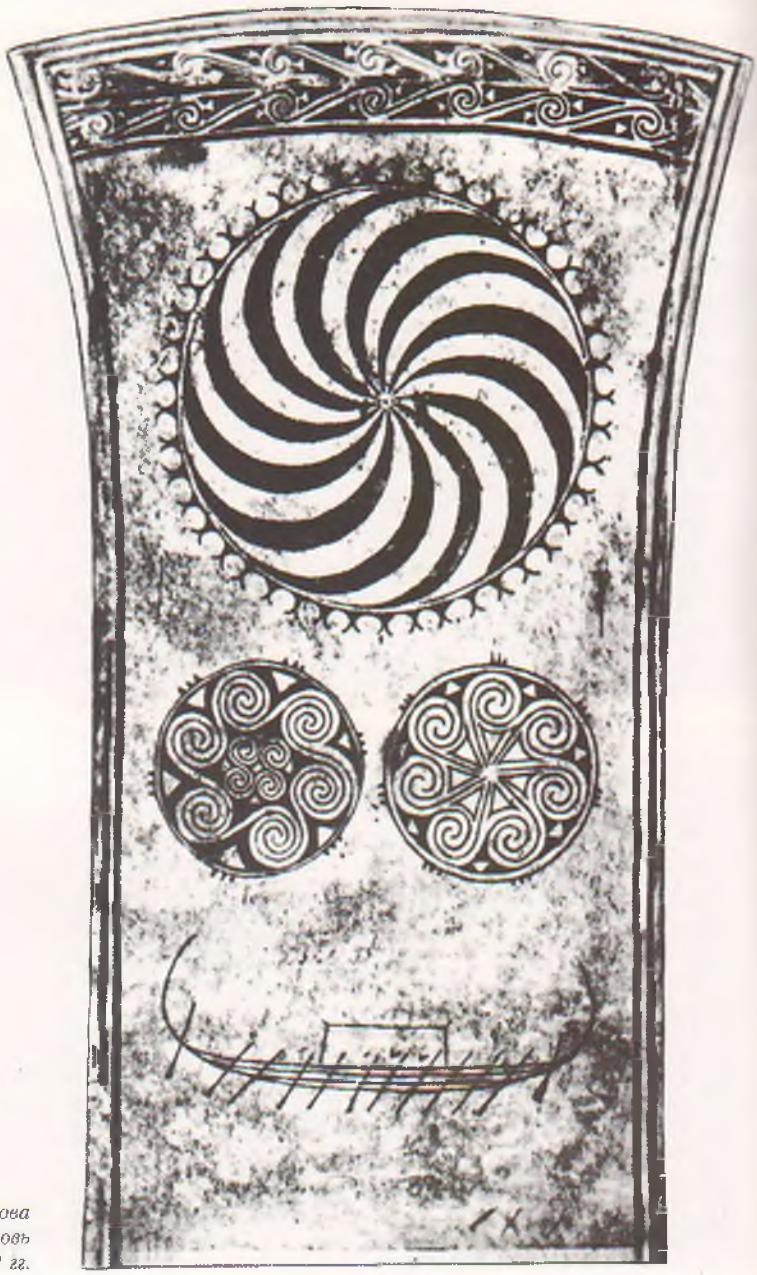


107. Бляшки из Торслунда, ок. VII в. Стокгольм, Государственный исторический музей

шлема иногда помещали рельефы с сюжетами из скандинавских саг. Эпоха Вендель отмечена рождением рельефных скульптурных изображений в искусстве Скандинавии. Примером могут служить бронзовые бляшки, найденные в 1870 году в Торслунде (ок. VII в., Стокгольм, Государственный исторический музей). Это четыре прямоугольные пластинки размером 2 × 4 *см*. Они украшены рельефами, представляющими сюжеты, по-видимому восходящие к скандинавским преданиям или ритуалам языческих празднеств. На одной из них изображены два воина в шлемах и кольчугах, с копьями и короткими мечами в руках. Другая, парная к первой, представляет воина в рогатом шлеме, скачущего в каком-то подобии танца перед существом с человеческими ногами и звериной мордой, напоминающей волчью. Так как человек слеп на один глаз, было высказано предположение, что это олицетворение верховного бога скандинавов одноглазого Одина, второе же существо — ряженый, символизирующий силы зла. Возможно, здесь представлен ритуальный обряд, подобный тем, какие проводились у скандинавов в дни праздников. Об этом говорит и головной убор воина — рогатый шлем, который не применялся скандинавами в сражениях, но употреблялся жрецами во время различных обрядов. На третьей пластинке человек с топором в руке стоит рядом с каким-то фантастическим зверем с длинной мордой и острыми птичьими когтями на лапах. Некоторые видят в этом рельефе сцену сражения Сигурда с драконом. На четвертой бляшке охотник стоит между двумя медведями, одного из которых пронзает мечом. Вероятно, эти пластинки служили для украшения шлемов и оружия. Человеческие фигурки на них исполнены в «варварском» стиле — у них короткие тела, огромные головы, большие ступни и кисти рук.

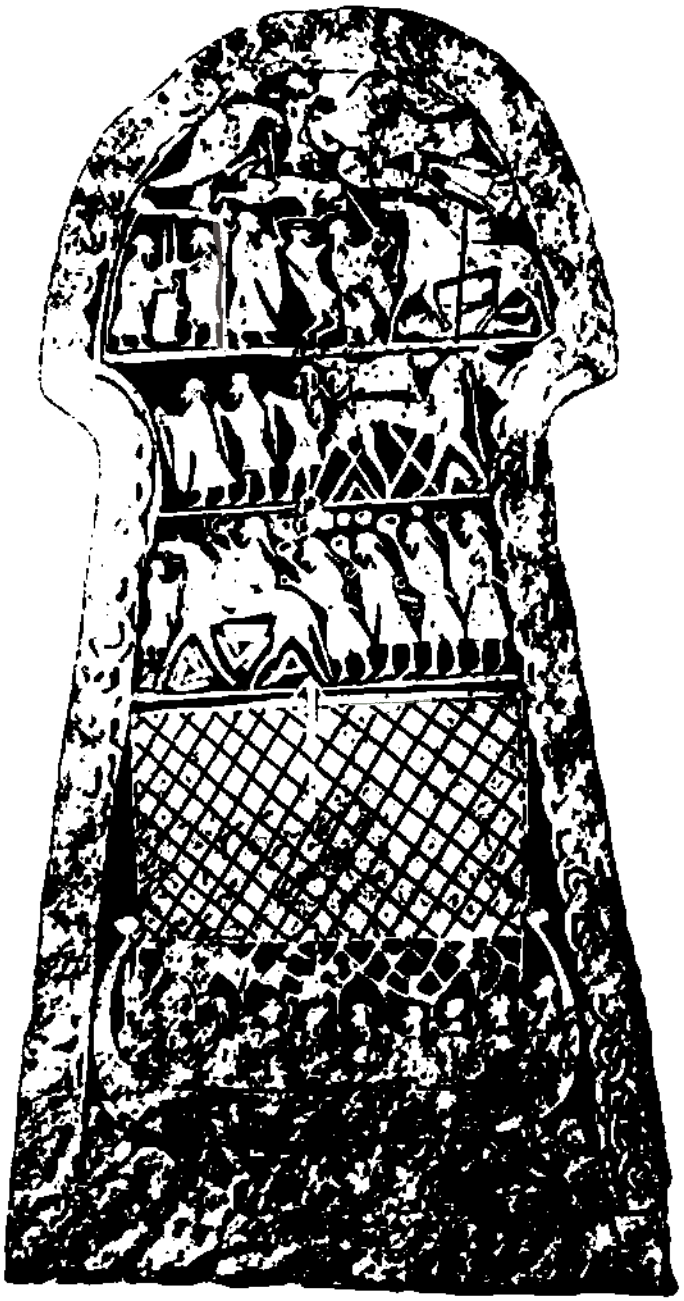
Изображения сюжетных сцен получили наибольшее распространение на каменных стелах острова Готланд. В течение всего Средневековья остров этот был связующим звеном в торговле между Скандинавией и странами континентальной Европы, и возможно, распространение фигуративного искусства было связано с воздействием художественной культуры христианских стран, где изображения в это вре-

мя широко использовались как в росписях храмов, так и в рельефах на алтарных преградах, саркофагах и стелах. Многочисленные каменные стелы Готланда возводились в течение ряда столетий — с V по конец XI века. Первые камни связаны с культом мертвых и



108. Стела с острова Готланд, церковь в Бро, 400—600 гг.

погребальным ритуалом. Их ставили вблизи от могильных холмов. Позднее, около 700 года, камни с изображениями стали ставить вдоль дорог в местах скопления людей.



109. Стела с острова Готланд, 700—800 гг. Стокгольм, Государственный исторический музей

110. Фрагмент корабля из Осеберга, ок. 800 г. Осло, Музей Бигдё

Изображения на камнях делались в очень низком рельефе; по-видимому, все они были раскрашены. На ранних стелах часто вырезались розетки со спиральным или вихревым узором, создающие впечатление вращающегося диска (ил. 108). Иногда розетки окружены лучами наподобие солнца. Внизу на некоторых стелах изображена лодка с веслами. Это древний мотив культа мертвых. Встречаются и фигурки борющихся друг с другом зверей, а также змей и драконов. Лишь со второй половины VII века появляются камни с повествовательными композициями. Сюжетами их служат события саг, которые в это время еще не были записаны и передавались изустно. Мы видим на них, например, плененного королем Нидудом

кузнеца Вёланда, который убивает сыновей короля и делает кубки из их черепов. Сигурд пронзает мечом дракона, Гуннар корчится в яме со змеями. Но чаще всего встречаются сцены сражений и изображения кораблей, везущих в Валгаллу павших в бою воинов (ил. 109). Путь в Валгаллу долог. Сначала надо плыть морем, затем, прибыв к берегу, необходимо проделать еще длинный путь ко дворцу Одина. На берегу воинов встречают валькирии. Они подводят к ним коней, на которых воины скачут в Валгаллу. Иногда особенно прославившемуся герою присылают восьминогого коня самого Одина — Слейпнира. Навстречу из виднеющегося вдали замка выходит женщина с кубком меда. Обычно эта часть рассказа занимает верхнюю зону стелы, закругленную и нависающую над остовом подобно шляпке гриба.

На стелах 700–800 годов чрезвычайно подробно изображены корабли. Моряки регулируют положение прямоугольных плетеных парусов при помощи специальной системы канатов. Такие паруса использовались скандинавами. Они позволяли кораблям двигаться при любом направлении ветра, что давало возможность покрывать большие расстояния. На вершине мачты виднеется флюгер, форштевень же на носу корабля завершается обычно головой дракона. Изображения эти дают представление о прославленных кораблях викингов — лучших мореплавателей тогдашней Европы.

Возможно, что древние верования о путешествиях умерших по морю в загробный мир породили упоминавшийся уже обычай хоронить в кораблях скандинавских вождей и воинов их дружин. Современники говорили о скандинавах, что корабль является их жилищем. Корабль же становился и их усыпальницей. Среди найденных захоронений подобного типа наиболее известен раскопанный в 1903–1904 годах в Осеберге, неподалеку от Осло, могильник норвежской правительницы Асе, датируемый концом VIII — началом IX века. Останки Асе, умершей в возрасте около тридцати лет, были найдены в середине корабля. Здесь же нашли останки ее служанки, а также принесенных в жертву коней, собак и быков. В корабле находились и многочисленные предметы бытовой утвари — кровать с одеялами на гагачьем пуху,

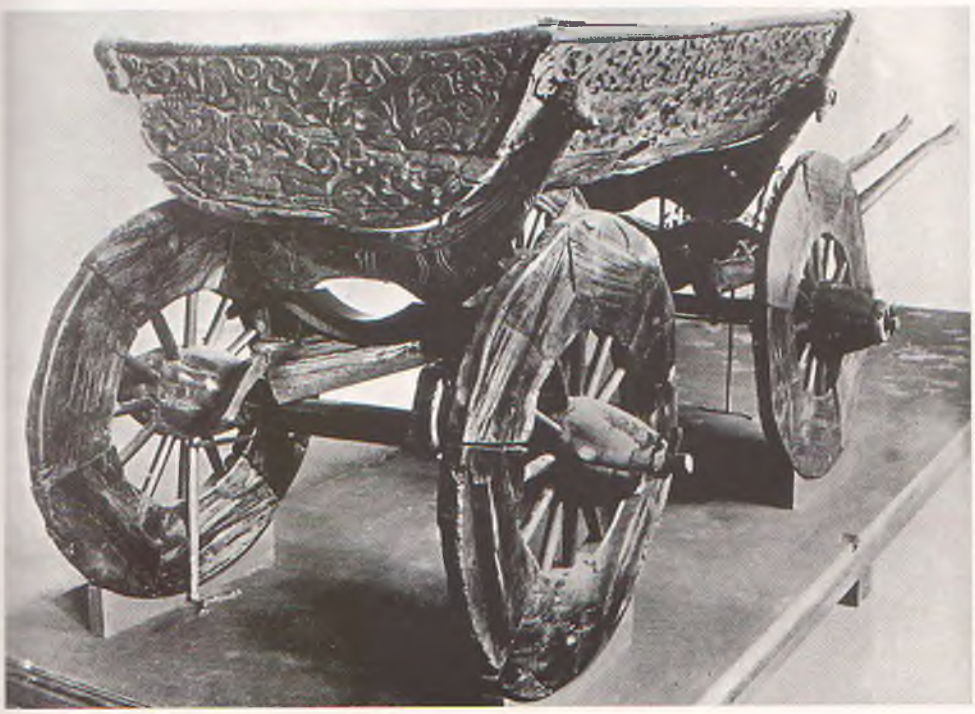
111. Навершие корабля из Осеберга, ок. 800 г. Осло, Музей Бигдё

лампы, ковры, телега на четырех колесах, сани, гребни, ножницы, кухонная посуда, трещотка для отпугивания зверей и злых духов и даже запасы продовольствия. Сохранившиеся остатки корабля поражают обилием и изяществом декоративной резьбы. Очень широко использованы в орнаментике звериные мотивы — сплетающиеся тела, лапы, головы хищников. Стилизованными звериными головами и лапами украшена спинка большой деревянной кровати. В могильнике найдено также несколько покрытых сложнейшим плетением вырезанных из дерева звериных морд на длинных шеях. Это навершия, укреплявшиеся на носу корабля, чтобы устрашать врагов и отгонять злых духов. О том, что такой обычай существовал и держался долго, даже после признания христианства, можно судить по изображению кораблей на ковре из Байе (XI в.), на котором представлены эпизоды похода нормандского герцога Вильгельма Завоевателя в Англию в 1066 году. Есть в оссбергском корабле и предметы, украшенные изображениями человека и сюжетных сцен. Так, на бо-

ковых стенках телеги изображены эпизоды скандинавских саг и сцены сражений, в то время как торцовые ее выступы завершаются масками викингов с заплетенными бородами и усами и широко открытыми совершенно круглыми глазами (ил. 113). Отдельные фигурные изображения сохранились и на фрагментах ковров.

Большое количество утвари, лошадиная упряжь, останки принесенных в жертву коней и собак сохранились и в захоронении пасынка Асе Олафа Герстадольфа (IX в.), раскопанном около 1880 года в Гокстаде. Как и в первом случае, норвежский правитель похоронен в корабле, над которым насыпан курган.

Конец VIII–IX век были временем первых набегов викингов на европейские страны. Они начались в 793 году нападением на монастырь св. Кутберта на острове Линдисфарн. За ним последовали набеги на монастыри в Ярроу и Веармуте, а затем на Шотландию и Ирландию. Это были не согласованные между собой экспедиции вольных военных дружин, стремившихся овладеть легкой добычей в богатых мона-



112. Телега из Осеберга, ок. 800 г. Осло, Музей Бигдё

113. Маска воина с телеги из Осеберга, ок. 800 г. Осло, Музей Бигдё

стырях и городах. В Скандинавии воинов этих называли викингами, во Франции — норманнами, то есть «северными людьми». Еще во времена Карла Великого норманны появились на побережье империи франков, однако Карл сумел отразить их нападения. Позднее, когда внуки Карла разделили империю, викинги, используя их постоянные распри, стали совершать набеги на долину Сены, осаждали Париж, нападали на Бретань, Фландрию, Аквитанию, а в 844 году достигли даже Испании. Впрочем, арабы

отбили нападение скандинавов и сожгли их корабли, так что в дальнейшем викинги обходили Испанию, нападая на Южную Францию, Сицилию и Италию.

В VIII и IX веках в Скандинавии не было централизованных государств, отдельные районы ее подчинялись местным властителям. Лишь в конце IX — начале X века начинается объединение скандинавов под властью конунгов, первым из которых стал внук Асе Харальд Прекрасноволосый (ум. 940), около 900 года подчинивший себе земли Норвегии. Объединение это было непрочным. Вскоре после смерти конунга начались распри наследников. Многие норвежцы переселились в открытую ими в 874 году Исландию, откуда часть перебралась затем, около 980 года, в Гренландию. В середине X века складывается королевство в Дании. Основание династии положил конунг Горм Старый, сын которого, Харальд Синезубый (936—985), подчинил себе также Норвегию.

Соседние с Данией христианские государства не раз пытались обратить в свою веру доставлявших им постоянное беспокойство язычников-скандинавов. Известно, что христианские миссионеры появлялись в Дании и Южной Швеции еще во времена Карла Великого и основателя Оттоновской династии в Германии Генриха Птицелова, однако успех их деятельности был невелик. Лишь во времена Оттона I начинается христианизация Скандинавии. Первым из скандинавских правителей крестился Харальд Синезубый. Как рассказывает в «Деяниях саксов» Видукинд Корвейский, убедил его креститься в 960 году посланный императором Оттоном I в качестве миссионера епископ Поппо, согласившийся пройти предложенное Харальдом испытание. По словам Видукинда, король «велел бросить в огонь большой кусок железа, а затем приказал клирику во имя католической веры [взять и] нести это раскаленное железо. Исповедник Христа взял железо и нес его столько времени, сколько было угодно королю; [затем] он показал всем свою руку, оказавшуюся неповрежденной; тем самым он доказал, что католическая вера заслуживает одобрения». Тогда Харальд «распорядился почитать богом одного только Хри-

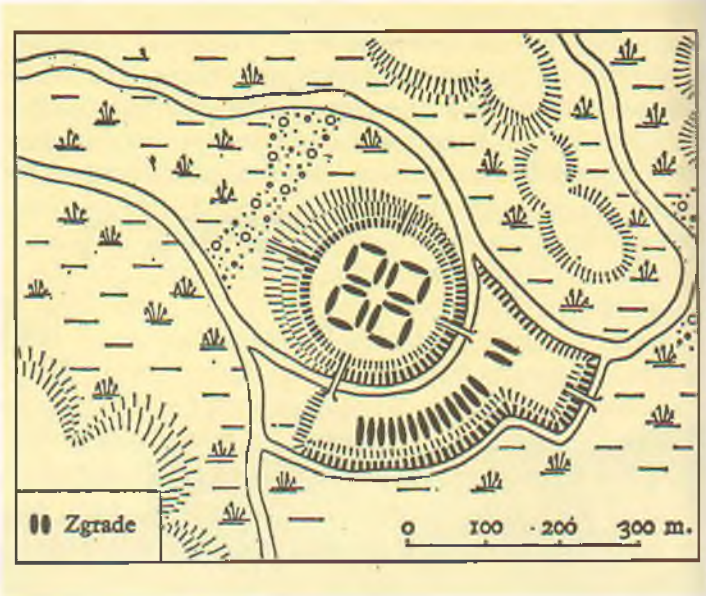
ста, приказал уничтожить идолов у подчиненных народов и с тех пор воздавал должные почести священникам и служителям Господа»[58].

Памятником смены веры и вместе с тем старейшим изображением Христа в скандинавских странах является так называемый Еллингенский камень. Еллинг был резиденцией короля Горма Старого, отца Харальда. Там Горм поставил рунический камень подле кургана над могилой своей жены. Надпись на камне гласит: «Конунг Горм велел поставить этот камень по своей жене Тире, красе Дании». Приняв христианство, Харальд Синезубый воздвиг на месте находившегося рядом святилища церковь и поставил еще один камень с надписью: «Конунг Харальд велел поставить этот камень после своего отца Горма и

114. Камень в Еллинге, Дания, после 960 г.

своей матери Тиры. Он подчинил себе всю Данию и Норвегию и окрестил датчан». Камень этот имеет форму неправильной пирамиды. Одна сторона ее целиком заполнена рунами. На другой изображен оплетенный орнаментом могучий зверь, нечто вроде льва с когтистыми лапами, видимо считавшийся по-

115. Камень в Еллинге, после 960 г.



116. Военный лагерь в Треллеборге, Дания, X—XI вв. Реконструкция

кровителем конунга, в нижней же части помещены лишь два слова из конца текста: «И Норвегию». Третья сторона занята фигурой Христа с нимбом вокруг головы, в одежде и с распростертыми руками, на кистях которых видны следы ран. Как и изображение зверя, фигура Христа оплетена орнаментом, внизу же располагаются последние слова надписи — «и окрестил датчан».

Сведения о характере скандинавских поселений этого времени скудны. Городов было очень мало, да и те, которые упоминают источники, как, например, Бирка в Швеции, Скиррингссель в Норвегии или Хедебю в Дании, представляли собой лишь центры транзитной торговли и просуществовали недолго. Средневековые источники и саги сохранили также предания о военных лагерях викингов. В ряде саг упоминается крепость Йомсберг, расположенная на побережье Балтийского моря, у устья реки Одер, и имевшая большую гавань и множество кораблей. Это был лагерь для мужчин-воинов, откуда они совершали набеги и где делили добычу и праздновали победы. Лагерь Йомсберг не был найден археологами, но раскопки, проведенные после Второй мировой войны, обнаружили в Дании остатки нескольких военных поселений. Среди них особенно интересен ла-

герь X—XI веков в местечке Треллеборг на острове близ юго-восточного побережья Ютландии. Планировка его поражает своей регулярностью. Это правильный круг, обнесенный двумя земляными валами, внутри которого были расположены расставленные перпендикулярно по отношению друг к другу длинные здания, образующие четыре квадрата с дворами внутри них. Материалом для строительства служили глина, дерево и земля. Как Треллеборг, так и другие лагеря были разрушены после прекращения набегов викингов с окончанием «варварского» периода истории Скандинавии.

Крещение Харальда Синезубого открывает новый период в истории Скандинавских стран. Правда, христианизация Скандинавии протекала медленно. Даже правивший в Дании после Харальда его старший сын Свейн Вилобородый не принял христианства и остался верен верованиям предков. Однако постепенно Скандинавия все же приобщилась к христианству, а с ним и к письменности и к каменному зодчеству. С этого времени скандинавская художественная культура начинает сближаться с культурой других стран Европы.

[1] Гора Кассино (Монтекассино) находится близ городка Кассинума, расположенного на середине пути от Рима до Неаполя.

[2] *Scriptor* (*лат.*) — писец, переписчик, автор.

[3] Теодориху приписываются слова: «Мы не можем предписывать веры, ибо нельзя силой заставить человека верить» (см.: *Уколова В. И.* «Последний римлянин» Боэций. М., 1987. С. 28).

[4] L'Arte nel Medioevo. Milano, 1964. Vol. 1. P. 32.

[5] *Zarnecki G.* Art of Medieval World. New York, 1975. P. 39.

[6] *Павел Диакон.* История лангобардов. II. 32; см.: История Италии. М., 1970. Т. 1. С. 34.

[7] Памятники средневековой латинской литературы, IV—IX вв. М., 1970. С. 197.

[8] Название рукописи происходит от имени ее прежнего владельца лорда Ашбернхема. *Weitzmann K.* Influence of Jewish Pictorial Sources // Studies in Classical and Byzantine Manuscripts Illumination. Chicago, 1971. P. 91.

[9] См.: *Лебек С.* Происхождение франков. V—IX века. М., 1993. С. 140.

[10] *Григорий Турский.* История франков. М., 1987. С. 15. Слово «Сигамбр» означало воин, герой; оно происходит от названия одного из северных племен германцев, славившегося свой доблестью.

[11] *Беовульф.* Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М., 1975. С. 85—87.

[12] *Григорий Турский.* История франков. I, 30. С. 17.

[13] Там же. С. 18.

[14] Там же. II, 14. С. 42.

[15] Описывая злодеяния мятежного турского графа Левдаста, Григорий упоминает о том, как Левдаст бросился в парижском соборе к ногам королевы Фредегонды, супруги Хильдеберта II, умоляя ее о прощении (*Григорий Турский.* История франков. VI, 32. С. 178). Хотя Григорий и не приводит названия храма, историки считают, что речь идет о соборе Сент-Этьен.

[16] См.: *Лебек С.* Происхождение франков. С. 186.

[17] *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. М., 1992. С. 113—114.

[18] *Brenck D.* Marginalien zum sogenannten Sarkophag des Agilbert in Jouarre // Cahiers archéologiques. XIV. 1964. P. 95—107; Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Wien, 1966; *Гуревич А.Я.* Предисловие в кн.: *Арьес Ф.* Смерть как проблема исторической антропологии. С. 18; *Гуревич А.Я.* Культура и общество средневековой Европы глазами современников. М., 1989. С. 113—114.

[19] *Гипогей* (*греч.*) — подземелье, подземный.

[20] См.: *Hubert J., Porcher J., Volbach W.F.* L'Europe des Invasions. Paris, 1967. P. 57.

[21] *Baum J.* Zu den Hornhausener Stein // Schumacher Festschrift. Mainz, 1930; *Pilz G.* Deutsche Bildhauerkunst. Berlin, 1962. S. 15.

[22] *Holmquist W.* Kunstprobleme der Merovingerzeit. Stockholm, 1939. S. 122 ff.

[23] *Böhner K.* Die Relifplatten von Hornhausen // Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseuns. Mainz, 1982.

[24] *Григорий Турский.* История франков. С. 45.

[25] *Сакраментарий* — ранняя форма миссала, книги текстов для чтения священником во время богослужения; название «Гелазианский» происходит от имени Папы Гелазия, составившего текст.

[26] Геллонский Сакраментарий назван по месту его изготовления (монастырь Геллон).

[27] Начало евхаристической молитвы гласит: «Te igitur, clementissime Pater, per Iesus Christus, Filium Tuum, Dominum nostrum, supplices rogamus ac petimus...» — «Тебя, всемилостивейший Отче, ради Иисуса Христа, Сына Твоего, Господа нашего, смиренно просим и молим...»

[28] Текст заимствован из испанского «Апокалипсиса», написанного в 1091—1109 гг. в монастыре Санто Доминго де Силос (Лондон, Британский музей). *Grabar A., Nordenfalk C.* Le haut moyen âge. Genève. Skira, 1956. P. 160.

[29] *Михайлов А. Д.* Книга Гальфрида Монмутского // Гальфрид Монмутский. История бриттов. М., 1984. С. 218. Имя Артур производили от британского слова, обозначающего «медведь».

[30] *Ненний.* История бриттов. С. 56; см.: *Гальфрид Монмутский.* История бриттов. *С. 187.*

[31] *Мертон У.* Артуровский цикл и развитие феодального общества // Мелори Т. Смерть Артура. М., 1947. С. 768.

[32] *Solinus C.J.* Collectanea rerum memorabilium // Henry F. L'Art irlandais. Zodiaque, 1963. Vol. 1. P. 16.

[33] Плавание Брана, сына Фебала // Ирландские саги. М.; Л., 1961. С. 141—148.

[34] *Kerviran I.* Brandan, le grand navigateur celte du VI siécle. Paris, 1977. P. 245.

[35] Полагают, что захоронение в Сеттон-Ху — кенотаф, ибо останков короля в корабле не обнаружили.

[36] *Беовульф.* Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. С. 30—31.

[37] Цит. по кн.: *Стасюлевич М.* История средних веков в ее писателях и исследованиях новейших ученых. СПб., 1902. Т. 1. С. 435.

[38] *Henry F.* Op. cit. P. 35—36.

[39] *Beda Venerabilis.* Historia ecclesiastica gentiis anglorum, III, 22.

[40] *Беда Достопочтенный.* Жизнь отцов-настоятелей Веармута и Ярроу // Памятники средневековой латинской литературы IV—VIII вв. 2-е изд. М.. 1998. С. 447.

[41] *Henry F.* Op. cit. P. 167.

[42] Ibid. P. 151.

[43] Сочетание окружности (солярный и космический знак) и креста представляет собой символ вселенского, космического могущества Христа. См.: *Reuterswärd P.* The Forgotten Symbols of God // The Visible and Unvisible in Art. Vienne, 1991. P. 68. О символике ирландских крестов см. на с. 77—79.

[44] *Henry F.* Op. cit. Vol. 1, P. 100—101.

[45] *Беда Достопочтенный.* Жизнь отцов-настоятелей Веармута и Ярроу // Памятники средневековой латинской литературы IV—VIII вв. С. 448.

[46] Греческие буквы χ («хи») и ρ («ро») — начальные буквы слова Христос.

[47] «Катах» означало на кельтском наречии «воин» или «битва». Название рукописи связано с легендой о ее происхождении. Согласно преданию, св. Коломбо собственноручно переписал ее с экземпляра, принадлежавшего другому монаху, причем переписывал ее ночью при чудесном свете, ис-

ходившем из его рук. Позднее из-за рукописи возник конфликт с владельцем оригинала, в котором Коломбо одержал победу. В дальнейшем рукописи были приписаны чудесные свойства талисмана, помогавшего владельцам побеждать врагов.

[48] *Nordenfalk C.* Celtic and Anglo-Saxon Painting // Book Illumination in the British Isles, 600—800. New York, 1977. P. 19—20. Pl. VIII.

[49] The Dark Ages. The Making of European Civilisation / Ed. by Talbot Rice. London, 1965. P. 241.

[50] Ibid. P. 220.

[51] *Матвей Парижский.* Цветы истории, XIII в. (рассказ о событиях 836 г.) // Лебедев Г. С. Эпоха викингов в Северной Европе. Л., 1985. С. 8.

[52] *Bruun J. A.* An Enquiry into the Art of the Illuminated Manuscripts of the Middle Ages // The Book of Kells, described by Sir K. Sullivan. London, 1983. P. 100—102.

[53] *Meehan B.* Das Book of Kells. London, 1995. P. 89.

[54] *Корнелий Тацит.* О происхождении германцев // Корнелий Тацит. Соч. Л., 1969. Т. 1. С. 354.

[55] Там же.

[56] Там же. С. 371.

[57] *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 230—232.

[58] *Видукинд Корвейский.* Деяния саксов. М., 1975. С. 191.

ИСКУССТВО КАРОЛИНГСКОЙ ИМПЕРИИ

(Каролингский Ренессанс)

25 декабря 800 года, в день Рождества Христова, Папа Лев III, служивший мессу в соборе Св. Петра в Риме, благословил присутствовавшего на богослужении короля франков Карла и возложил на его голову усыпанную драгоценностями диадему императора. За два дня до того римский церковный собор принял постановление, гласившее, что поскольку «в стране греков» нет более носителя императорского титула, ибо престол незаконно захвачен женщиной[1], «императорскую корону должен получить король франков Карл, который держит в руках Рим, где некогда имели обыкновение жить цезари»[2]. Так появилась первая средневековая империя в Европе. Как явствует из постановления собора, она была задумана как единое государство, объединяющее восточную и западную части Древнего Рима, однако объединению этому не суждено было осуществиться.

Идея Римской империи как всемирного государственного устройства жила среди христиан со времен раннего христианства. «Четыре царства были — Ассирийское, Персидское, Македонское и Римское», — писал в «Граде Божием» Августин, сопоставляя эти царства с четырьмя зверями видения пророка Даниила[3]. Ученик и почитатель Августина Павел Оррозий (IV—V вв.), автор первой христианской всемирной хроники («Книга истории против язычников», 417), попытался использовать идеи Августина для периодизации истории. По мнению Ор-

розия, из четырех сменявших друг друга империй Римская будет последней и просуществует до появления Антихриста и конца времен. После падения Рима идея империи связывалась с Византией, а затем, в результате наметившихся расхождений между Константинополем и римским католическим престолом, папы стали искать поддержку против византийцев и вторгшихся в Италию варваров у франкских королей.

Для повышения статуса франкских королей в VIII столетии впервые в христианском мире был введен обряд помазания на царство. После 751 года, когда Пипин Короткий, заточив в монастырь последнего представителя Меровингской династии, сам стал королем франков, Папа Стефан II узаконил его право на престол, совершив в 754 году в монастыре Сен-Дени помазание на царство Пипина и его сыновей Карла и Карломана. Так воскрешена была ветхозаветная идея сакральности королевской власти и был заимствован обряд помазания светского правителя священнослужителем или пророком (поднесение Мельхиседеком Святых Даров Аврааму, помазание Давида пророком Самуилом). С 800 года, то есть со времени возникновения западной христианской империи, впервые вошел в обычай обряд помазания императора Папой, совершавшийся в Риме или в Ахенской королевской капелле.

В 800 году Карл был главой огромного государства. В результате многочисленных военных походов он значительно расширил пределы Меровингского королевства, подчинив земли на северо-востоке (Саксонию), юго-востоке (Баварию), большую часть Италии и район от Наварры до Барселоны в Северной Испании (испанская марка). Таким образом, размеры его государства, занимавшего территорию будущих Франции, части Германии (до устья Эльбы и истоков Дуная) и Италии, а также север Испании, приближались к масштабам бывшей Западно-Римской империи. Не имея флота, Карл не вышел за пределы континентальной Европы, однако он стремился наладить союз с Византией и надеялся объединить обе части бывшей империи с помощью династического брака с императрицей Ириной. План этот не был осуществлен, ибо в 802 году Ирина была

свергнута с престола, преемники же ее не желали признавать новый статус франкского королевства, согласившись на это лишь в 812 году. В противовес Византии Карл поддерживал отношения с багдадским халифом Гарун аль-Рашидом и даже получил от него в качестве символического дара ключи от Иерусалима и храма Гроба Господня.

Рим не стал столицей нового цезаря. Все резиденции Карла находились на севере франкского государства, главная же из них, Ахен, расположена была в его восточной части, к юго-западу от Кёльна. Однако, создав государство, претендовавшее на роль наследника Древнего Рима, Карл проявил большую заботу о подъеме его духовной культуры. Из Италии, Англии, Испании он пригласил к своему двору образованнейших людей того времени — богословов, грамматиков, поэтов. Наиболее известными из них были Павел Диакон из Аквилеи, англосакс Алкуин из Йорка, вестгот Теодульф из Испании. Мечтая превратить свою столицу в «новые Афины», Карл способствовал учреждению в ней придворной школы — Академии, во главе с Алкуином, а также открытию новых монастырских школ, распространению грамотности, введению упрощенного, более легкого для чтения шрифта, так называемого каролингского минускула. Очень большую роль в развитии системы образования сыграл Алкуин, в течение многих лет возглавлявший монастырь Сен-Мартен в Туре, который стал главной школой интеллектуальной элиты. Из учеников Алкуина большой известности достигли Эйнгард — советник Карла Великого и Людовика Благочестивого, автор книги «Жизнь Карла Великого» (ок. 830), и Рабан Мавр — аббат монастыря в Фульде и архиепископ Майнцский, автор энциклопедического трактата «De universe» («О вселенной») и ряда теологических трудов.

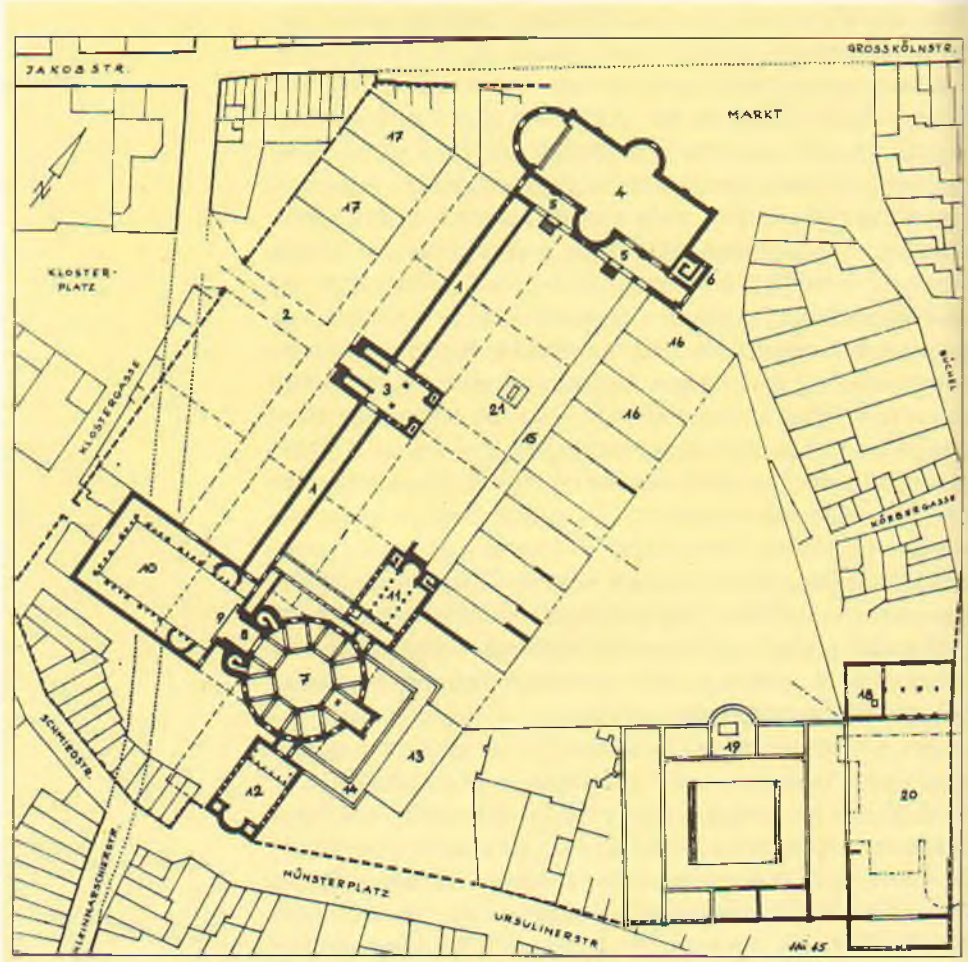
Во времена Карла Великого в государстве франков наблюдается очень широкая строительная деятельность. На основании исторических источников и данных археологии подсчитано, что за сорок шесть лет его правления было построено 232 монастыря, 16 соборов, 65 дворцов[4]. От всего этого изобилия осталось лишь очень немногое, да и то лишь в виде фрагментов. Лучше других памятников сохранилась

дворцовая капелла в Ахене, тоже, впрочем, понесшая немало утрат.

Благодаря своим теплым источникам Ахен был известен еще в древности как бальнеологический курорт. Отец Карла Пипин Короткий облюбовал это место в качестве резиденции для отдыха и охоты.

117. План пфальца в Ахене, начало IX в. Реконструкция

1. Галерея, связывающая дворец и капеллу. 2. Переход от ворот пфальца к воротам галереи. 3. Ворота галереи, открывающиеся во внутренний двор. 4. Парадный зал императорского дворца. 5. Портик дворца. 6. Лестничная башня. 7. Капелла. 8. Вестверк капеллы. 9. Портал вестверка. 10. Атриум. 11. Северная пристройка. 12. Южная пристройка. 13. Курия. 14. Галереи, соединяющие курию с капеллой. 15. Проход, связывающий боковые пристройки с двориом. 16. Фахверковые дома. 17. Деревянные дома. 18. Императорский источник. 19. Квиринальский источник. 20. Руины римских терм IV в. 21. Статуя Теодориха.



Именно здесь, в восточной части королевства франков, между Маасом и Нижним Рейном, среди лесов в предгорьях Арденн, Карл основал свою главную резиденцию. Около 786 года в Ахене были снесены прежние постройки и началось возведение большого королевского пфальца[5].

Ахенская капелла была лишь частью исчезнувшего ныне дворцового комплекса. Результаты раскопок и основанных на их данных реконструкций[6] свидетельствуют, что пфальц представлял собой группу зданий, расположенных по сторонам большого квадратного двора. С северной стороны к нему примыкал дворец с рядом пристроек, с южной же — группа культовых зданий, ядром которых была капелла. Двор был обнесен стенами и еще рядом построек, дворец же соединялся с капеллой двухъярусной галереей. Входом в пфальц служили парадные ворота, находившиеся в середине его западной стены, от них шел переход к галерее, в центре которой были еще одни ворота, открывавшиеся в парадную часть двора. Над воротами галереи, в ее втором ярусе, располагался зал, предназначенный для судебных разбирательств. А во внутреннем дворе, неподалеку от дворца, была установлена славившаяся в то время и окутанная множеством легенд конная статуя остготского короля Теодориха, вывезенная из Равенны по повелению Карла Великого. Наконец, к восточной части пфальца примыкал еще один двор треугольной формы. К юго-востоку от него, подле горячих источников, располагались купальни короля и его придворных.

Строгая геометрическая форма пфальца, лежащий в основе плана квадрат, а также числовые соотношения размеров отдельных частей комплекса позволяют предположить, что строители стремились воплотить идеи, заложенные в описании Небесного Града Иерусалима в Апокалипсисе (Откр., 2, 15—17). В биографии Карла Великого Эйнгард рассказывает об особенном увлечении короля сочинением св. Августина «Град Божий» и о его мечте воплотить идеи этого Града в своем государстве. Хотя в период строительства пфальца Карл еще не был императором, он уже тогда полагал себя правителем, получившим власть от Бога и являющимся защитником и покро-

вителем народа и Церкви. «Под извечным владычеством Господа нашего Иисуса Христа,— гласит одно из его посланий 780-х годов, — я, Карл, милостью Божьей и в силу Его милосердного дара, являюсь королем и правителем государства франков, преданным защитником и помощником святого Христианства»[7]. Этому высокому назначению и должны были соответствовать парадная резиденция короля и ее храм.

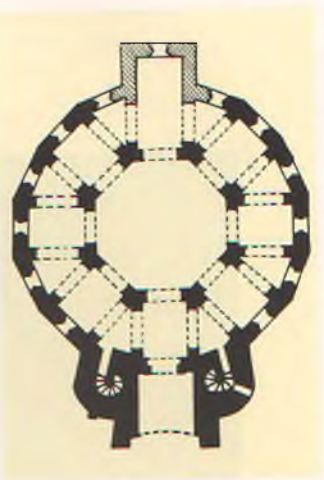
Главным зданием всего комплекса была капелла. Начатая около 796 года строителем Одо из Метца, она была освящена 6 января 805 года Папой Львом III во имя Девы Марии и Христа Спасителя. По свидетельству современников, в планировке капеллы Одо из Метца следовал пожеланиям Карла и Эйнгарда, предложивших избрать в качестве образца тип возведенных византийскими императорами центрических храмов, начиная от ротонды Гроба Господня в Иерусалиме (IV в.) до построек времен императора Юстиниана (VI в.) в Константинополе (церковь Сергия и Вакха) и Равенне (церковь Св. Виталия). От всех своих прототипов Ахенская капелла отличается, однако, более сложной организацией пространства и иной системой пропорций. Как полагает Лео Хугот, посвятивший специальное исследование Ахенской капелле, пропорции здания, основной объем которого вписывается в куб со стороной 28 *м*, соответствуют мерам описанного в Апокалипсисе Небесного Иерусалима, «расположенного четвероугольником», причем «длина, ширина и высота его равны» (Откр. 21; 16). Символичной является и восьмиугольная форма храма, ибо восьмиугольник рассматривался как «переход от телесного к духовному, от квадрата, знака земли, к кругу, знаку неба»[8]. Он воплощал, таким образом, место и роль императора как посредника между землей и небом. На этом основана и символика короны германских императоров, имевшей восьмигранную форму. Когда в 1165 году Фридрих Барбаросса заказал для капеллы огромную бронзовую люстру, ей была придана восьмигранная форма короны. Надпись на ней гласила, что храм этот является «образом небесного Сиона», увиденного любимым учеником Христа Иоанном и дающим нам надежду на мир и блаженный по-

кой[9]. Слова эти свидетельствуют, что представление об Ахенской капелле как земном воплощении Небесного Иерусалима держалось в течение столетий.

Ахенская капелла представляет собою восьмигранник, окруженный двухъярусной обходной галереей, имеющей снаружи шестнадцатигранную форму. Центральный октогон увенчан сомкнутым сводом, опирающимся на восемь мощных столбов, а обходная галерея перекрыта сложной системой сводов, образующих переход от восьми к шестнадцати граням. Октогон освещен восемью большими окнами, расположенными в барабане купола между столбами, столбы же соединены в октогоне двумя ярусами арок, причем верхние, более высокие пролеты расчленены декоративными горизонтальными перемычками, каждая из которых поддерживается двумя колоннами и несет на себе две другие.

Двухэтажное строение капеллы соответствовало ее назначению. Верхний этаж предназначен был для императора и его семьи, нижний — для его приближенных. В соответствии с этим примыкавший к восточной части капеллы прямоугольный выступ хора был также разделен на два яруса. В нижнем из них находилась апсида, посвященная Деве Марии, в верхнем — апсида с алтарем Христа Спасителя.

Центрическая капелла Ахенского дворца была включена в систему сооружений, расположенных в направлении с запада на восток. Вход в храм лежал через большой атриум с фонтаном, к западному же фасаду капеллы было пристроено фланкированное двумя лестничными башнями двухэтажное строение, получившее впоследствии название «вестверк» (западная пристройка). В верхнем его этаже находилась открывавшаяся в капеллу императорская ложа. С восточной стороны за апсидой помещалось здание курии, соединявшееся двумя галереями с храмом. Кроме того, с северной и южной сторон к капелле примыкали две прямоугольные пристройки, соединявшиеся с храмом входами в обоих ярусах. Вероятно, они служили библиотекой, ризницей и помещением для священнослужителей. В результате весь комплекс построек образовывал в плане форму латинского креста, подобную планам базиликальных храмов.



118. Ахенская капелла, начало IX в. План

119. Ахенская капелла, начало IX в. Интерьер

Ахенская капелла была отделана с необычайной роскошью. Как рассказывает Эйнгард, Карл велел привезти для нее колонны из Рима и Равенны, которые были установлены в пролетах верхнего яруса

центрального октогона. Восемь из этих колонн были вырублены из красного египетского порфира, называвшегося императорским, другие — из зеленого порфира, разных сортов мрамора и гранита. Для верхнего яруса были также отлиты в Ахене восемь узорных бронзовых решеток. Здесь же были отлиты пять цельных бронзовых дверей, ослепительный блеск которых вызывал у современников воспоминания об описанных в Библии обитых золотом вратах храма Соломона в Иерусалиме (2 кн. Царств, 3, 7). Самые большие двери, так называемые волчьи[10], высотою 3,93 *м*, открывали западный вход в капеллу, четыре меньших служили для входа в нее из верхнего и нижнего этажей боковых пристроек. Двери были обрамлены бордюрами и имели в качестве ручек львиные головы. Снаружи на куполе капеллы был установлен золотой шар.

Центральный свод был украшен мозаикой с изображением агнца в окружении четырех апокалиптических зверей и двадцати четырех старцев. Этот сюжет, возможно, связан с замыслом строителей уподобить храм Небесному Иерусалиму. Вместе с тем, задумав капеллу как часть дворцового комплекса, Карл Великий велел соорудить в ней орган наподобие тех, какие звучали во время торжественных церемоний во дворцах византийских императоров. С этого времени органная музыка становится элементом богослужения в западноевропейских храмах.

Во времена Карла Ахенская капелла была заполнена многочисленными изделиями из золота, серебра, бронзовыми светильниками и иной драгоценной утварью, а также реликвиями, привезенными из Святой Земли. Большая часть ее первоначальных сокровищ и фрагменты ее декоративной отделки были впоследствии утрачены, но мы можем судить об их роскоши по отзывам современников, называвших капеллу чудом света и сравнивавших ее с иерусалимским храмом Соломона.

Как уже говорилось, к западной части второго яруса капеллы примыкает находящаяся в верхнем этаже вестверка императорская ложа, в которой поныне стоит большой мраморный трон Карла Великого. Подобно описанному в Библии трону Соломона,

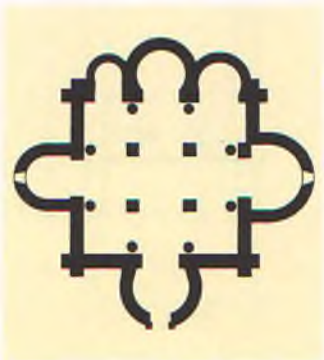
он помещен на возвышении, к которому ведут шесть ступеней. В эту ложу император мог прийти прямо из дворца по второму этажу галереи, соединявшей дворец и капеллу. Расположенная напротив алтаря императорская ложа представляет собой второй важнейший акцент храма — средоточие светской власти. Церковь благодаря этому получила как бы двойную ориентацию, которая позднее станет типичной для ряда церковных построек времен Каролингской и Оттоновской империй. В дальнейшем трон Карла приобрел значение символа императорской власти. С 936 по 1531 год Ахенская капелла была местом коронации германских императоров. Новый император получал право восседать на этом троне лишь после совершившегося перед алтарем церковного обряда помазания.

28 января 814 года Карл Великий был похоронен в западной части Ахенской капеллы. Во времена Людовика Благочестивого и Лотаря она продолжала оставаться главным храмом империи, однако в период упадка династии Каролингов, в 882 году, церковь была разграблена норманнами. Возрождение ее началось с возвышения Саксонской династии и появления новой империи, когда капелла вновь стала местом коронации. В конце X века ее реставрировал Оттон III, а в 1156 году Фридрих Барбаросса, добившийся канонизации Карла Великого, как уже говорилось, повесил в капелле огромную люстру, укрепив ее в центре свода, из-за чего погибло находившееся там изображение агнца. В 1355—1414 годах был разрушен алтарный выступ капеллы и к восточной части пристроили готический хор, перекрытый двумя пролетами стрельчатых сводов и увенчанный ажурным выступом апсиды. Прорезанные огромными окнами стены хора и апсиды представляют разительный контраст массивной кладке капеллы. Готические пристройки появились и у южной и северной стен здания на месте старых построек, а вестверк был увенчан высокой готической башней. Но наибольшие утраты понесла церковь в XVI веке. Тогда уничтожены были мозаики свода, перестроен купол, а в 1794 году французская революционная армия вывезла из капеллы красные порфировые колонны, замененные впоследствии колоннами из мрамора

и гранита. Предпринятые в конце XIX — начале XX века попытки восстановить первоначальную роспись по прежним контурам не могли возродить красоту каролингских мозаик. Сегодня капелла — результат более чем одиннадцативековой ее истории. И все же уцелевшие части поражают высоким мастерством строителей, сложивших стены с таким искусством, что они оказались неподвластными разрушительной силе времени. Ахенская капелла сохраняет и в наши дни отблеск былого величия, позволяя почувствовать атмосферу художественной жизни периода правления Карла Великого.

Прочие здания Ахенского пфальца были разрушены. Об императорском дворце мы знаем лишь то немногое, что отразилось в сохранившихся рассказах современников. В них упоминается о покрывавших стены парадного зала фресках с изображением сюжетов Ветхого и Нового Завета, христианских и языческих героев, семи свободных искусств. Теперь на месте дворца стоит городская ратуша Ахена.

Из построек времени правления Карла сохранилась также небольшая церковь на берегу Луары в поселке Жерминьи-де-Пре. Здесь находилась резиденция одного из сподвижников Карла — Теодульфа, ставшего в 803 году аббатом монастыря Флери, а затем и епископом Орлеана. Монастырь Флери был основан в 651 году на месте, где когда-то происходили языческие праздники друидов. В 673 году сюда были перевезены останки св. Бенедикта Нурсийского из опустевшего после нападения лангобардов монастыря в Монтекассино. Теодульф превратил Флери в центр монастырского образования. Для себя он построил между Флери и Орлеаном дворец с маленькой капеллой — единственным уцелевшим фрагментом его резиденции.



120. Капелла в Жерминьи-де-Пре, IX в. План

Как и большинство дворцовых капелл, церковь эта имеет центрическую форму. Первоначально она представляла собой кубическое сооружение, обрамленное с четырех сторон апсидиолами, однако в XII веке западный выступ был разрушен и к капелле пристроили неф, придавший храму форму базилики. В основе первоначального плана церкви лежал, таким образом, равноконечный греческий крест, рукава кото-

121. Капелла в Жерминьи-де-Пре, IX в.

рого перекрыты полуциркульными сводами. В середине, на перекрестье, поднимается небольшая башенка с куполом. Четырехлепестковая форма храма восходит, вероятно, к восточным прототипам, в частности к мосарабским постройкам Испании, о чем говорит и подковообразная форма апсидиол. Церковь снаружи очень проста и не имеет декорировки, но пропорции ее чрезвычайно гармоничны. Внутри, в конхе восточной апсиды, сохранилась мозаика, правда искаженная позднейшей реставрацией. Уцелела также надпись на стенах, в которой говорится, что церковь построена Теодульфом и освящена 3 января 806 года.

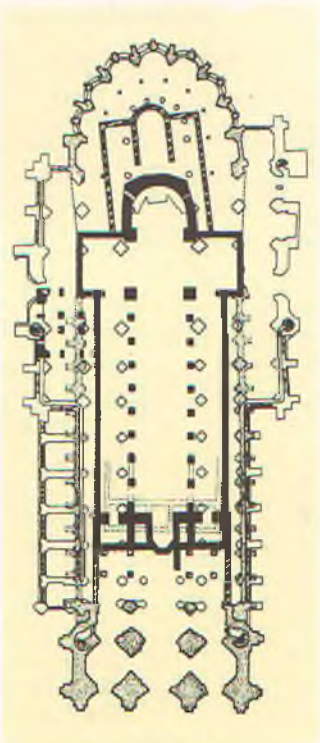
В отличие от центрических дворцовых капелл, главным типом каролингского храма была базилика. Несмотря на огромное число базилик, построенных в Каролингской империи, мы можем судить о них лишь по данным археологии, а также на основании литературных источников и небольших сохранившихся фрагментов. Каролингские базилики были впоследствии перестроены, расширены или заменены более

современными зданиями со сводчатыми перекрытиями в центральном нефе. И все же дошедшие до нас сведения позволяют составить представление об основных чертах каролингского церковного зодчества.

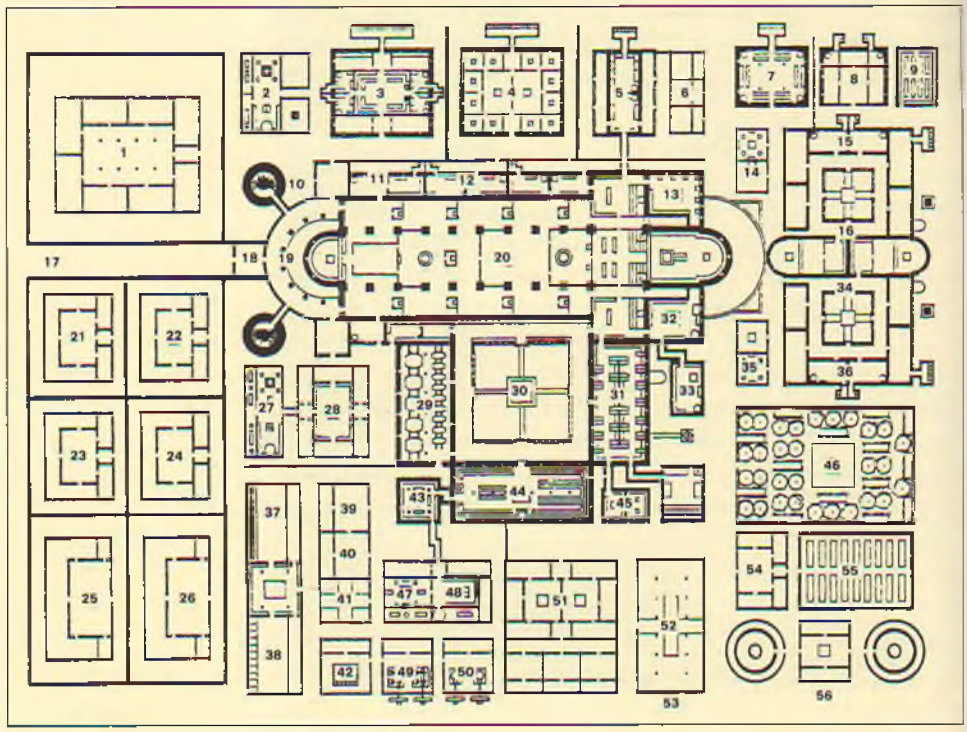
Самой ранней из каролингских монастырских построек была новая церковь аббатства Сен-Дени близ Парижа. Еще во времена Меровингов монастырь Сен-Дени был связан с королевским домом и служил усыпальницей франкских королей. С Сен-Дени связано и становление династии Каролингов. Именно здесь в 754 году Папа Стефан II совершил церковное помазание на царство Пипина Короткого, в 751 году избранного королем в Суассоне. Пипин дал ряд привилегий монастырю и решил построить на месте маленькой меровингской церкви здание, которое должно было превзойти все храмы Галлии. Начатая им постройка была завершена в 775 году его сыном Карлом. Как и меровингская, она не сохранилась, уступив место новому зданию, постройка которого была начата в XII веке аббатом Сугерием и завершена возведенными в XIII веке готическими нефами, так что теперь нам известен лишь ее план. Это действительно был большой по тем временам храм длиною 63 и шириною 22,5 *м*. Очевидно, стремление вернуться к традициям архитектуры императорского Рима побудило строителей придать плану здания Т-образную форму, повторяющую тип плана базилики Св. Петра в Риме. Церковь, однако, имеет существенное отличие как от римских, так и от меровингских базилик: оба ее окончания имеют выступы апсид. Под западным выступом был сделан склеп, в котором в 768 году был похоронен Пипин.

Появление двойной ориентации становится характерной чертой каролингских базилик. Церковь с двумя апсидами изображена и на чертеже идеального монастырского плана, сохранившемся в библиотеке Санкт-Галленского аббатства и исполненном, вероятно, около 816—817 годов.

В эти годы, в период правления Людовика Благочестивого, была предпринята попытка унифицировать устав монастырей и их устройство. Во времена Меровингов и в ранний каролингский период в государстве франков существовало большое число разно-



122. Планы сменявших друг друга трех базилик Сен-Дени, IX в.



1. Дом для свиты знатных гостей. 2. Хозяйственная постройка. 3. Дом для знатных гостей. 4. Приходская школа. 5. Дом аббата. 6. Хозяйственная постройка. 7. Помещение для кровопусканий. 8. Лечебница и аптека. 9. Сад лечебных трав. 10. Колокольня. 11. Привратник. 12. Дом директора школы. 13. Библиотека. 14. Купальня. 15. Госпиталь. 16. Клуатр при госпитале. 17. Вход в монастырь. 18. Нартекс церкви. 19. Хор церкви. 20. Здание церкви. 21. Дом для прислуги. 22. Овчарня. 23. Хлев для свиней. 24. Хлев для коз. 25. Конюшня для кобыл. 26. Хлев для коров. 27. Кухня. 28. Постоялый двор. 29. Склад и винный погреб. 30. Клуатр при базилике. 31. Дормиторий. 32. Сакристия. 33. Пекарня для выпечки гостий. 34. Клуатр при школе для послушников. 35. Кухня при школе для послушников. 36. Школа для послушников. 37. Конюшня. 38. Хлев для быков. 39. Бочарня. 40. Молотильня. 41. Амбар. 42. Сушильня для солода. 43. Кухня. 44. Трапезная. 45. Купальня. 46. Кладбище. 47. Пивоварня. 48. Пекарня. 49. Овин. 50. Мельница. 51. Мастерские ремесленников. 52. Гумно. 53. Зернохранилище. 54. Дом садовника. 55. Огород. 56. Птичник.

образных монастырских общин, восходящих к базилианскому, ирландскому и бенедиктинскому типам. В 816—818 годах уроженец Лангедока, аббат монастыря в Аньяно Бенедикт, пользовавшийся поддержкой императора и основавший аббатство близ Ахена, созвал в Ахене собор с целью ввести единообразие в

123. Типовой план монастыря, IX в. Санкт-Галлен, Библиотека монастыря

жизнь монастырей, подчинив их все бенедиктинскому уставу. В нем предписывалось, чтобы монастырь жил замкнутой общиной и все необходимое для существования находилось внутри его стен. «Монастырь же надо устроить так, — говорится в уставе, — чтобы все нужное, как-то: вода, мельница, сад, хлебня, разные мастерские находились внутри монастыря, чтобы монахам не было необходимости выходить за ограду и блуждать, ибо это совсем не полезно для душ их»[12]. Видимо, в кругу Бенедикта Аньянского и возник тот образцовый план, который представлен на чертеже Санкт-Галленской библиотеки.

Монастырь выглядит на нем как целый городок регулярной застройки. Среди его зданий доминирует большая трехнефная базилика с планом в форме латинского креста, трансептом и двумя апсидами с восточной и западной стороны. Обе апсиды окружены кольцевыми обходами, а по сторонам западного фасада возвышаются две башни, соединенные с обходом короткими галерейками. Вход в монастырь находится напротив западного фасада храма, дорога к которому лежит между хозяйственными строениями. С южной стороны к церкви примыкает дворик, обнесенный крытой галереей. Его обрамляют важнейшие для жизни монастыря здания — дормиторий (спальни), рефекторий (трапезная) и склад (для припасов и ценностей). Дворик этот, так называемый клуатр (от *лат.* claustrum — закрытое место), становится в средневековых монастырях центром жизни монахов. Рядом с клуатром находятся кухня, пекарня, пивоварня, мастерские, дома ремесленников, а также дом для послушников. С северной стороны церкви размещены гостиница, школа, дом аббата, а пристройки между выступами ее трансепта и хором занимают ризница и библиотека со скрипторием. Наконец, восточная часть монастыря, за апсидой храма, отведена под дом для врачей, лазарет, огороды и кладбище.

План из библиотеки Санкт-Галленского аббатства отражает нововведения в монастырской застройке и церковной архитектуре, которые становятся характерными для каролингского периода. Вместо ряда маленьких церковных зданий меровингских аббатств теперь ограничиваются лишь одним, но зато

большим храмом с апсидами с восточной и западной стороны. Важным новшеством являются также кольцевые обходы вокруг апсид — прообраз деамбулаториев[13] в романских храмах на путях паломничеств. Западный фасад церкви акцентирован двумя башнями, третья, по-видимому, возвышалась над перекрестьем нефа и трансепта. Таким образом, вместо отдельно стоящих колоколен раннехристианских базилик в каролингской архитектуре башни постепенно сливаются с корпусом здания. Наконец, вместо атриума, располагавшегося раньше перед западным фасадом, теперь появляются примыкающие к южной стороне храма клуатры — центр созерцательной жизни монахов.

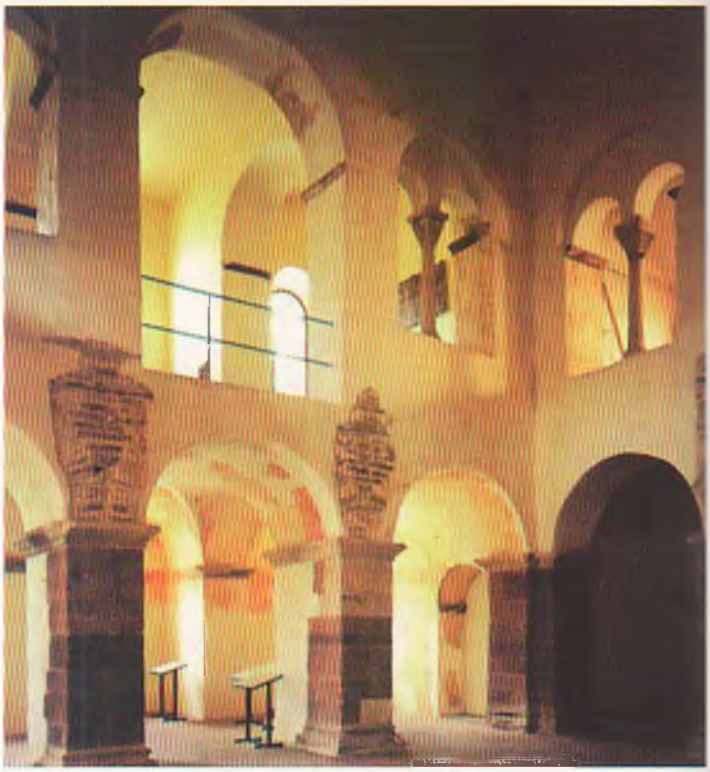
Наше представление о каролингской базилике дополняется изображениями церкви монастыря Сен-Рикье в Центуле, неподалеку от Аббевилля, в северо-западной Франции (Пикардия), освященной в 799 году. Изображения эти сохранились на двух гравюрах XVII века, сделанных с миниатюры рукописи XV века, погибшей во время пожара в 1719 году. Сам храм разрушен был в конце XI века.

Аббатом монастыря и строителем церкви был Анжильбер, один из сподвижников Карла Великого, принадлежавший к его ближайшему окружению. Согласно старинной хронике XI века, где содержится подробное описание церкви, говорится, что это был один из самых величественных храмов времен Карла и что сам император покровительствовал монастырю. По словам автора «Хроники», церковь Сен-Рикье выделялась как своими размерами, так и богатством декорировки, для которой были использованы привезенные из Рима колонны, базы и другие мраморные фрагменты старинных зданий. Насколько можно судить по дошедшим до нас изображениям, церковь эта имела много общего с базиликой Санкт-Галленского чертежа. План ее образует форму латинского креста, только в западной части, вместо выступа второй апсиды, к зданию пристроено двухэтажное помещение, получившее название «вестверк» — «западное строение». Как и в вестверке Ахенского собора, нижняя его часть служит как бы преддверием храма, верхняя же, открывающаяся арками в интерьер здания, является небольшой капел-

124. Церковь Сен-Рикье (гравюра VII в.)

лой с алтарем и ложей для императора и знатных посетителей.

Появление вестверка — одно из важных нововведений каролингской архитектуры. В здании церкви выделяется самостоятельное пространство для ее светских покровителей — императора или князей. Это как бы «церковь воинов» (Ecclesia militans), защищающих расположенную восточнее «торжествующую церковь» (Ecclesia triumphans), где происходит богослужение. Назначение вестверка находит отражение и в его внешнем облике. Это высокое со-



125. Вестверк церкви монастыря в Корби, IX в. Интерьер

оружение, обычно увенчанное башнями, придает западному фасаду сходство с военной крепостью. Характерное для раннехристианских базилик преобладание горизонталей над вертикалями сменяется в каролингской архитектуре появлением мощных вертикалей на западном фасаде, на средокрестии, а иногда и в восточной части здания.

Судя по гравюре, вестверк Сен-Рикье представляет собой типичное сооружение подобного рода. Он фланкирован двумя башнями, третья помещена над центральным входом. Еще одна башня возвышается над перекрестьем нефа и трансепта, а две круглые башни фланкируют восточную апсиду. О стремлении акцентировать западный фасад башнями и о распространении пристроек типа вестверков свидетельствуют и сохранившиеся фрагменты каролингских базилик, например фасад церкви монастыря в Корби, основанного внуком Карла Великого Людовиком Немецким в районе верхнего Везера. Церковь эта, построенная в 873—875 годах, была разрушена

126. Церковь монастыря в Корби, IX в. Западный фасад →

во время Тридцатилетней войны, так что основная ее часть перестроена в стиле барокко, однако входом в храм служит старый вестверк IX века, увенчанный высокими башнями. Тип вестверка получил затем распространение в архитектуре Германии во времена Оттоновской династии и расцвета романского стиля.

Таким образом, при несомненном стремлении возвратиться к традициям архитектуры императорского Рима, каролингское зодчество вносит в церковное строительство ряд новых черт. О характере использования классического наследия можно судить также на примере одной из немногих сохранившихся каролингских построек — фрагмента некогда знаменитого монастыря в Лорше. Это трехнефные ворота атриума, построенные около 800 года по образцу триумфальной арки императора Константина в Риме. Классические пропорции арок и характер пилястр, наложенных на опорные столбы, говорят о влиянии античной традиции, однако ворота в Лорше совершенно лишены рельефности и скульптурной декорировки, столь характерных для римских триумфальных арок. Над пролетами ворот помещен большой зал, так называемый солариум, какие иногда строились во дворцах или монастырях. Вся наружная поверхность стены верхнего этажа расчленена плоским узором, состоящим из десяти пилястр с опирающимися на них маленькими треугольными фронтонами, сама же стена украшена расположенными на светлом фоне шестигранниками из цветного камня. Подобный узор, составленный из квадратных цветных вставок, покрывает и стены над арками нижнего яруса ворот. Эта плоская полихромная декорировка, заставляющая вспомнить фасад меровингского баптистерия в Пуатье, не имеет аналогий в античном классическом зодчестве.

Почти полное отсутствие дошедших до нас зданий каролингской архитектуры не дает возможности судить о характере монументальной живописи. О том, что она была широко распространена, говорят упоминания в исторических хрониках, поэмах, письмах. Росписи существовали как в храмах, так и во дворцах. О дворцовых фресках мы знаем лишь из старинных рукописей. Помимо росписей дворца в Ахе-

не в них упоминается о больших циклах фресок на исторические сюжеты, покрывавших стены апартаментов сына Карла Великого Людовика Благочестивого в императорском пфальце в Ингельхейме. Там были изображены подвиги персидского шаха Кира, Александра Македонского, Ганнибала, победы каролингских королей, наконец, деяния римских императоров, которых Каролинги считали своими предшественниками. Росписи светского содержания украшали также дворец епископа Теодульфа в Жерминьи-де-Пре, где были представлены аллегории семи свободных искусств и стран света. Что же касается храмов,

127. Ворота в Лорше, IX в.

то программа и иконография их росписей были различны.

Период становления каролингского искусства совпал с распространением иконоборчества в Византии и признанием его императорами Константинополя и местной церковью. В 754 году император Константин V (Копроним) созвал собор, осудивший создание икон и поклонение им и предавший анафеме защитников священных изображений. Рим и некоторые другие религиозные центры — Александрия, Антиохия, Иерусалим — в соборе не участвовали и решения его не признали. Созванный в 787 году второй Никейский Вселенский собор осудил иконоборчество, призвав следовать древним преданиям и признать «изображения иконной живописью... служащей нам удостоверением подлинного, а не призрачного воплощения Бога-Слова». Изображения, говорится далее, побуждают к воспоминанию о первообразах «и к любви к ним, и к тому, чтобы чествовать их лобзанием и почтительным поклонением, не тем истинным по нашей вере служением, которое приличествует одному только Божескому естеству, но почитанием, как оно воздается изображению честного и животворящего Креста и священному Евангелию»[14]. В послании собора делается, таким образом, различие между почитанием образа и служением первообразу.

В королевстве франков решение собора вызвало неоднородную реакцию. Созванный Карлом в 794 году Франкфуртский синод не одобрил никейское решение, сочтя, что оно открывает путь к служению изображениям, и лишь через несколько лет разногласия были разрешены и франки присоединились к осуждению иконоборчества. По-видимому, среди части франкского духовенства существовала некоторая настороженность по отношению к изображению священных персонажей. Сохранились свидетельства, что сам Карл отдавал предпочтение реликвиям перед изображениями святых. Согласно утверждению Алкуина, Карл говорил, что если греки «верują почти только в изображения, то мы, следуя примеру Отцов, более почитаем реликвии святых — подлинные останки их тел или их одеяния»[15]. Видимо, так же относился к изображениям и Теодульф, кото-

рый был одним из авторов постановления Франкфуртского собора. Украшая в 806 году восточную апсиду капеллы своего дворца в Жерминьи-де-Пре, он не стал изображать в ней Христа, но ограничился символикой. Центром этой уцелевшей до наших дней, хотя и сильно реставрированной мозаики является библейский Ковчег Завета, на котором стоят две золотые фигурки херувимов. Над Ковчегом склоняются два стоящих по сторонам ангела, фоном же мозаики служит темно-синее небо с разводами облаков, среди которых виднеется благословляющая десница Бога. Типы лиц ангелов, их позы, трактовка одежды говорят о том, что в качестве образца для фигур были использованы византийские прототипы.

Все же евангельские и библейские сюжеты постепенно проникают в росписи каролингских храмов. При крайней редкости дошедших до нас каролингских фресок, особенную ценность представляют расчищенные в 1947 году из-под позднейших записей исполненные около 800 года фрески маленькой церкви Св. Иоанна в Мюстайре, в районе Альп в

128. Ковчег Завета. Мозаика апсиды церкви Жерминьи-де-Пре, IX в.

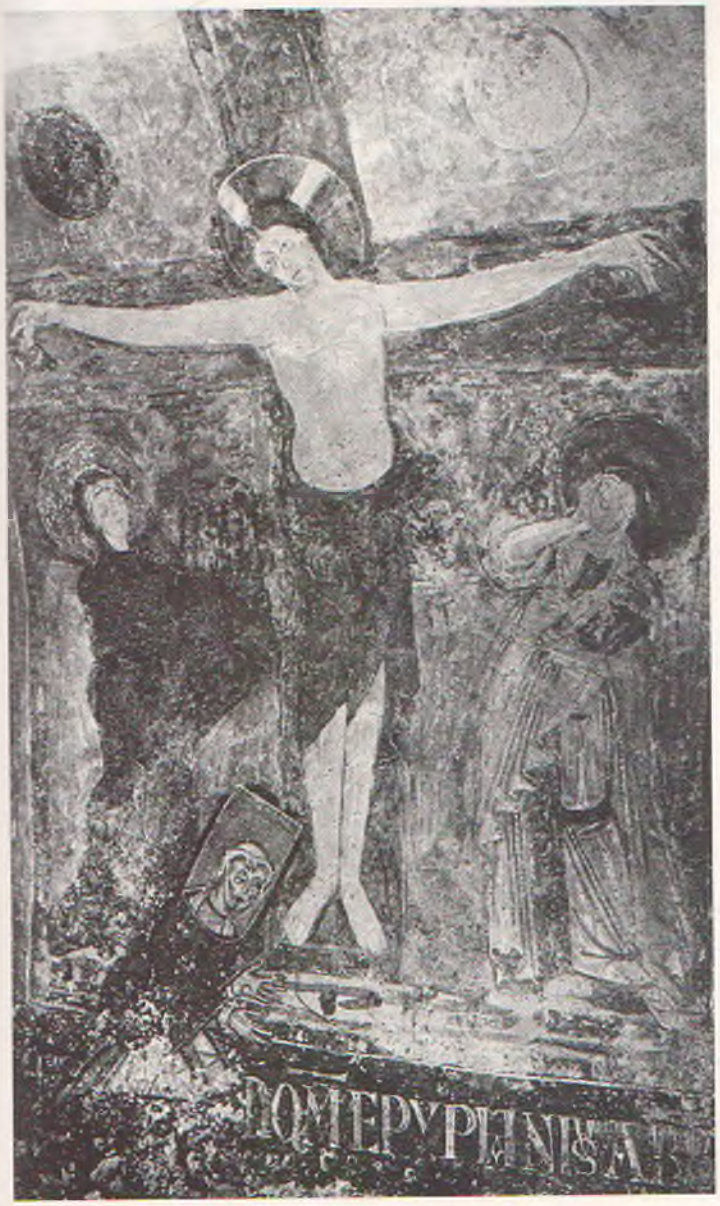
129. Исцеление немого. Фреска церкви Св. Иоанна в Мюстайре, IX в.

Швейцарии на границе с Италией. Согласно преданию, здесь был основан по повелению Карла Великого монастырь, который в течение IX века был связан с императорским двором. В церкви Св. Иоанна сохранился цикл изображений на сюжеты из Ветхого и Нового Завета. Мюстайрские фрески — старейший известный нам ансамбль европейской средневековой монументальной живописи. Росписи этой церкви знакомят нас с системой декорировки каролингского храма. Фрески покрывали здесь всю поверхность стен. В трех апсидах помещались изображения Христа во славе, над ними располагалось «Вознесение», на стенах нефа представлены ветхозаветные и евангельские сюжеты, на западной стене — «Страшный суд».

В иконографии мюстайрских фресок чувствуется близость к раннехристианским традициям. В них преобладают ветхозаветные сюжеты и сцены чудес Христа. Правда, в тематике росписей есть и новше-

ства. Особенно важно появление новой темы — «Страшный суд», впоследствии одной из самых распространенных тем средневекового искусства.

Соприкосновение с позднеантичной художественной культурой сказывается не только в выборе сюжетов, но и в манере исполнения фресок. В одной из ветхозаветных сцен, в эпизоде из истории сына Да-



130. Распятие с предстоящими. Церковь Сан Винченцо ин Вольтурно, IX в., Италия.

131. Св. Стефан среди врагов. Фреска церкви Сен-Жермен в Оксерре, IX в.

вида Авессалома, мы видим многофигурную композицию, представленную на фоне классической архитектуры. В непринужденной позе, поджав под себя одну ногу, сидит на троне Авессалом; сильно жестикулируя, спешат к нему с разных сторон воины. Пропорции фигур приближаются к классическим, движения их естественны, энергичная светотеневая моделировка придает фигурам объемность. Однако, пользуясь непривычным приемом светотеневой моделировки, средневековый мастер преувеличивает резкость световых бликов, превращая их в своего рода декоративные пятна на поверхности лиц и одежд. Он также нарушает нередко плавность движений и несколько деформирует фигуры. Зато он вносит много экспрессии. Напряженные взгляды, резкие движения придают рассказу взволнованность.

С такой же взволнованностью представлены в мюстайрских фресках и эпизоды чудес Христа. В сцене «Исцеление немого» (ил. 129) все действующие лица охвачены беспокойным движением, причем, как и в изображениях ветхозаветных сюжетов, разноплановое размещение фигур и применение светотени придают пространственность композиции и рельефность изображениям.

Экспрессия — одна из характернейших черт каролингского искусства. Изображение «Распятия» (ил. 130) в церкви Сан Винченцо ин Вольтурно в

Южной Италии (IX в.) (ил. 130) или сцены мученической кончины св. Стефана на фресках крипты церкви Сен-Жермен в Оксерре (ок. 850) поражают силой выраженных в них чувств. Из трех эпизодов истории св. Стефана — «Стефан перед первосвященниками», «Стефан среди врагов», «Казнь св. Стефана» — особенно выразителен второй, где стоящий в центре Стефан, поглощенный молитвой, словно не замечает ярости беснующихся вокруг него врагов. В стремлении к драматизации проявляются уже специфические черты западноевропейского средневекового искусства. Отталкиваясь от раннехристианских прототипов, каролингские мастера создают новый художественный язык.

И все же монументальная живопись дает лишь очень ограниченное представление об изобразительном искусстве каролингской империи. Гораздо полнее мы можем судить о нем на основе памятников книжной миниатюры.

Век Каролингов был веком книги. Сам император покровительствовал распространению грамотности и риторики. «Мы увещеваем вас заботиться об изучении словесности», — обращался он к епископам и аббатам, ибо, «не умея хорошо писать, люди могут извращенно понимать Священное Писание»[16], а ближайший сподвижник Карла Алкуин велел начертать на стене скриптория следующие стихи:

Нет благородней труда, чем работать над книгой святого.
И переписчик свою будет награду иметь.
Лучше книги писать, чем растить виноградные лозы:
Трудится ради души первый, для чрева — второй.
Мудрости древней и новой учителем станет,
Кто сочиненья прочтет достопочтенных отцов[17].

В то время каждый большой монастырь имел свой скрипторий, где наряду со священными текстами переписывали и сочинения древних авторов. Многие рукописи были иллюстрированы. И хотя от всего изобилия книжной продукции каролингской поры осталась лишь небольшая часть, все же она настолько значительна, что позволяет проследить не только основные этапы развития иллюстрации, но и различить особенности местных школ.

Каролингская рукопись представляет собой новый этап в развитии европейского книжного искусства. Проявившееся в архитектуре и монументальной живописи стремление следовать образцам искусства Римской империи сказалось и на характере оформления книги. Вместе с упрощенным, восходящим к античной основе шрифтом элементы классической традиции проникают и в миниатюру. После нескольких столетий господства орнаментики изображение человеческой фигуры приобретает более органичные формы, наблюдаются также попытки передачи объема и пространства. Но при этом книга не утрачивает декоративного характера. В рукописях широко используются орнаменты и инициалы англо-ирландского типа, сочетающиеся с мотивами, заимствованными из меровингской декорировки. Объединение этих столь различных по своей природе орнаментальных систем становится возможным благодаря некоторой их нивелировке, в частности смягчению динамики ирландских спиралей и плетений. Кроме того, в каролингской книге используются декоративные приемы, восходящие к раннехристианской и византийской традициям. С возникновением империи, когда заказчиками книг нередко становятся императоры и лица их ближайшего окружения, появляется потребность в создании особенно роскошных кодексов. В этих случаях применялась пурпурная окраска страниц, текст на которых писали золотом или серебром, что заставляет вспомнить некоторые раннехристианские рукописи, в частности «Венскую Книгу Бытия». Каролингским иллюминаторам были, несомненно, доступны как рукописи, хранившиеся и копировавшиеся в основанных ирландскими миссионерами монастырях, так и книги, купленные Карлом Великим в Италии или привезенные византийскими монахами, бежавшими от преследований иконоборцев. Возможно, некоторые из приезжих византийцев сами принимали участие в изготовлении книг для императорского двора.

Во времена Карла Великого центром изготовления иллюминованных рукописей был Ахен. Здесь возникла придворная мастерская, продукция которой отличается особенной роскошью оформления. Первым ее шедевром было так называемое Еван-

гелие Годескалька (Париж, Национальная библиотека).

Рукопись эта представляет собой книгу «евангельских чтений», содержащую не полный текст Нового Завета, но лишь те его части, которые читались в течение года во время церковных богослужений. Во включенных в книгу посвятительных стихах, составленных писцом Годескальком, говорится, что он, Годескальк, «нижайший слуга» короля, сделал эту книгу по заказу Карла и его жены Хильдегарды в ознаменование крещения королевского сына Пипина в Риме Папой Адрианом. Поскольку крещение это состоялось в Пасху 781 года, Евангелие Годескалька датируют 781—783 годами. По своему оформлению оно существенно отличается от произведений книжного искусства предшествующей поры.

Весь текст книги написан золотыми и серебряными буквами по пурпурному фону, а открывающий его огромный инициал по своей форме и орнаментике восходит не к меровингской, а к англо-ирландской традиции. Книга украшена шестью миниатюрами в размер страницы — изображениями четырех евангелистов, Христа и композицией «Источник жизни». Фигуры Христа и евангелистов исполнены в совершенно иной манере, чем немногочисленные изображения в меровингских рукописях: пропорции, строение тела говорят о влиянии раннехристианских образцов.

В Евангелии Годескалька все шесть миниатюр расположены в начале книги перед текстом. За «портретами» представленных в сильном движении евангелистов, в экстазе склонившихся над своим текстом, следует неподвижный, величественно восседающий на троне Христос. Правая рука его поднята в благословляющем жесте, в левой находится открытый кодекс. Поза Христа фронтальна, пропорции тела близки к классическим, очертания фигуры обладают гибкостью. Его округлое безбородое лицо напоминает образы катакомб и ранних христианских рельефов. Обрамленное четким контуром, оно тронуто легкой светотеневой моделировкой. Ступни Христа опираются на изображенное в перспективном сокращении подножие трона.

IHS
XPS

Все же миниатюра создаст впечатление не реального образа, но божественного видения. Фигура Христа помещена на фоне зубчатой стены — ограды Небесного Иерусалима, над которой виднеются пурпурные и светлые полосы, покрытые узорами цветущих растительных побегов, спиралей, звездочек. Окруженная золотой рамкой миниатюра искрится рассеянными по всему листу золотыми пятнами — нимба Христа, букв надписи с его именем, украшений его одежды, подушки трона, золотого оклада книги, золотого обрамления зубцов крепостной стены, золотого подножия трона. Об особом значении, которое придавалось в то время золоту, говорит сам Годескальк в посвятительном письме, адресованном королю. По его словам, золото отражает сияние вечной жизни. Подобным же образом характеризовал блеск золота современник Годескалька Дагульф, также писец Придворной школы, который считал необходимым применять золото в воспроизведении текста священных книг, ибо золото букв Святого Писания служит обещанием златого небесного царства. Наконец, декоративное убранство миниатюры дополнено мотивами англо-ирландской орнаментики — плетениями и спиралями, заполняющими рамку композиции.

На обороте листа с благословляющим Христом помещена последняя из шести миниатюр — «Источник жизни» (ил. 133). Расположенная на развороте перед началом текста, она является как бы наглядным обобщением смысла книги: Евангелие — источник вечной жизни. В искусстве западноевропейского Средневековья это новый иконографический мотив. Он восходит к истолкованию отцами Церкви тех мест из Ветхого Завета и Апокалипсиса, где упоминается об устремляющихся к источнику зверях или птицах. По словам теологов, жаждущие воды существа олицетворяют жажду вечной истины и спасения через крещение. Первые изображения «Источника жизни» появились, по-видимому, на Востоке, но лишь в каролингском искусстве источник этот приобрел форму увенчанного крестом колодца под балдахином. «Жаждущие истины» олень, пеликан, павлины, голуби — существа, связанные с древней христианской символикой. Они окружают колодец,

132. Благословляющий Христос. Миниатюра Евангелия Годескалька, 781–783 гг. Париж, Национальная библиотека
←

заполняя всю поверхность страницы, обрамленной декоративным бордюром.

Подобный бордюр с плетениями и спиралями окружает и страницу с началом текста. Поверхность ее разделена на две колонки, покрытые пурпурной краской. Первую из них заполняет огромная монограмма из букв IN, повторяющая форму подобных англо-ирландских монограмм. Несколько маленьких букв дополняют начало фразы «In illo tempore» («В то время») — это первые слова рассказа Матфея об обручении Марии и Иосифа и Рождестве Христовом. Во второй колонке размещены семь строчек текста, написанного золотыми буквами.

133. Источник жизни и вступление к Евангелию от Матфея. Разворот рукописи Евангелия Годескалька, 781—783 гг. Париж, Национальная библиотека

Евангелие Годескалька определило характер книжной продукции Придворной школы. Рукописи ее, большая часть которых изготовлялась по заказам Карла и его придворных, отличается богатством оформления, объединяющего почерпнутые из разных источников декоративные мотивы. Наряду с Евангелием Годескалька наиболее прославленными рукопи-

сями Придворной школы являются Евангелие Ады (ок. 800 г., Трир, Городская библиотека) и Евангелие св. Медарда в Суассоне (начало IX в., Париж, Национальная библиотека).

Евангелие Ады было заказано для бенедиктинского аббатства некоей «Адой, служанкой Божьей», долгое время без достаточных оснований считавшейся сестрой Карла Великого. Книга открывается десятью таблицами канонов Евсевия, столбцы которых разделены колонками декоративной аркады, образующей как бы портал кодекса. Перед началом каждого из евангельских текстов помещены «портреты» евангелистов. Сидя на тронах под сенью архитектурных ниш, они заносят в книгу слова Божественного Пи-

134. Евангелист Лука. Миниатюра Евангелия Ады, ок. 800 г. Трир, Городская библиотека

сания, внушаемые им крылатыми небесными существами тетраморфа, или демонстрируют зрителю раскрытый кодекс. Несомненно, мотив восседающих в нишах евангелистов восходит к раннехристианской иконографии, уподоблявшей их проповедующим в храме епископам. Однако от ранних прототипов, например от изображения св. Луки в так называемом Кембриджском Евангелии св. Августина (VI в., Италия, Кембридж, Университетская библиотека), евангелисты рукописи Ады отличаются динамикой поз и жестов, передающих состояние духовного напряжения.

Из трех названных рукописей Придворной школы самым эффектным по декоративному оформлению является Евангелие из монастыря Св. Медарда в Суассоне. Полагают, что рукопись была изготовлена для Карла Великого в начале IX века. Позднее, в 827 году, Людовик Благочестивый подарил ее суассонскому монастырю. Весь текст Евангелия написан золотом, основные разделы открываются большими инициалами. В начале кодекса помещена величественная композиция «Поклонение агнцу», далее следуют «Источник жизни», двенадцать таблиц канонов и открывающие каждый евангельский текст «портреты» евангелистов. Кроме того, в некоторые миниатюры и инициалы включены бегло набросанные по сторонам аркад или в утолщениях букв маленькие сценки на сюжеты Евангелия или фигурки отдельных персонажей. Скромный размер этих изображений и отведенное им второстепенное место говорят о не преодоленном еще предубеждении против изображения евангельских сцен. И все же эти картинки знаменуют рождение повествовательной иллюстрации.

Миниатюрист, украшавший это Евангелие, постоянно вводит в композицию архитектурные обрамления и фоны. Придавая миниатюрам импозантность, они вместе с тем нарушают традиционную плоскостность, характерную для ранней средневековой книжной графики. Представленные в перспективном сокращении архитектурные фрагменты, заполняющие фоны миниатюр, обогащают изображение оптической иллюзией, создающей ощущение зыбкой, изменчивой глубины.

135. Поклонение агнцу. Миниатюра Евангелия из монастыря Св. Медарда в Суассоне, начало IX в. Париж, Национальная библиотека

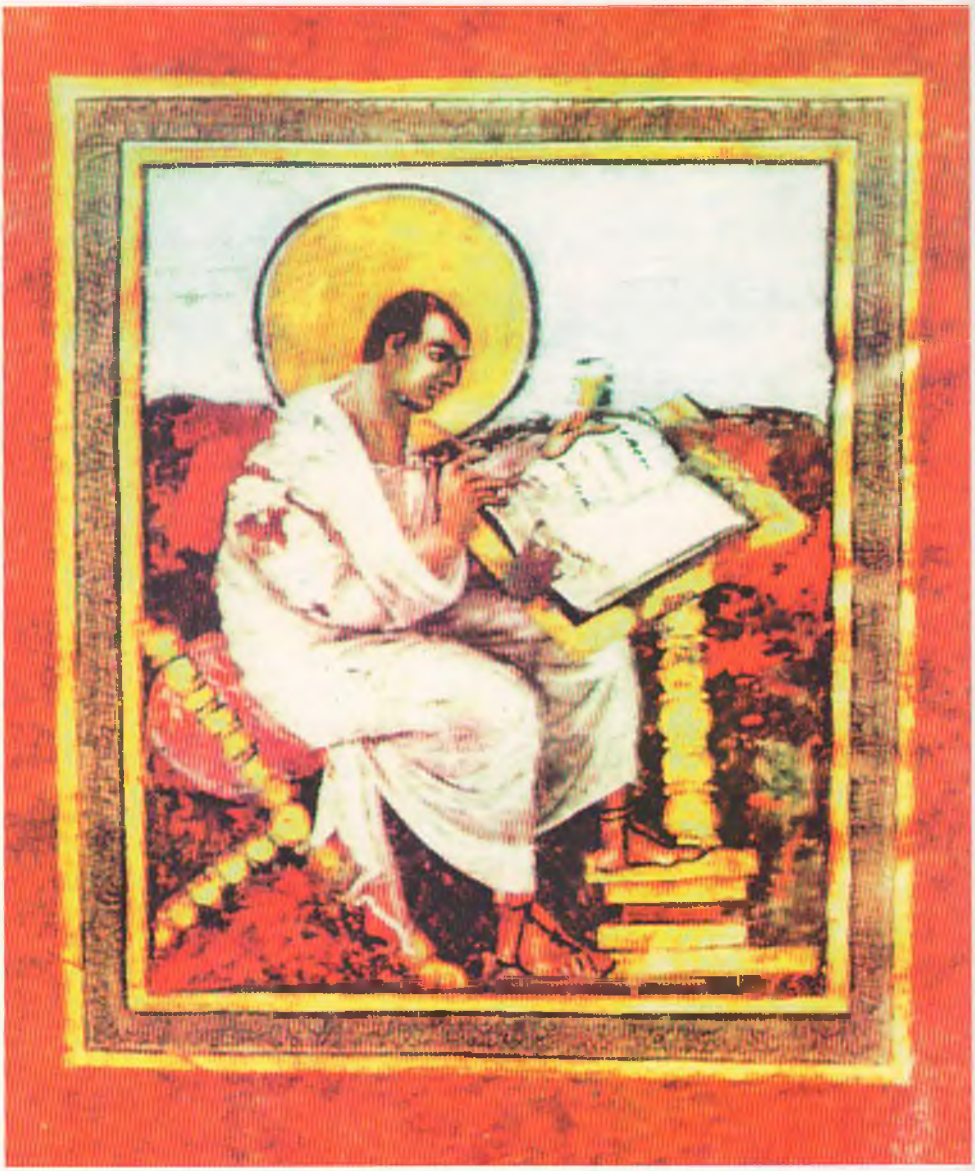
136. Евангелист Иоанн. Миниатюра Евангелия из монастыря Св. Медарда, начало IX в.
Париж, Национальная библиотека

Одной из самых эффектных миниатюр кодекса является «Поклонение агнцу» (ил. 135). Расположенная на первом листе, она открывает вводный текст св. Иеронима. Сцена «Поклонения агнцу» увенчивает величественный четырехколонный портик, занимающий около двух третей высоты композиции. Сквозь его проемы открывается вид на двор, замкнутый фасадом здания, который прорезан двумя углублениями. В центре портика к архитраву прикреплена красная портьера. Ее концы обвиты вокруг боковых колонн. Архитектурными выступами и углублениями декорирован и высокий архитрав, на котором помещены медальоны с четырьмя символами евангелистов. Верх архитрава замыкает золотистая полоса, усеянная изображениями рыб и морских зверей, — это упоминаемое в Апокалипсисе стеклянное море, «подобное кристаллу». И лишь здесь, на самом верху, на этом величественном архитектурном подножии, располагается сюжет апокалипсического видения. Центром его является золотой медальон с фигурой агнца с книгой за семью печатями. По сторонам, на краях кристального моря, стоят поклоняющиеся божественному видению старцы. От сияющего медальона агнца на головы старцев и символы евангелистов изливаются потоки лучей.

На фоне причудливых изломов архитектуры, представляющей нечто вроде экседры, восседает евангелист Иоанн, придерживая лежащую на коленях раскрытую книгу. Помещенный под углом к картинной плоскости трон, под подножием которого виднеется угол какой-то плиты, кажется неустойчивым и колеблющимся. А вверху, подле закругления обрамляющей трон арки, вставлены две бегло набросанные сценки: слева Христос превращает воду в вино, справа — пир в Кане Галилейской. Стремление нарушить незыблемость плоскости заметно и в изображении евангелиста Марка, сидящего под распахнутым занавесом на фоне травы с изгибающимися побегами цветов. Трон евангелиста также поставлен наискось, подножие же, как и стоящий рядом пюпитр, изображены в обратной перспективе. Фигура евангелиста дана в сложном развороте — записывая в книгу слова, которые диктует ему крылатый лев, он весь обращается в слух, резко повернув голову к своему не-

бесному символу. В верхних углах миниатюры, по сторонам арки, виднеются маленькие фигурки ангела и Иоанна Крестителя, в то время как на развороте кодекса, над аркой, обрамляющей начало текста, представлены «Крещение Христа» и триумф Христа над дьяволом.

Наряду с так называемой Придворной школой в Ахене во времена Карла Великого существовал еще



137. Евангелист Матфей. Миниатюра Венского Коронационного Евангелия, конец VIII в. Вена, Городская сокровищница

138. Евангелист Иоанн. Миниатюра Венского Коронационного Евангелия, конец VIII в. Вена, Городская сокровищница

один скрипторий, также обслуживавший императора. Миниатюры рукописей этой мастерской очень отличаются от продукции Придворной школы живописной манерой исполнения и подлинной близостью к традициям античной живописи. Именно эта группа памятников наиболее оправдывает определение искусства империи франков IX века как «Каролингского Ренессанса».

Самым прославленным произведением этой группы памятников является так называемое Коронационное Евангелие Карла Великого (Вена, Городская сокровищница), исполненное в конце VIII века. Согласно преданию, оно было найдено императором Оттоном III в гробнице Карла в Ахенской капелле, когда он приказал вскрыть саркофаг в 1000 году. С тех пор рукопись почиталась как святыня и на ней приносили присягу при коронации германские императоры.

139. Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия Эбо, 816–820-е гг. Эперне, Городская библиотека

Текст Евангелия Карла Великого написан золотом по пурпурному фону. Однако этим приемом декорировки, восходящим к раннехристианской и византийской книге, ограничивается сходство с оформлением рукописей Придворной школы. Здесь нет ни нагромождений архитектуры, ни орнаментальных плетений, ни занимающих целые страницы орнаментированных инициалов. Евангелисты в этом кодексе изображены на фоне пейзажа под открытым небом. Головы их окружены нимбом, но символы тетраморфа отсутствуют. Фигуры представлены в свободных, естественных позах, либо склонившимися над пюпитрами, либо показывающими свиток или кодекс. Широкая светотеневая лепка фигур, преобладание пятна над контуром воскрешают манеру античной живописи. Пейзаж с полосой неба над линией горизонта создает впечатление пространственной глубины. Окружающая миниатюры скромная рамка воспринимается как проем окна. Все это столь необычно для северо-европейской живописи раннего Средневековья, что высказывалось предположение об участии в работе приезжих византийских мастеров. Если это и так, то, вероятно, не все миниатюры выполнены ими. В отличие от свободной пространственной трактовки фигур Матфея (ил. 137) или Марка, в манере изображения Иоанна (ил. 138) чувствуется другая рука. Об этом говорит и большее значение контуров и линий складок одежды, и необычная пышность трона, почти целиком заслоняющего пейзаж, и, наконец, нарушение рамки миниатюры выступающим за ее пределы подножием трона. Миниатюрист, следовательно, воспринимает пространство за рамкой не как нечто самостоятельное, но как часть единой поверхности листа. И все же, если отвлечься от частностей, иллюстрации Венского Коронационного Евангелия восходят к эллинистической живописной традиции, составляя контраст парадной репрезентативности рукописей Придворной школы.

Таково было наследие, доставшееся после кончины Карла Великого художникам младшего поколения. Во времена Людовика Благочестивого Ахен перестал быть центром книжного искусства. Эта роль перешла к Реймсу, когда архиепископом его стал Эбо (816—845), друг юности императора, человек,

обладавший большим влиянием. Покровительствуя местным скрипториям, Эбо приглашал в Реймс лучших каллиграфов и иллюминаторов. В 820—830-х годах здесь были созданы рукописи, принадлежащие к шедеврам каролингского искусства. Несомненно, истоки реймсской школы восходят к наследию ахенских мастерских, в особенности к классическим традициям группы Коронационного Евангелия. Однако даже повторяя иконографию этих миниатюр, реймсские мастера лишают классические образы их величавого спокойствия, внося в них ту напряженную экспрессию, которая станет существеннейшей чертой средневекового искусства Европы.

Стиль реймсской книжной графики проявился уже в миниатюрах Евангелия Эбо, заказанного архиепископом в близлежащем монастыре между 816 и серединой 820-х годов (Эперне, Городская библиотека). Полагали, что иллюстратор Евангелия Эбо был учеником мастера Коронационного Евангелия. Во всяком случае, он, несомненно, использовал в качестве образца композиции своего старшего собрата. Об этом свидетельствует, например, изображение евангелиста Матфея (ил. 139). Как и в Коронационном Евангелии Карла Великого, Матфей сидит под открытым небом за пюпитром в профиль к зрителю и пишет в лежащей перед ним книге. Однако манера исполнения решительно изменилась. Прежде всего она стала более графичной. Живописное пятно вытесняется теперь беспокойной, вибрирующей линией. Эта динамичная, дробная, дрожащая линия уже сама по себе вносит в изображение оттенок лихорадочной возбужденности. Все здесь: фигура, одежды, бегло намеченный склон холма, деревья — охвачено трепетом. Но этого мало. Для того чтобы передать состояние охватившего евангелиста экстаза и подчеркнуть сверхъестественное значение происходящего, художник прибегает к деформации. Широко открытые глаза Матфея словно выкатываются из орбит, волосы поднимаются над головой в виде змеящихся прядей, а лежащие на книге пальцы, переносящие на страницу слова Божественного Завета, непомерно вытягиваются и причудливо изгибаются, как бы пронизанные таинственной вибрацией.

Использованные в книге декоративные элементы также восходят к ахенской традиции, однако утра-

чивают тяжеловесную пышность, присущую книгам Придворной школы. Текст Евангелия Эбо написан золотом, но не по пурпурному, а по светлому фону пергамена, рисунок больших, украшенных плетением инициалов приобретает изящество и легкость. Обрамления же таблиц канонов ограничиваются

140. Таблица канонов. Миниатюра Евангелия Эбо. 816—820-е гг. Эперне, Городская библиотека

лишь двумя колоннами по краям с опирающимся на них легким фронтоном. При этом опорные колонки прорастают изгибающимися ветками, а на склонах фронтонов среди вьющихся кустиков появляются маленькие оживленные фигурки зверей, птиц и людей.

Тем же беспокойным духом, что и миниатюры Евангелия Эбо, пронизаны иллюстрации одного из самых выдающихся памятников каролингской миниатюры — Утрехтской Псалтири (между 816—835 гг., Утрехт, Библиотека университета). Среди рукописей реймсской школы она занимает особое место. В ней нет живописных миниатюр. Иллюстрации ее представляют собой беглые перовые рисунки без рамок, перерезающие в разных местах страницы все три колонки текста. Как текст, так и иллюстрации нанесены коричневыми чернилами (бистром).

Псалтирь — одна из самых распространенных книг средневековой Европы. Псалмы не только читались во время богослужения в храме, но и использовались для индивидуальных молитв. Многие из сохранившихся рукописей украшены миниатюрами, однако, поскольку псалмы не имеют связного повествовательного сюжета, чаще всего иллюстрации посвящали истории автора псалмов — царя Давида. Как мы видели, именно так иллюстрирована исполненная в Англии в конце X века Саутгемптонская Псалтирь. Миниатюры Утрехтской Псалтири принадлежат к другой, гораздо более редкой традиции. Большая часть из них представляет собой буквальную иллюстрацию поэтического текста псалмов, когда каждая метафора является поводом для конкретного образа. Поэтому сюжеты миниатюр разнообразны, на каждом шагу обыденное переплетается с чудесным. Число изображений огромно — каждый псалом открывается иллюстрацией, и в каждой из них соединено несколько эпизодов — событий, происходящих на небе, и на земле, среди холмов и на берегах рек и морей, в крепости или подле христианского храма.

«Спаси, Господи; ибо не стало праведного, ибо нет верных между сынами человеческими,— молит псалмопевец.— Ложь говорит каждый своему ближнему; уста льстивы, говорят от сердца притворного. Истребит Господь все уста льстивые, язык велеречивый...

Ради страданий нищих и воздыхания бедных ныне восстану, говорит Господь, поставлю в безопасности того, кого уловить хотят. Слова Господни — слова чистые, серебро, очищенное от земли в горниле, семь раз переплавленное» (ил. 141), — так звучат слова 11-го псалма. На иллюстрации мы видим стоящего на холме псалмопевца со свитком в руках, взывающего к Господу. В небесах Господь встает со своей сферы и вручает копье ангелу ради спасения бедных, устремляющих к нему в мольбе руки. Справа внизу ангел, спустившийся на землю, вонзает свое копье в «уста льстивые и велеречивые» одного из лжецов. Выше, над их толпой, виднеется горн с двумя кузнецами, — этот мотив навеян сравнением слов Господних с седьмикратно переплавленным в плавильне земли серебром. Наконец, образ ходящих вокруг нечестивцев воплощен в изображениях людей, стоящих у какого-то круглого кольца или вращающих нечто вроде турникета.

«Доколе, Господи, будешь забывать меня вконец, доколе будешь скрывать лице Твое от меня?.. Доколе врагу моему возноситься надо мною? Призри, услышь меня, Господи, Боже мой! Просвети очи мои, да не усну я сном смертным; да не скажет враг мой: «я одолел его». Да не возрадуются гонители мои, если я поколеблюсь», — гласит псалом 12-й. И мы видим сидящего под деревом псалмопевца, на глаза которого падают лучи от небесного факела, — это Господь «просвещает очи его», а стоящий рядом открытый саркофаг ассоциируется со словами о сне смертном (ил. 142). Наконец, враги псалмопевца представлены в виде группы вооруженных копьями людей, во главе которых стоит воин, направляющий на псалмопевца свой лук.

Такая буквальная интерпретации текста порождает обилие реальных мотивов. Так, например, слово «сон» иллюстрируется двумя кроватями со спящими людьми, фраза: «Как скот был я перед Тобою» (Псал. 73) — изображением кобылы с жеребенком, слова: «Окружили меня как пчелы» (Псал. 118) — фигурой воина, с трудом отбивающегося от огромных пчел, а хвала Господу — «Хвали Иерусалим Господа, хвали, Сион, Бога твоего, ибо он укрепил верен ворот твоих, благословлял сынов твоих» (Псал. 147) —

фигурами двух ангелов, вставляющих запоры в петли ворот обнесенной стенами крепости.

Рисунки Утрехтской Псалтири пронизаны бурной динамикой. Среди намеченных беглыми штрихами холмов и долин мчатся, словно подхваченные вихрем, воины, путники, ангелы. Легкие тела их едва прикасаются к земле, одежды развеваются, головы наклонены

141. Иллюстрация к псалму 11. Миниатюра Утрехтской Псалтири, 816–830-е гг. Утрехт, Библиотека университета

вперед. Но при всей беглости рисунок удивительно точен и насыщен деталями. В маленьком домике или храме, затерявшемся среди холмов, художник не забывает показать портьеру на дверях, в сцене выезда на охоту умеет передать и нетерпение скачущих вокруг охотников собак, и трепетанье крыльев взлетающего сокола, и горячность резвого скакуна.

142. Иллюстрация к псалму 12. Миниатюра Утрехтской Псалтири, 816–830-е гг. Утрехт, Библиотека университета

143. Фрагмент иллюстрации к псалму 26. Миниатюра Утрехтской Псалтири, 816–830-е гг. Утрехт, Библиотека университета

На фоне ранней североевропейской средневековой иллюстрированной книги Утрехтская Псалтирь представляет собой явление совершенно необычное. Она выделяется как огромным количеством иллюстраций и множеством разнообразных сюжетов, так и живостью и реальностью изображений. Многие исследователи пытались найти истоки этих иллюстраций. Несомненно, их следует искать в произведениях позднеантичного искусства. Однако даже если у художника и были какие-то образцы, несомненно, они радикально переработаны им. Утрехтская Псалтирь — не копия античного памятника. Это произведение средневекового искусства, пронизанное экспрессией, динамикой и исполненное мастером исключительно высокого дарования.

Утрехтская Псалтирь оказала влияние на дальнейшее развитие книжной графики, в особенности английской. В 1000 году рукопись была привезена в Англию, где ее трижды копировали в XI и XII веках. Лишь в 1716 году она вернулась на континент.

Каролингская империя оказалась недолговечной. Еще при жизни Людовика Благочестивого начались раздоры между его сыновьями, завершившиеся разделением государства, закрепленным уже после кончины Людовика Верденским договором 843 года. Согласно этому договору, империя была разделена на три части — западные провинции достались Карлу Лысому,

восточные — Людовику Немецкому, Италия же с Лотарингией и районом Ахена отошла под власть Лотаря, получившего также императорскую корону. Ослабленное внутренней борьбой государство франков оказалось неспособным противостоять набегам внешних врагов — норманнов на севере, мусульман на юге и венгров на востоке. Династия Каролингов угасает — раньше всего ветвь Лотаря, затем, в начале X века (в 911 году) последнего ее представителя в Германии сменил саксонский герцог Генрих Птицелов. Лишь во Франции династия Каролингов номинально просуществовала до 987 года — до коронования Гуго Капета.

Правивший в западной части государства франков внук Карла Великого Карл Лысый (843—877), подобно своему деду, покровительствовал распространению грамотности и поддерживал деятельность монастырских скрипториев. Под особенным его покровительством находился монастырь Сен-Дени, с которым связано становление Каролингской династии. Приглашенный ко двору Карла ирландский теолог Иоганн Скотт Эриугена, один из образованнейших людей своего времени, перевел с греческого сочинение «О небесной иерархии», рукопись которого была подарена в 827 году Людовику Благочестивому византийским императором Михаилом. Сочинение это приписывали Дионисию Ареопагиту, отождествлявшемуся в то время с миссионером и мучеником Дионисием, первым епископом Парижа, святым патроном монастыря Сен-Дени[18].

Главным центром изготовления иллюстрированных рукописей был во времена Карла Лысого скрипторий аббатства Сен-Мартен в Туре. При Карле Великом, когда монастырь возглавлял Алкуин, в скриптории аббатства было переписано много книг, причем особенное предпочтение отдавалось Библии. Однако Алкуин был противником изображения сюжетов Священного Писания. Иллюстрированные Библии появились лишь в 830—840-х годах. Это первые североевропейские средневековые рукописи, в которые включены повествовательные циклы изображений, составляющие параллель к тексту. Одним из заказчиков таких Библий был сам король.

По сравнению с реймсскими рукописями, Библии турской мастерской отличаются более пышным де-

кортивным оформлением. В книгах много орнаментированных больших инициалов, украшенных золотом и серебром, более нарядным становится обрамление таблиц канонов. Что же касается миниатюр, то обычно они лишены той свободы и стремительной динамики, которые отличают книжную графику Реймсской школы. Иллюстрации к каждому разделу группируются в турских Библиях в один блок, занимающий по целой странице перед началом текста. Нередко миниатюры разделены на несколько горизонтальных ярусов, причем действие начинается в верхнем ряду, так что сюжеты, следуя друг за другом, образуют нечто вроде строчек, аналогичных строчкам текста. Рамки миниатюр и разделяющие эти строчки горизонтальные линии окрашиваются пурпуром, на который наносятся золотом надписи. Высказывалось предположение, что в качестве образцов для изображений были использованы миниатюры итальянской рукописи V века, которая, согласно преданию, находилась в библиотеке Алкуина. Однако если это и так, турские мастера несомненно расширили круг сюжетов и создали новый тип постраничных миниатюр, подчиняющих развитие действия строгой геометрической структуре.

Самая ранняя из дошедших до нас иллюстрированных Библий Турской школы — рукопись из монастыря Мутье-Гранвалль, сделанная при аббате Адельхарде (834—843) и хранящаяся теперь в Лондонской библиотеке Национального музея. Книга эта украшена четырьмя страничными иллюстрациями, четырьмя таблицами канонов и большим числом орнаментальных инициалов. Первая миниатюра, открывающая Книгу Бытия, разделена на четыре горизонтальные полосы. В верхнем ряду представлено сотворение Адама и Евы, во втором — Бог благословляет прародителей и запрещает им вкушать плод с древа познания добра и зла, в третьем следуют эпизоды грехопадения, в нижнем — изгнание из рая и жизнь Адама и Евы за его пределами. Действие в трех верхних рядах разворачивается на параллельной картинной плоскости полоске земли, над которой простираются синие, розовые и голубые полосы, отдаленно напоминающие планы воздушной

перспективы позднеантичных живописных произведений. Внизу изгнанные из рая Адам и Ева отгорожены от небесного света темной массой скалы и находятся на поросшей диким кустарником земле, которую Адам с усилием обрабатывает мотыгой.

144. История Адама и Евы. Миниатюра Библии Мутье-Гранвалль, 834–843 гг. Лондон, Библиотека Национального музея

145. Танцующий Давид. Миниатюра Библии Вивиена. 845–846 гг. Париж, Национальная библиотека

Эпизоды представлены лаконично, направление действия аналогично направлению строчек текста и ориентировано фигурой Бога, всегда повернутой вправо. Хотя действующие лица малоподвижны, ха-

рактер происходящего ясно выражен в их позах и жестах — благословляющем, предостерегающем или укоряющем жесте вытянутой руки Бога, в опущенных головах стыдливо прикрывающих наготу Адама и Евы и в их робкой попытке оправдаться: Адам указывает на Еву, Ева — на змея, наконец, в энергичном движении ангела, буквально выталкивающего из рая прародителей, в отчаянии воздевающих руки к небу.

В 845—846 годах в турском скриптории был изготовлен особенно роскошно оформленный экземпляр Библии, который, как гласит посвятительная надпись, был поднесен аббатом Вивиеном (844—851) Карлу Лысому (Париж, Национальная библиотека). В рукописи насчитывают тридцать семь инициалов, расписанных золотом и серебром, ряд страниц окружен декоративными рамками, четыре таблицы канонов помещены в архитектурные обрамления. Восемь больших иллюстраций открывают главные разделы книги — «Вступление» св. Иеронима, Книгу Бытия, Историю Моисея, Псалмы Давида, далее следуют «Христос во славе», «Обращение святого Павла», Апокалипсис. Завершает же иллюстрации сцена поднесения Библии Карлу Лысому.

Иллюстрации Библии Вивиена различны по композиции. Те их них, которые объединяют большое число эпизодов, делятся на несколько расположенных друг над другом ярусов. Таковы миниатюры, открывающие «Вступление» (эпизоды из жизни св. Иеронима) и Книгу Бытия. Другие миниатюры имеют центрическое построение и компонуются вокруг главного персонажа. Таковы «Давид, сочиняющий псалмы» и «Христос во славе». Обе эти миниатюры принадлежат руке выдающегося мастера, создающего новую иконографию при использовании традиций античной классики и Реймсской школы.

На миниатюре, открывающей Псалтирь, центральное место занимает фигура поющего и танцующего под звуки своей лиры царя-псалмопевца Давида. Композиция обрамлена овалом, синий фон которого со светлыми разводами создает впечатление воздушной небесной сферы. По сторонам Давида охраняют два воина, сидящие же наверху и внизу четыре музыканта аккомпанируют игре и пению царя. В углах

146. Поднесение рукописи Карлу Лысому. Миниатюра Библии Вивиена, 845—846 гг. Париж. Национальная библиотека

миниатюры, за пределами овала, расположены аллегорические фигуры четырех добродетелей, благословляющих Давида. Исполнение иллюстрации говорит о высоком мастерстве художника. Сложные движения танцующего царя, напряженность его

взгляда, ирреальность окружающей обстановки передают состояние экстаза, охватившего псалмопевца в момент божественного наития. Органичность движений, светотеневая лепка, мягкое течение одежд говорит о влиянии античной классической традиции, в то время как в экспрессии образа Давида чувствуется отзвук искусства Реймсской школы.

Пение царя Давида, сопровождавшее перенесение Ковчега Завета в иерусалимский храм, истолковывалось христианскими теологами как предзнаменование спасительного пришествия Христа. Новозаветной параллелью к нему становится открывающее Евангелия изображение Христа во славе. Это — явление Христа-судии в конце времен. Тема эта, восходящая еще к раннехристианским мозаикам, получила в каролингской рукописи новое истолкование, связывавшее ее как с предсказаниями Ветхого Завета, так и с идеей Страшного суда. Центр композиции занимает большая фигура Христа, восседающего на небесной сфере в сиянии мандорлы, имеющей форму цифры 8. Мандорлу окружают крылатые существа тетраморфа, обрамляющий же центральную часть ромб заканчивается медальонами с фигурами ветхозаветных пророков. В углах миниатюры помещены пишущие евангелисты. Строгость геометрической композиции оживлена беспокойными штрихами, придающими динамику оттененным золотыми бликами складкам плаща Христа и вибрирующим очертаниям ореолов божественного света, окружающим фигуры евангелистов.

Цикл иллюстраций Библии Вивиена завершает сцена поднесения рукописи королю. Группа монахов во главе с Вивиеном вручает кодекс Карлу Лысому, восседающему на троне в окружении приближенные и телохранителей. В этой миниатюре, посвященной реальному событию, отражается влияние репрезентативных религиозных изображений. Идея божественного происхождения земной власти выражена в доминирующем положении фигуры короля, подчеркнутом центральным расположением трона, преувеличенно большим размером фигуры Карла, склоняющимися над троном аллегорическими фигурами добродетелей и прежде всего в благословляющей деснице Божьей, простирающейся над головой коро-

ля. Все остальные персонажи расположены так, что не заслоняют фигуру Карла. Они помещены внизу и по краям миниатюры, составляя обрамление главного действующего лица. Здесь появляется, таким образом, прототип ярусного расположения пространственных планов на плоскости, которое станет типичным для композиций последующей поры.

Репрезентативное изображение монарха сохранилось еще в одной рукописи Турской школы — в

147. Император Лотарь. Миниатюра Евангелия Лотаря, 843–845 гг. Париж, Национальная библиотека

Евангелии Лотаря (между 843—845 гг., Париж, Национальная библиотека). Кодекс был выполнен в Туре в период примирения Лотаря и Карла Лысого. Книга эта, сделанная по заказу императора, роскошно украшена. Весь ее текст написан золотом, разделы текста открываются большими инициалами, таблицы канонов и некоторые миниатюры обрамлены декоративными бордюрами. Из шести больших миниатюр пять посвящены традиционным сюжетам — изображениям евангелистов и Христа во славе, на шестой же представлен император на троне с двумя телохранителями по сторонам. Огромная фигура Лотаря, занимающая почти всю высоту листа, сделана по образцу древнеримских изображений императоров. Поза его величественна, правой рукой он опирается на скипетр. Фронтальное положение фигуры несколько нарушается лишь легким поворотом головы и направленным вправо взглядом, а также движением руки, указывающей на соседнюю страницу, где золотом по пурпурному фону начертаны прославляющие Лотаря стихи.

В середине IX века в каролингских скрипториях был создан еще один элемент декоративного оформления рукописи. Это фигурный инициал, комбинация инициала и иллюстрации. Центром создания украшенных подобным образом манускриптов стал город Метц, архиепископом которого в то время был внебрачный сын Карла Великого Дрогон. В метцских рукописях 850-х годов миниатюры с изображением библейских сцен размещены в полях, образованных очертаниями букв, или же на стержнях самих букв. Возникший в IX веке тип фигурного инициала получил большое распространение в европейской книге следующих столетий.

Самым прославленным произведением метцского скриптория является Сакраментарий Дрогона (между 850—855 гг., Париж, Национальная библиотека). Этот богослужебный кодекс украшен огромными заглавными буквами, обвитыми побегами аканта и орнаментальными плетениями англо-ирландского типа. Они расписаны золотом и пурпурной краской, оттененными синим цветом. Главный канон мессы, посвященный евхаристии, открывает, как обычно, отождествляемая с крестом буква «Т». Инициал этот

148. Инициал «Т» из Сакраментария Дрогона, 850–855 гг. Париж, Национальная библиотека

занимает почти всю высоту страницы, оставляя вверху лишь место для благословляющей десницы Божьей. Несколько расположенных по сторонам орнаментированных букв составляют вместе с «Т» начало фразы «Тебя, Всемилостивейший Отче...». В толстые стержни «Т» вставлены изображения персонажей, упоминаемых в каноне как префигурации жертвы Христа: в центре вверху — Мельхиседек подле жертвенного алтаря, по сторонам от него — Авель и Авраам с жертвенными животными, внизу же, у основания, помещены фигурка еще двух жертвенных животных — быков.

Целую страницу занимает открывающий пасхальную службу инициал «D». Он также обвит побегами аканта, заполняющими и большую часть ограниченного контуром буквы поля, в пределах которого помещены еще изображения Гроба Господня, трех Марий и ангела, возвещающего о воскресении Христа.

149. Инициал «С» из Сакраментария Дрогона, 850–855 гг. Париж, Национальная библиотека

Еще две маленькие сценки вставлены справа в закругленную полосу буквы — это явление Христа двум Мариям и Марии Магдалине. Подобным же образом вставлена в округлое обрамление буквы «С» сцена вознесения Христа.

Тур и Метц были не единственными, но самыми значительными очагами развития каролингской миниатюры последнего периода ее расцвета. Обе школы создали важные предпосылки для дальнейшего развития средневекового книжного искусства. Это рождение повествовательной иллюстрации, появление фигурного инициала и слияние элементов классических античных форм с приемами декоративного искусства меровингской Франции и Британских островов.

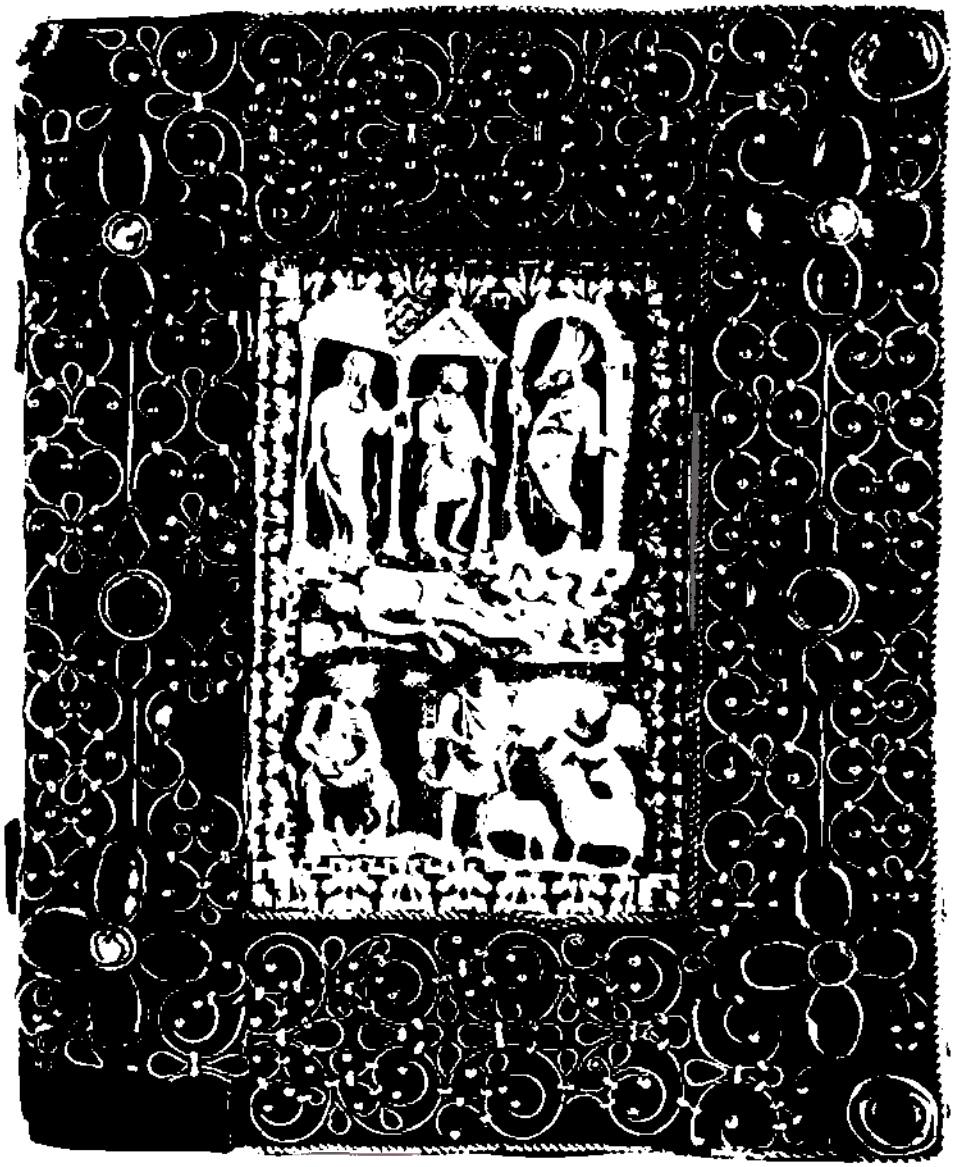
До нас не дошли произведения монументальной скульптуры каролингского периода. Скорее всего, она в то время не имела распространения, если же,

150. Христос-триумфатор. Рельеф на пластине слоновой кости оклада, Евангелие из Лорша, начало IX в. Ватикан, Апостолическая библиотека

как полагают некоторые, она и существовала, то лишь в виде редких исключений. Наше представление о скульптуре этого времени основано главным образом на мелкой пластике. Чаще всего это рельефы на изделиях из слоновой кости — окладах книг, ларцах, пиксидах[19], литургических гребнях. Как и в книжной миниатюре, в этих рельефах влияние античной классики сочетается со стремлением к динамике и экспрессии.

Книжные оклады средневековых рукописей, предназначавшихся для высшего духовенства и знати, нередко украшались пластинами из резной слоновой кости. Примером раннего рельефа книжного оклада

является выполненная, вероятно, в Ахене в начале IX века пластина, некогда украшавшая Евангелие из Лорша (Ватикан, Апостолическая библиотека). Она представляет собой род триптиха, в центре которого находится фигура Христа-триумфатора, попирающего силы ада, по сторонам же стоят два ангела. Каждая из трех фигур обрамлена аркой. Выше, над арками, два летящих ангела несут вписанный в круг рав-



151. Покаяние Давида. Рельеф на пластине слоновой кости для оклада Псалтири, 860—870-е гг. Париж. Национальная библиотека

поконечный крест, внизу же представлены два евангелиста и сцены «Волхвы перед троном Ирода» и «Поклонение волхвов».

Рельеф из Лорша выполнен под влиянием раннехристианских алтарных складней. Об этом говорят и пропорции фигур, и мягкое течение складок одежды, очерчивающих формы тела, хотя и приобретающих все же местами орнаментальный характер. Позы фигур статичны, рельеф неглубок, линии складок и контуры определяют характер формы. Рельеф из Лорша — первый дошедший до нас пример изображения Христа-триумфатора. Этот образ основан на словах 90-го псалма: «На аспида и василиска наступишь, попирать будешь льва и дракона». Согласно толкованиям средневековых теологов, лев в данном случае означает антихриста, василиск[20] — символ смерти, аспид[21] — символ греха, а дракон — воплощение дьявола. Изображение Христа, попирающего силы ада, будет встречаться позднее в произведениях романской и готической скульптуры.

Другой тип рельефа представлен на пластине оклада Псалтири (ил. 151), переписанной, вероятно, в Реймсе для Карла Лысого около 860—870 годов (Париж, Национальная библиотека). Сюжет его основан на покаянном псалме Давида (Пс. 50), обрекшего на смерть военачальника Урию и женившегося затем на его вдове Вирсавии. В верхней части рельефа изображен кающийся Давид перед укоряющим его пророком Натаном, ниже распластано тело убитого в сражении Урии, еще ниже представлены богач и бедняк из притчи Натана, рассказанной им в назидание Давиду (2 Цар. 12, 1). По характеру исполнения рельеф этот напоминает миниатюры Реймсской школы. Фигуры Давида и пророка Натана представлены в резком движении, сильно выступающие и глубоко западающие поверхности создают контрастную игру света и тени, что усиливает впечатление драматичности происходящего события.

С 30-х годов IX века одним из центров изготовления изделий из резной слоновой кости становится Метц. Наряду с пластинками для книжных окладов здесь изготовляют рельефы для ларцов, реликвариев, а также украшенные орнаментальной листвой и изображениями религиозных сюжетов литургиче-

152. Литургический гребень с изображением Распятия (Гребень св. Хериберта), вторая половина IX в. Кёльн, Музей Шнютцген

ские гребни, которыми епископы расчесывали волосы перед чтением мессы. Одним из самых известных изделий подобного рода является гребень с изображением «Распятия» (конец IX в., Кёльн, Музей Шнютцген), выполненным с характерной для Метцской школы декоративностью.

Образцом малораспространенной в это время статуарной пластики является исполненная, вероятно, в IX веке небольшая бронзовая статуэтка Карла Великого в виде всадника, задуманная как подобие статуй римских императоров (Париж, Лувр, высота 24 *см*). Правда, относительно датировки этого произведения существуют разные точки зрения, к

тому же, как установлено, статуэтка составлена из частей, исполненных в разное время. Все же, вероятно, луврский Карл Великий, происходящий из сокровищницы собора в Метце, восходит к каролингской поре. Карл представлен здесь с императорскими регалиями — в диадеме, с мечом и державой. Возможно, что прямым прототипом для статуэтки послужил памятник остготскому королю Теодориху работы римских мастеров, установленный в Равенне в VI веке и перевезенный Карлом Великим в Ахен в 800 году. Статуя эта погибла во время вторжения норманнов.

Поздним произведением каролингской скульптуры, далеким от античной традиции и скорее напоми-

153. Статуэтка Карла Великого, IX в. Париж, Лувр

154. Статуя-реликварий св. Веры, конец X в. Конк, церковь Сент-Фуа

нающим варварского идола, является исполненная, вероятно, во второй половине X века, в период угасания Каролингской династии и королевства франков, статуя св. Веры в Конке. Согласно преданию, св. Вера, девочка двенадцати лет, пострадала в 303 году в Ажане, городе на реке Гаронне, за верность христианской вере и отказ поклониться ложным богам. В 866 году, в период набегов норманнов на районы Юго-Западной Франции, останки св. Веры были перевезены в монастырь в Конке, после чего стали распространяться вести о чудотворной силе ее релик-

вий. В середине X века старая церковь Конка была расширена и стала привлекать большое число паломников. Вероятно, тогда была сделана статуя — вырезанный из дерева остов неподвижно сидящей на троне фигуры с симметрично лежащими на подлокотниках руками и широко раскрытыми огромными инкрустированными глазами. Статуя обита листами золота и осыпана драгоценностями, число которых увеличивалось с течением времени. Внутри остов полый и содержит останки святой, так что статуя представляет собой род реликвария.

Вести о чудесах, совершавшихся в храме, привлекли внимание Бернара, главы соборной школы в Анжере, который в начале XI века трижды посетил Конк, написав в 1010 году книгу «Чудеса святой Веры». В ней он рассказывает о стоявшей в алтаре храма в Конке фигуре, которую он сначала «с неприязнью счел за изображение Венеры или Дианы», столь непривычно было для него статуарное изображение святой. Впрочем, по его словам, св. Вера производит большое впечатление на посетителей. «Когда видят ее впервые,— пишет Бернар,— всю в золоте, сверкающую драгоценными камнями и похожую на человеческую фигуру, большинству посетителей, созерцающих ее, кажется, что статуя смотрит на них как живая и что она впитывает своими глазами их молитвы»[22]. Видимо, подобные реликварии положили начало рождению в церквах круглой пластики, столь долго отвергавшейся из страха перед идолопоклонством. Сохранявшаяся на протяжении столетий вера в чудотворность реликвий, хранившихся в статуе, позволила ей избежать судьбы многих средневековых изделий из драгоценных металлов, впоследствии разграбленных и переплавленных.

В конце X века прервалась последняя ветвь дома Каролингов, пережив угасание той блестящей культуры, которая получила в истории название каролингского Ренессанса. Искусство конце VIII—IX веков было первым в период Средневековья сознательным обращением к античной традиции, соприкосновение с которой оживило средневековое искусство и расширило его иконографическую программу. Впитав элементы наследия древности, оно не свернуло, однако, со своего пути.

[1] Речь идет об императрице Ирине, захватившей византийский престол, свергнув и ослепив своего сына Константина.

[2] *Левандовский А.* Карл Великий. М., 1995. С. 80.

[3] *Блаженный Августин.* О Граде Божьем. М., 1994. Т. IV. С. 223.

[4] *Braunfels W., Schnitzler H.* Karolingische Kunst // Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben. Düsseldorf, 1965. Bd 3. S. 320–322. Четырехтомное издание «Карл Великий, труды его жизни и наследие» вышел в Дюссельдорфе в 1965–1987 гг., после выставки 1965 г. в Ахене, посвященной Карлу Великому и его времени, где было собрано огромное количество памятников и документов.

[5] Пфальцами со времен Каролингов называли большие дворцовые комплексы. Наименование это происходит от латинского слова «palatium» (дворец), восходящего, возможно, к обыкновению римлян называть так дворец, стоявший на Палатинском холме.

[6] О реконструкции пфальца см.: Karl der Große. Werk und Wirkung. Die Ausstellung. Aachen, 1965. S. 395–399; *Hugot L.* Der Dom zu Aachen. Aachen, 1991. S. 6 ff.

[7] *Hugot L.* Der Dom zu Aachen. S. 5.

[8] *Дюби Ж.* Европа в средние века. Смоленск, 1994. С. 15.

[9] *Hugot L.* Der Dom zu Aachen. S. 24.

[10] Название это связано с тем, что в течение долгого времени в нартексе стояло бронзовое изображение волка или медведя римской работы II в. н. э., может быть раньше украшавшее фонтан. Скульптура эта сохранилась и находится в сокровищнице собора.

[11] *Hugot L.* Der Dom zu Aachen. S. 20.

[12] Опыт тысячелетий. Средние века и эпоха Возрождения. Быт, нравы, идеалы. М., 1996. С. 297.

[13] Слово «деамбулаторий» происходит от *фр.* deambulare – шествовать, следовать друг за другом. Кольцевые обходы предназначались для паломников, которые, проходя через них, могли обозревать находящиеся в капеллах реликвии и поклоняться им.

[14] *Каратаев А. В.* Вселенские соборы. М., 1994. С. 501.

[15] *Grimme E. G.* Der Don zu Aachen. Architectur und Ausstattung. Aachen, 1994. S. 55

[16] *Левандовский А.* Карл Великий. С. 123.

[17] Памятники средневековой латинской литературы, IV–IX вв. М., 1970. С. 261.

[18] В Деяниях апостолов (17, 34) упоминается некий грек по имени Дионисий, который в I в. был обращен в христианство апостолом Павлом во время его проповеди в афинском ареопаге. Именем этого Дионисия Ареопагита подписал свои сочинения живший во второй половине VI в. на Востоке, возможно в Сирии, христианский теолог, именуемый ныне

Псевдо-Дионисием Ареопагитом. В VIII—IX вв., когда его сочинение попало во Францию, он был отождествлен с одним из первых галльских миссионеров, упомянутым Григорием Турским св. Дионисием (III в.), на могиле которого был воздвигнут храм Сен-Дени. Согласно преданию, он был первым епископом Парижа.

[19] *Пиксиды* — сосуды для святых даров.

[20] Согласно средневековым бестиариям, василиск — одноногий петух со змеиным хвостом. Он рождается из яйца, снесенного петухом и высиженного жабой, и обладает взглядом, убивающим все живое.

[21] *Аспид* — род злобного змея, расслабляющегося при звуках музыки. Чтобы избежать этого, аспид, услышав первые ее звуки, прижимает одно ухо к земле, другое же затыкает своим хвостом. Таким его обычно и изображают на средневековых рельефах.

[22] *Foy J. C.* Conques. Zodiaque, 1981. P. 10.

ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ В X – НАЧАЛЕ XI ВЕКА

В истории континентальной Европы конец IX — начало X века были временем разрухи и бедствий. Ее северные и западные берега подвергались набегам норманнов, в Центральную Европу вторглись с востока венгры, а со стороны Средиземного моря угрожали арабы, обосновавшиеся в Испании и совершавшие набеги на Сицилию, в Италию и на побережье Прованса. В Европе тогда не было силы, способной организовать отпор. Лишь в середине X века на континенте вновь появилось могущественное государство — Оттоновская империя, возникшая на основе восточной части распавшейся империи Каролингов.

В конце IX — начале X века культурная жизнь Европы замерла. Она теплилась лишь на окраинах — в Англии и Испании. Правда, и там обстановка была мало благоприятной для расцвета искусства. Англия подвергалась нападениям норманнов, а большая часть Испании находилась под властью вторгшихся в 711 году мусульман — арабской династии Омейядов. И все же и в Англии, и в Испании в монастырских скрипториях продолжала жить традиция христианской книжной миниатюры, этой плодоноснейшей ветви дороманского искусства. В то время европейская миниатюра еще раз блеснула ярким многообразием форм, перед тем как влиться в единое русло романского стиля.

ИСКУССТВО ИСПАНИИ

Победа арабов отрезала Испанию от культурной жизни Европы. Остатки вестготского христианского государства сохранились лишь в ее северо-западной

части, где возникли королевства Астурия, а затем Кастилия и Леон. В начале IX века Карл Великий отвоевал Каталонию. Вся прочая территория Испании была под властью арабов.

На первых порах мусульмане не препятствовали христианам завоеванных ими территорий соблюдать свою веру. Скриптории монастырей продолжали изготовлять иллюстрированные рукописи, в орнаментике и миниатюрах которых наряду с элементами раннехристианских и вестготских традиций сказывалось также влияние искусства Востока. Здесь складывается так называемое мосарабское искусство. Его характерными признаками являются яркость чистых локальных цветов, плоскостность, геометризация рисунка, условность в изображении фигур и при этом — чрезвычайное богатство фантазии и смелость декоративных приемов. Среди сохранившихся рукописей известно несколько Библий, но наибольшее число иллюминованных испанских манускриптов этой поры содержат комментарии Беатуса из Лиебаны к Апокалипсису и Книге Даниила.

Комментарии Беатуса были составлены около 786 года в монастыре в Лиебане, находившемся в горах Астурии на побережье Атлантического океана. Беатус был известен в то время как противник проповедовавшегося архиепископом Толедо учения адаптионистов, согласно которому Христос был человеком и лишь приемным сыном Бога. Учение это, получившее распространение на территориях, подчиненных мусульманам, было признано еретическим. Напряженная обстановка на границе двух разных религиозных миров — мусульманского и христианского — особенно обострилась после начавшихся в середине IX века преследований христиан в мусульманской части Испании. В это время в Северную Испанию бежало много христиан из южных районов. Эти события, несомненно, способствовали особенному увлечению Апокалипсисом с его грозными пророчествами и предсказанием конца света. Неудивительно, что книга Беатуса приобрела исключительную популярность и была одобрена Церковью. С рукописи его было сделано большое количество копий.

Неизвестно, имелись ли миниатюры в рукописи самого Беатуса. Первые дошедшие до нас иллюстрированные экземпляры датируются X веком. Все они отмечены чертами мосарабского стиля, проникшего в Северную Испанию после прибытия христиан из мусульманских районов, откуда были привезены многочисленные иллюстрированные рукописи.

Испанские писцы и иллюминаторы имели обыкновение называть свои имена в заключительных

155. Изображение писцов подле буквы «Ω». Миниатюра испанской Библии, 960 г. Леон. Сокровищница церкви Сан Исидоро

156. Башня со скрипторием. Миниатюра Апокалипсиса Беатуса из монастыря Сан Сальвадоро в Тавара, 970 г. Мадрид, Национальный исторический архив

строчках текста, так называемых колофонах, где указывались иногда и место и дата изготовления рукописи. Случалось при этом, что писцы обращали внимание будущего читателя на вложенный ими огромный труд. Мы уже упоминали мастера Петруса, каллиграфа и миниатюриста рукописи Апокалипсиса, созданной в 1091—1109 годах в монастыре Санто Доминго де Силос (Лондон, Британский музей), обратившегося с мольбой к читателю бережно обращаться с книгой. Некоторые испанские рукописи со-

хранили даже изображения писцов и монастырских скрипториев. Так, на последнем листе исполненной в 960 году Библии (Леон, сокровищница церкви Сан Исидоро; ил. 155) под гигантской орнаментированной буквой «омега» — последней буквой греческого алфавита и вместе с тем символом Христа («Я есмь Альфа и Омега, начало и конец...», Отк. 1, 6) — помещены фигуры двух каллиграфов, Флорентиуса и Санктиона. Поднимая чаши, они возносят хвалу Всевышнему, давшему им силы достойно завершить работу. А в рукописи 970 года из монастыря Сан Сальвадор де Тавара (Мадрид, Национальный исторический архив) изображен скрипторий, примыкающий к высокой башне. Два писца сидят за работой, наклонившись над листами манускрипта. Очень подробно показан разрез башни с окнами, перекрытыми подковообразными арками, с лестницами, соединяющими этажи, с звонницей, где висят два колокола, которые приводит в движение с помощью длинного каната находящийся в нижнем этаже звонарь.

Разумеется, подобного рода изображения реалий монастырской жизни являются исключением. Миниатюры Апокалипсисов обычно посвящены видениям Иоанна, а также представляют сюжеты из Книги пророка Даниила, а иногда и других книг Ветхого Завета. Самая ранняя из сохранившихся рукописей Апокалипсиса Беатуса, датированная 926 годом и происходящая из монастыря Сан Мигуеле де Эскалада, иллюстрирована мастером по имени Магнус (Нью-Йорк, Библиотека Пьерпонта Моргана). Это художник яркого дарования. С помощью скупых графических средств — линии и локальных цветовых плоскостей — он воплощает атмосферу божественных видений книги Откровения. Таково «Запечатление избранных» (ил. 157). На фоне ослепительной желтизны верхней полосы фона с неба слетает солнечный ангел, «имеющий печать Бога живого», дабы отметить праведников, спасенных от Божьего гнева. В руках ангела длинный стержень, увенчанный золотым крестом. Ниже, на сиреневой и розовой полосах фона, располагаются группы избранных. Фигуры их слиты в компактные массы, у всех одинаковые лица с огромными глазами, однако разноцветные пятна

157. Запечатление избранных.
Миниатюра Апокалипсиса Беатуса
из монастыря Сан Мигуеле де Эскалада.
Нью-Йорк, Библиотека
Пьерпонта Моргана

158. Поклонение золотому изображению царя Навуходоносора и Три отрока в пещи огненной. Миниатюра Апокалипсиса Беатуса из монастыря Сан Мигуеле де Эскалада, работа мастера Магнуса. Нью-Йорк, библиотека Пьерпонта Моргана

одежд и змеящиеся полосы складок придают композиции динамику. Темно-синяя кайма опоясывающего землю океана с плавающими в нем рыбами обрамляет всю сцену, в углах же миниатюры в ее поверхность врезаются расположенные по диагонали фигуры ангелов, сдерживающих порывы четырех ветров.

Столь же четко и экспрессивно изображены эпизоды из Книги Даниила — «Поклонение золотому идолу царя Навуходоносора» и «Три отрока в пещи огненной». В верхнем ярусе композиции жители Вавилонии симметричными группами распластаны у ног огромного золотого истукана, внизу же, рядом с си-

159. Ад. Миниатюра Апокалипсиса Беатуса, 975 г. Херона, библиотека собора

дящим на троне царем, очерчены контуры печи, в которую вписаны три фигуры молящихся юношей и простирающий над ними руки и крылья ангел, спасающий их от испепеляющего жара. Одинаковые лица

повторение одних и тех же поз придает фигурам знаковый характер, превращая изображение библейского события в воплощение высшего смысла и строгого порядка Вселенной.

В середине X века одним из главных центров изготовления рукописей комментариев Беатуса становится монастырь Сан Сальвадор де Тавара, где провел последние годы жизни мастер Магнус и работали его ученики. Вероятно, здесь была выполнена датированная 975 годом рукопись Апокалипсиса, хранящаяся в библиотеке собора в Хероне (Каталония). Среди ее иллюстраций особенно интересно изображение ада. В противоположность равновесию, симметрии и статике, царящим в изображении праведников, в композиции ада господствуют изогнутые кривые контуры и беспокойное движение. Как обычно, миниатюра разделена на три цветовых пояса, границы которых очерчены, однако, не прямыми горизонталями, а пересечениями округлых линий. Наверху, в зоне розового света, представлено «Сошествие во ад». Склонившись над входом в окрашенную в синий цвет верхнюю зону ада, нечто вроде чистилища, Христос выводит оттуда Адама. Ожидающие своей очереди Ева и ветхозаветные цари возносят молитвы Христу. В нижнем ярусе, в раскаленной зоне красного пламени, находится царство сатаны. Представленный в виде темного человекоподобного существа с огромными светящимися глазами, он восседает в центре на троне, обвитом змеями. Черти с звериными мордами и когтистыми лапами охраняют входы и терзают грешников, корчащихся в пекле. Вся композиция замкнута сверху подковообразным арочным обрамлением, за пределы которого выступают по сторонам два раструба с вырывающимися из них языками адского пламени и клубами дыма.

Фантастические образы в миниатюрах из рукописи собора Хероны передают атмосферу пророчеств Апокалипсиса. На фоне разноцветных полос мчатся четвероногие, облаченные в чешуйчатую броню звери с когтистыми лапами и длинными рогами, скорпионьи хвосты их впиваются в головы людей. Это саранча, вышедшая «из кладезя бездны», дабы поразить грешников, «не имеющих печати

Божьей на челах своих» (Откр. 9, 4). На другом листе представлен трон Божий. Четыре многоглавых крылатых зверя стоят по сторонам изливающегося из подножия трона огненного потока. Здесь запечатлено пророчество Даниила — один из ветхозаветных источников вдохновения автора Апокалипсиса.

Чрезвычайным богатством сюжетов и декоративных мотивов отличается рукопись, исполненная мастером Факундусом в 1047 году для короля Кас-

160. Саранча, вышедшая из ада. Миниатюра Апокалипсиса Беатуса, 975 г. Херона, библиотека собора

161. Святая жена и дракон. Миниатюра Апокалипсиса Беатуса, работа мастера Факундуса. 1047 г. Мадрид, Национальная библиотека

тилии и Леона Фердинанда и его жены Санхи (Мадрид, Национальная библиотека). Ряд иллюстраций занимает здесь целые развороты. К числу самых эффектных принадлежит «Жена, облаченная в солнце, и дракон». Огромное тело гигантского семиглавого змея занимает обе страницы разворота. Хвост чудовища достигает неба, сметая с него треть звезд, а его поднятые головы тянутся к стоящей на полумесяце женщине с новорожденным младенцем на руках. Справа внизу, под хвостом дракона, находится породивший его и пославший на землю ад, слева же, над головой женщины, с неба слетает ангел, спасающий младенца и мать. Все эти события, место действия которых охватывает и небо, и землю, и ад, изображены на расчлененном широкими горизонтальными красными и синими полосами плоском фоне. Благодаря отсутствию пространства и четким контурам фигуры всех трех ярусов кажутся зрителю находящимися непосредственно перед глазами.

Наподобие чертежа развернуто на другом листе изображение Небесного Иерусалима. Оно следует описанию в тексте Откровения и представлено так, чтобы зритель мог видеть все названные Иоанном части небесного града. «Он имеет большую и высокую стену, имеет двенадцать ворот... — читаем мы в Апокалипсисе (Откр. 21, 12—16). — С востока трое ворот, с севера трое ворот, с юга трое ворот, с запада трое ворот. Стена града имеет двенадцать оснований,

и на них имена двенадцати Апостолов Агнца. <...> Город расположен четвероугольником, и длина его такая же, как его широта» (Откр., 21, 16). И мы видим развернутые на плоскости по сторонам центрального квадрата четыре стены, в каждой из которых имеется по трое врат с виднеющимися в пролетах фигурами апостолов, на квадратном же поле

162. Небесный Иерусалим. Миниатюра Апокалипсиса Беатуса, работа мастера Факундуса, 1047 г. Мадрид, Национальная библиотека

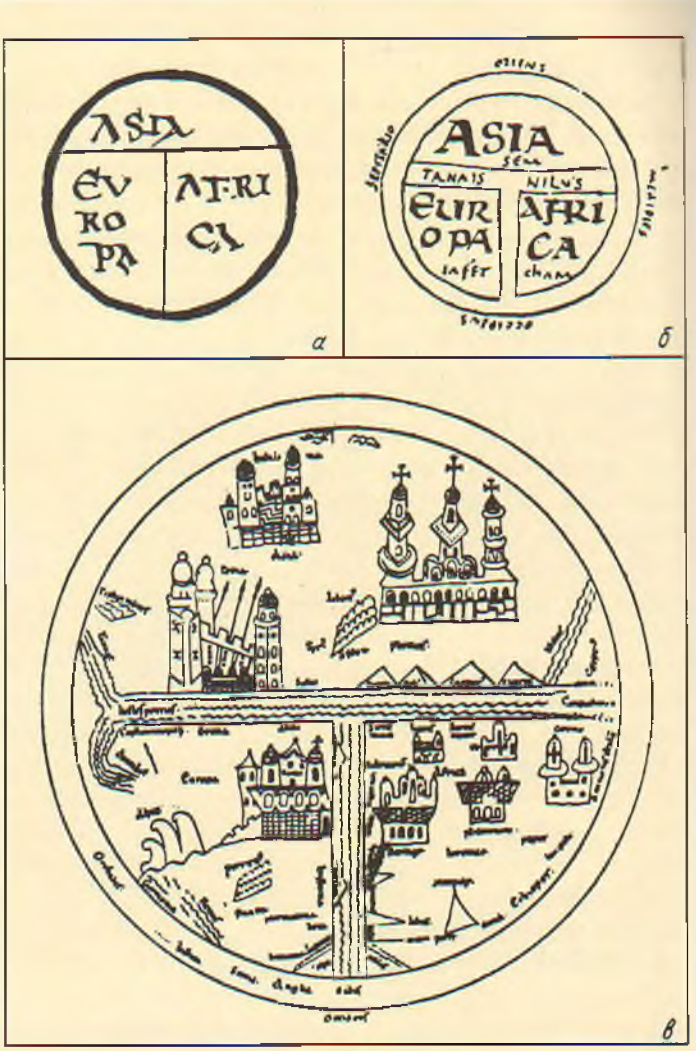
града, расчерченном шашечным узором, представлены агнец с крестом, поднявший копье ангел и Иоанн с книгой в руках.

Таким образом, стремление передать объект в его истинной сущности, не искаженной иллюзорностью зрительного восприятия, приводит средневекового мастера к созданию развернутого на плоскости чертежа, подобного тем, какие делали древние египтяне, изображая пруды с поросшими деревьями берегами. Такой «чертежный»[1] прием изображения получит затем распространение в миниатюре и монументальной живописи романского периода.

Среди иллюстраций рукописи имеется и карта земли, встречающаяся и в других списках Апокалипсиса Беатуса (ил. 164). Она иллюстрирует то место комментариев, где говорится о странах, куда отправились проповедовать христианство двенадцать апостолов. Карта эта представляет собой усложненный и обогащенный подробностями вариант так называемых карт типа «Т-О», появляющихся в европейских рукописях с VIII века. Земля, очерченная в виде круга, разделена в них на три части вписанной в круг буквой «Т», поперечная линия которой перерезает круг по диаметру. При этом половина круга над перекладиной отводится Азии[2], а две его нижние четверти, разделенные Средиземным морем,— Европе и Африке, в центре же круга находится Иерусалим. Подобные карты будут встречаться позднее во многих средневековых рукописях.

Членение земли на три континента, из которых один занимает половину ее поверхности, а другие — по четверти, восходит к словам Августина о «Граде Божьем», из которых явствует, что Августин представлял себе землю в виде плавающего в Океане плоского диска[3]. Такое представление было господствующим на протяжении всего Средневековья и поддерживалось Церковью, отвергавшей, как и Августин, возможность существования «антиподов», то есть жителей противоположной стороны земли. «Круг земной, который населен людьми, сильно изрезан; большие моря врезаются в землю из океана» — так начинается «Книга об инглингах», первая часть огромного сборника саг, составленного исландским скальдом Снорри Стурлусоном в XIII веке и

163. Карта Земли. Миниатюра Апокалипсиса Беатуса, XI в. Бурго де Осма, архив собора



164. Образцы средневековых карт типа «Т-О»

получившего впоследствии название «Круг земной»[4]. Построение же карт в виде заключенной в окружность поверхности, которую делит на три части отождествляемая с крестом буква «Т», придает этой схеме символическое значение[5].

Не затронутая влиянием каролингского Ренессанса, полная сказочной фантастики, впитавшая элементы восточной декоративности испанская миниатюра X—XI веков оставила заметный след в дальнейшем развитии книжного искусства. Начавшееся в роман-

ский период сближение художественной культуры разных стран положило предел расцвету этой школы, однако испанские рукописи оказали большое влияние на формирование романского изобразительного искусства, в особенности в южных районах Франции.

ИСКУССТВО АНГЛИИ

Начавшиеся в 783 году набеги викингов на Англию привели к упадку ее старых культурных центров. Монастыри Нортумбрии, раньше игравшие большую роль в развитии книжного искусства, были разграблены и опустошены. Лишь в середине IX века начинается возвышение королевства Уэссекс в Юго-Западной Англии, которое становится очагом новой культуры при короле Альфреде Великом (871–899), покровительствовавшем книжному искусству и наукам. В 20-х годах X века английское духовенство при поддержке королевской власти предприняло реформу монастырей, подчинив их уставу бенедиктинского ордена. Она была начата Дунстаном, возглавившим в 944 году монастырь в Гластонбери, а с 960 года ставшим архиепископом Кентерберийским. Позднее центром реформ стал монастырь в Винчестере, во главе которого в 969–984 годах находился епископ Этельвольд.

Многие монастыри Южной Англии были в это время отстроены заново, однако от церковного зодчества англосаксонского периода почти ничего не сохранилось. После нормандского завоевания 1066 года все эти здания были заменены величественными постройками, восходившими к стилю архитектуры Нормандии.

Главными памятниками искусства англосаксонского периода являются иллюстрированные рукописи, выполненные в скрипториях Винчестера, Кентербери и других религиозных центров Уэссекса. На формирование этой так называемой Англо-винчестерской школы оказало большое влияние искусство Каролингской империи. Бенедиктинский устав был принесен в Англию с континента, многие из религиозных реформаторов обучались в монастырях франкского государства, где познакомились с книж-

ным искусством Ахена, Реймса, Метца, а затем привезли с собой на родину иллюстрированные рукописи. В результате новые приемы декорировки книги пришли на смену англо-ирландской орнаментике и миниатюре. В рукописях получают распространение иллюстрации, человеческая фигура утрачивает орнаментальный характер. Особенно заметно сказывается влияние Реймсской школы, проявляющееся в динамике, передаче взволнованности, экспрессии. Вместе с тем многое заимствуется из приемов других каролингских школ. В книгах появляются окрашенные пурпуром страницы, текст на которые нанесен золотом и серебром. Очень большое распространение приобретают побеги акантового листа, оплетающие инициалы или рамки миниатюр, напоминая декоративные приемы, типичные для школы Метца. В колористическое гамме англо-винчестерских миниатюр преобладают мягкие, разбеленные тона.

Одним из самых ранних произведений нового стиля является миниатюра с изображением короля Эдгара, подносящего Христу хартию, дарованную королем Ньюминстерскому аббатству в Винчестере. Миниатюра эта украшает написанный золотом на пурпурных страницах текст Дарственной, датированной 966 годом (Лондон, Британский музей). Миниатюра Дарственной занимает целый лист. В сопровождении патронов монастыря — Богоматери и апостола Петра, король Эдгар вручает экземпляр текста хартии восседающему в небесах Христу. Миниатюра эта — своего рода программа новой школы. Здесь появляется типичная для винчестерской иллюстрации графическая манера, при которой контурный рисунок, выполненный пером, не исчезает под слоем краски. Фигуры приобретают подвижность, всю же композицию обрамляет широкий бордюр из плетений акантовых побегов.

165. Король Эдгар подносит текст хартии Христу. Миниатюра Дарственной короля Эдгара Ньюминстерскому аббатству, 966 г. Лондон, Британский музей →

Дарственная короля Эдгара была переписана и оформлена в скриптории Винчестерского монастыря. Из этой же мастерской происходит одна из самых роскошных рукописей Англо-винчестерской школы — Бенедикционал Этельвольда (973–980-е гг., Лондон, Британский музей)[6]. Книга эта содержит более двадцати миниатюр, занимающих по целой странице и расписанных с применением золота, а начало абзацев

и разделов выделено орнаментированными инициалами. Все миниатюры окружены бордюрами из аканфовых листьев, обрамленными золотыми полосами, а в углах акцентированными выступающими декоративными розетками с побегами аканта, образующими форму цветка, раскрывающегося вокруг золото-

166. Крещение Христа. Миниатюра Бенедикционала Этельвольда, 973—980-е гг. Лондон. Британский музей

го кольца. В цветовой гамме преобладают голубые, светло-лиловые, желтые тона, в которые вкраплены золотые пятна нимбов, ангельских крыльев, мандорлы вокруг фигуры Христа. Именно в такой красочной гамме представлено «Крещение». Рисунок миниатюры полон динамики — все фигуры находятся в движении, складки одежд изгибаются, а края их заканчиваются беспокойными изломами. Волны, вытекающие из золотого рога старца, олицетворяющего реку Иордан, вздымаются высоким валом, прикрывая тело вступившего в воду Христа, земля и небо покрыты спиралевидными разводами.

Около 1000 года в Англию была привезена рукопись Утрехтской Псалтири, несколько раз копировавшаяся местными мастерами. Первая копия, исполненная вскоре после появления рукописи, более других сохранила особенности оригинала, уловив нервный трепет и живость рисунка реймсского мастера (Лондон, Британский музей). Правда, в отличие от оригинала, миниатюры английской рукописи не разбросаны на свободном поле листа, но окружены рамками, придающими им характер изолированных от текста картинок. Несомненно, под влиянием иллюстраций Утрехтской Псалтири в английской миниатюре XI века распространился графический рисунок, выполненный пером без участия кисти. Только в отличие от реймсского образца перовые рисунки выполняются в Англии обычно не монохромно, но чернилами нескольких цветов. О том, какой высоты достигло это искусство в Англии, можно судить по замечательным рисункам так называемой Котонианской Псалтири (ок. 1050, Лондон, Британский музей; из собрания сэра Роберта Коттона).

Принцип иллюстрирования Псалтири здесь выбран иной, чем в реймсской рукописи. Вместо того чтобы следовать за текстом, выхватывая из него отдельные образы и мотивы, английский художник помещает в книге изображения эпизодов из жизни царя Давида, а также ряда евангельских сцен. Миниатюра «Сошествие во ад» дает представление о стиле рисунков рукописи. Как и все иллюстрации кодекса, она занимает целую страницу. Огромная фигура Христа, попирающего ногами скованного сатану, склоняется над пастью ада, из которой выходят, вознося молит-

167. Сошествие во ад. Миниатюра Котонианской Псалтири, ок. 1050 г. Лондон, Британский музей

вы Спасителю, Адам, Ева и ветхозаветные цари. Рисунок исполнен только пером — синими, коричневыми и красными чернилами. Штрих динамичен, складки одежд Христа, фигуры спасенных и скрюченного сатаны охвачены беспокойным движением. Тела невесомы и бесплотны, изображение окружающей обстановки едва намечено. В нематериальности форм, в отказе от реальных деталей уже проявляются черты формирующегося романского стиля.

Миниатюры Англо-винчестерской школы и в другом отношении предваряют романское искусство. В них появляется ряд новых иконографических мотивов, получающих впоследствии распространение. Так, мы впервые видим здесь изображение врат ада в виде разверстой пасти описанного в Библии огнедышащего морского чудовища Левиафана[7], новым является и изображение уродливых зверообразных чертей, в изобилии встречающихся затем в произведениях романского искусства. В более ранних рукописях сатану изображали обычно в виде черного человека, как это было, например, в миниатюрах Апокалипсиса Беатуса из Херопы 975 года («Ад») или в рукописи 1047 года работы Факундуса («Жена, облаченная в солнце, и дракон»). В «Сошествии во ад» в Котонианской Псалтири сатана имеет звериную морду, когтистые лапы и всклокоченную щетину волос.

Расцвет Англо-винчестерской школы длился с середины X до середины XI века. После нормандского завоевания 1066 года искусство Англии еще более сближается с континентальным. С этого времени оно вступает в фазу зрелого романского стиля.

ИСКУССТВО ОТТОНОВСКОЙ ГЕРМАНИИ

(Оттоновский Ренессанс)

К концу X века наметилось оживление художественной жизни и в континентальной Европе. Теперь на первый план выступает Германия.

После распада империи Карла Великого восточные части ее достались его внуку Людовику Немецкому, династия которого угасла в 911 году. В то время среди провинций бывшей империи особенно возросло значение Саксонии, расширявшей границы своих владений за счет проникновения на восток. В начале X века саксонские герцоги строили крепости в предгорьях Гарца, на границе Германии с землями славян. В 919 году одного из этих герцогов избрали королем. Сохранилась легенда, что о своем избрании он узнал во время охоты на птиц в горах Гарца, где его настиг гонец, сообщивший о решении курфюрстов. Это был герцог Генрих, получивший прозвище Птицелов. Генрих I стал основателем новой Саксонской династии, правившей до 1024 года.

Саксонская династия возродила западноевропейскую империю. Сын Генриха I, Оттон I Великий (936—973), после ряда успешных войн с венграми, арабами и славянами и походов на Италию, в 962 году получил из рук Папы Иоанна XII императорскую корону. Центром новой империи стала восточная часть бывшего каролингского государства. Как и Каролинги, германские императоры мечтали о создании «всемирного царства христиан», которое объединяло бы всю Европу и Византию. Женившись вторым браком на вдове лангобардского короля Адельгейде, Оттон I утвердил свою власть над Италией. Добившись признания императорского титула со стороны Византии, он в 972 году женил своего сына Оттона II на византийской принцессе Теофано, отпраздновав эту свадьбу в Риме. Сын Оттона II — Оттон III (996—1002) построил себе резиденцию в Риме на Авентинском холме, а в 1000 году повелел вскрыть могилу Карла Великого, чтобы поклониться его останкам, и надел на себя его золотой крест в знак преемственности миссии Карла. Императоры Оттоновской династии стремились оказывать влияние на деятельность Церкви, подчиняя себе епископов и монастыри и принимая участие в выборе кандидатов на католический престол. На рубеже двух тысячелетий родилась идея создания всемирного христианского государства, подчиненного единой власти императора, наместника Бога на земле, которое вступит под знаменем Христа в обещанный Небесный Иерусалим. Эта идея была созвучна эсхатологическим ожиданиям, охватившим христианский мир при приближении «юбилейного» 1000 года.

Период правления Оттонов был временем нового обращения к античной традиции в области литературы и искусства. В монастырях наряду с теологической литературой переписывали тексты античных авторов. Образование ценилось тогда и среди правителей. Как рассказывает Видукинд Корвейский, Оттон I среди многочисленных военных походов находил время, чтобы научиться свободно читать книги, и овладел несколькими языками[8]. Юные императоры Оттон II и Оттон III обучались у известных теологов. В частности, наставниками Оттона III были Герберт Орильякский, ставший позднее Папой под

именем Сильвестра II, и епископ Гильдесгеймский Бернвард.

Как и Каролинги, правители Оттоновской династии стремились придать своему государству подлинное величие империи. В конце X — начале XI века в Германии были построены императорские пфальцы, возведено много храмов, в скрипториях же изготовлялись роскошные иллюминованные рукописи для императоров и высшего духовенства.

Оттоновская Германия не имела единого административного центра. Наряду с Ахеном, королевский дворец которого оставался одной из резиденций императора, а в его капелле по-прежнему совершался обряд помазания на царство, было построено еще несколько пфальцев, в частности в резиденции Генриха I в Кведлинбурге, а также в Магдебурге на Эльбе, основанном во времена Оттона I и ставшем одним из опорных пунктов проникновения на Восток. Эти постройки не сохранились, что же касается основанного Генрихом II в 1005 году пфальца в Госларе, то дошедшие до нашего времени его здания были неоднократно перестроены впоследствии. Более ясное представление мы имеем о церковном строительстве, которое особенно интенсивно велось тогда в Восточной Германии. Здесь шла непрекращающаяся борьба со славянскими племенами. Расширяя свою территорию за счет земель вытесняемых или покоренных славян, завоеватели насаждали в этих землях христианство. На завоеванных территориях разворачивается строительство монастырских и приходских церквей. Их архитектурные формы во многом определялись обстановкой. Мрачные и суровые, похожие своим обликом скорее на крепости, чем на молитвенные дома, высились храмы на покоренных землях как твердыни новой власти и символы могущества империи.

Во многих отношениях немецкая архитектура конца X — начала XI века следует традициям каролингского зодчества. Среди храмов оттоновского времени преобладает тип трехнефной базилики с высоким центральным нефом и более низкими боковыми, с апсидами на восточной и западной сторонах, трансептами, а также с башнями на средокрестиях и фасадах. Подобно каролингским, церкви этого време-

ни имели деревянные перекрытия в центральном нефе. Однако при этом архитектура оттоновской Германии вырабатывает свой язык. Для нее становятся характерными простота форм, геометрическая четкость объемов, скупость наружной декорировки, обилие гладкой поверхности стен. Пропорции частей храма приобретают математическую закономерность, за основу берется размер стороны квадрата средокрестия, равный ширине центрального нефа. Ширина боковых нефов составляет, как правило, половину этого размера — так устанавливается соответствие, которое станет впоследствии характерным для немецкой архитектуры романского стиля. Нововведением оттоновских зодчих было также чередование опор, разделяющих центральный и боковые нефы. Вместо колоннад раннехристианских и каролингских храмов появляются мощные квадратные в плане столбы, чередующиеся с одной или двумя колоннами. Упрощается поверхность капителей — в некоторых храмах они получают так называемую кубическую форму, которая применялась в византийских храмах.

Оживление строительной деятельности началось в Саксонии еще при Генрихе I. В его время одним из центров государства стал Кведлинбург в предгорьях Гарца, где находились владения саксонских герцогов. Здесь, у подножия скалы, построили королевский пфальц, на скале же возвели небольшую крепостную церковь, где в 936 году похоронили Генриха I. При Оттоне I в Кведлинбурге основали женский монастырь, посвященный св. Серватию. Первой его аббатисой была вдова Генриха I, затем его возглавляла дочь Оттона I и другие члены императорской семьи. От первоначальных построек почти ничего не сохранилось — пфальц, как и все императорские дворцы оттоновского времени, был впоследствии разрушен, на месте же старой капеллы стоит храм XII—XIII столетий, в перестроенной и расширенной крипте которого уцелели лишь фрагменты здания X века.

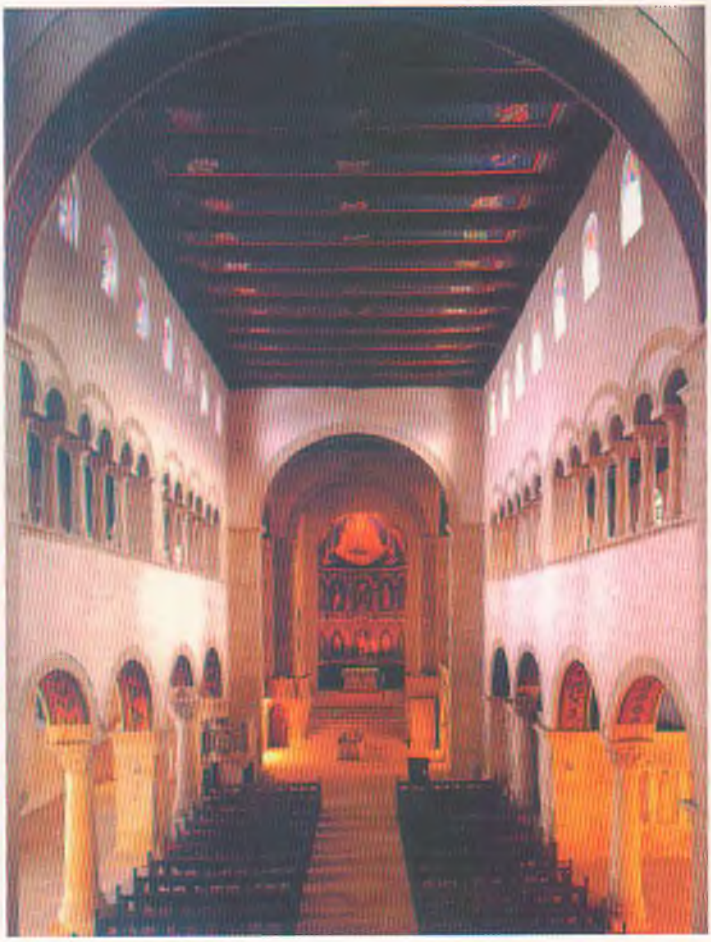
Самым ранним памятником оттоновской архитектуры, дошедшим до нашего времени и к тому же почти не искаженным позднейшими перестройками, является церковь в Гернроде, расположенная близ северо-восточных склонов Гарца. В 959 году маркграф Геро, один из наиболее жестоких покорителей

славянских племен, потерявший в сражении сына, основал здесь монастырь, посвященный св. Кириаку, реликвии которого были привезены из Рима. Построенная на границе с враждебным языческим миром, церковь в Гернроде имеет суровый крепостной облик. Ее толстые стены прорезаны небольшими,

168. Церковь Св. Кириака в Гернроде. 961 г. — начало XI в.

редко расставленными окнами. Вход в храм расположен на его северной стороне, западный же фасад встречает путника монолитным полукружием апсиды, фланкированной двумя башнями. Стены церкви были первоначально почти лишены декорировки, а в наружном облике храма четко читается его структура, основой которой является сочетание простых кубических и цилиндрических объемов.

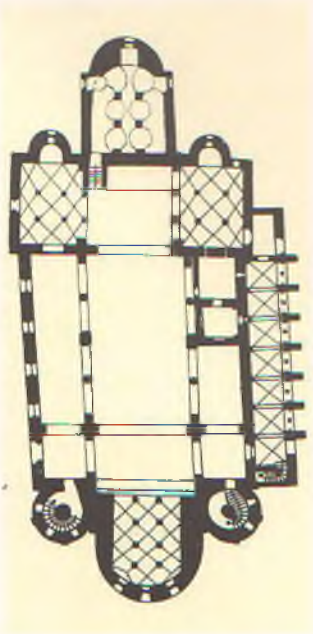
Церковь Св. Кириака была заложена в 961 году и строилась в X — начале XI века. Она представляет собой крестообразную в плане трехнефную базилику с главной апсидой на восточном конце центрального нефа и двумя апсидиолами на выступах трансепта. Алтарная часть храма возвышается над уровнем пола основного корпуса, так как под нею находится крип-



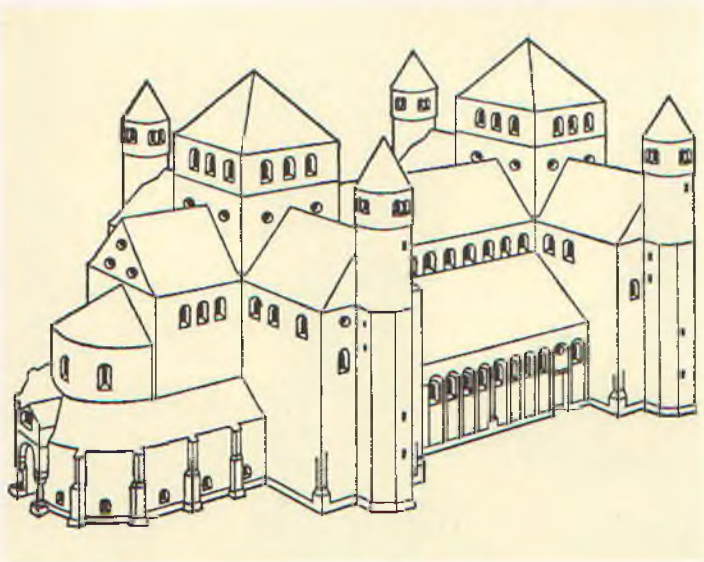
169. Церковь Св. Кириака в Гернроде, 961 г. — начало XI в. Интерьер

та. Необычной для этого времени особенностью храма является наличие эмпор — второго яруса боковых нефов, открывающегося аркадами в центральный неф. Некоторые исследователи видят в этом влияние византийского зодчества. Над эмпорами расположен ряд небольших окон. Аркады, разделяющие нефы, попеременно опираются на массивные пилоны, членящие центральный неф на квадратные пролеты, и колонны, стоящие между этими столбами. С западной стороны храма первоначально находился вестверк с эмпорами, над которым возвышалась центральная башня, фланкированная еще двумя круглыми лестничными башнями. Во второй четверти XII века западная часть была перестроена — центральная башня исчезла, боковые были надстроены, а между ними разместился западный хор, завершенный большой апсидой. Таким образом, церковь получила характерную для многих германских построек двойную ориентацию. В XII веке с южной стороны храма был пристроен клуатр, от которого сохранилась теперь лишь часть примыкающей к храму галереи.

Одним из характернейших памятников оттоновской архитектуры является церковь Св. Михаила в Гильдесгейме, епископском центре, расположенном к северо-западу от Кведлинбурга. В то время епархию города возглавлял Бернвард (993—1022), воспита-



170. Церковь Св. Кириака в Гернроде. 961 г. — начало XI в. План



171. Церковь Св. Михаила в Гильдесгейме, 1010—1033 гг. Реконструкция первоначального облика

тель императора Оттона III, тесно связанный с саксонским двором. В 996 году он пригласил в Гильдесгейм бенедиктинских монахов из Кёльна и основал монастырь, церковь которого, посвященная св. Михаилу, была построена между 1010 и 1033 годами. Церковь эта была любимым детищем Бернварда. «Давно думал я о том, — написал он в своем завещании, — какой ценою могу я заслужить божественную милость. Я основал новую церковь, дабы во имя любви и славы Имени Божьего выполнить собственный обет и проявить заботу о святом христианстве»[9]. Возможно, что сам епископ, много путешествовавший и являвшийся знатоком и покровителем искусства, был причастен к планировке здания, которое стало затем местом его погребения.

Церковь Св. Михаила пострадала от позднейших перестроек, и особенно от разрушений во время Вто-

172. Церковь Св. Михаила в Гильдесгейме, 1010—1033 гг. Интерьер

173. Церковь Санкт Панталеоне в Кёльне, 966—980 гг., западный фасад

рой мировой войны, так что в настоящее время она в значительной степени представляет собой результат реставрации. Однако она сохранила первоначальный план и общую структуру здания. Подобно храмам каролингского периода, она имеет апсиды с восточной и западной стороны, два трансепта и возвышающиеся над средокрестиями квадратные башни. К выступам трансептов примыкают четыре башенки, полигональные в нижней части и круглые вверху, так что благодаря обилию башен здание приобретает облик крепостного сооружения. Внутренняя структура здания подчинена четкой геометрической закономерности, что придает цельность пространству интерье-

ра. Модулем всех пропорций здания является квадрат, образованный пролетами средокрестия. Три таких квадрата, разграниченных опорными пилонами, составляют длину центрального нефа, ширина же боковых нефов вдвое меньше ширины центрального. Пространство между пилонами разделено на три пролета колоннами, увенчанными кубическими капителями. Центральный неф перекрыт деревянным плафоном, расписанным в XII веке.

Созданный каролингской архитектурой тип вестверка нашел продолжение в архитектуре Оттоновской империи. Одним из сохранившихся вестверков этой поры является западная пристройка в церкви Санкт Панталеоне в Кёльне (ил. 173, 174), принадлежащей к числу древнейших храмов города. Она была построена между 966 и 980 годами епископом Бруно, братом Оттона I. Двухъярусный вестверк церкви Санкт Панталеоне увенчан высокими башнями. Открывающиеся в центральный неф эмпоры были предназначены для знатных гостей. Известно, что храм этот посещали члены императорской семьи, с которыми состоял в родстве епископ. В церкви Санкт Панталеоне была похоронена императрица Теофано, византийская принцесса, ставшая женой императора Оттона II. Здесь же был похоронен и епископ Бруно.

Наряду с базиликальными храмами в Германии строили также церкви центрического типа. Такова, например, церковь в Отмарсгейме в районе верхнего Рейна. Подобно Ахенской капелле, она имеет форму восьмигранника, хотя, в отличие от каролингского прототипа, восьмигранная форма центрального пространства повторена и в наружном очертании храма. В целом церковь эта монолитнее, проще, сдержаннее в декорировке, чем Ахенская капелла. Капители ее имеют кубическую форму, в очертаниях интерьера в наружном облике преобладают простые геометрические линии и плоскости.

Как уже говорилось, из упоминаемых в источниках императорских пфальцев X—XI столетий сохранился лишь искаженный последующими перестройками фрагмент пфальца в Госларе. Он был начат последним императором Саксонской династии Генрихом II (1002—1024), заложившим замок в 1005 году, а затем достраивался Генрихом III (1039—

1056), был расширен в XII веке и подвергся радикальной реставрации в 70-х годах XIX века. Некогда замок этот представлял собой окруженный мощными оборонительными стенами с башнями комплекс со-

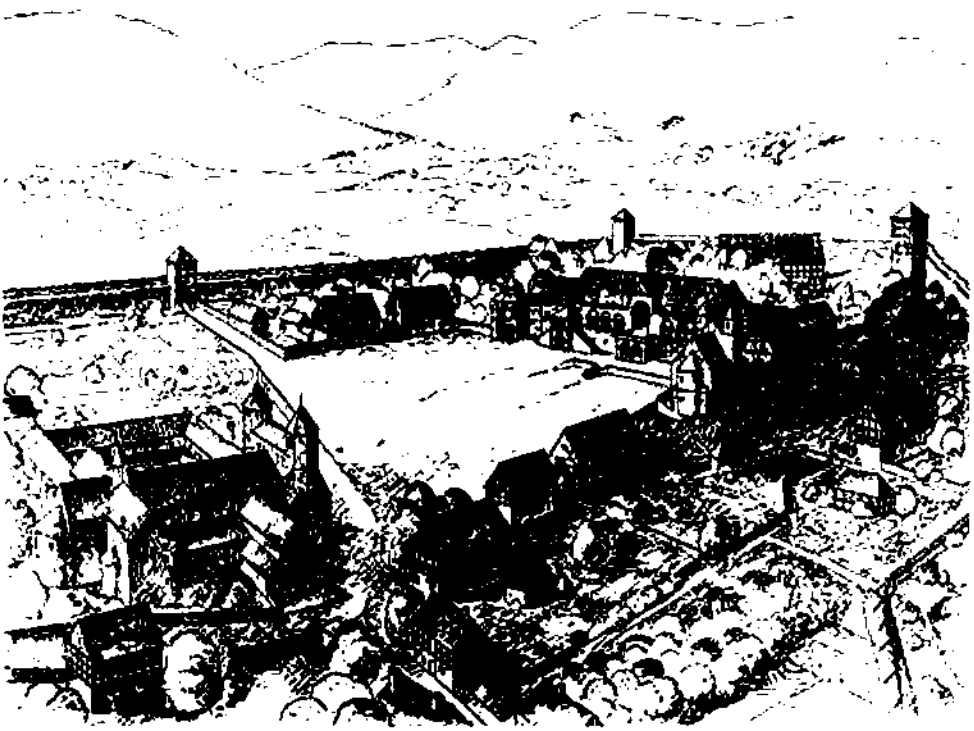
174. Церковь Санкт Панталеоне в Кёльне, вестверк. Интерьер

оружений, включавший королевский дворец, две капеллы, церковь, а также ряд служебных помещений. В настоящее время от древнейшей части замка сохранились лишь фрагменты дворца. Это было двухэтажное здание, в верхней части которого располагался большой зал, освещавшийся галереей выходящих во двор окон. По-видимому, пфальц в Госларе был одним из самых больших и величественных сооружений подобного рода, принадлежавших к этой ранней поре крепостного и дворцового зодчества (ил. 175).

Росписи оттоновских дворцов и церквей постигла та же судьба, что и фрески каролингского времени: почти все они погибли. Самым значительным из сохранившихся памятников являются фрески в церкви Св. Георгия в Оберцелле на острове Рейхенау на Боденском озере.

Район этот, ныне находящийся на границе Швейцарии, Германии и Австрии, стал еще в VII столетии одним из очагов миссионерской деятельности ирландцев. К югу от Боденского озера сподвижник св. Колумбана св. Галл основал в 613 году монастырь, получивший затем его имя. Через сто с лишним лет, в 784 году, выходец из Британии англосакс св. Пирмен прибыл сюда с сорока спутниками и поселился с ними на острове Рейхенау. Согласно легенде, остров этот не был тогда заселен людьми, ибо всех отпугивало огромное количество обитавших там змей. Когда Пирмен высадился на остров, он освятил его и произнес молитву, после которой все змеи тотчас же бросились в воду, уплыли и никогда более не возвращались. А Пирмен, его спутники, а затем и преемники основали на гористом острове три монастыря: Нидерцелле — внизу, у воды, Миттельцелле — на склоне холма и Оберцелле — на его вершине. Самый большой храм, посвященный Марии, был построен в 809—811 годах в Миттельцелле, в 890 году была построена церковь Св. Георгия в Оберцелле, а в конце X века церковь Свв. Петра и Павла в Нидерцелле. Церкви были расписаны фресками, а скриптории монастырей стали в оттоновские времена одним из главных центров книжного искусства.

Церковь Св. Георгия в Оберцелле (ил. 176) славится благодаря тому, что в ней сохранились фресковые росписи конца X века. Обнаруженные под слоем штукатурки в 1880 году, они были подвергну-



175. Ингельгейм в Госларе. XI в. Реконструкция

ты исказившей их грубой реставрации, но все же и сейчас еще можно почувствовать грандиозность замысла и присущую отдельным сценам силу экспрессии. По сюжетам они сходны с фресками в Мюстайре — в центральном нефе изображены сцены чудес Христа, на западной же стене находился «Страшный суд», написанный позднее, в конце XI века.

Уже самый выбор сюжетов — изображение чудес Христа и отсутствие цикла Страстей — говорит о влиянии раннехристианской традиции. Оно чувствуется не только в иконографии, но и в характере исполнения росписей, прежде всего в стремлении к передаче пространства и объема. Так, например, в сцене «Исцеление кровоточивой» (ил. 177) действие разворачивается на фоне архитектуры, фигуры располагаются в пространстве, формы не лишены объемности. Однако немецкому искусству X века не присущ дух спокойствия, господствующий в раннехристианской живописи. Фреска в Оберцелле создает впечатление взволнованности. Сам Христос — воплощенная энергия, вся фигура его пронизана дина-

176. Церковь Св. Георгия в Оберцелле на острове Рейхенау, X в. Интерьер

микой, он наклонился вперед, шея вытянута, голова склонена, энергично жестикулируя, он обращается к стоящей перед ним женщине. Не остаются безучастными и свидетели события. Они напряженно смотрят на Христа, жестами выражая изумление. При этом изображение лаконично, оно лишено отвлекающих деталей и приближается по строгой сдержанности языка к росписям романского стиля.

Конец X — начало XI столетия были «золотым веком» немецкой средневековой миниатюры. Число дошедших до нас иллюстрированных рукописей позволяет гораздо более отчетливо проследить ход развития оттоновской живописи, чем фрагменты монументальных росписей.

Подъем книжного искусства был связан с монастырской реформой, предпринятой императорами Оттоновской династии. Установив власть над епископальной Церковью, императоры стремились подчинить себе непосредственно и крупнейшие аббатства. Первыми были монастыри Лотарингии (близ Меца и Трира), Швабии (на острове Рейхенау) и Баварии (Регенсбург), за которыми последовали

177. Исцеление кровоточивой и Воскрешение дочери Иаира. Фреска церкви Св. Георгия в Оберцелле на острове Рейхенау, конец X в.

и другие. Скриптории этих монастырей стали изготовлять рукописи по заказам императоров, придворных и высшего духовенства. Чаще всего это были Евангеларии[10] или книги, связанные с богослужением, также как Перикопы[11] и Сакраментарии. Поэтому основными сюжетами миниатюр становятся эпизоды Нового Завета, который иллюстрируют теперь гораздо более полно, чем в рукописях каролингской поры. Как и монументальная живопись, оттоновская миниатюра опиралась первоначально на традиции раннехристианского и каролингского искусства, однако оформление книг отличается невиданной ранее роскошью. Впервые в миниатюрах широко используется золото[12], которое применяется не только для декорировки отдельных элементов изображения, но и для сплошной заливки фонов. В этом сказалось влияние византийского искусства, особенно усилившееся после приезда принцессы Теофано.

Используя каролингские образцы, мастера оттоновского периода заимствовали из них прежде всего классические пропорции человеческой фигуры, а также некоторые иконографические формулы, например изображение сидящих на троне под арками евангелистов. Вместе с тем в их произведениях усиливается заложенное еще в каролингском и англо-

винчестерском искусстве стремление к экспрессии. Нередко оно приводит оттоновских художников к деформации человеческой фигуры. Причудливо изогнутые тела, непомерно вытянутые руки или преувеличенно длинные пальцы, выкатывающиеся из орбит глаза становятся признаками оттоновской миниатюры, в особенности в рукописях школы Рейхенау. С течением времени книжная иллюстрация оттоновского времени отходит и от живописной манеры раннехристианской и каролингской миниатюры, приобретая черты плоскостности, графичности и локальности цвета.

О месте возникновения оттоновского книжного искусства высказывались разные точки зрения. Долгое время становление новой художественной традиции связывали с мастерскими острова Рейхенау, где изготовлялось огромное количество рукописей для императорского двора и духовенства, однако теперь большинство исследователей склонно искать ее истоки в декорировке рукописей скрипториев Лотарингии и в особенности Трира. Во главе трирской епархии стоял в 977—993 годах архиепископ Эгберт, занимавший должность императорского канцлера при Оттоне II. Эгберт покровительствовал развитию книжного дела и был заказчиком ряда роскошных рукописей. В оформлении их принимал участие выдающийся художник, индивидуальный почерк которого удается проследить в миниатюрах ряда рукописей. Условно его именуют «Мастером св. Григория». Рукопись эта, содержащая послания Папы Григория I Великого, была заказана Эгбертом около 983—985 годов и подарена собору в Трире. От нее дошли лишь два разрозненных ныне листа, хранящихся в Трирской городской библиотеке и в Музее Конде в Шантийи. Оба листа украшены большими страничными миниатюрами, принадлежащими к числу шедевров оттоновской книжной графики.

По сравнению с другими прославленными произведениями оттоновской иллюстрации, миниатюры Кодекса св. Григория в стилистическом отношении наиболее близки к традициям искусства поздней античности. Об этом говорят живописная трактовка формы, элементы светотеневой моделировки, тонкость

тоновых переходов, создающих ощущение пространства, классическая постановка фигур с опорой на одну ногу, плавность контуров, естественность поз. Вместе с тем работы мастера являются одним из

178. Император Оттон II. Миниатюра Кодекса св. Григория, ок. 983–985 гг. Шантийи, Музей Конде

первых воплощений идеалов имперского искусства. В изображении Оттона II (Шантийи, Музей Конде; ил. 178) художник создал величественный образ повелителя земного мира, ставший каноном в придворном искусстве оттоновской Германии.

Оттон II представлен восседающим на троне под архитектурным баллахином, арка которого обрамляет увенчанную короной голову императора. Правая рука его опирается на длинный золотой скипетр, в левой он держит золотой диск с начертанным на нем крестом — символ христианского мира. На плечи Оттона накинут красный плащ, застегнутый драгоценной фибулой, светло-лиловое одеяние оторочено золотой каймой. Поза императора фронтальна, однако асимметричное положение ног и скошенный в сторону взгляд оживляют его облик[13]. По сторонам трона помещены четыре аллегорические фигуры — это персонификации подвластных империи стран, несущих свои дары повелителю.

Второй сохранившийся лист рукописи (Трир, Городская библиотека) украшен миниатюрой, изображающей популярный в средние века эпизод из легенды о жизни св. Григория. Согласно преданию, св. Григорий имел обыкновение диктовать тексты своих посланий находящемуся в соседнем помещении писцу. Однажды Папа внезапно замолчал, и обеспокоенный писец заглянул в его комнату. С изумлением он увидел, что на плече Папы сидел что-то нашептывавший ему белый голубь. Это был сам Святой Дух, внушавший Папе слова его посланий.

Миниатюрист поместил эту сцену в похожем на церковь здании, лицевой и боковой фасады которой развернуты в одной плоскости, образуя фон сцены. Как и в изображении Оттона II, фигура Папы акцентирована архитектурным обрамлением — круглое очертание золотого нимба Григория повторено полукружием расположенной над его головой арки, из центра которой спускается на цепи граненая золотая люстра. Папа сидит в нише подле пюпитра, в то время как любопытный писец подглядывает в его помещение через проделанную в портьере дырку.

В обеих миниатюрах фигуры главных действующих лиц выделены не только архитектурным обрамлением, но и размерами. Как император, так и Папа

значительно превышают своим ростом фигуры второстепенных персонажей.

Полагают, что Мастер св. Григория принимал участие в декорировке другой рукописи, тоже выполненной для епископа Трира, вероятно, около 985 го-

179. Чудо св. Григория. Миниатюра из Кодекса св. Григория. ок. 983–985 гг. Трир, Городская библиотека

180. Благовещение. Миниатюра Кодекса Эгберта, ок. 985 г. Трир, Городская библиотека

да. Это так называемый Кодекс Эгберта (Трир, Городская библиотека). Рукопись представляет собой книгу Перикопов, содержащую читаемые в праздничные дни в храме фрагменты новозаветного текста. Рукопись обильно иллюстрирована: на 165 ее листах расположено 55 миниатюр, занимающих либо половину страницы, либо всю ее целиком. Кодекс открывается портретом Эгберта со стоящими по сторонам двумя монахами — заказчиками рукописи. Надпись на миниатюре называет их имена — это Кераль д и Хериберт из Рейхенау. Еще четыре миниатюры посвящены изображениям евангелистов, остальные же пятьдесят составляют цикл новозаветных сцен от «Благовещения» до «Сошествия Святого Духа на апостолов». Кодекс Эгберта содержит первый дошедший до нас столь обширный цикл изображений евангельских сюжетов, для которых каролингская миниатюра не давала образцов. Полагают, что прототипом могла послужить какая-то раннехристианская рукопись. Существенные различия в характере исполнения миниатюр говорят о том, что в работе принимало участие несколько мастеров.

Пять или шесть миниатюр рукописи приписывают Мастеру св. Григория, однако в ряде других иллюст-

раций проявляются черты, присущие мастерам, работавшим в скрипториях Рейхенау. Поэтому происхождение рукописи спорно. Раньше считали, что она сделана в Рейхенау по заказу названных и изображенных в ней монахов Керальда и Хериберта и привезена в Трир в подарок Эгберту. Теперь же склоняются к мнению, что книга исполнена в Трире с участием мастеров, приехавших из Рейхенау.

Работы Мастера св. Григория выделяются среди прочих близостью к классической традиции в передаче пространства и формы. В сцене «Благовещение» фигуры ангела и Марии вырисовываются на

181. Снятие со креста и Положение во гроб. Миниатюра из Кодекса Эгберта, ок. 985 г. Трир, Городская библиотека

фоне воздушного пейзажа с бледно-голубым небом, местами затянутым прозрачными облаками. Видпеющиеся справа окруженные крепостными стенами здания Назарета напоминают постройки Древнего Рима. Столь же прозрачны фоны, создающие впечатление воздушной среды, в сцене «Встреча Марии с Елизаветой» или в двухъярусной композиции с изображением «Снятия со креста» и «Положения во гроб» (ил. 181). В совершенно иной манере выполнена посвятительная миниатюра с неподвижной, застывшей фронтальной фигурой архиепископа и двумя маленькими фигурками монахов, подносящих ему тома книги. Пурпурный фон, применение золота в бордюре, заполненном орнаментальными побегами с вплетенными в них телами хищных зверей, выдают источники вдохновения мастера — каролингскую и англо-ирландскую орнаментику и систему декорировки. Сходны по стилю и изображения евангелистов, помещенных на плоских орнаментированных фонах и представленных в состоянии крайней духовной экзальтации.

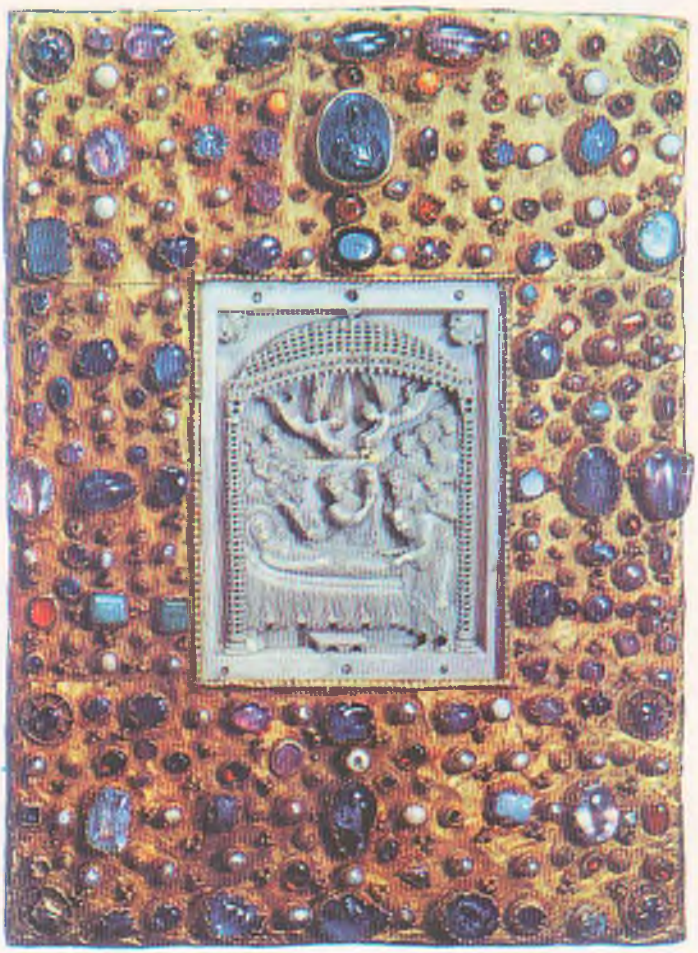
На рубеже X и XI столетий главным центром книжного искусства оттоновской Германии стал остров Рейхенау, монастыри которого находились под особым покровительством Оттона III и его кузена Папы Григория V, возведенного на папский престол в 996 году. Рейхенау стал центром монастырской реформы и важнейшей опорой трона.

К числу самых прославленных рукописей, выполненных в скрипториях Рейхенау, принадлежит Евангеларий Оттона III (ок. 1000 г., Мюнхен, Баварская Государственная библиотека). Книга заключена в роскошный оклад, обитый листами золота и осыпанный драгоценностями, среди которых, наряду с сияющими разноцветными камнями — сапфирами, изумрудами, аметистами и кроваво-красными гелиотропами, можно встретить и большие жемчужины, и резные античные инталии (ил. 183). В обрамлении этого мерцающего великолепия в центре лицевой стороны оклада помещена пластинка слоновой кости с рельефным изображением «Успения Богоматери». Что же касается миниатюр рукописи, то они дают прекрасное представление о стиле школы Рейхенау в период ее зрелости и расцвета.

Согласно принятому обычаю, в рукописи, исполненной для императора, имеется его портрет. Многое в нем напоминает портрет Оттона II из Кодекса св. Григория. В сущности, оба эти изображения представляют собой не портреты в собственном смысле слова, но лишенные индивидуальных черт пер-

182. Епископ Эгберт и монахи Херальд и Хериберт из Рейхенау. Миниатюра Кодекса Эгберта, ок. 985 г. Трир, Городская библиотека

сонифицированные воплощения идеи о поставленной Богом над людьми высшей земной власти. Как и в предыдущем случае, фигура императора занимает центральную ось композиции. Подобно Оттону II, сын его восседает на троне, опираясь на скипетр и поддерживая левой рукой диск со знаком креста. И все же многое изменилось. Теперь фигура императора стала совершенно фронтальной и симметричной, широко раскрытые глаза смотрят вперед как бы сквозь зрителя. Гамма красок стала более насыщенной и контрастной, одеяние приобрело глубокий пурпурный цвет, оттененный синим цветом плаща, переходы тонов исчезли, краски легли локальным слоем, складки намечены только линиями.



183. Оклад Евангелария Оттона III, ок.1000 г. Мюнхен, Баварская Государственная библиотека

Фигура императора стала крупнее по отношению к размеру картинной плоскости, занимая почти всю ее высоту. Воздушный фон исчезает, вытесненный архитектурным портиком со свешивающейся с него портьерой, по сторонам же трона стоят подданные императора, опора его власти: представители духовенства по его правую руку и воины — по левую. Страны-данницы помещены теперь на соседней странице книжного разворота, и изображены они не в торжественных позах, но подобострастно склонившимися перед властителем, которому подносят свою дань. Над головами их видны надписи — «Рим», «Галлия», «Германия» и «Словения». Любопытно отметить включение Словении, которой не было среди данниц Оттона II. Это связано с победой, одержанной Германской империей над славянами в 997 году, что способствовало утверждению идеи о создании всемирной христианской империи со столицею в Риме. Царившее тогда при дворе настроение нашло отражение в письме Герберта Орильякского, будущего Папы Сильвестра II, адресованном императору Оттону III 16 декабря 997 года. «Наша, наша Римская империя! — восторженно восклицает епископ Герберт. — Изобильная плодами Италия, изобильные людьми Лотарингия и Германия подносят свои плоды, и даже могущественные королевства славян подчинились нам. Ты — наш августейший

184. Император Оттон III и страны-данницы. Миниатюры Евангелария Оттона III, ок. 1000 г. Мюнхен, Баварская Государственная библиотека

император Рима, Цезарь, отпрыск благородной крови греков, возвысился над империей греков и управляешь Римом по праву наследства, превосходя своих предшественников величием духа и красноречием»[14]. Изображение Оттона III является как бы иллюстрацией к этим словам.

В отличие от застывшего в своем величии императора, евангелисты представлены в состоянии божественного экстаза. Сохранив от старой традиции архитектурное обрамление трона в виде арки или портика с фронтоном на колоннах, мастер Евангелария Оттона III помещает фигуры на золотом фоне, символизирующем сияние небесного света. Вместо проповедников или склоняющихся над пюпитрами писцов евангелисты превращаются в охваченных неземным вдохновением оракулов. Окруженный зеленоватой мандорлой восседает на радуге евангелист Лука, глядя перед собой неподвижными, широко раскрытыми глазами. Раскинув в стороны поднятые вверх руки, он, подобно древнему Атланту, поддерживает небо, в котором вокруг медальона с его символом — крылатым быком — виднеются среди облаков Бог, ангелы и пророки[15]. Лучи божественного света падают с неба на евангелиста. В этом изображении заключен символический смысл: согласно учению средневековой Церкви, евангелисты являются столпами, поддерживающими религию и Церковь. Символичны и изображенные внизу, у ног Луки, две прильнувшие к воде лани — это человеческие души, пьющие из источника вечной истины. Легкие, бесплотные фигуры, золотой фон, сияющие холодные краски создают впечатление неземного видения.

Интересна своим пространственным решение композиция «Въезд Христа в Иерусалим». Здесь можно наблюдать дальнейшее развитие того принципа расслоения пространственных планов, начало которого мы отмечали в каролингской миниатюре. Теперь композиция уже совершенно плоскостна, фигуры помещены на золотом фоне в двух ярусах друг над другом. Верхнюю часть занимает едущий на ослике Христос. Окружающий его голову крещатый нимб помещен на центральной оси композиции, обрамленной вверху двойным полукружием колеблющихся язычков пламени, над которым простирается полоса

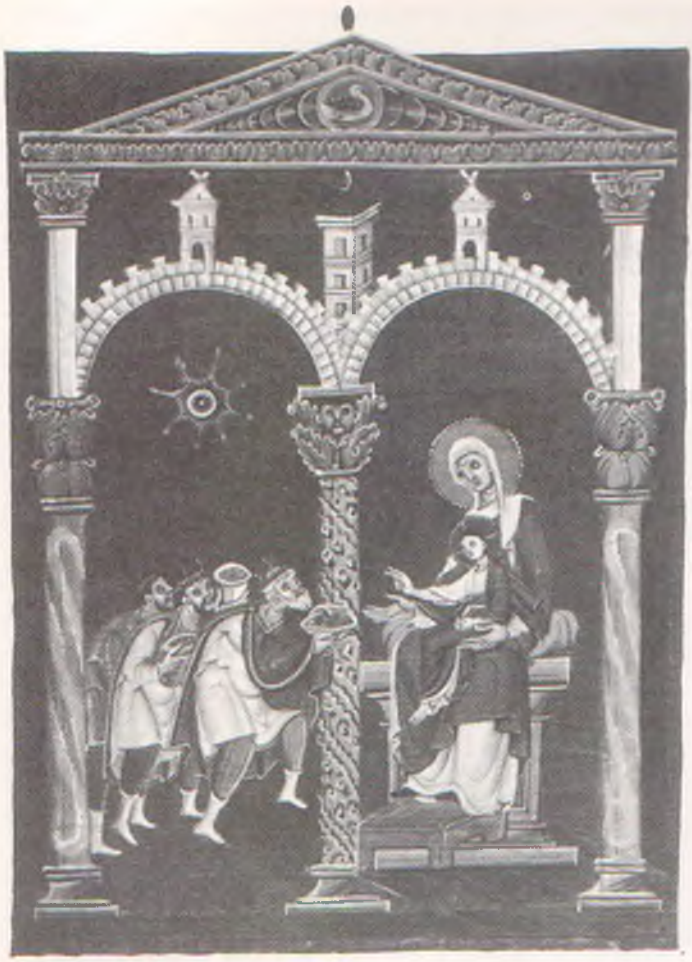
пурпурного неба со светлыми вкраплениями облаков. Место действия обозначено лишь двумя стилизованными деревьями у правого и левого края, на одно из которых взобрался приветствующий Христа мальчик. Все остальные встречающие Христа жители Иерусалима, а также сопровождающие его учени-

185. Евангелист Лука. Миниатюра Евангелария Оттона III. ок. 1000 г. Мюнхен, Баварская Государственная библиотека

ки находятся в нижней части. Каждый ярус имеет свою почву — верхний в виде скрученного жгута, нижний в виде нагромождений причудливых голубоватых глыб. Разделив фигуры единой сцены, мастер все же стремится связать их действием. Ученики смотрят вверх на Христа, вышедшие же навстречу жители города, которые, согласно сложившейся иконографии, расстилали перед Христом свои одежды, теперь, стоя во весь рост, забрасывают эти одежды на узкую полоску почвы верхнего яруса.

Особенного внимания заслуживает в этой миниатюре способ изображения деревьев. Они представля-

186. Въезд Христа в Иерусалим. Миниатюра Евангелария Оттона III, ок. 1000 г. Мюнхен, Баварская Государственная библиотека



187. Поклонение волхвов. Миниатюра Евангелария Оттона III. ок. 1000 г. Мюнхен, Баварская Государственная библиотека

ют собой стволы со стилизованными изгибающимися ветками, нередко завершающимися грибообразными шляпками. Такой условный тип дерева, далекий от всякого представления о реальности, пройдет через произведения европейской живописи нескольких столетий. Земля, деревья, здания превращаются теперь в ряд условных знаков.

Значение главных персонажей евангельского повествования подчеркивается в миниатюрах школы Рейхенау золотым фоном, архитектурным обрамлением и акцентировкой жестов. Композиция «Поклонение волхвов» в Евангелярии Оттона III обрамлена двумя арками, опирающимися на колонки, так что действующие лица оказываются разделенными на

188. Ангел с жертвой.
Миниатюра Бамбергского
Апокалипсиса,
начало XI в.
Бамберг, Государственная
библиотека

две группы. Справа возвышается огромная фигура Марии, восседающей на троне с младенцем на руках, левую половину занимают склоняющиеся перед троном волхвы. Помимо сияния золотого фона, переносящего действие в сферу божественного света, особенное значение приобретают приветственные жесты Марии и Христа, причем благословляющая рука младенца непомерно вытягивается, а его поднятые пальцы четко вырисовываются на пустом фоне. Величественность Марии и младенца, отсутствие бытовых реалий, напряженность взглядов придают изображению особенную значительность.

Тысячный год был временем эсхатологических ожиданий. Именно в этом году, готовясь войти во главе всемирной христианской империи в Царство Божие, Оттон III надел на себя крест Карла Великого. По всей вероятности, в это время, в самом начале XI века, была украшена великолепно иллюстрированная рукопись Апокалипсиса, позднее, в 1020 году, подаренная императором Генрихом II бамбергскому монастырю Св. Стефана (Бамберг, Государственная библиотека)[16]. Выработанный школой Рейхенау художественный язык оказался созвучным полному загадочных и мистических предсказаний тексту Откровения св. Иоанна.

Бамбергский Апокалипсис состоит из 57 листов, на которых располагается 50 страничных и полустраничных иллюстраций к тексту и еще две миниатюры с изображениями коронования императора и персонификаций добродетелей и пороков. По сравнению с испанскими Апокалипсисами, бамбергские иллюстрации отличаются более близкими к классическим нормам пропорциями фигур, но при этом особой лаконичностью рисунка, обобщенностью контуров, изобилием золотых фонов, напряженной экспрессией жестов и пронзительной силой взгляда словно выкатывающихся из орбит глаз. Одной из самых запоминающихся миниатюр рукописи является «Ангел с жерновом». «И один сильный Ангел взял камень, подобный большому жернову, и поверг в море, говоря: с таким стремлением повержен будет Вавилон, великий город, и уже не будет его» (Откр. 18, 21). Фон этой занимающей целую страницу иллюстрации разделен на четыре горизонтальных пояса —

189. Семь светильников. Миниатюра Бамберского Апокалипсиса, начало XI в. Бамберг, Государственная библиотека

над зеленоватой полосой, расчерченной косыми волнистыми линиями морской воды, располагается широкая золотая полоса, над которой виднеется небо, условно представленное в виде равномерно окрашенных голубой и розовой полос. Огромная фигура ангела занимает почти всю высоту композиции. Его ноги стоят на волнах, голова, окруженная золотым нимбом, достигает голубой части неба, а одно из крыльев доходит до верхнего края миниатюры, пересекая ее рамку. Слегка наклонившись вперед, ангел держит в правой руке диск жернова, опуская его к морским волнам. Разлетающиеся крылья ангела и подхваченный ветром край одежды вносят динамику в композицию, создавая контраст с пустым фоном миниатюры. Величие и монументальность фигуры ангела, его одиночество в безжизненном мире, со-

четание внутренней силы и экспрессии образа создают впечатление мистического и грандиозного видения.

Предельная лаконичность композиции, преобладание символики над конкретностью, мерцающее сияние золотых фонов позволили мастеру Бамбергского Апокалипсиса приблизиться к духу евангельской книги. Ослепленный сиянием семи светильников, среди которых на фоне золота является ему некто с обоюдоострым мечом в устах, прикрывает глаза св. Иоанн; в бессилии извивается на земле свирепый дракон, следя, как возносится в небо святая жена в недоступной ему зоне золотого сияния; два ангела из своей золотой зоны повергают в бездну исчадия ада; а по мановению другого ангела на глазах у изумлен-

190. Падение Вавилона. Миниатюра Бамбергского Апокалипсиса, начало XI в. Бамберг, Государственная библиотека

ных зрителей переворачивается башнями вниз греховный Вавилон (ил. 190).

Расположенная в конце книги миниатюра с изображением коронования императора воплощает идею о божественном происхождении императорской власти. И на этот раз император восседает на троне со скипетром и державным диском с крестом. Однако вместо стран-данниц или свиты по сторонам его стоят апостолы Петр и Павел, возлагающие корону на его голову. Страны-данницы перемещены теперь в нижний ярус композиции. Они стоят по две по краям золотой полосы, оставляя в середине пустое пространство, которое служит как бы подножием императорского трона.

Идея божественного происхождения императорской власти воплощена также в миниатюре, открывающей Книгу евангельских чтений (1007—1012, Мюнхен, Баварская Государственная библиотека), сделанную для первого императора франконской династии Генриха II. Книга эта была преподнесена императором и его женой Кунигундой основанному ими бамбергскому собору, освященному в 1012 году. Заключенная в роскошный оклад, украшенный вставками эмали и драгоценными камнями, рукопись долго хранилась в соборе, чтившем память Генриха II и ставшем усыпальницей его и императрицы Кунигунды.

«Коронование Генриха II и Кунигунды» (ил. 192) расположено в начале книги, сразу за посвятительными стихами, содержащими обращение императора к епископу и клиру собора. На этот раз обряд совершает сам Христос. Восседая на троне, он возлагает короны на головы коленопреклоненных императора и императрицы. При этом священнодействии присутствуют патроны собора — апостолы Петр и Павел, благословляющие императорскую чету. В нижнем ярусе композиции расположены персонификации империи и стран-данниц с дарами.

В еще более символической интерпретации представлена сцена коронования Генриха II в исполненном для него Сакраментарии (1002—1014, Мюнхен, Баварская Государственная библиотека; ил. 193). Всю вертикальную ось композиции занимают фигуры восседающего на радуге в обрамлении мандорлы благословляющего Христа и стоящего у его ног импера-

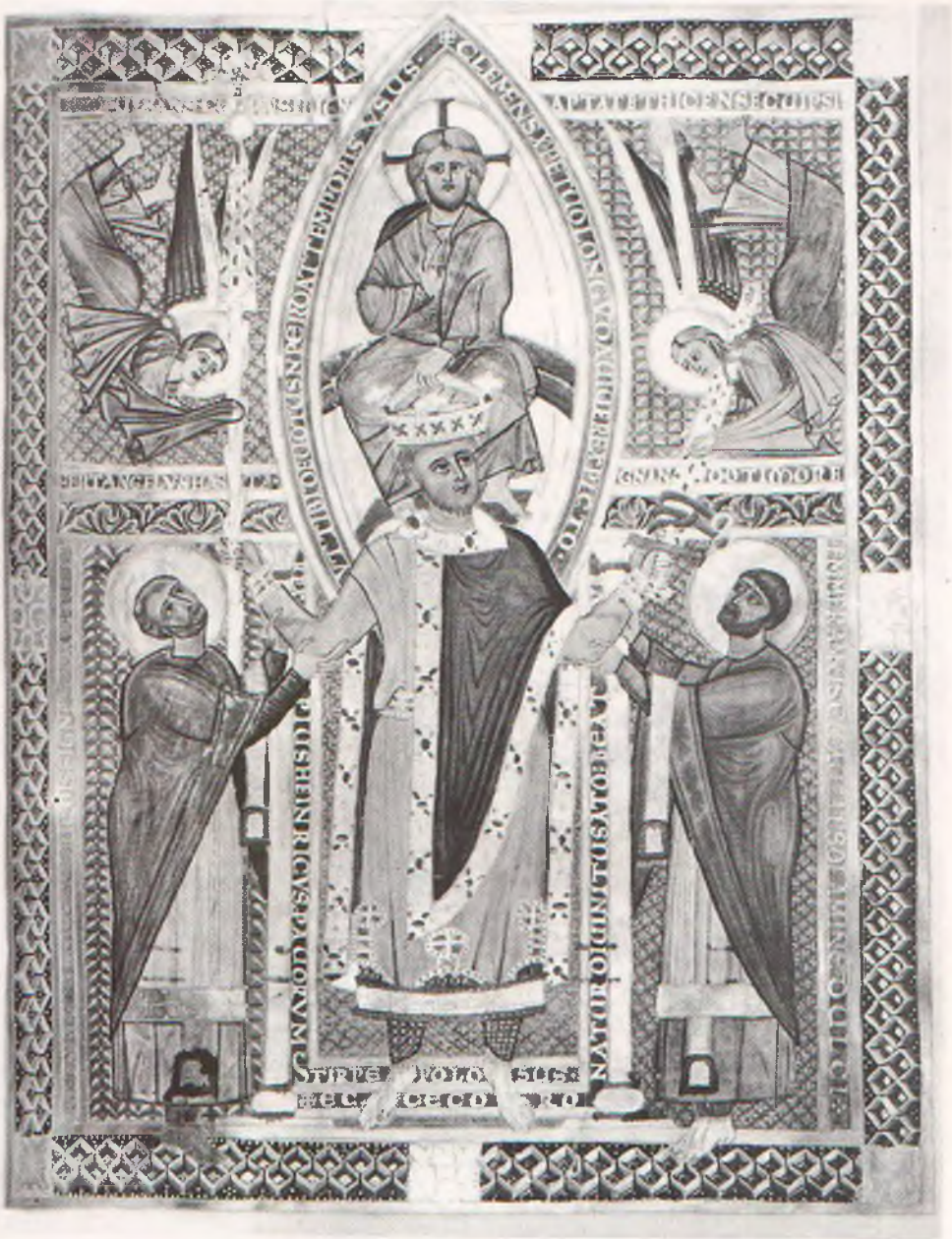
191. Коронование императора Генриха II. Миниатюра Бамбергского Апокалипсиса, начало XI в. Бамберг, Государственная библиотека

ра. В левой руке Христос держит царскую диадему, возлагая ее на голову земного правителя. Проходящая у ног Христа поперечная орнаментальная полоса образует крест с вертикальной осью, выделяя в углах листа четыре самостоятельных поля. В верхних парят склонившиеся над Генрихом два ангела, подносящие ему знаки императорского достоинства. Поднятые руки императора, принимающего дары, поддерживают стоящие по его сторонам два святых священника — Ульрих и Эммерам, как бы повторяя мотив сказания об Аароне и Уре, поддерживавших поднятые руки Моисея во время битвы иудеев с амаликитянами. Таким образом, все в этой композиции — и мотив креста, и положение императора, занимающего на земле столь же централь-

192. Коронование императора Генриха II и императрицы Кунигунды. Миниатюра Книги евангельских чтений Генриха II, 1007–1012 гг. Мюнхен, Баварская Государственная библиотека

ное место, какое занимает на небе Христос, и роль священнослужителей, вызывающая ветхозаветные аналогии, — подчеркивает небесное происхождение власти императора и его значение как повелителя «града земного».

Миниатюры исполненных для Генриха II рукописей близки по стилю к школе Рейхенау. Крупные фигуры четко вырисовываются на золотом фоне, окружение сведено к минимуму, огромное значение приобретают жесты, определяющие характер действия, причем руки главных персонажей имеют резко преувеличенные размеры, подчеркнутые пространственными цезурами между говорящим и группой слушателей. Именно по такому принципу построена миниатюра «Передача ключей апостолу Пет-



193. Коронование императора Генриха II. Миниатюра Сакраментария Генриха II, 1002—1014 гг. Мюнхен, Баварская Государственная библиотека

194. Передача ключей апостолу Петру. Миниатюра Книги евангельских чтений Генриха II, 1007–1012 гг. Мюнхен, Баварская Государственная библиотека

ру» в Книге евангельских чтений, где огромная фигура Христа с протянутой вперед рукой противостоит расположенной на другой половине листа тесно сомкнутой группе апостолов. В другом случае, в сцене «Жены-мироносицы у Гроба Господня», композиция занимает разворот кодекса, правая часть которого заключает в себе лишь фигуру сидящего на гробнице ангела, в то время как группа женщин стоит в отдалении слева. Миниатюры обеих страниц имеют обрамление в виде опирающихся на колонны фронтонов.

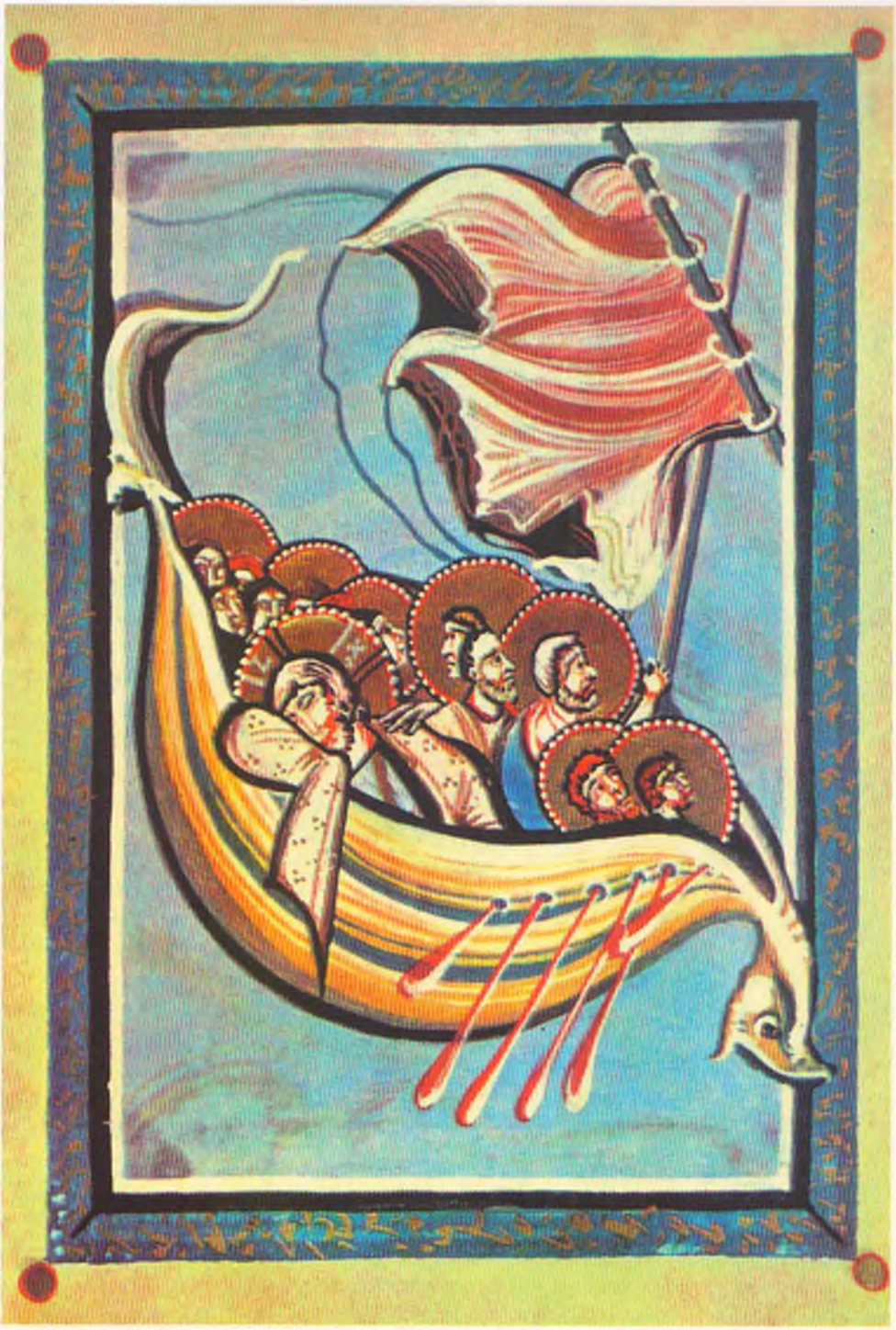
Иллюминованные рукописи школы Рейхенау принадлежат к числу самых роскошных по оформлению книг оттоновской Германии. Здесь сложился «имперский» стиль, отвечавший вкусам правителей государства и его элиты. Однако Рейхенау был хотя и важным, но не единственным центром книжного искусства Германии конца X — начала XI века. Значительнейшие местные школы сложились при монастырях Кёльна, Эхтернаха, Фульды, Регенсбурга. Все они в какой-то мере испытали влияние искусства Рейхенау, однако некоторые школы вырабаты-

195. Жены-мироносицы у Гроба Господня. Миниатюра Книги евангельских чтений Генриха II, 1007–1012 гг. Мюнхен, Баварская Государственная библиотека

вают свою манеру. Примером могут служить миниатюры выполненного в Кёльне по заказу аббатисы Хитды из монастыря Мешеде в Вестфалии Евангелия (первая четверть XI в., Дармштадт, Гессенская областная библиотека). Если миниатюра со сценой поднесения рукописи заказчицей святому покровителю монастыря выдержана в стиле посвятительных композиций «имперской» школы, то большинство евангельских сюжетов, в основном сохраняя иконографию, сложившуюся в Рейхенау, выполнены в свободной манере, отличаются более живой передачей действия и отмечены богатством воображения. В миниатюрах отсутствуют золотые фоны, краски становится более светлыми, сочетания их более мягки и не столь контрастны, как в рукописях из Рейхенау, мазок приобретает эскизность, возникает ощущение воздушного пространства. Характернейший пример этой манеры — миниатюра «Буря на море Галилейском». В отличие от изображения этого сюжета в фресковой живописи монастыря Св. Георгия в Оберцелле на острове Рейхенау, где ладья с апостолами остается недвижной на морских волнах, а Христос представлен дважды — спящим и усмиряющим бурю, миниатюра Евангелия Хитды создает образ разбушевавшейся стихии. Действие здесь ограничено лишь одним моментом, когда Христос еще спит и вздымающиеся волны круто накреняют лодку. Нос ее опущен, корма поднялась вверх, парус смят и подхвачен вихрем, вся же поверхность миниатюры вокруг ладьи заполнена серо-голубыми потоками волн. Особую динамичность придает композиции не только диагональное положение лодки и развевающийся парус, но и положение кормы и носа, пересекающих обрамление, как бы выталкивая ладью за пределы картинной плоскости.

196. Буря на море Галилейском. Миниатюра Евангелия аббатисы Хитды из Мешеде, первая четверть XI в. Дармштадт, Гессенская областная библиотека →

Совершенно иной характер имеют миниатюры выполненного в Регенсбурге Евангелария аббатисы Уты из Нидермюнстера (первая четверть XI в., Мюнхен, Баварская Государственная библиотека). Они не являются иллюстрациями к тексту Писания, но посвящены воплощению теологических догм. Так, сцена «Распятия» превращается в Евангеларии Уты в демонстрацию победы добра над злом и жизни над смертью. Распятый Христос изображен в облачении



священника и с короной на голове, объединяя в себе божественное начало и земную сущность. Это не умирающий человек, но повелитель и Бог. Две фигуры у подножия креста персонифицируют Жизнь — по правую руку от Христа и Смерть — по другую сторону. Жизнь взирает на Христа с молитвенно распростертыми руками, Смерть же, с завязанным лицом, изогнувшись и опустив голову, пронзает себя копьем. Целый ряд мелких изображений и сопровождающие их тексты расшифровываются как воплощение этапов пути человечества от грехопадения до явления Сына Божьего в человеческом облике, принесшего людям надежду на спасение.

Столь же сложен и нуждается в расшифровке образ св. Эрхарда, который в сопровождении дьякона служит мессу перед золотым, украшенным драгоценностями и рельефами алтарем. В обрамлении миниатюры, в центре вверху, над головой Эрхарда, помещен в медальоне ангел с раскрытой книгой Писания, в углах же в небольшие квадраты заключены изображения женских фигур, одна из которых, справа вверху, согласно надписи, представляет поклоняющуюся агнцу аббатису Уту, а остальные являются воплощением трех главных христианских добродетелей.

Таким образом, в иллюстрациях Евангелария Уты теологическая ученость доминирует над непосредственным чувством. Несомненно, программа была разработана лицом духовного звания, хорошо знакомым с широким кругом теологической литературы. Полагают, что он был выходцем из Шартрской школы теологии. Для начала XI века такая схоластическая интерпретация евангельского текста является исключением.

По сравнению с изобилием и разнообразием книжной миниатюры скульптура оттоновской Германии выглядит более скромно. Дошедшие до нас произведения представляют собой главным образом изделия мелкой пластики. Это рельефы из слоновой кости на книжных окладах, алтарях, литургических сосудах. Подобно книжной миниатюре, мелкая пластика не предназначена для широкого зрителя. По традициям она восходит к произведениям каролингского и византийского искусства. Что же касается монументальной скульптуры, то она, как и в каро-

197. Распятие. Миниатюра Евангелария Уты из Нидермюнстера, первая четверть XI в. Мюнхен, Баварская Государственная библиотека

лингский период, представлена лишь орнаментальными формами.

И все же в Германии в начале XI века появляются произведения скульптуры, рассчитанные на массового зрителя. Речь идет об изделиях бронзолитейной мастерской, созданной в Гильдесгейме под покровительством епископа Бернварда. Самое известное произведение этой мастерской — бронзовые врата с *рельефами, отлитые в 1008–1015 годах для центрального* портала западного фасада церкви Св. Михаила в Гильдесгейме, а позднее перенесенные в городской собор.

В символике средневекового храма врата занимали всегда особое место: они служили обещанием Спасения. «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется», — сказал Христос (Иоан. 10, 9). Если храм рассматривался как земное воплощение Небесного Иерусалима, то врата, замыкающие его от наружного мира, — граница, преграждающая вход или открывающая его, — отождествлялись с Христом, решающим судьбу души человеческой в день Страшного суда. «Я есмь путь и истина и жизнь, — говорил Христос, — никто не приходит к Отцу как только через Меня» (Иоан. 14, 6). Поэтому основной темой декорировки врат была тема спасения, по-разному воплощавшаяся в рельефах средневековых церковных порталов.

Гильдесгеймские врата уникальны во многих отношениях. Прежде всего следует отметить новизну техники. Впервые со времен Древнего Рима створки дверей были отлиты целиком, а не собраны из отдельных пластин, как делали в Византии и в Италии. Далее, это первые средневековые бронзовые двери, украшенные обширным циклом рельефов на сюжеты Священного Писания. Иконографическая программа врат отличается невиданным ранее обилием композиций, представляющих два иллюстративно-повествовательных цикла по мотивам событий Ветхого (левая створка) и Нового (правая створка) Завета. Это произведение, доступное для всеобщего обозрения, является провозвестником рождения монументального рельефа в европейском искусстве романского периода.

Знакомясь с рельефами Гильдесгеймских врат, следует иметь в виду одну важную особенность средне-

198. Бронзовые врата с изображением ветхозаветных и новозаветных сюжетов, 1008–1015 гг. Гильдесгейм, собор

векового искусства — многозначность истолкования изображений и сюжетов. Мы уже видели, что со времен раннего христианства вошло в обыкновение рассматривать Ветхий Завет как префигурацию Нового, как собрание зашифрованных пророчеств о Христе. По словам апостола Павла, Ветхий Завет есть «тень будущего» (Кол. 2, 17), а все, что происходило в те времена, существовало лишь «как образ» (Кор. 1, 11). Еще яснее говорит об этом св. Августин в «Граде Божием»: «Что называется Заветом Ветхим, как не прикровение нового, а что новым, как не откровение Ветхого?»[17] В дальнейшем в средневековой теологии складывается учение о трех или четырех смыслах Писания — буквальном (или историческом), аллегорическом (или символическом), тропологическом (или моральном) и анагогическом (или высшем)[18]. Об этом писали и Исидор Севильский, и Григорий Великий, и Беда Достопочтенный, и Сугерий, и Фома Аквинский, и Винсент из Бовэ. Об этом же говорил и Данте в поэме «Пир» (II, 1), распространяя понятие истолкования и на литературу светского содержания.

Анализ всей совокупности рельефов Гильдесгеймских врат показывает, что в расположении и сопоставлении сюжетов заложен многозначный смысл, доступный зрителю в зависимости от степени его подготовленности, и за буквальным значением сцен, понятным самому неискушенному посетителю, скрываются более сложные истолкования.

Створки Гильдесгеймских врат имеют 4,72 *м* в высоту и по 1,5 *м* в ширину. Каждая из них украшена восемью расположенными друг над другом композициями. Слева представлены эпизоды из Книги Бытия от «Сотворения Евы» до «Убийства Каином Авеля», причем действие разворачивается сверху вниз. Справа изображены сцены евангельского цикла от «Благовещения» до «Явления Христа Марии Магдалине». Здесь рассказ следует снизу вверх.

В литературе давно отмечалась необычайная живость представленных в рельефах сцен, в особенности ветхозаветных. Композиция их лаконична, аксессуары сведены к минимуму, все внимание сосредоточено на фигурах. Большеголовые, местами сильно выступающие из фона, местами почти утрачивающие объемность, они обладают выразительностью поз и

жестов, прекрасно передающих характер действия и взаимоотношения персонажей. Сопоставляя рельефы с текстом Библии, мы видим, что они точно следуют за рассказом. Это не мешает автору вносить дополнительные оттенки, заостряя характеристику прародителей. Так, в сцене «Грехопадение» самоуверенная и решительная Ева противопоставлена колеблющемуся Адаму, отшатнувшемуся при виде предложенного ему запретного плода, но все же протягивающего к нему руки. По-разному ведут себя прародители и в следующих двух эпизодах. Стоя перед проклинающим его Богом, Адам, сломленный и поникший, указывает на Еву, в то время как Ева, глядя Богу в лицо, оправдывается, указывая на змея. В сцене же «Изгнание из рая» покорно бредущий к вратам Адам снова противопоставлен Еве, резко повернувшейся к ангелу, чтобы высказать свой протест (ил. 200). Столь же наглядно представлены эпизоды из Нового Завета, над которыми, впрочем, в большей степени тяготеет иконографический канон.

Итак, перед нами два повествовательных цикла иллюстраций к Священному Писанию. На первый взгляд, это искусство для «простецов», для рядовых посетителей. Несомненно, рельефы могли служить «Библией для неграмотных». Живость интерпретации сюжетов помогала их восприятию и запомина-

199. Бог проклинает Адама и Еву. Рельеф Гильдесгеймских врат, 1008—1015 гг. Гильдесгейм, собор

200. Изгнание из рая. Рельеф Гильдесгеймских врат. 1008–1015 гг. Гильдесгейм, собор

нию. Однако смысл изображений на створках Гильдесгеймских врат не исчерпывается их «буквальным» или историческим сюжетом. Наглядно воплощенная повествовательная канва составляет лишь первый слой заложенного в них содержания.

Прежде всего следует обратить внимание на направление развития повествования. Несомненно, не может быть случайным, что на левой створке рассказ начинается вверху и направлен книзу, а на правой развертывается снизу вверх. Общеизвестно, что в средневековом искусстве каждая часть композиции имела определенное ценностное значение в соответствии со сложившимся представлением о структуре Вселенной. Верх ассоциируется с небесами и добром, низ — с адом и злом. В правой части концентрируется добро, в левой — зло. Повествование Книги Бытия, таким образом, уже своим расположением рельефов характеризуется как нисхождение от добра к греху, в то время как новозаветный цикл демонстрирует восхождение к искуплению и воссоединению с Богом.

Но этого мало. Еще Адольф Гольдшмидт обратил внимание на то, что расположенные в одном горизонтальном ряду пары ветхозаветных и новозаветных сюжетов определенным образом связаны между собой[19]. Действительно, рассматривая эти пары, мы убеждаемся, что они подобраны не случайно, но составляют параллели, в которых ветхозаветные сцены могут быть истолкованы как прототипы новозаветных или связаны с ними причинной связью. Так, на-

пример, «Грехопадению» (началу зла на земле) соответствует «Распятие» (искупление первородного греха), «Изгнанию из рая» (отлучение человека от Бога) — «Принесение во храм» (возвращение к Богу), «Убийству Каином Авеля» (крайняя степень греха) — «Благовещение» (обещание спасения) и т. п. Таким образом, при сопоставлении ветхозаветных и новозаветных сюжетов создатель программы (а им был, вероятно, епископ Бернвард), стремился обнаружить их внутреннее родство, которое должно было проявить тайный смысл ветхозаветного текста, скрытый за его буквальным значением. Восьмичастное же членение обоих циклов рельефов Гильдесгеймских врат выражает, возможно, глубинный смысл всего комплекса изображений, обозначив восемь ступеней восхождения из мира греховного в мир вечного блаженства. А число «восемь», как известно, служило в средние века символическим обозначением вечности, лежащей за границами сотворенного за семь дней и подвластного времени земного мира. Эта символика была хорошо известна в оттоновской Германии, о чем свидетельствуют и восьмигранные планы капелл, и восьмигранные церковные люстры, и восьмигранная форма императорской короны.

Из произведений гильдесгеймской бронзолитейной мастерской сохранилась также сделанная во времена Бернварда колонна с обвивающими ее по спирали рельефами, наподобие того, как украшали триумфальные колонны в Древнем Риме. На рельефах от базы колонны к ее завершению развертываются сюжеты из истории Иоанна Крестителя.

Бронзолитейная мастерская Гильдесгейма положила начало развитию художественного литья в Германии. Вслед за Гильдесгеймом ряд других городов Германии основывают у себя мастерские, продукция которых славится далеко за пределами страны. К сожалению, мы мало знаем о произведениях светского искусства оттоновской поры. Из них сохранились главным образом предметы императорского обихода. Германские императоры Саксонской династии проявляли заботу о том, чтобы регалии и атрибуты их власти были украшены с необычайной роскошью, соответствующей их рангу и подчеркивавшей божественное происхождение их власти. Исполненная в

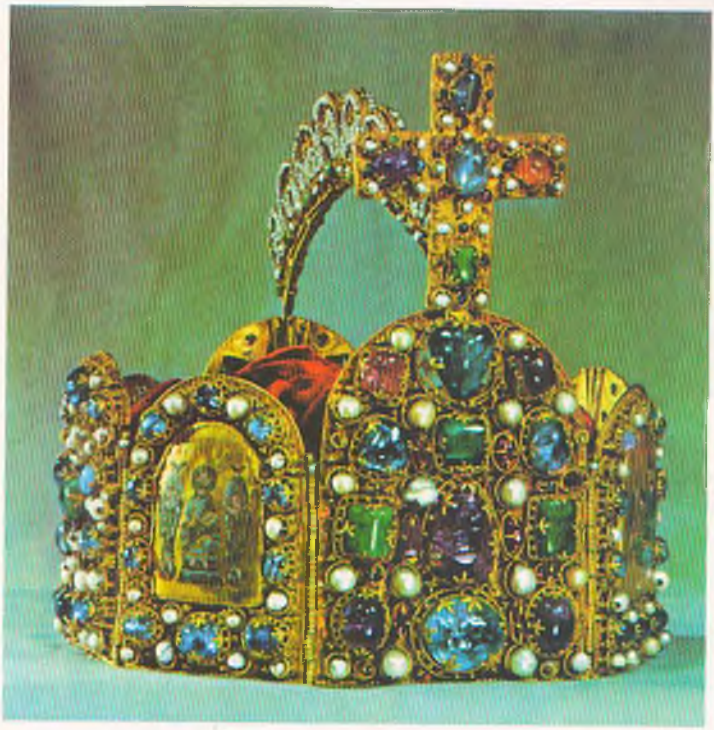
201. Колонна Бернварда, начало XI в. Гильдесгейм, собор

конце X или начале XI века золотая восьмигранная императорская корона (Вена, Художественно-исторический музей) украшена эмалевыми вставками, жемчугом и драгоценными камнями в филигранном золотом обрамлении. Роскошно расшит и предназначенный для торжественных церемоний плащ Генриха II (Бамберг, собор) с рассыпанными по темно-синему фону золотыми изображениями звезд и знаков зодиака. Облаченный в звездный плащ высший земной правитель становился как бы сопричастным безграничности Вселенной, подчиненной вечному и неизбежному порядку и закону.

Искусство оттоновской Германии во многих отношениях предваряет рождение романского стиля. В сущности, это переходный период, когда возникают новые формы архитектуры, создающие возможность для решения важнейшей проблемы средневекового зодчества — отказа от деревянных перекрытий и перехода к каменным сводам в центральных нефах церковных зданий. В стилистическом отношении живопись оттоновской Германии также закладывает основы романского стиля. XI и XII столетия стали временем решения проблем, поставленных искусством Германии оттоновского периода.

* * *

Мы рассмотрели лишь небольшую часть из числа произведений, дошедших до нас от первых пяти столетий формирования и развития средневекового искусства Западной Европы, однако и приведенные примеры позволяют заключить, что за это время было создано много нового, в особенности в области церковного зодчества и искусства книги. Меровингская, каролингская и оттоновская архитектура трансформирует форму раннехристианской базилики. В плане храма теперь все более отчетливо выявляется форма так называемого латинского, то есть удлиненного с одной стороны креста, появляется двойная ориентация с апсидами с западной и восточной сторон, иногда возникают кольцевые обходы вокруг алтарной части, в западной части некоторых церквей возвышается вестверк, вместо атриума в монастырских комплексах появляются примыкающие к южной стороне храма клуатры. Наконец, в облике



202. Корона императоров Оттоновской династии, конец X — начало XI в. Вена, Художественно-исторический музей

203. Парадный плащ императора Генриха II, начало XI в. Бамберг, собор

храма все чаще возникают мощные вертикали — башни на фасадах, средокрестиях, а иногда и по сторонам апсид или на выступах трансептов. Что же касается книжного искусства, то в это время создается совершенно новый тип декорировки кодекса, в результате чего текст, орнаментика, а позднее и иллюстрации сливаются в единую декоративную систему, превращая книгу в цельное произведение искусства, род сокровищницы, хранящей драгоценное Слово. Постепенно преодолевая разнообразие исходных художественных местных традиций, искусство дороманского периода приходит к утверждению ряда общепринятых принципов, подводя в начале XI века к формированию единого стиля, получившего впоследствии название романского.

[1] О «чертежном» типе изображения см.: *Раушенбах Б. В.* Построение пространства картины как структура мироощущения // Русское подвижничество. К 90-летию академика Д. С. Лихачева. М., 1996. С. 553. Б. В. Раушенбах говорит а «чертежном» методе применительно к искусству Древнего Египта, однако подобный способ изображения был распространен и в памятниках западноевропейского Средневековья.

[2] На средневековых картах земли восток всегда помещали наверху. Полагали, что где-то в вершине земного круга находился Эдем, земной рай, где обитали до грехопадения Адам и Ева. Иногда в карту типа «Т-О» вписывали фигуру распятого Христа, голова которого находилась в вершине круга, руки же простирались по перекладине буквы «Т» (например, в Эбсторфской карте XIII в., погибшей во время Второй мировой войны, но известной по воспроизведениям).

[3] *Блаженный Августин.* О граде Божием. Кн. 16. Гл. XVII. «Та часть, которая называется Азией, простирается от юга через восток до севера; Европа же — от севера до запада, а Африка от запада до юга. Из этого видно, что из двух половин круга одну занимают Европа и Африка, другую же только Азия. Первые две потому образовали отдельные части, что между ними входит из Океана множество вод, размывших землю, отчего и образовалось у нас великое море. Поэтому если ты разделишь круг на две части, Восток и Запад, Азия будут в одной, а Европа и Африка в другой». В старом переводе 1908 г., воспроизведенном в ротапринтном издании 1994 г., использовано выражение «шар земной», однако оно явно неточно, тем более что сам Августин в другом месте

книги высказывает сомнения по поводу появившейся в его времена идеи о шарообразности земли. В латинском тексте в этом месте использовано слово «orbis», что буквально означает «круг».

[4] *Стурлусон С.* Круг земной. М., 1980. С. 11.

[5] О символике сочетания круга и креста см.: *Reuterswärd P.* The Vorgotten Symbols of God // The Visible and Unvisible in Art. Vienne, 1991. P. 60.

[6] *Бенедикционал* – сборник формул благословения, которыми мог пользоваться только епископ.

[7] *Левиафан* – описанное в Библии (Иов. 21) морское чудовище, изо рта которого вылетает пламя и сыплются искры, а из ноздрей идет дым. Оно покрыто непроницаемой броней, один вид его внушает смертельный ужас, повсюду оно сеет разрушения и смерть. Христианские комментаторы Библии видели в Левиафане прообраз ада и сил зла.

[8] *Видукинд Корвейский.* Деяния саксов. М., 1975. Кн. 1, 36. С. 168.

[9] Die Kunst der Romanik // Architektur, Skulptur, Malerei / Hrsg. von R. Taman. Köln, 1996. S. 16.

[10] *Евангеларий* – книга, содержащая текст четырех Евангелий, таблицы канонов, изображения евангелистов и их символов, а также иллюстрации к тексту.

[11] *Перикопы (Евангелистары)* – литургические книги, составленные из текстов, читающихся в воскресные и праздничные дни.

[12] В это время применялось так называемое «твореное золото», наносившееся кистью на поверхность листа.

[13] Композиция этой миниатюры вызвала предположение о посещении Мастером св. Григория Италии, где он мог видеть сходную по композиции икону VIII в. «Мадонна с младенцем» в церкви Санта Мариа ин Трастевере в Риме. См.: *Bertelli R.* La Madonna di Santa Maria in Trastevere. Roma, 1961. P. 91.

[14] *Beckwith J.* Early Medieval Art. London, 1964. P. 104–106.

[15] Аналогия с мифическим античным титаном Атлантом, поддерживавшим на своих плечах небо, была обоснована еще Гернсхаймом в 1934 г. См.: *Gernsheim W.* Die Buchmalerei der Reichenau. München, 1934. S. 81.

[16] Относительно датировки рукописи существуют разные мнения. Некоторые склонны датировать ее временем правления Генриха II, который взошел на престол в 1002 г.

[17] *Блаженный Августин.* О граде Божием. М., 1994. Т. III. Кн. 16. С. 188.

[18] От *греч.* «анагогия» – восхождение.

[19] *Goldschmidt A.* Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters // Die frühmittelalterlichen Bronzetüren. Marburg, 1926. Bd I.

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Исторические события	Религия, культура	Архитектура и изобразительное искусство
	Квинт Септимий Флорент Тертуллиан (ок. 165 – ок. 240) – теолог, апологет христианства	III в. – Фрески в катакомбах Присциллы и Каллиста в Риме
		231–236 – христианский комплекс в Дура Европос
Император Деций (249–251)	Ок. 250 – преследование христиан	III в. – Саркофаг с изображением Доброго Пастыря
	Антоний Великий (ок. 250–355) и возникновение монашества	
	Сер. III в. – семь святых мужей отправляются из Италии в Галлию проповедовать христианство	
	Евсевий Памфил, епископ Кесарейский, церковный историк (260–340)	
Император Диоклетиан (284–305)		
	Конец III в. – нач. IV в. – преследование христиан при императоре Диоклетиане	
Император Константин Великий (306–337)		
312 – Битва Константина с Максенцием	Начало христианизации готов. Ульфила – «апостол готов» (ок. 311–383)	
313 – Миланский эдикт	Распространение арианства в 310–320-х гг.	
	Осуждение арианства на I Никейском соборе 325 г.	
		320 – основание церкви Сан Джованни ин Латерано в Риме
		330 – основание церкви Св. Петра
		Ок. 330 – мавзолей св. Констанцы в Риме
		Ок. 333 – основание церкви Рождества в Вифлееме

	Амвросий Медиоланский (340–397) — епископ Милана, теолог	Ок. 335 — основание церкви Гроба Господня в Иерусалиме
	Св. Иероним (340/50–419/20) — теолог, перевел Библию на латинский язык (Вульгата)	Серед. IV в. — саркофаг со сценой «Воскресения»
	Аврелий Августин (354–430) — теолог, писатель	После 359 — саркофаг Юния Басса
375 — вторжение гуннов в Европу и начало Великого Переселения народов	Св. Патрик (373–451)	Ок. 380 — основание церкви Сан Паоло фуори ле мура 384–399 — основание церкви Пуденцианы в Риме, мозаика апсиды
Император Феодосий Великий (379–395)	379 — Мартин Турский (336–397), епископ Тура.	
395 — разделение Римской империи на восточную и западную		Кон. IV в. — статуэтка Доброго Пастыря
		Кон. IV — нач. V в. — рукопись «Кведлинбургская Итала»
395–430 — Галла Плацидия — регент империи		Кон. IV — нач. V в. — ватиканская рукопись Вергилия
400 — вторжение вестготов в Италию	IV в. — христианизация Ирландии св. Патриком	Нач. V в. — церковь Галлы Плацидии в Равенне
407 — римляне покидают Британию		V в. — распространение «полихромного стиля»
410 — разграбление Рима Аларихом (вестготы)	412–426 — «Град Божий» св. Августина	
	431 — Эфесский собор вводит культ Богоматери	432–440 — церковь Санта Мария Маджоре в Риме
Ок. 450 — начало вторжения англов и саксов в Британию		Сер. V в. — золотой медальон из Герете
452 — осада Рима гуннами под предводительством Аттилы		Сер. V в. — ожерелье из Аллеберга
476 — падение Римской империи		470 — базилика Сен-Мартен в Туре
Хлодвиг, король Меровингов (481–511)	Св. Бенедикт Нурсийский (ок. 480–547)	481 — клад из захоронения меровингского короля Хильдерика в Турне
486 — победа Хлодвига над Сиагрием		
Теодорих Великий, король остготов в Италии (493–526)	496 — крещение Хлодвига	Кон. V — нач. VI в. — стела из Бро, остров Готланд
		VI в. — церковь Сен-Дени близ Парижа
		VI в. — рукопись «Катах» св. Коломбы
		VI в. — Венская Книга Бытия
		VI в. — Кембриджское Евангелие (Италия)
	св. Коломбо (521–597)	
	Ок. 524 — основание Бенедиктом Нурсийским аббатства Монтекассино	После 526 — мавзолей Теодориха в Равенне

Григорий Турский (ок. 538–594)

2-я четв. VI в. — мозаики церкви Сант Аполлинаре Нуово в Равенне

540 — завоевание Равенны византийцами

св. Колумбан (ок. 541–615)

556–565 — мозаики церкви Сант Аполлинаре Нуово в Равенне (процессии мучеников и мучениц)

558 — основание церкви Сен-Венсан близ Парижа

568 — завоевание Северной Италии лангобардами

575 — «История франков» Григория Турского

581 — лангобарды разоряют аббатство Монтекассино

Ок. 585 — первая миссионерская поездка св. Колумбана в Галлию

Исидор Севильский (ок. 570–636) — церковный писатель, ученый, с 600 — епископ Севильи

Папа Григорий Великий (590–604)

Кон. VI в. — собор Сент-Этьен на о-ве Сите в Париже (на месте западной части собора Нотр-Дам де Пари)

597 — Папа Григорий Великий отправляет епископа Августина в Британию

Хлотарь II, король Франкского государства (613–629)

VII в. — бляшки из Торслунда (Швеция)

VII в. — шлем из Вендеделя (Швеция)

Дагобер I, король династии Меровингов (629–639)

625–633 — захоронение в Саттон-Ху (Южная Англия)

Рецезвинт, король вестготов в Испании (649–672)

664 — Синод в Уитби

Беда Достопочтенный (672/73–735) — английский церковный писатель, автор «Церковной истории Англов»

674 — Бенедикт Бискуп основывает монастырь в Веармуте (Нортумбрия)

Ок. 680 — Евангелие из Дурроу

682 — Бенедикт Бискуп основывает монастырь в Ярроу (Нортумбрия)

685 — св. Айдан основывает монастырь Св. Кутберта на о-ве Линдисфарн

	Кон. VII в. — ирландский монах Виллиборд основывает монастырь Эхтернах в землях саксов на континенте	Ок. 690 — Евангелие из Эхтернаха Кон. VII в. — Гипогей в Дюнах близ Пуатье Кон. VII в. — церковь Сан Педро де ла Наве в Испании Ок. 698 — Линдисфарнское Евангелие Кон. VII — нач. VIII в. — стела в Дувиллауне (Ирландия) Нач. VIII в. — Санкт-Галленское Евангелие Нач. VIII в. — Амиатинский кодекс
711 — вторжение арабов в Испанию Карл Мартелл (714—741) — майордом Меровингов		VIII в. — Евангелие из Личфилда VIII в. — крест в Мууне (Ирландия)
	726 — начало иконоборчества в Византии	VIII в. — стелы с о-ва Готланд с изображением сюжетов скандинавских саг
732 — битва при Пуатье, победа Карла Мартелла над арабами 751 — Пипин Короткий (751—768), избран королем франков в Суассоне		После 750 — Золотой кодекс из Кентербери
754 — коронование Пипина Папой Стефаном I в Сен-Дени 756 — Пипин завоевывает Равенну и передает ее под власть Папы		754—775 — перестройка церкви Сен-Дени
768 — Карл Великий — король франков	Алкуин Иоркский (736—804) — советник Карла Великого, аббат монастыря в Туре Эйнгард, советник Карла и историк (770—840)	
	786 — Беатус из Лиебаны составляет комментарий к Апокалипсису Теодульф, аббат Флери и епископ Орлеана, советник Карла Великого (781—812)	781—783 — Евангелие Годескалька
	787 — собор в Никее осуждает иконоборчество	Ок. 786 — начало строительства пфальца в Ахене
793 — нападение викингов на о-в Линдисфарн и разорение монастыря Св. Кутберта	794 — Франкфуртский синод обсуждает решение Никейского собора	Кон. VIII в. — Венское Коронационное Евангелие Кон. VIII в. — Келлское Евангелие
		796—805 — строительство Ахенской капеллы (арх. Одо из Метца)

799 — освящение церкви Сен-Рикье монастыря в Центуле

800 — коронование Карла Великого в Риме Папой Львом III и основание Каролингской империи

Бенедикт Аньянский (ум. в 822)

Ок. 800 — ворота в Лорше
Ок. 800 — Евангелие аббатисы Ады
Ок. 800 — захоронение королевы Асе в Осеберге
Нач. IX в. — Евангелие св. Медарда из Суассона
Нач. IX в. — фрески церкви Св. Иоанна в Мюстайре
806 — Ораторий Теодульфа в Жерминьи-де-Пре
Нач. IX в. — пластинка из Лорша с изображением Христа-триумфатора
Нач. IX в. — Келлская книга

800—814 — Карл Великий, император
814—840 — Людовик Благочестивый, император

Ок. 810 — Коронационное Евангелие Карла Великого
816—817 — план Санкт-Галленского монастыря
816—820-е — Евангелие Эбо
816—835 — Утрехтская Псалтирь

835 — начало постоянных набегов викингов на Англию
840—855 — Лотарь, император
840—876 — Людовик Немецкий, король Германии
840—877 — Карл Лысый, король франков
843 — Верденский договор о разделе империи между внуками Карла Великого
Сер. IX в. — набеги викингов на Францию

Ок. 830 — Эйнгард. «Жизнь Карла Великого»

Ок. 840 — Библия Мутье-Гранвалль
843—845 — Евангелие Лотаря
Ок. 845 — Библия Вивиена

IX в. — статуэтка Карла Великого
IX в. — крест Муиердаха в монастыре Монастербойс (Ирландия)
850—855 — Сакраментарий Дрогона
Ок. 850 — фрески крипты церкви Сен-Жермен в Оксерре
860—870 — пластинка книжного оклада — «Покаяние Давида»
Кон. IX в. — литургический гребень из слоновой кости со сценой «Распятия»
Нач. X в. — фрески в церкви Св. Георгия в Оберцелле на о-ве Рейхенау

911 — норманны заселяют северную часть Франции (Нормандию)
919 — саксонский герцог Генрих Птицелов избран королем Германии
919—936 — Генрих I, король Германии

910 — основание монастыря в Клюни

926 — Апокалипсис из Сан Мигуэле де Эскалада

936—973 — Оттон I Великий 936—985 — датский конунг Харальд Синезубый		
		Сер. X в.— статуя св. Веры в церкви Сент-Фуа в Конке
962 — Оттон I коронован в Риме Папой Иоанном XII. Возникновение Германской империи	960 — крещение Дании 969—984 — св. Этельвольд — епископ Винчестера	961 — нач. XI в. — церковь Св. Кириака в Гернроде
		966 — Дарственная короля Эдгара Ньюминстерскому аббатству в Винчестере
973—983 — Оттон II	977—993 — св. Эгберт, епископ Трира	973—980 — Бенедикционал Этельвольда
		975 — Апокалипсис, рукопись из собора в Хероне
983—1002 — Оттон III 987—996 — Гуго Капет, король Франции. Начало династии Капетингов		983—985 — Кодекс св. Григория
		Ок. 985 — Кодекс св. Эгберта
	993—1022 — св. Бернвард, епископ Гильдесгейма	Кон. X — нач. XI в. — императорская корона
	999—1003 — епископ Герберт Орильякский становится Папой под именем Сильвестр II	
1002—1024 — император Генрих II		Нач. XI в. — парадный плащ императора Генриха II
		Нач. XI в. — Бамбергский Апокалипсис
		Ок. 1000 — Евангеларий Оттона III
		1005 — пфальц в Госларе
		1002—1014 — Сакраментарий Генриха II
		1008—1015 — бронзовые врата в соборе Гильдесгейма
		1007—1012 — Книга евангельских чтений Генриха II
		1010—1033 — церковь Св. Михаила в Гильдесгейме
		1-я четв. XI в. — Евангелие Хитды из Мешеде
		1-я четв. XI в. — Евангеларий аббатисы Уты из Нидермюнстера
		1047 — Апокалипсис работы мастера Факундуса (Испания)
		Ок. 1050 — Котонианская Псалтирь (Англия)

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Апсида — перекрытая сводом полуциркульная или полигональная ниша, завершающая центральный неф с восточной стороны. Помимо главной апсиды церковь может иметь еще апсиды на восточном конце боковых нефов, а иногда и на выступах трансепта или на западной стороне здания. В центральной апсиде помещается главный алтарь храма.

Баптистерий — небольшое здание центрической формы с купелью, предназначенное для совершения обряда крещения.

Бенедикционал — сборник формул благословения, которыми мог пользоваться только епископ.

Бревиарий — краткий сборник молитв для повседневных служб.

Вестверк — увенчанная башнями западная пристройка к храму с ложей во втором этаже, открывающейся в центральный неф. Вестверки получили распространение в архитектуре Германии периода Каролингов и Оттонов.

Вульгата — название латинского перевода Библии, выполненного святым Иеронимом в IV в. и признанного Церковью в качестве канонического текста. Новые редакции текста появились лишь в конце Средневековья.

Гипогей (*греч.*) — подземелье, подземный.

Гостия — евхаристическая облатка со знаком креста (символ тела Христа), применяемая в католическом богослужении в обряде евхаристии в качестве одного из святых даров.

Деамбулаторий — кольцевой обход вокруг главной апсиды, являющийся продолжением боковых нефов. Кольцевые обходы предназначались для паломников, которые, проходя через них, могли обозревать находящиеся в капеллах реликвии и поклоняться им.

Дормиторий — помещение со спальными кельями монахов.

Евангеларий — книга, содержащая текст четырех Евангелий, таблицы канонов, изображения евангелистов и их символов, а также иллюстрации к тексту.

Евхаристия — одно из семи главных таинств христианства — причащение святыми дарами — гостией и вином (символами тела и крови Христа).

Инициал — декорированная большая начальная буква, открывающая раздел рукописи.

Итала — название латинского перевода Библии, возникшего во II в. в Северной Африке.

Каноны — сводные таблицы параллельных мест четырех Евангелий, составленные Евсевием Памфилом в IV в.

Капелла — часовня, небольшая церковь в замках и дворцовых комплексах.

Киворий — балдахин на колоннах, воздвигнутый над алтарем.

Клуатр — примыкающий к церкви замкнутый монастырский дворик, окруженный галереей.

Крипта — подземное помещение под хором церкви, погребальный склеп, часто — место захоронения святого патрона храма.

Лекционарий — литургическая книга, содержащая отрывки из четырех Евангелий, размещенные в соответствии с церковным календарем.

Мандорла — миндалевидное сияние вокруг фигуры священного персонажа.

Месса — богослужение.

Миссал — книга текстов, читаемых во время обряда мессы; содержит также указания на церемониал всех годовых месс.

Нартекс — проходное помещение в западной части храма, предшествующее входу в центральный неф.

Неф — центральная продольная часть корпуса базилики, расположенная между входом и хором с апсидой. Помимо центрального нефа базилики имеют обычно еще два или четыре боковых нефа. Обычно в базилике имеется также поперечный неф (трансепт), расположенный перед началом хора.

Нимб — сияние вокруг головы святого.

Оранта — молящаяся, предстоящая перед Богом.

Ораторий — маленькая капелла для небольшого количества молящихся.

Перикопы (Евангелистары) — литургические книги, составленные из текстов, читающихся в воскресные и праздничные дни.

Пиксиды — цилиндрические шкатулки из кости, использовавшиеся для хранения святых даров.

Пфальц — так со времен Каролингов называли большие дворцовые комплексы. Наименование это происходит от латинского слова «palatium» (дворец), восходящего, возможно, к обыкновению римлян называть так дворец, стоявший на Палатинском холме.

Реликварий — ларец для хранения реликвий.

Рефекторий — трапезная.

Сакраментарии — литургические книги, содержащие тексты, читаемые во время мессы. С XIII в. вытеснены миссалами.

Сакристия — ризница, помещение для хранения церковных облачений и сосудов.

Скиния — шатер, построенный по повелению Моисея Веселиилом в пустыне у Синая в качестве помещения для богослужений. Для ее строительства и декорировки было использовано много драгоценных материалов.

Скрипторий — помещение для переписки книг, находившееся обычно в монастыре.

Средокрестие — квадратное в плане пространство на пересечении центрального нефа и трансепта, над которым обычно воздвигалась башня.

Тетраморф (*греч.* τετρά-μορφος) — четырехобразный, сочетающий четыре разных образа.

Трансепт — поперечный неф базилики.

Триумфальная арка — в христианской базилике это арка, отделяющая алтарную часть от центрального нефа.

Фахверк — распространенная в Германии строительная конструкция; фахверковое здание имело деревянный брусчатый остов, опоры которого скреплены балками, пространство же внутри деревянной конструкции заполнялось кирпичом, камнем или глиной.

Фибула — большая брошь, которой закалывали на плече плащ.

Хор — примыкающее к алтарной апсиде пространство, предназначенное для духовенства и певчих. Хор и апсида составляли самую священную часть храма, куда не допускались прихожане. Нередко хор отделяли от нефа алтарной преградой.

Хризма — монограмма Христа, составленная из греческих букв «хи» и «ро» — двух первых букв имени Христа.

Эмпоры — галереи над сводами боковых нефов, открывающиеся аркадой в центральный неф.

Этимасия — приуготовление трона Христа к Страшному суду.

БИБЛИОГРАФИЯ

ОБЩИЕ РАБОТЫ

Eco U. Art and Beauty in the Middle Ages. New Haven; London, 1986.

Filz H. Das Mittelalter I // Propyläen Kunstgeschichte. Berlin, 1969. Bd. 5.

Oakeshott W. Classical Inspiration in the Medieval Art. London, 1959.

Simson O. G. von. Das Mittelalter 2 // Propyläen Kunstgeschichte. Berlin, 1972. Bd. 6.

Taylor H. O. The Medieval Mind. Cambridge Massacusets, 1959. Vol. 1—2.

Zarnecki G. Art of the Medieval World. New York, 1975.

ИСКУССТВО РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Beckwith J. Early Medieval Art. London, 1964.

Braunfels W., Schnitzler H. Karl der Grosse // Karolingische Kunst. Düsseldorf, 1965. Bd. 3.

Dvořak M. Katakombenmalereien. Die Anfänge der christlichen Kunst // Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München, 1924. S. 3—40.

Focillon H. L'An Mil. Paris, 1952.

Goldschmidt A. Die deutchen Bronzetüren des frühen Mittelalters. Marburg, 1926.

Grabar A. Christian Iconography: A study of its Origins. Princeton, 1980.

Grabar A., Nordefalk K. Le haut moyen âge. Genève, 1957.

Grimme E. G. Der Dom zu Aachen // Architectur und Ausstattung. Aachen, 1994.

Henry F. L'Art irlandais // Zodiaque, 1963. Vol. 1—2.

Hubert J. L'Art pre-roman. Paris, 1938.

Hubert J., Porcher J., Volbach W. T. Europe of the Invasions. New York, 1969.

Hubert J., Porcher J., Volbach W. T. Carolingian Art. London, 1970.

Hugot L. Der Dom zu Aachen. Aachen, 1991.

Jantzen H. Ottonische Kunst. Hamburg, 1959.

Karl der Grosse. Werk und Wirkung. Die Ausstellung. Aachen, 1965.

Nordenfalk K. Celtic and Anglo-Saxon Painting // Book Illumination in the British Isles. 600—800. New York, 1977.

Rice T. D. The Dark Ages. London, 1969.

Weitzmann K. Studies in Classical and Byzantine Manuscripts Illumination. Chicago, 1971.

ЛИТЕРАТУРА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

ОБЩИЕ РАБОТЫ

Арган Дж. К. История итальянского искусства. М., 1990. Т. I.

Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры. СПб., 1995.

Всеобщая история архитектуры. М., 1966. Т. 4.

Всеобщая история искусств. М., 1960. Т. 2. Кн. 1.

Гуревич А. Я. Категория средневековой культуры. М., 1972, 1984.

Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. М., 1989.

Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.

Гуревич А. Я. Средневековый мир. Культура безмолвствующего большинства. М., 1990.

Данилова И. Е. От средних веков к Возрождению. М., 1975.

Даркевич В. М. Путями средневековых мастеров. М., 1972.

Добиаш-Рождественская О. А. Культура западноевропейского средневековья. М., 1987.

Дюби Ж. Европа в средние века. Смоленск, 1994.

Искусство стран и народов мира. М., 1962—1981. Т. 1—5.

История искусства зарубежных стран. М., 1982. Т. II.

Карсавин Л. П. Культура средних веков. Петроград, 1918.

Крыжановская М. Я. Искусство западного средневековья. Л., 1963.

Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992.

Нессельштраус Ц. Г. Искусство Западной Европы в средние века. Л.; М., 1964.

Панофски Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., 1992.

Сопоцинский О. И. Искусство западноевропейского средневековья. М., 1964.

Тяжелов В. Н. Искусство средних веков. М., 1968.

Тяжелов В. Н. Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе. М., 1981.

Нессельштраус Ц.
Н 55 Искусство раннего Средневековья. — СПб.: Азбука, 2000. — 384 с.: ил.
ISBN 5-267-00300-X

В предлагаемой вниманию читателей книге «Искусство раннего Средневековья» автор прослеживает развитие европейской архитектуры, скульптуры, живописи, книжной графики от периода раннего христианства по начало XI века. В томе представлен уникальный изобразительный ряд — около 200 цветных иллюстраций.

ЦЕЦИЛИЯ ГЕНРИХОВНА НЕССЕЛЬШТРАУС

ИСКУССТВО РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Редактор Галина Соловьева
Художественный редактор Вадим Пожидаев
Технический редактор Татьяна Раткевич
Корректоры Людмила Борисова, Татьяна Бородулина
Верстка Антона Вальского

Директор издательства Максим Крютченко

ЛП № 000116 от 25.03.99

Подписано в печать
с готовых диапозитивов 15.09.2000
Формат издания 70×108 $^1/_{16}$.
Гарнитура «Петербург». Печать офсетная.
Тираж 10 000 экз. Усл. печ. л. 33,6.
Изд. № 300. Заказ № 5940.

Издательство «Азбука».
196105, Санкт-Петербург, а/я 192.

Отпечатано с готовых диапозитивов издательства.
АООТ «Тверской полиграфический комбинат».
170024, г. Тверь, пр-т Ленина, 5.

НОВАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА — это уникальный проект издательства «Азбука». В двадцати томах будут представлены различные эпохи развития европейского искусства от античности до конца XX столетия: искусство Древней Греции, Древнего Рима, раннего Средневековья, Романского периода, Готики, Ренессанса, Барокко, Рококо, Ампира, Классицизма, различные художественные течения XX века, а также эпохи Модернизма и Постмодернизма. Специальные тома будут посвящены художественной культуре стран Востока. Авторы этой серии — ведущие ученые искусствоведы Санкт-Петербурга и Москвы, получившие мировое признание.

Искусство раннего Средневековья

В предлагаемой вниманию читателя книге «Искусство раннего Средневековья» автор прослеживает развитие европейской архитектуры, скульптуры, живописи, книжной графики от периода раннего христианства по начало XI века. В томе представлен уникальный изобразительный ряд — около 200 цветных иллюстраций.

Цецилия Генриховна Нессельштраус — один из крупнейших искусствоведов России, профессор Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина (Санкт-Петербург), где она преподает уже более полувека. Десятки ее учеников работают во многих городах России, Европы, США. Это выдающийся знаток искусства Средневековья и Возрождения. Ею написаны монографии о средневековом европейском искусстве, творчестве А. Дюрера, переведены трактаты и дневники этого художника.

ISBN 5-267-00300-X