Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова»

(РГХПУ им. С.Г. Строганова)

На правах рукописи

Банков Михаил Сергеевич

Пространственные построения в книжной миниатюре Регенсбурга последней четверти X – первой четверти XI веков в контексте иконографических и художественных программ

Специальность 5.10.3 Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том I

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, профессор
Докучаева Елена Евгеньевна

Москва

2026

СОДЕРЖАНИЕ

Введение……..4

Глава 1. Художественные особенности миниатюр в памятниках западноевропейского искусства VII –IX веков……..30

1.1. Композиционные и пространственные построения в позднеантичной и раннехристианской миниатюре III – VII вв…….....30

1.2. Композиционно-пространственные построения в каролингской книжной миниатюре (VIII – IX вв.)…….34

1.3. Особенности пространственной организации в миниатюрах художественных центров Оттоновской империи (сер. X – сер. XI вв.)…… .38

1.4. Орнамент пространственного меандра, его типология, символико-семантическая функция в живописи поздней Античности и раннего Средневековья……....40

Глава 2. Историко-культурная ситуация и условия зарождение школы книжной миниатюры Регенсбурга в Оттоновский период…….48

2.1. История становления регенсбургского скриптория во второй половине X–начале XI вв……...48

2.2. Иконографическая и художественная программа каролингского Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам …….....67

Глава 3. Становление и развитие регенсбургской миниатюры (975 – 1025 гг.): иконографические и художественные особенности ……74

3.1. Первый этап книжной миниатюры Регенсбурга (975 – 1002 гг.) …….74

3.2. Иконография и изобразительные циклы памятников книжной миниатюры Регенсбурга периода расцвета 1002 – 1025 гг. Особенности пространственной организации манускриптов……..94

Глава 4. Пространственные построения и колористическая организация в книжной миниатюре Регенсбурга последней четверти X –первой четверти XI вв……207

4.1. Принципы организации символического пространства в отдельной миниатюре ……..207

4.2.Пространственные построения миниатюр в композиции книжного разворота …….221

4.3. Пространственная организация манускрипта……224

Заключение…….232

Библиография……239

Введение

Актуальность настоящего исследования определяется интересом современной искусствоведческой науки к специфике средневекового образа в книжной миниатюре, в его взаимосвязи с текстом и богослужебными практиками. В течение долгого времени миниатюры анализировали как самостоятельные художественные произведения в отрыве от общей композиции рукописей и их богослужебной функции. Особый интерес в контексте современных исследований представляют образы представителей церковной и светской власти рукописей Регенсбурга, связанные с литургической практикой и иконографическими программами, сформулированными богословами монастыря Санкт-Эммерам – важнейшего культурного центра Германии конца X – XI века. Кроме того, книжная миниатюра была тесно связана с общим стилевым развитием искусства того времени и испытала на себе влияние художественного текстиля и ювелирного дела. Таким образом, формирование художественного строя миниатюр происходило на стыке различных видов искусств и актуальных богословских тенденций, что придает их исследованию междисциплинарный характер.

Важно отметить, что особую актуальность настоящему исследованию придает научная проблематика диссертации, которая основывается на изучении особенностей пространственных построений в миниатюрах рукописей. Данный аспект изучения средневекового образа, оказавшийся в фокусе интереса ученых только в последние десятилетия, требует выхода на новый уровень научного исследования, который поможет раскрыть особые пласты символики и семантики книжной миниатюры, а также показать те средства художественной выразительности, которые использовали художники-миниатюристы для создания значимых и выразительных художественных образов.

Степень научной разработанности темы исследования

Долгое время книжная миниатюра рассматриваемого периода оставалась на периферии научных интересов историков искусства. Внимание ученых к иллюминированным манускриптам возникло лишь в конце XIX – начале XX веков, чему, среди прочего, способствовало широкое распространение новых методов фотофиксации, которые позволили ввести иллюстрации кодексов в общий контекст изучения средневековой живописи. Опубликованная в 1891 году диссертация Вильгельма Фёге [1], задала направление для целого ряда исследований, вышедших в конце XIX – первые десятилетия XX века, посвященных локализации иллюминированных рукописей и систематизации памятников различных школ книжной миниатюры. В русле данной тенденции основополагающим для исследования манускриптов Регенсбурга стала монография Георга Сварзенски, изданная в 1901 году [2]. Немецкий ученый систематизирует накопленные предшественниками знания [3] и представляет целостную картину развития книжной миниатюры Регенсбурга X – XI вв., выделяя её в самостоятельную художественную школу. Выдающийся искусствовед дает первый полный обзор известных на момент написания монографии рукописей, созданных в городском скриптории. Используя метод формально-стилевого анализа, Сварзенски выявляет принадлежность миниатюр к данной школе и прослеживает историю ее стилистического развития. Данная работа существенно повлияла на характер последующего изучения рукописей Регенсбурга. В сущности, монография Сварзенски была вполне исчерпывающей для своего времени, поэтому в последующие десятилетия

1Vöge W. Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im 10. und 11. Trier, 1891.

2Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters. Heidelberg, 1900.

3 До Сварзенски регенсбургские рукописи упоминались в работах искусствоведов XIX века в контексте широких обзоров средневекового искусства, а также очерков по церковной археологии. Среди наиболее значимых текстов можно упомянуть работы Ю. фон Шлоссера (Von Schlosser J. Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters. Wien, 1891. S. 118f.), Я. Зигхарта (Sighart J. Geschichte der Bildenden Künste im Königreich Bayern von den Anfangen bis zur Gegenwart. München 1862, S. 210 f.), Л. Делизля (Delisle L. Mémoire sur d’anciens sacramentaires (Mémoire de l’Academie des Inscriptions et Belles-Lettres 32, 1). Paris, 1886. № 62. S. 194ff.) и др. (Cahier C., Martin A. Nouveau Melanges d’Archeologie, d’Histoire et de Litterature sur le Moyen Age. Vol.1. Paris 1874, S. 15ff; Ebner A. Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanorum im Mittelalter: Iter italicum. Freiburg im Breisgau, 1896. S. 288 ff.).

XX века исследователи регенсбургской миниатюры X – XI вв. фактически развивали идеи автора и намеченные им темы.

В 1920-е годы продолжается изучение локальных школ книжной миниатюры Оттоновского времени. Значимыми вехами в этом процессе стали работы Эрнста Фридриха Бэнге[4] 1923 года и Альберта Бёклера[5] 1924 года, расширившие и углубившие знания о Регенсбурге как значимом художественном центре средневековой культуры. В то же время, выходят в свет работы, посвященные другим школам иллюминации: монография того же Георга Сварзенски, посвященная городскому скрипторию Зальцбурга[6], исследование Эрнста Генриха Циммермана, посвященное Фульдскому аббатству[7], а также статьи Пауля Буберля и Ромуальда Бауэррайса, посвященные миниатюре Зальцбурга и Зеона[8]. В них авторы затрагивают регенсбургские рукописи в связи со взаимными стилистическими влияниями различных центров книжного искусства.

Регенсбургские манускрипты рассматривались также и в ряде обзорных искусствоведческих работ первой половины XX века. В первую очередь следует отметить монографии Артура Хазелоффа[9], Адольфа Гольдшмидта[10], Альберта Бёклера[11], Ханс Янцена[12]. В данных исследованиях развитие стиля регенсбургских миниатюр дается в общем контесте эволюции оттоновского искусства. Одновременно, в ряде искусствоведческих работ произведения школы анализировались в связи с отдельными аспектами художественного решения или иконографической проблематикой. Так, в монографии Йохана

4 Bange E. F. Die Bayerische Malerschule des XI. Und XII. Jahrhunderts. München, 1923.
5 Böckler A. Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts. München, 1924.
6 Swarzenski G. Die Salzburger malerei von den ersten anfängen bis zur Blütezeit des romanischen stils. In 2 Bände. Leipzig, 1913.
7 Zimmermann E.H. Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit. Wien, 1910.
8 Buberl P. Uber einige Werke Salzburger Buchmalerei des 11. Jahrhunderts // Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.K. Zentral-Komission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale. №1. 1907. Ss. 29 – 60; Buberl P. Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnenberg in Salzburg und ihre Beziehungen zur Salzburger Buchmalerei und zur byzantinischen Kunst // Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.K.Zentral-Komission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale. № 3. 1909. Ss. 25 – 98; Bauerreiss R. Seeon in Oberbayern, eine bayerische Malschule des beginnenden 11. Jahrhunderts // Studien und Mitteilungen OSB. № 50. 1932. Ss. 529 – 555.
9 Haseloff A. Peintures, miniatures et vitraux de l'epoque romane // Michel A. Histoire de l'Art. Vol. 1. Paris, 1905.
10 Goldschmidt A. Die deutsche Buchmalerei. In 2 Bände. Florenz, München, 1928.
11 Boeckler A. Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit. Berlin, Leipzig, 1930.
12 Jantzen H. Ottonische Kunst. München, 1947.

Якоба Тикканена [13] миниатюры Регенсбурга анализируются в связи с их колористическим строем. Работа Алоиза Шардта[14] фокусируется на анализе полностраничных инициалов, а монография Йоахима Прохно[15] - на изучении посвятительных миниатюр. Адольф Катценелленбоген [16] рассматривает в своей монографии аллегории христианских Добродетелей в миниатюрах городского скриптория.

Новый этап исследования средневековой миниатюры Регенсбурга относится уже к послевоенным годам. К этому времени произведения школы уже заняли определенную нишу в истории немецкого книжного искусства оттоновской эпохи, определился характер стиля скриптория. В то же время, в первые десятилетия после Второй Мировой войны выходят статьи, в которых были осуществлены весьма значимые шаги по уточнению иконографии регенсбургских иллюминаций, а также произведен более глубокий анализ пояснительных текстов, входящих в состав композиций. В первую очередь необходимо упомянуть статью Альберта Бёклера, посвященную миниатюре «Месса св. Эрхарда»[17] Кодекса аббатисы Уты. В ней исследователь уточнил символическое значение ряда деталей, а также убедительно показал взаимосвязь образного строя и текстовых комментариев иллюминированной страницы с трактатами так называемого Ареопагитского корпуса, произведениями неизвестного греческого богослова VI века. Здесь же следует упомянуть статью Гизелы Кошвиц, в которой также анализируется изображение св. Эрхарда[18]. Необходимо указать на текст Аугусто Кампана, существенно способствовавший прояснению истории бытования еще одной регенсбургской рукописи, Четвероевангелия из Апостольской библиотеки

13 Tikkanen J.J. Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei (Societas Scientiarum Fennica. Commentationes Humanarum Litterarum V, 1). Helsingfors, 1933.
14 Schardt A. Das Initial: Phantasie und Buchstabenmalerei des frühen Mittelalters. Berlin, 1938.
15 Prochno J. Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei. Teil 1. Bis zum Ende des 11. Jahrhunderts (800 – 1100). Leipzig, Berlin, 1929.
16 Katzenellenbogen A. Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art. London, 1939.
17 Boeckler A. Das Erhardbild im Utacodex // Studies in art and literature for Belle da Costa Greene / D.Miner (ed.). Prienceton, 1954. Ss. 219 – 230.
18 Koschwitz G. Der Heilige Bischof Erhard von Regensburg. Legende, Kult, Ikonographie // Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens.1975. № 86. Ss. 481 – 664.

Ватикана[19]. Также нельзя не отметить работу Маттиаса Билитца[20], в которой проясняется взаимодействие сложного стихотворного текста с образным строем миниатюры с евангелистом Матфеем Кодекса Уты, а также исследование Ханса Петера Нойхойзера, посвященное миниатюре «Символическое Распятие» того же кодекса[21].

В то же время, не меньшее значение для развития научного знания о памятниках школы имеют работы, в которых произведения регенсбургского скриптория анализировались в контексте более широкой искусствоведческой или историко-культурной проблематики. Важнейшей тенденцией второй половины XX столетия стал особый интерес к теме репрезентации в рукописях образа правителя. В связи с тем, что регенсбургские манускрипты содержат ряд изображений представителей светской и духовной власти, миниатюры школы анализировались в целом ряде работ. Упомянем здесь лишь наиболее значительные, на наш взгляд, труды. В первую очередь, необходимо указать на основополагающие работы Перси Эрнста Шрамма[22] и Зигфрида Штейнберга и Кристин Штейнберг-фон Папе[23], созданные еще в довоенные годы. Среди исследований послевоенных лет следует отметить как авторские монографии П.Э. Шрамма[24], так и его работы в соавторстве с замечательной исследовательницей Флорентин Мютерих [25] . Также необходимо указать на работы Хаген Келлер [26], Хартмута Хоффмана [27], Сюзанны Кюнцель [28], Штефана Вайнфуртера [29], работы Йоахима Отта [30],

19 Campana A. Per il “textus Evangelii” donato de Enrico II a Montecassino (Vat. Ottob. Lat. 74) // La bibliofilia. 1961. Vol. 60. Pp. 34 – 47.
20 Bielitz M. Zur Verwendung musikalischer Termini in einem Gedicht der Ottonisch-salischen Zeit (MGH Poetae V, S. 441, Nr. IX) // Archiv für Musikwissenschaft. 1976. Vol. 33. Ss. 133 - 153.
21 Neuheuser H.P. Rex sacerdos plin-tes-pilon. Die Kreuzesallegorie und ihre Graecolantina im Münchener Uta-Evangelistar in der Deutung des Hebraerbriefs // Ab oriente et occidente. Gedenkschrift für W. Nyssen. / M. Schneider, W. Berschin (Hrsg.). St. Ottilien, 1996. Ss. 279 – 306.
22 Schramm P.E. Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit. In 2 Bände. Leipzig, Berlin, 1928.
23 Steinberg S. Steinberg-von Pape C. Die Bildnisse geistlicher und weltlicher Fürsten und Herren. Band 1 (950 – 1200). Leipzig, Berlin, 1931, S. 20f., 117.
24 Schramm P.E. Herrschaftszeichen und Staatsymbolik (MGH Schriften 13,1 – 3). Band 2. Stuttgart, 1955.
25 Schramm P.E. Mütherich F. Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Vol. 1. München, 1981.
26 Keller H. Herrscherbild und Herrschaftslegitimation Zur Deutung der ottonischen Denkmäler // Frühmittelalterliche Studien. 1985. Vol. 19. Pp. 290 – 311.
27 Hoffmann H. Buchkunst und Königtum im ottonischen und frühsalischen Reich (Monumenta Germaniae Historiae Schriften 30) Stuttgart, 1986.
28 Künzel S. Denkmale der Herrschaftstheologie Kaiser Heinrichs II. München, 1989.

Бернда Шнайдмюллера[31], Людгера Кёрнтгена[32]. Также можно отметить статьи Йенса Воллезена[33], Ютты Хелд[34], Ульриха Кудера[35] и Роберта Дешмана[36]. В этих работах регенсбургские образы власти анализируются, прежде всего, с точки зрения иконографии, в широком историко-культурном контексте эпохи. Отдельно хотелось бы указать на монографию Эрнста Канторовича, посвященную богословскому осмыслению статуса христианского правителя на рубеже тысячелетий[37]. Ученый рассуждает о средневековой «христоцентрической» теории правления на примере миниатюры «Божественное коронование» регенсбургского Сакраментария Генриха II. Весьма значима для настоящего исследования монография Андре Грабара «Император в византийском искусстве»[38], освещающая вопросы иконографии изображений правителей Восточной Римской империи, ставших во многом образцом для германских королей. Вопросы средневекового политического символизма освещаются в замечательных работах Марка Блока[39], Михаила Анатольевича Бойцова[40], Нины Александровны Хачатурян[41].

---

29 Weinfurter S. Sakralkönigtum und Herrschaftsbegründung um die Jahrtausendwende // Bilder erzählen Geschichte (Rombach Wissenschaft. Reihe Historiae 6) / Altrichter H. (Hrsg.). Freiburg im Breisgau, 1995 s. 47 – 103; Weinfurter S. Heinrich II: Herrscher am Ende der Zeiten. Pustet, 1999.

30 Ott J. Heinrichs II. und Kunigundes Himmelskrone – Davids Segnung // Beiträge zur Fränkischen Kunstgeschichte. 1995/96. 1/2. Ss. 9 – 20.

31 Schneidmüller B. Otto III. – Heinrich II. Wende der Königsherrschaft oder Wende der Mediaevistik? // Otto III. – Heinrich II. Eine Wende? / B. Schneidmüller, S. Weinfurter (Hrsg.). Sigmaringen, 1997. Ss. 9 – 46

32 Körntgen L. Königsherrschaft und Gottes Gnade. Zu Kontext und Funktion sakraler Vorstellungen in Historiographie und Bildzeugnissen der ottonisch-frühsalischen Zeit (Orbis mediaevalis. Vorstellungswelten des Mittelalters 2). Berlin, 2001.

33 Wollesen J.T. A Pictorial Speculum Principis. The Image of Henry II in Cod. Bibl. Vat. Ottobonensis lat. 74, fol. 139v // Word and Image. 1989. Vol. 5. Pp. 85 - 110.

34 Held J. Das Kronungsbild im Sakramentar Kaiser Heinrichs II. // Aachener Kunstblätter. 1991 – 1993. № 59. Ss. 85 – 97.

35 Kuder U. Bischof Ulrich von Augsburg in der mittelalterlichen Buchmalerei // Weitlauf M. Bischof Ulrich von Augsburg 890-973. Seine Zeit, seine Leben, seine Verehrung. Festschrift aus Anlaß des tausendjährigen Jubiläums seiner Kanonisation im Jahre 993. Weißenhorn, 1993. S. 413 ff; Kuder U. Die Ottonen in der Ottonischen Buchmalerei // Herrschaftsrepräsentation im ottonischen Sachsen / Althoff G., Schubert E. (Hrsg.). Sigmaringen, 1998. Ss. 137 – 234. S. 140, 197ff.

36 Deshman R. Christus rex et magi reges: Kingship and Christology in Ottonian and Anglo-Saxon Art // Frühmittelalterliche Studien. № 10. 1976. Ss. 367 – 405.

37 Канторович Э.Х. Два тела короля: исследование по средневековой политической теологии. М., 2014.

38 Грабар А. Император в византийском искусстве. М., 2000.

39 Блок М. Короли-чудотворцы. Очерк представлений о сверхъестественном характере королевской власти, распространенных преимущественно во Франции и в Англии. М., 1998.

40 Бойцов М.А. Величие и смирение. Очерки политического символизма в средневековой Европе. М., 2009.

41 Хачатурян Н. А. Король-sacre в пространстве взаимоотношений духовной и светской власти в средневековой Европе (морфология понятия власти) // Священное тело короля: Ритуалы и мифология власти / [отв.ред. Н.А. Хачатурян]; Ин-т всеобщ, истории РАН; МГУ им. М.В. Ломоносова. - М. : Наука, 2006. С. 19 – 28.

Важно отметить, что регенсбургские миниатюры оказывались в фокусе внимания ученых отнюдь не только в связи с анализом образов власти. Напротив, произведения скриптория рассматривались в контексте самого широкого спектра иконографических исследований. Так, можно вспомнить монографию Роберта Фюглистера[42], посвященную истории образа Распятия, а также части многотомного исследования Гертруд Шиллер [43] в которых анализируются образы Крестной смерти и Вознесения Спасителя. Статьи Ханса Мейера[44] и Доната де Шапоруж[45] посвящены анализу весьма значимой для регенсбургского скриптория иконографии «Христос во Славе», а также ее специфической интерпретации в изображении реальных деятелей средневековой Германии рубежа тысячелетий. Другой значимой темой для ученых была богослужебная функция книг. Здесь необходимо указать на работы Рудольфа Зунтрупа[46] и Рют Мейер[47], посвященные художественному оформлению сакраментариев. В монографиях Жака Фуко-Бурвиль[48] и Клауса Гамбера [49] регенсбургские рукописи анализируются с точки зрения их богослужебного использования. Отдельного внимания заслуживает статья Ютты Рютц, посвященная взаимосвязи оклада Кодекса аббатисы Уты с литургическими практиками [50]. Смежной проблематике посвящена весьма ценная статья Эвальда Веттера [51], анализирующая функции миниатюр в специфических духовных монашеских практиках.

42 Füglister R.L. Das lebende Kreuz. Einsiedeln, Zürich, Köln, 1964.
43 Schiller G. Ikonographie des christlichen Kunst. Band I. Gütersloh, 1966. Band II. Gütersloh, 1968.
44 Meyer H.B. Zur Symbolik frühmittelalterlichen Majestasbilder // Das Münster. 1961. №14. Ss. 73 - 88.
45 De Chapeaurouge D. Der Christ als Christus. Darstellungen der Angleichung an Gott in der Kunst des Mittelalters // Wallraf-Richartz-Jahrbuch.1987/88. № 48/49. Ss. 77 - 96.
46 Suntrup R. Te igitur-Initialen und Kanonbilder in Mittelalterlichen Sakramentarhandschriften // Text und Bild / Meier C., Ruberg U. (Hrsg.). Weisbaden, 1980. Ss.. 278-382.
47 Meyer R. Die Miniaturen im Sakramentar des Bischofs Sigebert von Minden // Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift Karl H. Usener. Marburg, 1967. Ss. 181-200.
48 Foucart-Borville J. Les tabernacles eucharistiques dans la France du Moyen Age // Bulletin Monumental. 1990. №148. Pp. 349-381.
49 Gamber K. Ecclesia Reginensis. Studien zur Geschichte und Liturgie der Regensburger Kirche im Mittelalter (Studia Patristica et Liturgica 8). Regensburg, 1979.
50 Rütz J. Der Buchkastendeckel des Uta-Evangelistars in seiner Bedeutung für die Liturgie // Wort und Buch in der Liturgie / Neuheuser H.P. St. Ottilien, 1995. Ss. 445 – 470.
51 Vetter E.M. Scema crucis typicum meditatur vita bonorum. Bild und Meditation im Uta-Evangelistar aus Niedermünster (Clm. 13601) // Vetter E.M. Speculum Salutis: Arbeiten zur christlichen Kunst. Münsterschwarzach, 1994. Ss. 181 – 200

Сложность иконографической программы композиций регенсбургских кодексов, насыщенность пояснительных текстов богословскими смыслами обусловливает интерес к ним ученых из самых различных областей. В частности, они рассматриваются в ряде исследовний по истории музыки. Можно отметить работы Рэйнольда Хаммерштайна[52], Фридера Заминера и Томаса Эртельт[53], в которых анализируются отсылки к музыкальной теории в миниатюре «Символическое Распятие» Кодекса Уты. Большое значение имеют труды, в которых поднимается вопрос о роли важнейшего монастыря города, аббатства Санкт-Эммерам, как центра средневекового знания. Здесь можно вспомнить статью Бернарда Бишопа, посвященную Хартвику из Санкт-Эммерам [54], сборник статей «Ученый Регенсбург» [55], а также диссертацию американского исследователя Джозефа Д. Киля, посвященную библиотеке упомянутой обители [56]. Весьма ценным представляется текст отечественного исследователя Василия Григорьевича Васислевского [57], оценивающего Регенсбург как важный узел торговых путей, соединяющих христианский Восток и страны Западной Европы. Также необходимо указать на работы Фрэнсиса Раппа [58], коллективную монографию «Священная Римская империя: эпоха становления»[59], освещающие вопросы истории и социокультурной ситуации Регенсбурга в контексте развития немецкого государства X – XI веков.

Достижения исследований середины и второй половины столетия обобщались в капитальных работах послевоенного времени. Можно отметить труды Ханса Сварзенски[60], Альберта Бёклера[61], Герберта Шиндлера[62], а также

52 Hammerstein R. Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter. Bern, München, 1974.
53 Zaminer F., Ertelt T. Geschichte der Musiktheorie 3. Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter. Darmstadt, 1990.
54 Bischoff B. Hartwic von St. Emmeram // Verfasserlexicon, Pt. 3. Berlin, 1981. Sp. 529 – 532.
55 Gelehrtes Regensburg. Stadt der Wissenschaft. Regensburg, 1995.
56 Kyle J.D. St. Emmeram (Regensburg) as a Center of Culture in the Late Tenth Century. Ph.D. dissertation, University of Pittsburgh. Pittsburgh, 1976.
57 Василевский В.Г. Древняя торговля Киева с Регенсбургом // Журнал Министерства народного Просвещения. 1888. Июль. С.121 - 150.
58 Ф. Рапп. Священная Римская империя немецкой нации. СПб, 2009.
59 Священная Римская Империя: эпоха становления / научн. ред. Ермаченко И.О., пер с нем. Дробинской К.Л. и др. СПб, 2008.
60 Swarzenski H. Miniaturen des Frühen Mittelalters. Laupen / Bern, 1951.
61 Boeckler A. Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit. Konigstein, 1952.

монографии Отто Пэхта [63], Андре Грабара и Карла Норденфалька [64], Флорентин Мютерих[65]. Важно отметить, что значительный вклад в изучение оттоновского искусства принадлежит английским ученым. Нельзя не назвать здесь монографии Джона Беквиса [66], Генри Майр-Хартинга [67] и Чарльза Кристиана Додвелла [68]. История немецкого средневекового искусства освещалась и в капитальных исследованиях отечественных ученых. Здесь нужно упомянуть работы Цецилии Генриховны Нессельштраус[69], Венедикта Николаевича Тяжелова [70], Евсея Иосифовича Ротенберга [71]. В этих монографиях миниатюры Регенсбурга рассматриваются в контексте общего развития оттоновского книжного искусства с учетом достижений исследований второй половины XX века в области иконографии, а также анализа бытования произведений в общем историко-культурном контексте.

К группе обобщающих трудов примыкает корпус работ, посвященных анализу иллюминированных манускриптов в контексте отдельных музейных и библиотечных собраний. Здесь можно упомянуть работу Вильгельма Мессерера, посвященную Бамбергской соборной сокровищнице [72], исследования Джан Паоло Марчи [73], Альберто Пьяцци и Джузеппе Цивелонги [74] о коллекции Веронской библиотеки. Отдельно хотелось бы отметить ценность для настоящего исследования каталогов каролингских и оттоновских манускриптов Баварской Национальной библиотеки, созданных

62 Schindler H. Grosse bayerische Kunstgeschichte. Bd. 1. München, 1963.
63 Pächt O. Buchmalerei des Mittelalters: eine Einführung. München, 2004.
64 Grabar A., Nordenfalk C. Le haut moyen age: Du quatrieme au onzieme siecle. Geneve, 1957.
65 Mutherich F. Malerei // Die Zeit der Ottonen und Salier. München, 1973. Ss. 87 – 225.
66 J. Beckwith Die Kunst des frühen Mittelalters. München, Zürich, 1967.
67 Mayr-Harting H. Ottonian Book Illumination. Part 1. London, 1991.
68 Dodwell C. R. The Pictorial Arts of the West 800 – 1200. New Haven, London, 1993.
69Нессельштраус Ц.Г. Искусство западной Европы в Средние века. М.,1964.
70Тяжелов В.Н. Малая история искусств. Искусство Средних веков в Западной и Центральной Европе. М., 1981.
71Ротенберг Е.И. Искусство романской эпохи. Система художественных видов. М., 2007.
72 Messerer W. Der Bamberger Domschatz. München, 1952.
73 Marchi G.P. La Biblioteca Capitolare di Verona. Verona, 1976.
74 Piazzi A., Zivelonghi G. La tradizione Veronese miniature dei codici capitolari. Verona, 1984.

благодаря многолетней работе выдающихся медиевисток, Катарины Бирбрауэр[75] и Элизабет Клемм[76].

Конец XX и два первых десятилетия XXI века были отмечены выходом ряда исследований, направленных на анализ отдельных памятников миниатюры Регенсбурга. Прежде всего, необходимо упомянуть монографию Ютты Рютц [77] (1991) и статью Ульриха Кудера [78] (1991), в которых исследователи анализируют Кодекс аббатисы Уты, делая акцент на уточнении богословского смысла образов во взаимосвязи с текстовыми комментариями. Та же рукопись оказывается в фокусе внимания американского искусствоведа Адама Коуэна [79] (2000), чья монография акцентирует внимание на связи рукописи с проведением в Регенсбурге бенедиктинской реформы. Также следует отметить два факсимильных издания Баварской Национальной библиотеки 2010 и 2012 годов, посвященных Кодексу аббатисы Уты [80] и Сакраментарию Генриха II [81]. Несомненной заслугой этих работ является обобщение исследователями накопленного за XX столетие научного знания о манускриптах, а также комплексный подход к анализу иллюминированных книг.

В то же время, нельзя не отметить ряд статей и монографий первых десятилетий XXI века, наглядно продемонстрировавших, что далеко не все аспекты изучения регенсбургских рукописей освещены в полной мере. В первую очередь, хотелось бы отметить монографии Элизы Гаррисон [82] и

75 Bierbrauer K. Die vorkarolingischen und karolingischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek: Textband. Tafelband. Wiesbaden, 1990.
76 Klemm E. Die ottonischen und frühromanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek. In 2 Bände. Wiesbaden, 2004.
77 Rütz J. Text im Bild: Funktion und Bedeutung der Beischriften in den Miniaturen des Uta-Evangelistars. Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVII, Kunstgeschichte Bd. 119. Frankfurt am Main, 1991.
78 Kuder U. Der speculative Gehalt der vier ersten Bildseiten des Utacodex // St. Emmeram in Regensburg: Geschichte – Kunst – Denkmalpflege. Kallmünz, 1991. Ss. 163 – 178.
79 Cohen A.S. The Uta Codex: Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany. University Park, 2000.
80 Pfändtner K-G., Gullath B. Der Uta-Codex. Frühe Regensburger Buchmalerei in Vollendung. Die Handschrift Clm 13601 der BayerischenStaatsbibliothek. Luzern, 2012.
81 Sakramentar Heinrichs II. Handschrift Clm 4456 der BayerischenStaatsbibliothek, München.Faksimile und Kommentarband. Gütersloh / München, 2010.
82 Garrison E. Ottonian Imperial Art and Portraiture. The Artistic Patronage of Otto III and Henry II. Farhheim, 2012.

Вольфганга Эрика Вагнера [83], в которых памятники регенсбургской миниатюры были рассмотрены в широком контексте императорской культурной политики и литургических практик начала XI века. Нельзя обойти вниманием замечательную статью Уильяма Дибольда, в которой ученый уточняет характер взаимосвязи образов регенсбургских манускриптов со служившим для них образцом каролингским Кодексом из Санкт-Эммерам[84]. Немецкая исследовательница Андреа Ворм анализирует женские образы в произведениях городского скриптория [85]. Другая исследователь, Ронья Эммерих, делает акцент на богословском осмыслении концепции Боговоплощения в образах и текстах миниатюр Сакраментария Генриха II и Кодекса Уты [86]. Также необходимо указать на последнюю большую обобщающую работу Ульриха Кудера[87]. В ней он рассматривает регенсбургские рукописи в контексте общей картины развития оттоновского искусства, делает важные замечания по особенностям иконографии и стиля. Из последних обобщающих работ отечественных медиевистов необходимо отметить вышедшую в 2018 году диссертацию Елизаветы Валентиновны Зотовой[88], в которой памятники миниатюры Регенсбурга рассматриваются в широком контексте анализа изображений епископов X – XII вв.

Важным культурным явлением второй половины XX – начала XXI столетия, оказавшим существенное влияние на привлечение внимания исследователей к миниатюрам Регенсбурга, стали выставки, на которых экспонировались средневековые манускрипты. Первая подобная выставка–

83 WagnerW.E. Die liturgische Gegenwart des abwesenden Königs: Gebetsverbrüderung und Herrscherbild im frühen Mittelalter. Leiden / Boston: Brill, 2010.

84 Diebold W.J. The Anxiety of Influence in Early Medieval Art? The Codex Aureus of Charles the Bald in Ottonian Regensburg // Under the Influence. The Concept of Influence and the Study of Illuminated Manuscripts / J. Lowden and A. Bovey (eds.). Turnhout: Brepols, 2007. Pp. 51 – 64.

85 Worm A. ‘You Shall all Live Together in Harmony and Spiritual Unity’: Images of Abbesses and Female Religious Communities in the Empire // Mulieres Religiosae: Shaping female Spiritual Authority in the Medieval and Early Modern Periods / V. Fraeters, I. de Gier (eds.). Turnhout, 2014. Pp. 37 – 85.

86 Emmerich R. Die Darstellung der Inkarnate im sogenannten Uta-Codex und im Sakramentar Heinrichs II. (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 13601 und Clm. 4456)” // Inkarnat und Signifikanz. Das menschliche Abbild in der Tafelmalerei. München, 2017. Ss. 527 – 536.

87 Kuder U. Studien zur Ottonischen Buchmalerei. Kiel, 2020

88Зотова Е. В. Изображения епископов в рукописях Германии X-XII вв. (Рукопись Ф.183.1 № 368 из собрания РГБ в историческом и иконографическом контексте). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2018 г.

“Ars sacra–Kunst des frühen Mittelalters” («Ars sacra. Искусство раннего средневековья»), была организована Альбертом Бёклером и состоялась в Мюнхене в 1950 году. Впоследствие регенсбургские рукописи экспонировались в целом ряде тематических выставок. Необходимо отметить выставки “Aere perennius” (лат. «Долговечнее меди») (1953, Бамбергская государственная библиотека), “Bayerns Kirche im Mittelalter” (нем. «Баварская церковь в Средние века») (1960, Баварская Национальная библиотека), “Cimelia Monacensia” (лат. «Монастырские реликвии») (1970, Баварская Национальная библиотека), “Bayern. Kunst und Kultur” (нем. «Бавария. Искусство и культура») (1972, Мюнхенский городской музей), “Thesarius librorum: 425 Jahre Bayerische Staatsbibliotek” (лат. «Сокровищница книг: 425 лет Баварской Национальной библиотеке») (1983, Баварская Национальная библиотека), “Das Evangeliar Heinrichs des Löwen und das mittelalterliche Herrscherbild” (нем. «Евангелиарий Генриха Льва и средневековый образ правителя») (1986, Баварская Национальная библиотека), “Liturgie zur Zeit des hl. Wolfgang. Der hl. Wolfgang in der Kleinkunst” (нем. «Литургия во времена св. Вольфганга. Св. Вольфганг в прикладном искусстве») [89] (1994, Регенсбургская епископальная центральная библиотека), “Prachteinbände 870–1685 Gold, Silber, Edelsteine und mehr” (нем. «Драгоценные оклады с 870 по 1685 г. Золото, серебро, драгоценные камни и многое другое»), (2001, Баварская Национальная библиотека), “Pracht auf Pergament – Schätze der Buchmalerei von 780 bis 1180” (нем. «Великолепие на пергаменте – сокровища книжной миниатюры с 780 по 1180 г.») (2012, Баварская Национальная библиотека). Среди тематических экспозиций необходимо особо отметить выставку Баварской Государственной Библиотеки "Regensburger Buchmalerei von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters" (нем. «Регенсбургская книжная миниатюра от раннекаролингского периода до конца Средних веков»), проходившей в Мюнхене в 1987 году. На выставке

89 Liturgie zur Zeit des hl. Wolfgang. Der hl. Wolfgang in der Kleinkunst (Bischöfliches Zentralarchiv und Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Kataloge und Schriften 10). Regensburg, 1994.

были максимально представлены памятники, созданные в Регенсбурге в исследуемый нами период, а тексты к каталогу [90] принадлежат выдающимся немецким медиевистам: Флорентин Мютерих, Элизабет Клемм, Катарине Бирнбауэр, Ульриху Кудеру.

Важно отметить, что, несмотря на обширную литературу, посвященную иллюминированным рукописям Регенсбурга, в приведенных выше исследованиях не рассматривались вопросы, связанные с пространственными построениями в книжной миниатюре этого центра книжного искусства. В связи с этим весьма значимыми для настоящего исследования стали труды тех авторов, которые обращались к данной проблематике. Первые работы, в которых освещается данная тема, появляются в первые десятилетия XX века. В первую очередь, необходимо упомянуть статью немецкого исследователя Оскара Вульфа 1907 года “Die Umgekehrte Perspektive und die Niedersicht[91]” (нем. «Обратная перспектива и взгляд с нижней точки зрения»), в которой впервые был введен в научный оборот термин «обратная перспектива». Можно отметить небольшую статью российского византиниста Владимира де Грюнайзена 1911 года, изданную на французском языке “La perspective. Esquisse de son evolution des origins jusqu’a la Renaissance [92] ” (фр. «Перспектива. Набросок ее развития от истоков до Ренессанса»), в которой были намечены основные типы организации пространства, отличные от ренессансной линейной перспективы. Данные исследования обозначили проблему существования пространственных систем, отличных от классической прямой перспективы. Оскар Вульф предпринял весьма ценную попытку объяснить обратную перспективу в византийском искусстве посредством теории «внутренней точки зрения». Своеобразным ответом Вульфу была знаменитая статья Эрвина Панофски «Перспектива как

90Regensburger Buchmalerei von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellung der Baurischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg. München, 1987.

91Wulff O. Die Umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance // Kunstwissenschaftliche Beitrage, August Schmarsow gewidmet zum fünfzigsten semester seiner akademischen Lehrertatigkeit. Leipzig, 1907. Ss. 1-40.

92GruneisenW. La perspective. Esquisse de son evolution des origins jusqu’a la Renaissance.Rome, 1911.

символическая форма» [93] . В ней проводился сравнительный анализ организации пространства в эпоху Античности и Ренессанса. В то же время, немецкий исследователь фактически отказывает Средневековью в самостоятельной системе пространственных построений.

Работы Оскара Вульфа и Владимира де Грюнайзена были существенным образом дополнены исследованиями Павла Александровича Флоренского[94]. Замечательный отечественный мыслитель, ученый сконцентрировался на рассмотрении организации пространства в византийском и русском средневековом искусстве и предложил объяснение построении иконного пространства через движущуюся точку зрения художника и изображение как синтеза нескольких точек зрения. Флоренский пишет о средневековом восприятии пространства как более объективном в противовес субъективизму ренессансной прямой перспективы. Отечественные ученые второй половины XX века, опираясь на работы Флоренского и Вульфа, весьма глубоко разработали вопрос об организации пространства в византийской и русской средневековой живописи. В исследованиях Льва Фёдоровича Жегина [95] , Бориса Викторовича Раушенбаха [96] , Бориса Андреевича Успенского [97], Владимира Николаевича Топорова [98], Николая Михайловича Тарабукина [99] была сформирована комплексная методология исследования средневекового образа.

---

93 Panofsky E. Perspective as Symbolic Form / Ch.S. Wood (ed. and trans.). NewYork, 1997.

94 Флоренский П.А. Обратная перспектива / Публ. А.А. Доротова, Вяч. Вс. Иванова, Б.А. Успенского // Труды по знаковым системам. Тарту, 1967; Флоренский П.А. Иконостас // Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017; Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях // Павел Флоренский. История и философия искусства. М., 2017.

95Жёгин Л.Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства) / Пред. и коммент. Б.А. Успенского. М., 1970.

96Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975; Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. М., 1980.

97 Успенский Б.А. О семиотике иконы//Труды по знаковым системам. V. Тарту, 1971; Успенский Б.А. «Правое» и «левое» в иконописном изображении // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973; Успенский Б.А. Гентский алтарь Ван Эйка. Божественная и человеческая перспектива. М., 2013.

98 Топоров В.Н. Об одном архаичном индоевропейском элементе в древнерусской духовной культуре - *svet // Языки культуры и проблемы переводимости / Под ред. Б.А. Успенского. М., 1987.

99 Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М., 1994.

К сожалению, работы Павла Флоренского, а также исследования других отечественных исследователей, посвященные пространственным построениям в средневековых изображениях, долгое время были не известны западному читателю и не были осмыслены в работах зарубежных ученых[100]. Мы можем отметить ряд ценных замечаний по данной проблематике в монографиях выдающихся западно-европейских медиевистов, Курта Вайцмана[101], Карла Норденфалька[102] и Отто Пэхта[103]. В то же время, в данных работах исследователи не ставят перед собой задачу формирования целостной концепции построения пространства. Впрочем, первые десятилетия XXI века были отмечены возросшим интересом зарубежных ученых к обозначенной тематике. Диссертация болгарской исследовательницы Клемены Антоновой (2002) становится первым откликом на теорию Павла Флоренского на Западе[104]. Большой интерес представляет статья Вольфганга Кристиана Шнайдера[105], в которой исследователь рассматривает взаимодействие образов в пространстве книжного разворота. Не менее важный текст принадлежит Тобиасу Фрезе[106]. В нем автор рассматривает регенсбургский манускрипт, Сакраментарий Генриха II, как комплекс символических текстовых пространств. Одновременно, необходимо отметить появление работ отечественных исследователей, посвященных организации пространства в западноевропейских книжных миниатюрах Раннего Средневековья. Среди работ последнего десятилетия

100 Впервые работы П.Флоренского были переведены на английский язык и изданы в 2002 году. Ср.: Florensky P. Beyond Vision. Essays on the Perception of Art / N.Misler (ed.). London, 2002.
101 Weitzmann K. Illustrations in Roll and Codex. Princeton University Press, 1970.
102 Grabar A., Nordenfalk C. Le haut moyen age: Du quatrieme au onzieme siecle. Geneve, 1957.
103 Pächt O. Buchmalerei des Mittelalters: eine Einführung. München, 2004.
104 Antonova C. Space, Art and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God. London, 2010.
105 Schneider W.C. Geschlossene Bücher — offene Bücher. Das Öffnen von Sinnräumenim Schlieβen der Codices // Historische Zeitschrift. 2000. Bd. 271. Ss. 561–592.
106 Frese T. 'Kommt und seht den Ort' – sakraleSchriftraume im Sakramentar Heinrichs II // Sacred Scripture / Sacred Space: The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture / T. Frese.W.E. Keil, K. Krüger (eds.). Berlin / Boston, 2019. Ss. 37 – 62.

можно отметить статью А.И. Сидорова «Пространство и время в каролингской книжной миниатюре»[107].

Таким образом, при всех достижениях, как отечественной школы, так и западно-европейских медиевистов, нельзя не отметить известную односторонность в их работах. При безусловной ценности замечаний зарубежных авторов о пространственной организации средневековых образов, их взаимодействии внутри рукописной книги, на западе не была сформулирована последовательная концепция пространственной организации, целостное видение единой системы, связанной с художественном стилем и богословием того времени. Соответствующая система была выработана в работах отечественных исследователей. Однако нельзя не отметить определенную специфику их текстов. Большинство из них работали в условиях «железного занавеса». В связи с этим, в фокусе внимания ученых были исключительно памятники византийского и русского средневекового искусства, превосходно представленные в отечественных собраниях. При этом анализ западноевропейского средневекового искусства оказался на периферии исследовательского интереса ученых. Таким образом, нельзя не отметить, что анализ пространственных построений в миниатюрах рукописей Регенсбурга оказался на периферии исследовательского интереса ученых.

Итак, после работы Г. Сварзенски не было создано комплексных исследований, в которых памятники книжной миниатюры Регенсбурга рассматривались бы с учетом достижений искусствоведческой науки XX и XXI веков. Кроме того, необходимо отметить некоторую неравномерность исследований миниатюр Регенсбурга: исследователи обходили стороной такой важный для понимания художественного решения памятников вопрос, как композиционные построения и способы пространственной организации

107 Сидоров А.И. Пространство и время в каролингской книжной миниатюре // Люди и тексты. Исторический альманах. Вып. № 15. М.: ИВИ РАН, 2022. С. 10-39.

не только в отдельных изображениях, но и в общей концепции кодекса, в иконографический контекст исследований не включали орнаментальные композиции, которые, однако, играли важную роль как в пространственной организации, так и в символической основе образного прочтения. Таким образом, мы можем заключить, что степень научной разработанности темы все же остается недостаточной.

Цель исследования – заполнить существующие лакуны в научном исследовании регенсбургской школы книжной миниатюры, проанализировать памятники миниатюры Регенсбурга последней четверти X – первой четверти XI века с точки зрения иконографических программ и главных богословских идей, определенных ведущими богословскими концепциями и придворным характером регенсбургской школы. Сконцентрировать внимание на художественном анализе миниатюр исследуемого периода, основное внимание уделить композиционно-пространственным построениям и колористическим решениям как отдельных произведений, так и кодексов в целом.

Задачи исследования: для достижения поставленной цели необходимо осуществить ряд задач, характер которых определит и структуру диссертационного исследования.

1. Проанализировать особенности композиционно-пространственной организации книжных миниатюр в позднеантичнных и раннесредневековых манускриптах, уделив внимание и орнаментальным композициям в их символическом и семаническом значении.

2. Показать историко-культурный контекст формирования и развития регенсбургской книжной миниатюры, обстоятельства, оказавшие влияние на иконографические программы и художественное своеобразие книжной миниатюры исследуемого периода.

3. Описать и проанализировать основные кодексы, созданные в скриптории монастыря Санкт-Эмерамм, с точки зрения иконографии и общей композиционной структуры.

4. Рассмотреть вопросы соотношения иконических структур и характера их стилистической визуализации.

5. Провести художественный анализ произведений книжной миниатюры, выявить характерные композиционные приемы, пространственные построения, колористические особенности.

6. В ходе сравнительного анализа регенсбургской книжной миниатюры с книжными миниатюрами других школ выявить её характерные черты и художественное своеобразие.

Объект исследования - памятники книжной миниатюры, созданные в Регенсбурге в последней четверти X века – первой четверти XI века:

1. Градуал и Прозар (Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 6)
2. Книга Перикоп из Санкт-Эммерам (Pommersfelden, Graf von Schönborn Schlossbibliothek, Ms. 340)
3. Миниатюра с аббатом Рамвольдом (München, Bauerische Staatsbibliotek, Clm 14000, лист 1r)
4. Книга Правил монастыря Нидермюнстер (Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 142)
5. Сакраментарий святого Вольфганга (Verona, Biblioteca capitolare, Cod. LXXXVII)
6. Сакраментарий Генриха II. (München, Bauerische Staatsbibliotek, Clm 4456.)
7. Кодекс Уты (München, Bauerische Staatsbibliotek, Clm. 13601)
8. Четвероевангелие Генриха II из Монтекассино (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ottob. lat. 74

9. Сборник научных текстов (München, Bauerische Staatsbibliotek, Clm. 14272)

Предметом исследования является анализ композиционно-пространственных построений регенсбургской миниатюры последней четверти X – первой четверти XI вв. с учетом историко-культурной ситуации исследуемого времени и ведущих богословских идей, сформировавших их иконографические программы и художественное своеобразие.

Хронологические рамки исследования охватывают период с последней четверти X века до конца первой четверти XI века и определяются тем, что именно в этот период в Регенсбурге формируется своя школа книжной миниатюры, отмеченная ярким своеобразием, которая достигает подлинного расцвета в первой четверти XI века. Расцвет скриптория во многом был связан с правлением императора Генриха II (1002 – 1024 гг.) и резко оборвался с его смертью, после чего многие мастера, вероятнее всего, покинули Регенсбург, а сама мастерская как самостоятельное культурное явление фактически перестала существовать. Немногочисленные памятники книжной миниатюры, созданные в городе в последующие годы, существенным образом отличаются от произведений первой четверти столетия, и поэтому не могут быть рассмотрены в одном ряду с ними.

Географические рамки исследования охватывают город Регенсбург, в черте которого находилось аббатство Санкт-Эммерам, наиболее вероятное местоположение регенсбургской мастерской книжной миниатюры. Для сравнительного анализа привлекаются книжные миниатюры других художественных центров (Рейхенау, Трир, Фульда, Гильдесгейм, Зальцбург, Кёльн, Айнзидельн).

Методология исследования

Изучение научной проблемы базировалось на комплексном подходе, сочетающем как общенаучные, так и специализированные

искусствоведческие методы научного исследования. Историко-культурный метод был необходим для описания и анализа исторических условий и культурного развития, в котором создавались произведения книжной миниатюры регенсбургской школы. Для определения общей композиционной структуры кодексов с миниатюрами основным был иконографический метод, который помог проанализировать темы, образы, сюжеты, мотивы, связанные с общими иконографическими программами рукописей. Формально-стилевой метод позволил провести художественный анализ произведений книжной миниатюры с выявлением их художественных особенностей: композиционно-пространственных построений, колористической организации, образной и стилевой характеристики. Метод иконологического исследования помог установить взаимосвязь иконографических программ кодексов, связанных с основополагающими для данного времени идеями, отраженными в богословских сочинениях с их художественными особенностями, понять, как они повлияли на общие композиционные решения, пространственные построения и колористические особенности книжных миниатюр Регенсбурга. Метод стравнительного анализа был необходим при сравнении книжных миниатюр различных художественных школ.

Источниковая база исследования

В процессе работы над диссертацией использовался ряд исторических, научных и богословских трактатов. Исторические трактаты: «Житие св. Вольфганга», «Житие аббата Рамвольда»[108], «Житие св. Эрхарда», «Хроника Титмара Мерзебургского»[109].

108 Vita S. Ramuoldi Abbatis // Acta sanctorum quotquot toto orbe coluntur : vela catholicis scriptoribus celebrantur quæ ex latinis et græcis, aliarumque gentium antiquis monumentis. Paris: V. Palmé, 1867. Vol. 4. Pp. 337 – 343.
109 Титмар Мерзебургский. Хроника. Пер. с лат. И. В. Дьяконова. М., 2009.

Научные трактаты: Боэций «О геометрии», «Основы арифметики»[110], Рабан Мавр «О природе вещей»[111], анонимный трактат «Руководство по музыке»[112].

Богословские трактаты: бл. Августин «О Граде Божьем»[113], «Письма»; Амвросий Медиоланский «Комментарий к Евангелию от Луки»[114]; Макробий «Комментарий на Сон Сципиона»[115]; Киприан Карфагенский «Письма»[116]; Иероним Стридонский «Комментарий на Евангелие от Матфея»; Исидор Севильский «Прологи к книгам Ветхого и Нового Завета»[117]; Псевдо-Дионисий Ареопагит «О Небесной иерархии»[118]; Иоанн Скотт Эриугена «Перифюсейон»[119], «Разъяснения на “Небесную Иерархию”»[120]; Юстус, епископ Ургела «Духовное толкование на Песнь песней Соломона»[121]; Христиан Друтмар «Толкование на Евангелие от Матфея»[122].

Научная новизна исследования:

1. Научная новизна исследования определяется комплексным подходом к изучению книжной миниатюры Регенсбурга периода расцвета последней четверти X – первой четверти XI веков.

---

110 Boetii De institutione arithmetica libri duo // Gottfried Friedlein. Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo: De institutione musica libri quinque. Accedit geometria quae fertur Boetii. Lipsiae, 1867; Boèce: Institution Arithmétique. / J.-Y. Guillaumin (ed.).Paris, 1995.

111 Hrabani Mauri opera omnia // Patrologia Latina / J.-P. Migne (ed.). Paris, 1852. Vol. 111. Col. 9 – 612; Throop P. Hrabanus Maurus: De Universo: the peculiar properties of words and their mystical significance. Charlotte / Vermont, 2009.

112 Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis / H.Schmid (ed.). München, 1981. Band 3.

113 Блаженный Августин. Творения. СПб., 1998. Том 3–4.

114 Commentary of Saint Ambrose on the Gospel according to Saint Luke. Dublin, 2001.

115 Комментарий на "Сон Сципиона". Кн. I, гл. 8. // Историко-философский ежегодник. 2024. 10. С. 221–230; Macrobius Ambrosius Theodosius. Commentarii in Somnium Scipionis / J. Willis (ed.). Leipzig, 1970.

116 Священномученик Киприан Карфагенский. Творения. Ч. 1. Письма. Киев, 1879.

117 Procœmia in librosVeteris ac Novi Testamenti // Patrologia Latina / J.-P. Migne (ed.). Paris, 1862. Vol. 83. Col. 155—180.

118 КорпусАреопагитикум //Восточные отцы и учители церкви V века: Антология / Сост., биогр. И библиогр. Илариона (Алфеева).М.: 2000; Pseudo-Dionysius: The Complete Works, trans. Colm Luibheid. New York, 1987.

119 Periphyseon // Scriptores Latini Hiberniae / I.P. Sheldon-Williams, E. Jeauneau, J.J O’Meara et al. (eds.). Dublin, 1978 (lib.I), 1983 (lib.II), 1981 (lib.III), 1995 (lib.IV).

120 Expositiones in Ierarchiam coelestem. / J. Barbet (ed.). Turnhout, 1975.

121 In Cantica canticorum Salomonis Explicatio Mystica // Patrologia Latina / J.-P. Migne (ed.). Paris, 1852. Vol. 67. Col. 963 – 994.

122 Expositio in Evangelium Mathaei // Patrologia Latina / J.-P. Migne (ed.).Paris, 1864. Vol. 106. Col. 1261 – 1502.

2. Впервые в отечественном искусствознании истоки и история формирования книжной миниатюры Регенсбурга рассмотрены в связи с общими историко-культурными процессами западноевропейского развития X– XI веков.
3. Особенности иконографических программ кодексов, созданных в Регенсбурге в исследуемый период, рассматриваются в контексте богословских идей своего времени и, в первую очередь, Псевдо-Дионисия Ареопагита, распространенных в монастыре Санкт Эммерам в последней четверти X – первой четверти XI веков.
4. Миниатюры Регенсбурга рассмотрены как неотъемлемая часть рукописей и проанализированы в единстве иконографической программы и художественного целого, что определяется самой спецификой миниатюр, соединяющих в едином пространстве как изобразительные, так текстовые и орнаментальные элементы.
5. Впервые пространственные построения в книжной миниатюре рассмотрены в общей структуре кодексов с выделением роли пространственного меандра в орнаментальных построениях, объединяющего различные элементы композиции в единое символическое и семантическое целое.
6. Впервые в научный оборот введены переведенные с латинского языка пояснительные тексты, включенные в композиции иллюстраций, что позволило глубже осмыслить и понять иконографические программы миниатюр.
7. В книжной миниатюре Регенсбурга выделен особый художественный стиль, возникший на основе органичного усвоенных элементов миниатюр каролингского времени, миниатюр других художественных центров Западной Европы и византийской книжной миниатюры.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Художественный стиль книжной миниатюры Регенсбурга последней четверти X – первой четверти XI века отразил общие стилевые черты оттоновского искусства, синтезировав достижения книжного оформления каролингского периода сопредельных школ оттоновского искусства, византийской книжной миниатюры, а также других видов декоративного искусства исследуемого периода.
2. Регенсбургский скрипторий являлся одним из ведущих центров искусства книжной миниатюры Западной Европы, где в последней четверти X – первой четверти XI века художественно-образные и тематические предпочтения были определены его придворным характером и концепцией божественной природы императорской власти.
3. Тесная связь скриптория с регенсбургским монастырем Санкт-Эммерам, крупнейшим центром богословской мысли последней четверти X – первой четверти XI века, а также с королевским двором Генриха II определили своеобразие иконографических программ, основанных на ряде известных в городе исторических, научных и богословских трактатов.
4. Композиционно-пространственная организация рукописей в общей структуре и отдельных элементах в соответствии с богословской системой «Небесной иерархии» основывается на логично и последовательно выстроенной системе пространственных уровней, составляющих пирамидальные слоистые структуры, в динамике движения от периферии к центру, что во многом определило символику и семантику миниатюр, а также их художественно-образные решения.

Соответствие направлению исследования

Настоящее диссертационное исследование соответствует паспорту научной специальности 5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура), область науки — 5.

Социальные и гуманитарные науки, группа научных специальностей — 5.10. Искусствоведение и культурология, отрасль науки — Искусствоведение.

Работа выполнена в рамках следующих направлений исследований:

п. 39 — «История развития творческих концепций, школ, традиций и практики в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве и архитектуре» — исследование рассматривает становление и художественную специфику книжной миниатюры Регенсбурга последней четверти X – первой четверти XI века;

п. 41. — «Способы и формы взаимодействия различных видов искусств» — в работе анализируются взаимные влияния средневековой книжной миниатюры, монументальной живописи, ювелирного искусства и художественного текстиля.

п. 44. — «Идейные искания и стилевые направления эпохи. Проблемы художественной композиции в изобразительном, декоративно-прикладном искусстве и архитектуре» — в фокусе внимания исследования оказываются вопросы организации композиции и построения пространства в миниатюрах рукописей Регенсбурга последней четверти X – первой четверти XI века.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования результатов настоящей диссертации в дальнейших искусствоведческих и исторических исследованиях, посвященных как миниатюре Регенсбурга, так и искусству книжной миниатюры Оттоновской эпохи в целом. Материалы также могут быть использованы при подготовке лекционных курсов по истории искусства Западной Европы эпохи Средневековья в учебных программах высших учебных заведений, как исторической, так и художественной специализации. Диссертационное исследование может быть полезно художникам-графикам, работающим в сфере книжной иллюстрации. В музейно-выставочной

деятельности акцент на особенности пространственного построения книжной миниатюры может быть использован в новых экспозиционных концепциях.

Апробация результатов исследования:

Основные положения диссертации изложены в 10 публикациях в научных журналах и сборниках, в том числе в 8 статьях в изданиях, рекомендованных ВАК и выступлениях на международных и всероссийских конференциях.

1. Банков М.С. К вопросу исследования Регенсбургской школы миниатюры XI века // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. 2019. № 3. Часть 1. С. 163 – 173.
2. Банков М.С. Книжная миниатюра с изображением аббата Рамвольда из Золотого кодекса монастыря Санкт-Эммерам: принципы композиционной и пространственной организации // Дом Бурганова. Пространство культуры». 2019. №2. С. 82 – 98.
3. Банков М.С. Пространство, цвет и свет в объемном меандровом орнаменте книжной миниатюры эпохи Каролингов // Международная научная конференция «Пространство, Движение, Свет в искусстве христианского мира от античности до современности. Изобразительное монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда» 25 января 2019 г. Материалы международной научной конференции. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019. С. 190-197.
4. Банков М.С. Концепция Божественного Света в философии позднего неоплатонизма и ее отражение в композиционно-пространственной организации миниатюр сакраментария Генриха II (около 1000–1014 гг.) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2019 – № 4 Часть 2. С. 214 – 224.
5. Банков М.С. Образ императора в книжной миниатюре Оттоновской эпохи на примере изображения Генриха II (1014–1024 гг.) в Четвероевангелии из Монтекассино // КАНОН. Проблемы художественно-временного образа исторически сложившихся

церковных зданий и храмового пространства: Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции XXVIII Международные Рождественские образовательные чтения: «Великая Победа: наследие и наследники». 24 января 2020 / Составители: А. Н. Лаврентьев, В. Б. Кошаев, Н. Н. Ганцева, А. В. Сазиков; МГХПА им. С. Г. Строганова. — Москва, 2020. С. 167 – 175.

6. Банков М.С. Концепция Боговоплощения в первом иллюминированном развороте Кодекса аббатисы Уты (1020–1040 гг.). Особенности взаимодействия образов и композиционно-пространственная организация миниатюр в книжном развороте // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2021 – № 3 Часть 2. С. 195 – 213.

7. Банков М.С. К вопросу организации пространства в книжной миниатюре поздней Античности и раннего Средневековья (IV – VII вв.) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2021. №4. С. 29 – 48.

8. Банков М.С. Образы предков Христа в миниатюре с евангелистом Матфеем Кодекса Уты (1020–1040). Взаимосвязь пояснительных текстов и образов композиции в контексте богословской программы рукописи // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова» / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. – РГХПУ, 2023 – № 4 Часть 1 С. 330 – 340.

9. Банков М.С. Образ правителя и богословская интерпретация власти в Сакраментарии Генриха II. Композиционно-пространственная организация миниатюр // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова» / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. – РГХПУ, 2025 – № 2 Часть 1. С. 81 – 92.

10. Банков М.С. Миниатюра «Символическое Распятие» Кодекса аббатисы Уты: специфика взаимосвязи образов и текстов в композиционно-пространственной структуре изображения // Сетевой электронный научный журнал «Вестник ГГУ» http://lp009.flfm.ru/vestnik_ggu. 2026. № 4. С. 31 – 45.

Глава 1. Художественные особенности миниатюр в памятниках западноевропейского искусства VII –IX веков

Важнейшая задача настоящего исследования, анализ пространственных построений в миниатюрах школы Регенсбурга первой четверти XI века, определяет насущную необходимость хотя бы в самых общих чертах обозначить эволюцию этого аспекта в памятниках книжной иллюминации предшествующего времени. Задача эта оказывается тем более сложной, что в настоящий момент капитальные исследования развития организации пространства в позднеантичных и средневековых рукописях отсутствуют. Опираясь на отдельные работы авторитетных исследователей, таких как Э. Панофски, К. Норденфальк, К. Вайцман, О. Пэхт, в той или иной степени затрагивающие данную тематику, мы сделали попытку наметить важнейшие вехи этого развития. Тезисно мы наметим принципиальные моменты эволюции организации пространства в позднеантичных и раннесредневековых миниатюрах и рукописях каролингского времени, поскольку в них формируются основные типы организации пространства в книжных иллюстрациях. (Более подробно этот этап рассмотрен в Приложении 1.1) [123]. Затем мы проанализируем развитие пространственных построений в оттоновских школах миниатюры X – XI вв. Отдельный раздел посвящен мотиву трехмерного меандрового орнамента, имеющего пространственную структуру и играющего особую роль в памятниках христианского искусства исследуемого периода.

1.1. Композиционные и пространственные построения в позднеантичной и раннехристианской миниатюре III – VII вв.

Известно, что искусство книжной миниатюры начинает активно развиваться в III – IV веках нашей эры. Этот взлет был связан с появлением нового текстового носителя – пергаментного кодекса, постепенный переход к

123 Также подробнее об анализе пространственных построений в позднеантичных и раннесредневековых книжных миниатюрах см.: Банков М.С. К вопросу организации пространства в книжной миниатюре поздней Античности и раннего Средневековья (IV – VII вв.) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2021. №4. С. 29 – 48.

которому от папирусного свитка осуществился между II и V веками новой эры [124] . Данный процесс оказал существенное влияние на эволюцию пространственной организации иллюстраций и формирование важнейших *типов* пространственных построений в миниатюре.

К ***первому типу*** относятся композиции, характерные для *иллюстраций свитков*. Дело в том, что, несмотря на появление кодекса, на протяжение III и IV веков папирусные свитки все еще оставались основным носителем для рукописных текстов. Исследователи предполагают, что достаточно долгое время в кодексах продолжала воспроизводиться характерная для свитков система взаимодействия текста и изображения. Рукопись организовывалась узкими колонками (по 2-3 на листе), внутри которых, как бы прерывая ход рассказа, располагались иллюстрации [125] . Таким образом, миниатюра оказывается тесно связана с иллюстрируемым отрывком, находится с ним в одном пространстве. Можно предположить, что это обстоятельство во многом определяло плоскостной характер композиций данного типа, поскольку связь изображения с текстом требовала, чтобы характер иллюстраций «поддерживал» монолитность поверхности листа. Одновременно, влияние указанной связи можно увидеть в развитии действия в миниатюрах вдоль горизонтальной линии, наподобие текстовой строки. В качестве примера композиции такого типа можно вспомнить сцену исцеления слепого Синопского кодекса из Национальной Библиотеки Франции[126] (лист 29 r) (Илл. 1).

Важно заметить, что плоскостной характер изображений не отменяет наличия отношений глубины между ними, выстраивающихся как система пространственных планов. Приоритетная задача художника – создать

124 Grabar A., Nordenfalk C. Le haut moyen age. P. 89; Weitzmann K. Illustraitions in Roll and Codex. Pp. 69 – 70.

125 Weitzmann K. Illustraitions in Roll and Codex. Pp. 70-71. Примеры иллюминированных кодексов с такой организацией страницы известны нам по копиям каролингского периода. Можно вспомнить такие известные памятники как Мюнхенская Аратея (München, BauerischeNationalbibliothek, cod. Gr. 210. Ок. 818 г.) или Парижская «Психомахия» Пруденция. (Paris, Bibliotheque Nationale, Cod. lat. 8085, IX в.) Как и в иллюстрациях свитков, образы этих рукописей носят плоскостной характер и располагаются непосредственно на листе пергамента.

126 Paris, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits occidentaux, suppl. grec 1286, I. Предположительно, Сирия или Палестина, VI век.

максимально точный изобразительный эквивалент тексту. Соответственно, она определяет необходимость демонстрировать пространственные отношения и даже включать в композиции трехмерные элементы, сохраняя при этом единство плоскости листа. В качестве примера решения данной задачи можно вспомнить миниатюру листа 13 Евангелия из Россано[127], где художник изображает трехмерную купель, подчиняя ее, в то же время, единству горизонтальной линии позема (Илл. 2, 2.1.).

Как предполагает Курт Вайцман, постепенно формат книги становился более узким, а текстовые колонки соединились в единый широкий блок текста [128]. Естественно, это повлекло за собой изменения в структуре иллюстраций. Изображение стало постепенно отделяться от текста и превращаться в полностраничную композицию [129]. В результате возникла рамка, отделяющая миниатюры от текстового блока, и миниатюры окончательно оформились в самостоятельное изобразительное пространство.

Автономность иллюстраций позволила художникам уделить больше внимания предметно-пространственной среде, весьма ограниченно присутствовавшей в иллюстрациях свитков. В результате возникают композиции, которые можем отнести ко ***второму типу***. Это миниатюры, в которых действие происходит на полосе *пространственного слоя*, своего рода сцене, «зажатой» между прозрачным «экраном» поверхности листа и плоским задником, напоминающим театральные декорации. В таких миниатюрах персонажи трактуются объемно, в соответствии с традициями античного иллюзионизма. Герои представлены в окружении предметно-пространственной среды, художники стремятся передать движение пространства в глубину. В качестве примеров миниатюр второго типа можно вспомнить иллюстрации Амброзианской Илиады[130] (Илл. 3), фрагменты так

127 Museo Diocesano di Arte Sacra di Rossano, Codex Rossanensis, fol. 1. Предположительно, Сирия, Палестина или Александрия, VI в.
128 Weitzmann K. Illustraitions in Roll and Codex. P. 33.
129 Ibid.
130 Milan, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F205 inf, folio 42v. Александрия (?), Константинополь (?), кон. V – нач. VI в.

называемой Кведлинбургской Италы[131] (Илл. 4, 5), композиции Ватиканского Вергилия [132] (Илл. 6 – 10). Важно отметить, что пространственность миниатюр второго типа не была систематической. Античная живопись не знала жесткой системы перспективного сокращения. Напротив, сохранявший свою значимость принцип наглядности повествования требовал в определенных случаях нарушения единства времени и пространственной логики. Можно вспомнить иллюстрации Ватиканского Вергилия, где целостность развивающегося в глубину пространства прерывается объектами, изображенными с другой точки зрения, или где фигуры значимых персонажей укрупняются несоразмерно архитектурному окружению (Илл. 8-10).

Подобные случаи нарушения пространственной логики в полностраничных миниатюрах мы встречаем все чаще, начиная с середины V века. Действительно, иллюстративный образ, в соответствии с общими тенденциями эволюции позднеримской культуры, постепенно уходит от иллюзионистичности. Фокус внимания художников смещается с создания видимого образа на формирование изображения, в котором концентрируется знание художника об объекте, не исчерпывающееся единичным впечатлением. Используя терминологию Бориса Андреевича Успенского, мы обозначим данный подход как принцип суммирования зрительных впечатлений [133] . Соединение в образе различных ракурсов, выделение деталей, передающих внутренний мир персонажа, обусловливает уплощение образов.

Таким образом, возникают миниатюры ***третьего типа***, где композиции выделены рамкой, однако решенные в плоскостном ключе. Глубина передается в них как *система пространственных планов*. В качестве примера подобной организации можно вспомнить миниатюру «Сошествие

131 Berlin, Staatsbibliothek, Cod. theol. lat. 285. Рим, нач. V в.
132 Vatikan, BibliotecaApostolica Vaticana, Vat.lat.3225. Рим, кон. IV – нач. V в.
133 Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 264.

Св. Духа на апостолов» Евангелия Раббула [134] (лист 1r) (Илл. 11). В композиции совмещаются две точки зрения: апостолы, изображенные фронтально, «накладываются» на травянистый покров, как будто увиденный сверху и заполняющий собой все пространство изображения. При этом мы чувствуем намек на пространственные отношения: расположенные ниже фигуры апостолов перекрывают другие и выступают на первый план миниатюры.

Важно отметить, что уход от иллюзионистичности, разрушение пространственного слоя может в известном смысле обогатить миниатюру, давая возможность художникам объединять в ней различные символические пространства и устанавливать между ними определенные отношения. В качестве примера можно вспомнить миниатюру листа 6r Пентатевка Ашбернхема, в которой в едином поле объединяются разнесенные по времени и пространству сцены: облачение Адама и Евы в шкуры животных, рождение Евой Каина и, наконец, убийство последним своего брата Авеля (Илл. 12).

Итак, в позднеантичном и раннехристианском искусстве были выработаны три основополагающих подхода к организации пространства в книжной миниатюре. Дальнейшая эволюция пространственных построений в западноевропейской иллюминации продолжается в каролингский период.

1.2. Композиционно-пространственные построения в каролингской книжной миниатюре (VIII – IX вв.)

Каролингская эпоха – весьма важное время для развития книжной иллюминации. Это искусство переживает свой новый взлет, прежде всего благодаря поддержке Карла Великого и его высшего окружения. При дворе создается мастерская, так называемый скрипторий Аахенской королевской капеллы. В нем по заказу правителя создаются великолепные рукописи, а

134 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Plut. I, 56, folio 1r. Монастырь св. Иоанна в Загбе, 586 г.

также исследуются и переписываются античные тексты [135] . При этом придворные мастера, а впоследствии и художники других школ каролингской миниатюры, чрезвычайно внимательно копировали не только содержание античных рукописей, но и стремились сохранить особенности стиля иллюстраций манускриптов[136]. Неудивительно поэтому, что описанные выше три типа организации пространства позднеантичных и раннехристианских миниатюр стали фундаментом для решения соответствующих задач в каролингский период. В это время формируется новый оригинальный тип построения пространства, характерный именно для каролингской эпохи. Его специфика состоит в том, что художники стремятся передать пространственную динамику и, в то же время, следовать принципам суммирования зрительных впечатлений. Таким образом, каролингская миниатюра в своих вершинных произведениях балансирует между позднеримскими иллюзионистическими миниатюрами и плоскостным плановым пространством. В качестве примера можно привести миниатюры Библии Вивиана[137] (Илл. 13). Памятник тем более интересен, что, по мнению исследователей, он создавался под влиянием миниатюр рукописи, стилистически близкой Кведлинбургской Итале и Ватиканскому Вергилию [138] . Верхний регистр миниатюры на листе 10 v посвящен сотворению Адама и Евы. Художник явно стремится передать глубину пространства, формирует пространственный слой за счет перетекающих друг в друга горизонтальных цветовых полос. Эта структура полностью повторяет структуру позднеантичных иллюзионистических миниатюр. В то же время, в трактове образов автор использует принцип суммирования зрительных впечатлений. Бедра персонажей изображены в профиль, торс - анфас, лицо- в три четверти. Светотень весьма условная, а изображение грудной клетки и живота свидетельствует об отсутствии у художника интереса и устойчивых

135 Grabar A., Nordenfalk C. Le haut moyen age.P. 136.
136 Ibid.
137 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 1.Тур, аббатство Сен-Мартен, 845 г.
138 Пожидаева А.В. Сотворение мира в иконографии средневекового Запада: опыт иконографической генеалогии. М., 2021. С. 89.

знаний об анатомии обнаженного человека. Плоскостной характер образов подчеркивает контур, отделяющий их от окружающей среды.

Характерной чертой каролингских миниатюр является трехмерное изображение отдельных объектов: тронов, домов, крепостей. При этом нередко каролингские мастера соединяют в одной композиции несколько систем перспективы. Например, в миниатюре с Евангелистом Иоанном Евангелия из Лорша[139] (Илл. 14) каролингский художник соединяет в одной композиции прямую, обратную перспективы, а также аксонометрию. Б.В. Раушенбах, описывая подобные особенности пространственных построений в древерусской средневековой живописи, отмечает, что все эти типы объединяет общее стремление средневекового художника продемонстрировать протяженность изображаемого объекта[140]. По мнению исследователя, в основе всех трехмерных построений лежит аксонометрия, система, отражающая конструкцию предмета. В то же время, художники нередко отклоняются в сторону прямой или обратной перспективы[141], что связано со стремлением мастера наиболее полно передать информацию об изображаемом объекте. В некоторых случаях, по всей видимости, искажения требуются для сохранения гармоничного ритма линий в композиции[142].

Таким образом, каролингское искусство постоянно балансирует между плоскостью и глубиной. Этот баланс позволяет выстраивать символическое пространство миниатюр, усложняя его и обогащая дополнительными смыслами. Ярким примером является нижняя часть миниатюры Библии Вивиана, 386v (Илл. 15), где представлена сцена проповеди апостола Павла после чудесного обращения в христианство. Художник изображает персонажей таким образом, что они могут восприниматься расположенными внутри пространственной сцены и одновременно стоящими перед колонным

139 Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 50. Fol. 69 v. Придворная школа Карла Великого, нач. IX в., до 814 г.
140 Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. С. 74.
141 Там же.
142 Там же. С. 76.

портиком, то есть уже вне пространственного слоя. Возможно, этот эффект был необходим для того, чтобы, с одной стороны, показать расположение персонажей в пространстве, а с другой – для того, чтобы вывести фигуры персонажей на передний план, сделать их более наглядными и «открытыми» к созерцанию.

В контексте усложнения образного строя в каролингской миниатюре можно упомянуть еще одну важную особенность, а именно: соединение изображения с текстовыми и орнаментальными элементами в пространстве декоративной страницы. Так, распространенные в античном искусстве медальоны с образами персонажей [143] объединяются в каролингском искусстве с великолепными инициалами (Илл. 16), созданными под влиянием англо-ирландских рукописей VIII – IX вв., а также располагаются в угловых частях обрамляющих миниатюры орнаментальных рамок. В некоторых случаях художник непосредственно соединяет изображение с буквицей, как, например, в Сакраментарии Дрого [144] (Илл. 17). Таким образом, включение в композиции абстрактных, отвлеченных геометрических элементов акцентирует внимание зрителя на противопоставлении двух пространств. Как правило, одно из них является более профанным, другое – более сакральным. Геометрические рамки оказываются знаками причастности образа к иной реальности, в которой невозможны те пространственные отношения, которые возможны в изображении реальности земной.

Итак, в каролингской миниатюре развиваются принципы и важнейшие типы пространственной организации, характерные для поздней Античности и раннехристианского периода. Мастера VIII – IX века выработали оригинальный подход к построению пространства, балансирующий между плоскостным образом и передачей динамики пространства, а в отдельных случаях комбинирующий изобразительные и орнаментальные элементы в

143 Можно вспомнить позднеантичные консульские диптихи, например, Консульский диптих Филоксенция из Художественного музея Гарварда (Инв.№ BR 22.96).

144 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat.9428, folio 15v. Мец, ок. 842 г.

единой декоративной композиции. Линия развития раннесредневековых пространственных построений продолжилась в X – XI вв. в оттоновский период.

1.3. Особенности пространственной организации в миниатюрах художественных центров Оттоновской империи (сер. X – сер. XI вв.)

Анализируя памятники оттоновской миниатюры, важно учитывать, что, в отличие от мастеров каролингского времени, художники опирались уже не на античные и раннехристианские образцы, а на каролингские манускрипты. Социально-политический кризис первой половины X века, набеги норманнов и венгров привели к гибели множества библиотек, и вместе с ними иллюминированных античных рукописей. Соответственно, практически полностью исчезают композиции, соответствующие традиции иллюстрации свитков [145] или иллюстрации, в которых формируется иллюзия глубины пространственного слоя в традициях Кведлинбургской Италы и Ватиканского Вергилия. Напротив, оттоновские мастера вслед за каролингскими художниками стремятся к формированию единого подхода к организации пространства и достигают весьма убедительных результатов. Действительно, оттоновский подход лишен двойственности каролингской миниатюры, все время балансирующей между плоскостностью и передачей глубины. В миниатюрах рубежа тысячелетий приходит совершенное подчинение образа плоскости изображения.

Заметим, что основополагающий для каролингской эпохи принцип суммирования зрительных впечатлений подчеркивает дистанцию между изображением и изображаемым. Подобно знаку, образ отсылает к первообразу. В оттоновский период эта дистанция чувствуется художниками еще острее. В связи с этим усиливается лаконизм художественных средств. Окончательно исчезают падающие тени, встречавшиеся в отдельных

145 Присутствуют только копии античных рукописей. Например, так называемая Берлинская Аратея, Berlin, Nationalbibliothek, Cod. Phillips, 1832. Мец, X в.

каролингских композициях. Образы окружаются контурами, а положение ног персонажей становится совершенно условным, лишенным связи с плоскостью поверхности. В результате, как образы, так и позем, воспринимаются как плоские пятна, как будто вырезанные и наклеенные друг на друга[146]. Таким образом, вместо иллюзии пространства оттоновский художник создает *систему пространственных планов*, указывающую на отношения между образами, но не передающую непрерывную динамику пространства.

Ярким примером оттоновского типа построения пространства является миниатюрная композиция одного из самых выдающихся мастеров эпохи, Мастера регистра св. Григория[147] (Илл. 18, 18.1.). Как видно на схеме, композиция выстраивается как система пространственных планов, взаимодействие которых можно проследить по тому, как один образ перекрывает другой. Как можно убедиться, существенной особенностью оттоновской системы организации пространства является ее усложнение по сравнению с выстроенным планами пространством позднеантичных и раннехристианских манускриптов (ср., например, миниатюры Римского Вергилия или ПентатевкаАшбернхема).

Упомянутое тяготение изображения к знаку приводит к тому, что композиция в известном смысле становится своеобразной «системой ссылок». Художник мог заменить фон весьма условным изображением, необходимым для определения места героя в символическом пространстве миниатюры. Можно вспомнить миниатюру 13v Кодекса Барберини, где художник поместил фигуры Иосифа и пастухов на своеобразный «отрывок» предметно-пространственной среды, напоминающий весьма условно изображенную поверхность земли, в то время как действие в целом происходит на отвлеченном бледно-розовом фоне (Илл. 19). В силу плоскостного характера образов и отсутствия «сцепления» между

146 Pächt O. Buchmalerei des Mittelalters. Ss. 184 - 187.
147 Trier, Stadtbibliothek, Hs. 171/1626. Трир (?), кон. X века.

персонажем и средой упрощается взаимодействие между изображением, орнаментом и текстом. Как следствие, персонажи очень часто встраиваются в структуру декоративной страницы. Декоративные элементы становятся означающими места образа наравне с поземом. При этом в декоративных композициях с самого начала оттоновского возрождения мастера начинают использовать тот же принцип послойности, что и в сюжетных сценах. Так, в миниатюре с Распятием в Сакраментарии из Фульды, созданном между 960 и 990 годами, образ Креста соединяется с буквицей *T*, традиционно открывающей молитву *Te igitur*[148] (Илл. 20). Крест включен в сложную систему перекрывающих друг друга геометрических полей: образующие композиционный ромб орнаментальные ленты перекрывают рамку композиции, а они, в свою очередь, скрываются под круглыми медальонами с образами Божественной Длани, св. Марии, св. Иоанна. Связь образов с отвлеченными геометрическими фигурами также характерна для миниатюр другого скриптория Оттоновского периода, школы Гильдесгейма. В качестве примера можно вспомнить сцену Распятия в верхнем регистре миниатюры листа 118r Евангелия Бернварда[149] (Илл. 21).

Завершая краткий обзор пространственных построений в оттоновской книжной миниатюре, мы можем утверждать, что в этот период сформировался единый принцип организации пространства планами. Растет количество композиций, где образы включаются в структуру декоративной страницы. Особую роль в данной системе приобретает орнамент. Среди разнообразных мотивов особый интерес для нас представляет мотив трехмерного меандра, имеющий, с одной стороны, собственную пространственную структуру, а с другой стороны, выполняющий важную символическую функцию в миниатюрах[150].

148 München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm.10077, folio 12 r. Фульдское аббатство, 960 – 990 гг.

149 Hildesheim, Dom-Museum Hildesheim, Domschatz, Inv. № DS 18, folio 118r. Гильдесгейм, ок. 1015 г.

150 Подробнее о трехмерном меандровом орнаменте см.: Банков М.С. Пространство, цвет и свет в объемном меандровом орнаменте книжной миниатюры эпохи Каролингов // Международная научная конференция «Пространство, Движение, Свет в искусстве христианского мира от античности до современности. Изобразительное монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная

1.4. Орнамент пространственного меандра, его типология, символико-семантическая функция в живописи поздней Античности и раннего Средневековья

История меандрового орнамента восходит к самым ранним этапам развития античного искусства. Мы встречаем его уже на архаических вазах «геометрического стиля» VIII – VII вв. до н.э. Впоследствии меандр получил широчайшее распространение в памятниках древнегреческого, а затем и древнеримского искусства. С развитием искусства Античности меандровый декор постепенно становится объемным. В искусстве Древнего Рима этот процесс, по всей видимости, находился в русле общих тенденций движения к изображению реального мира и передаче иллюзионистических эффектов в живописи. Орнаментальными меандровыми фризами или коврового типа полигональными композициями в основном украшают полы римских вилл, терм[151].

Пространственный орнамент с ярко выраженными оптическими эффектами можно также обнаружить в одном из ранних памятников христианского искусства – мавзолее Галлы Плацидии в Равенне (вторая четверть V века) (Илл. 22), где объемный меандровый орнамент, выложенный из смальтовой мозаики, украшает архивольты арок. В данном произведении явно прослеживаются приемы, характерные для построения античного орнамента, но присутствуют и те особенности, которые будут встречаться в каждом объемном меандровом орнаменте раннего Средневековья.

В мавзолее Галлы Плацидии в меандровом орнаменте ясно читается трехплановое пространственное построение. Первый план – это сама плоскость, на которой линейным рисунком вычерчен орнамент меандра; второй план – это своеобразный «пространственный слой», в котором

среда» 25 января 2019 г. Материалы международной научной конференции. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019. С. 190-197.

151 Seaman K. Schultz P. Artists and Artistic Production in Ancient Greece. Cambridge, 2017. P. 66; Ling R. Roman Painting. Cambridge, 1991. Pp. 13, 23.

располагаются изломы ленты меандра, образованные уходящими вглубь диагоналями и светоцветовыми градациями; третий план – синий фон с яркими белыми точками, напоминающий темное звездное небо. Как мы видим, данная структура соответствует описанному в первом разделе настоящей главы принципу *пространственного слоя*, характерного для позднеантичных миниатюр второго типа. Описанная структура пространственной организации будет характерна для всех объёмных орнаментов раннего Средневековья.

В то же время, в цветосветовом решении орнамента мавзолея Галлы Плацидии чувствуется именно античное наследие: переплетающиеся меандровые ленты окрашены каждая своим цветом, но эффект глубины создается за счет разной освещенности. Если определить условный источник света, то его поток, исходящий из одной точки в том же «промежуточном» пространстве между плоскостью стены и «синим небом», всегда ярко освещает одну сторону меандровой ленты, тогда как другая находится в тени. То есть лента освещена таким образом, что часть поворотов выполнена более светлыми тессерами, а другая часть – более темными. При этом красная, синяя, желтая полосы и зеленые закольцованные вставки исполнены в едином тоне. Таким образом, при сохранении тонального единства формируется иллюзия трехмерного изображения за счет градации светлоты тона. В данном случае свет воспринимается как освещение.

Орнаментальный мотив продолжает свое развитие в искусстве раннего Средневековья. Так, в каролингский период орнаментальные фризы и обрамления в виде объемного меандрового орнамента продолжают активно использовать как в монументальной живописи, так и в книжной миниатюре. При этом структурную основу любого орнаментального построения составляет сетка, в которую можно вписать меандровый орнамент любой сложности. Этот линейный рисунок, с одной стороны, определяет плоскость листа, а также типологию и структуру трехмерного меандра. Иллюзия трехмерности создается диагональными линиями, начинающимися в угловых

поворотных точках линейного рисунка. Угол наклона диагоналей приблизительно равен 45 градусам. Горизонтальные и вертикальные линии формируют края ленты, а диагонали соответствуют линиям ее сгиба. Ленты представляют собой своеобразные проекции плоского меандра в глубину, повторяя все его изгибы. Соответственно, трехмерный меандр, будучи прямой производной от плоского меандра, заимствует и его основные разновидности.

Наиболее распространенным типом трехмерного меандра является мотив «волны», формирующийся непосредственно из одноименного плоскостного орнамента (Илл. 23). Вариантом этого мотива является усложненный тип «волна с гребнем» (Илл. 24). С помощью удвоения мотива волны получаем еще один тип трехмерного декора. Он представляет собой меандровый орнамент, напоминающий высокий гребень, состоящий из двух волн, каскадом спускающихся вниз одна за другой. Обозначим такую конфигурацию как «каскад» (Илл. 25). Другим направлением развития трехмерного орнамента является эволюция мотива «волна без гребня» (Илл. 26). Этот тип создает более простые мерные ритмические ряды, представляющие собой чередование прямоугольных выступов лент. Мотив «волна без гребня» нередко дополнялась квадратными вставками. Располагаясь внутри «волн», они заполняют образовавшиеся пустоты. Эволюционируя в трехмерную форму, указанные вставки превращаются в сгибающиеся под прямым углом закольцованные ленты (Илл. 27).

Необходимо отметить определенные стилистические особенности в трактовке мотива в каролингскую эпоху. Так, в книжной миниатюре трехмерный характер лент нередко подчеркивается с помощью различной толщины линий контура. Линейный рисунок меандра на плоскости листа практически во всех памятниках выделяется толстой белой линией, что зрительно приближает его к зрителю. Напротив, диагональные линии значительно тоньше, и исполнены темными красками. Дальний же край ленты совсем зыбкий, порой он практически сливается с фоном темного

«неба». Таким образом, линейный рисунок меандра зрительно выдвигается на передний план, а диагональные линии и задний край ленты, будучи более тонкими и темными, напротив, уходят в глубину. Ощущение глубины пространства также может усиливаться за счет расположения изгибов лент, некоторые части которых перекрывают друг друга. Описанные приемы хорошо видны на примере трехмерного меандра Евангелия из Лорша[152] (Илл. 28).

Одним из главных средств художественной выразительности в построении пространства и передаче объема орнаментальных меандров является цвет и свет. Как уже отмечалось, в мавзолее Галлы Плацидии концепция светоцветового решения еще опиралась на античные традиции, когда световой поток исходил из одного источника, находящегося в «пространственном слое» меандрового орнамента. В каролингский период появляется принципиально иная трактовка образа света в трехмерном меандре. Теперь это Божественный свет, пронизывающий все сущее, исходящий из глубины трансцендентного мира, представленного в меандровом орнаменте фоном синего звездного неба. Единый световой поток иначе взаимодействует с цветом, создавая эффект объемности лент меандра, где каждый поворот окрашен в свой цвет, отличаясь по тону. Невозможно выделить освещенные и затемненные стороны ленты. Таким образом, в меандровых орнаментах каролингской эпохи свет исходит изнутри, словно просвечивая ленту насквозь. При этом орнаментальный мотив сохраняет трехмерность, однако теперь объем создается не градацией светлоты в рамках одного цвета, а его тональной градацией. В качестве примера можно привести орнамент меандра рассмотренной выше миниатюры Евангелия из Лорша, меандр Четвероевангелия Харли[153] (ок. 810 г.) (Илл. 29).

152 Bukarest, Biblioteca Naţională a României (Alba lulia, Biblioteca Documentară Batthyáneum), Ms R II 1. Fol. 36. Придворная школа Карла Великого, нач. IX в., до 814 г.

153 London, British Library, Harley MS 2788, folios 12v, 14r. Придворная школа Карла Великого, I четверть IX в.

Помимо названных манускриптов, объемный меандровый декор встречается в ряде других памятников каролингской книжной миниатюры. Это Евангелие из монастыря Сен-Медар в Суассоне[154], Псалтырь Карла Лысого[155], а также Золотой Кодекс из Санкт-Эммерам[156].

Еще более широкое распространение пространственный меандр получает в оттоновское время. Мотив встречается в памятниках практически всех крупных школ миниатюры оттоновского времени. Особенно часто встречается он в рукописях, созданных в школе Рейхенау. Следует отметить появление новых типов трехмерного меандра. Например, в замечательном памятнике школы Рейхенау, Кодексе Герона, используется Т-образный меандр, мотив, в котором как бы соединены две противоположно направленные ленты [157] (Илл. 30) Колористическое решение мотива в оттоновской иллюминиации остается практически без изменений. Как и в каролингской миниатюре, ленты меандра решены с помощью локальных цветовых пятен.

Важно отметить, что во всех раннесредневековых манускриптах трехмерные меандровые орнаменты в виде фризов отделяют священные образы и композиции, словно определяя границы перехода от трансцендентного Божественного пространства к миру реальному, земному. В пространственных меандровых орнаментах эта граница хотя и фиксированная, но проницаемая, то есть представляет некий «пространственный слой», в котором четко определена передняя плоскость – сам лист миниатюры с линейной графикой меандра. Объемные ленты меандра расположены в этом «пространственном слое», и дальняя «плоскость», выделенная синим фоном с белыми точками, который воспринимается скорее как звездное небо. Таким образом, меандр, сам,

154 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 8850, folios 7v, 11r. Придворная школа КарлаВеликого, нач. IX в.

155 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 1152 folios 106v, 107r. Придворная школа Карла Лысого, 842 – 869 гг.

156 München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 14000, Codex Aureus von St. Emmeram, fol. 97v. Школа Карла Лысого, ок. 870 г.

157 Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Hs. 1948, 103v.

будучи объемным и, располагаясь в трехмерном пространстве, оформляет границу перехода от мира горнего к миру дольнему. Эта граница диффузно-сквозная, что, с одной стороны свидетельствует о возможности получения человеком Божественной благодати, а, с другой стороны, проникновение молитвы верующих в мир Божественный. Несмотря на то, что типология трехмерного меандра различна, композиционные построения также могут быть простыми или более сложными в зависимости от контекста общего декоративного решения каждого конкретного произведения, в этом орнаментальном декоре всегда присутствует образ и символ некоего рубежного пространства – границы вечного, вневременного и земного, преходящего.

Важно отметить, что объемный меандровый орнамент обрамляет композиции и в монументальной живописи Оттоновского периода. Его можно увидеть в росписи церкви монастыря Оберцелле на острове Рейхенау (Илл. 31), а также данный вид орнамента сохранился и в западном хоре церкви монастыря Санкт-Эммерам в самом Регенсбурге (Илл. 32 - 33). Подобные меандровые обрамления и в монументальной живописи храмового пространства, и в пространственной организации книжной миниатюры играли единую символико-семантическую роль.

Выводы по 1 главе

Подводя итоги первой главы, мы можем отметить постепенное возникновение целого ряда подходов к организации пространства в ходе эволюции западноевропейской книжной миниатюры III – X вв. В то же время, к моменту возникновения регенсбургской школы миниатюры в оттоновском искусстве сформировался единый принцип организации пространства планами. Широко распространились композиции, в которых образы включаются в структуру декоративной страницы, что еще раз подчеркивает символический характер изображения, отсылающего к трансцендентному миру. Особую роль в подобных композициях играет мотив трехмерного меандра, имеющий собственную пространственную

структуру и выполняющий важную функцию проницаемой границы между священными образами и внешней, профанной реальностью. Описанные достижения средневековой культуры стали фундаментом для миниатюристов школы Регенсбурга.

Глава 2. Историко-культурная ситуация и условия зарождение школы книжной миниатюры Регенсбурга в Оттоновский период

2.1. История становления регенсбургского скриптория во второй половине X– начале XI вв.

Известно, что культура средневековья логоцентрична. Книга и книги оказываются в центре интеллектуальной и духовной жизни эпохи, в той точке, где сходятся различные течения, влияния и идеи. Поэтому неудивительно, что средневековая книжная миниатюра, как правило, оказывается на стыке различных исторических событий, культурных процессов и ведущих богословских идей своего времени. В связи с этим возникает настоятельная необходимость осветить историко-культурный контекст формирования регенсбургской школы книжной миниатюры, где в последней четверти X – первой четверти XI веков в скриптории аббатства Санкт-Эммерам были созданы манускрипты, украшенные великолепными миниатюрами[158].

История Регенсбурга, места возникновения скриптория, восходит еще ко временам Римской империи. Около 175 года по приказу императора Марка Аврелия была заложена крепость Кастра Регина (*Castra Regina*)[159], ставшая опорным пунктом империи и центром провинции Раэтиа. После падения Римской империи город стал резиденцией герцогов Баварских. Примерно с 500 по 788 года здесь правила династия Агилольфингов, вплоть до низложения Карлом Великим (742 – 814 гг.) последнего герцога этой династии, Тассилона III[160]. Важнейшим событием в культурной жизни Регенсбурга становится учреждение в 739 году св. Бонифацием, «апостолом Германии», Регенсбургского епископства[161]. Судя по всему, к этому же

158 Подробнее об истории регенсбургского скриптория конца X – начала XI веков см.: Банков М.С. К вопросу исследования Регенсбургской школы миниатюры XI века // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. 2019. № 3. Часть 1. С. 163 – 173.
159 Medieval Germany: An Encyclopedia / J.M. Jeep (ed.). New York, London, 2001. P. 637.
160 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 9.
161 Ibid. P. 10.

времени относится и основание монастыря Санкт-Эммерам, ставшего впоследствии важнейшим духовным центром города. Письменные источники сообщают о существовании обители в 740 году, когда были подняты мощи св. Эммерама, франкского епископа, убитого в конце VII века одним из членов баварской княжеской фамилии[162]. Аббат монастыря являлся одновременно и епископом города[163]. Несколько десятилетий спустя, около 780 – 790 гг., при аббате Зимперте была построена первая монастырская церковь.

Войдя в состав империи Карла Великого, Бавария потеряла свою автономию. Впрочем, Регенсбург недолго оставался провинциальным городом. После распада Франкского государства он вновь становится резиденцией правителей и административным центром — теперь уже Восточно-Франкского королевства[164]. Эмма Баварская (808 – 876), супруга Людовика Немецкого (806 – 876), равно как и последние Каролинги, правившие в Восточно-Франкском государстве, Арнульф Каринтский (850 – 899) и Людовик IV Дитя (893 – 911), были похоронены в бенедиктинском аббатстве Санкт-Эммерам[165], которое начинает играть всё большую роль в жизни города. Св. Эммерам, который уже прежде почитался как покровитель епископства и апостол Баварии, стал почитаться и как покровитель всего государства. Монастырь, который еще в период правления Агилольфингов был средоточием монашеской жизни и духовного развития региона, стал теснее связан с государством. Арнульф Каринтский в 888 - 890 гг. воздвиг рядом с обителью дворец[166], непосредственно соединенный с монастырской церковью, в котором вплоть до конца правления династии Штауфенов охотно останавливаются немецкие правители. Во второй половине IX века при монастыре уже есть скрипторий, из которого нередко рекрутировали писцов

162 Bierbauer K. Die Regensburger Buchmalerei des 8. und 9. Jahrhunderts // Regensburger Buchmalerei von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellung der Baurischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg. München, 1987. S. 15.
163 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 10.
164 Reuter T. Germany in the Early Middle Ages 800–1056. London, 1991. P. 101.
165 Kraus A. St. Emmeram in Regensburg // Lexikon des Mittelalters. Bd. 8. München, 1997. Ss. 79–81.
166 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 10.

для нужд государственной канцелярии[167]. С именем Арнульфа Каринтского связано появление в обители драгоценного Золотого Кодекса (870), подаренного ему Карлом Лысым (823 – 877), событие, ставшее ключевым в формировании стиля Регенсбургской школы миниатюры[168].

В скриптории монастыря Санкт-Эммерам, судя по сохранившимся манускриптам, активная работа велась вплоть до начала X века, после чего наступает полувековая пауза[169]. Обрыв традиции связан с глубоким кризисом, в котором пребывает Восточно-Франкское королевство в начале столетия. Именно к этому времени относится начало опустошительных набегов венгерских племен на немецкие земли. Ни Людовик IV Дитя, ни сменивший его на престоле Конрад I (911-918) не смогли защитить страну от набегов кочевников[170]. Поражения немецкого войска при Прессбурге в 907 году и, особенно тяжелое, при Лехе в 910 году привели к тому, что король вынужден был просить мира на условиях выплаты венграм унизительной ежегодной дани[171]. Постоянные набеги нанесли тяжелейший удар по экономической и культурной жизни страны. Особенно сильно пострадала Бавария, на которую пришелся самый жестокий удар. Неспособность королей защитить своих подданых, смена династий (со смертью Людовика прерывается линия Каролингских правителей), естественно, способствовала дестабилизации страны и росту сепаратизма местных феодалов. Герцоги Баварские, Лиутпольд (899-907) и сменивший его Арнульф I Злой (907 - 937) стремятся к обособлению от центральной власти[172]. Эти правители стараются защитить свои земли от набегов венгерских орд в условиях экономического кризиса и хронической нехватки средств. Герцог Арнульф был даже вынужден изъять в

167 Bischoff B. Die südostdeutschen Schreibschulen und Bibliotheken in der Karolingerzeit. Bd. 1. Wiesbaden, 1960. Ss. 87–94.
168 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 10.
169 Mütherich F. Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts // Regensburger Buchmalerei von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellung der Baurischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg. München, 1987. S. 23.
170 Reuter T. Germany in the Early Middle Ages 800–1056. Pp. 143, 150.
171 Ibid. P. 129.
172 Ibid. P. 130.

пользу герцогства земли многих монастырей, за что получил свое нелицеприятное прозвище в монастырских хрониках[173].

Сопротивление венграм сумели оказать правители новой Саксонской династии. При них была реорганизована немецкая армия, а на восточных рубежах выстроены крепости (Burgen), опорные пункты в борьбе с кочевниками[174]. Завершением противостояния стала победа, одержанная Оттоном I (936 - 973) в битве при Лехфельде 10 августа 955 года, после которой венгры прекратили свои набеги[175]. Саксонские правители сумели укрепить центральную власть в государстве, урезав при этом вольности местной знати. Это не могло не вызвать оппозиционных настроений. Так, в 920 году Арнульф Баварский восстает против Генриха I и заявляет свои права на королевский престол[176]. Герцог возводит в Регенсбурге, своей столице, новые стены, включившие в черту города обитель Санкт-Эммерам[177]. Однако, когда после двух неудачных для баварского герцога кампаний в 921 году Генрих осадил Регенсбург, Арнульф был вынужден подчиниться королю[178]. Впрочем, за герцогом были оставлены обширные свободы, включающие право самостоятельного назначения епископов на подвластных ему территориях[179]. Окончательное подчинение Баварии центральной власти произошло уже при Оттоне Великом, который в 947 г. отдал герцогство в управление своему брату Генриху[180].

Успешная внешняя политика немецких правителей в борьбе с венграми, христианизация славянских племен и усиление позиций в Италии позволили немецким правителям претендовать на императорский трон. В 962 году Папа Иоанн XII коронует Оттона Великого в Риме как императора Западной

173 Ibid. P. 133.
174 Ibid. P. 143.
175 Ibid. P. 160.
176 Reindel K. Arnulf // Neue Deutsche Biographie. Bd. 1. Berlin, 1953. S. 370.
177 Cohen P. 10.
178 Reindel K. Arnulf. S. 370.
179 Reindel K. Op. cit.
180 Reuter T. Germany in the Early Middle Ages 800–1056. P. 154.

Римской империи [181]. Это событие было чрезвычайно важным как для политической жизни Германии, так и для культурного развития страны. Немецкие правители приобрели новый статус, делающий их, с одной стороны, значимыми фигурами в жизни Римской церкви, а, с другой, пусть номинально, но всё же уравнивающий их с Византийскими императорами. Именно это позволило, в частности, Оттону Великому организовать брак своего сына, будущего императора Оттона II (973 - 983), и византийской принцессы Теофано в 972 году[182]. Это событие укрепило связи немецкого двора с Византией и оказало весьма существенное влияние как на искусство, так и на культурную жизнь Германии [183] в целом. Династический брак, вероятнее всего, был выгоден и Византии. К концу жизни Оттона Великого его империя была сильнейшим государством Европы.

Политическое возрождение страны шло параллельно с возрождением культурным. Этот процесс был тесно связан с важнейшим явлением в духовной жизни Германии X века, так называемой бенедиктинской реформой. Этим термином обозначается процесс возвращения аббатств к Правилу святого Бенедикта Нурсийского, основоположника западного монашества, подвизавшегося на горе Монтекассино в VI веке (ок. 530 г.). Правило святого Бенедикта предполагало полный отказ монашествующих от частной собственности, существенное ограничение их взаимодействия с внешним миром, регулярную трудовую деятельность и участие в общих богослужениях. Возвращение к Правилу было необходимо в связи с ослаблением строгости монастырского устава. Двумя важнейшими центрами бенедиктинского движения стали монастырь Горце (нем. *Gorze*), близ г. Мец (современный департамент Мозель, Франция) и Клюни, монастырь неподалеку от города Макон в Верхней Бургундии [184]. Для Восточно-

181 Ibid. Pp. 171 – 172.
182 Ibid. P. 174.
183 См.: McKitterick R.Ottonian Intellectual Culture at the Tenth Century and the Role of Teophanu // Early Medieval Europe.1993. Vol. 2. Issue 1. Pp. 53-74.
184 Reuter T. Germany in the Early Middle Ages 800–1056. P. 243.

Франкского королевства большее значение приобрела реформа Горце 933 года, поскольку именно по образцу этого монастыря проводились преобразования в других обителях [185]. В 934 году был реформирован монастырь Сан-Максимин в Трире, в свою очередь, послуживший образцом для многих других монастырей Германии.

Императорская власть активно поддерживала реформу, способствовавшую как материальному, так и духовному возрождению страны. Действительно, строгость монашеского устава способствовала и росту экономической деятельности монастырей. Бенедиктинские обители становятся оплотами христианизации языческих народов, соседствующих на востоке с Оттоновской империей. Поддерживая реформу, власть преследует и внутриполитические цели: император стремится опереться на монастыри в борьбе с феодальной знатью. Многие обители переходят в непосредственное подчинение императора. В результате возникает целая сеть государственных монастырей (*Reichsabteien*), что способствует тесным контактам между обителями[186]. Реформа Горце, в отличие от Клюни, предполагала активную интеллектуальную деятельность монашествующих [187]. Это способствовало быстрому развитию скрипториев, которые обеспечивали кадрами императорскую канцелярию, постоянно перемещавшуюся по территории империи вместе с правителем[188]. В монастырских скрипториях заказывались богато украшенные документы, например, так называемый «Оттонианум» (*Ottonianum*), дарственная императора Папе на управление Ватиканом, или брачный контракт сына Оттона I, Оттона II и византийской принцессы Теофано[189].

185 Grabar A., Nordenfalk C. Le haut moyen age. P. 194.
186 О государственных монастырях см.: Reuther T. “The Imperial Church System” of the Ottonian and Salian Rulers: a Reconsideration // The Journal of Ecclesiastical History. 1982.Vol. 33. № 3. Pp. 347 – 374.
187 Kyle J. D. The Monastery Library at St. Emmeram (Regensburg) // The Journal of Library History (1974 – 1987). 1980. Vol. 15. No. 1. P. 3.
188 Grabar A., Nordenfalk C. Le haut moyen age. P.194.
189 Ibid.

В то же время, в те же скриптории поступают заказы на создание роскошных рукописей. В монастыре святого Бонифация в Фульде близ Майнца, где предположительно был исполнен упомянутый брачный договор, был создан один из первых шедевров оттоновской миниатюры, так называемый Кодекс Видукинда (*Codex Wittekindeus*) [190]. Художественное оформление рукописи свидетельствует о том, что мастера монастыря опирались на каролингский манускрипт, созданный в придворной школе Карла Великого. Это характерная особенность не только скриптория Фульды, но и большинства школ оттоновской миниатюры. Практически в каждом крупном центре присутствовал каролингский манускрипт, служащий образцом для миниатюристов. Так, еще один значимый манускрипт оттоновской эпохи, Кодекс Герона [191], заказанный в аббатстве Рейхенау, расположенном на озере Констанц, был выполнен по образцу Кодекса из Лорша, каролингской рукописи, созданной в школе дворцовой капеллы. Скрипторий Рейхенау стал важнейшим центром оттоновской миниатюры. Монастырь был реформирован в 972 году аббатом Рудманом (972-984). Стиль декоративного убранства созданных в аббатстве в последующее десятилетие рукописей [192], украшенных полностраничными инициалами, наследующими традициям каролингской школы Сен-Галлен, существенным образом повлиял на другие школы оттоновской иллюминации. Манускрипты этого времени обнаруживаются во многих монастырях. Присутствовали они и в регенсбургском аббатстве Санкт-Эммерам[193].

Важную роль как в культурном, так и в политическом возрождении страны сыграли епископы. Эти «князья Церкви» наравне с монастырями стали надежной опорой императорской власти: получая земли вместе с епископскими инсигниями, они становились фактически вассалами короля, поскольку, начиная с правления Оттона I, право так называемой «светской

190 Berlin, Staatsbibliothek, Theol. lat. fol. 1.
191 Landesbibliothek Darmstadt, Cod.1948.
192 Grabar A., Nordenfalk C. Le haut moyen age. P. 199.
193 Mütherich F. Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts. S. 24.

инвеституры» становится исключительным правом правителя. При этом невозможность передачи лена по наследству делало церковные владения надежной опорой имперской власти в государстве[194].

Известна целая плеяда епископов оттоновской эпохи, образованнейших людей своего времени, активнейшим образом участвовавших в актуальных политических процессах. Бруно, архиепископ Кёльна (953-965), младший брат Оттона I, став в 953 году во главе одной из важнейших архиепископий Германии, принимал деятельное участие в управлении государством, а в 961 – 965 гг. совместно с архиепископом Майнца возглавлял империю на время итальянских военных походов Оттона I. Можно вспомнить Вильгельма, архиепископа Майнца (954-968), исполнявшего обязанности эрцканцлера империи, Дитриха, епископа Метца (964-984), советника Оттона I и Оттона II, Ульриха, епископа Аугсбурга (923-973), сопровождавшего Оттона Великого в его поездках.

Весьма существенный вклад внесли епископы и в организацию скрипториев. Важнейшей фигурой в культурной жизни Германии второй половины X века стал Эгберт, епископ Трира (977-993). Этот выдающийся государственный деятель, меценат, сделал столицу своей епархии важнейшим центром искусств и ремесел. Известна замечательная мастерская художественного металла Трира. С именем Эгберта связан важный этап развития скриптория Рейхенау. В 983 епископ заказал рукопись, так называемую Псалтирь Эгберта[195]. С этим направлением школы связаны замечательные манускрипты, созданные в аббатстве по заказу императоров около 1000 года. В то же время, Эгберт способствовал формированию скриптория в Трире. Он пригласил в центр своей епархии наиболее известного художника оттоновской эпохи, так называемого Мастера Регистра

194 Роль епископов в жизни государства в эпоху Оттонов была настолько важна, что это позволило историкам даже говорить об «оттоновско-салической системе имперской церкви» («ottonisch-salisches Reichskirchensystem»), однако в современной историографии термин «система» более не используется, т.к. неверно передает суть явления. Об этом и о роли епископов в жизни оттоновской империи см.: Зотова Е.В. Изображения епископов в рукописях Германии X-XII вв.

195 Муниципальный музей г. Чивидале, Ms. CXXXVI.

святого Григория. Это имя он получил в научной литературе благодаря двум листам, украшавшим некогда рукопись с посланиями св. Григория Великого, созданную по заказу Эгберта около 985 года. На одном из них художник изобразил восседающего на троне императора Оттона II[196], а на другом – композицию «Видение святого Григория»[197]. По мнению исследователей, он опирался в своем творчестве на позднеантичные образцы, с которыми имел возможность ознакомиться благодаря своему могущественному покровителю[198]. В результате, в творчестве Мастера Регистра святого Григория «вновь задышала позднеантичная традиция, переосмысленная в духе Средневековья»[199]. По мнению Карла Норденфалька, этот художник явился вдохновителем своеобразного «ренессанса» книжной миниатюры последнего десятилетия X века. Его творчество оказало существенное влияние на школы миниатюры оттоновского времени, прежде всего, на мастеров скриптория Рейхенау, работавших вместе с Мастером над Кодексом Эгберта[200] - еще одной рукописью, заказанной трирским епископом. В стенах скриптория Рейхенау на рубеже тысячелетий был создан по заказу императоров целый ряд великолепных рукописей: Евангелие Лиутара[201], Евангелиарий Оттона III[202], Книга Перикоп Генриха II[203], Бамбергский Апокалипсис[204].

Другой выдающийся епископ, покровитель искусств, Бернвард Гильдесгеймский, также превратил центр своей епархии в очень важный богословский и культурный центр. Известна мастерская художественного литья, где были выполнены замечательные памятники: колонна Бернварда, двери собора св. Михаила в Гильдесгейме. В то же время, Бернвард является

196 Chantilly, Musée Condé, Ms. 14.
197 Trier, Stadtbibliothek, Hs. 171 / 1626a.
198 Grabar A., Nordenfalk C. Le haut moyen age. P. 199.
199 Ibid.
200 Trier, Stadtbibliothek, Hs. 24.
201 Aachener Domschatzkammer, Inv.-Nr. 25.
202 München, Bauerische Staatsbibliotek, Clm 4453.
203 München, Bauerische Staatsbibliotek, Clm 4452.
204 Bamberg, Staatsbibliotek, Msc.Bibl.140.

заказчиком нескольких замечательных рукописей, отличающихся чрезвычайной сложностью иконографической программы. Самыми яркими памятниками миниатюры Гильдесгейма являются Евангелие Бернварда и Сакраментарий советника.

Итак, большинство крупных центров оттоновской миниатюры возникали при активном содействии и покровительстве светской и церковной власти. С другой стороны, важнейшим фактором возникновения школ миниатюры стала бенедиктинская реформа монастырей. Третьим чрезвычайно важным обстоятельством, определившим развитие оттоновских школ миниатюры, были каролингские рукописи, сохранившиеся в монастырских библиотеках, которые служили образцами для миниатюристов X – начала XI веков.

Все эти факторы способствовали и формированию центра книжной миниатюры в Регенсбурге. Возникновению скриптория в городе предшествовала бенедиктинская реформа, проведенная в 974 году в аббатстве Санкт-Эммерам епископом Вольфгангом (924-994 гг., еп. 973 - 994). Будучи отпрыском благородного швабского рода, Вольфганг получил прекрасное образование при знаменитом монастыре Рейхенау[205]. Здесь он познакомился с Генрихом Бабенбергским. Вместе они продолжали образование в Вюрцбурге, куда епископ города Поппо[206] (941-962), брат Генриха, пригласил известного итальянского грамматика и учителя Стефана Новарского[207]. После того, как в 956 году Генрих стал архиепископом Трирским[208], он попросил Вольфганга занять место учителя в соборной школе[209]. Впоследствии он был направлен в бенедиктинскую обитель

205 Kyle J. D.The Monastery Library at St. Emmeram. P. 3.

206 KyleJ. D. Op. cit. Род Бабенбергов состоял в родстве с правителями Саксонской династии. Старший брат Генриха, Поппо, был близок к Генриху I Птицелову, а впоследствии был советником Оттона Великого. См.:Bavaria Sancta, Zeugenchristlichen Glaubens in Bayern / George Schwaiger (Ed.). Regensburg, 1973. P . 504.

207 Otloh of St. Emmeram. Vita S. Wolfkangi // Monumenta Germaniae Historica, Scriptores / Pertz G.H.(Ed.). Hannover, 1841. Vol. 4. S. 528.

208 Schnitger H. Die deutschen Bischöfe aus den Königsippen von Otto I bis Heinrich V. München, 1938. S. 15.

209 Otloh of St. Emmeram. Vita S. Wolfkangi.S. 528.

Айнзидельн [210] (*Einsiedeln*) в Швейцарии, где с успехом исполнял обязанности главы монастырской школы[211]. Растущая репутация Вольфганга способствовала его восхождению по иерархической лестнице. Когда в конце 972 года умер регенсбургский епископ Михаил, кандидатура Вольфганга была предложена Оттону II. Император согласился, и на Рождество 973 года Вольфгангу были вручены епископские инсигнии[212].

Став епископом Регенсбурга, Вольфганг развернул масштабную деятельность. Он основывает новый монастырь Миттельмюнстер, реформирует женские обители Обермюнстер и Нидермюнстер. В то же время, наиболее важным его деянием для культурного возрождения города становится проведение бенедиктинской реформы в главной обители Регенсбурга, аббатстве Санкт-Эммерам. Не имея, по всей видимости, возможности глубоко погружаться в дела монастыря, он приглашает в 974 году в Санкт-Эммерам Рамвольда [213], монаха из трирской обители Сан-Максимин, и через год делает его настоятелем обители[214]. Рамвольд, таким образом, стал первым аббатом, который не совмещал должность настоятеля и епископа[215].

---

210 Ibid. S. 530. Также см.: Keller H. Kloster Einsiedeln im ottonischen Schwaben // Forschungen zur oberrheinischen Landesgeschichte. Freiburg im Breisgau, 1964. Vol. 13. S. 88.

211 Хаген Келлер отмечает значимость роли Вольфганга в развитии школы монастыря. См.:Keller H. Kloster Einsiedeln im ottonischen Schwaben. S. 53.

212 Otloh of St. Emmeram. Vita S. Wolfkangi. S. 531; Arnold of St. Emmeram // Monumenta Germaniae Historica, Scriptores / Pertz G.H. (ed.). Hannover, 1841. Vol. 4. S. 556. В январе того же года Вольфганг был посвящен в сан епископа в кафедральном соборе Регенсбурга архиепископом Фридрихом Зальцбургским. Op. cit. S. 557.

213 О жизни Рамвольда см.: Vita S. Ramuoldi Abbatis // Acta sanctorum quotquot toto orbe coluntur … / J.Carnandet (ed.). Paris, 1867.Vol. 4. Pp. 337 – 343.

214 Otloh of St. Emmeram. Vita S. Wolfkangi. S.532; Arnold of St. Emmeram. S. 558.

215 Regensburger Buchmalerei von frühkarolingischer Zeit ... S. 31; Kyle J. D. The Monastery Library at St. Emmeram. Pp. 4-5. Киль отмечает бескорыстие Вольфганга, проявившееся в его решении разделить должности аббата и епископа. Это качество было продемонстрировано им в самом начале его епископского служения, в 973 году, когда он способствовал получению автономии Богемской части своего диоцеза (Kyle J. D. Op. cit. P. 4.) В то же время, епископ, как предполагает исследователь, опираясь на житие Вольфганга, не намеревался давать монастырю полную автономию. Тем не менее, он понимал, что обители необходим лидер, который будет иметь возможность глубоко погрузиться в проведение реформы монастыря и будет обладать для этого определенной свободой. Обэтомсм.: KyleJ. D. Op. cit. P.5; Budde R. Die rechtliche Stellung des Klosters St. Emmeram in Regensburg zu den öffentlichen und kirchlichen Gewalten vom 9. bis zum 14. Jahrhundert // Arhiv für Urkundenforschung 5. Leipzig, 1914. S. 164 и далее.

Выбор Рамвольда в качестве нового главы Санкт-Эммерам многое говорит об отношении самого епископа к проводимой реформе. Монах из Сан-Максимин был известен не только своим благочестием, но и любовью к знанию. Для Рамвольда, исполнявшего в Трире обязанности заведующего скрипторием[216], как, по всей видимости, и для Вольфганга, весьма важным аспектом реформы было развитие образования и просвещения монашествующих. В единственной сохранившейся записи, сделанной самим Рамвольдом в предисловии к собранию проповедей Павла Дьякона, он пишет, что «интерес к книгам должен культивироваться, поскольку в них содержится истина и знание мира»[217].

Это заметно отразилось на характере деятельности нового аббата. Он не только активно внедряет Устав[218], строит новую крипту по образцу обители Сан-Максимин [219] , но и существенным образом содействует развитию скриптория. При нем библиотека быстро развивается, для нее организуется отдельное помещение[220]. В скриптории монастыря переписываются рукописи, часть книг заказываются из других аббатств[221].Важно отметить, что больше трети рукописей носило литургический характер, что указывает на большое значение, которое придавалось в обители богослужению[222]. В то же время, в библиотеке присутствовало множество богословских произведений бл. Августина, бл. Иеронима, Беды Достопочтенного, Алкуина, Рабана Мавра и

216 Vita S. Ramuoldi Abbatis. Pp. 338 и 340.

217 Ср.: “o breve rentiam servitutis illius (…)”. См.: Zeumer K. Vorrede des Abtes Ramwold von S. Emmeram zu einer Homiliensammlung // Neues Archiv fur altere deutsche Geschichtskunde. Hannover, 1885. S.389 и далее.

218 Kyle J. D. The Monastery Library at St. Emmeram. P. 5.

219 Cohen A.S. The Art of Reform in a Bavarian Nunnery Around 1000 // Speculum. 1999. Vol. 74. No. 4. P. 998.

220 Kyle J. D.The Monastery Library at St. Emmeram. P. 6.

221 Основным источником знаний о состоянии библиотеки в конце X века являются два сохранившихся каталога рукопсей. В них насчитывается 634 наименования. Первый список – книги, находящиеся в библиотеке в первые годы исполнения Рамвольдом должности аббата, а второй, датированный 994 г, в котором в основном учебная литература, - дополнения после его прихода. Другой источник знания о библиотеке – сохранившиеся манускрипты, большинство которых хранится в Баварской Национальной библиотеке. Он перешли туда в период наполеоновских войн, в 1812 г. Часть рукописей была создана в монастыре, часть приобретена, часть сохранились от каролингского времени.

222 Киль отмечает, что, вместе с текстами Библии (29 рукописей) и комментариями к Священному Писанию (34 рукописи) литургическая литература составляла примерно 40% от всех манускриптов. Библиотека насчитывала 293 собственно богослужебных книг: 10 антифонариев, 1 бенедикционал, 18 канонов Мессы, несколько евангелиариев, 15 градуалов, 16 гимнов, 10 лекционариев, 29 миссалов, 2 книги песнопений рождественского ночного богослужения (nocturni), 4 пассионария (passionaria), 33 псалтыря, 19 копий правила св. Бенедикта. См.: KyleJ. D. Op. cit. Pp. 7-8.

многих других. Монахи обители черпали знания по теории музыки, геометрии, математики в трудах Марциана Капеллы, Исидора Севильского, Боэция, Августина, тесно связанных с позднеантичным знанием, а также из работ более поздних авторов, таких как Рабан Мавр, Ремигий из Оксёра, Ноткер Заика[223]. Весьма существенно для настоящего исследования, что в начале XI века в монастырской библиотеке достоверно присутствовал комментированный перевод Иоанна Скотта Эриугены трактата Псевдо-Дионисия Ареопагита «О Небесной иерархии[224]».

Благодаря стараниям Рамвольда возобновляется и создание иллюминированных рукописей. Одним из первых примеров миниатюры Регенсбурга было изображение самого аббата. Оно сталосвоеобразным «памятником» реставрации жемчужины монастырского собрания, Золотого кодекса из Санкт-Эммерам, произведенной по распоряжению настоятеля. В то же время, миниатюра недвусмысленно свидетельствовала о значении бенедиктинского движения для развития миниатюры в Регенсбурге[225].

Еще один памятник регенсбургского скриптория, так называемая Книга Правил из Бамбергской библиотеки, свидетельствует не только о значении бенедиктинского движения для развития искусства миниатюры в городе, но и о значительной роли светской власти в духовном обновлении Регенсбурга. В этой рукописи, созданной в Санкт-Эммерам около 990 года для Уты, аббатисы недавно реформированного женского монастыря Нидермюнстер, содержится изображение Генриха Сварливого, герцога Баварского (955 – 976, 985 – 995) и стихотворение с описанием его деяний. Генрих Сварливый, в соответствии со словами стихотворения, способствовал реформированию обители «в соответствии со строгим соблюдением Правила» святого

223 Kyle J. D. Op. cit. Pp. 11-13.
224 Трактат фигурирует в перечне появившихся в библиотеке Санкт-Эммерам рукописей в рукописи из Мюнхенской Государственной библиотеки. München, Bauerische Nationalbibliothek, Clm. 14436.
225 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei ... S. 38.

Бенедикта[226]. По всей видимости, герцог действовал достаточно решительно: он «уничтожил их проступки через исключение ложных монахинь», «собрал дев, предназначенных быть невестами Христовыми»[227]. Значимую роль Генриха в проведении реформы в Нидермюнстере подтверждают и другие источники, в частности, Житие святого Вольфганга[228].

Важно отметить, что Книга Правил, наиболее богато украшенная рукопись, созданная в Регенсбурге в конце X века, была создана именно по заказу герцога. Значимость роли светского правителя как заказчика богато украшенных рукописей усиливается еще больше в первой четверти XI века. Этот новый этап, отмеченный расцветом искусства миниатюры в городе, непосредственно связан с приходом в 1002 году к власти сына Генриха Сварливого, Генриха IV Баварского (кор. 1002 - 1024 г.).

Детство и юность короля были тесно связаны с Регенсбургом. После возвращения в 985 году его отца из ссылки, куда тот был отправлен за попытку государственного переворота, Генрих проходил обучение в аббатстве Санкт-Эммерам под руководством епископа Вольфганга. В отличие от своего отца и деда, неоднократно восставших против императоров, Генрих IV был совершенно лоялен к Оттону III. В то же время, когда молодой император 23 (24) января 1002 года неожиданно умирает от малярии в своем дворце неподалеку от Рима, Генрих предпринимает весьма решительные действия. Когда кортеж с телом Оттона III, завещавшего похоронить себя в Аахенской капелле, достиг пределов Баварии, он был взят под стражу баварским герцогом и его воинами. Генрих IV заставил лидера группы, Гериберта, епископа Кельнского (999 – 1021), отдать ему королевские знаки отличия (*insignia*) – Святое копье, королевскую корону и

226 Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 142. Регенсбург, ок. 985 – 995; Cohen A.S. The Art of Reform … P. 1000. Герцог, с одной стороны, «поддерживал их образ жизни материальными средствами», а, с другой, - «сдерживал их предостережениями».

227 Cohen A.S. Op. cit.

228 Ср.: Hic igitur cum esset sollicitus cultor divinae religionis [Heinricus, caesaris Henrici genitor], id officii beato Wolfgango commisit, tam petendo quam iubendo, ut in monasterii spuellarum supra dictis disciplinam vitae monachilis institueret. Otloh of St. Emmeram. Vita S. Wolfkangi. P. 534.

державу. Сопроводив кортеж до границы своих владений, Генрих, прежде чем его конкуренты успели выдвинуть свои требования на престол, 7 июня 1002 года короновался в Майнце епископом Виллигизом под именем императора Генриха II.

В отличие от своих предшественников, Генрих концентрируется на решении проблем в стране к северу от Альп. Он прекращает практику постоянного перемещения двора по всей империи. Таким образом, Регенсбург фактически становится резиденцией короля[229]. Это дало мощный импульс для развития в городе искусства книжной миниатюры. Личные связи нового правителя со столицей Баварского герцогства, тесный контакт с епископом Вольфгангом, очевидно, сыграли решающую роль в том предпочтении, которое отдавал Генрих II местной школе миниатюры. В скрипторий монастыря Санкт-Эммерам поступают заказы на великолепные кодексы. Новый статус столичной школы, постоянное присутствие в городе двора потребовали от переписчиков и художников скриптория совершенно иного уровня мастерства в украшении кодексов. Тем не менее, творческий потенциал школы оказался достаточно велик, чтобы принять вызов времени. В мастерских Регенсбурга создаются великолепные памятники книжной миниатюры. По мнению Ф. Мютерих, до нас дошли далеко не все рукописи, созданные в Регенсбурге в этот период, хотя их число не могло быть очень большим[230].

Вероятнее всего, одним из первых великолепных манускриптов был так называемый Сакраментарий Генриха II. Рукопись была заказана правителем и впоследствии подарена Бамбергскому собору, который имел для короля особое значение[231]. Собор вместе со всем городом должен был стать

229 Mütherich F. Die Regensburger Buchmalerei ... S. 25.
230 Mütherich F. Op. cit.
231 Garrison E. Ottonian Imperial Art and Portraiture. The Artistic Patronage of Otto III and Henry II. Farhheim, 2012. P. 117. Гаррисон отмечает особенную привязанность Генриха к городу, допуская, что Бамберг мог быть местом его рождения. Бамберг вместе с соседним городом Штегаурах (Stegaurach) перешел к Генриху по наследству от отца, который, в свою очередь, получил его от Оттона II в 973 г. в обмен на обещание отказаться от притязаний на престол. По всей видимости, Генриху было важно сохранить

своеобразным посвятительным даром Генриха II и его жены Кунигунды Богу, материальным воплощением благочестия королевской четы [232] . Монументальное здание, представлявшее собой все владения Генриха в миниатюре, было заложено еще в 1002 году. Собор будет завершен и освящен спустя 10 лет в 1012 году. Однако еще до окончания строительства в 1007 году Генрих добивается того, чтобы город стал центром нового епископства. Правитель приносил в сокровищницу собора многочисленные дары, заказывая, а нередко и изымая драгоценные реликвии из сокровищниц других церквей и монастырей [233] . Не последнее место среди даров императора занимали богато украшенные рукописи, происходившие из самых разных областей империи [234] . Наряду с регенсбургским Сакраментарием для соборной библиотеки были заказаны такие великолепные рукописи, как Книга Перикоп Генриха II и Бамбергский Апокалипсис, выполненные в мастерских Рейхенау.

Еще один манускрипт, заказанный Генрихом II в мастерских Регенсбурга – Четвероевангелие из Монтекассино, хранящееся ныне в Ватиканской библиотеке, было создано уже после императорской коронации правителя в 1014 году. Исследователи считают, что создание манускрипта было связано с эпизодом Второго итальянского похода Генриха II, целью которого являлось укрепление позиций империи на полуострове. Речь идет о процессе против Арнульфа IV герцога Капуанского, примкнувшего к оппозиционным по отношению к Генриху II силам. Арнульф был схвачен и приговорен к смерти, однако впоследствии помилован императором.

В то же время, в качестве заказчиков рукописей могли выступать и представители духовенства. Так, Кодекс Уты, один из наиболее совершенных оттоновских манускриптов, был создан в Регенсбурге для аббатисы

город за своим семейством, для чего между 998 и 1000 г. он дарит город своей жене Кунигунде с тем, чтобы он стал частью ее вдовьего наследства на случай, если жена переживет его.

232 См. об этом: Weinfurter S. Heinrich II: Herrscher am Ende der Zeiten. Pustet, 1999.

233 Об этом см.: Garrison E. Ottonian Imperial Art and Portraiture… P. 4, P. 87 и далее.

234 Hoffmann H. Buchkunst und Königtum im ottonischen und frühsalischen Reich. Stuttgart, 1986. S. 14.

монастыря Нидермюнстер. Современные исследователи склоняются к тому, что заказчица драгоценной рукописи и аббатиса Ута, изображенная на миниатюре Книге Правил конца X века – это одна и та же настоятельница монастыря, занимавшая свой пост около 35 лет, с начала 990-х приблизительно до 1025 года [235] . По мнению Адама Коуэна, Ута, происходившая «из самых благородных Швабских родов» [236] могла быть приглашена в Регенсбург для реформирования Нидермюнстера подобно тому, как ранее Рамвольд был приглашен из Трира для реформирования Санкт-Эммерам[237]. Как предполагает исследователь, эта мера потребовалась в связи с трудностями, возникшими у епископа Вольфганга при реформировании монастыря. Препятствия на пути введения бенедиктинского устава происходили, скорее всего, из-за того, что статус канонесс, в котором жили насельницы обители, предполагал гораздо менее строгий устав, чем Правило св. Бенедикта. Согласно постановлениям Аахенского Синода (816 г.), канонессы имели право иметь частную собственность, жить в собственном жилье, путешествовать и даже покидать обитель, чтобы вступить в брак[238]. Понятна и необходимость приглашения настоятельницы благородного происхождения, однако, не связанной с баварской знатью. На протяжении IX и X веков Нидермюнстер был тесно связан с баварскими герцогами[239], его насельницы происходили из наиболее знатных семей этой области.

Весьма сложная богословская программа, лежащая в основе Кодекса Уты, тесно связана с бенедиктинским движением. По мнению исследователей, рукопись была создана в конце жизни аббатисы и была своеобразным

235 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 14.

236 Cohen A.S. Abbess Uta of Regensburg and Patterns of Female Patronage Around 1000 // Aurora, The Journal of the History of Art. 2003. Vol. 4. P. 37. Так описывает Уту посвятительное стихотворение из Книги Правил монастыря Нидермюнствер.

237 Cohen A.S.Op. cit. P. 38.

238 Cohen A.S. The Art of Reform … P. 1010.

239 Известно, что родители Генриха Сварливого, герцог Генрих I и Юдифь, дочь последнего баварского герцога из рода Людольфингов, активно содействовали развитию обители. В 950-е годы в монастыре была построена новая базилика, что подтверждается археологическими исследованиями. См.: Schwarz K. Die Ausgrabungen im Niedermünster zu Regensburg. Kallmunz, 1971. Также грамоты Оттона I свидетельствуют о том, что Юдифь ходатайствовала об императорском содействии Нидермюнстеру. О роли Юдифи, ее грамотах см.: Reindel K. Die Bauerischen Luitpoldinger 893-989 // Bayerische Biographie. 1953. Ss. 173-74, 220-35, 252-53.

памятником ее реформаторской деятельности[240]. В качестве предполагаемого автора сложной иконографической программы рукописи Б.Бишофф видит Хартвика из Санкт-Эммерам[241]. Этот монах, впоследствии ставший аббатом монастыря, обучался у Фульберта Шартрского, основателя знаменитой Шартрской школы, о чем свидетельствует изображение Фульберта, расположенное в начале одной из рукописей (Clm. 14272), принесенных Хартвиком из Шартра в Санкт-Эммерам. В этих манускриптах были собраны копии богословских текстов, которые использовались в процессе обучения. В том числе Хартвик принес с собой трактат «О Небесных Иерархиях», автором которого считался святой Дионисий Ареопагит, чьи мощи, как считалось, хранились в монастыре. В то же время, нельзя исключить возможность того, что программа Кодекса Уты создавалась группой богословов, возможно, сама заказчица в определенной степени повлияла на характер миниатюр. Так или иначе, в художественном оформлении рукописи отразился высокий уровень богословской образованности монахов Санкт-Эммерам.

Благотворные изменения в культурной жизни города коснулись не только книжной миниатюры. В Регенсбурге существовала большая мастерская художественного текстиля[242]. В ней по заказу Генриха II были созданы великолепные памятники: Мантии Генриха II и Кунигунды, Туника Генриха II[243]. Вероятно, именно в Регенсбурге была создана знаменитая Звездная мантия (ок. 1018 – 1020), заказанная для императора Измаилом Барийским, а впоследствии переданная в Бамбергский собор. Известна и замечательная ювелирная мастерская, в которой создавались драгоценные оклады для наиболее выдающихся памятников книжного искусства той эпохи: Книги Перикоп Генриха II[244], Сакраментария Генриха II, Кодекса Уты.

240 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 21.
241 Bischoff B. Hartwic von St. Emmeram // Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon / K. Ruh, W.Stammler, K. Langosch (eds.). Berlin, 1981. Vol. III. Ss. 529 – 532.
242 Garrison E. Ottonian Imperial Art and Portraiture… P. 17.
243 В настоящее время все находятся в Бамбергском Епархиальном музее (Diözesanmuseum Bamberg).
244 Garrison E. Ottonian Imperial Art and Portraiture… P. 17. München, Bauerische Staatsbibliotek, Clm. 4452. Рейхенау, 1007 – 1012 гг.

По мнению исследователей, в Регенсбурге был создан так называемый Амвон Генриха II, заказанный правителем между 1002 и 1014 годами для Аахенской капеллы[245]. Сестра Генриха II Гизела – жена Стефана – первого христианского короля Венгрии, заказала в память о своей матери золотой процессионный крест[246]. В то же время, исследователи отмечают, что большое значение для развития всех мастерских города играло не только присутствие императорского двора, но и выгодное географическое расположение Регенсбурга на пересечении торговых путей[247]. Благодаря этому мантии для королевской четы шьются из византийского шелка, в произведениях ювелирного искусства используются позднеантичные и каролингские рельефы, византийские эмали[248]. Увеличивается и количество привезенных в Регенсбург богато украшенных рукописей. Исследователи полагают, что в библиотеках города в этот период имелись византийские и англо-саксонские иллюминированные рукописи[249], украшенные манускрипты из Гильдесгейма и Зееона, повлиявшие на стиль регенсбургских манускриптов.

Со смертью Генриха II закончился и период расцвета книжной миниатюры Регенсбурга. Преемники императора – Конрад II, а впоследствии его сын Генрих III заказывают иллюминированные кодексы в монастырском скриптории Эхтернаха или в обителях области Тегернзее, игнорируя мастерские Санкт-Эммерам. До сих пор неизвестны причины столь резкого спада интереса к школе Регенсбурга. Тем не менее, начиная с Г. Сварзенски[250], ученые отмечают преемственность традиций Регенсбурга в

245 Garrison E. Ottonian Imperial Art and Portraiture… P. 91.
246 О кресте см.: Schnitzler H. Zur Regensburger Goldschmiedekunst // Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter, Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archaologie. Baden-Baden, 1953. Ss. 177-188; Fillitz H. Ottonische Goldschmiedekunst // Bernward von Hildesheimund das Zeitalter der Ottonen. Katalog der Ausstellung Hildesheim / M. Brandt, A. Eggebrecht (hgst.). Hildesheim, 1993. Vol I. Ss. 173 – 190, особенно 183 – 184.
247 Garrison E. Ottonian Imperial Art and Portraiture… P. 17; Василевский В.Г. Древняя торговля Киева с Регенсбургом // Журнал Министерства народного Просвещения. 1888. Июль. С.121 - 150.
248 Garrison E. Ottonian Imperial Art and Portraiture… P. 17
249 Cohen A.S. The Uta Codex … Pp. 137 - 182.
250 Swarzenski G. Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blutezeit des romanischen Stils. Leipzig, 1913. S. 18.

школе Зальцбурга. Возможно, именно туда перебираются многие миниатюристы и переписчики из столицы баварского герцогства ввиду отсутствия заказов. Таким образом, с концом правления Генриха II завершается не только период расцвета миниатюры Регенсбурга, но и сама мастерская перестает существовать в том виде, в каком она функционировала в продолжение почти полувека. На протяжении остальной части XI века в городе практически не создается богато украшенных рукописей[251].

Как упоминалось, важнейшим фактором для формирования стиля скриптория стал Золотой Кодекс из Санкт-Эммерам. Поэтому для анализа памятников первого этапа развития школы необходимо хотя бы вкратце ознакомиться с этим замечательным памятником. Более обстоятельное описание манускрипта представлено в Приложении 1.2. Здесь же мы обозначим стркутуру Золотого Кодекса, отметим важнейшие стилистические и композиционные особенности, оказавшие влияние на стиль оттоновского регенсбургского скриптория.

3.2. Иконографическая и художественная программа каролингского Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам

Золотой Кодекс был создан в 870 году по заказу Карла Лысого, короля Западно-Франкского королевства с 840 по 877 гг. и императора с 875 по 877 гг. Считается, что манускрипт происходит из так называемой придворной школы Карла Лысого. Географическое расположение этой мастерской до сих пор остается предметом споров исследователей[252]. Между тем, именно в ней были созданы подлинные шедевры каролингской иллюминации, такие как

251 Mütherich F. Die Regensburger Buchmalerei… S. 28.

252 В разное время ученые связывали этот художественный центр с Корби, с аббатством Сен-Дени, с Реймсом. Ср.: Bierbauer K. Die vorkarolingischen und karolingischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek: Text- und Tafelband. Wiesbaden: Reichert, 1990. Textband. S. 130. В пользу связи придворной школы Карла Лысого с монастырем Сен-Медар в Суассоне высказывается ряд авторитетных исследователей каролингской эпохи. Ср.: Koehler W., Müitherich F. Die Hofschule Karls des Kahlen // Die karolingischen Miniaturen. Berlin, 1982. Vol. 5. Ss. 175-98; Dutton P.E., Jeauneau E. The Verses of the Codex Aureus of Saint-Emmeram // Studi medievali. 1983. Ser. 3. 24. No. 1. Pp. 75-120, особенно P.112; Diebold W.G. 'Nos quoque morem illius imitari cupientes': Charles the Bald's Evocation and Imitation of Charlemagne // Archiv fur Kulturgeschichte. 1993. Vol.75. No. 2. Pp. 271-300, особенно P. 276.

Библия Вивиана, Библия собора Сан-Паоло фуори ле мура, Псалтырь и Молитвенник Карла Лысого. Колофон рукописи (fol. 126v) сообщает дату ее создания и имена авторов [253]. Это два брата, священники, Лиутгард и Берингар. Из дальнейшей истории рукописи с известной уверенностью можно утверждать, что манускрипт находился в конце X века в регенсбургском аббатстве Санкт-Эммерам. Об этом свидетельствует изображение аббата Рамвольда на первой странице кодекса[254]. Источники XI века сообщают, что рукопись была подарена монастырю Арнульфом Каринтским в конце IX в., хотя остаются не совсем ясными обстоятельства перехода кодекса к нему[255]. Рукопись состоит из 126 листов размером 420 х 330 мм. С точки зрения богослужебной функции книга является Четвероевангелием. Соответственно, манускрипт содержит тексты четырех Евангелий и предваряющие их таблицы канонов, а также расположенный в начале рукописи пролог, представляющий собой письмо блаженного Иеронима Папе Дамасу. Текст каждого Евангелия также предваряется прологом, бревиарием и стихами, посвященными евангелисту и соответствующему ему символическому животному. Богослужебная функция рукописи и ее текстовый состав определяют расположение иллюстраций в манускрипте. Текст каждого Евангелия предваряют композиции с образами авторов и декоративные развороты с символами Иисуса Христа и полностраничными инициалами. Подобным образом, украшенные буквицами парные страницы открывают и пролог в начале кодекса. Достаточно традиционно для каролингских рукописей художественно оформлены страницы с таблицами канонов. Необычным решением является

253 "Bis quadringenti uolitant et septuaginta / Anni, quo Deus est uirgine natus homo. / Ter denis annis Karolus regnabat et uno, / Cum codex actus illius imperio. / .../ Sanguine nos uno patris matrisque creati,/Atque sacerdotis seruatu terque gradum. / En Beringarius, Liuthardus nomine dicti, / Quis fuerat sudor difficilisque nimis." (Восемьсот и семьдесят лет прошло / С тех пор, как Бог родился от Девы как человек./ Тридцать и один год правил Карл,/ Когда [этот] кодекс был создан по его повелению./…/ Мы рождены от крови одного отца и одной матери/ и каждый из нас носит сан священника./ Для нас, именуемых Берингаром и Лиутгардом, / Труд этот был весьма тяжким. Здесь и далее перевод с латыни выполнен автором диссертации, если не указано иного.) Ср.: Bibliothecarum et Psalteriorum Versus IV et V // Monumenta Germaniae Historica, Poetae Latini Aevi Carolini / Ludwig Traube (ed.). Berlin, 1896. Vol. 3. S. 254.

254 Bierbauer K. Die vorkarolingischen und karolingischen Handschriften… S. 130.

255 CohenA.S. The Uta Codex … P.15.

расположение в начале манускрипта трех миниатюр с изображением заказчика, сцены поклонения Агнцу и композицией «Христос во Славе».

Существенной особенностью открывающих манускрипт инициалов является их расположение на двух парных страницах [256] (Илл. 34, 35). Художник не ограничивается одной предваряющей текст буквицей. Напротив, образуется иллюминированный разворот, который, подобно двустворчатым вратам, открывает «проход» для читателя внутрь рукописи[257]. Эта намеченная в Золотом Кодексе аналогия парных страниц с дверцами реликвария или окладом манускрипта будет активно развиваться в творчестве регенсбургских мастеров. Важна будет для них и сама логика декоративного разворота, с одной стороны, открывающего определенную часть рукописи, а, с другой, отделяющего ее от внешнего, профанного пространства.

Ярким примером активного взаимодействия образов в развороте являются также парные композиции, расположенные на листах 5v – 6r (Илл. 36, 37). В левой части книжного разворота представлен образ Карла Лысого, восседающего на троне под балдахином в окружении слуг, а в правой – сцена из Апокалипсиса, поклонение Агнцу двадцати четырех старцев. Связь двух миниатюр подчеркивается посредством обмена взглядами Карла и Божественного Агнца. Усиливает эту связь и пояснительный текст. Следует заметить, что в миниатюрах Золотого Кодекса текст надписей, *tituli,* для понимания смысла изображения, приобретает весьма большое значение. В частности, в расположенном сверху и снизу от образа заказчика стихотворении раскрывается весьма значимая тема Божественного покровительства Карла. Эта же идея подчеркивается в миниатюре и

256 Монолитность разворота подчеркивается общим орнаментальным мотивом листьев аканфа, идущим вдоль орнаментальных рамок обеих парных страниц.

257 О значении инициала как своеобразной перегородки, отделяющей одно пространство внутри рукописи от другого см.:Frese T. ’Kommt und seht den Ort’ – sakrale Schriftraume im Sakramentar Heinrichs II // Sacred Scripture / Sacred Space: The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture / T. Frese, W.E. Keil, K. Krüger (eds.). Berlin / Boston, 2019. Ss. 37 – 62.

изобразительными средствами, прежде всего, образом Небесной Длани, распростертой над головой короля.

Еще одна особенность композиции, подчеркивающая императорское достоинство правителя, а именно, изображение по сторонам от трона фигур стран-данниц, появляется в миниатюре Золотого Кодекса впервые в западноевропейском искусстве. Возможно, эта иконография восходит к *Notitia dignitatum* (Перечень должностей), позднеантичному манускрипту, посвященному описанию административного устройства Восточной и Западной Империи; этот текст, дошедший до нас лишь в копиях XV – XVI вв., был доступен каролингским миниатюристам[258]. Надписи, идущие вдоль орнаментальной рамки, свидетельствуют, что женские образы символизируют Францию и страну Готов[259].

Итак, авторы миниатюры с помощью значимых деталей, композиционных приемов и пояснительных текстов создают икону идеального правителя, наместника Бога на земле. Эту роль христианского монарха подчеркивают ряд деталей, например, балдахин, который может трактоваться как символическая граница между земным и Небесным миром [260] . Подобным образом, спускающаяся из-под потолка ткань, отделяющая Божественную Длань от Карла, может трактоваться и как вариант античного мотива *cortina* (лат. покрывало, завеса), позднеримского символа императорского достоинства [261] , и как связующее звено между Небесным и земным миром. Эти иконографические особенности изображения правителя будут использованы регенсбургскими мастерами.

---

258 Hoffmann K. Das Herrscherbild im 'Evangeliar Ottos III' (Clm 4453) // Frühmittelalterliche Studien. 1973. 7. Ss. 324-41, особенно S.338; Berger P.C. The Insignia of the Notitia Dignitatum. New York, 1981. Pp. 38-39.

259 Слева: Francia grata tibi, rex indite, munera defert
Благодарная Франция приносит тебе дары, о прославленный король!
Справа: Gotia te pariter cum regnis inchoataltis
Страна Готов также начинает [славить] тебя с благородными королевствами».

260 Pizzinato R. Vision and Christomimesis in the Ruler Portrait of the Codex Aureus of St. Emmeram // Art Faculty Publications and Presentations. 1. University of Texas Rio Grande Valley, 2018. P. 156.

261 Dutton P.E., Kessler H.L. The Poetry and Paintings of the First Bible of Charles the Bald. Ann Arbor, 1997. P. 71.

Не меньшее значение будет иметь для регенсбургской школы и миниатюра «Христос во Славе» (Илл. 38). Расположенный в центре образ Спасителя в золотой мандорле окружают медальоны с образами Пророков, объединенные ромбовидной орнаментальной рамкой. В угловых компартиментах представлены Евангелисты с Тетраморфом. Как отмечают исследователи, использование четырехугольной рамки отсылает к средневековой концепции «квадратного мира»[262]. В центре Вселенной, таким образом, находится Христос, приносящий гармонию и снимающий противоречия. Композиционная организация страницы каролингской рукописи, выстроенной по схеме «ромб на прямоугольнике», равно как и концепция *mundus quadratus*, будет иметь большое значение для оттоновского Регенсбурга.

Важными образцами для регенсбургских мастеров будут и иллюминированные страницы Золотого Кодекса, украшающие начало каждого Евангелия (Илл. 39 – 42). Образы евангелистов представлены в рамках, в соответствии с иконографией, восходящей к античному «авторскому портрету[263]». Вслед за ними идут декоративные развороты, смысловыми центрами которых оказываются символические изображения Христа (Илл. 43, 45, 47, 49). Эти образы отсылают к определенному аспекту миссии Спасителя, отраженному в соответствующем Евангелии. Лев, Агнец, образ Христа во Славе – вполне традиционные для каролингского искусства символы Иисуса. Христологический характер миниатюр подчеркивается расположением по углам композиций символических животных, что связывает листы с иконографией «Христос во Славе». В то же время, образ Божественной Длани, соответствующей Евангелию от Иоанна (Илл. 49), несколько выпадает из единой логики серии. Десница не является характерным для каролингского искусства символом Спасителя, скорее

262 Петров В.В. «Звездный храм» Иоанна Скотта — космос, выстроенный философом// Анатомия философии: как работает текст / Сост. и отв. ред. Ю. В. Синеокая. М., 2016. С. 282.
263 Зотова Е.В. Изображения епископов в рукописях Германии X-XII вв. С. 114.

визуализирует Божественное покровительство власти. Связь композиции с данной темой подчеркивает пояснительный текст, а также отсутствие в углах композиции образов Тетраморфа. Есть мнение, что описанная связь темы власти и серии предваряющих Евангелия композиций нашла отражение в творчестве мастеров рубежа тысячелетий. Одновременно, символические образы Спасителя, Божественная Длань, Агнец будут воспроизводиться и по-новому переосмысляться в композициях рукописей оттоновского Регенсбурга.

Итак, в художественном оформлении Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам можно выделить ряд важнейших особенностей, оказавших определяющее влияние на миниатюру Регенсбурга. Во-первых, в композициях манускрипта получила весьма яркое раскрытие тема власти. Авторы миниатюр разработали ее очень многогранно, подчеркивая Божественное покровительство власти короля, его связь со Христом, и сформировали образ идеального императора Запада, синтезирующий в себе различные эстетические традиции. Во-вторых, в ряде композиций Золотого Кодекса прослеживается тесная взаимосвязь образов и орнаментального декора страницы. При этом большое значение приобретает пояснительный текст, выстраивающий логику взаимосвязи персонажей. В-третьих, в художественном оформлении Золотого Кодекса прослеживается параллель между парными иллюминированными страницами, образующими разворот. Данные листы выполняют функцию перегородки, отделяющей одну часть текста от другой. Наконец, в-четвертых, в отдельных инициалах Золотого Кодекса прослеживается наложение одних декоративных элементов на другие, что порождает многослойность композиции. Данные особенности великолепной каролингской рукописи будут развиваться в творчестве мастеров рубежа X – XI веков.

Выводы по 2 главе. На основании проведенного анализа историко-культурной ситуации Священной Римской Империи немецкой нации во второй половине X– первой четверти XI века, можно утверждать, что важнейшими факторами возникновения школы миниатюры в Регенсбурге стали, во-первых, покровительство церковной и светской власти, во-вторых, осуществленная в монастырях города бенедиктинская реформа и, в-третьих, присутствие в городе великолепной каролингской рукописи, Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам. Расцвет скриптория, пришедший на первую четверть XI столетия, связан с приходом к власти Генриха II, благодаря которому Регенсбург стал фактически столицей империи, а в мастерскую стали поступать заказы на великолепные рукописи от короля и придворных. Кроме того, столичный статус города и его расположение на пересечении торговых путей определило разнообразие культурных влияний, обогативших творческую палитру регенсбургских мастеров. Третьим фактором расцвета скриптория стало утверждение монастыря Санкт-Эммерам как центра знания и богословия. Таким образом, в развитии мастерской книжной миниатюры Регенсбурга можно выделить два этапа. Первый – становления школы – относится к последней четверти X века и ограничивается, с одной стороны, 975 годом – предположительным временем создания самого раннего памятника – миниатюры с аббатом Рамвольдом, и, с другой стороны, 1002 годом – моментом восшествия на престол Генриха II. Второй этап – время расцвета школы миниатюры, связанное с периодом правления Генриха II– 1002 – 1025 гг., когда Регенсбург был центром, где формировалась придворная культура этого времени. Анализу памятников регенсбургского скриптория посвящена 3 глава настоящего исследования.

Глава 3. Становление и развитие регенсбургской миниатюры (975 – 1025 гг.): иконографические и художественные особенности

3.1. Первый этап книжной миниатюры Регенсбурга (975 – 1002 гг.)

Миниатюра с аббатом Рамвольдом. Первый памятник регенсбургской миниатюры оттоновского времени, лист с аббатом Рамвольдом, теснейшим образом связан с художественно-эстетическими особенностями Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам. Изображение было исполнено на первой странице этой каролингской рукописи (лист 1r). Миниатюра представляет собой полностраничную композицию, выполненную на листе пергамента размером 420×330 мм клеевыми красками с использованием золота (Илл. 51). Изображение было включено в состав рукописи в ходе проведения реставрации Золотого Кодекса, осуществленной при аббате монастыря Санкт-Эммерам Рамвольде (975 – 1000). Это доказывает надпись, расположенная на последнем листе Золотого кодекса (120 v). В ней сообщаются имена мастеров, осуществивших реставрацию памятника: “Domini abbatis Ramvoldi iussione hunc librum Aripo et Adalpertus renovaverunt” (лат. «По поручению господина аббата Рамвольда Арипо и Адальпертус обновили эту книгу») [264] (Илл. 52). Таким образом, время создания миниатюры может быть ограничено промежутком между 975 и 1000 гг, то есть периодом, когда Рамвольд занимал должность настоятеля. Характер проведенной реставрации до сих пор остается не совсем ясным, большинство исследователей склоняются к тому, что она была связана с повторным переплетением рукописи[265]. Элизабет Клемм предполагает, что реставрация манускрипта относится, вероятнее всего, к первым годам

264 Здесь и далее перевод латинских текстов автора. См.: Klemm E. Die ottonischen und frühromanischen Handschriften … S. 24.

265 Только Г. Сварзенски высказывал предположение о поновлениях, внесенных в миниатюры каролингской рукописи. Так, он указывал на нехарактерный стиль изображения и характер красочного слоя евангелиста Иоанна. Тем не менее, эта точка зрения была поставлена под сомнение Г. Лейдингером, который показал, что поновления могли касаться только текстовых частей. Ср.: Leidinger G. Der Codex Aureus der Bayerischen Staatsbibliothek in München. München, 1925. Band 6: Text. S. 23 и далее.

служения аббата в монастыре, когда он развил здесь обширную строительную деятельность[266].

В центре миниатюры в полный рост представлена фигура настоятеля. Рамвольд одет в сутану и мантелетту, поверх которой накинута золотая епитрахиль. Новое понимание монашеского делания, пришедшее в обитель вместе с приглашенным настоятелем, отразилось и в характере его изображения. На лице аббата выделяются огромные глаза. Рот маленький, на щеках залегли глубокие тени. Черты настоятеля не лишены некоторой характерности: широкие скулы, короткий нос, круглое лицо, обрамленное небольшой густой бородой, подчеркивают яркую индивидуальность. Энергичный жест рук, держащих отреставрированный его стараниями Кодекс, усиливает впечатление деятельной энергии, исходящей от аббата. Изображение Рамвольда заключено в ромб с рамкой из пурпурных лент. Поверх них идет исполненный золотом пояснительный текст: “Hunc librum Karolus / Quondam perfecit honorus / Quem nunc Hemmeramo / Ramvold renovaverat almo” (лат. «Эту книгу, которую некогда создал славный Карл, теперь Рамвольд обновил в память благого Эммерама»). Данная надпись подтверждает связь миниатюры с реставрацией драгоценного каролингского манускрипта. В углах ромба, в четырех медальонах представлены погрудные аллегорические изображения Добродетелей в виде длинноволосых безбородых мужчин в простых темно-зеленых рубахах. Идущие вдоль рамок надписи называют их имена: *Sapientia, Misericordia, Prudentia, Iustitia* (лат. Мудрость, Милосердие, Благоразумие, Справедливость). Ромб с изображениями аббата и аллегориями Добродетелей окружен прямоугольной орнаментальной рамкой. Сверху и снизу от нее, на пурпурном фоне, располагаются квадратные вставки с изображениями Тетраморфа и заключенная в две прямоугольные рамки надпись: «Ramvoldus indignus abbas» (лат. «Рамвольд, недостойный аббат»).

266 Klemm E. Die ottonischen und frühromanischen Handschriften … S. 25.

Связь персонифицированных образов Добродетелей с конкретной личностью весьма характерна для миниатюры каролингского времени.[267]. Ярким примером могут служить образы Карла Лысого великолепных позднекаролингских кодексов, Библии Сан-Паоло[268] (Илл. 53) и Библии Вивиана[269] (Илл. 54). Одновременно, использование в миниатюре ромбовидной рамки, а также образов Тетраморфа отсылают к миниатюре Золотого Кодекса «Христос во Славе» (лист 6v) (Илл. 38) и серии страниц с символическими образами Спасителя (Илл. 43, 45, 47, 49). Аббат, подобно иносказательным изображениям Христа каролингского манускрипта, Льву, Агнцу, изображается внутри ромбовидной рамки. Таким образом, как полагает А. Коуэн, художественными средствами подчеркивается значение аббата, наместника Христа, *vicarius Christi*, в бенедиктинском монастыре[270]. Рамвольд буквально «замещает» Спасителя, оказываясь на Его месте в центре прямоугольного поля, по углам которого вместо образов пророков помещаются погрудные изображения важнейших монашеских добродетелей. Таким образом, оттоновские мастера, весьма тонко почувствовав специфический символизм каролингского манускрипта, в известном смысле продолжили серию аллегорических композиций, придав миниатюре с аббатом дополнительный смысл.

Впрочем, связь изображения с каролингской рукописью отнюдь не исчерпывается использованием центрального ромба. Напротив, орнаментальная структура и колористическое решение миниатюры напрямую связаны с различными композициями каролингского кодекса. Можно предположить, что за основу художник взял лист 16v с образом Христа, предваряющий Евангелие от Марка. Как и в указанной композиции, миниатюра с Рамвольдом по периметру окружена лентой «перспективного

267 Помимо приведенных ниже великолепных рукописей, можно вспомнить Сакраментарий Раганальдуса. Autun, Bibliothèque munitipale., MS Lat. 19 bis.
268 Roma, Abbazia di San Paolo fuori le mura, Biblia San Paolo fuori le Mura, fol. 1r.
269 Paris, Bibliothèque nationale de France, MS lat. 1, La Première Bible de Charles le Chauve, fol. 215v.
270 Cohen A.S. The Art of Reform … P. 999.

меандра». Внутреннее прямоугольное поле разделено на три регистра. Имитирующий порфир пурпурный фон, на котором расположены различные геометрические элементы, напоминает подражающие фактуре тканей прямоугольные вставки на листах с Евангелистами Матфеем и Марком (листы 16r, 48r) (Илл. 39, 40). Медальоны с пояснительными надписями и образами Тетраморфа окружены лентами трилистников, которые мы находим в изображении «Христа во Славе» (лист 6v) (Илл. 38), в декоре таблиц канонов (лист 10v, 11r). Золотой завиток с завершением в виде трилистника, идущий по сторонам от ромбовидной рамки, заимствован со страницы с декоративным инициалом, предваряющим текст Евангелия от Луки (66r) (Илл. 48). Таким образом, декоративная структура композиции соединяет в себе своеобразные «цитаты» из различных листов великолепной каролингской рукописи. Представляется, что заимствование орнаментальных элементов из других композиций является осмысленным художественным жестом создателей миниатюры, который должен подчеркнуть, с одной стороны, духовную и эстетическую преемственность по отношению славной каролингской традиции, а, с другой стороны, придать миниатюре значение своеобразного «памятника» деятельности настоятеля.

В то же время, нельзя не отметить определенные особенности декоративного решения страницы, отличные от стилистики Золотого Кодекса. Прежде всего, обращает на себя внимание нехарактерное для художественного решения каролингской рукописи фронтальное изображение Рамвольда. Фигура аббата точно парит на фоне геометрического декора, не опираясь на какую-либо поверхность. Мерцающий голубой орнаментальный фон также не связан с убранством каролингского манускрипта. Можно проследить связь центральной части изображения с произведениями школы Трира, прежде всего, со знаменитой Псалтырью Эгберта, хранящейся в городском музее г. Чивидале[271]. Действительно, фронтально расположенные

271 Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nationale, Ms. CXXXVI.

фигуры епископов, распластанные на орнаментальных полях, напоминают изображение Рамвольда (Илл. 55). Г. Сварзенски делает предположение, что создателями миниатюры могли быть трирские мастера, пришедшие вместе с будущим аббатом в Санкт-Эммерам из обители Сан-Максимин[272].

Необходимо отметить еще одну существенную особенность. Текстовые и изобразительные элементы миниатюры с Рамвольдом оказываются заключены в простые геометрические фигуры, которые образуют своеобразную пространственную слоистую структуру так, что верхние слои перекрывают нижние, подобно тому, как если бы они были вырезаны и наклеены один на другой (Илл. 51, 240.). Усиливают эффект многослойности золотые рамки, обрамляющие все геометрические зоны и зрительно «выталкивающие» их вперед, а также вибрирующее пространство пурпурного фона, зрительно уходящего в глубину миниатюры и подчеркивающего динамику пространственных слоев в их «выдвижении» на зрителя. При этом изображения Тетраморфа, аббата Рамвольда, фигур Добродетелей, написанных в линейно-графической, плоскостной манере, также оказываются органично включенными в эту систему последовательно наслаивающихся плоскостей. В результате формируется своеобразная «пирамида» слоев, на вершине которой располагается центральный образ настоятеля (Ил. 251)[273].

Таким образом, в миниатюре с Рамвольдом впервые прослеживается выработанная мастерами Регенсбурга система композиционно-пространственной организации листа. Как упоминалось, в Золотом Кодексе встречаются случаи наложения одних орнаментальных элементов на другие, равно как и включение образов в структуру декоративной композиции. В то же время, в каролингской рукописи нет той целостной композиционно-

272 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei ... S. 37.

273 Подробнее о пространственных построениях в миниатюре с аббатом Рамвольдом см.: Банков М.С. Книжная миниатюра с изображением аббата Рамвольда из Золотого кодекса монастыря Санкт-Эммерам: принципы композиционной и пространственной организации // Дом Бурганова. Пространство культуры». 2019. №2. С. 82 – 98.

структурной системы, которую мы видим в миниатюре с аббатом. Важно отметить, что, говоря о своеобразном построении накладывающихся друг на друга пространственных планов в миниатюре с Рамвольдом, мы имеем в виду специфическое символическое пространство. Структура композиции представляет собой модель иерархически устроенной духовной реальности, в которой геометрические поля маркируют место, соответствующее каждому образу. Представляется, что данная структура может быть тесно связана с концепцией иерархических уровней действительности, описанной в трактате «О Небесных иерархиях», Псевдо-Дионисия Ареопагита, неизвестного автора VI века. Как упоминалось выше, достоверно известно, что данная рукопись имелась в скриптории Санкт-Эмерам на рубеже тысячелетий. Заметим, что описанные принципы иерархически выстроенного пространства миниатюры, прослеживающиеся уже в этом первом памятнике оттоновского времени, будут развиваться на протяжение всего периода расцвета регенсбургской книжной миниатюры.

Книга Правил монастыря Нидермюнстер[274]*,* среди памятников конца X века выделяется наибольшим богатством художественного оформления. Этот манускрипт представляет собой иллюминированную рукопись, состоящую из 83 листов размером 228 x 167[275] мм. В состав кодекса входит текст правила святого Бенедикта (2v – 56v) и св. Цезария Арльского (62r – 83v). Четыре миниатюры украшают кодекс таким образом, что тексту каждого правила предшествуют два изображения. Первая миниатюра в каждой паре связана с созданием самого кодекса, в то время как вторая изображает автора монашеского устава. Перед текстом правила св. Бенедикта, на листе 4v, располагается образ Генриха Сварливого (955 – 976, 985 – 995 гг.), заказчика манускрипта, а перед уставом Цезария Арльского, на листе 58v, представлена аббатиса монастыря Нидермюнстер Ута, для которой, по всей видимости, кодекс был предназначен. Атрибуция этих

274 Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 142. Регенсбург, ок. 985 – 995.
275 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei ... S. 46.

исторических персонажей возможна благодаря расположенным на соседних страницах посвятительным стихотворениям, где говорится о роли герцога Генриха в реформировании монастыря Нидермюнстер, о возрождении обители его матерью Юдифью и о благочестии и знатности аббатисы Уты, «происходившей из самых знатных швабских родов»[276]. Поскольку сведения о содействии герцогской фамилии возрождению монастыря и проведению в нем реформы, а также должность, занимаемая аббатисой Утой, подтверждаются другими письменными источниками[277], можно с известной уверенностью утверждать, что рукопись была создана в мастерских Регенсбурга и предназначалась для монастыря Нидермюнстер. Время создания манускрипта, соответственно, ограничивается, с одной стороны, годом смерти Юдифи (987 г.), о которой говорится в стихотворении как об умершей, а, с другой стороны, годом смерти самого Генриха (995 г.).

Необычное богатство художественного оформления рукописи и большие размеры выделяют Книгу Правил среди аналогичных кодексов оттоновского периода[278]. Обилие художественного декора могло послужить причиной того, что манускрипт был передан в качестве подарка Генрихом II в монастырь Михельсберг в Бамберге. Запись XII века подтверждает, что рукопись к тому времени должна была находиться в этой обители. То, что кодекс был передан в монастырь именно императором Генрихом, Флорентин Мютерих объясняет тем, что только этот правитель изымал драгоценные книги из Нидермюнстера[279]. Как следует из надписи на листе 4r, к началу XVII века манускрипт находился в собрании Доротеи Дентцлин (*Dorothea Dentzlin*), которая вновь передала его монастырю 16 июля 1613 года[280].

276 Cohen A.S. The Art of Reform … Pp. 1001 – 1004.
277 CohenA.S. Op. cit.
278 Worm A. ‘You Shall all Live Together in Harmony and Spiritual Unity’: Images of Abbesses and Female Religious Communities in the Empire // Mulieres Religiosae: Shaping female Spiritual Authority in the Medieval and Early Modern Periods / V. Fraeters, I.de Gier (eds.). Turnhout, 2014. P. 43.
279 Schramm P.E., Mütherich F. Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. S. 146.
280 Kuder U. Die Handschriften. S. 31.

Художественное оформление рукописи открывается миниатюрой, расположенной на листе 4v (Илл. 56.), на которой изображен баварский герцог Генрих Сварливый. Правитель представлен фронтально в алой тунике и синем плаще. Широкое лицо герцога обрамляет светло-коричневая борода и волосы, вокруг которых сияет золотой нимб. Данная деталь, в целом, не характерная для изображения западноевропейских владык X – XI века[281], может говорить о влиянии византийского образца[282]. В пользу этого предположения говорит и фронтальность позы, и статика в фигуре правителя, расположенной на отвлеченном декоративном фоне. Согласуется с византийско-римской имперской традицией и изображение небольшой подставки под ногами Генриха, а также пурпурный фон миниатюры, которые свидетельствуют о высоком статусе изображаемого.

В то же время, известно, что византийская имперская эстетика имела чрезвычайно сильное влияние на двор правителей Оттоновской династии. Несмотря на то, что окружающий голову императора нимб не был характерной чертой образа правителя в Западной Европе, можно вспомнить утерянное изображение Оттона II в Сан-Сальваторе Маджоре в Раэти (ок. 975 г.), образ Генриха II на королевской мантии в Бамбергской сокровищнице (нач. XI в.)[283](Илл. 57). Таким образом, источником иконографии, помимо византийского влияния, мог оказаться западноевропейский памятник, изображающий императора с нимбом как символом верховной власти. Появление данной детали в миниатюре Книги Правил могло быть также связано с многолетними притязаниями герцога на королевский трон. В таком случае, в предмете, который Генрих держит в правой руке, можно распознать не только герцогский жезл[284], но, как и Андреа Ворм, увидеть в нем Святое копье[285]. В нем, по преданию, хранился гвоздь из Животворящего Креста

281 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei ... S. 46.
282 Kuder U. Die Handschriften. S. 31.
283 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei ... S. 46.
284 Ср.: Kuder U. Die Handschriften. S. 31; Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei ... S. 46.
285 Worm A. ‘You Shall all Live Together in Harmony ... P. 43.

Господня. Священное оружие принадлежало Генриху Птицелову, деду Генриха Сварливого, и было реликвией династии Оттонов и одним из атрибутов власти. Если предположение немецкой исследовательницы справедливо, то Генрих представлен как император, и в его образе соединяются, с одной стороны, византийско-римская имперская традиция, а, с другой, символика власти Оттоновской династии. Одновременно, синтез различных эстетических традиций отсылает нас к образу Карла Лысого из Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам, который мог вдохновлять регенсбургских миниатюристов. Золотая книга в левой руке Генриха свидетельствует о его роли заказчика рукописи. Образ герцога, вместе с расположенными рядом посвятительными стихами создает представление о благочестивом правителе, достойном королевского трона.

В правой части следующего разворота рукописи (лист 5v) расположена миниатюра со святым Бенедиктом (Илл. 58.). Основатель западного монашества представлен восседающим на троне, в темных иноческих одеждах с капюшоном. Лицо персонажа обрамлено серебристыми волосами с тонзурой и небольшой бородкой. В правой руке святой держит монашеский посох, а на коленях лежит золотая Книга Правил. Вокруг головы Бенедикта сияет золотой нимб. Образ преподобного регенсбургского манускрипта относится к числу наиболее ранних известных на сегодняшний день изображений святого. Помимо рассматриваемой миниатюры Книги Правил, мы находим изображение Бенедикта в окладе Золотого Кодекса из Эхтернаха[286, 287] (985 – 991 гг.) (Илл. 59.), а также в рельефах золотого Базельского алтаря[288] (ок. 1019 г.) (Илл. 60 – 61.). Таким образом, первые образы преподобного относятся ко второй половине X – начале XI столетия, что соотносится с развитием бенедиктинского движения в странах Западной

286 Nürnberg, Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums. Инв. номер KG 1138. Эхтернах, Трир, между 985 и 991 гг.

287 Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Москва: Церковно-нау чный центр "Православная энциклопедия", 2004. Т. 7. С. 584 – 592.

288 Paris, Musée national du Moyen Âge - Thermes et hôtel de Cluny. Инв. номер Cl. 2350. L'Antependium de la cathédrale de Bâle. Германия, ок. 1019.

Европы. Иконографически образы Бенедикта весьма схожи: во всех трех памятниках святой представлен в строгих монашеских одеждах, с тонзурой и нимбом, с книгой; на Базельском алтаре в правой руке у него мы видим посох. Среди изображений преподобного, созданных в продолжение XI века, хотелось бы отметить миниатюрные изображения, на которых святой вручает рукопись Правила монашествующим [289] , а также серию миниатюр Лекционария из Апостольской Библиотеки Ватикана, созданного в мастерской аббата обители Монте-Кассино Дезидерия между 1058 и 1087 годами [290] (Илл. 61.1.). Иллюстрации «Жития» св. Бенедикта стали основополагающими для формирования иконографии сцен жизни преподобного и послужили образцом для ряда позднейших живописных произведений.[291] В целом, можно заключить, что регенсбургская миниатюра со св. Бенедиктом стоит в одном ряду с другими образами святого, созданными на рубеже X – XI вв. на волне бенедиктинской реформы. Образ зачинателя западного монашества вполне соответствует распространенной в оттоновское время иконографии.

В то же время, нельзя не отметить очевидного влияния на миниатюру Книги Правил восходящей к Античности традиции «авторского портрета». В каролингское время данная иконография была заимствована для

289 Ср., например, миниатюру из англо-саксонской Псалтири начала XI в. (London, British Museum, Arundel 155. fol. 133. Англия, Кентербери, 1-я пол. XI в.) или регенсбургскую миниатюру Книги Правил обители Нидермюнстер, относящуюся к середине столетия (Berlin, Staatsbibliothek, MS theol.lat.4, fol. 67v. Регенсбург, 40-е гг. XI в.)

290 Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 1202. Об иллюстрациях Жития св. Бенедикта в рукописи см.:Wickstrom J. Pope Gregory's Life of Benedict and the Illustrations of Abbot Desiderius of Monte Cassino // Studies in Iconography. 1998. Vol. 18. Pp. 34 – 78.

291 Так, например, весьма вероятно, что композиции из жития святого из фрескового цикла церкви Сан-Кризогоно в Риме (II половина XI века) были созданы под влиянием Лекционария из Монте-Кассино. О фресках и о вопросе их датировки см.: Brenk B. Roma e Montecassino: gli affreschi della chiesa inferiore di S. Crisogono // RACAR. 1985. Vol. 12. № 2. Pp. 227 – 234, особенно Pp. 232 – 234. Образ Бенедикта из другой римской фрески, находящейся в катакомбах Сан-Эрмете (Рим, Via Antonia Bertolini), продолжительное время считалась наиболее ранним изображением преподобного. В то же время, исследования конца XX века убедительно показали связь росписей Сан-Эрмете с циклом церкви Сан-Кризогоно, что утвердило исследователей в датировке росписей третей четвертью XI века. Об этом см.: Giuliani R. Roman Cemetery of St. Hermes. An Archaeo-Historical Introduction // Walking with Saints. protection, Devotion and Civic Identity. The Role of the Landscape, Proceedings of the International Conference on Intangible Heritage, Ronse, 24-26 May 2018 / E. Devos, A.-S. Meurice, A.-F. Morel (eds.). Ronse, 2020. Pp. 70-71.

изображения евангелистов и библейского царя Давида[292]. В оттоновскую эпоху данный тип транслируется и на святых епископов, авторов значимых литургических и богословских текстов. В образе Бенедикта из регенсбургской Книги Правил можно увидеть параллель с иконографическим типом «властителя», епископа, представленного на троне[293] (классификация Е. Зотовой). К данной иконографии относится ряд миниатюрных изображений св. Григория Великого оттоновского времени, украшающих богослужебные и богословские тексты святителя. Можно вспомнить образы кисти Мастера Регистра св. Григория[294] (Илл. 18.), изображение того же святого на листе 21r Сакраментария из церкви св. Гереона[295] (Илл. 62.) и в посвятительной миниатюре на листе 1r Комментариев Григория Великого на Иезекииля[296] (Илл. 63.).

В то же время, нельзя не отметить несомненное стилистическое родство образа Бенедикта с рассмотренными выше регенсбургскими композициями с Рамвольдом и Генрихом Сварливым. Миниатюру отличает подчеркнутая репрезентативность. Как и в случае композиции с Рамвольдом, в изображении Бенедикта художественными средствами подчеркнут аскетический характер образа святого. Увеличенные в масштабе глаза, доминирующие на бледном лице Бенедикта, возведены к Небу. Плоскостная, невесомая фигура святого точно парит на орнаментальном фоне. Все это формирует образ идеала строгой монашеской жизни насельниц монастыря. В характере орнаментального обрамления миниатюры со св. Бенедиктом, равно как и в ее композиционном построении, чувствуется влияние художественного стиля Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам: регенсбургский мастер использует орнаментальные мотивы каролингской рукописи, а также

292 Зотова Е.В. Изображения епископов в рукописях Германии X-XII вв. С. 114.
293 Там же.
294 Trier, Stadtbibliothek, Hs. 171/1626a. Трир, 980-е гг.
295 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat.817. Sacramentarium Sancti Gereonis Coloniensis. Кёльн, X-XI вв.
296 Bamberg, Staatsbibliothek, Bibl 84. Южная Германия, 1014-1024 гг.

характерное для декоративного решения ее страниц членение рамки на несколько частей.

Отметим, что две миниатюры, предшествующие тексту Правила св. Бенедикта, образуют пару, в которой образу заказчика, современника создания рукописи, соответствует образ автора текста, жившего несколько столетий назад. Подобная параллель прослеживается и во второй паре миниатюр, предшествующих Правилу св. Цезария Арльского. Расположенный на листе 58v образ аббатисы Уты соответствует изображению св. Цезария на листе 59v. Так авторы миниатюр подчеркивают связь представителей церковной и светской власти, осуществляющих бенедиктинскую реформу в Регенсбурге, с почитаемыми святыми, идеологами монашества.

На первой миниатюре из второй пары представлена настоятельница обители Нидермюнстер Ута (Илл. 64.). Этот образ весьма интересен по ряду причин. Прежде всего, обращает на себя внимание композиционное решение страницы. Изображение настоятельницы помещено в центре ромба, соединяющего медальоны, расположенные посередине сторон четырехугольной рамки миниатюры. Таким образом, воспроизводится композиция «Христос во Славе» Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам (лист 6v) (Илл. 38.). Эта связь с каролингской рукописью подчеркивается также и соответствием орнаментальных мотивов декоративных рамок, и членением этих рамок на отдельные секции. Связь изображения аббатисы с иконографией «Христос во Славе» указывает на связь настоятельницы со Спасителем. Ута «замещает» образ Иисуса в традиционной иконографии, становится его наместницей. Именно так, следуя бенедиктинскому уставу, должны были воспринимать монахини свою настоятельницу.

Кроме того, прослеживается параллель между миниатюрой с Утой и рассмотренным выше образом аббата Рамвольда. Обе композиции представляют лидеров бенедиктинского движения как наместников Христа

(*vicarii Christi*)[297]. Связь двух изображений подчеркивается фронтальностью фигур регенсбургских монахов, парящих на глубоком синем фоне, покрытом геометрическим орнаментом. Как считает Адам Коуэн, связь этих миниатюр позволяет рассматривать образы в медальонах, включенных в обрамление, как те же персонификации Добродетелей, что и в композиции с Рамвольдом. По мысли ученого, аллегорические фигуры представлены в образах монахинь ввиду предназначения манускрипта для женской обители [298]. Соответствия между двумя изображениями косвенно подтверждает упоминавшаяся гипотеза А. Коуэна об одинаковой роли аббата и аббатисы в городе [299]. Происхождение Уты из благородного швабского рода соответствует ее связи с монастырем Айнзидельн, где св. Вольфганг жил, трудился и где он принял постриг[300]. Как отмечает тот же американский исследователь, Ута могла быть приглашена в город епископом Вольфгангом, который познакомился с ней в продолжение своего служения в Айнзидельне, для осуществления реформы Нидермюнстера, подобно тому, как он пригласил аббата Рамвольда для реформирования Санкт-Эммерам[301].

Важно отметить, что миниатюра не имеет аналогов среди изображения аббатис оттоновского времени. Известные образы настоятельниц в памятниках книжной миниатюры, как правило, представлены в донационных композициях. Можно вспомнить аббатису Хитду из так называемого Кодекса Хитды[302], замечательного памятника школы миниатюры Кёльна (Илл. 65.), где настоятельница изображена вместе с небесной покровительницей вестфальского монастыря Мешеде святой Вальбургой, которой она вручает рукопись [303]. Напротив, образ аббатисы Уты, представленной в качестве наместницы Христа, носит подчеркнуто торжественный, репрезентативный

297 CohenA.S. The Art of Reform … P. 999.
298 Cohen A.S. Op. cit.
299 Cohen A.S. Abbess Uta of Regensburg…P. 38.
300 Cohen A.S.The Art of Reform… Pp. 1002 – 1003.
301 Cohen A.S. Op. cit.
302 Darmschtadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Cod. 1640, fol. 6 r. Кёльн, 1000 – 1025 гг.
303 Worm A. ‘You Shall all Live Together in Harmony ... P. 54.

характер. Он представляет собой воплощенный идеал строгой монашеской жизни. Одежда аббатисы, в отличие от изображений Генриха и св. Бенедикта, показана максимально просто, без золотого орнаментального декора. Строгость бенедиктинского устава отразилась и в аскетичности черт широкого вытянутого лица настоятельницы: длинный нос, высокие полукруглые брови, маленький рот выделены глубокими черными линиями, а под огромными одухотворенными глазами залегли тени. Правая рука Уты поднята в благословляющем жесте, а в левой она держит золотой кодекс, предположительно, Книгу Правил [304]. Как предполагает А. Ворм, Ута преподносит рукопись в дар обители, что подчеркивает декларируемый бенедиктинским уставом отказ от частной собственности[305].

Идеал монашеской жизни подчеркивает и вторая композиция, предваряющая текст устава св. Цезария (лист 65r) (Илл. 66.). На ней сам автор передает монахиням рукопись своего Правила. Сверху от композиции идет пояснительная надпись: “Sanctus Caesarius commendam sius monachorum” (лат. «Св. Цезарий передает свое правило монахиням»). Еще одна надпись расположена на страницах раскрытого кодекса в руках святого [306]: “Omnes unianimiter et concorditer vivite” (лат. «Живите все единодушно и во взаимном согласии»).

Как отмечают исследователи, изображение святого Цезария в Книге Правил монастыря Нидермюнстер – единственный известный образ святого, созданный на Западе в эпоху Раннего Средневековья[307]. Можно согласиться с предположением Г. Сварзенски о связи миниатюры с упоминавшейся выше

304 Worm A. Op. cit. P. 43.
305 Worm A. Op. cit.
306 А. Ворм обращает внимание на слово “concordite”, указывая на то, что идеал «согласия» играл ключевую роль в изображении монахинь. В качестве примера она указывает на английскую копию трактата Адхельма из Мальмесбери “De virginitate” (London Lambeth Palace Library, MS 200, fol. 68r), где автор изображается в окружении монахинь. Автор также упоминает трактат XII в., созданный для женской монашеской общины, в котором изображена группа женщин в поклонении Агнцу (Altenburg, Thuringisches Staatsarchiv, Z №829). Ср.: Worm A. Op. cit. P. 43.
307 Cohen A.S. The Art of Reform … P. 1000.

иконографией св. Бенедикта, передающего рукопись Устава монахам[308]. В качестве примера можно вспомнить миниатюру с тем же святым, представленным вместе с монахами своего ордена из англо-саксонской Псалтыри начала XI века[309], а также иллюминированную страницу рукописи Книги Правил св. Бенедикта[310] (Илл. 67.), созданную в Регенсбурге около полувека спустя, в 40-е годы XI века. На ней св. Бенедикт передает текст Устава настоятельнице монастыря.

Стилистически миниатюра весьма близка к другим иллюминированным страницам Книги Правил: образы святого и монахинь отсылают к школе Трира, а орнаментальное решение рамок тесно связано с Золотым Кодексом из Санкт-Эммерам. Отличает композицию от других иллюминированных страниц манускрипта ее большая повествовательность. В ней можно увидеть намек на пейзаж: ноги персонажей опираются на небольшие условные «холмики», а фон решен не как орнаментальное, но как цветовое поле. Можно предположить, что смещение акцентов в последней миниатюре рассматриваемой серии не случаен. Думается, появление в композиции монахинь, мотив передачи им драгоценного кодекса, должен напомнить о важнейшей задаче серии иллюстраций, укреплении насельниц Нидермюнстера на пути монашеского делания. В известном смысле, в миниатюре со св. Цезарием осуществляется переход от идеальных образов бенедиктинского движения на более низкий иерархический уровень тварного бытия (о чем свидетельствует появление в композиции условного пейзажа). Этот переход может быть осмыслен как символический «шаг» навстречу реальным насельницам регенсбургского монастыря, для которых предназначалась рукопись.

Впрочем, апелляция к монашествующим, обращенность к ним, характерна для всех композиций книги. Неслучайной в этом отношении

308 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei ... S. 50.
309 London, British Museum, Arundel 155. fol. 133. Англия, Кентербери, 1-я пол. XI в.
310 Berlin, Staatsbibliothek, MS theol.lat.4, fol. 67v. Регенсбург, 40-е гг. XI в.

представляется и связь фронтального характера образов Генриха, св. Бенедикта и Уты с отвлеченным декоративным решением фона. Обращенные к зрителю персонажи, как и в композиции с Рамвольдом, парят на фоне мерцающих, точно вибрирующих орнаментальных полей, и визуально кажется, будто они выдвигаются из глубины навстречу зрителю. Особенно заметен этот эффект в миниатюре с аббатисой Утой, где он подчеркивается особенностями композиционной организации: ромб, соединяющий угловые медальоны, перекрывает прямоугольную рамку миниатюры и зрительно «выталкивает» образ аббатисы из плоскости страницы. Так, вновь, как и в миниатюре с аббатом Рамвольдом, можно говорить о «послойной» организации листа, в которой образы, геометрические и орнаментальные элементы соединены в единую пространственную структуру. Эта особенность композиционно-пространственной организации изображения направлена на создание эффекта присутствия, необходимого, как можно предположить, для усиления визуального воздействия идеальных образов монахов-бенедиктинцев на насельниц обители Нидермюнстер.

Итак, серия миниатюр рукописи представляет зрителю череду образов значимых деятелей бенедиктинского движения. Связь древних подвижников и заказчиков манускрипта, отраженная в миниатюрах, оригинальность иконографии аббатисы Уты, делает рукопись чрезвычайно интересным примером художественного осмысления бенедиктинской реформы в книжной миниатюре. Аскетичный характер образов подчеркивается стилистикой их исполнения. Как и в миниатюре с Рамвольдом, можно с уверенностью говорить о том, что композиционная структура тесно связана со школой Трира и, в особенности, с Псалтирью Эгберта[311], в которой, как и в Книге Правил, представлена череда фронтальных изображений епископов, застывших на фоне орнаментальных пространств[312](Илл. 55.). В то же время,

311 Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nationale, Ms. CXXXVI. Трир, 977 – 980 гг.

312 Связь стиля миниатюр Книги Правил со школой Трира представляется весьма иинтересной не только ввиду роли города как центра бенедиктинского движения, но и в связи с тем, что именно Эгберт Трирский поддержал заказчика, Генриха Сварливого, в его борьбе против Оттона II.

как и в других регенсбургских рукописях первого этапа развития школы, композиционная организация страниц и общее орнаментальное убранство тесно связано с Золотым Кодексом из Санкт-Эммерам.

Миниатюра с аббатом Рамвольдом и Книга Правил – наиболее интересные для настоящего исследования памятники этапа формирования скриптория. Они обладают сложной иконографической программой, в них формируются важнейшие принципы композиционно-пространственной организации регенсбургских миниатюр. В то же время, в конце X века в городе был создан ряд рукописей, украшенных инициалами, но не предполагавших развитой иконографической программы. При этом, некоторые особенности декоративного решения манускриптов оказали влияние на произведения регенсбургского скриптория первой четверти XI века. Подробное описание кодексов вынесено в Приложение 1.3. Здесь же мы анализируем элементы композиционного и декоративного убранства, которые важны для стилевой характеристики миниатюр Регенсбурга.

Градуал и Прозар представляют собой сборники песнопений, секвенций, большая часть которых принадлежат монаху из обители Санкт-Галлен Ноткеру Заике (ок. 840 – 912 гг.)[313]. По всей видимости, рукопись была передана Генрихом II в библиотеку Бамбергского собора, откуда книга перешла в Бамбергскую государственную библиотеку, где хранится и ныне под инвентарным номером Msc. Lit. 6.

Для настоящего исследования интерес представляет композиционное решение манускрипта. Изначально рукопись открывал полностраничный инициал “Dominica Quarta ante natale Domini” (лат. «Четвертое воскресенье после Рождества Господня») (лист 8 v), после повторного переплетения оказавшийся в середине тетради (Илл. 68.). Другие страницы Градуала украшены инициалами, стилистически связанными с памятниками школы

313 Suckale-Redlefsen G. Die Handschriften des 8. bis 11. Jahrhunderts der Staatsbibliothek Bamberg. Katalog der illuminierten Handschriften der Staatsbibliothek Bamberg. 2 Bände. Wiesbaden, 2004. Textband. S. 104.

Рейхенау последней четверти X века [314] . Декоративное решение полностраничного инициала опирается на Золотой Кодекс из Санкт-Эммерам. Прямоугольное поле окружено характерной для каролингской рукописи орнаментальной рамкой, а в центральной части идет текст, исполненный золотой краской по пурпурному фону. Подобную композицию декоративной страницы можно встретить в листах 14v, 15r, 17v, 18r Золотого Кодекса, а орнаментальные мотивы используются в листах 15v, 34r, 56r, 56v, 57r и др.

Таким образом, декоративная страница служит своеобразным «порталом», открывающим манускрипт и одновременно отделяющим его от внешнего пространства. Это подчеркивается контрастом массивного художественного решения страницы и следующих за ней более «легких» буквиц, маркирующих начало секвенций, однако не выполняющих при этом разграничительных функций (Илл. 69.). Подобная организация книжного пространства будет прослеживаться в памятниках расцвета скриптория.

Книга Перикоп из Санкт-Эммерам. Рукопись содержит чтения, посвященные значимым церковным праздникам, расположенные в порядке годового церковного круга. Манускрипт датируется концом X века, благодаря входящему в кодекс книжному каталогу монастыря Санкт-Эммерам того же времени. Вероятно, книга была передана вместе с другими регенсбургскими рукописями в Бамберг, откуда в 1725 году ее приобрел Лотарь Франц фон Шёнборн для библиотеки Шёнборнов в Поммерсфельдене, где она и хранится в настоящее время под инвентарным номером Ms. 340.

Художественное оформление рукописи состоит из расположенного в начале иллюминированного разворота (1v – 2r). В левой части находится исполненное крупными черными буквами заглавие “Incipiunt lectiones

314 Kuder U. Die Handschriften. S. 30.

evangeliorum per omni anni circulum”(лат. «Начало чтений из Евангелий для всего годового круга») (Илл. 70.). Идущие поверх пурпурного фона алые ленты воссоздают схему геометрических полей с центральным ромбом и четырьмя угловыми медальонами, напоминающую композицию «Христос во Славе». Расположенные по краям лент золотые полосы накладываются друг на друга при пересечении, образуя своеобразную сетку, в которую вплетаются слова надписи. Тесная связь текста с орнаментальным декором подчеркивается и в правой части разворота, на листе 2r (Илл. 71.). Здесь буквы M и N, переплетаясь с золотыми завитками, образуют монограмму, заключающую начало первого чтения, соответствующего Рождественской службе, “Cum esset desponsata…” (лат. «По обручении…») (Мф. 1, 18). Стиль исполнения буквицы, равно как и характер идущего по периметру обеих страниц объемного «меандрового орнамента» указывает на влияние школы Рейхенау.

Таким образом, в Книге Перикоп из Санкт-Эммерам, в отличие от Градуала и Прозара, кодекс открывается иллюминированным разворотом, напоминающим соборные врата. Функция декоративной страницы как проницаемой перегородки подчеркивается еще сильнее трехмерным меандровым декором, традиционно маркирующим границу сакрального и профанного пространств.

Сакраментарий св. Вольфганга представляет собой римский сакраментарий, включающий мартирологий, Канон мессы, а также изменяемые части службы. Художественное оформление сакраментария традиционно для эпохи. Ряд важных частей канона выделены полностраничными инициалами, в которых сами буквицы исполнены под влиянием школы Рейхенау, а орнаментальные рамки по образцу Золотого Кодекса. Интерес представляет композиция на листе 14r, расположенная на месте, традиционно соответствующем Распятию. В центре квадрифолия, соединяющего середины сторон прямоугольной рамки, располагается еще один ромб с золотой монограммой Христа посередине. Геометрическая

структура композиции отсылает и к образу Креста, и к композиции Христос во Славе. Этот пример свидетельствует об интересе регенсбургских мастеров к транслированию богословских идей не только посредством образного ряда, но и благодаря соединению геометрических фигур и текста.

Выводы по 1 разделу 3 главы

Подводя итоги первого раздела третьей главы, можно утверждать, что мастерская книжной миниатюры в Регенсбурге, как и другие центры оттоновского книжного искусства, возникла на волне культурного возрождения Германии во второй половине X века. Важнейшим фактором формирования стиля скриптория стало присутствие в Регенсбурге Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам, великолепного позднекаролингского манускрипта IX века. При этом стилистическое своеобразие регенсбургской мастерской складывается на стыке каролингской традиции и влияния юго-западных школ оттоновской книжной миниатюры. Так, на формирование регенсбургской школы оказали влияние такие центры как Рейхенау и Айнзидельн, а в образах миниатюр прослеживается связь со школой Трира. Для композиций первого этапа развития школы характерен интерес к богословской интерпретации образа, к своеобразным историко-культурным и символическим параллелям. Одновременно, можно отметить особый интерес к художественному осмыслению образов представителей светской и духовной власти, что, безусловно, подчеркивает их значимую роль в культурном возрождении города.

Особое значение для настоящего исследования играет выработанная в этот период оригинальная композиционно-пространственная система организации страницы, в которой образы встраиваются в систему перекрывающих друг друга геометрических полей, образующих своеобразную «пирамиду» слоев. Миниатюра носит подчеркнуто репрезентативный характер и является своеобразной моделью иерархически устроенной духовной действительности. Другой важной тенденцией является

осмысление специфической пространственности манускрипта. Это проявляется в особом использовании полностраничных инициалов, выполняющих функцию портала, «открывающего» и одновременно «защищающего» священный текст. Эти особенности пространственной организации иллюминированных манускриптов Регенсбурга получат свое полное развитие в великолепных иллюминированных рукописях, созданных в период расцвета школы.

3.2.Иконография и изобразительные циклы памятников книжной миниатюры Регенсбурга периода расцвета 1002 – 1025 гг. Особенности пространственной организации манускриптов

Настоящий раздел посвящен анализу трех рукописей, созданных в первой четверти XI века, Сакраментария Генриха II, Кодекса Уты и Четвероевангелия из Монтекассино. Эти кодексы украшены многочисленными миниатюрами, образующими развернутые изобразительные циклы, весьма сложные с точки зрения заложенных в них богословских идей. В миниатюрах данных манускриптов окончательно кристаллизуется стиль регенсбургской школы. В то же время, каждый из названных кодексов представляет собой целостное художественное произведение с единой иконографической программой и композицией. Большое значение для смыслового и идейного понимания рукописей играет построение пространства, как в миниатюрах, иллюминированных разворотах, так и организация самого текстового пространства в целом. Соответственно, необходимо осуществить комплексный анализ манускриптов, который позволит выявить как богословские идеи, заложенные авторами, так и используемые мастерами средства художественной выразительности.

Сакраментарий Генриха II или Регенсбургский сакраментарий – великолепно украшенный манускрипт, хранящийся ныне в Баварской Национальной библиотеке (Cod. Lat. 4456). Рукопись представляет собой так называемый римский сакраментарий – собрание богослужебных текстов,

необходимых для отправления служб, расположенных в соответствии с церковным календарем[315].

Факт того, что местом создания манускрипта является Регенсбург, после Г. Сварзенски не подвергался сомнению практически никем из исследователей рукописи [316] . Это подтверждается, с одной стороны, присутствием в календаре дней памяти почитаемых в Регенсбурге святых (святого Эрхарда 7 января, св. Эммерама 21 сентября, св. Венцеля 27 сентября) [317] , а, с другой стороны, присутствие святого Эммерама в миниатюре «Божественное коронование» (лист 11r). В то же время, решающим аргументом в пользу происхождения рукописи из мастерских Регенсбурга является отмеченная исследователями тесная связь художественного оформления манускрипта с Золотым кодексом из Санкт-Эммерам[318]. Великолепная каролингская рукопись, как упоминалось выше, с высокой вероятностью находилась в Регенсбурге уже с последней четверти X века.

В решении проблемы датировки кодекса исследователи, как правило, опираются на коронационное изображение, расположенное на листе 11r. Из надписи рядом с образом правителя, “rex pius Heinricus” (лат. «благочестивый король Генрих»), известно имя заказчика рукописи. Записи в начале манускрипта свидетельствуют о том, что кодекс уже в 1058 году находился в Бамберге. Таким образом, книга была создана в конце X - первой половине XI вв. Из этого также следует, что она могла быть заказана двумя королями, либо Генрихом II, либо Генрихом III. Большинство исследователей склоняются к первому варианту, считая именно Генриха II

315 Традиционно автором римского сакраментария считался святитель Григорий Великий (590 – 604), однако современныеи следователи полагают, что ядро сакраментария могло сформироваться лишь четверть века спустя. Ср.: Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Москва: Церковно-научный центр "Православная энциклопедия", 2001.Т.3. С. 97-99.

316 Klemm E. Die ottonischen und frühromanischen Handschriften … S. 32.

317 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei ... S. 64.

318 Ibid. Ss. 67 и далее. Об этом см.: Mütherich F. Die Regensburger Buchmalerei… S. 28; Kuder U. Die Handschriften. S.32.

заказчиком рукописи. В пользу этого говорят, во-первых, личные связи правителя с Регенсбургом и обителью Санкт-Эммерам. Это подчеркивает и присутствие в коронационном изображении святого Эммерама, покровителя монастыря. Напротив, известно, что Генрих III предпочитал заказывать рукописи в Тегернзее и Эхтернахе [319], игнорируя при этом мастерские Регенсбурга. Во-вторых, ряд исследователей указывают на то, что стиль миниатюр соответствует скорее первой четверти столетия. В-третьих, на коронационной миниатюре правитель держит Святое Копье – знак королевской власти, имевший весьма существенное значение именно для Генриха II.

В тексте правитель именуется словом *rex* (лат. король), что также указывает на создание рукописи между 1002 и 1014 годом, то есть до императорской коронации Генриха II. Тем не менее, Ульрих Кудер относит создание рукописи ко времени, приближенному к году восшествия Генриха на королевский трон, указывая на особый акцент, сделанный на коронации правителя[320]. Вопрос об изначальном предназначении рукописи в настоящий момент остается открытым (подробнее о полемике по данному вопросу см. Приложение 1.4.). Оказавшись в соборной сокровищнице Бамбергского собора, рукопись находилась там вплоть до секуляризации. В 1803 г. манускрипт вместе с другими драгоценными кодексами был передан в Мюнхенскую библиотеку[321].

Книга состоит из 360 листов пергамента размера 300×240 мм. Манускрипт хранится в драгоценном окладе. На лицевой стороне располагается рельеф из слоновой кости с изображением Распятия в верхней части и сценой с Женами-мироносицами у Гроба в нижней (Илл. 73.). Рельеф

319 Grabar A., Nordenfalk C. Le haut moyen age. P. 194.

320 Kuder U.Ottonische Buchmalerei und bernwardinische Handschriftenproduktion // Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen. Katalog der Ausstellung Hildesheim 1993. Hildesheim, 1993. Ss. 191 – 200; Kuder U.Die Ottonen in der ottonischen Buchmalerei. Identifikation und Ikonographie // Herrschaftsrepräsentation im ottonischen Sachsen / G. Althoff, E. Schubert (eds.). Sigmaringen, 1998. Ss. 137 – 234.

321 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei ... S. 63; Klemm E. Die ottonischen und frühromanischen Handschriften … S. 30.

был создан в Лотарингии в конце X века[322]. Изображение окружает рамка, относящаяся к эпохе барокко (переплет реставрировался между 1743 и 1799 гг.)[323]. На оборотной стороне оклада мы находим серебряное изображение святого Григория Великого на троне, окруженное прямоугольной орнаментальной рамкой (Илл. 74.). Образ автора сакраментария располагается поверх шелковой ткани, изначально окрашенной в синие и зеленые тона. По мнению ученых, образ святителя был создан примерно в одно время с самим манускриптом[324].

Открывает рукопись мартирологий (*martyrologium*) (листы 4v – 10v), список святых, имена которых приводятся в календарном порядке в соответствии с днями их памяти. Первая страница мартирология (лист 4v) украшена полностраничным инициалом *Incipit martyrologium* (лат. «Начало мартирология»). Каждому месяцу соответствует отдельная страница, на которой имена святых распределены в два столбца. Последняя страница календаря составляет разворот с композицией «Божественное коронование», расположенной на листе 11r. Оборот листа 11 занимает тронное изображение короля, разворот с ней составляет изображение автора сакраментария, св. Григория Великого (11v – 12r). Следующие две страницы занимают полностраничные инициалы *Incipit* (12v) и *liber sacramentorum* (13r) (лат. «Начало сакраментария»). На листе 13v располагается традиционный литургический диалог *Sursum corda* (лат. гор*е* имеем сердца), предваряющий префаций (*Praefatio*), то есть вступительную часть канона мессы, начинающуюся словами *Vere dignum* (лат. Воистину достойно), расположенную на страницах 14r и 14v. За префацием следует традиционная миниатюра с изображением Распятия, предваряющая текст канона (лист 15r) и композиция с женами-мироносицами, пришедшими на Гроб, расположенная на обороте того же листа (15v). Далее следует

322 Ibid.
323 Ibid.
324 Ibid.

полностраничный инициал *Te igitur* (лат. Итак, Тебя), открывающий текст канона мессы. Орнаментальные страницы канона занимают листы 16v – 20v. Завершает этот раздел рукописи две миниатюры, соответствующие финальным частям канона. Слова священника “Pax Domini sit simper vobiscum” (лат. «Мир Божий да пребудет всегда с вами») оформлены в виде миниатюры с образом Божественной Длани (листа 21r). На обороте того же листа помещается изображение Агнца, соответствующего песнопению *Agnus Dei* (лат. Агнец Божий). Далее идет собственно текст сакраментария. Листы 22r – 244v занимают соединенные *Proprium de tempore* и *Proprium de sanctis*, то есть молитвы богослужений, приуроченных к воскресным дням и праздникам, посвященным Христу и Богородице. Листы 245r – 260v занимает *Commune sanctorum*, то есть молитвы месс различным категориям святых (апостолам, мученикам, исповедникам и т.д.), листы 261r – 302v посвящены воскресным службам после Пятидесятницы, воскресным службам Рождественского поста, последованию освящения церкви (*Dedicatio ecclesiae*). В конце рукописи, на листах 303r – 358v, находятся тексты богослужений, связанных с различными обстоятельствами, так называемые мессы по обету или заупокойные службы.

Программу художественного оформления рукописи открывает инициал *IN-cipit martyrologium* (лат. Начало мартирология) (Илл. 75.). В сущности, декоративная страница представляет собой вольную копию фронтисписа Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам, предшествующего Евангелию от Марка (лист 47r) (Илл. 46.). Так же, как и в каролингской рукописи, в центре страницы находятся две соединенные буквы IN. Их контуры обрамлены золотыми лентами, постепенно переходящими в сложные плетеные узлы. Как и в Золотом Кодексе, сплетения лент покрывают всю верхнюю часть композиции, переходя на концах в растительные мотивы. Две львиные головы, выходящие из «плетеного венца» над буквой N – также мотив, заимствованный из каролингского манускрипта. В нижней части листа, как и

в Золотом Кодексе, идет текст, исполненный крупными золотыми буквами, которые переплетаются с изгибающимися завитками. Декоративная рамка также повторяет композицию каролингской страницы: те же восьмиконечные звезды в круглых медальонах, та же сложная изгибающаяся лента, разделяющая среднюю полосу рамки на несколько частей.

В то же время, мастер Сакраментария отказывается от двойной орнаментальной рамки каролингского образца. Таким образом, художник добивается композиционного единства между декоративным решением инициала и страниц следующего за ним мартирология: идущие по периметру орнаментальные рамки организованы единообразно. Они состоят из трех полос: средней, более широкой, и двух боковых, более узких.

Важным отличием оттоновской декоративной страницы от каролингского инициала является ее колористическое решение. При сопоставлении «копии» и авторитетного образца, мы можем заметить, что мастер Сакраментария использовал заметно более контрастные цветосочетания. Это подчеркивает эффект «многослойности», усиление которого мы также можем отметить в оттоновской странице. В инициале Сакраментария внутренняя часть композиции «уходит» под внешнюю орнаментальную рамку (Илл. 75.1.). Эффект пространственного расслоения подчеркивается и динамикой орнаментальных мотивов. Золотые листья, выходящие из углов изобразительного поля, как будто «выталкивают» на зрителя круглые медальоны.

Усиливает этот эффект еще одна особенность оттоновского инициала, характерная для миниатюр раннего периода регенсбургского скриптория. Мастер Сакраментария, опираясь на декоративное решение каролингской страницы, дополняет цветовые поля фонов множеством чрезвычайно искусно исполненных маленьких точек. Особенно это заметно во внутренней части композиции. Такое решение фона создает эффект своеобразной вибрации цветового поля, делает его как бы менее «плотным», уходящим в глубину, по

сравнению с золотыми лентами, которые составляют своего рода «металлический каркас» страницы. Взгляд читателя «втягивается», «проваливается» внутрь декоративной страницы, а буквица, напротив, оказывается визуально приближенной к зрителю. Таким образом, как и в ряде памятников регенсбургской миниатюры конца X века, пространственная динамика движения в глубину подчеркивается подобным орнаментальным решением фона. При этом необходимо отметить, что «проницаемость» декоративной страницы соответствует разграничительной функции листа. Полностраничный инициал, как справедливо заметил Тобиас Фрезе, служит границей, отделяющей одно пространство внутри книги от другого [325]. Буквица и орнаментальные мотивы образуют своеобразную «решетку», с одной стороны, проницаемую, а, с другой, ограждающую сакральное пространство священной книги. Эта особенность развивает тенденцию, уже отмеченную в рукописях конца X века.

Как и инициал, текстовые страницы мартирология (Илл. 76 – 81.) тесно связаны с Золотым Кодексом. Как и в каролингском манускрипте, текст разделен на два столбца. Все растительные мотивы, использованные в мартирологии, повторяют орнаментальное убранство каролингского кодекса. Тем не менее, колористическое решение этих страниц Сакраментария, как и цветовая композиция инициала, основаны на принципе контраста. Колористическая структура страниц выстраивается на сочетаниях голубого и зеленого с пурпурно-красным, оранжевым и сиреневыми тонами. В то же время, в отличие от инициала, декоративное решение страниц мартирология не предполагает пространственной динамики. В большинстве случаев орнаментальные мотивы широкой полосы орнаментальной рамки достаточно статичны (развороты 5v-6r, 6v – 7r, 9v-10r, 10v) (Илл. 76 – 79.). В некоторых случаях элементы орнамента развиваются вдоль рамки, «вырастая» один из другого (развороты 5r, 7v-8r, 8v – 9r) (Илл. 80 – 81.). Как правило, в таких

325 Frese T. ’Kommt und seht den Ort’ ... Ss. 42-43.

случаях начальными и конечными точками движения оказываются середины сторон рамки. В то же время, и в том, и в другом случае растительные мотивы развиваются вдоль плоскости листа, не создавая иллюзию расслоения пространства.

Таким образом, в противоположность инициалу, в листах мартирология взгляд зрителя переходит от страницы к странице, скользя по листам календаря. Это подчеркивает значение листа с буквицей как проницаемой границы, отделяющей одно пространство книги от другого. Как мы убедимся впоследствии, ту же функцию выполняют и другие полностраничные инициалы Сакраментария. Они разделяют текст манускрипта на несколько пространств, через которые словно «проходит» зритель – вероятнее всего, священник, служащий мессу.

Вслед за текстовыми страницами с календарем следуют коронационное и тронное изображение Генриха II, расположенное на обеих сторонах листа 11 (Илл. 82 – 83.). Данным миниатюрам посвящены многочисленные исследования, в которых образы правителя анализировались преимущественно с точки зрения проблем репрезентации власти[326]. В то же время, отдельные современные ученые склоняются к тому, что образ короля следует рассматривать скорее с точки зрения символического присутствия правителя в литургической практике[327]. Образ правителя в рукописи должен был напомнить священнослужителю о необходимости его поминовения во время служения мессы. В то же время, сам факт присутствия изображения Генриха внутри сакрального пространства богослужебного текста служило символическим залогом грядущего спасения заказчика рукописи.

При этом в центре парных композиций Сакраментария оказывается не просто образ заказчика. В литургической рукописи помещается изображение

---

326 Э. Клемм приводит важнейшие работы, посвященные миниатюрам с образом правителя. Ср.: Klemm E. Die ottonischen und frühromanischen Handschriften … S. 34.

327 Об этом см.: Wagner W.E. Die liturgische Gegenwart des abwesenden Königs: Gebetsverbrüderung und Herrscherbild im frühen Mittelalter. Leiden / Boston: Brill, 2010. – 378 s.

коронации правителя и его воцарения на троне. Таким образом, эти исторические события освящаются и приобретают символическую легитимацию. Как известно, Генрих II унаследовал престол не по прямой линии и далеко не сразу получил поддержку феодальной аристократии. В связи с этим проблема законности правления была для короля достаточно актуальна[328]. Тема легитимности раскрывается наиболее полно в образном строе коронационной композиции (Илл. 82.). В центре миниатюры располагается увеличенная в масштабе фигура Генриха, на голову которого возлагает корону сам Христос, восседающий в золотой мандорле. Таким образом, делается акцент на Божественном происхождении власти Генриха. Спаситель лично подтверждает легитимность его правления. Идею Божественного покровительства утверждает и надпись, идущая вдоль края мандорлы: “Clemens, Christe, tuo longum da vivere christo, / Ut tibi devotus non perdat temporis usus” (лат. «Милостивый Христос, дай долгую жизнь твоему помазаннику, / Да, преданный Тебе, не погубил данное ему в пользование время»).

Магистральная идея Божественной легитимации власти правителя подчеркивается всем образным строем миниатюры[329]. Композиционная вертикаль, образованная фигурами Христа и Генриха, пересекаясь с горизонтальной орнаментальной лентой, разделяющей миниатюру на два «регистра», образует композиционный крест, в центре которого оказывается правитель. В верхнем регистре, справа и слева от Христа изображены два Ангела. Они слетают с Небес, неся в руках символы власти – королевский меч и Святое Копье, которые они вкладывают в руки Генриха. Об этом говорится и в надписях, идущих вдоль края соответствующих Ангелам геометрических полей: “Propulsans curam sibi confert angelus hastam” (лат. «Устраняющее заботы несет с собой Ангел копье»),“Aptat et hic ensem cui

328 Garrison E. Ottonian Imperial Art and Portraiture … Pp. 2 – 4.
329 Schramm P.E., Mütherich F. Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. S. 47.

praesignando timorem”(лат. «И этот [Ангел] приготовляет меч, которому должен предшествовать страх»).

Как следует из расположенных рядом надписей, руки Генриха поддерживают святые епископы Ульрих и Эммерам: “Huius Odalricus cor regnis signet” (лат. «Ульрих да благословит сердце [и дела] этого короля»),“Emmeramus ei faveat solamine dulci” (лат. «Эммерам да поддержит его сладостным утешением»). Выбор изображенных на миниатюре святых был, вероятнее всего, связан с обстоятельствами прихода Генриха к власти. Регенсбург и Аугсбург, диоцезы святых епископов, поддержали Генриха в его притязаниях на престол[330]. Возможно, определенную роль сыграло и то, что в капелле св. Ульриха в Зальцбурге были похоронены внутренности Оттона III в то время, кода Генрих со своими воинами конвоировал кортеж с телом умершего императора. В это же время Генрих получает важнейшую королевскую инсигнию, Святое Копье. Копье, по выражению Хаген Келлер, было не только одновременно реликвией и знаком власти, но являлось символическим залогом присутствия Христа в существующем господстве короля[331]. Несмотря на то, что Копье было получено Генрихом силой, в образном строе миниатюры оно становится даром Небес, знаком Божественного благословения.

Важной особенностью изображения Святого Копья в миниатюре является то, что оно украшено бутонами, что, по всей видимости, отсылает к процветшему жезлу Аарона, жезлу избранных и Жизни. Этот жезл с его бутонами и цветами Моисей должен был, в соответствии с Божественными указаниями, хранить в Ковчеге Завета[332]. Таким образом, Генрих, уподобляясь Моисею, оказывается избранным вождем, который сохранит Закон Божий и будет вести богоизбранный народ. Особое значение эта

330 Garrison E. Ottonian Imperial Art and Portraiture … P. 32.
331 Keller H. Herrscherbild und Herrscherlegitimation // Frühmittelalterliche Studien / K. Hauck (hgst.). Berlin, 1985. S. 298.
332 Weinfurter S. Heinrich II: Herrscher am Ende der Zeiten. S. 44.

параллель приобретает в свете апокалиптических настроений рубежа тысячелетий, связанных с ожиданием Конца Света в 1000 году. Автор программы миниатюры находит в Моисее ветхозаветный образец правителя, соответствующий стремлению короля исправить Церковь и народ Божий перед концом времен[333].

Параллель с Ветхим Заветом можно увидеть и в жесте поднятых кверху рук Генриха, поддерживаемого епископами, подобно тому, как воздетые к небесам руки Моисея поддерживали Аарон и Ор во время битвы израильтян с войском Амалика (Исход, 17, 10). В то же время, этот эпизод нашел отражение и в майнцском коронационном ритуале, так называемом *Ordo*, которого придерживались на обеих коронациях Генриха II[334]. Когда правитель входил в церковь, его поднятые руки поддерживали два епископа. Этот момент, по всей видимости, и был запечатлен в миниатюре. Горизонтальная орнаментальная лента, разделяющая композицию на верхнюю и нижнюю части, опирается на золотые колонны, фланкирующие проход в собор. Как свидетельствуют летописи, в процессе коронации Генриху было вручено и Святое Копье, а «Житии св. Бернварда» сообщается: «Вместе с Копьем Господа передал ему архиепископ Виллигиз […] государство и королевскую власть»[335].

Важно отметить, что Святое Копье могло быть значимо для Генриха еще и потому, что оно было тесно связано с Генрихом I Птицеловом. Реликвия была приобретена последним между 926 и 935 годами[336] и стала при нем важнейшим символом королевской власти[337]. Генрих II приходился Генриху Птицелову правнуком, и родство с ним было основным аргументом

333 Ibid.

334 Ibid. Ss. 42-43; Künzel S.Denkmale der Herrschaftstheologie Kaiser Heinrich II. München, 1989.

335 Ср.: Thietmar von Merseburg Chronik / Wagner J.A. (hgst.). Norimberg: Lechner, 1970. Pp. 93-94. Ср.: IV. 50: Archiepiscopus autem custodia prumper detentus, relicto ibo pro vadimonios uimet fratre, cum licentia abiit ac sacram mox lanceam remisit.

336 Burkart L. Schatzinszenierungen: Die Verwendung mittelalterlicher Schätze in Ritual und Zeremonie // Riten, Gesten, Zeremonien. Gesellschaftliche Symbolik in Mittelalter und Neuezeit / E.Bierende, K.Oschema, S.Bretfeld (eds.). Berlin, 2008. S. 259.

337 Согласно хронисту Лиутпранду, Оттон Великий имел при себе Святое Копье в битве при Лехфельде в 955 г. Ср.: Burkart L. Schatzinszenierungen. S. 259 и далее.

баварского герцога в его притязании на престол. Большое значение, которое имела для Генриха преемственность власти от предков, нашло отражение в надписи, идущей вдоль нижней части миниатюры, рядом с образом правителя: “Ecce coronatur divinitus atque beatur rex pius Heinricus proavorum stripe polosus”(лат. «Вот коронуется по определению Божьему и получает дары благочестивый король Генрих, вознесенный [к небесам] родом предков»).

Идея преемственности власти находит отражение и в образном строе миниатюры. Э.Гаррисон отмечает стилистическое сходство коронационной композиции с фронтальными образами миниатюр Регенсбурга конца X века. Прежде всего, речь идет об изображении Генриха Сварливого из Книги Правил из Бамбергской библиотеки (Илл. 56.). Оба правителя, отец и сын, выступающие в качестве заказчиков богато украшенных рукописей, изображены на миниатюрах в полный рост, строго фронтально.

Воцарение Генриха II изображено на обороте коронационной миниатюры (лист 11v) (Илл. 83.). Тронная композиция представляет собой оттоновскую «копию» изображения Карла Лысого из Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам (Илл. 36.). Как и в каролингской миниатюре, правитель изображен восседающим на троне под полукруглым балдахином, опирающимся на четыре колонны. Сверху, из-под балдахина, выходит Божественная Длань, благословляющая Генриха. Справа и слева от правителя стоят оруженосцы, держащие в руках меч и копье, символы королевской власти. Как и в других случаях заимствования художниками Сакраментария страниц Золотого Кодекса, в образном строе оттоновской миниатюры присутствуют определенные отличия от каролингского образца. Многие исследователи отмечают более «светский» характер, который приобретает миниатюра благодаря замене Ангелов, изображенных в Золотом Кодексе по сторонам балдахина, на женские фигуры с «рогами изобилия»,

символизирующие страны-данницы[338]. Вероятнее всего, они символизируют «бесчисленные народы», упомянутые в тексте, идущем сверху и снизу от композиции: “Ecce triumphatis terrarum partib[us] orbis. / Innumerare gentes dominantia iussa gerentes / muneribus multis venerantur culm[en] honoris” (лат. «Вот, после того, как части Вселенной были покорены, бесчисленные народы следуют приказам правителя и благоговеют пред вершиной славы с дарами»), “Talia nunc gaude fieri rex o benedicte / nam ditione tua sunt omnia iura subacta/ h[a]ec modo suscipias c[a]eli sumpture coronas”(лат. «Веселись, благословенный король, что таковые вещи совершаются ныне, поскольку все находится в твоей власти. Дерзай, да в будущем обретешь небесные венцы»).

Как справедливо замечает У.Дибольд, для понимания тронного изображения большое значение имеет сам факт копирования миниатюры Золотого Кодекса. Этот символический акт устанавливает важную связь между оттоновской и каролингской эстетической традицией[339]. Здесь можно вспомнить девиз Генриха II “Renovatio regni francorum”, (лат. «Возрождение королевства франков»), противопоставленный девизу императоров-Оттонов “Renovatio imperii romanorum” (лат. «Возрождение империи римлян»), ознаменовавший поворот во внешней политике Священной Римской империи от участия в делах Италии к решению насущных задач к северу от Альп. Связь композиции с Золотым Кодексом подчеркивает, таким образом, преемственность правления Генриха по отношению к каролингской имперской традиции и символически «включает» ее в пространство богослужебной книги.

Если тронная миниатюра отражает важность для правителя каролингского наследия, то коронационное изображение свидетельствует о большом значении для Генриха византийской традиции. По мнению исследователей, миниатюра была создана под влиянием памятника

338 Weinfurter S. Heinrich II: Herrscher am Ende der Zeiten. S. 79.

339 Diebold W.J. The Anxiety of Influence in Early Medieval Art? The Codex Aureus of Charles the Bald in Ottonian Regensburg // Under the Influence. The Concept of Influence and the Study of Illuminated Manuscripts /J. Lowden and A. Bovey (eds.). Turnhout: Brepols, 2007. P. 97.

константинопольской школы[340], относящегося к тому же иконографическому типу, что и композиция Псалтиря Василия II (976 – 1025)[341] (Илл. 84.). На ней представлен византийский император, коронуемый Христом. Ангелы вручают правителю символы власти, среди которых присутствует копье. И византийская, и оттоновская композиция носит подчеркнуто торжественный характер. У ног Василия II распростерлись ниц фигуры просителей[342]. Кроме того, на связь иконографического типа коронования правителя Спасителем с византийской традицией указывает также и рельеф из слоновой кости, выполненный между 972 и 983 годами[343]. На нем изображено возложение Спасителем венцов на Оттона II и его жену Теофано. Это один из первых памятников, созданных в Западной Европе, на которых коронация осуществляется самим Иисусом. Впоследствии, около 1000 года, число таких изображений существенно возросло. Связь коронационного образа Генриха с византийской традицией подчеркивается также и стилистической близостью миниатюры к византийскому искусству. Как убедительно показал Г. Сварзенски, характер моделировки лиц и рук убедительно свидетельствует о том, что создатель миниатюры был хорошо знаком с памятниками византийской миниатюры[344].

Связь изображений правителя с наиболее значимыми для оттоновского периода имперскими традициями наглядно свидетельствуют об амбициях молодого короля, которые будут реализованы в 1014 г., кода Генрих будет коронован в Риме как император Священной Римской империи. В то же время, претензии правителя на вселенское господство, нашедшие отражение как в текстах, так и в образном строе миниатюр, могут быть связаны с особенностями политической теологии оттоновского времени. Так называемая «христоцентрическая» теория правления, расцвет которой

340 Mütherich F. Die Regensburger Buchmalerei … S.27. Ср. также: Kuder U. Die Handschriften. S.34; Schramm P.E., Mütherich F. Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. S.105.
341 Venezia, Bibl. Marciana, Cod. gr. 17, fol IIIr.
342 Garrison E. Ottonian Imperial Art and Portraiture … P. 142.
343 Paris, Musée national du Moyen Âge - Thermes et hôtel de Cluny. Inv. Nr. 392.
344 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei ... S. 56.

пришелся именно на рубеж тысячелетий, была впервые подробно описана в работах историка Э.Х. Канторовича[345]. Эта политическая идеология нашла наиболее яркое отражение в текстах так называемого Нормандского Анонима, неизвестного автора конца XI в. В трактате этого весьма образованного для своего времени богослова “De consecration pontificum et regum” (лат. «О посвящении епископов и королей») утверждается, что правитель через таинство елеопомазания приобретает совершенно новый онтологический статус:«Тем самым мы должны признать [в царе] удвоение лиц: одно из них происходит из природы, другое – из благодати… Одно — это то, в котором он по условиям природы подобен прочим людям; другое — это то, в котором он высотой своего богоуподобления и силой таинства [помазания] превосходит всех прочих. Поэтому в одном он является, по природе, индивидом и человеком, в другом же, по благодати, — Христом, то есть, Богочеловеком»[346].

Итак, правитель, оставаясь человеком по природе, становится Богочеловеком, отражая, таким образом, соединение во Христе двух природ – человеческой и Божественной. В текстах Анонима подчеркивается параллель между Христом Небесным и христом земным, помазанником Божьим. Эта же параллель прослеживается и в надписи, окружающей мандорлу на коронационной миниатюре: “Clemens, Christe, tuo longum da vivere christo, / Ut tibi devotus non perdat temporis usus” (лат. «Милостивый Христос, дай долгую жизнь твоему помазаннику (букв. христу), / Да, преданный Тебе, не погубил данное ему в пользование время»).

Связь Генриха, «христа земного», со Христом, восседающим на небесной сфере, подчеркивается в миниатюре благодаря заметному сходству лица короля и лика Спасителя. Одновременно в композиции Сакраментария

345 Канторович Э.Х. Два тела короля: исследование по средневековой политической теологии. М., 2014.

346 Ср.: «Itaque in uno quoque gemina intelligitur fuisse persona, una ex natura, altera ex gratia, una in hominis proprietate, altera in spiritu et virtute. Una, qua per conditionem nature ceteris hominibus congrueret, altera qua per eminentiam deificationis et vim sacramenti cuncti saliis precelleret. In una quippe erat naturaliter individuus homo, in altera per gratiam Christus, id est Deus-homo». De consecratione pontificum et regum // MGH, Ldl, Vol. 3, P. 664. Цит. по: Канторович Э.Х. Два тела короля. С. 45.

нашла свое отражение концепция правителя как *christomimetes*, буквально «воплотителя» Христа, «представляющего собой на уровне земного мира двухприродного Бога»[347]. Фигура Генриха изображена выступающей из золотой мандорлы, заслоняя и как бы символически замещая собой фигуру Христа. Движение Генриха из глубины миниатюры навстречу зрителю подчеркивается пространственной организацией миниатюры (Илл. 258.). Как видно на схеме, фигура правителя расположена на самом верхнем пространственном уровне изображения. Динамика из глубины миниатюры навстречу зрителю подчеркивается движением фигур Ангелов, которые оказываются «между» различными пространственными планами: их ноги выходят из-под орнаментальной рамки, а руки поддерживают меч и копье, которые держит Генрих[348]. Усиливает эффект пространственного расслоения и вибрирующие цветовые поверхности фона, испещренные маленькими белыми точками. Акцент, который делает художник на «выходе» Генриха из мандорлы навстречу зрителю, соотносится с концепцией Божественной природы королевской власти[349]. Молодой король выходит ко вверенному ему народу, становясь транслятором Божественной воли. Бог действует через своего помазанника, который есть «Бог и Христос по благодати». Эта обращенность правителя к зрителю подчеркивается также и в тронном изображении. В противоположность миниатюре Золотого Кодекса, где голова Карла повернута вправо, лицо Генриха изображено строго фронтально. В руках он держит скипетр и державу, еще раз подчеркивающие вселенский характер власти благословенного Богом правителя.

«Двусторонний» характер образа императора, в котором нашли отражение две важнейшие для оттоновской эпохи эстетические традиции, соотносятся с двумя природами, человеческой и Божественной, соединенными в короле. Пограничный характер фигуры правителя

347 Канторович Э.Х. Два тела короля. С. 46.
348 При этом кончик копья в виде Распятия перекрывает ту же орнаментальную рамку, что еще раз подчеркивает выдвинутость фигуры правителя.
349 Канторович Э.Х. Два тела короля. С. 47.

подчеркивается и местоположением его изображений в рукописи. Образ Генриха оказывается обращенным и к предшествующим миниатюрам страниц календаря, и к следующей за ними важнейшей части богослужения с Каноном мессы (12v – 21r). Таким образом, лист с изображениями короля служит своеобразной «проницаемой зоной» между двумя неравнозначными частями текста: календарем, выполняющим служебную функцию, и наиболее значимой частью Сакраментария. Это подчеркивает сквозной характер трехмерного меандрового орнамента, окружающего по периметру обе миниатюры. Данный мотив, как уже упоминалось, нередко использовался в качестве обозначения символической границы между сакральным и профанным пространством.

В то же время, между правителем и началом евхаристического Канона располагается образ св. Григория Великого (Илл. 85.), которому приписывалось авторство Сакраментария (лист 12r). Святитель, облаченный в расшитые золотом епископские одежды, восседает на троне, осененном полукруглой аркой, опирающейся на две золотые колонны. Григорий изображен за работой. На пюпитре, соединенном с троном святого и напоминающем архитектурное сооружение, лежит раскрытая книга. В правом верхнем углу миниатюры изображен голубь, символ Св. Духа. Данный иконографический тип, получивший в научной литературе название «видение св. Григория», имеет продолжительную историю. Первые изображения папы Григория Великого известны с VIII в. и восходят к фресковому циклу церкви Санта-Мария Антиква (705 или 707 г.)[350]. Начиная с каролингской эпохи, атрибутом святого становится голубь, символ Св. Духа[351]. Источником данной иконографии является отрывок из «Жития св. Григория» (“Vita beati Gregorii papae”), составленного Павлом Дьяконом (ок. 720 – 799 гг.) (Приложение 1.5.).

350 Ladner G.B. Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters. Roma, 1941. Bd. 1. S. 74.
351 Didron A.N. Christian Iconography: Or, The History of Christian Art in the Middle Ages.London, 1851. Vol. 1. Pp. 447-448.

Впервые изображение Григория Великого с голубем в оформлении рукописей встречается в так называемом Кодексе Эгино[352], созданном в Вероне в VIII веке (Илл. 86.). Миниатюра с образом святителя опирается на традицию изображения евангелистов, которая, в свою очередь, выросла из античного «авторского портрета», предваряющего текст произведения[353]. Святой Григорий, подобно евангелисту, представлен за работой. В соответствии со священным саном, он изображен в епископском облачении, с палием, голова осенена золотым нимбом. Повторяя иконографию евангелистов, художник помещает образ святого внутрь полукруглой арки. При этом в тимпане на месте символического животного, символа евангелиста, изображен голубь[354].

Впоследствии история видения св. Григория раскрывается в Сакраментарии Карла Лысого[355] (Илл. 87.). Здесь папа представлен уже вместе с писцами. В дальнейшем история видения многократно воспроизводилась в оформлении рукописей в оттоновскую эпоху. В первую очередь, необходимо вспомнить лист из регистра св. Григория[356], созданный в 980-е годы в мастерских Трира (Илл. 18.). В отличие от Сакраментария Карла Лысого, святой изображен здесь в полномасштабном архитектурном окружении. Как и в листе Кодекса св. Григория, в миниатюре Сакраментария св. Гереона[357] (Илл. 62.), произведения кёльнского скриптория рубежа тысячелетий, святой Григорий изображен с одним писцом, а голубь сидит у него на плече. Иконография «Видения» встречается также в Сакраментарии

352 Berlin,Staatsbibliothek Preußische Kulturbesitz, MS Phill. 1676, folio 25v. Верона, 796 – 799 гг. Ср.: Зотова Е.В. Изображения епископов в рукописях Германии X-XII вв. С. 114.
353 Зотова Е.В. Изображения епископов в рукописях Германии X-XII вв.С. 114-115.
354Там же. С. 115.
355 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 1141, folio 3r. Придворная школа Карла Лысого, до 869 г.
356 Trier, Stadtbibliothek, Hs. 171/1626a. Трир, 980-е гг.
357 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat.817. Sacramentarium Sancti Gereonis Coloniensis. Кёльн, X-XI вв.

св. Веремунда[358] (ок. 1000/02) и в Книге комментариев Григория Великого на Иезекииля[359] (Илл. 63.).

Итак, образ папы Григория Сакраментария Генриха II опирается на богатую традицию изображения святого. Мастер использует важнейшие мотивы созданных ранее образов святого: связь с традицией «авторского портрета», осеняющая образ полукруглая арка, епископские облачения, лицо, обращенное к слетающему с Небес голубю. В то же время, нельзя выделить какой-либо конкретный образ, который мог бы послужить основой для миниатюры Сакраментария. Регенсбургская миниатюра подчеркнуто репрезентативна: в ней нет фигур писцов и повествовательности Регистра св. Григория или каролингского Сакраментария. Образ святого тесно связан с орнаментальным убранством страницы: золотая арка как будто наложена поверх декоративных лент, а трон словно парит на фоне вибрирующего орнаментального фона.

Более интересна параллель между расположением миниатюр Сакраментария и упомянутой посвятительной миниатюры книги комментариев на Иезекииля (Илл. 60.). Здесь св. Григорий изображен в верхней левой части миниатюры, в то время как центральной фигурой композиции является император Генрих II, которому монах вручает рукопись. Епископ, таким образом, оказывается посредником между императором, изображенным вместе с монахом в нижнем регистре композиции, и Небесной сферой. Подобным образом, в Сакраментарии образ св. Григория служит связующим звеном между двумя смысловыми частями богослужебной книги. Предшествующие изображению св. Григория страницы календаря, отражающие течение церковного года, и образы правителя, здравствующего к моменту создания рукописи, символически связаны с идеей текущего времени. Напротив, следующее за образом св.

358 Ivrea, Biblioteca Capitolare. Cod. LXXXVI. Fol. 80.
359 Bamberg, Staatsbibliothek, Bibl 84, folio 1v. Юж. Германия, предп. Зееон, I четверть XI в.

Григория пространство Канона освящено совершающимся Таинством Евхаристии и символически сопоставлено с трансцендентной, вневременной действительностью. Таким образом, в обоих памятниках можно проследить иерархическую систему образов, выполняющих функции посредничества между земным и Небесным миром.

В то же время, в Сакраментарии иерархическая структура приобретает ярко выраженный литургический оттенок. Это подчеркивается тем, что святой Григорий представлен в миниатюре в полном литургическом облачении. Художник подчеркивает епископское достоинство святителя, образ которого служит связующим звеном между двумя смысловыми частями богослужебной книги. Важно отметить, что подобное расположение миниатюры соотносится с идеями Псевдо-Дионисия Ареопагита. Согласно его трактату «О Небесной иерархии», епископ находится на высшей ступени Церковной иерархии и является связующим звеном между земным и Небесным миром[360].

Итак, следующие за образом святого Григория страницы (12v – 21v) посвящены ядру богослужения – евхаристическому канону. Эти страницы включают не изменяемые (за исключением Префация) в течение богослужебного года молитвы, отмеченные особым богатством декоративного убранства. Традиция расположения Канона мессы в начале Сакраментария и выделения его художественным декором связана с новой редакцией богослужебной книги, подготовленной и посланной папой Адрианом I Карлу Великому в 789 году[361]. К началу XI в. выделение страниц Канона инициалами и миниатюрами стало уже устоявшейся традицией.

В декоративном оформлении ядра богослужения раскрывается тот же принцип, что и в оформлении мартирология: текст членится на смысловые части полностраничными инициалами. Подобно проницаемым зонам, они

360 Дионисий Ареопагит. Сочинения. Толкования Максима Исповедника. СПб., 2002. С. 17.
361 Pächt O. Buchmalerei des Mittelalters. S. 35.

отделяют одно пространство текста от другого. Эту особенность легко проследить на примере двух инициалов, занимающих разворот (12v – 13r) и открывающих декоративное оформление ядра Сакраментария (Илл. 88 – 89.). Обе страницы выполнены по образцу фронтисписов, предваряющих Евангелия от Матфея[362] и от Луки[363] Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам (Илл. 44, 48.). Лист 12v (Илл. 88.) повторяет центральную часть композиции листа 17r (Илл. 44.) каролингской рукописи: треугольные «створки» с двух сторон обрамляют расположенный в центральной части инициал *IN-cipit* (лат. начало). Точно так же инициал *Liber sacramento(rum)* (лат. книги тайнств) (Илл. 89.) повторяет композицию листа 66r (Илл. 48.): буквица *Liber* располагается в центре креста, образованного четырьмя пурпурными полями с надписью *sacramento(rum)*; по четырем углам располагаются медальоны с восьмиконечными звездами. Сопоставляя оттоновские «копии» с каролингскими образцами, легко проследить, какие акценты делает оттоновский художник для достижения эффекта «проницаемой перегородки». Как и в первом инициале Сакраментария, *IN-cipit martyrologium* (лат. Начало мартирология), пространственное «расслоение» страниц (Илл. 75.) усиливается за счет колористического и орнаментального решения листа. Противопоставление вибрирующих поверхностей фонов, покрытых мельчайшими белыми точками, и лежащих «поверх» фона золотых завитков создают впечатление своеобразной металлической ажурной «решетки», сквозь которую проходит взгляд зрителя. Также подчеркивают этот «сквозной» характер инициала яркие цветовые пятна в паузах между завитками буквиц, напоминающие одновременно и технику перегородчатой эмали, и цветные стекла витража. Усиливает «проницаемость» страниц и мотив треугольных «створок» на листе 12r, напоминающих раскрытые дверцы реликвария (Илл. 243, 263.1.). Чтобы акцентировать на них внимание

362 München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 14000, Codex Aureus von St. Emmeram, fol. 17r. Школа Карла Лысого, ок. 870 г.

363 München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 14000, Codex Aureus von St. Emmeram, fol. 66r. Школа Карла Лысого, ок. 870 г.

зрителя, художник отказывается от каролингской системы из нескольких орнаментальных рамок, так что края створок выходят за край миниатюры, подчеркивая их открытость, как бы приглашающую зрителя внутрь.

Те же особенности можно проследить и в инициалах *Vere Dignum* и *Te igitur*, расположенных на страницах 14r (Илл. 90.) и 16r (Илл. 91.). Традиция оформления этих молитв Канона мессы декоративными инициалами восходит к концу VIII века. К началу XI века украшение молитвы Префация “Vere Dignum et iustum est…” (лат. «Воистину достойно и праведно есть…») заглавными буквами *V* и *D*, соединенными в единую анаграмму, и начало Канона “Te igitur, clementissime Pater…” (лат. «Итак, милостивейший Отче…») инициалом *Te* получило весьма широкое распространение в иллюминированных сакраментариях[364]. Инициалы регенсбургской рукописи в полной мере соответствуют исторически сложившейся традиции. Стилистически они чрезвычайно близки к Золотому кодексу из Санкт-Эммерам, хотя и не являются непосредственными копиями страниц каролингской рукописи: буквицы образованы золотыми лентами, сплетающимися в сложные узлы; выходящие из них завитки переплетаются подобно ажурной решетке. В то же время, как и в парных фронтисписах на листах 12v-13r, художник акцентирует внимание на «проницаемом» характере декоративных страниц, противопоставляя «металлический» каркас золотых завитков инициала зрительно уходящим в глубину, цветовым полям фона. Тот же мотив переплетающихся завитков, только гораздо менее крупных, повторяется и в нижних частях композиций, где продолжаются тексты молитв, исполненные золотыми буквами поверх растительного декора.

Можно предположить, что размер инициала определялся не только значимостью той части богослужения, которую предваряет буквица, но тем, какие текстовые пространства она разграничивает. Так, инициал *Vere dignum*

364 Pächt O. Buchmalerei des Mittelalters. Ss. 39-40.

занимает меньше половины страницы, поскольку располагается между двумя частями вступления к Канону, литургическим диалогом *Sursum corda* и молитвой Префация. Напротив, инициал *Te igitur* отделяет Канон от вступительной части, и, соответственно, буквица занимает три четверти внутренней части фронтисписа.

Важно отметить, что окружающие страницы орнаментальные рамки также включаются в смысловое членение богослужебного текста. Так, декоративное решение рамки с трехмерным меандром, окружающей инициал *Te igitur*, в точности повторяет решение листа 13 v со вступительным диалогом *Sursum Corda* (Илл. 92.). Этот обмен репликами служащего священнослужителя с министратом является одним из древнейших элементов богослужения, предшествующим Канону мессы. Можно предположить, что в Сакраментарии трехмерный меандр выделяет начало двух частей ядра богослужения: вступительных молитв и самого Канона. Меандровый орнамент в качестве проницаемой границы подчеркивает смысловое разделение и одновременно усиливает эффект «прохождения» взгляда из одного текстового пространства в другое.

Таким образом, процесс чтения осмысливается как движение сквозь дискретные пространства: проходя сквозь вступительный диалог, затем через Префаций, читатель, наконец, «вступает» в Евхаристический канон. В противоположность проницаемости инициала *Te igitur*, текст канона, подобно страницам календаря, окружен орнаментальными мотивами, которые стелются вдоль плоскости листа, не предполагая пространственного расслоения.

В целом, необходимо отметить, что рассмотренные элементы художественного декора страниц Канона вполне традиционны для оттоновской эпохи, что, вероятнее всего, связано с тем, что рукопись создавалась по заказу императора, и, следовательно, должна была выполняться со всей тщательностью. Тем более необычным в этой связи

представляется расположение на листе 15, перед текстом Канона, миниатюр «Распятие» (Илл. 93.) и «Жены-мироносицы у Гроба» (Илл. 94.), случай, не имеющий аналогов в оформлении Сакраментариев [365]. Традиционно за молитвой Префация следует композиция «Христос во Славе», а прямо перед Каноном располагается «Распятие». Важно отметить, что изображенные евангельские сцены повторяются в рельефе из слоновой кости, расположенной на лицевой стороне оклада Сакраментария[366] (Илл. 73.). По всей видимости, дублирование этих композиций перед Каноном акцентирует внимание зрителя на концепции искупительной Жертвы Христа, принесенной за грехи людей. При этом расположение миниатюр на двух сторонах одного листа наглядно демонстрирует, что Смерть и Воскресение Иисуса являются воплощением единого акта Искупления.

Тема смерти Спасителя акцентируется в композиции с «Распятием» закрытыми глазами Иисуса, традиционно указывающими на Его телесную кончину. Стоящие у подножия Креста св. Мария и св. Иоанн скорбят о смерти Учителя. Мария простирает руки к своему Божественному Сыну, а Иоанн утирает слезы краем длинной желтой тоги. Вместе с ними скорбит и вся Вселенная: над горизонтальной перекладиной Креста видны полуфигурные изображения Солнца и Луны, закрывающие одеждами свои лица.

Воскресению Христа посвящена миниатюра с двумя Женами-мироносицами, изображенными слева от высокой башни, символизирующей Гроб Господень. Справа от открытой двери Гроба изображен Ангел, который «отвалил камень от двери гроба и сидел на нем». Таким образом, миниатюра иллюстрирует отрывок Евангелия от Матфея (Мф. 28. 1 – 7), повествующий о видении Ангела «Марии Магдалине и другой Марии» у гроба Спасителя. Отметим, что миниатюра с Женами, расположенная на обороте композиции с Распятием, совершенно совпадает с ней по размеру, так что одно изображение является как бы оборотной стороной другого. Более того,

365 Frese T. “Kommt und seht den Ort” ... S.38.
366 Ср.: Garrison E. Ottonian Imperial Art and Portraiture. P. 146.

художник стремится показать тесную связь двух событий Священной истории через соответствие элементов композиций на лицевой и оборотной стороне листа. Так, горизонтальная орнаментальная лента, разделяющая сцену «Воскресения» на две неравные части, расположена соответственно поперечной перекладине Креста. Одновременно художник заметно смещает Распятие вправо для того, чтобы оно соответствовало композиции с Женами, соответственно смещенной влево для того, чтобы освободить место для идущего вдоль правого края текста: “Angelus hic Domini solvit signacula busti”(лат. «Вот Ангел Господень снимает печати могилы»).

Таким образом, вертикаль Креста композиционно соответствует высокой увенчанной куполом башне, символизирующей Гробницу, фигуры Богоматери и Иоанна соответствуют двум Женам и Ангелу, изображенным с двух сторон от входа, а персонификации Солнца и Луны – маленьким фигуркам стражей гробницы, сидящим на вершине башни. Любопытно, что, подобно тому, как горизонтальная перекладина Креста символически отделяет небесные сферы с Солнцем и Луной от земного пространства, соответствующая ей орнаментальная лента в миниатюре с Женами-мироносицами замыкает фигуры стражей в отдельном, ограниченном прямоугольном поле. Тобиас Фрезе указывает на то, что, заключая воинов в отдельное замкнутое пространство, художник подчеркивает неспособность воинов увидеть и услышать происходящего в нижней части изображения[367]. На бесплодность труда стражей косвенно указывает и надпись, идущая вдоль края изображения:“Custodes cassi servant hic claustra sepulchri” (лат. «Вот сторожат стражи запоры гробницы пустой»). Прилагательное *cassi* (лат. пустой, бесплодный, тщетный) может относиться не только к гробнице (*sepulchra*), но и к воинам (*custodes*).

Параллелизм двух миниатюр подчеркивается и общими принципами их пространственной организации (Илл. 262.). Как и композиции с

367 Frese T. “Kommt und seht den Ort” ... S.46.

императором, изображения состоят из нескольких пространственных «слоев». Фигуры персонажей парят над пурпурным фоном, перекрывая друг друга. При этом орнаментальная рамка выступает в роли своеобразного «позема». Художник «закрепляет» на ней Распятие и Гробницу. Мраморные колонны башни как будто «вставляются» в приготовленные для них прорези в золотой ленте. Подобным образом и основание Креста словно уходит под широкие лепестки орнаментальной рамки.

Таким образом, композиции с Распятием и Женами у Гроба зрительно «накладываются» друг на друга. По всей видимости, для достижения эффекта такого композиционного соответствия в качестве образца для миниатюры с Женами-Мироносицами был использован каролингский рельеф из слоновой кости, который был использован при создании заказанного в мастерских Регенсбурга оклада для Книги Перикоп Генриха II (Илл. 95.). Эта рукопись, созданная в мастерских Рейхенау, была, как и Сакраментарий, подарена правителем Бамбергскому собору. Если предположение Э. Гаррисон справедливо и оба манускрипта относятся к первому оформлению базилики [368] , то Сакраментарий и оклад Книги Перикоп создавались приблизительно в одно и то же время в Регенсбурге. В таком случае создатели миниатюры с Женами у Гроба Господня вполне могли быть знакомы с каролингским памятником. Вероятнее всего, выбор рельефа в качестве образца для миниатюры определила высокая башня-гробница, расположенная в центральной части рельефа, которая могла соответствовать вертикали Креста на обороте изображения.

Важно отметить, что миниатюры с Распятием и Воскресением традиционно предшествуют Пасхальному канону [369] . Таким образом, необычное расположение миниатюр в Сакраментарии не только глубоко раскрывает богословскую идею Искупления, но и делает дополнительный акцент на Воскресении Спасителя. Этот акцент может быть связан с

368 Garrison E. Ottonian Imperial Art and Portraiture. P. 138.
369 Garrison E. Ottonian Imperial Art and Portraiture. P. 149.

концепцией совоскресения верующих Христу благодаря участию в Евхаристии. Эта идея, основывающаяся на словах Спасителя «Ядущий Мою Плоть и пиющий Мою Кровь имеет жизнь вечную, и Я воскрешу его в последний день» (Ин. 6, 54), приобрела особую актуальность в контексте апокалиптических настроений рубежа тысячелетий. Тема Воскресения Христа и общего воскресения верующих, таким образом, оказывается тесно связана с литургической функцией Сакраментария. Это подчеркивается не только расположением миниатюр, но и образным строем композиции с Женами у Гроба Господня.

В центре изображения оказывается опустевшая гробница Спасителя. В ней, в соответствии с текстом Евангелия от Иоанна, изображены «пелены лежащие, и плат, который был на главе Его, не с пеленами лежащий, но особо свитый на другом месте» (Ин., 20, 6). Это важнейшее место, *locus* миниатюры, выделяется жестом Ангела, указывающим на него пальцем. Вход в нее осенен полукруглой аркой из благородных камней. Значимость гробницы подчеркивает и надпись, идущая вдоль края входа: “Petra sepulchralis digne merito veneraris” (лат. «Камень могильный, достойно по справедливости почитаешься»).

Как замечает Фрезе, *petra sepulchralis*, могильный камень, к которому обращен текст, скорее относится ко всему архитектурному сооружению в целом: «могила, высеченная в скале» в тексте Вульгаты фигурирует как “monumenta excisum *de petra*” (Мк., 15, 46), в то время как камень, загораживающий проход, обозначается словами *lapis* или *saxum*. Таким образом, надпись как бы запечатлевает речь жен-мироносиц, почтительно предстоящих открытому Гробу. Торжественное обращение к гробнице, использование глагола *veneror* (лат. чтить, благоговейно почитать) отсылает к литургической практике, а слова *digne merito* согласуются с началом молитвы Префация *Vere dignum et iustum est*. Связь миниатюры с мессой подчеркивается и кадилом в руках Марии. Ангел и Жены, стоящие на

почтительной дистанции от Гробницы, напоминают священников, совершающих каждение алтаря в начале службы. При этом только кадило зрительно «проникает» внутрь священного пространства Гроба. Литургическое действие, каждение, разбивает на две части слово *sepul/chraris* (лат. могила), метафорически, и, в то же время, очень наглядно демонстрируя идею снятия печатей с гробницы.

Итак, в образном строе миниатюры подчеркивается параллель между «местом, где положили» Спасителя и алтарем, на котором в таинстве Евхаристии совершается Бескровная Жертва Христа. В то же время, текст и изображение подчеркивают отсутствие Воскресшего Спасителя в миниатюре. Гробница пуста, и повторяющееся местоимение *hic*, указывает не только на связь персонажей с определенным местом, *locus'ом*, но и и на их присутствие в миниатюре, подчеркивая таким образом *отсутствие* в ней Христа. Об этом же говорит и текст Евангелия от Матфея: «Его нет здесь – Он воскрес» (Мф.. 28, 6). При этом, как справедливо замечает Фрезе, отсутствие Христа в миниатюре подчеркивает Его присутствие в Литургии. Этот своеобразный «выход» Христа из символического пространства миниатюры в реальную литургическую практику подчеркивается соответствием между орнаментальным декором композиции и страницы Канона с текстом молитвы о Пресуществлении Гостии в Тело Спасителя (лист 18r) (Илл. 96.). Вдоль края обеих страниц по испещренному белыми точками голубому фону идут золотые завитки. Важно отметить, что на обороте листа 18r находится текст молитв Пресуществления евхаристической Чаши в Кровь Христову. В свою очередь, орнаментальные мотивы этой страницы (Илл. 97.) повторяют декор, обрамляющий композицию с Распятием. В отличие от других текстовых страниц Канона, лицевая и оборотная стороны листа 18 не составляют разворот с соседними страницами, так что момент Пресуществления оказывается своеобразным «разрывом» в декоративном оформлении Канона.
Таким образом, с помощью орнаментального декора страниц устанавливается важная смысловая связь между миниатюрами листа 15 и литургическим

действом. Особенный акцент в эту связь вносят крылатые символы Евангелистов, изображенные в углах миниатюры с Распятием[370]. Как правило, Тетраморф сопровождает образ Христа во Славе, чье традиционное место в оформлении богослужебной книги занимает Распятие. Таким образом, две композиции как бы «наслаиваются» друг на друга, благодаря чему Крест Христов сопоставляется с Престолом Господним, а тема Искупления соединяется с темой вечной Славы Спасителя. Историческое событие Распятия, таким образом, выводится на внеисторический уровень, демонстрируя вечность Жертвы Христа, которая вновь и вновь приносится за Литургией. Итак, акт Божественного Искупления, которому посвящены миниатюры, получает завершение и исполнение в Таинстве Евхаристии, которое осуществляется в реальном пространстве храма. Воскресший Христос, отсутствующий в миниатюре с женами-мироносицами, «выходит» в жизнь и преподается через евхаристические Тело и Кровь верующим.

Американская исследовательница Э. Гаррисон усматривают параллели между миниатюрами с Распятием и женами-мироносицами у Гроба и композициями с правителем [371] . Параллели можно найти и в композиционном, и в образном строе миниатюр. Так, в основе коронационного изображения лежит композиционный крест, образованный фигурами Христа и Генриха и горизонтальной орнаментальной лентой, разделяющей изображение на верхний и нижний регистры. Фронтальное изображение короля с поднятыми кверху руками напоминает фигуру распростертого на Кресте Спасителя. Эту параллель с Распятием усиливают фланкирующие фигуру правителя епископы. Существенно и то, что Святое Копье, символ власти короля, является значимой реликвией, непосредственно связанной со Святым Крестом.

370 Фрезе указывает на связь между текстом Sanctus (14v) и миниатюры с Распятием: символы евангелистов могут быть поняты как апокалиптические существа, взывающие трисвятую песнь. Скорбь изображения, таким образом, сопровождается ликованием текста. Ср. FreseT. “Kommt und seht den Ort” … S. 44.

371 Garrison E. Ottonian Imperial Art and Portraiture. P. 146 и далее.

В то же время, более существенным представляется то, что обе пары связанных по смыслу миниатюр располагаются на двух сторонах одного листа. Эта параллель неслучайна. Распятие и Воскресение составляют две стороны одного события – Искупления подобно тому, как образы короля составляют две стороны правления Генриха: как помазанника Божьего и как светского владыку. В то же время, в обоих случаях две композиции невозможно воспринять одновременно. Чтобы увидеть миниатюру с женами-мироносицами, нужно перевернуть страницу с изображением Распятия. Таким образом, между двумя композициями остается временная пауза, необходимая для перехода от одного изображения к другому. Можно предположить, что эта пауза осмысливается художником как символ временного промежутка между историческими событиями Распятия и Воскресения. То есть художественными средствами подчеркивается, что событие Искупления, имеющее, с христианской точки зрения, вневременное значение, связано с событиями, развернутыми во времени. Миниатюры демонстрируют, что между Распятием и Воскресением Тело Христа, умершего и воскресшего, претерпело некое качественное преображение. Воскресший Христос стал новым Адамом, открыв, согласно апостолу Павлу, всем верующим возможность вечной жизни.

Подобным образом миниатюры с правителем демонстрируют существенное изменение, происходящее с правителем Генрихом во время коронации. Как пишет цитировавшийся нами выше Нормандский Аноним, король после помазания становится «пророком»[372]. Христианский владыка, с точки зрения политической теологии начала XI в., не просто становится «викарием Бога» на земле. Правитель приобщается в Таинстве елеопомазания к Божественной природе, становясь таким образом «смешанным лицом» (*persona mixta*), личностью, соединяющей в себе, подобно Христу, две природы. Как писал Э.Х. Канторович, «Св. Дух

372 Канторович Э.Х. Два тела короля. С. 46. Ср.:“Post unctionem vero insilivit in eum spiritus Domini, et propheta factus est, et mutates est in virum alium.” После помазания на него сходит Святой Дух, и он становится пророком, превращаясь в другого человека.

«нисходит» на земного царя в момент помазания и делает его «другим человеком» (*alius vir*) и преображает его в потоке времени» [373]. Таким образом, правитель силой благодати «обоживается», приобретает богоподобие, а значит, и принципиально новый онтологический статус.

Итак, параллелизм двух парных миниатюр Сакраментария наглядно иллюстрирует концепцию преображения короля при коронации, приобретения им нового «богоподобного» статуса. Временная пауза между изображениями Генриха II подчеркивает, что король находится во времени, и, в то же время, преображается силой Божественной Благодати. При этом, упомянутые выше особенности пространственной организации коронационной миниатюры, подчеркивающие движение фигуры короля навстречу зрителю могут быть сопоставлены с «выходом» Христа из миниатюры с женами у Гроба в реальное пространство литургии в Таинстве Евхаристии[374].

Завершают художественное оформление ядра Сакраментария декоративные страницы с изображением Длани Господней и Божественного Агнца, также находящиеся на двух сторонах листа 21 (Илл. 98, 99.). Расположенная на лицевой стороне миниатюра с Божественной Десницей представляет собой копию декоративной страницы Золотого Кодекса, предваряющей Евангелие от Иоанна (Илл. 49.). Несмотря на то, что, как и в каролингской рукописи, Длань располагается в центре листа, окруженная несколькими орнаментальными кольцами, смысл образа в двух композициях существенно различается. Надпись, окружающая Божественную Длань в

373 Там же.

374 Современная исследовательница Сакраментария Генриха II Элиза Гаррисон придерживается мнения, что расположение миниатюр подчеркивает не столько новый статус, приобретенный Генрихом в момент коронации, сколько поворот в его внутренней и внешней политике. Весьма ценно ее предположение о том, что временной разрыв между миниатюрами может быть связан с обстоятельствами восшествия на престол Генриха и отражать временной промежуток между его коронацией в Майнце и воцарением с возможным повторным коронованием на троне Карла Великого в Аахене. Тем не менее, представляется, что связь миниатюр с конкретными историческими обстоятельствами не исключает отражения в них актуального для того времени представления о королевской власти. Как и любое значительное произведение искусства, миниатюры Сакраментария Генриха II допускают несколько прочтений, не противоречащих друг другу.

Золотом Кодексе, указывает на защитную функцию изображения. Это значение образа характерно для ряда каролингских памятников. Можно вспомнить Десницу, расположенную на оборотной стороне оклада Псалтири Дагульфа [375] (ок. 795 г.) (Илл. 100 – 100.2.). В угловых медальонах представлены Петр, Павел и двое других апостолов[376]. Подобное же значение имеет образ Длани в миниатюрах с правителем рукописей, созданных в придворной школе Карла Лысого: Библии Вивиана[377] (Илл. 38.1.), Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам [378] (Илл. 36.), во фронтисписе Второзакония Библии Сан-Пауло фуори ле муро [379] (Илл. 15.1.). В каролингской монументальной живописи образ Длани встречается в апсидной мозаике церкви в Жерминьи-де-Прэ [380]. (Илл. 103.). Как замечает У. Дибольд, в оттоновском искусстве, опирающемся и подражающем каролингским образцам, образ Длани Божией часто приобретает ту же защитную функцию. Это справедливо и в отношении образа спускающейся с небес Десницы Божией в тронной композиции самого Сакраментария. Однако в декоративной странице листа 21r Божественная Длань, напротив, иллюстрирует литургический текст, возглас священнослужителя: “Pax Domini sit semper vobiscum” (лат. «Мир Господа да будет всегда с вами»). Эти слова, традиционно не выделявшиеся в иллюминированных сакраментариях, обращены к собравшимся в храме верующим: сослужащий ему министрант, олицетворяя паству, отвечает: “Et cum spiritu tuo” (лат. «И со духом твоим»). Таким образом, изображение Божественной Десницы становится в регенсбургской миниатюре символом благословения не одного

375 Paris, Louvre, MR 370-371. См.: Nees L., Holter K. Der golden Psalter “Dagulf-Psalter.” Vollstandige Faksimile-Ausgabe im Originalformat von Codex 1861 der Osterreichischen Nationalbibliothek // The Art Bulletin. 1985. Vol. 67. № 4. S. 681.

376 Адам Коуэн отмечает, что характер композиции позволяет предположить, что Длань связана с темой апостольской проповеди. См.:Cohen A. The Uta Codex … P.33.

377 Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS lat. 1, f. 423r.

378 München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 14000, Codex Aureus von St. Emmeram, fol. 5v. Школа Карла Лысого, ок. 870 г.

379 Roma, Abbazia di San Paolo fuori le Mura, Biblia San Paolo fuori le Mura. Folio 50 r. Придворная школа Карла Лысого, ок. 870 г.

380 Также необходимо отметить, что образ десницы встречается и в англо-саксонском искусстве X века, например, в Миссале Леофрика, созданном предположительно в Гластонбэри около 979 г (Oxford, Bodleian Library MS. Bodl. 579, fol. 49r.) (Рис. 113). Здесь, впрочем, образ связан с таблицей, позволяющей вычислять дату Пасхи.

конкретного человека, но всего сообщества верующих. Это подчеркивается и в надписи, идущей вдоль пурпурного кольца, окружающего центральный медальон: “Sancta Dei Patris benedicat Dextera nobis omnes atque suo nos salvet ubique sub umbro” (лат. «Да благословит всех нас святая Десница Бога-Отца, и сохранит нас под своим владычеством»).

Глаголы *benedicere* и *salvere*, по земечанию исследователей, подчеркивают связь изображения с литургической функцией книги[381]. Связь образа Десницы с Евхаристией усиливается характером расположения Длани. В противоположность странице Золотого Кодекса, она спускается сверху, выходя из облаков, и благословляет маленькую Чашу в нижней части медальона[382]. Эта деталь приобретает особое звучание, если учесть, что возглас *Pax Domini…* произносится непосредственно после так называемого Смешения Видов, погружения евхаристического Хлеба в Чашу. Таким образом, Длань связывается с идеей Божественного благословения, ниспосылаемого на Чашу с евхаристической Кровью Христовой. Итак, оттоновский художник, внося минимальные изменения в образный строй каролингского образца, создает композицию с принципиально иным содержанием.

По наблюдению Э. Гаррисон, мастер «включает» в образный строй композиции технический дефект листа, отверстие, оставленную циркулем при черчении круглых медальонов[383]. Художник размещает Длань таким образом, что отверстие оказывается в центре Ладони, напоминая о ранах от гвоздей на ладонях Спасителя. Таким образом, миниатюра приобретает неожиданные христологические коннотации. При этом евхаристическая Чаша расположена прямо под раной, как будто собирая капающую из нее Кровь Христову. Таким образом, в декоративной странице с Божественной Дланью раскрывается та же идея связи искупительной Жертвы Спасителя с

381 Garrison E. Ottonian Imperial Art and Portraiture. P. 30.
382 Cohen A. The Uta Codex … P.30.
383 Garrison E. Ottonian Imperial Art and Portraiture. P.149.

Таинством Евхаристии, которой посвящены парные изображения Распятия и жен-мироносиц у Гроба. Образ Длани Господней выражает благословение и обетование Жизни Вечной, данное благодаря крестной смерти Христа; это же обетование вспоминается и в процессе служения Литургии, в которой вновь и вновь воспроизводится вечная Жертва Спасителя[384].

В декоративной странице подчеркивается и концепция реального присутствия Христа в Евхаристии, его соединения через св. Дары с каждым из верующих. Эта идея раскрывается в миниатюре благодаря особенностям ее композиционно-пространственной организации (Илл. 253.). Орнаментальные элементы, заключенные в окружности, выстраиваются в «пространственную пирамиду» слоев, на вершине которой оказывается изображение Длани и Евхаристической Чаши. Круги накладываются один на другой, так что верхние слои перекрывают нижние, подобно тому, как если бы они были вырезаны и наклеены один на другой. В результате центральный образ визуально «выступает» из глубины миниатюры на зрителя, подчеркивая идею Божественного благословения, распространяющегося на верующих через участие в Евхаристии[385].

Расположенный на обороте листа 21 фронтиспис с изображением Агнца (Илл. 99.), как и миниатюра с Божественной Дланью, повторяет композиционное решение листа Золотого Кодекса. Как и в странице 65 v каролингской рукописи (Илл. 47.), центральная часть композиции также разделена орнаментальными лентами на прямоугольные поля с текстом, исполненным большими золотыми буквами: “Agn[us] D[e]i qui tollis peccata mundi miserere nostri” (лат. «Агнец Божий, Который вземлет грехи мира, помилуй нас!»).

---

384 Ibid. P.152.

385 Подробнее об этом см.: Банков М.С. Концепция Божественного Света в философии позднего неоплатонизма и ее отражение в композиционно-пространственной организации миниатюр сакраментария Генриха II (около 1000–1014 гг.) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2019 – № 4 Часть 2. С. 214 – 224.

Таким образом, композиция иллюстрирует слова песнопения *Agnus Dei*, которое поется перед началом причастия верующих. При этом, текст надписи, окружающей символическое изображение в центральном медальоне, фактически повторяет, слегка перефразируя, слова этой молитвы: “Agne Dei nostrum miserando tolle peccatum” (лат. «Агнец Божий, милосердствуя, избавь нас от греха»).

Как замечает Э. Гаррисон, такое повторение текста песнопения может быть понято как визуализация троекратного повторения этого гимна. Агнец Божий, древний символ Христа, оказывается, в буквальном смысле, окружен прославляющими его «ликующими гласами». Торжественный характер композиции подчеркивается расположением по четырем углам миниатюры медальонов с крылатыми символами Евангелистов. Таким образом, как и миниатюра «Распятие», декоративная страница соединяет в себе черты иконографии «Христос во Славе» и жертвенный образ Спасителя. Агнец, образ Христа, изначально символически связанный с жертвенной миссией Иисуса, представлен как победитель смерти. Таким образом, в двух миниатюрах, окружающих с двух сторон пространство Канона, вновь подчеркивается идея победы Христа над смертью, одержанной Им благодаря искупительному страданию. Связь важнейшей христианской концепции Искупления с Евхаристией подчеркивается в оформлении фронтисписа благодаря параллели между круглой формой центрального медальона с формой Гостии, Священного Хлеба, преломляемого во время пения молитвы на алтаре.

В то же время, образ Агнца, выступающего на зрителя из круглого медальона, в большей степени соответствует торжественному характеру композиции, чем изображение умершего на Кресте Спасителя. Образы апокалиптических животных в угловых медальонах позволяют исследователям трактовать композицию как символическое изображение Второго Пришествия. Связь образов Тетраморфа с апокалиптическими

животными из видения пророка Исайи, поющих трисвятую песнь, подчеркивается декоративным решением орнаментальной рамки. Волнообразные золотые завитки, идущие по испещренному белыми точками голубому фону, повторяют оформление страницы с молитвой Префация, завершающейся ангельской песнью: “Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus, qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis” (лат. «Свят, Свят, Свят Господь Бог Саваоф! Полны небеса и земля славы Твоей! Осанна в Вышних! Благословен Грядущий во имя Господне! Осанна в Вышних!»)

Торжественный характер композиции с Агнцем, связь образа Длани Господней с Крестной Смертью и, вместе с тем, расположение фронтисписов на двух сторонах одного листа позволяет устанавливать параллели между декоративными страницами и евангельскими сценами на двух сторонах листа 15. Таким образом, композиции листа 21 составляют третью пару двусторонних образов Сакраментария. Длань – демонстрирует раскрытие тайны Искупления через Евхаристию, а Агнец Господень являет собой победу над Смертью, которая осуществилась в Воскресении Христовом. По существу, в композициях с Десницей и Агнцем раскрываются те же темы, что и в предшествующих миниатюрах, однако представлены они в более отвлеченном виде. Заметим, что эти идеи, последовательно раскрывающиеся в трех парных композициях, претерпевают определенную эволюцию. От образа правителя, тесно связанного со Христом, однако находящегося во времени, автор программы миниатюр ведет нас к событиям Священной Истории, богословский смысл которых раскрывается в двух фронтисписах, завершающих программу художественного оформления Сакраментария. Получается, от более конкретных образов зритель поэтапно возводится к образам более абстрактным. Это «анагогическое» восхождение соответствует движению читателя сквозь текстовые пространства Сакраментария к ядру богослужения, Канону мессы.

Итак, завершая анализ цикла миниатюр Сакраментария Генриха II, можно заключить, что в этой рукописи регенсбургские мастера, опираясь и сознательно цитируя Золотой Кодекс из Санкт-Эммерам, а также опыт византийского искусства, создают оригинальный цикл композиций. Стилистически миниатюры тесно связаны с миниатюрами первого периода развития школы. Их отличает репрезентативность образов, соединение их с орнаментикой и большая роль текстового комментария. С точки зрения пространственной организации, рукопись напоминает соборную архитектуру и подчеркивает богослужебную функцию книги, создавая визуальную метафору отправления Литургии. Зритель словно движется сквозь манускрипт, проходя через проницаемые пространства декоративных инициалов. При этом сакральная значимость сменяющих друг друга текстовых зон усиливается, пока читатель не достигает Евхаристического канона, ядра богослужения. Это еще раз подчеркивает значение Литургии, идея, прослеживающаяся во многих миниатюрах рукописи. Одновременно раскрывается тема власти. Расположение двустороннего образа короля на границе различных по символической значимости текстовых пространств подчеркивает двойственность его природы. При этом роль правителя как земного христа наглядно демонстрируется послойной пространственной организацией коронационной миниатюры. Подобная пространственная структура, характерная для большинства миниатюр Сакраментария, отсылает к концепции иерархичности, отраженной в трактате Псевдо-Дионисия Ареопагита «О Небесной иерархии». Эта идея возвращает нас к общей композиции рукописи, в которой раскрывается концепция *анагогического восхождения* – от менее значимых текстовых пространств к более сакральным, от парных образов здравствующего короля к наиболее абстрактным изображениям Божественной Длани и Агнца.

Концепция иерархичности получит наиболее полное отражение в текстах, образах и пространственной организации следующего манускрипта школы Регенсбурга – Кодекса Уты.

Кодекс аббатисы Уты. Обратимся к другому великолепному манускрипту, созданному в мастерских Регенсбурга в период расцвета. Кодекс аббатисы Уты из монастыря Нидермюнстер представляет собой рукопись, состоящую из 119 листов размером 382 × 274 мм, сшитых в 18 тетрадей. В настоящее время он находится в Баварской Национальной библиотеке (инвентарный номер Clm. 13601). Манускрипт представляет собой книгу Перикоп, богослужебный сборник, в котором собраны евангельские чтения, соответствующие дням церковного календаря. В отличие от большинства аналогичных собраний, отрывки из Священного писания расположены не в порядке богослужебного круга, а в соответствии с тем, из какого Евангелия взят тот или иной текст. Как и многие книги Перикоп оттоновского времени, Кодекс Уты богато украшен миниатюрами и декоративными страницами. Изображения, как и текст, занимают прямоугольные поля размером 245 × 130 мм.

Миниатюра «Длань Господня», открывающая композицию кодекса, расположена на обороте первой страницы рукописи (лист 1v). На другой странице разворота (лист 2r) изображена донаторская сцена: аббатиса Ута приносит в дар Божией Матери драгоценную рукопись. Следующие парные композиции «Распятие» и «Месса св. Эрхарда» расположены на листах 3v и 4r. Разворот с изображением евангелиста Матфея и инициалом *Liber* (листы 5v и 6r) открывают евангельские чтения. Все три великолепно украшенных разворота отделены друг от друга пустыми страницами, создающими своеобразные «паузы» между миниатюрами. Завершает первую тетрадь рукописи декоративная композиция с текстом, расположенная на обороте инициала (лист 6v).

Отрывки Евангелия от Матфея заканчиваются на листе 39v. Пустой разворот отделяет их от композиций, открывающих чтения второго Евангелия от Марка. Миниатюры следуют в той же последовательности, что и перед отрывками от Матфея: сначала изображение евангелиста, затем инициал *Maria*, образующие разворот (41v – 42r). Декоративная страница на обороте инициала открывает текст первого чтения (лист 42v). В том же порядке располагаются миниатюры перед каждым блоком евангельских отрывков. Разворот с образом Луки и инициалом *In illo tempore* (листы 59v – 60r) и парные страницы с изображением Иоанна и инициалом *In principio* (листы 89v – 90r) предваряют декоративные страницы, открывающие соответствующие евангельские чтения. Миниатюры отделяются от предшествующих чтений пустыми разворотами. Точно такая же «пауза» разграничивает последний блок евангельских отрывков и *Capitulare evangeliorum*, список памятных дат и необходимых в эти дни чтений, который должен был служить руководством для отправляющего службу клирика (листы 112r – 119r).

Таким образом, иллюминированные развороты, открывающие рукопись, сконцентрированы в первой тетради. Последующие страницы с миниатюрами предваряют тексты богослужебных чтений. По мнению А. Коуэна, такая внутренняя организация кодекса Уты является обычной для богато украшенных рукописей того времени. Это говорит «о тщательности исполнения книги», отсутствии неточностей «как в ее изначальной программе, так и в исполнении»[386].

Происхождение рукописи из мастерских Регенсбурга, как правило, не вызывает сомнения у исследователей. В пользу этого предположения говорит, прежде всего, изображение на листе 4r святого Эрхарда, почитавшегося как покровитель регенсбургского монастыря Нидермюнстер. Рукопись содержит чтение, посвященное дню памяти святого Эрхарда 8

386 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 14.

января “Vigilate ergo quia nescitus...” (лат. «Бодрствуйте, ибо не знаете …») (Мф. 24: 42-47) [387] . Подтверждают атрибуцию Кодекса Уты и данные палеографических исследований Б.Бишопа, свидетельствующие о связи рукописи с монастырем Санкт-Эммерам[388]. Известно, что манускрипт был в Регенсбурге в XV в., когда в 1414 - 1415 годах была выполнена копия миниатюры «Распятие» для так называемого Кодекса из Меттена[389]. Также сохранилась запись XVI века о Кодексе Уты в инвентарной описи библиотеки монастыря Нидермюнстер. В 1811 г. в ходе секуляризации церковного имущества рукопись была передана в Баварскую Национальную библиотеку[390].

Если атрибуция Кодекса не вызывает существенных разногласий у исследователей, то датировка памятника вызывает ряд трудностей. По данному вопросу ученые до сих пор не пришли к единому мнению. В своей капитальной монографии, посвященной Регенсбургской школе, Г.Сварзенски датирует Кодекс Уты первой четвертью XI века, основываясь на стилистическом сходстве манускрипта с Четвероевангелием из Ватиканской библиотеки [391] . С другой стороны, в своем исследовании, посвященном скрипторию Санкт-Эммерам, Б.Бишоп склоняется к более поздней датировке [392] . Немецкий исследователь исходит из палеографической идентичности текста Кодекса Уты и сборника проповедей, созданного в Санкт-Эммерам (Clm. 14039), который датируется серединой XI века. Бишоп делает вывод, что кодекс не мог быть создан до 1025 года. В своем исследовании оттоновской палеографии Хартмут Хоффман предлагает более общий промежуток между 1020 и 1040 годами[393].

387 Kuder U. Die Handschriften. S. 34.
388 Bischoff B. Literarisches und Kunstlerisches Leben … Ss. 77-115, особенно S. 79.
389 München, Bauerische Nationalbibliothek, Clm. 8201, fol. 97 v. Ср.: Cohen A.S. The Uta Codex … P. 11.
390 Klemm E. Die ottonischen und frühromanischen Handschriften…S. 35.
391 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei ...Ss. 88 - 132.
392 Bischoff B.Literarisches und Kunstlerisches Leben… S. 104.
393 Hoffmann H.Buchkunst und Konigtum im ottonischen und frühsalischen Reich.Stuttgart, 1986. Vol. 1. S. 294.

Исторические документы свидетельствуют о существовании в первой четверти XI века в монастыре Нидермюнстер аббатисы по имени Ута, что подтверждет датировку, основанную на стилистическом и палеографическом анализе. В хартии 1002 года, в которой Генрих II даровал монастырю Нидермюнстер освобождение от налогов и королевскую защиту, король обращается к «почтенной аббатисе» Уте[394]. Также и в хартиях 1006 и 1021 года правитель обращается к настоятельнице по имени Ута[395]. Наконец, в хартии от 10 мая 1025 года, в которой преемник Генриха II Конрад I подтверждает привилегии монастыря Нидермюнстер, Ута снова упоминается как аббатиса[396]. В то же время, остается вопрос о связи аббатисы Уты с миниатюрой Книги Правил, созданной для монастыря Нидермюнстер в конце X века. А. Коуэн в своей монографии, посвященной Кодексу Уты, утверждает, что вполне возможно предположить, что аббатиса Ута была настоятельницей монастыря приблизительно с 990 до 1025 года[397]. Таким образом, ввиду отсутствия необходимого для точной датировки фактологического материала, современные исследователи придерживаются мнения, что кодекс был создан около 1020 года, что соответствует как результатам стилистического анализа и палеографических исследований, так и документам, свидетельствующим о годах жизни заказчицы.

Миниатюра с Божественной Дланью

Обратимся к анализу художественной программы рукописи. Четыре первые миниатюры, не имеющие непосредственных аналогов в раннесредневековом искусстве, объединены в два разворота. Первый составляют миниатюры с образами Божественной Длани (Илл. 104.) и аббатисы Уты, предстоящей Деве Марии (Илл. 114.). Композиционная организация двух листов практически полностью совпадает. В центре

394 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 11; Monumenta Germaniae Historiae. Diplomata Regum et Imperatorum Germaniae. Vol. 3. Die Urkunden Heinrichs II. und Arduins // H. Bresslau (hgst.). Hannover, 1903. Ss. 31-32.
395 Monumenta Germaniae Historiae. Diplomata Regum ... Ss. 143, 582-583.
396 Monumenta Germaniae Historiae. Diplomata Regum et Imperatorum Germaniae. Vol. 4. Die Urkunden Konrads II., mit Nachträgen zu den Urkunden Heinrichs II // H. Bresslau (hgst.). Hannover, 1909. Ss. 33 – 35.
397 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 11; Hoffmann H.Buchkunst und Konigtum … S. 294.

располагается круглый медальон, сверху и снизу к нему примыкают полукруглые поля. По периметру идет орнаментальная рамка с квадратными изображениями по углам. Середины ее сторон выделены декоративными вставками и медальонами, образующими композиционный крест. Сходство организации двух страниц усиливает впечатление целостности разворота, открывающего рукопись, подобно церковным вратам. В этом смысле два первых разворота Кодекса Уты оказываются своего рода символической и семантической границей, обеспечивающей дополнительную защиту священному тексту. Одновременно, они, подобно нартексу романского собора, готовят читателей к восприятию Евангельского текста, как верующие готовятся вступить в пространство собора. Действительно, образы и тексты композиций содержат множество богословских идей, комментирующих события Нового Завета. Учитывая сложность миниатюр, представляется целесообразным рассмотреть вначале каждую по отдельности, а затем проанализировать их композиционное и символическое взаимодействие в развороте.

В центре листа 1v изображена Божественная Длань (Илл. 105.). Широкая ладонь, исполненная золотой краской, поднимается из небольшого полукруглого голубого поля в нижней части медальона. За Десницей виден вписанный в круг пурпурный треугольник, вокруг которого «бегут» изгибающиеся трилистники. Углы фигуры скрываются под орнаментальной полосой, так что создается впечатление, что треугольник уходит в глубину медальона (Илл. 105, 252.1.). Соответствует этому впечатлению и волнообразное движение лепестков, закручивающихся вокруг него наподобие «воронки». Эта центробежная динамика точно выталкивает Длань на передний план[398], а из глубины медальона сияют золотые надписи: “qui

398 Первым указывает на несколько уровней внутри центрального медальона А. Коуэн. Ср.: Cohen A.S. The Uta Codex … P. 24. В то же время, исследователь не углубляется в анализ значения данной особенности миниатюры.

summe bonus est / qui summe sapiens est / qui summe est" (лат. «кто совершенно благ / кто совершенно мудр / кто есть совершенство»).
Исполненная золотыми буквами надпись окружает медальон: "Perpetuo totu[m] nutu cingens D[eu]s aevum, Sanxit ab aeterno: quae condidit omnia verbo" (лат. «Бог, заключая все время Своей вечной Волей, От века освятил все вещи, которые Он создал своим Словом»).

В этом весьма отвлеченном по содержанию тексте раскрывается несколько аспектов темы творения. Надпись устанавливает отношение между вечным Создателем и существующим во времени миром. Фраза "sanxit ab aeterno" (лат. «от века освятил») указывает на концепцию освящения всего созданного Богом. Наконец, авторы делают акцент на Логосе (греч. λόγος), второй Ипостаси Св. Троицы, посредством которой осуществляется творение. Более подробный анализ пояснительных надписей представлен в Приложении 1.5.

Как уже упоминалось, образ Божественной Длани нередко встречается в каролингских миниатюрах в качестве знака Небесного благословения и защиты [399]. Лист с Десницей Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам [400], вероятнее всего, послуживший основой для композиции, также непосредственно связан с темой покровительства правителя (Илл. 49.). В рассмотренной выше миниатюре Сакраментария Генриха II [401] образ Божественной Десницы тоже трактуется как знак Божественного благословения (Илл. 98.). Впрочем, благодать ниспосылается уже не на конкретного человека, а на всех верующих. В Кодексе Уты образ Длани приобретает еще более отвлеченный богословский смысл благодаря пояснительному тексту. Десница осмысляется как знак творящей мир Божественной воли. При этом акцент на создании всего сущего посредством

399 Diebold W.J. The Anxiety of Influence ... P. 60.
400 München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 14000, Codex Aureus von St. Emmeram, fol. 97v. Школа Карла Лысого, ок. 870 г.
401 München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 21r. Регенсбург, 1002 – 1014 гг.

Логоса позволяет предположить связь образа со Второй Ипостасью св. Троицы.

Данная параллель усиливается благодаря двум фланкирующим центральный образ аллегорическим фигурам в небольших медальонах, поддерживающих круг с Божественной Дланью. Действительно, композиция практически воспроизводит иконографию Вознесения Иисуса[402]. Подобные аллегорические фигуры представлены в полумедальонах сверху и снизу от Десницы, а также в угловых рамках. Их наряды весьма торжественны – все они облачены в пурпур, за исключением двух центральных фигур, одетых в светло-голубое платье. Смысл изображений помогают понять атрибуты в руках угловых персонажей. Они указывают на то, что перед нами персонификации четырех важнейших христианских Добродетелей [403] : Рассудительности (*Prudentia*) и Справедливости (*Iustitia*) в верхних рамках, Стойкости (*Fortitudo*) и Умеренности (*Temperantia*) в нижних (Илл. 106 – 109.). В целом, изображения достаточно традиционны. Рассудительность представлена с золотым кодексом, символизирующим мудрость [404] . Справедливость – с весами – атрибутом, восходящим еще к античной римской традиции[405]. Стойкость держит копье[406] и золотой щит, которые, согласно прологу к Евангелию от Матфея Псевдо-Иеронима, необходимы «чтобы сражаться против зла» [407] . Изображение Умеренности с двумя

402 Традиция, идущая от миниатюры Евангелия Раббулы, VI в. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Plut. I, 56, fol. 13v.

403 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei ... S. 80; Cohen A.S. The Uta Codex … P. 32 и далее. О добродетелях и особенностях их изображения в средневековом искусстве см.: Katzenellenbogen A. Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from early Christian times to the thirteenth Century. London, 1939. О кардинальных добродетелях см.: Mähl S. Quadriga Virtutum: Die Kardinaltugenden in der Geistesgeschichte der Karolingerzeit. Cologne / Vienna, 1969. Т.Буддензиг анализирует изображения добродетелей, связанных с конкретной личностью. Ср.: Buddensieg T. Die Basler Altartafel Heinrichs II // Wallraf-Richartz Jahrbuch. 1957. XIX. Ss. 133 – 192.

404 Katzenellenbogen A. Allegories of the Virtues and Vices ... P. 55.

405 Frommhold G. Die Idee der Gerechtigkeit in der Bildenden Kunst. Greifswald, 1925.S. 61.

406 Следует отметить, что, вопреки распространенной традиции, атрибутом Мужества в миниатюре КодексаУты является скорее стяг, чем копье. Возможно, это должно было подчеркнуть связь этой добродетели с образом Церкви из третьей миниатюры рукописи.

407 « Fortitude est pugnare contra vitia ». Комментарий к Евангелиям, приписывавшийся бл. Иерониму (Expositio Quatuor Evangeliorum), был создан в начале VIII века и имел весьма широкое хождение. Копия данного текста имеется в рукописи Clm. 14388. См.: Bischoff B. Die Südostdeutschen Schreibeschulen und Bibliotheken in der Karolingerzeit. Weisbaden, 1960. Vol. I. Ss. 193 – 194, 240-241;

золотыми сосудами, также было весьма распространено и указывает на необходимость разбавления вина водой[408].

Как упоминалось выше, аллегории Добродетелей нередко встречаются в памятниках каролингской миниатюры и, как правило, связаны с конкретной личностью (Илл. 53, 54.). Эта традиция развивается и в оттоновское время, примерами чего служат рассмотренные выше регенсбургские миниатюры конца X века с Рамвольдом[409] (Илл. 51.) и Утой[410] (Илл. 64.). В то же время, на рубеже тысячелетий персонификации нередко встречаются и в христологических циклах. Добродетели располагаются вокруг Распятия (как плоды Древа Жизни)[411](Илл. 110.), Агнца[412] (Илл. 111.) или фигуры Христа[413] (Илл. 112.). Авторы рассматриваемой нами композиции, безусловно, опираясь на эту традицию, вероятнее всего, взяли за основу не изобразительный, а текстовый источник. Адам Коуэн указывает на стих 16 псалма 117, “Dextera Domini fecit virtutem” (лат. «Десница Господня творит добродетель»)[414], замечая, что эта формулировка присутствовала в трактате Евхерия Лионского «Образчики духовного понимания» (“Formulae spiritalis intelligentiae”), копия которой имелась в библиотеке Санкт-Эммерам в XI

Bischoff B. Wendepunkte in der Geschichte der lateinische Exegese im Fruhmittelalter // Mittelalterliche Studien. Stuttgart, 1966. Vol. I. Ss. 212 и далее. Об интерпретации добродетелей у Псевдо-Иеронима см.: Mähl S. QuadrigaVirtutum. Ss. 27-29.

408 O’Reilly J. Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages. Thesis submitted to the University of Nottingham for the degree of Doctor of Philosophy. New York, 1972. P. 44. А. Коуэн отмечает, что атрибуты Умеренности, в отличие от трех других Добродетелей, отличались большей вариативностью. Так, был распространен тип изображения аллегории, которая держит факел и кувшин, символизируя, что Умеренность «погашает пламя похоти». Ср.: Cohen A.S. The Uta Codex … P. 34.

409 München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 14000, Codex Aureus von St. Emmeram, fol. 1r. Регенсбург, между 975 и 1000 г.

410 Staatsbibliothek Bamberg, Msc. Lit. 142, fol. 58v. Регенсбург, 987 — 995 гг.

411 Paris, Bibliothèque nationale de France, MS lat. 18005, fol. 21r. Рейхенау, ок. 1050 г. Об этом см: Leroquais V. Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France. Paris, 1924. Vol. I. Pp. 113-116. Также изображения Добродетелей представлены среди завитков, окружающих изображение Марии с Младенцем на серебряном окладе Сакраментария из Фульды. Staatsbibliothek Bamberg, Msc. Lit, 1. Фульда, 997 – 1011 гг.

412 Изображение Агнца в окружении Добродетелей представлено на оборотной стороне оклада Книги Перикоп Генриха II. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 4452. Рейхенау, 1007 – 1012 гг.

413 Ваттербахский переносной алтарь. München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. MA 198. См.: Mütherich F. Der Watterbacher Tragaltar // Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. 1964. 3 ser. XV. Pp. 55 – 62.

414 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 34.

веке [415] . В то же время, для понимания общего смысла композиции чрезвычайно важны расположенные рядом с угловыми рамками пояснительные тексты. Три надписи из четырех происходят из текста Макробия «Комментарий на "Сон Сципиона"» (“Commentarii in Somnium Scipionis”):“Divina justicia e[st] qu[a]e p[er]petua lege a bon[a]e voluntatis su[a]e continuacione non flectitur” (лат. «Божественная Справедливость есть та, которая, согласно вечному закону, не отклоняется от непрерывности своих благих устремлений»), “Divina fortitudo est qu[a]e semp[er] idem est nec aliquando mutatur” (лат. «Божественная Стойкость есть та, что всегда та же и никогда не меняется»), “Divina te[m]perantia e[st] qu[a]e in se p[er]petua intencione conversa est” (лат. «Божественная Умеренность есть та, которая непрерывным усилием обращена в себя»).

Согласо тексту Макробия, существует четыре иерархических уровня добродетелей. Отрывки взяты из части, посвященной последней, высшей ступени, на которой добродетели «содержатся в самом Божественном Уме[416]». В то же время, комментарий к персонификации Рассудительности стоит особняком: “Divina prudential e[st] qu[a]e n[on] transit de cogitacione in cog[itationem] s[ed] i[n] cui[us] i[n]corporeo c[on]tuitu simul ads[un]t cuncta q[uae] novi[t]” (лат. «Божественная Рассудительность есть та, которая не переходит от мысли к мысли, но в чьем отвлеченном (невещественном, бестелесном) взгляде одновременно присутствуют все вещи, которые она знает»).

Рассудительность на высшей ступени, согласно Макробию, «это сам Божественный Ум» (“mens ipsa divina”). Вероятнее всего, именно поэтому авторы Кодекса Уты использовали для комментария к образу этой добродетели текст 21 главы 11 книги «О Граде Божием» Августина,

415 Ibid. Текст трактата присутствует в рукописи Clm. 14459 Баварской Национальной библиотеки. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 14459, fol. 49r и далее.

416 Комментарий на "Сон Сципиона". Кн. I, гл. 8. // Историко-философский ежегодник. 1995. Т.10.С. 223.

посвященный Божетсвенному Уму. Более подробный анализ текстов миниатюры представлен в Приложении 1.6.

Итак, аллегорические фигуры Добродетелей оказываются не знаками моральных качеств, соотносящихся с некоей персоной, но непосредственно связаны с Богом[417]. Это подчеркивает использование прилагательного *divina* (лат. божественная), необычного для характеристики Добродетелей. Та же идея прослеживается и в тексте, идущем по периметру орнаментальной рамки: “His operum formas deus exemplarib[us] hornat” (лат. «Этими образцами Бог снабжает формы [Своего] творения»).

По всей видимости, словосочетание *his exemplaribus* (лат. этими образцами), относится к аллегорическим фигурам. При этом, значение слова *exemplaribus* может быть понято двояко. С одной стороны, буквальное прочтение предполагает моральную интерпретацию: добродетели являются нравственными ориентирами для монахинь. С другой стороны, как заметил Ульрих Кудер, слово *exemplar* имеет специфический смысл в контексте философии Иоанна Скотта Эриугены[418]. В первой книге трактата «О разделении природы» ирландский богослов рассуждает о первообразах, *principales exemplars*, и первопричинах *primordiales causae*[419]. Эманация первообразов, находящихся в уме Бога, в неоплатонической системе Эриугены составляет акт творения[420]. В данном контексте любопытно, что угловые рамки соединены с центральной частью изображения золотой лентой, образуя монолитный каркас, подчеркивающий единство Добродетелей с Богом[421]. Образы объединяются сиянием золота, традиционно отсылающего к Божественному Свету, концепции весьма

417 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 37.

418 Kuder U. Der speculative Gehalt der vier ersten Bildseiten des Utacodex // St. Emmeram in Regensburg. Geschichte, Kunst, Denkmalpflege (Thurn- und Taxis-Studien 18). Kallmünz, 1992.S. 166 и далее.

419 Periphyseon (The Division of Nature). Translation by I.P. Sheldon-Williams. Revised by John J. O’Meara. Montréal / Washington, 1987. P. 30.

420 Kuder U. Der speculative Gehalt … S. 169. Предполагаемое прочтение образов добродетелей в подобном ключе кажется возможным ввиду достоверного присутствия текстов ирландского богослова в Регенсбурге.

421 Cohen A.S. The Uta Codex … Pp. 34 – 35.Одновременно, монолитность золотого «каркаса» еще раз подчеркивает концепцию статического понимания вечности как вечного настоящего, не предполагающего никаких изменений.

важной как для богословия Эриугены, так и для неоднократно упоминавшегося выше Ареопагитского корпуса, известного в Регенсбурге в переводе ирландского мыслителя. Таким образом, композиция объединяется посредством идеи творения в ее неоплатонической интерпретации, отраженной как в текстах, так и в структуре декоративной страницы.

Представление о творении как эманации тесно связано с идеей иерархичности. Эта концепция, как и во многих рассматривавшихся выше миниатюрах Сакраментария Генриха II, находит отражение в слоистой структуре композиции. Как видно на схеме, перекрывающие друг друга геометрические поля формируют пирамиду слоев, на вершине которой оказывается центральный медальон (Илл. 252.). При этом необычно, что круг заключает в себе несколько пространственных уровней (Илл. 252.1.). Как показано на рисунке, пурпурный треугольник перекрывается золотым кругом. Над ним, в свою очередь, расположен полумедальон, из которого выходит золотая Божественная Длань. Все эти три уровня перекрываются пурпурной лентой с текстом, как бы отделяющей сакральное внутреннее пространство медальона от остальной миниатюры.

Таким образом, композиция оказывается символической визуализацией богословских представлений о творении мира. Создатель противопоставлен созданию, отделенность центрального медальона подчеркивает недоступность внутрибожественной жизни Св. Троицы для всех уровней тварного бытия. В то же время, мир создается посредством творческой энергии (Длань), исходящей изнутри этого Божественного пространства. Вселенная устроена иерархически. Божественный Свет, поэтапно нисходя от верхних уровней реальности к нижним, пронизывает всё светом золота, объединяющего миниатюру. Неоплатонические источники этой модели мироздания очевидны, и, кажется, авторы могли оставить безымянными расположенные на всех уровнях иерархии аллегории с тем, чтобы образованный читатель мог увидеть в них и духовные сущности Псевдо-

Дионисия, и различные уровни постижения добродетелей Макробия. Существенно то, что на низшем уровне образы несут явный моральный посыл, обращенный к монахиням монастыря. Это соединение крайне отвлеченных представлений с актуальной жизнью обители будет прослеживаться во всех начальных композициях рукописи, в том числе и в следующей миниатюре с Богоматерью и аббатисой Утой.

Посвятительная миниатюра. Богоматерь с Младенцем и аббатиса Ута

Как уже упоминалось, композиция двух страниц практически идентична (Илл. 114.). В центральном медальоне представлена Дева Мария, восседающая на троне с Младенцем Христом на руках. Образ фланкируется двумя аллегорическими фигурами, сверху и снизу к нему примыкают две полукруглые рамки с текстами. Строгую симметрию внутреннего поля нарушает изображение монахини в нижней части страницы. Между персонажами выстраивается невербальный диалог: лицо женщины обращено к Богоматери, а та отвечаетей приветственным жестом правой руки. Монахиня держит в руках золотую книгу – дар Деве Марии: “Virgo dei genitrix divino pignore felix suscipe vota tu[a] promti serviminis Uot[a]e”(лат. «О Дева Богородительница, счастливая Божественным Сыном, прими жертву ревностной рабы (слуги) твоей Уты»).

Итак, перед нами посвятительная миниатюра [422] . Заказчица рукописи, настоятельница монастыря Нидермюнстер Ута (*domna abbatisa* – лат. «госпожа аббатиса», как свидетельствует надпись в нижнем полумедальоне) приносит драгоценный кодекс в дар Деве Марии, покровительнице монастыря, в честь которой была освящена соборная церковь[423].

Приветственный жест Марии, как полагают исследователи, указывает на возможный иконографический источник регенсбургской миниатюры, а

422 О иконографии посвятительных изображений см.: Prochno J. Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei.Teil 1 / W. Goetz (ed.). Leipzig / Berlin, 1929. 101 s.

423 Worm A. ‘You Shall all Live Together in Harmony ... P. 45.

именно: композиции «Поклонение волхвов» оттоновского времени [424]. Действительно, подобный жест в изображениях Марии можно встретить лишь в композициях этого типа[425]. Другие иконографии образа Богоматери предполагают, что Мария либо поддерживает рукой своего Божественного Сына, либо указывает на Него[426]. Наибольшей стилистической близостью к образу регенсбургской рукописи отмечена фигура Марии из сцены поклонения волхвов Бенедикционала Этельвольда [427] (24v) (Илл. 115.). Необходимо заметить, что использование образа Марии в донационном изображении Кодекса Уты является отнюдь не исключительным случаем. Так, в посвятительной миниатюре книги «Поучения на Книгу Иова» св. Григория Великого [428] из монастыря Айнзидельн (Илл. 116.) изображена фигура Богородицы, заимствованная из сцены поклонения волхвов Евангелия Оттона III, созданного в мастерских Рейхенау[429] (Илл. 117.). Таким образом, использование в Кодексе Уты характерного жеста Девы Марии представляет собой пример определенной традиции [430], где даритель ассоциировал себя с волхвами и, в определенном смысле становился одним из них [431]. Любопытно, что само написание имени Уты, в соответствии с

424 О различных иконографиях Богоматери в искусстве Византии см.: Vloberg M. Les types iconographiques de la Mere de Dieu dans l'art byzantin // Maria : Etudes sur la Sainte Vierge. Paris, 1952. Pp. 403-443. Также развитие различных иконографических типов Богоматери анализирует Х. Бельтинг. Ср.: Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. Москва, 2002. С. 45 и далее.

425 Cohen A.S. The Uta Codex … Pp.42 - 43; также см: Worm A. 'You Shall all Live Together in Harmony ... Pp. 43 и далее. Также Коуэн указывает на возможную связь архитектурного фона центрального медальона и иконографии поклонения волхвов. Также архитектурные элементы могут быть рассмотрены в контексте осмысления Девы Марии как символа Церкви. О символизме архитектуры см.: Deshman R. The Imagery of the Living Ecclesia and the English Monastic Reform // Sources of Anglo-Saxon Culture / Szarmach P., Oggins V.D. (eds). Kalamazoo, 1986. Pp. 261-282.

426 Worm A. 'You Shall all Live Together in Harmony ... P. 43.

427 London, British Library, MS 49590, fol 24v.

428 Einsiedeln, Stiftsbibliothek, MS 151, fol. 1v, Dedicazione.

429 München, Bauerische Nationalbibliothek, Clm 4453, fol. 29r. Рейхенау, ок. 1000 г.

430 В предшествующие эпохи образы волхвов были тесно связаны с ранневизантийским паломническим искусством. Ярким примером является апсидная мозаика церкви Сан-Витале в Равенне, где на плаще императрицы Феодоры появляются фигуры трех волхвов (Илл. 118.2.). Об этом см.: Vikan G. Piligrims in Magi's Clothing: The Impact of Mimesis on Early Byzantine Piligrimage Art // The Blessings of Piligrimage. Illinois Byzantine Studies / R.Ousterhout (ed.). Chicago, 1990. Pp. 97 – 107.

431Ассоциация дарителей с евангельскими волхвами прослеживается и в песнопениях оффертория, части мессы, во время которой до середины XI века процессия верующих приносила дары церкви. Адам Коуэн указывает на параллель с волхвам и в песнопениях оффертория на Богоявление, 6 января. Cohen A.S. The Uta Codex … P. 45. Об истории происхождения оффертория см.: Jungmann J.A. Missarum Sollemnia: Eine genetische Erklärung der römischen Messe. Vienna, 1962. Vol. I. S.1 и далее. Использование в тексте полумедальона глагола suscipe, характерного для этих песнопений, еще

правилами орфографии того времени через V, приобретает отчетливую корреляцию с *vota* («вотивным даром») и, таким образом, звучит двояко в миниатюре[432].

Итак, Ута, заказчица рукописи, приносит в дар Божьей Матери драгоценную книгу. При этом возникает известная двойственность: образ настоятельницы, вероятнее всего, здравствующей на момент создания композиции, оказывается внутри сакрального пространства миниатюры, относящегося к иной реальности. Промежуточность положения аббатисы искусно передана художественными средствами. Как заметил Адам Коуэн, фигура заказчицы «наложена» поверх существующей структуры и потому оказывается, как бы инородной в символической реальности миниатюры[433]. Действительно, в отличие от всех остальных персонажей, у настоятельницы нет своего определенного места в символической структуре листа. Создается впечатление, что Уты *нет* внутри композиции, точнее, она находится снаружи, действительно *предстоит* священному образу. На это указывает и неуверенная, наполовину коленопреклоненная фигура аббатисы, в которой нет торжественности и спокойствия других персонажей миниатюры. Более того, Ута – единственный образ во всей серии начальных иллюстраций рукописи, в изображении которого не используется золотая краска[434]. Лишь драгоценная книга, дар настоятельницы, связывает фигуру с миниатюрой и не позволяет ей окончательно отделиться от композиционной и колористической структуры. Таким образом, именно благодаря акту дарения Ута все же оказывается представленной на миниатюре, что позволяет интерпретировать изображение как своеобразное обещание аббатисе ее будущего спасения.

сильнее связывает донационное изображение Кодекса Уты с иконографией поклонения волхвов. Барбара Лэйн предполагает, что рукопись могла быть дарована храму в процессе службы, во время процессии оффертория. Ср.: Lane B.G. The Development of the Medieval Devotional Figure. Ph.D. diss. University of Pennsylvania, 1970. Pp. 21 – 28, 62.

432 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 46.

433 Ibid. P. 42.

434 О символическом значении различных материалов см.: Bandmann G. Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials // Städel-Jahrbuch. 1969. II. Ss. 75-100.

Описанное противопоставление донатора и патрона прослеживается в еще одном памятнике регенсбургского скриптория первой половины XI века. Речь идет о посвятительной миниатюре сборника научных текстов, хранящегося в Баварской Национальной библиотеке под номером Clm. 14272. Ввиду того, что художественное оформление рукописи не имеет существенного значения для эволюции простанственных построений в регенсбургском скриптории, анализ художественного оформения манускрипта вынесен нами в Приложение 1.7. Здесь же представляется важным указать на параллелизм двух донационных изображений упомянутых кодексов.

На посвятительной композиции, открывающей рукопись Clm. 14272 (лист 1r), представлен коленопреклоненный монах Хартвик, вручающий золотую рукопись покровителю монастыря, св. Эммераму (Илл. 118.). Святитель изображен в центре декоративной арки. Как и в миниатюре Кодекса Уты, мы видим наглядное противопоставление здравствующего донатора и святого, относящегося уже к иной, трансцендентной действительности. Линейно-графическое изображение Хартвика, по существу, оставленное на этапе контурного рисунка [435], контрастно сопоставляется с полнокровным, исполненным красками образом св. Эммерама. Адам Коуэн видит в этой особенности специфический символизм[436]: живой и здравствующий составитель манускрипта соотносится с тоном пергамента, внешним по отношению к внутренней, сакральной части миниатюры, исполненной цвета и полноты бытия. Именно там находится Эммерам[437]. Противопоставление между донатором и святым подчеркивается также и позами персонажей. Фигура Хартвика выглядит динамичной и

435 Klemm E. Die ottonischen und frühromanischen Handschriften …S. 37.
436 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 42
437 Визуализация различного иерархического статуса персонажей посредством противопоставления окрашенных и не окрашенных фигур встречается в англо-саксонской иллюминации XI в. Ср., например, сцену с благословением епископа БенедикционалаЭтельвольда. См. Deshman R. Benedictional of Aethelwold. Princeton, 1995. Pp. 139 – 146. Также см. миниатюру со св. Бенедиктом из манускрипта из Британской библиотеки. British Library MS Arundel 155. Ок. 1012 – 1023 гг. Gameson R. The Role of Art in the Late Anglo-Saxon Church. Oxford, 1995. P. 85 и далее.

жизненно достоверной, в то время как святитель выглядит совершенно статичным. При этом большая часть тела монаха оказывается вне декоративной арки, что также подчеркивает его принадлежность к земной реальности. Как и в миниатюре Кодекса Уты, образ донатора «наложен» поверх геометрической структуры композиции. Таким образом, дарителя и святого связывает книга, которую Хартвик вручает Эммераму: она исполнена красками и оказывается внутри центральной зоны миниатюры.

Приведенные параллели позволяют говорить о неслучайности упомянутых художественных особенностей в изображенях донаторов в регенсбургских миниатюрах. Ута и Хартвик приобщаются к Божественной реальности посредством акта дарения, получая, таким образом, залог грядущего спасения. В подобном ключе можно интерпретировать появление золотой монограммы с именем аббатисы в нижнем полумедальоне. Имя настоятельницы, помещенное во внутреннее, сакральное поле миниатюры, оказывается символически записанным в Книгу Жизни[438]. Более того, имя Уты уподобляется имени Девы Марии (Илл. 119.) – оба они исполнены в виде монограмм, напоминающих монограммы оттоновских императоров и византийских василевсов [439] . Связь настоятельницы с Богоматерью подчеркивается симметрией расположения надписей на центральной оси. В то же время, в полной мере эта идея раскрывается в текстах верхнего полумедальона, окружающих имя Богоматери.

Надписи можно разделить на две группы. Первую образуют тексты, расположенные рядом с исполненным прописными буквами именем Марии. Вокруг монограммы Девы идет слово *SANCTA*, образуя одно из наиболее употребительных ее средневековых имен – *SANCTA MARIA*. По сторонам от монограммы написано в две строчки *ΘΗΕΟΘΟΚΟС* (греч. Богородица) и ниже – *STELLA MARIS* (лат. Звезда морей). Вторая группа текстов исполнена

438 Worm A. ‘You Shall all Live Together in Harmony ...P. 45.
439 Worm A. Op. cit. P. 46.

минускулом. Сверху, над монограммой Марии, идет надпись *Domina mundi* (лат. Владычица мира). Ниже, по сторонам от монограммы, идут надписи *electa ut sol* (лат. светлая как Солнце) и *pulchra ut luna* (лат. прекрасная как луна). Сверху находятся иллюстрирующие их небольшие изображения солнца и полумесяца. Наконец, у нижнего края полумедальона под надписью *STELLA MARIS* расположено словосочетание *virgo virginum* (лат. Дева дев). Исследователи сходятся во мнении, что, если первая группа посвящена определению «фундаментальной природы Марии», то вторая устанавливает связь между Богоматерью и аббатисой. Подробный анализ значения и источников текстов приведен в Приложении 1.8.

Еще один аспект оформления страницы может указывать на связь Богоматери с монахинями обители. Декоративное решение орнаментальной рамки миниатюры стилистически тесно связано с художественным текстилем той эпохи [440] (Илл. 120 – 123.), что может указывать на деятельность насельниц обители в этой области[441]. Ранее уже упоминались произведения текстильной мастерской Регенсбурга, хранящиеся ныне в сокровищнице Бамбергского собора [442]: Звездная мантия Генриха II, мантия Кунигунды, Туника Генриха II[443] (Илл. 124 – 126.). Возможно, эти шедевры были созданы именно монахинями Нидермюнстера. Таким образом, можно предположить, что декор орнаментальной рамки является своеобразным «оммажем» деятельности насельниц обители, той «службы», о которой говорится в надписи, идущей по периметру миниатюры: “Stem[m]ata virtutu[m] comitantia / lumine xp[istu]m / Compta corollariis dantur p[ro] / munere iustis” (лат. «Венки добродетелей, сопровождая Христа светом, собранные в гирлянды, даются достойным за службу»).

440 Worm A. Op. cit. Заметим, что символические животные, напоминающие образы Кодекса Уты, появляются в декоре знаменитого ковра из Байё (ок. 1067 г.). France, Bayeux, Musée de la Tapisserie de Bayeux.

441 Cohen A.S. The Art of Reform … P. 1006.

442 Schramm P.E., Mütherich F. Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ss. 163 – 164.

443 В настоящее время все находятся в Бамбергском Епархиальном музее (Diözesanmuseum Bamberg).

Текст, по всей видимости, указывает на то, что расположенные по углам и серединам сторон персонажи также являются персонификациями Добродетелей[444] и словно визуализируют метафору «венки добродетелей», будучи увенчаны золотыми венцами и сами образуют композиционный «венок» вокруг центрального медальона. Таким образом, текст, вкупе с образами страницы обращен к монахиням Нидермюнстера, обещая им небесную награду[445]. В то же время, фраза «сопровождая Христа светом» придает персонификациям дополнительный смысл. Ульрих Кудер связывает текст с неоплатонической философией Эриугены, который рассматривал Добродетели как дар Бога и характеризовал их как «света»[446]. Персонификации, таким образом, «сопровождают светом» воплотившегося Сына Божьего, рожденного от Девы Марии. На тему Боговоплощения указывает первая часть надписи, идущей вдоль центрального медальона: “Hinc ego virgo D[eu]m genui per pneuma sup[er]nu[m] Quod sequit[ur] partu[m] de me scitote remotu[m] [est]” (лат. «Отсюда я, Дева, родила Бога Духом Небесным. То, что следует за рождением, знайте, удалено от меня»).

Итак, Дева Мария держит на руках воплотившееся Слово Божье, посредством Которого была создана Вселенная[447]. На связь центрального образа миниатюры с темой Боговоплощения косвенно указывает то, что прославляющие Марию эпитеты, приведенные в верхнем полумедальоне, были взяты из рождественских антифонов. Тем не менее, смысл миниатюры раскрывается еще глубже, если рассматривать ее в контексте целого разворота. Как замечает Коуэн, слово *hinc* (отсюда) может указывать на медальон с Божественной Дланью, к которому обращены Мария и Младенец

444 CohenA.S. The Uta Codex … P. 50.

445 Заметим, что Ута символически уже получила небесный венец, т.к. представлена в центре композиции и окружена образами Добродетелей. Эта идея подчеркивается также и расположением рядом с аббатисой слова iustis окружающей композицию надписи.

446 Kuder U. Der speculative Gehalt … Ss. 168-169. См. также: Periphyseon. P. 168.

447 Emmerich R. Die Darstellung der Inkarnate im sogenannten Uta-Codex und im Sakramentar HeinrichsII. (München, Bayerische Staatsbibliothek,Clm 13601 und Clm 4456)” // Inkarnat und Signifikanz. Das menschliche Abbild in der Tafelmalerei. München, 2017. S. 528; Cohen A.S. The Uta Codex … P. 47.

Христос [448]. Таким образом, Божественная Десница, выдвигающаяся из глубины медальона на зрителя, может быть символически связана с ниспосылающимся Марии «Небесным Духом», благодаря которому Она «родила Бога».

Совершенное равенство двух медальонов связано с идеей единосущности и совечности Отца и Сына. Единство двух Ипостасей Святой Троицы подчеркивается повторяющимся мотивом «вознесения» центрального медальона, который усиливается как фланкирующими образ Богоматери фигурами Добродетелей, так и пространственной динамикой слоев. Как и в предшествующей миниатюре, образы окружающих Христа аллегорий выстраиваются в пространственную пирамиду, на вершине которой оказывается центральный медальон (Илл. 256.). При этом фигура Девы Марии, в отличие от образа Божественной Десницы, не остается в пределах круглой рамки. Она перекрывает пурпурную полосу с текстом, «выдвигаясь» на более высокий уровень. Эта деталь может быть понята двояко в контексте целого разворота и отдельно в посвятительной миниатюре. Если речь идет о развороте, то важно отметить, что две его части организованы совершенно симметрично. Следовательно, при закрытии кодекса медальон с Марией точно совпадет с Божественной Дланью[449]. Это говорит о том, что художником продумывалась своеобразная «встреча» двух частей разворота и их символическая связь при наложении одного на другое [450]. Учитывая совершенное совпадение двух медальонов первого разворота Кодекса Уты по местоположению на странице и размеру, можно

448 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei … S. 93; Rütz J. Text im Bild: Funktion und Bedeutung der Beischriften in den Miniaturen des Uta-Evangelistars // Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, Bd. 119. Frankfurt am Main / NewYork, 1991. Ss. 39, 92.

449 Здесь можно вспомнить взаимодействие двух частей разворота с образом Карла Лысого в Золотом Кодексе из Санкт-Эммерам, а также можно провести определенные параллели с композиционными особенностями разворота с образом императора Евангелием Лиутара. Ср.: Воскобойников О. Тысячелетнее царство (300–1300). Очерк христианской культуры Запада. М., 2014. С. 462-463.

450 Об особенностях взаимодействия изображений внутри разворота см.: Schneider W.C. Geschlossene Bücher — offene Bücher. Ss. 573–580. Также об этом см.: Банков М.С. Концепция Боговоплощения в первом иллюминированном развороте Кодекса аббатисы Уты (1020–1040 гг.). Особенности взаимодействия образов и композиционно-пространственная организация миниатюр в книжном развороте // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2021 – № 3 Часть 2. С. 195 – 213.

предположить, что Мария с Младенцем как бы «выступают» навстречу идущей из глубины сакрального пространства Божественной Длани. В то же время, если рассматривать миниатюру отдельно от разворота, фигура Марии с Младенцем, понимаемая как образ Боговоплощения, весьма активно выдвигается на зрителя, утверждая динамику движения Божественного Слова вовне. Отметим, что, таким образом, возникает система предстояний: Ута и зритель предстоит Марии с Младенцем, а они, в свою очередь – Божественному Логосу.

Итак, можно говорить о том, что две первые миниатюры рукописи составляют единый разворот, в котором посредством соединения сложных богословских текстов, образов в единой иерархической композиционно-пространственной системе раскрывается тема Боговоплощения, нисхождения в тварный мир Логоса-Христа, посредством которого мир был создан. В то же время, раскрытие смысла этого события вселенского значения не мешает тому, что в развороте присутствует обращение к монахиням Нидермюнстера. Образы миниатюр призывают насельниц к праведной жизни, подобно той, что вела Ута, дабы получить в награду венцы Добродетелей.

Символическое Распятие

Перейдем к рассмотрению второго иллюминированного разворота рукописи. Образующие его миниатюры, «Символическое Распятие» и «Месса св. Эрхарда», существенно отличаются по внутренней организации от двух первых страниц кодекса. Доминантой первой композиции, расположенной на листе 3v (Илл. 127.), является вертикаль Креста, расположенного на фоне двух золотых мандорл. Они соединяются друг с другом у основания небольшой прямоугольной подставки для ног Распятого Спасителя, так называемого суппеданеума (*suppedaneum*). Христос облачен в пурпурную тунику, вокруг Его головы, увенчанной золотой короной, сияет крестчатый нимб. Вдоль пурпурной ленты, идущей по краю верхней

мандорлы, расположена надпись [451], исполненная золотыми прописными буквами: “Arce crucis herebu[m] cosmu[m] loetu[m]q[ue] diablu[m] H[a]ec patris om[ni]p[oten]s vicit sapientia XPC [Christus]” (лат. «Оплотом Креста ад, космос и смерть, дьявола / Побеждает Христос, сия всемогущая мудрость Отца»).

Текст выявляет важнейшую тему разворота – торжество Спасителя. Орудие этой победы – Крест. Вселенский масштаб победы Иисуса подчеркивают понятия, соответствующие злому началу в мире: ад, космос, смерть и дьявол. Причины выбора именно этих «негативных» образов, а также анализ других тем пояснительного текста приведен в Приложении 1.9. Здесь же отметим, что одно из приведенных понятий визуализировано в композиции. Речь идет о фигуре Смерти (*MORS*), изображенной в нижней мандорле у подножия Распятия. Напротив, по левую сторону от Креста мы видим персонификацию Жизни (*VITA*) –молодую женщину, увенчанную короной и воздевающей руки гор*е* (Илл. 128.). Идущий вдоль нижней мандорлы пояснительный текст проясняет значение этих образов в миниатюре:“Spirat post dominu[m] sanctor[um] vita p[er] aevum; Mors devicta peris quia Christum vincere gestis” (лат. «Жизнь жительствует во веки после Господа святых; Гибнет побежденная Смерть, которая желает победить Христа»).

Тексты и образы нижней мандорлы развивают тему победы Спасителя над смертью. Разделенные центральной вертикалью Креста персонажи очевидно противопоставлены друг другу. Жизнь оказывается справа от Иисуса, а Смерть – слева, в соответствии с представлением о расположении праведников и грешников на Страшном Суде. Связь Иисуса с Жизнью подчеркивается рядом деталей: сходством их пурпурных одежд, золотыми коронами, увенчивающими их головы. Иисус представлен на миниатюре с

451 Необходимо отметить, что сохранность некоторых надписей миниатюры (в особенности в центральной части, в непосредственной близости от Распятия) представляется на сегодняшний день неудовлетворительной. Некоторые надписи практически исчезли. Тексты миниатюры были восстановлены исследователями благодаря хорошей сохранности копии миниатюры Кодекса Уты, сделанной в XV веке, в так называемой «Рукописи из Меттена» (München, Bauerische Nationalbibliothek, Clm. 8201, fol. 97 v.

широко раскрытыми глазами – деталь, традиционно отсылающая к концепции вечной победы Христа над смертью[452]. В миниатюре Кодекса Уты это подчеркивается зрительной связью между Иисусом и обращенной к Нему Жизнью. Напротив, смерть отворачивается от Спасителя. Она пытается увернуться от вырастающей из Распятия колючей веточки, отсылающей к строкам Книги Пророка Осии: «Я буду твоей смертью, смерть! Я буду ужалением для тебя, ад!» (Ос. 13:14.)[453]. Изогнутая фигура аллегории подчеркивает её слабость, как бы податливость силе Христа. Сломанное копье и серп говорят об отчаянии Смерти, стремящейся «победить Иисуса»[454]. Возможно, они отсылают к знаменитой фразе 1-го Послания Коринфянам (15: 55): «Смерть, где твое жало! Смерть, где твоя победа?»

Как отмечают исследователи, фигуры Жизни и Смерти до этого не использовались в подобном контексте[455]. Более того, персонификации практически не встречаются в предшествующих памятниках средневекового искусства. Фигуры Жизни и Смерти встречаются в англосаксонских рукописях, сопровождая так называемую сферу Апулея, своеобразную гадательную таблицу, восходящую к легендарным Петосирису и Нехепсо, астрологам II века до нашей эры[456,457]. Впервые персонификации появляются в Миссале Леофрика[458] (ок. 979 г.) (Илл. 129 – 130.), а затем в Псалтири Тиберия[459] (кон. XI в.) (Илл. 131.). Тем не менее, стилистически образы Кодекса Уты значительно отличаются от англосаксонских персонификаций. Смерть изображается не в образе фигуры с головой чудовища, как в Миссале

452 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 56.

453 В тексте Вульгаты данный отрывок выглядит следующим образом: “ero mors tua o mors,ero morsus tuus inferne”. Игра слов между словами mors (лат. смерть) и morsus (лат. букв. укус), по мнению Юты Рютц, указывает на то, что именно этот отрывок послужил текстовой основой для указанной детали миниатюры Кодекса Уты. Ср.: Rütz J. Text im Bild. S. 100.

454 Rütz J. Text im Bild. Ss. 110-111.

455 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 56.

456 Rust M.D. Art of Beekeeping Meets the Arts of Grammar: A Gloss of "Columcille's Circle" // Philological Quarterly. 1999. Vol. 78. Pp. 359 – 387.

457 Диаграмма предназначалась для того, чтобы узнать судьбу опасно больного человека, умрёт он или будет жить. Об истории диаграммы см.: Sigerist H.E. The Sphere of Life and Death in Early Medieval Manuscripts // History of Medicine. 1942. XI. Pp. 292 – 303.

458 Oxford, Bodleian Library, MS. Bodl. 579, fol. 49v, 50r. Англия, ок. 979 г.

459 London, British Library, Cotton MS. Tiberius C. VI, fol. 6v. Англия, кон. XI в.

Леофрика. Скорее она напоминает обернутый пеленами труп [460] . Исследователи отмечают параллелизм Смерти с образами других персонажей средневековых миниатюр, имеющих «негативные» коннотации, – Гнева и Распутства в иллюминированных рукописях Психомахии Пруденция[461] (Илл. 132 – 133.) или образа неблагоприятной судьбы в изображении Колеса Фортуны [462] (Илл. 134 – 135.). Как и Смерть, они нередко изображаются головой вниз, с растрепанными волосами. Подчеркивает противопоставление двух аллегорий устойчивость положения Жизни и неустойчивость позы Смерти: уклоняясь от золотого шипа, она как бы «выпадает» из мандорлы[463]. Таким образом, можно заключить, что, образы Жизни и Смерти возникли на пересечении нескольких иконографических типов и являются результатом оригинального творчества создателей Кодекса Уты.

Пара Жизни и Смерти открывает целый ряд противопоставленных друг другу образов, расположенных по разные стороны от центральной вертикали Распятия. Его продолжают образы угловых рамок, иллюстрирующие события, которые, согласно Евангелию от Матфея, произошли в момент смерти Христа [464] (Мф.27: 45, 51-53). В верхних квадратах мы видим аллегории померкших Солнца и Луны[465] (Илл. 136 – 137.), а в нижних - изображения разорванной завесы ветхозаветного храма и воскресения мертвых (Илл. 138 – 139.). Рядом расположены пояснительные надписи, состоящие из двух смысловых частей. В первой раскрывается содержание

460 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 57.

461 В качестве примера можно вспомнить иллюминированные Психомахии из Британской библиотеки: British Library Cotton MS Cleopatra CVIII, Canterbury, Christ Church, кон. X – нач. XI в; London, Bristish Library Add MS 24199, южная Англия, последняя четверть X – первая половина XI в.

462 Oxford, Bodleian Library, MS 579, fol. 50r.

463 Подобный мотив «падения» встречается опять же в памятнике англосаксонской иллюминации, так называемом Старом английском Гексатевхе XI века (British Library, Cotton MS Claudius B IV, fol. 2r. Англия, II четверть XI в.), в миниатюре, посвященной падению ангелов-мятежников (Илл. 135.1.). Сатана, выпадающий из мандорлы, противопоставляется здесь устойчивой фигуре Христа. Ср.: Caviness M. Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing //Gesta. 1983. XXII. Pp. 99-120.

464 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei ... S. 89.

465 Об аллегориях Солнца и Луны см.: Reil J. Christus am Kreuz in der Bildkunst der Karolinger. Leipzig, 1930. 127 s; Engemann J. Zur Position von Sonne und Mond bei Darstellungen der Kreuzigung Christi // Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst // Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet. Bonn, 1986. Ss. 95-101.

изображения[466], а во второй – ее духовный смысл[467]: “Igneus sol obscuratur in aethere quia sol iusticiae patitur in cruce” (лат. «Огненное солнце меркнет в небе, потому что Солнце справедливости страдает на кресте»), “Eclypsin patitur et luna quia de morte Christi dolet” (лат. «Терпит затмение и луна, потому что скорбит о смерти Христа»), “Terra concussa mortuos reddidit quia gentilitas conversa per fidem vivere cepit” (лат. «Сотрясшаяся земля возвратила назад мертвецов, потому что язычники чрез веру обрели жизнь»), “Velum templi scissum est quia obscuritas legis ablata est” (лат. «Завеса Храма разорвана, потому что убрана темнота Закона»).

Стилистическое решение персонификаций небесных светил достаточно традиционно для оттоновского искусства. Они представлены в образах юноши и девушки, прячущих светила в полах своих длинных одежд. Рамка с воскресением мертвых разделена на два регистра: в нижнем показано восстание двух «святых», а в верхнем - как они «пришли в святой город и явились многим»[468] (Мф. 27, 53). Угловые рамки, таким образом, развивают противопоставление жизни и смерти, но менее отвлеченно, чем в первой паре образов. Солнце противопоставлено Луне как день ночи[469]. Воскресение мертвых, победа над смертью, возможная только с приходом Христа, соотносится с символическим концом ветхозаветной истории. Образ разорванной завесы тесно связан с изображениями Церкви и Синагоги в боковых полумедальонах, последней парой образов в череде бинарных оппозиций (Илл. 140.). Церковь, расположенная слева от Распятия, представлена в образе женщины, облаченной в вышитые золотом розово-голубые одежды, напоминающие одеяния Жизни и Христа[470]. Эта связь

466 Первая часть надписей, по мнению исследователей, также создает космологический контекст события Распятия, который способствует верному пониманию Распятия по Григорию Нисскому. Rütz J. Text im Bild ... S. 107.

467 Вторая часть надписей связывает изображения с другими образами миниатюры. Krücke A. Zwei Beiträge zur Ikonographie des frühen Mittelalters // Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 1937. № 10. Ss. 1 – 5.

468 Krücke A. Op. cit. Ss. 3-4 и далее.

469 Одновременно, Солнце традиционно ассоциировалось со Христом, Солнцем Правды, а Луна – с Церковью. Rahner H. Symbole der Kirche. Salzburg, 1964. Ss. 91 и далее.

470 Klemm E. Die ottonischen und frühromanischen Handschriften … S. 67.

усиливается благодаря золотой евхаристической Чаше, венчающей корону аллегории. В левой руке Церковь держит победное знамя, лицо ее обращено ко Христу[471]. Напротив, фигура Синагоги справа от Распятия, узнаваемая благодаря небольшому ножичку для обрезания в правой руке, движется от Иисуса[472]. Ее лицо скрывается за краем полумедальона, деталь, связывающая изображение с надписями, расположенными рядом: “Pia Gratia surg[it] i[n] ortu[m]” (лат. «Милосердная Благодать восходит на востоке»); “Lex tenet occasu[m]” (лат. «Закон терпит закат»).

Итак, вертикаль Креста делит пространство миниатюры на две части, отражая дуалистичность Вселенной, как она мыслилась в Средние века. Тем не менее, замысел создателей миниатюры заключается не столько в демонстрации бинарных оппозиций внутри христианской культуры, сколько в раскрытии идеи сглаживания противоречий, их *гармонизации* во Христе. Решению этой задачи весьма способствуют особенности композиционно-пространственной организации миниатюры (Илл. 257.) [473] . Динамика пространственных уровней развивается от центрального образа Спасителя к паре персонификаций Жизни и Смерти, в которых в наиболее общем виде раскрывается идея Победы Христа. Более конкретное раскрытие она получает в расположенных уровнем ниже угловых композициях, иллюстрирующих события, произошедшие в момент крестной смерти Иисуса. Наконец, ниже всех располагаются образы Церкви и Синагоги, в которых отразилось историческое значение миссии Спасителя, основавшего Церковь, новый «богоизбранный народ». Таким образом, динамика пространственных слоев, отразившая последовательное «нисхождение» от

471 Образ Церкви Кодекса Уты перекликается с одноименной аллегорией из центральной части оклада Мюнхенской Книги Перикоп (Bauerische Nationalbibliothek, Clm. 4452). Ср.: Ferber S. Crucifixion Iconography in a Group of Carolingian Ivory Plaques // The Art Bulletin. 1966. Vol. 48. No. ¾. P. 325.

472 Kuder U. Die Handschriften. S. 34; Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei … S. 94; Bischoff B. Zur Mittelalterliche Dramatik und Ikonographie // Mittelalterliche Studien: Ausgewählte Aufsätze zur Schriftkunde und Literaturgeschichte. Stuttgart, 1967. Bd. 2. Ss. 156-168.

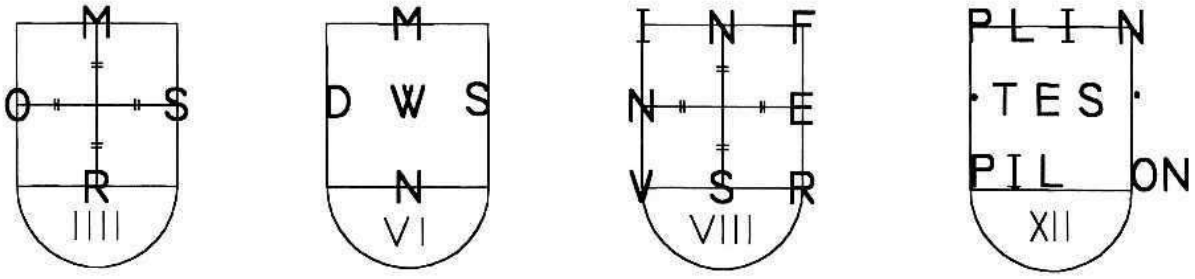
473 Подробнее об этом см.: Банков М.С. Миниатюра «Символическое Распятие» Кодекса аббатисы Уты: специфика взаимосвязи образов и текстов в композиционно-пространственной структуре изображения // Сетевой электронный научный журнал «Вестник ГГУ» http://lp009.flfm.ru/vestnik_ggu. 2026. № 4. С. 31 – 45.

наиболее абстрактных понятий к событиям человеческой истории, соответствует движению от центра композиции к периферии и, одновременно, весьма важной для упоминавшихся Ареопагита и Эриугены концепции эманации. Связь с учением этих авторов подчеркивается еще и тем, что можно проследить параллель между снижением интенсивности сияния Божественного Света по мере удаления от Иисуса и уменьшением концентрации золотых элементов в композиции[474] в процессе движения от центрального образа Христа к краям листа (Илл. 265.).

Таким образом, миниатюра представляет модель иерархически устроенной Вселенной, в которой находится место как для «положительных», так и для «отрицательных» персонажей. Система пространственных уровней уравновешивает смысловое разделение на правую и левую части, подчеркивая идею Божественной гармонии, объединяющей в Божестве противоположности. Как пишет Эриугена в своем трактате «Перифюсейон»: «Из-за Него есть сходство в подобных вещах и несходство разнородных вещей, противопоставление противопоставленных, противоречие противоречащих. Благодаря Нему все эти сущности согласованы и упорядочены вместе, с великолепной и невыразимой гармонией, находящейся в едином согласии; следовательно, эти сущности, которые во Вселенной кажутся противоположными друг другу и взаимно противоречащими, приходят к согласию и гармонии, когда созерцают высшую гармонию одной Вселенной»[475].

Эта концепция раскрывается в полной мере в текстах, расположенных в середине верхней мандорлы. Под горизонтальной перекладиной Креста располагаются четыре квадрата, по два с каждой стороны от Распятия.

474 Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб., 2004. С. 410 и далее.
475 Periphyseon. P. 115.



В них заключены слова *mors* (лат. смерть), *mundus* (лат. Вселенная), *infernus* (лат. преисподняя), *plintespilon* (лат. исполнение Вселенной). В полукруглых областях под квадратами располагаются римские цифры, число 4 под таблицей со словом *mors*, 6 соответствует слову *mundus,* 8 –*infernus,* 12 –*plintespilon*. Таким образом, цифра соответствует числу букв в слове. Георг Сварзенски впервые отметил, что римские цифры образуют последовательность 4:6:8:12, из которой можно вывести важнейшие для средневековой музыки гармонические интервалы: октава, кварта и квинта[476]. Соответственно, квадраты со словами *mors* и *mundus*, *infernus* и *plintespilon* соединяются надписью *diapente* (лат. квинта), *infernus* и *mundus* – словом *diat|tessaron* (лат. кварта), прерванное посередине стволом Распятия, а *infernus* и *mors*, *plintespilon* и *mundus* – *diapason symphonarium* (лат. октава). Примечательно, что создатели Кодекса Уты использовали последовательность 4:6:8:12, а не 6:8:9:12, открытую, по легенде, самим Пифагором и широко известную как в Античности, так и в Средневековье[477]. Музыка в Средние века изучалась учеными прежде всего как наука теоретическая, отражающая числовые соотношения[478]. В фокусе внимания находилась проблема гармонии, объединения разнородных элементов в единое гармоничное целое. Поэтому глубоко не случайно использование в миниатюре музыкальной теории. Исследование библиотеки Санкт-Эммерам свидетельствует об интересе монахов к музыке: в начале XI века здесь имелись сочинения бл. Августина, Боэция, Рабана Мавра, Ремигия из

476 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei …S. 94.
477 Cohen A.S. The Uta Codex … P.69; Kuder U. Der Spekulative Gehalt … S. 175; Герцман Е.В. Музыкальная боэциана (Серия «История музыки: памятники и исследования»). СПб., 2010. С. 179.
478 Об истории музыки в квадривиуме см.: Герцман Е.В. Музыкальная боэциана. С. 27-35.

Оксёра[479]. В обители было сделано три копии очень важного анонимного трактата IX века “Musica enchiriadis” (лат. «Руководство по музыке»)[480,481]. Выделение кварты (*diatessaron)*, квинты (*diapente*) и октавы (*diapason)* в качестве трех фундаментальных консонансов было общим для античной и средневековой музыкальной теории. Консонанс, то есть «сочетание двух разных тонов, связанных друг с другом», как говорится в “Musica enchiriadis”, иначе обозначался словом *symphonia*. Это проясняет смысл надписи, расположенной под квадратными таблицами: “Rithmu[s] [482] gram[m]ar[um] struit organa sy[m]phon[iarum]” (лат. «Число букв определяет созвучия консонансных интервалов»)

Подробный анализ идущих снизу от таблиц текстов, осмысляющих числовой символизм четырех понятий, их связь с геометрией, а также история их употребления в средневековой культуре приведены в Приложении 1.10. Здесь же необходимо отметить, что приведенные понятия можно разделить на «отрицательные» (*mors* и *infernus*)[483] и «положительные» (*mundus* и *plintespilon*). В то же время, они соединяются в музыкальные отношения. Таким образом, вновь подчеркивается важнейшая идея миниатюры: гармонизация противоположных начал. Жизнь и смерть, прошлое и будущее, начало и конец – все эти противоположности снимаются во Христе, который обнимает распахнутыми в стороны руками всю Вселенную и приводят ее к благодатному соединению. Тема космического торжества Христа вновь звучит в надписях, идущих снизу от горизонтальной перекладины Распятия и по дуге над четырьмя таблицами: “Christe fidem solidans | vincens bene tetrago[nizans]” (лат. «Христос, укрепляющий веру,

479 Kyle J. D. The Monastery Library at St. Emmeram. P 12.

480 В настоящий момент отсутствует русский перевод трактата. Перевод названия приводится по изданию Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis. Translated, with introduction and notes, by Raymond Erickson / C. V. Palisca (ed.). New Heaven / London, 1995. 160 p.

481 В том числе Clm. 14272, принадлежавшую Хартвику из Санкт-Эммерам. Cohen A.S. The Uta Codex … P. 69.

482 Автор текста, весьма образованный для своего времени человек, использует вместо латинского “numerus” грецизм “rithmus”. Cohen A.S. The Uta Codex … P. 70.

483 «Негативная» характеристика этих понятий подчеркивается красным цветом чернил. Усиливает эффект то, что буквы как бы вытесняются за пределы квадрата, а расположенный в центре квадрата крест «пронзает» негативные понятия. Cohen A.S. The Uta Codex … Pp. 70-71.

славно побеждающий, приводя все к гармонии»), “Festa triu[m]phorum dant celica iubila rer[um]” (лат. «Небесные праздники дают ликование торжествующей Вселенной»). Победа Спасителя подчеркивается Его одеждой: пурпурные одежды и золотой венец указывают на императорское достоинство, а золотая стола, наброшенная на плечи – на роль первосвященника[484].

Раскрытию идеи гармонического единства противоположностей, равно как и единству композиции способствует идущий вдоль внешней стороны орнаментальной рамки текст, задающий движение взгляда по часовой стрелке: “Mistica more Crucis fit conversation iustis lux op[e]rum latu[m] tenet et permansio longu[m] c[a]elica spes titulu[m] secreta D[e]iq[ue] p[ro]fundum” (лат. «Размышления по правилу о Кресте дает образ действий справедливым: Ширину хранит свет дел и длину – непоколебимость, Высоту – небесная надежда, глубину же – Божественные тайны»).

Объединяющая функция надписи подчеркивается соответствием между ее частями и образами миниатюры (Илл. 141.). Так словосочетание *lux operum* (лат. свет дел), располагается непосредственно рядом с образом Солнца, что подчеркивает параллель с Солнцем Правды, Христом. Подобным образом одна часть слова *secreta* в словосочетании *secreta Dei* (лат. Божественные тайны) оказывается на правой стороне рамки, а другая перенесена на нижнюю часть[485]. Так, слово *secreta* (лат. тайны) оказывается разделено на две части (*se*|*creta*), что символизирует раскрытие Божественных тайн благодаря Жертве Христа[486]. Подчеркивает эту связь расположенное рядом изображение разорванной завесы Храма.

Способствует объединению композиции и основная идея надписи, осмысление сторон креста в моральном ключе. Подробная история данной

484 Ibid. Изображение распятого Христа в золотом венце – одно из первых в средневековом искусстве. Первый известный на сегодняшний день пример соответствующей иконографии встречается в Бенедикционале Этельвольда (London, British Library, MS 49590). Об этом см.: Deshman R. “Christus rex et magi reges”. Pp. 367–77; Bornscheuer L. Miseria Regis: Untersuchungen zum Traktat „De miseria conditionis humanae“. Tübingen, 1968. Ss. 223–32.

485 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 65.

486 Ibid.

богословской традиции приведена в Приложении 1.11. По мнению А.Коуэна, авторы Кодекса Уты опирались на текст письма 147 бл. Августина[487]. В соответствии с ним проводятся параллели между шириной и добрыми делами (*latum – lux operum*), длиной и неколебимостью (*longum – permansio*), высотой и Божественной надеждой (*titulum – caelica spes*), глубиной и Божественными тайнами (*profundum – secreta Dei*). Тот же отрывок используется автором программы миниатюры для создания надписей, исполненных на самом Распятии и непосредственно рядом с ним. Над головой Христа и у подножия Распятия идут надписи, исполненные синими чернилами: “Sublim[is] spes renumerat[io] bonor[um] op[er]u[m]” (лат. «Высота. Надежда – итог добрых дел»); “Qua[m] i[n]comp[re]hensib[ilia] / iudicia eius / p[ro]fundum” (лат. «Сколь непостижимы судьбы Его. Глубина»). Такими же синими чернилами исполнена надпись, идущая вдоль верхнего края поперечной балки Креста: “Latitudo sancta[e] crucis bona op[er]a caritatis latu[m] m[andatum tuum nimis]”(лат. «Ширина святого Креста – добрые дела милосердия; Безмерно широка заповедь твоя»). Вдоль вертикальной части Распятия шел текст, исполненный зелеными чернилами. Теперь же он едва различим: “Long[i]tudo s[an]ct[a]e crucis p[er]severantia bonor[um] op[er]u[m] qui p[er]severat usq[ue] i[n] fin[em] sal[vus erit]” (лат. «Длина святого Креста, твердость в добрых делах: претерпевший до конца спасется»).

Таким образом, концепция добрых дел буквально наполняет данным смыслом всю миниатюру, она звучит и в окружающем композицию тексте, и в надписях на Распятии. Представляется возможным с известной уверенностью предположить, что морально-этическая окрашенность текстов, вероятнее всего, была связана с монастырским характером манускрипта. Наиболее интересной в этой связи оказывается надпись, идущая слева от окружающего миниатюру пояснительного текста. Как предполагает А.Коуэн, она является своеобразной «инструкцией» к пониманию и использованию миниатюры: «[Ve]l istu[d]: scema Crucis typicu[m] meditatur vita bonor[um]

487 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 62.

(лат. «В особенности это: символический образ Креста помышляет жизнь благих»)[488].

Выходит, при всей отвлеченности образов и текстов, их сложности и многозначности, миниатюра, «символический образ Креста», должен помогать «размышлению по правилу» и приводить в итоге к «добрым делам» [489] . В пояснительных надписях подчеркивается необходимость размышления, своеобразной медитации над миниатюрой. Это позволяет поставить вопрос об определенной молитвенной или интеллектуальной практике созерцания. Согласуется с этим и композиционно-пространственная организация изображения. Центральный образ Христа выступает навстречу зрителю. Этот эффект достигается благодаря необычному расположению Распятия в системе пространственных уровней: основание его уходит под край нижней мандорлы, в то время как верхняя часть оказывается над геометрическим полем. Как видно на схеме (Илл. 257.), это предполагает известную динамику образа. Усиливает данный эффект золотой фон, окружающий фигуру Христа и зрительно «выталкивающий» ее из плоскости изображения. Вдумчивое созерцание, погружение в миниатюру возможно также благодаря ее размерам, которые при непосредственном восприятии книги с близкого расстояния закрывает все поле зрения читателя. Таким образом, при «погружении» зрителя в композицию происходит встреча его взгляда и центрального образа распятого Спасителя, двигающегося навстречу из глубины листа.

Итак, «Символическое Распятие», как мы убедились, представляет собой чрезвычайно сложное и совершенное произведение средневековых мастеров Регенсбурга. В то же время, нельзя забывать о том, что смысл миниатюры может быть воспринят только в том случае, если рассматривать ее как часть

488 Cohen A.S. The Uta Codex ... Pp. 60-61.
489 Ibid.

целого разворота, во взаимодействии с миниатюрой «Месса св. Эрхарда». К анализу последней мы и перейдем.

Месса святого Эрхарда

Как и в случае «Символического Распятия», композиционная организация центральной части «Мессы св. Эрхарда» значительно отличается от двух первых иллюминированных страниц рукописи (Илл. 142.). Существенно то, что важнейшие персонажи миниатюры не заключены в геометрические поля и представляют единую сюжетную композицию. На вертикальной оси листа располагается выделенная масштабом фигура епископа Эрхарда, слева от него изображен Престол с Дарами, а справа – сослужащий ему дьякон [490]. Сцену осеняет голубой велум, образующий высокий свод, опирающийся на полукруглые арки с романскими колоннами, которые делят композицию на три части. Таким образом, перед нами предстает изображение средневековой мессы.

Центральная идея листа, ключевое значение таинства Евхаристии в жизни Церкви раскрывается в образном строе и текстах миниатюры. Над сводом располагается небольшой пурпурный медальон с Агнцем. Образ Христа был заимствован, по всей видимости, из композиции листа 6r Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам[491], где он изображен в аналогичной позе с крестчатым нимбом (Илл. 99.). В то же время, надпись *Agnus Dei*, идущая вдоль верхнего края круга, подчеркивает традиционное жертвенное значение образа и его связь с литургической практикой: она оказывается частью евхаристической молитвы, текст которой продолжается маленькими унциальными буквами вдоль верхнего края композиции[492]: “Agnus Dei Qui tollis peccata mundi misere[re] n[ost]ri” (лат. «Агнец Божий, Который вземлет грехи мира, помилуй нас!»). Как и надпись“Vel istud: scema Crucis…” в «Символическом Распятии», эта строчка вынесена за орнаментальную рамку,

490 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 78.
491 München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 6r. Школа Карла Лысого, ок. 870 г.
492 Rütz J. Text im Bild.S. 124; Worm A. ‘You Shall all Live Together in Harmony ... P. 46.

однако весьма значима для понимания изображения. Молитва *Agnus Dei* пелась по завершении Канона мессы, когда претворение хлеба и вина в евхаристическое Тело и Кровь уже совершилось [493]. Таким образом, она указывает на реальность присутствия Христа в богослужении. Одновременно надпись напоминает об искупительной функции Евхаристии: молитва взывает к милосердию Христа, Его состраданию (*misereor* – лат. испытывать сострадание, жалеть). Слова Христа “Discite a me quia mitis sum et humilis corde et invenietis” (лат. «Приидите ко мне, потому что я кроток и смиренен сердцем и обрящете [покой душам вашим]»), написанные на страницах золотой книги Агнца, могут быть прочитаны как призыв Спасителя к участию в Таинстве. Основополагающее значение Евхаристии для жизни Церкви раскрывается в текстах на своде над алтарем: “Hic pascit aec[c]lesiam corpore suo p[er] fidem in terris. Qui p[er] specie[m] suam a[n]gelos pascit i[n] celis” (лат. «Тот пасет Церковь Телом Своим посредством веры на земле, Кто видом своим пасет ангелов на Небесах»).

Параллелизм между миром людей и миром Ангелов также имеет связи с богослужением. Так в молитве Канона мессы *Supplices te rogamus* испрашивается, чтобы евхаристическая Жертва была принесена Ангелом на Небесный алтарь [494]. При этом в контексте миниатюры указательное местоимение *hic* (лат. этот) может быть понято в связи с образом Агнца, расположенного над голубым велумом, напоминающим небесный свод. Впрочем, оно может быть связано и с крестообразной надписью на своде, отсылающей к отрывку Евангелия от Иоанна (Ин. 6. 51-52) имеющему основополагающее значение для понимания Таинства Евхаристии: “Jesus Christus, panis verus veniens de caelis” (лат. «Иисус Христос, истинный Хлеб, сшедший с Небес»).

Особый акцент в раскрытие литургической тематики вносит надпись *ΙΗΡΛΡΧΙΛ* (греч. иерархия) на одеждах Эрхарда. Этот термин является

493 Cohen A.S. The Uta Codex …P. 80.
494 Ibid. P. 81.

убедительным аргументом в пользу влияния на автора богословия Псевдо-Дионисия Ареопагита, в работах которого этот термин впервые стал использоваться в современном значении[495]. В своем трактате «О Небесной иерархии», известном в Санкт-Эммерам в переводе Эриугены, богослов определяет иерархию как «священная организация, знание и деятельность, воспринимающие, насколько это доступно, богообразие»[496] (глава 3, § 1). Греческий богослов придает большое значение Таинству Евхаристии. В первой главе трактата «О Небесной иерархии» прямо говорится: «Участие в божественнейшей Евхаристии - символ приобщения Иисусу»[497] (глава 1, § 3). Иоанн Скотт Эриугена в своем комментированном переводе раскрывает смысл стиха еще глубже: «Также необходимо, говорит он (Псевдо-Дионисий), чтобы человеческая душа, восходящая от чувственной мысли к подражанию и подобию Божественных добродетелей, понимала, что божественнейшая видимая Евхаристия, осуществляемая в Церкви, является лучшим способом участия, посредством которого мы сейчас участвуем в Иисусе благодаря своей вере, однако в будущем мы будем приобщены Его природе, к которой мы будем приобщаться благодаря [делам] милосердия»[498] (Глава 1, 578 и далее).

Этот комментарий Эриугены, по всей видимости, существенным образом повлиял на автора текстов миниатюры, поскольку на своде над алтарем акцентируется, как и в тексте Эриугены, значение веры (*per fidem* – лат. посредством веры) для жизни временной[499]. Одновременно связь с богословием Псевдо-Дионисия подчеркивает параллелизм между земной Церковью и Небесным миром. Надписи над алтарем уподобляются большим круглым звездам, которыми усыпан свод. Это еще сильнее подчеркивает идею взаимосвязи Небесной и Церковной иерархий.

---

495 Дионисий Ареопагит // Православная энциклопедия. Т.15. С. 309 – 324.
496 Дионисий Ареопагит. Сочинения. С. 71.
497 Там же. С. 43.
498 Iohanni Scotti Eriugenae Expositiones in Ierarchiam coelestem / J. Barbet (ed.). Turnhout, 1975. P. 34.
499 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 81.

Важно отметить, что связь двух иерархий через Евхаристию осуществляется благодаря евхаристическому преемству, передающемуся через епископов. Эрхард, епископ, представляет высшую ступень Церковной иерархии [500] . Это подчеркивается надписью *presul*, «первосвященник», расположенной в верхней части внутреннего поля, над полукруглым сводом. На это же указывает надпись *Sacer principatus* – «Священное руководство» на спускающихся у него с плеч лентах. Эрхард – символ всей иерархии, епископ, соединяющий земное с небесным [501] . На посредническое положение священнослужителя указывает трехчастное деление композиции, которое отсылает к трехступенчатой организации церковной иерархии в учении Псевдо-Дионисия Ареопагита[502].

На рукавах Эрхарда – буквы π и θ, первые буквы слов *πρακτική (φιλοσοφία),* практическая философия, и *θεωρητική*, «теоретическая философия». Греческие буквы недвусмысленно отсылают к важнейшему произведению Боэция, «Утешению философией». Эти буквы украшали нижний и верхний края тоги Философии, являющейся автору в темнице[503]. Можно заключить, что образ Философии как бы «соединяется», наслаивается на образ Эрхарда. Возможно, автор программы миниатюр стремится продемонстрировать единство Божественной истины и философского знания. Левая рука с буквой π, символизирующая практику, находится в одном пространстве с фигурой дьякона, рука с буквой θ, отсылающей к теории, – напротив, в зоне алтаря. Важно отметить, что в том же отрывке «Утешения философией» автор-рассказчик, описывая явившуюся ему Философию, замечает, что «между обеими буквами были обозначены ступени, как бы

500 Дионисий Ареопагит. Сочинения. С. 571. Ср. далее: «Нашей же иерархией называется и является совокупное всего ей свойственного священного осуществление, при котором божественный иерарх изливает причастие всего священнейшего, как соименный священноначалию (иерархии). Ведь как сказавший «иерархия» называет совокупность вообще всего, что относится к устроению священного, так и сказавший «иерарх» указывает на пребывающего в Боге божественного мужа, искусного во всяком священном знании, в котором и вся связанная с ним иерархия чисто совершается и познается». Там же. С. 573.

501 Boeckler A. Das Erhardbild im Utacodex. S. 224.

502 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 82.

503 Утешение Философией // Боэций, «Утешение философией» и другие трактаты. М., 1990. С. 190 и далее.

составляющие лестницу, по которой можно было подняться снизу наверх»[504]. Возможно, этот текст послужил основанием для расположенных вдоль столы Эрхарда трех круглых медальонов с надписями, указывающими на историческое восхождение от тьмы закона к свету новой жизни во Христе. Вдоль длинной столы идет надпись: *ordo saeculorum* (лат. порядок веков). Лента соединяет круглые медальоны; в нижнем располагается надпись: *umbra legis* (лат. тьма Закона), в среднем *corp[us] ecl[es]i[æ]* (лат. тело Церкви), в верхнем *lux aetern[a]e vit[a]e* (лат. свет Вечной жизни). Бернард Бишоп связывает эти надписи с этапами восхождения души к созерцательной жизни в исторической перспективе: от закона Моисеева, ко времени пришествия Христа и, наконец, к жизни будущего века, после Второго Пришествия[505]. Термины, заимствованные из текстов Эриугены, указывают на историческое восхождение внутри самой иерархии к более высокому уровню богообщения.

Надписи «тьма Закона» и «тело Церкви» внутри медальонов могут быть поставлены в параллель с образами слепой Синагоги и торжествующей Церкви соседней миниатюры «Символическое Распятие». Слово *corpus* (тело) может быть понято как в смысле возникновения исторической Церкви, так и применительно к Телу Христову как центру церковной жизни[506]. Наконец, «свет вечной жизни» непосредственно связан с метафорой света, столь значимой для Псевдо-Дионисия. Таким образом, с одной стороны возникает напряжение между понятиями «свет» и «тьма», а, с другой, происходит восхождение от Закона к Благодати, бинарные оппозиции, присутствующие также и в «Символическом Распятии».

Элементы одежд Эрхарда указывают не только на связь с учением Псевдо-Дионисия, но и на связь с Ветхим Заветом. Помимо традиционного священнического облачения, состоящего из альбы (нижней туники), пояса,

504 Там же. С. 191.
505 Bischoff B. Literarisches und künstlerisches Leben ... Ss. 103-104.
506 Jungmann J. A. Missarum Sollemnia: Eine Genetische Erklärung der römischen Messe. Vien, 1962. S. 444 и далее, S. 483 и далее.

далматики (верхней туники), столы и казулы (верхнего облачения без рукавов), в одеянии Эрхарда присутствует элемент, указывающий на его епископское достоинство. Речь идет о балтеусе – золотой ленте, висящей на левой руке Эрхарда[507]. В Средние века ее нередко носили на поясе и называли *subcinctorium.* Этот достаточно редкий элемент облачения интерпретировался в экзегетических работах как принадлежность первосвященников Ветхого Завета[508]. Тюрбанообразный головной убор не встречается в средневековых богослужебных облачениях. Золотой треугольник на лбу Эрхарда, вероятнее всего, отсылает к *lamina aurea* (лат. золотой пластине), упомянутой в отрывке Книги Исход, 28: 30[509]. Обращают на себя внимание два золотых полукруга, присоединенные к диагональным полосам одежд Эрхарда. Идущие вдоль нее надписи *doctrina* и *veritas* (лат. учение и истина) отсылают к тому же отрывку Книги Исхода, в которой говорится о нагруднике Аарона, который он должен надевать «когда будет входить во святилище»[510]. По мнению А. Бёклера, 12 золотых кругов, подвешенных к диагональным лентам облачения символизируют 12 колен Израилевых[511]. Эта деталь отсылает не только к ветхозаветным первосвященническим одеждам, но и к реальным облачениям оттоновского времени. Известен созданный в Регенсбурге епископский нагрудник, так называемый рационал, украшенный изображениями 12 колен Израилевых[512] (Илл. 143 – 144.), а также сохранился созданный в мастерских Регенсбурга нагрудник XI века с символическим изображением Христа и словами *doctrina* и *veritas*[513] (Илл. 145 – 146.). Надписи *sancta sanctorum* отсылает к Скинии Моисея, так что велум, натянутый над Эрхардом, может быть понят как символ Моисеева шатра. Бёклер утверждает, что одежды

507 CohenA.S. The Uta Codex … P. 85.
508 Braun J. Die liturgische Gewandung im Occident und Orient. Freiburg im Breisgau, 1907. S. 117 и далее.
509 Boeckler A. Das Erhardbild im Utacodex. S. 220.
510 Boeckler A.Op. cit., Ср.: Исх. 28. 29-30.
511 Boeckler A. Das Erhardbild imUtacodex. S. 220. О рационале как церковном облачении см.: Braun J. Die liturgische Gewandung... S. 676 и далее.
512 Regensburg, Domschatzmuseum. Inv. D 1974/89.
513 Diözesanmuseum Bamberg, Inv.Nr. 3.1.0002. Бамбергский Рационал. Германия, сер. XI в.

Эрхарда указывают на связь с облачениями ветхозаветного верховного священнослужителя (как и надпись *praesul* в верхней части изображения)[514].

Так, в образе Эрхарда многогранно раскрывается еще одна весьма важная тема *священства, церковной иерархии*. Епископ представлен в образе первосвященника. При этом он является новым первосвященником, совершающим бескровную Жертву, дарующую вечное спасение верующим, а значит, оказывается в какой-то степени противопоставлен ветхозаветным иерархам. В то же время, истинным «Первосвященником грядущих благ» является сам Христос, как пишет апостол Павел в Послании к евреям[515]. На эту связь косвенно указывают и элементы одежд Эрхарда: золотая пластина отсылает к золотой пластине Аарона, которую тот носил на лбу, чтобы привлечь милость Бога к израильтянам[516]. Таким образом, с точки зрения средневековой экзегезы, первый израильский священнослужитель прообразовал Христа, источника благодати, сошедшего на землю спасти еврейский народ[517]. На нагруднике же Аарона были написаны имена израильтян, чтобы они были принесены пред Богом, что напоминает о Христе, взявшем на себя грехи людские[518]. Таким образом, Агнец над изображением Эрхарда может быть рассмотрен и в связи с ролью Христа как первосвященника, и одновременно с образом Эрхарда как служащего мессу иерарха. Христос в этом отношении становится одновременно и субъектом, и объектом Евхаристии[519]. Послание к евреям является для создателей миниатюры важным источником параллелизма между первосвященником и Христом, между старой и новой скинией. Тема святилища, «святая святых» может быть связана с разорванной завесой храма: Христос своей жертвой открыл возможность к непосредственному приобщению Тела Спасителя,

514 Boeckler A. Das Erhardbild im Utacodex. Ss. 220 - 224.
515 Ср.: «Но Христос, Первосвященник будущих благ, придя с большею и совершеннейшею скиниею, нерукотворенною» (Евр. 9:11.).
516 Аарон // Православная энциклопедия. Т. 1. С. 17-19.
517 Исход, 28:29.
518 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 86.
519 Ibid. P. 78.

участию в Божественной жизни. Это отражается в открытом соприсутствии Эрхарда и дьякона в алтаре перед Дарами[520].

Двойственный характер связи епископа со Христом раскрывается еще более полно, если рассматривать миниатюру как неотъемлемую часть разворота. С одной стороны, Эрхард отождествляется со Христом. Это подчеркивается жестом поднятых рук Эрхарда, напоминающих распростертые на Кресте руки Спасителя, а также золотой столой – символом епископского, первосвященнического достоинства Христа: столу могли носить во время литургии только епископы[521]. С другой стороны, Эрхард предстоит Христу. Архиерей и дьякон обращены влево, так что получается, что служба совершается непосредственно перед Распятием[522]. Если же проанализировать взаимодействие страниц разворота при закрытии кодекса (вспомним первый иллюминированный разворот рукописи), оказывается, что лицо Эрхарда оказывается у ног Христа, так что епископ как бы целует ноги Иисуса[523].

Таким образом, в объединенных в развороте композициях раскрывается значение Жертвы Христа для современной жизни Церкви. Распятие оказывается тесно связано с Евхаристией (вспомним, что эта тема уже звучала в Сакраментарии Генриха II). Иисус вечно приносит себя в жертву, вечно преподается верующим в Причастии и, таким образом, ведет Церковь «Телом Своим» ко спасению. Эрхард, с одной стороны, олицетворяет церковную иерархию, посредством которой реализуется это важнейшее таинство. С другой стороны, будучи изображенным в образе нового первосвященника, он подчеркивает противопоставление Ветхого и Нового Заветов, тема, которая звучит и в «Символическом Распятии». Можно ли увидеть в этом противопоставлении подспудную связь с бенедиктинской

520 Ibid. P. 79.
521 Ibid. P. 87.
522 Ibid. P. 81.
523 В данном случае прослеживается тот же художественный прием, который отмечается Шнайдером и Воскобойниковым в развороте Евангелия Лиутара. Воскобойников О. Тысячелетнее царство ... С. 462-463; Schneider W.C. Geschlossene Bücher — offene Bücher. S. 567f.

реформой, проводившейся в монастыре на рубеже тысячелетий и стремлением реформаторов обновить духовную жизнь обители? Так или иначе, связь с этим важнейшим монашеским движением X – XI веков отчетливо прослеживается в угловых композициях (Илл. 147 – 150.) а также в надписи, идущей вдоль орнаментальной рамки: “Rectrix agnaru[m] XPC [Christus] te conloquor agnu[s]: ut vicib[u]s iu[s]tis studeas virtutib[us] istis; quo se nec pietas penit[us] nec norma reclamet” (лат. «Руководительница молодых овечек, Христос тебе говорит, Агнец, Чтобы упражнялась честными обязанностями. Добродетелями восходит тот, кто совершенно не оспаривал ни благочестие, ни правило»).

Надпись обращена к аббатисе, изображенной в правом верхнем углу (Илл. 148.). На это указывает характерное расположение словосочетания *rectrix agnarum* рядом с образом монахини [524]. Агнец обратил лик к настоятельнице, наклонившей голову и приветствующей Его жестом поднятых рук. Прямая связь между Христом и Утой подчеркивается текстуально благодаря надписям *rectrix agnarum* и *agnus Dei*, с одной стороны, а, с другой, надпись *Sponsus virginum* (лат. Жених дев) внутри медальона с Агнцем напоминает об особой благосклонности Иисуса к монахиням, «невестам Христовым».

Изображения в трех других квадратных рамках иллюстрируют качества, которыми должна обладать аббатиса. Женская фигура в простом монашеском платье со сложенными на груди руками в верхнем левом углу символизирует милосердие: “unicae pietatis affectus” (лат. «наделенный одним милосердием») (Илл. 147.). Аббатиса должна быть «непреклонна в строгости» (“districtionis rigor”), что наглядно демонстрирует фигура с кодексом в руках и назидательно поднятым пальцем (Илл. 150.), и соблюдать «соразмерность разделения» («discretionis te[m]peram[en]tu[m]») (Илл. 149.). Не совсем ясный смысл последней фразы проясняет изображение фруктов и

524 Rütz J. Text im Bild. S. 54.

прутьев рядом с сидящей в окружении детей женщиной: аббатиса должна разделять награду и наказание соразмерно заслугам каждой монахини. Как предполагают исследователи, тексты с описаниями качеств, присущих идеальной настоятельнице были адресованы не столько Уте, сколько ее предполагаемым преемницам, будущим аббатисам монастыря[525]. К 1020 году Ута должна была находиться в должности аббатисы на протяжении приблизительно 30 лет и, следовательно, уже была в достаточно преклонном возрасте[526]. Таким образом, миниатюра, возможно, является своеобразным «завещанием» Уты, призывом хранить в обители верность бенедиктинскому уставу, проявлять не только милосердие, но и строгость по отношению к насельницам. В то же время, последняя часть окружающей миниатюру надписи косвенно подтверждает предположения исследователей о трудностях, с которыми столкнулась Ута при реформировании монастыря. Очевидно, часть канонесс, будучи представительницами знатных родов, были против введения бенедиктинского устава, предполагавшего отказ от частной собственности[527].

Именно обстоятельства проведения реформы монастыря послужили, по всей видимости, причиной того, что именно образ Эрхарда был избран автором программы Кодекса Уты в качестве примера нового первосвященника. Согласно житию, написанному Павлом из Фульды в 1052 году, Эрхард явился в видении епископу Вольфгангу в критический момент борьбы за реформирование Нидермюнстера и укрепил его в решимости осуществить задуманное [528] . Более подробно эта история приведена в Приложении 1.12. Таким образом, Эрхард появляется в миниатюре как фигура символически значимая для бенедиктинского движения, проводником которого в обители стала заказчица манускрипта.

525 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 89.
526 CohenA.S. The Art of Reform … P. 999 и далее.
527 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 89 и далее
528 Otloh of St. Emmeram Vita S. Wolfkangi // Monumenta Germaniae Historica, Scriptores / G.H.Pertz (ed.). Hannover, 1841.Vol. 4. Pp. 533-534.

Не столь очевидна связь с Нидермюнстером золотых литургических сосудов, изображенных на престоле (Илл. 151.). Начиная с А. Бёклера, они ассоциируются с подаренными монастырю Санкт-Эммерам Арнульфом Каринтским *ornatus palatii*, «дворцовыми украшениями», о которых сообщает приор Арнольдо в своем Житии св. Эммерама, написанном после 1055/56 года[529]. Исследователи предполагают, что все изображенные на алтаре предметы относятся к подарку позднекаролингского правителя[530]. Впрочем, до настоящего времени дошла лишь изображенная на миниатюре дарохранительница, хранящаяся ныне в мюнхенской сокровищнице (Илл. 152.) и Золотой Кодекс из Санкт-Эммерам. В то же время, к подаркам Арнульфа относятся чаша и изображенные на заднем плане ткани, напоминающие, по мнению исследователей, персидский или византийский текстиль VIII - IX века[531]. Изображение города снизу от алтаря также может отсылать к дворцу Арнульфа, построенному рядом с монастырем Санкт-Эммерам[532].

Тем не менее, ученые до сих пор не пришли к окончательному мнению относительно значения изображения литургической утвари, не имеющей прямого отношения к Нидермюнстеру. Адам Коуэн предполагает, что их появление на миниатюре может быть связано с неверным соотнесением Арнульфа не с Арнульфом Каринтским, а с Арнульфом, последним правителем Баварского герцогства по линии Агилольфингов. Он был отцом Юдифи, одной из самых активных сторонниц монастыря. Так или иначе, *ornatus palatii* могли отсылать к «славному прошлому» города[533] в целом, ведь реформа, направленная на то, чтобы возвратиться к чистоте обычаев

529 Boeckler A. Das ErhardbildimUtacodex. S. 225 идалее.
530 Boeckler A. Op. cit.
531 von Euw A. Ikonologie der Heiratsurkunde der Kaiserin Teophanu //Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 1000. Todesjahr der Kaiserin / A. von Euw, P. Schreiner (hgst.). Köln, 1991. Vol. 2. Ss. 175-191.
532 Boeckler A. Das Erhardbild im Utacodex. Ss. 225 – 228.
533 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 95.

прошлого, не имела опоры в Нидермюнстере, который никогда не был бенедиктинским монастырем, в отличие от Санкт-Эммерам.

Так или иначе, несомненно, что параллельно с основной темой Евхаристии в миниатюре раскрывается тема бенедиктинской реформы. Таким же образом, если рассматривать разворот в целом, параллельно основной теме Жертвы Иисуса развивается монашеская линия. Рассматривая начальные страницы рукописи, необходимо отметить, что в ней явно прослеживается единая линия развития. От первой миниатюры с Дланью Господней авторы ведут нас через воплощение Второй Ипостаси Бога к Искуплению, жертве Христа Спасителя. Именно эта Жертва, приносимая каждый раз на Божественной литургии, может стать источником спасения для монашествующих. Таким образом, от миниатюры к миниатюре происходит нисхождение от более абстрактных понятий к более конкретным, от событий Священной истории – к актуальной действительности регенсбургского монастыря. Эта динамика в который раз заставляет вспомнить о концепции эманации, развитии Божественной энергии из трансцендентного Источника в тварный мир. «Месса св. Эрхарда» оказывается завершающей ступенью этого процесса[534]. Это подчеркивается не только ее образным строем, изображением литургии в пространстве храма, но и композиционно-пространственными особенностями миниатюры (Илл. 263.).

Как можно было убедиться в процессе анализа трех первых страниц, каждому персонажу в них соответствует определенное геометрическое поле. Эти поля перекрывают друг друга, что определяет их место в иерархической структуре листа. В четвертой миниатюре, напротив, представлена единая

534 Здесь можно вспомнить также серию миниатюр деятелей бенедиктинского движения Книги Правил монастыря Нидермюнстер конца X века (см. раздел 3.1. настоящего диссертационного исследования). Как и в серии начальных композиций Кодекса Уты, последняя иллюстрация рукописи осуществляет «выход» серии к актуальной действительности монастыря. Таким образом, как и в случае с соотнесением коронационного изображения Сакраментария Генриха II с образом Генриха Сварливого Книги Правил, можно говорить о преемственности мастеров периода расцвета скриптория по отношению к начальному этапу его развития.

сцена, объединяющая нескольких персонажей. При этом герои композиции, архитектурные элементы накладываются друг на друга, выстраивая пространство планами. В то же время, в изображении Престола неожиданно возникает «намек» на аксонометрию: передний и задний край алтаря изображены горизонтально, а боковая сторона изображена под углом, как будто художник стремился показать объемность Престола (Илл. 153.). Как показано на схеме, подобная тенденция прослеживается и в изображении стен и башен города (Илл. 154 – 155.). Следовательно, в завершающей композиции серии начальных миниатюр мы видим появление элементов трехмерности в трактовке образов. Это еще раз подчеркивает отличие пространственной организации последней миниатюры от плоскостного решения трех предшествующих листов, акцентируя близость образов миниатюры к тварной действительности.

Завершая рассмотрение двух первых разворотов манускрипта, необходимо вернуться к тезису о том, что они служат своеобразным преддверием евангельскому тексту. С одной стороны, композиции предваряют корпус чтений на уровне идей. В разворотах выявлены важнейшие, с точки зрения авторов манускрипта, вехи в христианской истории спасения – Боговоплощение и Искупление, спроецированные на актуальную действительность монастыря Нидермюнстер XI века. С другой стороны, развороты визуально предваряют текст подобно драгоценным окладам или вратам, ограждающим священное пространство от внешней реальности.

Развороты с евангелистами

Следующий иллюминированный разворот (5v – 6r) открывает серию композиций, предшествующих Евангельским чтениям (Илл. 156 – 159, 206 – 209.). Как уже упоминалось, каждому блоку текстов предшествует миниатюра с образом автора, инициал и декоративная страница,

открывающая первый отрывок[535]. Подобное оформление евангелиариев в целом традиционно для оттоновского искусства[536]. Тем не менее, важно отметить, что листы с евангелистами и буквицами образуют развороты и предваряют текстовые пространства подобно драгоценным окладам. Это впечатление усиливается практически идентичным композиционным решением двух страниц. Прямоугольное изобразительное поле окружено орнаментальной рамкой, внутри которой располагается образ евангелиста или инициал. Сверху и снизу к медальонам с авторами примыкают полукруглые рамки с тетраморфом и аллегориями Райских рек. Таким образом, как и в Сакраментарии Генриха II, книжный разворот символизирует церковные врата, через которые должен «пройти» читатель.

Как и другие композиции рукописи, листы с евангелистами весьма насыщены богословскими смыслами. Важнейшая идея, гармония четырех Евангелий, охватывающих Благой вестью всю Вселенную, красной нитью проходит через всю серию. Звучит она и в текстах, окружающих центральные медальоны: (Матфей) “Nuncius iste boni fluit ut hic paradisi” (лат. «Этот вестник блага течет, как этот райский источник»); (Марк)“Hic fluit ut tigris racionis dogmate velox” (лат. «Этот течет подобно стремительному Тигру, в соответствии с учением разума»); (Лука) “Ut fluvius stagnas cum caelica dogmata ructas” (лат. «Как река, ты разливаешься, изливая небесные учения»); (Иоанн) “Hic reserat scriptis superi misteria fontis” (лат. «Этот своими писаниями открывает тайны небесного Источника») (Илл. 160 – 163.).

Как мы можем убедиться, тексты сопоставляют Евангелистов с Райскими реками, вытекающими из единого Источника. Происхождение этой богословской параллели подробно рассматривается в Приложении 1.13. Если

535 Изображения евангелистов опираются на давнюю традицию авторского портрета, первые примеры которого в христианских рукописях восходят к VI веку. Непосредственным образцом для рукописи из Нидермюнстера стал, по всей видимости, Золотой Кодекс из Санкт-Эммерам, в котором текстам Евангелий предшествует изображение автора, декоративная страница с символическим изображением и полностраничный инициал, открывающий текст (Илл. 39 – 42, 43 – 50.).

536 Pächt O. Buchmalerei des Mittelalters. S. 25.

же говорить об изобразительном искусстве, связь Евангелистов с источниками Рая подчеркивалась в каролингских миниатюрах «Христос во Славе». Соответствующие параллели можно проследить в миниатюрах каролингских памятников, Евангелия Лотаря[537](Илл. 164.), Евангелия святого Гаузелина [538] (Илл. 165.), Библии Вивиана [539] (Илл. 166.). Ярким примером раскрытия этой идеи в оттоновском искусстве является композиция «Христос во Славе» Бамбергской Книги Перикоп Генриха II[540], где персонификации Райских рек несут на себе символы Евангелистов (Илл. 167.). В композициях регенсбургской рукописи мотив несения персонификациями евангелистов не повторяется, однако образы располагаются снизу от авторских изображений. Реки представлены в виде юношей в коротких туниках, сидящих на корточках и льющих воду из продолговатых сосудов из полукруглых рамок (Илл. 168 – 171.), вдоль которых идут надписи: “Geon int[er]p[re]tat[ur] felicitas et significat evangel[iu]m mathei” (лат. «Геон понимается как «блаженство» и обозначает Евангелие от Матфея»); “Tigris int[er]p[re]tat[ur] velocitas et significat evangel[iu]m marci. Hic evangel[ium] in p[ri]m[i]s tang[it] rational[em] partem phy[losophiae]” (лат. «Тигр понимается как «быстрота» и обозначает Евангелие от Марка. Это Евангелие прежде всего касается рациональной части философии»); “Eufrates int[er]p[re]tat[ur] fertilitas et significa[t] evangel[ium] Luc[a]e” (лат. «Евфрат понимается как «плодородие» и обозначает Евангелие от Луки»); “Physon insufflacio int[er]p[re]tat[ur] et

537 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 266. Аббатство св. Мартина, Тур, 849-851, fol. 2v . Связь Тетраморфа с Евангелистами и Райскими реками устанавливается надписью, идущей вдоль верхнего и нижнего края миниатюры:
Quattuor hic rutilant uno de fonte fluentes
Matthei, Marci, Lucae libri atque Johannis.
Вот четыре блистают, вытекая из одного источника,
Книги Матфея, Марка, Луки и Иоанна

538 Nancy, Tresor de la Cathedrale, Evangéle de saint Gauzelin, folio 3v. Тур, ок. 840 г. Миниатюра этого памятника, существенным образом отличаясь от миниатюры Евангелия Лотаря, в точности повторяет ее текстовый комментарий.

539 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 1, folio 329 v. Аббатство св. Мартина, Тур, 845 г. Андервуд предполагает, что полоса земли в композиции «Христос во Славе» может указывать на связь мониатюры с мотивом Источника Жизни. Underwood P. The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels // Dumbarton Oaks Papers. 1950. V. Pp. 43 – 138.

540 München, Bayerische Nationalbibliothek,Clm. 4454, Perikopenbuch Heinrichs II, fol 20v. Рейхенау, нач. XI в. Как и в Кодексе Уты, персонификации располагаются под изображениями евангелистов. Связь между образами устанавливается пояснительными надписями. Ср.: Cohen A.S. The Uta Codex … P. 106.

significant evangeliu[m] Iohannis. Ipse tangit Naturale[m] part[em] sapie[ntiae]" (лат. «Физон понимается как «вдохновение» и обозначает Евангелие от Иоанна. Он касается естественной части премудрости»).

Персонификации Райских рек характерны именно для оттоновского искусства. Помимо Бамбергского Евангелия и Кодекса Уты, аллегорические фигуры встречаются в окладе Золотого Кодекса из Эхтернаха[541](Илл. 172 – 173.). Персонификации четырех рек напоминают фигуры у основания колонны Бернарда Гильдесгеймского [542] (Илл. 174.). Образы рек трактуются по-разному в каждом из памятников: в Бамбергском Евангелии это обнаженные женщины (Илл. 167.), а в колонне Бернварда – держащие сосуды мужчины (Илл. 174.). Ближе всего к миниатюрам Кодекса Уты персонификации эхтернахского оклада. Изображения Гикона и Писина, связанные с евангелистами Матфеем и Иоанном, увенчаны коронами, что свидетельствует о превосходстве этих евангелистов, непосредственно присутствовавших при проповеди Христа, над двумя другими[543] (Илл. 172.). Все образы Рек, кроме Физона, соответствующего Иоанну, имеют на голове рога. Этот мотив, имеющий античные корни [544] , встречается в позднеантичных мозаиках Арианского баптистерия в Равенне (Илл. 175.). Известны позднейшие памятники, в которых используется данный иконографический тип: каролингская шкатулка из Метца [545] а также миниатюра с Крещением Господним Бенедиктионала Этельвольда[546] (Илл. 176.). Таким образом, по всей видимости, оттоновский художник опирался на

541 Nurnberg, Germanisches Nationalmuseum. Трир, ок. 985 г. Ср.: Fisher S.D. Materializing the Word: Ottonian TreasuryBindings and Viewer Reception. A Dissertation submitted to the Graduate School-New Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy Graduate Program in Art History. New Brunswick / New Jersey, 2012. P.58.

542 Hildesheim, Hildesheimer Dom. Гильдесгейм, ок. 1020 г.

543 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 106.

544 Литературным источником античной иконографии аллегории реки с рогами был отрывок Илиады (21 : 237), где река Скамандр называлась «ревущей как вол», а также «Метаморфозы» Овидия (9: 1-98), где речной бог Ахелой в образе быка сражался с Гераклом. Об этом см.: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft / Wissowa G. (ed.). Stuttgart, 1909. Vol. 6. Ss. 2774 – 2815.

545 Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich Museum. Метц, IX – X вв. О шкатулке см.: Goldschmidt A. Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII. - XI. Jahrhundert. Berlin, 1914. Vol. 1. Ss. 52 – 53.

546 British Library, Additional MS 49598, Benedictional of St. Æthelwold, fol. 25v.

известную традицию, однако с точностью определить источники пока не представляется возможным.

Отметим, что в приведенных текстах находит отражение идея связи евангелистов с рациональной и естественной философией. Эта концепция развивается в надписях полумедальонов сверху от Евангелистов: (Матфей) “In Xpo (Cristo) co[m]pleta est visio hominis nascendo; hic tangit moral[em] p[artem sapientiae]” (лат. «Во Христе, благодаря [Его] рождению [во плоти], исполнен образ человека; здесь затрагивается моральная часть [философии]»); (Марк) “In Xpo (Christo) complebit[ur] visio leonis resurgendo quia vicit leo de tribu luda radix D[avid]” (лат. «Во Христе, в Его воскресении, исполнится образ льва, потому что победил лев из колена Иудова, корень Давидов[547]»); Лука: “In xpo (Christo) co[m]plebit[ur] visio vituli immolando” (лат. «Во Христе через принесение жертвы исполняется образ быка»); Иоанн: “In xpo (Christo) co[m]pleta e[st] visio aquilae ascendendo” (лат. «Во Христе, в Его вознесении, исполняется образ орла»).

Итак, евангелист Матфей связан с моральной философией, Марк – с рациональной, а Иоанн – с естественной. Стремление связать христианского персонажа с философией уже упоминалось в связи с образом Эрхарда. Параллель с евангелистами, история этой традиции рассмотрена подробнее в Приложении 1.14. В то же время, основная идея текстов и образов полумедальонов – это гармония, что отражено в повторяющемся использовании числа 4, которое в средневековой культуре чаще всего связывается с образом Вселенной, ее полноты и гармонии. Автор расширяет богословские параллели. Евангелисты сопоставляются с четырьмя символическими животными, четырьмя реками Рая. Источники Эдемского

547 «Лев из колена Иудина, корень давидов» - цитата из Апокалипсиса, отсылающая к Спасителю. Ср.: «Вот лев из колена Иудина, корень Давидов, победил, и может раскрыть эту книгу, и снять семь печатей её» (Откр. 5:5.) Связь образа льва со Христом появляется в трудах одного из ранних латинских комментаторов Апокалипсиса, Викторина Петавийского (III в.). Затем, через бл. Иеронима, эта традиция переходит к средневековым авторам. Сопоставление присутствует в трудах Рабана Мавра, а также в прологах к Евангелиям Псевдо-Иеронима. В целом, данная традиция получила широкое хождение в раннее Средневековье. Об этом см.: Stefanović R. The Background and Meaning of the Sealed Book of Revelation 5. PhD diss. Andrews University, 1995. 370 p.

сада сопоставляются с определенными качествами: Гикону соответствует блаженство (*felicitas*), Тигру – скорость (*velocitas*), Евфрату – плодородие (*fertilas*), Физону – вдохновение (*insufflactio*). Тетраморф уподобляется четырем событиям жизни Спасителя. Эта же тема развивается в текстах, исполненных крупными золотыми буквами по пурпурному фону вдоль боковых сторон миниатюр: (Матфей) “Matheus ex regu[m] docet ortum stemmate XPM (Christum)” (лат. «Матфей учит о происхождении Христа из царского рода»); (Марк) “Est leo signatus heremi memoramine Marcus” (лат. «Марк обозначен как лев по упоминанию пустыни»; (Лука) “Luca bove[m] similas: quia pontificalia tractas” (лат. «Лука, ты подобен быку, потому что ты обращаешься к священнической тематике»); (Иоанн) “Fert aquilae facies d[omi]ni simmista Iohannes” (лат. «Носит облик орла приближенный к Господу Иоанн»). История богословских параллелей между евангелистами и аллегорическими животными, а также значимыми событиями из жизни Христа анализируется в Приложении 1.15.

Подобные параллели можно найти и в памятниках оттоновского искусства, например, в миниатюрах Евангелия Бернварда Гильдесгеймского[548] (Илл. 177 – 178.), а также в Бамбергской Книге Перикоп, исполненной около 1000 г. в мастерских Рейхенау[549]. Здесь рядом с дополняющими авторские изображения образами Тетраморфа помещены небольшие фигуры, отсылающие к определенному событию Св. Писания (Илл. 226.).

Таким образом, тексты и образы миниатюр вновь и вновь подчеркивают основополагающую идею гармонии. Однако особенно ярко она раскрывается в текстах и угловых изображениях миниатюры с Матфеем[550]. Они

548 Hildesheim, Dom und Diözesanmuseum, Domschatz 18. Так, миниатюру с евангелистом Иоанном дополняет композиция с Вознесением Христа (fol. 175v), а изображение евангелиста Луки совмещено с изображением Распятия (fol. 118v).

549 München, Bauerische Nationalbibliothek, Clm 4454, fol. 25v, 36v, 127v, 194v. Рейхенау, 1000 – 1020 гг.

550 Подробнее об этом см.: Банков М.С. Образы предков Христа в миниатюре с евангелистом Матфеем Кодекса Уты (1020–1040). Взаимосвязь пояснительных текстов и образов композиции в контексте богословской программы рукописи // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда.

иллюстрируют первое чтение Евангелия, повествующее о родословной Христа (Илл. 180 – 183.). Прописные буквы A, B, C, D структурируют восприятие серии: взгляд зрителя последовательно переходит от одной композиции к другой, двигаясь против часовой стрелки. В левой верхней рамке представлены три седовласых старца. Средний изображен сидящим на троне, а головы двух других выступают слева и справа из-за условного архитектурного фона (Илл. 180.). Юта Рютц идентифицировала этих ветхозаветных героев как Авраама, Исаака и Иакова, опираясь на слово *archipatrus* (лат. праотцы) пояснительного текста[551]. Те же комментарии называют представленных подобным образом персонажей нижней левой рамки «вождями» (*duces)* (Илл. 181.). Ввиду неясности значения термина применительно к Священной истории, достоверная идентификация данной группы оказывается затруднительной. Единственным указанием является упоминание обретения израильским народом Закона Моисеева, что позволяет, впрочем, с большой осторожностью, сопоставить центрального персонажа с этим пророком. При этом в героях третьей рамки мы легко узнаем ветхозаветных царей (Илл. 182.). На это указывает как пояснительный текст (в нем упоминается Давид и его наследники), так и изображения атрибутов царской власти. Головы всех трех мужчин увенчаны коронами, а центральный персонаж держит в руках длинный скипетр. Адам Коуэн связывает образы третьей рамки с именами Саула, Давида и Соломона – трех легендарных царей израильских[552]. Наконец, в четвертой, правой верхней рамке представлен образ Богоматери с Младенцем, соответствующий византийской иконографии «Одигитрия» (Илл. 183.).

Данный тип Богородичных изображений был известен в оттоновскую эпоху. Можно вспомнить образ Марии в окладе бамбергского Сакраментария

Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова» / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. – РГХПУ, 2023 – № 4 Часть 1 С. 330 – 340.

551 Rütz J. Text im Bild. S. 59.

552 Cohen A.S. The Uta Codex ... P. 110.

из Фульды [553], созданного между 997 и 1011 годами (Илл. 184.). Если говорить об иконографических источниках визуализированной родословной Спасителя, традиция восходит к каролингским временам. Образы трех праотцов встречаются в двух памятниках школы Палатинской капеллы, Евангелии из Сен-Рикё[554] (Илл. 185.) и Евангелии из Лорша[555] (Илл. 186.). В обоих случаях исследователи идентифицируют персонажей как Авраама, Давида и Иехонию[556]. По всей видимости, те же герои появляются в листе с евангелистом Матфеем Лимбургского Евангелия, созданного в Рейхенау примерно в 1020-1030-е годы[557] (Илл. 187.). В то же время, рассматриваемая нами серия Кодекса Уты, по всей видимости, является оригинальным произведением Регенсбургской школы миниатюры. Мы не находим сколько-нибудь близких аналогов ни в оттоновском, ни в каролингском или византийском искусстве того времени.

Итак, угловые рамки миниатюры с Матфеем иллюстрируют первый отрывок Евангелия. В то же время, в отличие от других листов серии, изображения сопровождают не отрывки соответствующего чтения, а отвлеченный стихотворный комментарий. Написанный амброзианской строфой поэтический текст разделен на две смысловые части. Вдоль пурпурных лент, предназначенных в других композициях для евангельских отрывков, располагаются следующие четверостишия:

A. Xpi [Christi] genealogia	Родословная Христа,
Formans ceu doctrinalia	Словно формируя учение,
Punctum in archipatrib[us]	Ставит *точку* в роде праотцов
Locat priscis temporib[us]	В древние времена.
B. Dehinc p[er] ducu[m] stem[m]ata	Затем родословиями вождей
Ducta Iudae prosapia	Водим был род Иуды.
Secundus honor apicis	Вторая слава вершины
Ut telon paret grammatis	Появляется подобно *линии* букв.

553 Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 1. Фульдское аббатство, между 997 и 1011 гг.
554 Abbeville Bibliotheque municipale, Ms.4. Школа Палатинской капеллы, ок. 800 г.
555 Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 50. Школа Палатинской капеллы, ок. 810 г
556 Cohen A.S. The Uta Codex ... P. 111.
557 Kölner Dombibliothek, Cod. 218. Рейхенау, ок. 1020-1030 гг.

C. Sed David per imperia — Но Давид своими повелениями,
Du[m] crevit stirps magnifica — Пока возвышался его славный род,
Quasi per sceptri gloriam — Словно славой скипетра
Exarat epiphaniam — Намечает *плоскость*.

D. Tandem p[ro]pago c[a]elica — Наконец, Божественное Дитя,
Per virginis vitalia — Когда чрез утробу Девы
Dum carne[m] vera[m] suscipit — Воистину принимает на Себя плоть,
Cybi ceu forma[m] subrigit. — Словно возводит [из плоскости] форму *куба*.

Стихотворение, таким образом, проводит параллель между родословной Спасителя и эволюцией геометрических понятий от точки до куба[558]. «Древние времена» праотцов соответствуют *точке*. Затем, в эпоху «вождей» появляется *линия*. В третьем четверостишии царский период соотносится с появлением *плоскости*. При этом в тексте присутствует любопытная игра слов. *Epiphania* (лат. плоскость) омонимично названию праздника Богоявления (греч. *Επιφάνια*, лат. *Epiphania*), а глагол *exaro* имеет второе значение «пахать». Это дает возможность дополнительного прочтения: Давид буквально «вспахивает» почву, подготавливая приход в мир Спасителя. Наконец, в четвертой строфе проводится параллель между воплощением Сына Божьего и выходом геометрической формы в третье измерение.

Подобным образом четверостишия второй части стихотворения, расположенные непосредственно на пергаменте рядом с рамками, посвящены развитию музыки:

A. En m[en]ti c[on]te[m]plabili — Вот созерцательному уму
Carm[en] occurrit d[omi]ni — Является песнь Господня,
Si p[r]imos fide typic[a]e — Если образно поставишь их первыми по вере,
P[h]tongu[m] ponas melodi[a]e — Как первый *звук* мелодии.

B. Sed rudis dudu[m] p[opu]l[u]s — Но давно невежественный народ,
Cu[m] se subagit ducib[us] — В то время, как обретает Моисеев [Закон]
Du[m] affectat mosaica — Точно создает [с помощью инструмента]
Ceu psallit diastemata — Музыкальный *интервал*

558 Bielitz M. Zur Verwendung musikalischer Termini in einem Gedicht der Ottonisch-salischen Zeit (MGH Poetae V, S. 441, Nr. IX) // Archiv für Musikwissenschaft. 1976. Vol. 33. S. 141.

C: Sub regib[us] p[ro]phetica — Когда в правление царей
Du[m] concordat p[rae]con[i]a — Согласуются пророческие вестники,
P[er] plura testimon[i]a — Благодаря множеству свидетельств
Clara son[a]nt sistem[a]ta — [Музыкальные] *системы* звучат ясно.

D. Concent[us] huiu[s] carm[i]n[i]s — *Гармонию* этих песнопений
C[on]clud[i]t[ur] ab angelis — Завершают Ангелы,
Cu[m] nato canunt d[omi]no — Когда поют родившемуся Господу:
"Doxa en ipsistis theo" — «Слава в вышних Богу!»

Как и в случае с геометрией, автор демонстрирует эволюцию музыкальных понятий в четыре этапа. Переходу от эпохи праотцов ко времени Закона Моисеева соответствует развитие от звука (*phtongum*) к интервалу (*diastemmata*). За ними следует большая звуковая система (*systemata*) и, наконец, апофеоз, гармония музыки (*concentus carminis*), наступившая с Рождением Христа. Как продемонстрировал Матиас Билиц, три первые понятия были взяты автором стихотворения из хорошо известного в Регенсбурге анонимного теоретического трактата IX века «Учебник музыки» (“Musica enchiriadis”)[559] (Приложение 1.16.).

В стихотворении прослеживаются 2 момента. Первый – развитие. Взаимосвязь образов и текстов позволяет автору провести параллель между Священной историей и значимыми сферами средневекового знания, музыкой и геометрией. Возможно, создатель стихотворения стремился выявить общий для них принцип эволюции, предусмотренный Божественным замыслом[560]. Это принцип качественного роста, поэтапного восхождения от низшего к высшему. История предков Христа, таким образом, предстает перед нами как путь интенсивного духовного возрастания израильского народа, которое было необходимо для того, чтобы проповедь Спасителя была услышана. Это перекликается с идеей анагогического восхождения в миниатюре с Эрхардом.

559 Bielitz M. Zur Verwendung musikalischer Termini ... S. 143; Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis / Erickson R. (trans.), Palisca C.V. (ed.). New Heaven, 1995. P. 1.
560 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 104.

Второй момент – гармония, к которой приводит это развитие. Об этом говорит текст – *harmonia huius carminis* и образ куба. Куб по Боэцию – символ гармонии. С точки зрения науки той эпохи, куб является символом совершенства. Боэций в своем трактате «Основы арифметики» (“De institutione arithmetica”) отмечает, что числовые особенности куба составляют «геометрическую гармонию» [561]. Так, образы и тексты угловых рамок миниатюры с Матфеем обобщают отраженные в других композициях рукописи темы (математика, геометрия, музыка, число 4), раскрывающиеся в свете важнейшей цели, отражения идеи гармонии.

Связь серии угловых рамок с двумя первыми разворотами прослеживается и в другом аспекте. Как уже упоминалось, в первых двух разворотах рукописи прослеживается постепенное нисхождение от высшего к низшему (эманация). В миниатюре с Матфеем раскрывается понятие «анагогии». Таким образом, можно говорить, что в серии полностраничных композиций и в угловых рамках миниатюры с Матфеем раскрываются две взаимосвязанные концепции, отсылающие нас к важнейшему для христианского богословия представлению о духовном движении Бога и человека навстречу друг другу. Связь этих двух метафизических процессов подчеркивается в рукописи тем, что оба осуществляются в четыре этапа. Четырем ступеням духовного роста человечества, отраженного в угловых рамках, соответствует четырехчастное нисхождение Благодати, отраженное в начальных композициях рукописи.

При этом любопытно, что параллелизм этих двух серий отражается не только на уровне образной структуры, но и в пространственной организации изображений. И в том, и в другом случае завершающая композиция серии отмечена появлением трехмерности в трактовке образов, в то время как остальные исполнены в плоскостном ключе. Как уже упоминалось, в «Мессе св. Эрхарда» появляются аксонометрические изображения – Престол и

561 Masi M. Boethian Number Theory: A translation of De Institutione Arithmetica. Amsterdam, 1983. P. 179.

башни города. Если обратиться к серии угловых рамок, здесь художник не вводит трехмерный образ внутрь четвертой композиции. Однако он располагает его непосредственно рядом с ней. Сверху от Девы Марии с новорожденным Иисусом находится линейное аксонометрическое изображение куба (Илл. 183.). Этот исполненный золотыми чернилами рисунок иллюстрирует текст пояснительного стихотворения, в котором Воплощение уподобляется выходу из плоскости в пространство.

Представляется возможным предположить, что введение трехмерных изображений в завершающих композициях двух серий не случайно. Возможно, таким образом авторы стремились подчеркнуть полноту телесного присутствия Христа. В серии угловых изображений подчеркивается совершенство Его воплощения. В полностраничных же миниатюрах делается акцент на реальности мистического соединения со Спасителем в Евхаристии. Связь этого важнейшего таинства Церкви с Боговоплощением еще раз подчеркивается своеобразной игрой слов пояснительного стихотворения: *cybus* (куб) созвучно слову *cibus* (пища, питание)[562]. Последнее нередко использовалось в литургических текстах применительно к Причастию как истинной духовной пище.

Благодаря этой лингвистической игре золотой кубик миниатюры с Матфеем приобретает дополнительный евхаристический смысл. Подчеркивает это и пространственное решение - аксонометрический рисунок перекликается с трехмерным алтарем Мессы св. Эрхарда. Образ куба, следовательно, оказывается на стыке двух изобразительных серий. Он объединяет духовное восхождение человечества и нисхождение Божественной благодати в тварный мир.

Таким образом, разворот с евангелистом Матфеем в известной степени завершает серию открывающих рукопись иллюминированных страниц,

562 Cohen A.S. The Uta Codex ... P. 112.

обобщает звучащие в них темы. Одновременно он принадлежит серии авторских изображений. Звучащая в текстах тема соответствия евангелисту определенного события жизни Спасителя прослеживается в решении угловых рамок миниатюр с Марком и Лукой.

Угловые рамки миниатюры с Марком соответствуют первому чтению сборника, предназначенного для службы пасхальной заутрени (Мк. 16, 1-7).

Последовательность изображений развивается по часовой стрелке (Илл. 188 - 191.). В верхнем левом медальоне изображены женщины, пришедшие купить благовония (Илл. 188.). Справа располагается сцена встречи двух мироносиц с Англом у открытого гроба Спасителя. (Илл. 189.)

1. [Et cum transisset sabbatum] Maria magdalene et maria iacob[i] et salome emer[un]t arom[ata]
[По прошествии субботы] Мария Магдалина и Мария Иаковля и Саломия купили ароматы.
2. et valde mane una sabbator[um] vener[unt] ad monum[en]tu[m] orto ia[m] sole
И весьма рано, в первый день недели, приходят ко гробу, при восходе солнца (Мк. 16, 2)

В двух нижних угловых изображениях представлено исполнение слов Ангела (Илл. 190 - 191.).

3. [Sed ite] Dicite discipul[is] e[ius] et petro quia p[rae]ced et (praecedet) vos in galilea[m] (Мк., 16, 7)
[Но идите], скажите ученикам Его и Петру, что Он предваряет вас в Галилее
4. Ibi eu[m] videbitis sicut dixit vob[is]
там Его увидите, как Он сказал вам. (Мк, 16, 7)

Справа мы видим сцену проповеди двух Мироносиц о воскресении Спасителя, а в слева Христа, демонстрирующего апостолам Свои ладони с ранами от гвоздей. Последовательность композиций является уникальной в оттоновском искусстве[563]. За исключением широко распространенной в эту эпоху иконографии «Жены у Гроба», три другие композиции не встречаются в других памятниках. Особенно необычна сцена с женщинами, пришедшими

563 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 107; Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei ... S. 135.

покупать благовония. Любопытно, что в иллюстрациях имеется явное несоответствие с текстом Евангелия: Марк говорит о трех мироносицах, в то время как на миниатюрах представлены только две. Таким образом, можно предположить, что художник использовал в качестве образца иллюстрации к Евангелию от Матфея[564].

Угловые изображения листа с евангелистом Лукой (Илл. 192 – 195.) иллюстрируют отрывки рождественского чтения (Лк 2, 1 — 14):

1. Exiit edictum a c[a]esare augusto ut describeret[ur] universis orbis (Лк. 2, 1)
В те дни вышло от кесаря Августа повеление сделать перепись по всей земле.
2. [Factum est autem cum essent ibi] Impleti sunt dies mari[a]e ut pareret. Et peperit filium;[suum primogenitum] et pannis eu[m] involv[it] [et reclinavit eum in praesepio, quia non erat eis locus diversorio].(Лк, 2., 6,7)
[Когда же они были там,] наступило время родить Ей, и родила Сына своего Первенца, и спеленала Его [и положила Его в ясли, потому что не было им места в гостинице].
3. Et pastores errant in regione eade[m] vigilantes et custodientes vigilias noct[is] [super gregem suum]
В той стране были на поле пастухи, которые содержали ночную стражу [у стада своего]. (Лк, 2., 8)
4. [Et subito] Facta est cum angelo multitudo milici[a]e caelestis.
Laudanciu[m] D[eu]m et dicenciu[m] gl[ori]a in [altissimis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis]
И внезапно явилось с Ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее: слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение! (Лк., 2, 13-14)

В левом верхнем углу изображен император в золотой короне и пурпурном плаще, диктующий светловолосому юноше, писарю, приказ о проведении переписи в государстве (Илл. 192.). Правая верхняя рамка с изображением Марии с Младенцем, и животными, волом и ослом, пришедшими посмотреть на родившегося Спасителя, иллюстрирует стихи, описывающие рождение Иисуса (Илл. 193.). В правом нижнем медальоне

564 Schiller G. Iconography of Christian Art. Greenwich, 1972. Vol. II. P. 18 и далее.

изображено явление Ангела пастухам (Илл. 194.). Наконец, последняя рамка с изображением Ангельского хора соответствует стихам 13 – 14 (Илл. 195.).

Изображение Августа, диктующего указ, встречается в средневековом искусстве лишь однажды, на листе 4r Тропариона из Прюма[565] (Илл. 196.). В то же время, как считают исследователи, данная рукопись не могла быть использована в качестве образца для регенсбургского манускрипта [566] . Любопытно, что сцена с пастухами не вполне точно иллюстрирует стих 8, скорее она соответствует стихам 9 — 12, которые не включены в миниатюру. Таким образом, миниатюра оказывается полнее, чем отдельный текст. Три угловые композиции, за исключением сцены с императором, достаточно часто встречаются в оттоновском искусстве и нередко объединяются в одну композицию. В качестве наиболее близкого примера можно назвать сцену Рождества Христова из хранящегося в Ватикане Сакраментария из Фульды[567] (Илл. 197.). Как считают исследователи, регенсбургский художник мог использовать эту рукопись в качестве образца, перенимая основные характерные черты и видоизменяя второстепенные[568].

Угловые медальоны композиции с евангелистом Иоанном также иллюстрируют первые стихи Евангелия (Илл. 198 – 201.). Как и в листах с Марком и Лукой, последовательность изображений идет по часовой стрелке. Верхний левый медальон посвящен первым трем евангельским стихам (Илл. 198.): “In principio erat v[er]b[um] et v[er]bu[m] erat apud d[eu]m et d[eu]s e[rat] v[erbum] h[oc] [erat] i[n] p[r]i[ncipio] a[pud] d[eum] o[mnia] p[er] i[psum] f[acta] [sunt]” (лат. «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть») (Ин., 1., 1 – 3).

565 Paris, Bibliothèque nationale de France, MS lat.9448, f. 28.Ок. 990 — 1000 г.
566 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei ... S. 135.
567 Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3548, fol 8r.Фульдское аббатство, I четверть XI в.
568 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 120; Palazzo E. Les Sacramentaires de Fulda : Etude sur l’iconographie et la liturgie à l’époque ottonienne. Münster, 1994. Pp. 41-43.

В верхней части медальона находится фигура Христа, расположенная внутри полукруглого поля. Вокруг центрального образа концентрически расходятся три полосы, в которых последовательно изображены Ангельские силы, небесный свод и персонификации Океана и Земли, символизирующие подлунный мир[569].

Иллюстрирование этого сложного, наполненного глубоким богословским смыслом отрывка Писания было нехарактерно для оттоновского периода. Известно два примера. Хронологически первой известной миниатюрой является композиция на листе 174r Евангелия Бернварда Гильдесгеймского[570] (Илл. 202.). Вторая миниатюра относится к более позднему времени. Она входит в состав рукописи[571], которая была создана в Кельне около 1050 г. (Илл. 203 – 204.). Описание упомянутых иллюстраций приведено в Приложении 1.17.

Нетрудно увидеть параллелизм композиций трех рукописей: в центре каждой из них изображен Христос, окруженный Ангелами. Полукруглые сферы регенсбургской композиции соотносятся с дугообразными полосами Евангелия Бернварда, а образы Солнца и Луны соответствуют кёльнской миниатюре. Во всех трех листах присутствуют персонификации Океана и Земли. Антон фон Юв (Anton von Euw) проследил параллели между известными платоническими астрономическим моделями и композиционной организацией кёльнской миниатюры[572]. По всей видимости, эти же модели могли послужить и для организации небесных сфер Кодекса Уты. Образ Христа напоминает иконографию «Христос во Славе», которой соответствуют расположенные по сторонам от Спасителя Херувимы и

569 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 125.
570 Евангелие Бернварда, Гильдесгейм, ок. 1015 г. Hildesheim, Dom und Diözesanmuseum, Domschatz 18, fol. 174r.
571 Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 94.
572 von Euw A. Die Majestas-Domini-Bilder der ottonischen Kölner Malerschule im Licht des platonischen Weltbildes: Codex 192 der Kölner Dombibliothek // Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museumszum 1000. Todesjahr der Kaiserin / A. von Euw, P. Schreiner (hgst.). Köln, 1991. Ss. 379 – 398.

персонификации Океана и Земли[573]. В соответствии с первыми фразами Евангелия от Иоанна, Христос, Слово, отделяется от творения: Он изображается либо в круге, либо на вершине сферы[574]. В то же время, небольшая деталь миниатюры Кодекса Уты, спускающаяся с Небес Длань, держащая нимб Христа, акцентирует внимание на двойственности ипостасей Божества, в соответствии со словами первого стиха Евангелия: «и Слово было у Бога»[575].

Связь с миниатюрой кёльнской рукописи прослеживается не только в регенсбургской иллюстрации первых строк Евангелия от Иоанна, но и в миниатюрах двух нижних медальонов. Рядом с ними идут следующие отрывки Евангелия: (справа) “(Et) v[er]b[um] caro factu[m] e[st] (et) hab[itavat] i[n] nob[is] p[er] fid[em] (et) op[er]atione[m]” (лат. «И Слово стало плотью и обитало среди нас верой и делом»); (слева) “(Et) vidim[us] gl[ori]am ei[us] gl[ori]am quasi unig[eniti] a p[atre] plenu[m] gra[tia] (et) veritatei (veritate eius)” (лат. «И мы видели славу Его, славу как Единородного от Отца, полного благодати и истины»). Как и в кёльнской рукописи, эти отрывки иллюстрируются сценами Рождества и Преображения. В правом медальоне мы видим лежащего в яслях Младенца, взирающего на пришедших к нему быка и осла (Илл. 200.). В левой композиции центральная фигура Христа окружена павшими ниц учениками, а из-за золотой рамки выступают фигуры Моисея и Илии (Илл. 201.). Таким образом, единственным существенным отличием регенсбургской и кельнской серий композиций является изображение двух, а не трех учеников в сцене Преображения[576]. Таким образом, три из четырех композиций угловых медальонов, по всей

573 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 125.
574 Ibid.
575 Ibid.
576 Данная особенность отличает композицию регенсбургского манускрипта от традиционной иконографии Преображения, предполагавшей изображение трех учеников. Данная иконография, восходящая к апсидной мозаике VI века, найденной в монастыре св. Екатерины на Синае, была характерна как для византийского, так и для западноевропейского средневекового искусства. Ср.: Forsyth G.H., Weitzmann K. The Monastery of Sain Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian: Plates. Ann Arbor, Michigan, 1973. Pp. 11 – 15.

видимости, были взяты из некоего общего для трех кодексов образца[577]. Четвертая миниатюра, расположенная в правом верхнем углу, изображает Иоанна Предтечу, иллюстрируя 6 и 7 стихи Евангелия (Илл. 199.): “Fuit homo missus a d[e]o cui nom[en] erat Ioh[annes]; hic ven[it] i[n] test[imonium] ut testimo[nium] [perhiberet de lumine ut omnes crederent per illum]” (лат. «Был человек, посланный от Бога; имя ему Иоанн. Он пришел для свидетельства, чтобы свидетельствовать о Свете, дабы все уверовали чрез него») (Ин., 1., 6 – 7).

Эта композиция более исторична, повествовательна, чем три другие; возможно, она была оригинальным творением регенсбургских художников, оказавшихся перед необходимостью проиллюстрировать данные строки Евангелия[578].

Таким образом, связывая каждый евангельский текст с определенным событием жизни Иисуса, угловые изображения замыкают систему параллелей, выстроенную авторами манускрипта. Лежащие в ее основе идеи гармонии и вселенского масштаба Благой вести тесно связаны с символизмом числа 4, ассоциировавшегося в средневековой культуре с полнотой и завершенностью (о связи евангелистов с символизмом числа 4 см. Приложение 1.18.). Эти идеи весьма любопытным образом отразились в композиционно-пространственной организации листов. Прежде всего, в основе всех авторских изображений лежит схема «ромб, вписанный в прямоугольник». Эта схема, характерная для композиций Христос во Славе и, по всей видимости, отсылающая к соответствующей миниатюре Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам, тесно связана с концепцией *mundus quadratus*. Ромбы и квадрифолии, внутри которых оказываются авторы, перекликаются и с образом Креста Символического Распятия, охватывающего своими сторонами всю Вселенную (подробнее о форме квадрифолия см. Приложение 1.19.). Композиционная структура приобретает дополнительное измерение,

577 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 128.
578 Ibid.

если принять во внимание пространственную организацию страниц (Илл. 261.). Так, меандровые ленты, образующие ромб вокруг Матфея и Луки, по сторонам от евангелистов поворачиваются в плоскости, так что мы видим их золотую «оборотную сторону». (Илл. 205.). При этом соединяющиеся под углом орнаментальные полосы накладываются на центральный медальон, символически проникая «внутрь» его сакрального пространства. Таким образом, волны меандра, живительная влага проповеди, «исходят» от евангелистов и охватывают все концы Вселенной. Ленты, как видно на схеме (Илл. 261.), проходят через все пространственные уровни композиции, от верхнего до нижнего, объединяя изображение в трех измерениях и одновременно визуализируя концепцию тотальности Благой вести.

Идея гармонии Евангелий развивается в медальонах орнаментальных рамок, окружающих полностраничные инициалы (Илл. 206 – 209.). В трех из четырех углов представлены групповые изображения. Уменьшенные в масштабе фигурки евангелистов держат развернутые свитки вместе с символическими животными, одно из которых соответствует автору, а второе – одному из трех других библейских текстов (Илл. 210 – 225.). Смысл образов раскрывается в надписях рядом с рамками: *Concordia Mathei et Marci, concordia Mathei et Lucae* и т.д. В четвертой рамке представлен евангелист вместе со своим символом. По всей видимости, серия восходит к каролингским изображениям типа «согласие Евангелий». Крылатые аллегорические животные, держащие вместе развернутый свиток, нередко украшали таблицы канонов Евсевия. Наиболее яркими примерами являются рукописи из монастыря Сен-Медар в Суассоне[579] (Илл. 77.) и Золотой Кодекс из Санкт-Эммерам[580] (Илл. 75 – 76.). Последний, по всей видимости, и вдохновил авторов Кодекса Уты. В то же время, серия является весьма оригинальной трактовкой каролингского сюжета и не имеет прямых аналогов.

579 Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat.8850, fol. 7v. Аббатство Сен-Медар в Суассоне, ок. 800 г.
580 München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 7v. Школа Карла Лысого, ок. 870 г.

В заключение рассмотрения иллюминированных разворотов с евангелистами мы можем сказать, что они в большей степени, нежели четыре первые композиции книги, связаны с традицией оформления евангелиариев. Тем не менее, обозначенные в начальных миниатюрах рукописи темы (гармония, Евхаристия, анагогическое восхождение, связь богословия с различными отраслями философии и науки) получают свое полное раскрытие в этой серии. Одновременно, угловые изображения миниатюр с апостолами увязывают центральные концепции двух первых разворотов, Боговоплощение и Искупление, с реальной богослужебной практикой. Первые чтения от Матфея, Луки и Иоанна были предназначены для рождественской службы, а от Марка – для пасхальной. Авторы снова ведут нас от более абстрактного осмысления важнейших христианских идей к их конкретному проживанию в богослужении, выводят из пространства изображения в реальность жизни церкви.

Итак, завершая анализ цикла миниатюр Кодекса Уты, можно заключить, что в этой рукописи регенсбургские мастера, опираясь на разнообразные влияния, начиная с Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам и заканчивая англо-саксонской миниатюрой, создают чрезвычайно оригинальный цикл композиций. Репрезентативность образов миниатюр, переплетение их в одном поле с орнаментикой и текстом свидетельствуют о сохранении тесных связей с традициями первого этапа развития школы. С точки зрения пространственной организации практически все композиции (кроме «Мессы св. Эрхарда») выстраиваются по принципу «пирамиды слоев». Обильное использование золота подчеркивает связь этой структуры с концепцией иерархичности, связанной с Ареопагитским корпусом, цитаты из которого неоднократно используются в пояснительных текстах. Та же структура способствует раскрытию в миниатюре с Распятием другой важной для всей рукописи идеи гармонии. Подобным образом, концепции эманации и анагогического восхождения, также значимые для Ареопагитского корпуса,

неоднократно звучат в текстах и образах миниатюр. Одновременно, они находят отражение в пространственной организации композиций благодаря противопоставлению плоскостной структуры образов отдельным элементам, трактованным в трехмерном ключе. Отметим также, что для раскрытия концепции Боговоплощения в первых двух миниатюрах авторы продумывают взаимодействие образов разворотов при закрытии. Аналогичным образом, во втором развороте раскрывается идея Искупления и реальности присутствия Христа в Евхаристии.

Итак, Кодекс Уты – подлинный шедевр оттоновского искусства и одно из самых ярких достижений школы Регенсбурга. Следующий рассматриваемый нами манускрипт, Четвероевангелие из Ватиканской библиотеки, весьма близок стилистически к этому памятнику. Его рассмотрению посвящена завершающая часть настоящего раздела.

Четвероевангелие Генриха II из Ватиканской библиотеки. Так называемое Четвероевангелие Генриха II, хранящееся ныне в Ватиканской библиотеке (Cod. Ottob. Lat. 74), представляет собой манускрипт, состоящий из 256 листов размером 278 × 225 мм. В состав рукописи входят тексты четырех Евангелий (Мф.: 17 r – 78 v, Мк.: 84 r – 121 v, Лк.:128 r – 190 v, Ин.: 195 r – 239 v). Манускрипт открывает отрывок из письма блаженного Иеронима папе Дамаскию (1r – 8v), написанному в 376 или 377 году, в котором он обосновывает необходимость нового перевода Священного Писания. За отрывком следует вступление к Евангелию от Матфея (3v – 4v) и бревиарий (*breviarium*), его краткое содержание (5r – 8v). Таблицы канонов Евсевия занимают листы 9v – 14r. Расположенное на следующем развороте (15v – 16r) миниатюрное изображение Евангелиста Матфея и инициал *Liber generationis*, непосредственно предваряют текст Благовествования, открывающегося декоративной страницей (16v) с крупными буквами, написанными золотой краской. Подобным образом, перед текстом каждого Евангелия идут вступление, бревиарий и иллюминированный разворот со

следующей за ним декоративной страницей. Необычно появление на листе 193v, рядом с инициалом, предваряющим Евангелие от Иоанна, миниатюры с образом императора. Вместо евангелиста мы видим правителя, восседающего на троне в окружении аллегорий Добродетелей, а снизу расположена сцена с палачом, готовым достать меч и нанести смертельный удар по коленопреклоненному узнику, протягивающему в мольбе о пощаде руки к правителю.

Первым исследователем, атрибутировавшим кодекс школе Регенсбурга, был Г. Сварзенски. Он указал на близкое стилистическое родство миниатюр рукописи с образами Кодекса Уты. Другим аргументом исследователя было выделение в ватиканском манускрипте специального чтения на день памяти святого Эммерама в *Capitulare evangeliorum* [581] , что убедительно свидетельствовало о создании рукописи в стенах скриптория регенсбургского аббатства Санкт-Эммерам. Впоследствии этой атрибуции придерживалось большинство авторитетных исследователей, несмотря на возражение известного медиевиста Эрнста Фридриха Банге (Ernst Friedrich Bange), полагавшего, что автором рукописи является мастер школы монастыря Тегернзее[582].

Весьма серьезную научную дискуссию вызвал вопрос о датировке рукописи. Поскольку формат настоящего исследования не позволяет привести ее целиком (с основными вехами можно ознакомиться в Приложении 1.20.), мы приведем лишь ее результаты. С точки зрения палеографического анализа, Четвероевангелие из Ватикана могло быть создано между 20-ми и 40-ми годами XI века. Ключом к более точной датировке манускрипта становится миниатюра с императором, расположенная на листе 193v. Изображенный на ней суд правителя связывается исследователями с процессом 1022 года над Пандульфом, герцогом Капуанским, обвинявшимся в измене Генриху II. Событие

581 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei ... S. 193, 206-218.

582 Bange E.F. Eine bayerische Malerschule des 11. und 12. Jahrhunderts. München, 1923. S. 51 и далее. Впрочем, Банге признает, что работа над миниатюрами была осуществлена в Регенсбурге.

относится к третьему итальянскому походу императора (1021-22 гг.). Несмотря на единогласное решение совета герцогов предать Пандульфа смертной казни, Генрих заменил приговор ссылкой. Соответственно, рукопись с изображением этого эпизода, вероятнее всего, была заказана регенсбургскому скрипторию в скором времени после описанных событий, по крайней мере, до смерти Генриха II в 1024 г. Таким образом, рукопись может быть датирована 20-ми – 30-ми годами XI века, после 1022 г.

Вскоре после своего создания рукопись была передана в обитель Монте Кассино. Это подтверждают надписи на полях, выполненные так называемым беневентанским шрифтом XI века, характерным для области монастыря. Другим косвенным свидетельством пребывания кодекса в обители может считаться влияние, которое, по мнению Ульриха Кудера, оказал стиль миниатюр Четвероевангелия на местный скрипторий [583]. В хронике Монте Кассино упоминается драгоценное Четвероевангелие, переданное в обитель во время визита правителя летом 1022 г. Предположение, что речь идет о Ватиканском кодексе, объясняет появление в рукописи миниатюры с императором. Композиция могла служить своеобразным напоминанием о неизбежности возмездия для монастыря, тесно связанном с мятежным герцогом Пандульфом. Так или иначе, Ватиканский кодекс упоминается в инвентарной записи обители Монте Кассино за 1087 г[584]. Кодекс должен был находиться в монастыре до 1126/27 года, когда, как сообщает хроника Монте Кассино, аббат Никола I покинул обитель, взяв с собой драгоценные литургические приборы, украшения, а также рукописи [585]. Среди них, как считают исследователи, было и

583 Kuder U. Die Handschriften. S.35.

584 Die Chronik von Montecassino (Chronica monasterii Casinensis) // Monumenta Germaniae Historica, Scriptores / Hoffmann.H. (ed.). Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1980. Vol. 34. S. 457. В книге III, главе 74 упоминается «Евангелие императора» (Evangelium imperatoris). Ср.: Bloch H. Monte Cassino in the Middle Ages. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1986. Bd. 1, S.20.

585 Die Chronik von Montecassino. S. 551. В книге IV, главе 90 приводится перечень предметов, которые аббат Никола взял с собой: textum evangelii Einrici imperatoris cum gemmis pretiosis (. . .). Hec inquam omnia de ista ecclesia abstrahens castrum non recollegit et indissolubile odium monachorum adversus se suscitavit. Ср.: Campana A. Per il ‘TextusEvangelii’ donato da Enrico II a Montecassino (Vat. Ottobon. lat.

Четвероевангелие. О дальнейшей судьбе кодекса свидетельствует запись на последнем листе, датированная XV веком и выполненная клириком диоцеза Люттих: “Gilbertus Weertt cl[er]icus Leodien[sis] diocesis venit 2 Ianuarii” (лат. «Гильбертус Веерт, клирик диоцеза Люттих, прибыл 2 января») (256v). Как предполагают ученые, фамилия Веерт могла принадлежать представителю известного семейства мастеров живописи по стеклу, проживавших в диоцезе Люттих в XV-XVI вв.[586]. Так или иначе, надпись указывает пребывание рукописи в Нижней Лотарингии. История манускрипта в последующие столетия освещается в обстоятельном труде Августо Кампаньи, внимательно проследившем ее путь из одного книжного собрания в другое. В XVI в. рукопись оказывается в библиотеке кардинала Марчелло Червини (Marcello Cervini 1501 – 1555), затем в собрании Жильельмо Сирлето (Guglielmo Sirleto, 1514 – 1585). После пребывания у кардинала Асканио Колонна (Ascanio Colonna, 1560 – 1608) рукопись переходит в библиотеку Пьетро Оттобони, впоследствии Папы Александра VIII (1689-1691), вместе с которым она, наконец, переходит в состав Ватиканской библиотеки в 1748 году[587].

Обратимся к программе художественного оформления манускрипта. В соответствии с распространенной традицией оттоновского времени, серию иллюминированных страниц Четвероевангелия открывают таблицы канонов (Илл. 226 – 227.). Они оформлены в виде больших полукруглых арок, опирающихся на аркаду изящных колонок с небольшими романскими капителями. Таблицы исполнены в охристо-коричневых и голубых тонах, можно отметить обилие золота. В целом, серия вполне традиционна. Форма полукруглой арки, украшающие ее орнаментальные мотивы заимствованы, по всей видимости, из Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам (Илл. 38.6. –

74) a Montecassino // La Bibliofilia. Rivista di storia del libro e di bibliografia. 1958. 60. P. 45; Bloch H. Monte Cassino in the Middle Ages. Bd. 1. S. 20.

586 Campana A. Per il ‘Textus Evangelii’ … P. 45; Wagner W.E. Die liturgische Gegenwart des abwesenden Königs: Gebetsverbrüderung und Herrscherbild im frühen Mittelalter. Leiden / Boston: Brill, 2010. S. 207 и далее.

587 Campana A. Per il ‘Textus Evangelii’ … P. 46f.

38.7.). В то же время, условная манера исполнения капителей и членение колонн на секции сближает таблицу канонов Ватиканского кодекса со стилем Тегернзее[588] (Илл. 228 – 229.). Отличает серию таблиц канонов от Золотого Кодекса и отсутствие в тимпанах композиций с образами Тетраморфа на тему согласия Евангелистов. Впрочем, этот мотив воспроизводится в серии разворотов с авторскими изображениями, предваряющими тексты Евангелий (Илл. 230 – 232.).

Композиция этих страниц традиционна для школы Регенсбурга. Образы евангелистов расположены в центре прямоугольников, окруженных широкими орнаментальными рамками. Матфей и Лука представлены внутри мандорлы, образованной орнаментальными лентами, соединяющими декоративные вставки по центру сторон прямоугольника. Подобным образом, евангелист Марк заключен в рамку ромбовидной формы. Так или иначе, миниатюры с евангелистами воспроизводят композиционный тип *ромб на прямоугольнике*, восходящий к композиции «Христос во Славе» Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам[589] (Илл. 38.). Впрочем, сильнее всего стилистическое решение страниц Ватиканского кодекса связано с рассмотренной выше серией образов евангелистов Кодекса Уты (Илл. 156 – 159.). Повторение орнаментальных мотивов, исполненных, как и в рукописи из Нидермюнстера, в оттенках красного и голубого, обилие золота – все это сближает две серии композиций регенсбургских манускриптов. Впрочем, нельзя говорить о совершенной идентичности стиля двух рукописей. Образы евангелистов Ватиканского кодекса и окружающий их архитектурный декор отличает более жесткие черные контуры, окружающие образы. Ритмика складок одежд евангелистов более условна, чем в Кодексе Уты, а черты лиц выделены глубокими тенями. Эти особенности, связывающие Ватиканский

588 Ср.: München, Bauerische Nationalbibliothek, Clm 6204. Тегернзее, XI в. Можно отметить стилистическую близость данной рукописи к Ватиканскому кодексу в трактовке капителей и оснований колонн. (Рис. 226). Небольшие башенки, венчающие арки с таблицами Ватиканского кодекса, весьма близки стилистически к архитектурным элементам в миниатюрах с евангелистами (листы 17v, 66v). В этих же миниатюрах можно отметить характерный мотив постепенной градации тона в колоннах, прослеживающийся и в регенсбургской серии таблиц канонов (Рис. 227).

589 München, Bauerische Nationalbibliothek, Clm. 14000, folio 6v. Школа Карла Лысого, ок. 870 г.

Кодекс с иллюминированными рукописями монастырской школы Тегернзее, существенным образом отличаются от изящной графической манеры рукописи из Нидермюнстера[590].

Впрочем, определяющий характер стиля Кодекса Уты для художественной программы Ватиканского кодекса несомненен. В обеих рукописях композиционное решение страниц с евангелистами символически связано с идеей тотальности их проповеди. Как и в Кодексе Уты, особое внимание уделено раскрытию идеи единства Евангелий в описании жизни Христа. Эта концепция получает визуальное воплощение в небольших изображениях в угловых рамках. Здесь представлен символ евангелиста вместе с аллегорическими животными, соответствующими другим авторам Евангелий; они держат с двух сторон развернутый свиток. Можно заключить, что в угловых рамках Ватиканской рукописи воспроизводится серия, соответствующая миниатюрным изображениям полностраничных инициалов Кодекса Уты. Отличает две серии только то, что в рукописи из Ватикана отсутствует миниатюрный образ самого евангелиста, представленный в Кодексе Уты рядом с символическими животными. Как и в рукописи из Нидермюнстера, изображения, творчески переосмысляющие иконографию «согласие Евангелий», занимают три из четырех угловых рамок. В четвертой же рамке, в отличие от Кодекса Уты, представлен Агнец. Замещение изображения евангелиста символическим образом Христа несколько смещает акцент с идеи согласия Евангелий между собой и фокусирует внимание на едином Источнике всех четырех священных текстов.

Тема согласия евангелистов находит отражение не только в композиционной организации страниц Ватиканского кодекса, но и в выборе орнаментальных мотивов. Как и в рукописи из Нидермюнстера, в декоре лент, окружающих авторские изображения, активно используется мотив

590 Необходимо отметить еще одну особенность стиля Тегернзее, которую можно найти в Ватиканской рукописи. В нижней части окружающих евангелистов рамок мы видим зубцы, венчающие крепостную стену. Эта особенность прослеживается и в ряде изображений евангелистов рукописей Тегернзее. Можно вспомнить миниатюру с евангелистом Матфеем рукописи Clm 6204 из Баварской Национальной библиотеки (München, Bauerische Nationalbibliothek, Clm 6204, fol. 17v. Тегернзее, XI в.).

трехмерного меандра. Символический смысл этого орнамента, как упоминалось выше, приобретает в композициях рукописи из Нидермюнстера дополнительные оттенки в связи с параллелями между евангелистами и вытекающими из единого Источника Райскими реками, которые подчеркиваются текстами и образным рядом миниатюр. Тесная стилистическая связь Кодекса Уты и Ватиканской рукописи позволяет предположить, что последовательное использование в последней меандрового декора в серии миниатюр с евангелистами также неслучайно.

Дополнительный смысловой уровень меандровый орнамент приобретает в композициях с св. Матфеем и св. Лукой, если рассматривать его в контексте пространственных построений миниатюр (Илл. 254.). Внимательный анализ центральной мандорлы показывает, что образующая ее декоративная лента неразрывно связана с угловыми вставками (Илл. 267.). Фактически, ромбовидные элементы возникают как следствие поворотов орнаментальной полосы в плоскости и являются ее естественным продолжением. Орнаментальная полоса поворачивается то одной стороной, по которой идет растительный мотив лепестков, то другой, по которой идет трехмерный меандр. Пространственный мотив постоянно оказывается на внешней стороне ленты. Эта деталь согласуется с традиционной функцией трехмерного меандрового орнамента как проницаемой перегородки, создающей границу между сакральным и профанным пространствами. Таким образом, авторы композиции соединяют традиционный символический смысл мотива как проницаемой перегородки с интерпретацией орнамента как образа живительной влаги Райских рек.

Символически связанная с темой тотальности евангельской проповеди композиционная схема «ромб на прямоугольнике» повторяется и в полностраничных инициалах Ватиканской рукописи. Как и в Кодексе Уты, инициалы и авторские изображения образуют развороты, предваряющие тексты Евангелий (Илл. 236 – 239.). Соответственно, практически полное повторение композиционного решения в двух парных страницах усиливает

единство разворота и подчеркивает еще раз его функцию в рукописи – защиты священного текста и членения кодекса на отдельные пространства.

Важным отступлением регенсбургских мастеров от единой логики оформления текстов Священного Писания является то, что инициал, открывающий Евангелие от Иоанна, соседствует с миниатюрой с императором, расположенной на листе 193v (Илл. 233.)[591]. Изображение Генриха II, восседающего на троне, располагается в круглом медальоне, окруженном прямоугольной орнаментальной рамкой. Голова правителя увенчана большой золотой короной, украшенной драгоценными камнями. Император облачен в светло-голубую верхнюю тунику, отороченную по краям широкими золотыми полосами, из-под которых выступают края нижней рубахи. По мнению известного исследователя В.Э.Вагнера, так средневековый художник изобразил «трабею» — торжественное одеяние древнеримских, а позднее византийских императоров[592]. Об этом говорится в надписи, обрамляющей медальон: “Imperii solio fulget Heinricus avito Caesar et augustus trabeali munere dingus” (лат. «С утвержденного прадедами престола империи сияет Генрих, царь и Август, достойный дара трабеи»).

Поверх одежд Генриха II накинут пурпурный плащ, скрепленный золотой фибулой, также знак императорского достоинства. Через левое плечо перекинута широкая золотая лента, концы которой скрепляются под правой рукой. П.Е. Шрамм видит в ней византийский *λώρος* (*lorum*), пурпурную, вышитую золотом ленту — обязательный репрезентативный элемент костюма византийских императоров[593]. В правой руке правитель держит державу — шар, увенчанный крестом — символ власти[594].

---

591 Подробнее о миниатюре с императором см.: Банков М.С. Образ императора в книжной миниатюре Оттоновской эпохи на примере изображения Генриха II (1014–1024 гг.) в Четвероевангелии из Монтекассино // КАНОН. Проблемы художественно-временного образа исторически сложившихся церковных зданий и храмового пространства: Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции XXVIII Международные Рождественские образовательные чтения: «Великая Победа: наследие и наследники». 24 января 2020 / Составители: А. Н. Лаврентьев, В. Б. Кошаев, Н. Н. Ганцева, А. В. Сазиков; МГХПА им. С. Г. Строганова. — Москва, 2020. С. 167 – 175.

592 Wagner W.E. Die liturgische Gegenwart des abwesenden Königs. S. 208.

593 Schramm P.E. Die deutschen Kaiser und Konige ... S. 98.

594 Wagner W.E. Die liturgische Gegenwart des abwesenden Königs. S. 209.

Изображение Генриха II окружено полукруглыми медальонами, образующими равноконечный крест. Вокруг верхнего медальона крупными золотыми буквами идет надпись: “Spiritus alme Deus regem benedicto Clemens”(лат. «Душе животворящий, Боже милосердный, благослови царя»). Справа и слева от правителя расположены изображенные погрудно аллегорические фигуры Рассудительности (*Prudentia*) и Мудрости (*Sapientia*), имена которых можно прочитать вдоль боковых сторон орнаментальной рамки. Они представлены в виде юношей, обращенных к центральному медальону, с большими раскрытыми книгами в руках. Внешнюю сторону полумедальонов обрамляет текст: “Consiliis sacris apta est sapientia regis” (лат. «Из святых советов происходит мудрость царя»); “Suggerit hinc cautam causis prudentia normam” (лат. «Отсюда рассудительность приносит благоразумное правило для судебных дел»).

Очевидно, надпись справа относится к нижнему полумедальону, на котором представлен мужчина, выхвативший меч и готовый обрушить его на голову заключенного, стоящего перед ним на коленях. Как упоминалось выше, по мнению ученых, в виде коленопреклоненного узника изображен герцог Пандульф, просящий императора о милосердии. Лицо приговоренного бледное, с огромными испуганными глазами, обращено к правителю. Изогнувшись в поклоне, он в отчаянии протягивает к императору закованные в цепи руки, моля о пощаде. Оруженосец, одетый в короткую тунику, также обратил лицо к императору, очевидно, ожидая его приказа — помиловать или покарать преступника. Вокруг полумедальона идет пояснительная надпись: “Caesaris ad nutum dampnant lex iusque tyrannum” (лат. «По знаку императора осуждают закон и право тирана»).

Она связывает данную сцену с персонификациями Закона (*Lex*) и Права (*Ius*), изображенными в полный рост в угловых рамках в нижней части миниатюры. Закон (*Lex*), представлен в виде юноши, держащим в правой руке объемную книгу. Лицо его обращено к правителю, он точно взывает к нему широким жестом левой руки. Обращена к императору и фигура Права

(*Ius*), представленная в правой нижней рамке в виде седовласого мужчины с окладистой бородой. Орнаментальные ленты, идущие вдоль краев миниатюры, соединяют изображения Закона и Права с расположенными в верхних углах образами Справедливости (*Iustitia*) и Милосердия (*Pietas*) Справедливость представлена со своим традиционным атрибутом — золотыми весами, а Милосердие — со сложенными на груди ладонями. Небольшая надпись, исполненная маленькими золотыми буквами под сценой с оруженосцем и узником, связывает все образы миниатюры воедино: «discernant leges pietas iustitia mites» (лат. «пусть милосердие и справедливость мягко толкуют законы»).

Итак, перед нами драматическая сцена суда императора. В то время как расположенные в нижнем регистре аллегории готовы по знаку самодержца «осудить» (*dampnant*) коленопреклоненного узника, Милосердие и Справедливость увещевают императора «мягко толковать законы» (*discernant leges mites)* и проявить снисхождение. Поднятой раскрытой левой ладонью правитель точно требует внимания у обративших к нему взгляды аллегорических фигур. В то же время, его широкое, обрамленное небольшой русой бородой лицо с огромными, выделенными черным контуром глазами устремлены к Небу, откуда к нему спускается Голубь, символ Божественного Духа, вдохновляющего императора на справедливое решение.

Таким образом, на миниатюре листа 193v представлена сцена суда императора, связанная с конкретным историческим событием. Образ правителя, представленного в Ватиканском кодексе как идеальный судья, имеет определенные параллели с другими памятниками книжной миниатюры. Как отмечает В.Э. Вагнер, жест императора, призывающий к тишине, является нехарактерным для изображений правителей[595]. Йенс Т. Воллезен указывает на любопытную параллель между образом Генриха II и

595 Wagner W.E.Die liturgische Gegenwart des abwesenden Königs. S.211.

изображением Константина Великого на миниатюре рукописи из Верчелли[596] (IX в.) (Илл. 234.). Император, представленный фронтально, с небольшой бородой, поднял ладонь вверх, приказывая сжечь арианские книги. Вольфганг Эрик Вагнер отмечает, что подобная поза также встречается в миниатюре Хроники Адемара Шабаннского середины XI века[597] (Илл. 235.). Одновременно, Хаген Келлер заметила любопытную параллель между образом Генриха II Ватиканского кодекса и изображением царя Давида из миниатюры с евангелистом Матфеем Кодекса Уты в угловой рамке (Илл. 182.). Образ Генриха буквально в точности повторяет позу ветхозаветного царя, только в зеркальном отображении. Связь с другим средневековым идеалом мудрого правления, царем Соломоном, отмечалась Сюзанной Кюнцель[598]. Исследовательница проводит параллель между композицией рукописи из Монтекассино и молитвой Соломона из «Книги премудрости» (Прем., 8:21 – 9:12). Данный отрывок мог, по мнению Кюнцель, стать текстовой основой для миниатюры рукописи. Латинский текст отрывка с русским переводом приведен в Приложении 1.21.

Предположение о символической связи Генриха с ветхозаветными вождями израильского народа представляется вполне возможным. Сопоставление правителя с Давидом и Соломоном было весьма распространено в каролингское время, в особенности в памятниках книжной миниатюры школы Карла Лысого. Эта традиция была продолжена и в оттоновское время, можно вспомнить рассмотренный выше образ правителя Сакраментария Генриха II (Илл. 82.), где король сопоставляется с Моисеем. Как и в Сакраментарии, изображение Генриха в Ватиканском кодексе отмечено чрезвычайной торжественностью и репрезентативностью. Регенсбургские мастера превращают сцену суда императора, связанную с конкретным историческим событием, в изображение идеального правителя-

596 Vercelli, Biblioteca Capitolare, Ms. CLXV. Ср.: Wollesen J.T. A Pictorial Speculum Principis. The Image of Henry II in Cod. Bibl. Vat. Ottobonensis lat. 74, fol. 139v // Word and Image. 1989. Vol. 5. S.94.
597 Paris, Bibliotheque Nationale de France, Fonds lat. 5927, fol. 157r.
598 Künzel S. Denkmale der Herrschaftstheologie Kaiser Heinrich II. München, 1989. S. 49.

судии, вдохновляемого Богом. Более того, ряд деталей указывает на непосредственную связь императора и Спасителя. Так, лицо Генриха удивительным образом напоминает лик Христа на миниатюре «Символическое Распятие» Кодекса Уты (Илл. 127.). Связь облаченного в корону и пурпур Спасителя и Генриха усиливается благодаря тому, что правитель изображен в центре квадрифолия из полумедальонов. Одновременно, образованный полуокружностями композиционный ромб недвусмысленно отсылает к иконографии «Христос во Славе» Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам (Илл. 38.), а, следовательно, и к представлению о вселенском масштабе власти христианского императора. Опять, как и в коронационной композиции Сакраментария, регенсбургские художники наглядно раскрывают представление о правителе как Христе земном, «замещающем» Христа Небесного.

Связь правителя со Христом подчеркивается и пространственной организацией листа (Илл. 259.). Как видно на схеме, медальон с правителем возносится на вершину пирамиды слоев. Это движение подчеркивается тем, что император выходит за пределы медальона, в противоположность евангелистам, фигуры которых остаются в пределах соответствующих им полей. Соответственно, император вновь оказывается на стыке двух миров – реального и трансцендентного. Впрочем, выдвижение правителя навстречу зрителю могло быть направлено и на создание своеобразного «эффекта присутствия». Возможно, изображение Генриха II должно было служить напоминанием монахам Монтекассино о милосердии императора, помиловавшего клятвопреступного герцога, имевшего непосредственное отношение к обители.

Указанные параллели образа Генриха со Христом представляются еще более любопытными в связи с предположением Сюзанны Кюнцель о расположении миниатюры с императором на месте евангелиста Иоанна как о заранее продуманном решении. Немецкая исследовательница проводит параллель между листом Ватиканского кодекса и серией символических

образов Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам, в которой декоративная страница с Божественной Дланью, посвященная теме власти, заметно выбивается из ряда композиций [599]. Как и образ правителя Ватиканской рукописи, композиция каролингского манускрипта встраивается в серию листов, предшествующих текстам Евангелий и соответствует Евангелию от Иоанна. Связь евангелиста с темой власти подчеркивается, по мнению Кюнцель, и в Кодексе Уты, где Иоанн назван *"simmista Domini"*, «доверенный Владыки», «доверенный Господа» [600]. Можно предположить, что в пользу предположений исследователей об изначально продуманном характере серии говорит появление образа Агнца в угловых композициях рукописи. Подобно Генриху, замещающему изображение евангелиста Иоанна, Агнец «замещает» миниатюрный образ восседающего на троне евангелиста, как он изображался в Кодексе Уты. Образ Агнца акцентирует внимание на единстве Благовествования, является его гарантом. Подобным образом, и император, земной христос, является гарантом единства христианского мира. Таким образом, ряд деталей заставляет усомниться в том, что предположение о нехватке времени из-за срочного заказа является единственно возможным объяснением необычного расположения образа правителя. Впрочем, представляется, что различные гипотезы исследователей могут быть согласованы: видится вполне вероятным, что регенсбургские монахи, получив соответствующий заказ императора, переосмыслили серию евангелистов и включили в нее образ правителя, опираясь на освященную традицией череду композиций Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам.

Таким образом, в последней, третьей великолепной регенсбургской рукописи периода расцвета скриптория создается целостная серия миниатюр. Стилистически они весьма близки иллюстрациям Кодекса Уты, испытывая при этом влияние стиля монастыря Тегрнзее. Сложная иконографическая

599 Künzel S. Denkmale der Herrschaftstheologie Kaiser Heinrichs II. S. 48.
600 Ibid.

программа изображений тесно связана с пространственными построениями в манускрипте. Все миниатюры выстраиваются в иерархическую слоистую структуру, на вершине которой находится центральный образ. Структура пространственной композиции с императором акцентирует внимание на *теме власти,* связи Генриха со Христом. Одновременно, ленты меандра, охватывающие различные иерархические уровни миниатюры, подчеркивают вселенский характер проповеди евангелистов. В свою очередь, образы угловых рамок подчеркивают значимость *единства Благовествования* для создателей рукописи.

Выводы по 2 разделу 3 главы. Рассмотренные рукописи, созданные в период расцвета миниатюры Регенсбурга, являются подлинными шедеврами не только городского скриптория, но и оттоновского искусства в целом. В них стиль школы, чей фундамент закладывается в период становления мастерской, кристаллизуется, обогащаясь влиянием византийского искусства, различных школ оттоновской иллюминации, а также творчеством англо-саксонских мастеров. При этом постоянным источником вдохновения регенсбургских художников остается Золотой Кодекс из Санкт-Эммерам, определяющий связь регенсбургского скриптория с каролингским искусством.

Если говорить о пространственной организации рукописей, она развивает заложенные в ранний период школы принципы. В то же время, послойная организация миниатюр усложняется, авторы продумывают отношения композиций в разворотах, и вся рукопись предстает как единая пространственная система. Этот комплекс пространственных построений позволяет авторам выразить ряд богословских идей. Прежде всего, необходимо упомянуть *тему власти*, которая получает сложное художественное осмысление в миниатюрах Сакраментария Генриха II и Ватиканского кодекса. Затем, можно упомянуть *тему Евхаристии*, которая раскрывается в композициях Регенсбургского сакраментария и Кодекса Уты. Наконец, в характере пространственных построений всех трех манускриптов

нашли отражение идеи так называемого Ареопагитского корпуса: концепции *эманации*, *гармонии* и *иерархичности* устройства Вселенной. Таким образом, пространственные построения существенным образом способствуют выражению заложенных в миниатюры идей, делают художествеинную программу рукописи сложнее и многограннее. Детальному рассмотрению этого весьма значимого аспекта художественного строя регенсбургских иллюминированных рукописей посвящена 4 глава настоящего исследования.

Глава 4. Пространственные построения и колоритическая организация в книжной миниатюре Регенсбурга последней четверти X –первой четверти XI вв.

Приступая к анализу пространственных построений в иллюминированных кодексах Регенсбурга, необходимо вспомнить, что созданные в скриптории памятники являются художественными произведениями, созданными на основе единого иконографического и художественного замысла. Манускрипт мыслился как архитектура, как своего рода пространство собора, сквозь которое «проходит» читатель. Соответственно, можно говорить о книге как о комплексе символических пространств. Они формируются по-разному *в отдельной миниатюре, в книжном развороте и в рукописи в целом*.

4.1. Принципы организации символического пространства в отдельной миниатюре.

Подавляющее большинство иллюстраций регенсбургских рукописей представляют собой прямоугольные полностраничные композиции, окруженные полями пустого пергамента. По периметру изображения идет орнаментальная рамка. Нередко в углах ее и в центре сторон располагаются декоративные вставки, медальоны круглой и квадратной формы или отдельные орнаментальные элементы. Заметим, что чаще всего эти вставки накладываются поверх рамы. В свою очередь, их перекрывают геометрические плоскости, расположенные во внутреннем поле композиции. Таким образом, композиция «расслаивается». Отдельные элементы оказываются расположенными на разных пространственных уровнях, перекрывая друг друга.

Если мы говорим о многослойности композиции, значит, предполагаем, что каждый слой существует автономно на различных пространственных уровнях. В таком случае тот декоративный элемент, который расположен ниже, не исчезает, но продолжает существовать «невидимым» для взгляда

зрителя. То, что регенсбургские мастера мыслили именно таким образом, доказывает ряд примеров, в которых развитие орнаментального мотива не прерывается перекрывающей его декоративной вставкой, а продолжает свое непрерывное развитие.

Примером может служить одно из первых произведений регенсбургских мастерских – миниатюра с аббатом Рамвольдом. Завершающие квадрифолий медальоны с образами Добродетелей перекрывают орнаментальную рамку, окружающую центральный квадрат. Стилизованные лепестки обрезаются медальонами спонтанно, шаг орнамента оказывается незавершенным. Такая «случайность» наложения медальонов представляется преднамеренной, она должна подчеркнуть то, что орнамент «уходит» под медальон. То, что мотив продолжает свое развитие под плоскостью медальона, наглядно видно на схеме (Илл. 240.). Мы проследили развитие орнамента сверху вниз и убедились, что его шаг естественно продолжается выходящим снизу из-под медальона лепестком.

Подобные примеры достаточно многочисленны. Их можно обнаружить в миниатюрах Сакраментария Генриха II, Кодексе Уты и других иллюминированных рукописей (Илл. 241 - 249.). Количество подобных примеров позволяет с известной уверенностью утверждать, что средневековые мастера действительно предполагали, что перекрывающие друг друга геометрические поля располагаются на разных уровнях. Такой подход позволяет рассмотреть регенсбургскую композицию как сложную структуру пространственных планов, которая тщательно продумывалась мастерами и создавалась различными *художественными приемами*.

Прежде всего, эффект расслоения пространства достигается благодаря линейно-графическим деталям, указывающим на то, что один декоративный элемент перекрывает другой. По существу, это вариант *метода наложения* (см. Приложение 1.1.). Примерами его использования могут служить приведенные выше случаи перекрытия одного декоративного элемента другим (Илл. 241 – 245.). Нередко способствуют определению взаимного

пространственного расположения геометрических полей окружающие их золотые ленты. Эти полосы окружены исполненным миниумом линейным контуром. Благодаря этому в местах стыков двух геометрических фигур заметно, что золотые ленты не соединяются друг с другом, а перекрывают одна другую. В качестве примера можно вспомнить миниатюру с Божественной Дланью Кодекса аббатисы Уты (лист 1v), где описанный прием использован художником для зрительного отделения медальонов от орнаментальной рамки (Илл. 246 – 247.).

Наряду с линейно-графическими методами, художники используют колористические эффекты, которые также формируют расслоение миниатюры. В первую очередь, это известная способность золотых фонов зрительно «выталкивать» образ из плоскости изображения. Мастера используют это свойство золота в описанном выше приеме обрамления элементов композиции золотыми лентами, благодаря чему геометрические плоскости «выдвигаются» на зрителя. Эта особенность используется в миниатюре с аббатом Рамвольдом, в композициях с Агнцем и Божественной Дланью Сакраментария Генриха II (Илл. 98, 99.) и многих других. Наиболее эффектно такая особенность золота представлена в образе Христа миниатюры «Символическое Распятие» Кодекса Уты (Илл. 127.), а также в композиции с императором Ватиканского кодекса (Илл. 233.), где выдвижению центрального образа на зрителя содействует золотой фон.

Другая весьма значимая особенность цветового решения регенсбургских миниатюр состоит в выстраивании композиции на противопоставлении локальных цветовых пятен. Геометрические поля, орнаментальные мотивы композиций исполнены, как правило, в пурпурных, синих, желто-охристых, салатово-зеленых тонах. Благодаря тому, что каждому элементу композиции соответствует достаточно активный цветовой тон, рядом с которым соседствуют контрастные пятна, усиливается ощущение, что композиция состоит из отдельных, независимых друг от друга элементов. Эта особенность миниатюр Регенсбурга прослеживается особенно рельефно при

сопоставлении иллюминированных страниц Сакраментария Генриха II с композициями Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам, служившими для них образцами. Если сопоставить инициал *IN-cipit martirologium* листа 4v (Илл. 75.) с декоративной страницей листа 47r Золотого Кодекса (Илл. 46.), можно убедиться, что регенсбургские мастера придали листу значительно более контрастное звучание, усиливая противопоставление теплых и холодных пятен. Известно, что композиционные элементы, исполненные в теплых тонах, визуально выглядят более приближенными к зрителю, чем окрашенные в холодные оттенки[601]. Чередование контрастных теплых и холодных пятен прослеживается в миниатюре с аббатом Рамвольдом (Илл. 51.). Центральный ромб с образом настоятеля, мерцающий холодными тонами голубого и зеленого, окружен оттенками красного в декоративных лентах и плоскостях фона миниатюры. За счет контрастного сопоставления с теплыми тонами, внутреннее пространство ромба кажется зрительно уходящим в глубину. При этом облачение настоятеля исполнено в теплых пурпурно-красных оттенках, за счет чего фигура Рамвольда кажется выдвигающейся из глубины внутреннего поля центрального ромба навстречу зрителю. Подобный прием используется в композиции с аббатисой Утой Книги Правил монастыря Нидермюнстер (Илл. 64.), а также коронационном изображении (Илл. 82.) и листе с Агнцем Сакраментария Генриха II (Илл. 99.).

Можно также отметить еще одну закономерность: контраст цветовых пятен усиливается от периферии к центру. Так, в композиции с аббатом Рамвольдом в центральной рамке хроматический контраст, характерный, в целом, для миниатюры, дополняется контрастом ахроматическим[602]. Художник выделяет центральный образ темными пурпурными лентами

601 Данную особенность нередко отмечали в теоретических трудах художники-теоретики начала XX века. Ср.: Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 114; Иттен И. Искусство цвета. М.: Д. Аронов, 2008. С. 47.

602 Данные современных исследований в области восприятия свидетельствуют о том, что ахроматический контраст также способствует зрительному «приближению» объекта к зрителю. Ср., например: Федоровский Л.Н. Курс колористики. М., 2019. С. 6.

квадрифолия. Их темнота подчеркивается на контрасте с окружающей их тонкой полосой светло-желтого цвета. Это противопоставление способствует зрительному выделению центрального ромба и его выдвижению на зрителя. Подобным образом нарастание контраста подчеркивает пространственную динамику в миниатюре с Божественной Дланью Сакраментария Генриха II (Илл. 250.). От сдержанных цветовых сочетаний внешней орнаментальной рамки мы переходим к более ярким контрастам в центральной части. Яркие вспышки голубого и лимонно-желтого звучат в чашечках, идущих вдоль внешнего орнаментального кольца и в центральном медальоне. При этом к хроматическому добавляется и ахроматический контраст: окружающий центральный ромб желтый тон, не теряя своей звучности, делается мастером более светлым, чем другие желтые пятна в композиции и контрастно выделяет, таким образом, темно-пурпурный ромб с Божественной Дланью.

Важно отметить, что выбор художественных средств для создания пространственной динамики был неодинаков в разные периоды развития мастерской. Опираясь на миниатюры дошедших до нас рукописей, можно заметить, что в более ранних памятниках эффект пространственного расслоения достигался в большей степени контрастным сопоставлением теплых и холодных тонов. Об этом свидетельствуют упомянутые выше миниатюры Книги Правил монастыря Нидермюнстер, Сакраментария Генриха II, композиция с аббатом Рамвольдом. Возможности же золота в полной мере были раскрыты регенсбургскими мастерами в сравнительно более поздних памятниках – Кодексе Уты и Ватиканской рукописи. Впрочем, речь идет только о более предпочтительном использовании того или иного колористического приема. Примеры использования обоих цветовых решений прослеживаются на протяжении всего развития мастерской.

Регенсбургские художники подчеркивают пространственную динамику также и с помощью *орнаментальных мотивов*. Так, в ряде случаев ковровые орнаменты, покрывающие фоны декоративных страниц, создают впечатление неплотной, мерцающей живописной поверхности. Регенсбургские мастера

заимствуют такой мотив из Золотого Кодекса. Художники покрывают пурпурный фон мельчайшими точками, переливающимися голубыми, розовыми, желтыми оттенками. Орнаментальные фоны такого рода можно найти в миниатюрах с аббатом Рамвольдом Золотого Кодекса (Илл. 92.), композициях с герцогом Генрихом Сварливым (Илл. 51.) и аббатисой Утой из Книги Правил (Илл. 64.), в образе Папы Григория в Сакраментарии Генриха II (Илл. 85.). Мастера используют подобные мотивы в полностраничных инициалах Сакраментария Генриха II (Илл. 75, 88 – 91.), Кодекса Уты (Илл. 208.). Расположенные на подобных фонах композиционные элементы кажутся более плотными и визуально приближаются к зрителю. Это используется в миниатюре с Рамвольдом для усиления эффекта присутствия настоятеля, а в декоративных инициалах Сакраментария Генриха II – для создания эффекта проницаемой перегородки.

Интересны случаи, когда пространственная динамика подчеркивается ритмикой изгибающихся лепестков. Яркий пример – композиция с Божественной Дланью Сакраментария Генриха II (Илл. 98.). Изгибы лепестков, расположенных кольцами вокруг центрального медальона, формируют концентрические ритмы вокруг Божественной Длани, которые закручиваются в своеобразную воронку, из глубины которой на зрителя выступает центральный ромб композиции (Илл. 250.). Усиливает это впечатление небольшая деталь: кончики лепестков выделены белым или черным контуром, что делает их более контрастными, визуально приближая к зрителю. Таким образом, С-образно изгибающиеся лепестки кажутся выходящими из глубины на зрителя. В результате создается впечатление, что орнаментальные ленты с лепестковым декором зрительно «выталкивают» каждое следующее кольцо из плоскости листа, подчеркивая, таким образом, выступающую на зрителя пирамиду пространственных слоев.

Итак, можно утверждать, что пространственное расслоение регенсбургских миниатюр поддерживается различными методами: наложением отдельных элементов друг на друга, колористическими

приемами, особенностями орнаментального декора. В результате формируется единая композиционно-пространственная система, в которой образы, орнаментальные элементы и тексты оказываются на разных пространственных уровнях. Важно отметить, что при общности принципов пространственной организации, выстроенное планами пространство миниатюр организуется в ряде памятников по-разному. В основном, можно выделить три типа.

К **первой группе** относятся изображения, в композиционно-пространственной организации которых важнейший образ располагается внутри геометрического поля, находящегося на самом верхнем уровне иерархической системы. К этому типу можно отнести композицию с аббатом Рамвольдом Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам (Илл. 51, 251.), аббатисы Уты из Книги Правил монастыря Нидермюнстер (Илл. 64.), миниатюры с Божественной Дланью Кодекса Уты (Илл. 104, 252, 252.1.) и Сакраментария Генриха II (Илл. 98, 253.), миниатюры с образами евангелистов Четвероевангелия из Монтекассино (Илл. 230 – 232, 254.). В этих миниатюрах композиционные элементы перекрывают друг друга и образуют пирамиду слоев. На вершине находится геометрическое поле, соответствующее центральному образу. Художественные приемами может быть намечена динамика образа, развивающаяся из глубины композиции на зрителя. Однако образ не выходит за рамки соответствующего ему геометрического поля и остается внутри этого выделенного священного пространства.

В миниатюрах **второго типа** центральная фигура выходит за рамки соответствующего ей геометрического поля. Символический «выход» показан с помощью метода наложения: очертания образа перекрывают рамку соответствующего ему медальона. Эта особенность прослеживается в миниатюрах с изображением Матери Божьей и аббатисы Уты (Илл. 114, 255 – 256.), Символического Распятия Кодекса Уты (Илл. 127, 257.), коронационной миниатюре Сакраментария Генриха II (Илл. 82, 258.) и в

изображении того же правителя в рукописи из Монтекассино (Илл. 233, 259.), в изображении Агнца из Сакраментария Генриха II (Илл. 99, 260.) и листах с евангелистами Кодекса Уты (Илл. 156 – 159, 261.). По всей видимости, во всех этих миниатюрах центральный образ не остается в ином, трансцендентном пространстве, как в композициях первой группы, но движется навстречу зрителю и оказывается на границе земного и небесного.

В то же время, необходимо отметить наличие **третьей группы,** к которой относятся пространственные схемы, где образы не формируют пирамиду слоев с важнейшим персонажем на вершине, но изображены внутри единой сюжетной композиции. К данной группе относятся такие миниатюры как тронное изображение Сакраментария Генриха II (Илл. 83.), композиции «Распятие» (Илл. 93.) и «Жены-мироносицы у Гроба» (Илл. 94, 262.) той же рукописи, «Месса св. Эрхарда» (Илл. 142, 263.) Кодекса Уты и другие. В то же время, сюжетные сцены в данном типе могут включать в себя декоративные элементы, как в «Мессе св. Эрхарда» (Илл. 142.).

На сравнении композиций данного типа, соответствующих распространенному в других школах принципу организации пространства планами, выявляется своеобразие пространственных построений регенсбургских миниатюр двух первых групп. В них расположение образа на определенном уровне пирамиды слоев соответствует его символическому статусу. Таким образом, миниатюры первого и второго типа представляют собой скорее своеобразные модели символического пространства, выстроенного в соответствии с принципом иерархичности. Этот принцип имеет, по всей видимости, ключевое значение для композиционно-пространственной организации миниатюр Регенсбурга.

Данное обстоятельство заставляет нас обратить пристальное внимание на понятие иерархии, которое сыграло весьма важную роль в развитии христианского богословия. Впервые это слово используется в современном значении в трактате Псевдо-Дионисия Ареопагита, неизвестного автора VI века, который, как известно, находился под определяющим влиянием

поздней неоплатонической философии. В то же время, необходимо отметить, что, по существу, иерархичность характерна для всей неоплатонической традиции в целом. Уже у Плотина, в трудах которого формируется метафизическая система неоплатонизма, мир устроен как иерархия ипостасей. Во главе иерархии бытия стоит сверхсущее Единое — благо. Далее в порядке раскрытия Единого и в качестве его главных проявлений в сфере бытия следует Ум (*нус*). Затем идет Душа, обращенная к Уму и к чувственному космосу, вечному в своем временно́м бытии (третья ипостась)[603]. Сохраняя свое ядро неизменным, эта иерархическая система ипостасей развивается, усложняясь в трудах поздних неоплатоников, и кристаллизуется в трудах Прокла, обобщивших достижения предшествующих философов. Система ипостасей в «Началах теологии», основополагающем трактате мыслителя, выстраивается в соответствии с базовым принципом иерархичности, основополагающим для всей неоплатонической традиции[604]. Таким образом, формируется своеобразная «иерархическая лестница» или пирамида ипостасей, на вершине которой находится Единое. Каждая сущность занимает в ней определенный уровень бытия. Все сущее приобретает бытие через «исхождение» Единого, таким образом, уровни бытия, расположенные ближе к Единому, являются «причинами» по отношению к более удаленным уровням, а значит, выше и сильнее их по бытию[605]. Важно отметить, что переход от более высокого уровня бытия к более низкому «совершается «из-за преизбытка силы и совершенства» производящей причины[606]. Прокл разрабатывает сложную систему «приобщения», уподобляя ипостаси зеркалам. В них отражается свет, исходящий от ипостасей, расположенных на более высоких уровнях иерархии[607] Источником света, пронизывающего все сущее, является Единое,

603 Шичалин Ю.А. Неоплатонизм // Античная философия: Энциклопедический словарь. М., 2008. С. 504.
604 Месяц С.В. ПРОКЛ // Античная философия: Энциклопедический словарь. М., 2008. С. 631.
605 Месяц С.В. Ук. соч. С. 630.
606 Месяц С.В. Ук. соч.
607 Proclus' Commentaryon Plato's Parmenides / G.R.Morrow, J.Dillon (trans.), J.Dillon (intr. and notes). Princeton: Princeton University Press, 1987. P. 146.

отраженное сияние которого в нижестоящих ипостасях уменьшается по мере удаления от Первоначала[608].

Основные принципы метафизической системы Прокла практически без изменений используются в богословских построениях Псевдо-Дионисия Ареопагита[609]. В основании учения лежит тот же принцип иерархичности, предполагающий соподчинение нижестоящих иерархий вышестоящим, более совершенным по бытию и святости. На вершине иерархической системы находится Св. Троица — источник бытия и Божественного Света. Сияние Божества последовательно отражается девятью ангельскими и церковными чинами.

Представляется возможным увидеть параллели между приведенными философскими построениями и композиционно-пространственной организацией регенсбургских миниатюр. Возьмем в качестве примера миниатюру с Божественной Дланью Сакраментария Генриха II (Илл. 98, 250, 253.). Священный образ располагается на вершине пирамиды слоев. Расположенные ниже уровни соответствуют менее значимым в символическом плане элементам. Так выстраивается иерархия образов, соответствующая «иерархической лестнице» ипостасей в неоплатонической системе. В то же время, образы, расположенные выше в пространственной «пирамиде», всегда находятся на фоне элементов, расположенных на нижних уровнях. Таким образом, можно говорить о системе «проецирования» верхних слоев миниатюры на нижние. Эта особенность соответствует концепции «присутствия» ипостасей, находящихся на более высоком уровне бытия, в своих «следствиях» и «сущностях», проявляясь на более низких уровнях.

Важно отметить, что композиционные элементы, относящиеся к разным пространственным слоям, отделены друг от друга золотыми лентами. Золото, традиционно в христианстве символически выражавшее в пластических

608 Шичалин Ю.А. Прокл // Новая философская энциклопедия. В 4 т. М.: Мысль, 2010. Т. 3. С. 364.
609 Ареопагитики // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Москва: Церковно-научный центр "Православная энциклопедия", 2001.. Т.3. С. 195-214.

искусствах эманацию Божественной энергии[610], также может восприниматься в миниатюре через призму неоплатонической эстетики света. Золотые ленты, обрамляющие главные элементы композиционно-пространственной структуры, могут быть осмыслены как символический аналог сияния, исходящего от Божества — «Единого», которое отражается в каждом уровне иерархии. Более того, можно провести параллель между снижением интенсивности сияния Божественного Света по мере удаления от «Единого» в неоплатонической философской системе и уменьшением концентрации золотых элементов в миниатюре по мере движения от центра к периферии (Илл. 264 - 265.). В то же время, золото не исчезает вовсе. Оно рассеяно и в периферийных частях изображения, словно демонстрируя присутствие Божественной энергии и Божественного Логоса в материальном мире, объединяя его мерцание с «Единым», отсылая нас к образу Божества, пронизывающего своим светом всю Вселенную.

Таким образом, регенсбургские композиции, организованные по принципу пространственной пирамиды (первый и второй тип), оказываются своеобразной иллюстрацией неоплатонической богословской системы. Весьма вероятно, что источником вдохновения для создателей регенсбургских манускриптов стал трактат Псевдо-Дионисия Ареопагита «О Небесных Иерархиях», текст которого достоверно имелся в монастыре в начале XI века.

Итак, в регенсбургских миниатюрах была выработана оригинальная система пространственной организации, в которой связь образа с геометрическими и орнаментальными элементами декоративной страницы получила глубокое идейное осмысление. Собственно, эти два типа весьма схожи, различие между ними состоит в степени динамичности центрального образа. Эта специфическая динамика направлена из глубины листа на зрителя. Взгляд зрителя, обращенный к центральному образу композиции,

610 Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. Спб.: Азбука-классика, 2004. С. 410 и далее.

как бы «вытягивает» пространственную пирамиду из плоскости. Одновременно и образы ориентированы на субъект созерцания.

Любопытно, что данная композиционно-пространственная система перекликается с системой организации пространства византийской иконы, принципы организации которого были подробно описаны отечественными исследователями, П.Флоренским, Б. Раушенбахом, Б. Успенским. П.А. Флоренский первым отметил, что расходящиеся по мере удаления от зрителя параллельные прямые соединяются на субъекте восприятия [611] . Таким образом, иконное изображение ориентировано на зрителя, обращено к нему. Впоследствии, развивая идеи Флоренского, Б. Успенский отмечал, что на иконе семантически значимые фигуры (части фигуры) изображаются фронтально, а менее значимые, во всех смыслах периферийные, – в ракурсе[612]. Исследователь видит в этом связь с прагматикой иконы, тем, что это моленный образ [613] . Соответственно, семантически значимый образ предполагает взаимодействие и зрительный контакт. Наиболее подходящим для установления визуального взаимодействия оказывается фронтальное изображение. Таким образом, иконное пространство подобно сфере. Важнейший образ находится ближе всего к нам и поэтому представлен фронтально и без искажений. Напротив, периферийные персонажи лежат на боковых частях сферы и, соответственно, оказываются в сложных поворотах. Так или иначе, нельзя не отметить обращенность, «настроенность» образа на контакт со зрителем. В этом отношении движение центрального образа навстречу зрителю в регенсбургских миниатюрах кажется родственным явлением. Динамика пространственных уровней, подобно сторонам куба в византийской системе обратной перспективы, в известном смысле завершается в глазу зрителя. Отличительной особенностью регенсбургской миниатюры является подчеркнутая дискретность отдельных пространств.

611 Тарасов О. Флоренский и обратная перспектива. Из истории термина. // Искусствознание. 2019. №4. С. 26-59.
612 Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 275 и далее.
613 Там же. С. 276.

Немецкие мастера, посредством соединения образов с геометрическими полями, создают в некотором отношении более ясную и легко считываемую систему организации пространства, чем в византийской иконе. В восточно-христианской традиции сферичность пространства проявляется двояко. С одной стороны, более статичная центральная часть изображения противопоставляется более динамичной и искаженной периферии изображения. С другой стороны, подобное противопоставление просматривается в отдельных сценах. В регенсбургской миниатюре сфера замещается пирамидой. Соответственно, каждая ее ступень является плоской и в полной мере обращена к зрителю. Удаленность от зрителя показывается не поворотами фигур, но расположением образа в иерархии слоев. При этом, важно отметить, что и в византийской, и в регенсбургской миниатюрах сохраняется основополагающее семантическое противопоставление центра и периферии. Как и в иконах, в произведениях регенсбургской миниатюры это отражается в увеличении количества трехчетвертных ракурсов, уменьшении фигур в масштабе. Сами сюжеты, расположенные в периферийных зонах, как правило, в большей степени связаны с течением времени, с тварной действительностью. Это подчеркивается и на уровне орнаментального решения. Если во внутренней части изображения орнамент развивается в основном от периферии к центру, акцентируя внимание на важнейшем образе, то в орнаментальной рамке прослеживается движение декора вдоль края композиции, последовательное развертываение мотива во времени.

Описанная обращенность персонажа на зрителя, характерная как для миниатюры Регенсбурга, так и для византийской иконы, не просматривается столь же отчетливо в других школах оттоновской миниатюры. Отсюда можно предположить, что важным фактором в сложении характерной для Регенсбурга организации пространства миниатюры было именно влияние византийской иконы. Можно предположить, что, как и икона, миниатюры регенсбргских рукописей настроены на созерцание, внимательное разглядывание и, если не поклонение, то на концентрированный визуальный

контакт, являющийся частью своеобразной медитации, размышления над образом. В пользу этого предположения говорят идущие вдоль орнаментальной рамки надписи на миниатюре «Символическое Распятие» Кодекса Уты. Они проясняют практическое назначение композиции. В обеих надписях говорится о «размышлении о Кресте», которое приводит к добродетельной жизни. При этом речь идет о «размышлении по правилу», то есть о некоей специфической практике, предполагающую углубленное рассматривание и осмысление миниатюры. Согласуется с данным предположением также и использование глагола *meditor*, имеющего оттенок вдумчивого созерцания, медитации.

Данные соображения наводят на мысль о том, что специфика композиционно-пространственной организации миниатюр, а также, возможно, и особенности использования образа в монашеских практиках Регенсбурга испытали существенное влияние древней традиции византийской иконы, а также специфического восточнохристианского отношения к образу. Связь с иконой, вероятнее всего, неслучайна: как многократно отмечалось исследователями, Регенсбург, благодаря своему географическому положению на пересечении ведущих на восток торговых путей, испытывал сильное влияние Византии.

Завершая анализ организации пространства внутри отдельно взятой миниатюры, нельзя не отметить ряд случаев, не укладывающихся в приведенную выше типологию. В первую очередь упомянем случаи, когда отдельные персонажи или декоративные элементы располагаются между различными пространственными слоями. В качестве примера можно вспомнить образы Ангелов, несущих королю символы власти из «Божественного коронования» Сакраментария Генриха II (Илл. 82, 258.). Как видно на схеме, они оказываются, с одной стороны, на одном уровне с королем, и, одновременно, их ноги выходят из-под орнаментальной рамки композиции, расположенной существенно ниже. Подобным образом, ленты меандрового декора проходят через несколько пространственных уровней в

миниатюрах с евангелистами Кодекса Уты (Илл. 156, 158, 266.) и Ватиканского Четвероевангелия (Илл. 230, 232, 267.). Мотив изгибающейся в плоскости ленты, «поддерживающей» расположенный выше полумедальон, можно увидеть в миниатюре с Божественной Дланью Кодекса Уты (Илл. 104, 268.). Данный мотив усиливает связь полукруглых полей со створками реликвария, готовых закрыться над центральным образом.

В то же время, в нескольких миниатюрах возникают изображения с элементами трехмерности. В первую очередь здесь необходимо вспомнить изображение Престола и архитектурных деталей миниатюры с Эрхардом Кодекса Уты (Илл. 153 – 155.) и аксонометрическое изображение куба из миниатюры с Матфеем той же рукописи (Илл. 183.). Важно заметить, что введение трехмерности в композицию может быть осмысленным, а не случайным. В таком случае мы можем говорить о сознательном противопоставлении плоскостного и трехмерного изображения в школе Регенсбурга.

4.2. Пространственные построения миниатюр в композиции книжного разворота

Несмотря на сложность и разнообразие пространственной организации регенсбургских миниатюр, нельзя забывать, что композиции являются только частью единой системы организации символического пространства в рукописи. Как упоминалось, средневековые мастера предполагали восприятие миниатюр не только по отдельности, но и внутри книжного разворота. Соответственно, необходимо рассмотреть, каким образом соединяются две миниатюры, представляющие собой два отдельных пространства.

Во-первых, это осуществляется с помощью текста. Вспомним в качестве примера первый разворот Кодекса Уты (см. Раздел 3.2. настоящего исследования) (Илл. 269.). Здесь пояснительные надписи левой и правой страницы проясняют статус персонификаций Добродетелей, окружающих, наподобие венка, Марию со Христом. Во-вторых, связь частей разворота

подчеркивается посредством жестов и взглядов персонажей. В качестве примера можно вспомнить тот же разворот Кодекса Уты. Текст устанавливает смысловую связь между образом Длани и Богоматери с Младенцем. Длань – символ Божественной воли, благодаря которой Мария родила Христа посредством Святого Духа. Визуально эта связь подчеркивается взглядами Марии и Христа, направленными влево, на Длань. Однако наиболее интересно для нас то, что средневековые мастера художественно осмысляют связь двух миниатюр разворота не только в открытом виде, но и в закрытом. Поскольку композиции совершенно одинаковы, при закрытии рукописи два центральных медальона идеально накладываются друг на друга, а значит, происходит своеобразная «встреча» двух образов.[614] Важно заметить, что эта «встреча» обыгрывается и на уровне пространственного решения. Оба медальона оказываются на вершине пирамиды пространственных уровней в миниатюре (Илл. 252, 256.). Однако Десница остается внутри медальона, не выходит за его рамки (Илл. 252.), в то время как фигура Богоматери с Младенцем выступает за границы медальона, как бы навстречу Длани (Илл. 256.). Подобным образом, пространственное взаимодействие двух миниатюр продумывалось художниками и в других разворотах. С уверенностью можно говорить о наличии подобной связи между упоминавшейся композицией «Символическое Распятие» и миниатюрой «Месса святого Эрхарда» Кодекса Уты: Эрхард предстоит Распятию и при закрытии рукописи оказывается, что он «целует» ноги распятого Христа (Илл. 270.).

«Встреча» образов композиций в развороте существенным образом напоминает взаимодействие образов, расположенных на двух сторонах одного листа. Более того, подобные примеры предполагают более глубокую взаимосвязь миниатюр. Композиции не только зрительно «накладываются» друг на друга, они осмысляются как визуализация двух различных аспектов одного события. Примеры мы можем наблюдать в двусторонних миниатюрах

614 Schneider W.C. Geschlossene Bücher — offene Bücher. S. 567 и далее.

Сакраментария Генриха II. Так, изображения правителя из этой рукописи посвящены воцарению заказчика, демонстрируя, с одной стороны, Божественное происхождение власти короля, а, с другой, - его земной триумф (Илл. 82 – 83.). При этом взаимосвязь композиций подчеркивается совпадением значимых композиционных элементов по обе стороны листа. Так, в миниатюре «Распятие» того же Сакраментария Генриха II Крест заметно смещается относительно геометрического центра листа, чтобы соответствовать равположенному на обороте Гробу Господню (Илл. 93 – 94.).

Таким образом, двусторонний характер миниатюр подчеркивает материальность носителя образа, страницы пергамента. Соответственно, в этих листах еще рельефнее проступает неоднократно упоминавшаяся связь регенсбургских миниатюр с произведениями ювелирного искусства, окладами, реликваривями. Кажется, в отдельных композициях художники сознательно имитируют подобные памятники. Это заметно в упомянутых миниатюрах Сакраментария Генриха II, «Распятие» и «Жены-мироносицы у Гроба» (Илл. 138 – 139.). Горизонтальная орнаментальная лента в верхней части обеих иллюстраций, кажется, предназначена для того, чтобы поддерживать с одной стороны листа Распятие а, с другой, - Гроб. Структура миниатюры напоминает оборотную сторону металлического оклада того же Сакраментария с изображением папы Григория, где образ персонажа, связанный с ажурной рамкой, накладывается поверх тканевой подкладки. Одновременно, художник стремится продемонстрировать конструктивную связь элементов в композиции. Так, колонны гробницы в миниатюре «Жены-мироносицы у Гроба» исчезают, лишь наполовину перекрывая золотую ленту орнаментальной рамки, а затем вновь выходят из-под нее. Таким образом, создается впечатление, что столбы вставлены в специальные «прорези», предназначенные для фиксации архитектурного сооружения (Илл. 271.). Описанная связь с памятниками ювелирного искусства заставляет снова вспомнить о генетической связи двусторонних миниатюр с книжными разворотами, где так же ощущается параллель с закрывающимися и

открывающимися створками реликвариев или церковных врат. Таким образом, в обоих случаях мы можем говорить о декоративных страницах как ажурных проницаемых перегородках.

Описанные особенности иллюминированных разворотов и двусторонних миниатюр имеют большое значение для общей пространственной организации рукописей.

4.3. Пространственная структура манускрипта

Общая система организации пространственного построения каждой рукописи тесно связана с необходимостью «прохождения» читателем сквозь манускрипт в процессе чтения. Соответственно, указанная динамика структурируется благодаря чередованию текстовых зон и разделяющих их иллюминированных страниц. Данный ритм предполагает необходимость известного единообразия композиционной организации миниатюр и декоративных инициалов. Действительно, как упоминалось выше, все иллюстрации в рукописях окружены по периметру одинаковыми по размеру рамками. Как правило, по серединам их сторон располагаются декоративные вставки. Часто повторяются общие композиционные схемы (например, «ромб на прямоугольнике»), выделяется геометрический центр листа. Соответственно, при перелистывании книги предшествующие страницы зрительно «накладываются» на последующие. Взгляд зрителя ухватывает повторяющиеся элементы и формирует невидимые «горизонтальные линии», проходящие сквозь всю книгу. Этот эффект становится особенно заметным в Сакраментарии Генриха II и Кодексе Уты, где изобразительное поле миниатюр совпадает по размеру с текстовым блоком.

Единство серии иллюстраций подчеркивается также единством орнаментального решения. В оформлении декоративных рамок используются повторяющиеся мотивы, большая часть которых была заимствована регенсбургскими мастерами из Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам. Заметим, что характерное для оттоновского времени сближение миниатюры с полностраничным инициалом вообще существенно способствует

декоративному единству книги. В то же время, для пространственной композиции регенсбургских рукописей чрезвычайно важен упоминавшийся выше сквозной характер иллюминированных страниц. Ритмика книги выстраивается на чередовании «проницаемых перегородок» и текстовых пространств. Соответственно, взгляд читателя то проходит «сквозь» миниатюру, то скользит вдоль поверхности листа. Декоративные копозиции напоминают оклады рукописей, выполняющие функцию символической защиты священного текста, порталы, отделяющие сакральные зоны от внешнего, профанного мира и одновременно впускающие внутрь верных. Эта параллель с архитектурой, прослеживающаяся во всех трех великолепных регенсбургских рукописях, становится еще более ощутимой при объединении двух композиций в иллюминированный разворот. Раскрывающиеся страницы книги самой своей формой напоминают створки церковных врат. Подчеркивают архитектурность пространства кодекса и двусторонние миниатюры. С одной стороны, они выполняют все ту же функцию проницаемого экрана. С другой, будучи расположенными на двух сторонах одного листа, образы оказываются «обращены» к различным текстовым пространствами. Это позволяет установить дополнительные смысловые связи между ними. Весьма рельефно это просматривается в Сакраментарии Генриха II в двустороннем образе короля, находящегося на границе различных по символической значимости зон.

Как мы видим, целостность пространства рукописи достигается в регенсбурских кодексах едиными художественными средствами. В то же время, организация каждого манускрипта имеет свою специфику, которая определяется в первую очередь его богослужебной функцией. Именно последняя определяет характер взаимодействия читателя с текстом, путь его «прохождения» через книгу. Другим важным фактором является сложившаяся к XI веку традиция оформления богослужебных рукописей. Она влияет на расположение декоративных инициалов и миниатюр в кодексе. Отдельные отклонения возможны, но связаны они, как правило, с общим

замыслом, стремлением структурировать движение читателя сквозь книгу и сделать дополнительные смысловые акценты.

Если говорить о Сакраментарии Генриха II, художественная программа рукописи, в полном соответствии со сложившейся к рубежу тысячелетий традицией, выстраивается вокруг текста канона мессы. Это органично сочетается с пространственной композицией манускрипта. Действительно, в ходе литургии священник неизменно использует именно эти молитвы, «проходит» через них. Соответственно, богослужебные тексты обрамляются декоративными инициалами, через которые последовательно двигается читатель, от начала рукописи к кульминационному моменту канона мессы, молитвам о пресуществлении Святых Даров. Таким образом, можно говорить, что общая композиция рукописи выстраивается по «анфиладному» принципу. При этом существенно, что символические пространства разнятся по значимости. От менее важных мы переходим ко все более и более сакральным. Это позволяет говорить о поступенчатом восхождении читателя в иерархии текстовых зон. В пространственной композиции Сакраментария, таким образом, можно проследить начало, развитие, кульминацию и завершение.

Кодекс Уты и Кодекс из Монтекассино, будучи Евангелиарием и Четвероевангелием соответственно, с точки зрения богослужебной функции были предназначены для чтения отрывков библейского текста в ходе службы. В соответствии с традицией оформления церковных рукописей, создатели манускриптов предваряют евангельские тексты образами авторов. При этом миниатюры помещаются на одном развороте с полностраничными инициалами. Таким образом, вновь подчеркивается архитектурность пространства книги: разворот, подобно церковным вратам, ограждает сакральное пространство библейского текста. Важно отметить, что, в отличие от Сакраментария Генриха II, в Кодексе Уты и Четвероевангелии из Монтекассино невозможно проследить единообразный «путь» сквозного прохождения читателем через несколько текстовых пространств.

Отсутствуют также и различия в их символическом статусе. Соответственно, иллюминированные развороты в этих двух кодексах исполнены единообразно, подчеркивая равенство четырех Евангелий.

Описанные подходы к организации пространства манускриптов напоминают различные типы архитектуры западноевропейских соборов X-XI вв. Можно сказать, что Сакраментарий подобен романской базилике, в которой мы проходим через несколько различных по символической значимости пространств, нанизанных на единую ось, идущую от входа к алтарю (например, собор Сен-Фелибер в Тюрню или собор монастыря Санкт-Эммерам). Кодекс Уты и Четвероевангелие из Монтекассино, напротив, напоминают собор св. Марка в Венеции или собор Сен-Фрон в Перигё, где крестообразная композиция формируется по принципу соединения одинаковых в архитектурном и символическом плане купольных пространств.

При этом, вне зависимости от богослужебной функции рукописи, начало кодекса нередко открывается декоративными страницами. В Сакраментарии Генриха II «вход» в манускрипт оформлен полностраничным инициалом, а в Кодексе Уты – двумя иллюминированными разворотами. Эти «врата» выполняют защитную функцию, а также, в случае Кодекса Уты, предлагают читателю богословский комментарий к библейским текстам. Данные входные зоны могут напомнить нам великолепные порталы романских соборов, нартексы, предваряющие основное пространство базилик.

Говоря о рукописях Регенсбурга как о пространственном целом, нельзя не упомянуть особое значение трехмерного меандрового орнамента. Мотив трехмерного меандра встречается в регенсбургских манускриптах достаточно часто. В произведениях скриптория мы находим как традиционные, так и новые типы пространственного орнамента. В памятниках X века в миниатюрах встречается традиционный мотив волны с гребнем (миниатюра с аббатом Рамвольдом (Илл. 51.), Книга Перикоп из Санкт-Эммерам (Илл. 70 –

71.), Сакраментарий св. Вольфганга (Илл. 72.). В период расцвета к данному типу добавляется новый тип ромбовидного меандра. Данный мотив встречается в коронационной миниатюре Сакраментария Генриха II (Илл. 272.). В тронном же изображении правителя той же рукописи используется мотив Т-образного меандра (Илл. 273.). Как и в памятниках каролингской иллюминации и других школ оттоновской миниатюры, меандровые ленты располагаются в отдельном пространстве, ограниченном золотыми полосами, и маркируют, как правило, семантически значимые образы. В то же время, традиционная функция проницаемой границы приобретает в миниатюрах Регенсбурга дополнительное звучание в контексте специфической композиционно-пространственной организации миниатюр.

В этом можно убедиться на примере композиции с аббатом Рамвольдом (Илл. 51). Благодаря сквозному характеру меандрового мотива, взгляд зрителя, скользящий по поверхности листа, «проваливается» в глубину пространства орнаментальной рамки, проходит сквозь нее и оказывается во внутреннем поле изображения (Илл. 274.). Таким образом, двигаясь от периферии к центру композиции, взгляд осуществляет несколько пространственных переходов. С поверхности листа он уходит в глубину, за пределы чувственной трехмерной действительности, и оказывается в сущностной, плотной, иерархически устроенной трансцендентной реальности. Далее начинается восхождение по пирамиде пространственных слоев: от менее значимых к главному образу. Таким образом, художник подчеркивает противопоставление внутреннего сакрального пространства миниатюры и внешней профанной действительности посредством противопоставления плоскостного и объемного изображения. Меандр в силу самой своей трехмерной структуры символически связан с тварной действительностью. Меандровая лента, как бы зажатая между двух реальностей, наглядно воплощает идею границы между вечным и временным миром, демонстрируя при этом ее проницаемый характер.

Таким образом, в иерархически устроенном пространстве регенсбургских миниатюр символическое значение трехмерного меандра как границы между сакральным и профанным пространством проявляется еще более рельефно. В то же время, пространственная структура мотива позволяет ему осуществлять функцию границы не только между пространствами внутри отдельной композиции, но и между различными частями книги. Яркий пример – декоративные страницы 13v и 16r Сакраментария Генриха II (Илл. 91 – 92.). Как мы могли убедиться в ходе анализа Сакраментария, меандровый орнамент, окружающий по периметру обе страницы, обозначает границу между более профанным пространством предшествующего этапа мессы и следующей, более значимой, сакральной частью богослужения. Сквозной характер меандра подчеркивает переход читателя из одного книжного пространства в другое, движение, на котором построена пространственная композиция рукописи. Подобным образом используется меандровый орнамент и в ранних памятниках мастерской, как, например, в Книге Перикоп из Санкт-Эммерам (листы 1v – 2r) (Илл. 70 – 71.) и Сакраментарии св. Вольфганга (лист 13r) (Илл. 72.). В обоих случаях меандр окружает страницы, служащие своеобразными перегородками между различными текстовыми пространствами, и обозначает сквозной характер перехода от одного к другому.

Дополнительный интерес использование этого мотива в пространственной композиции рукописи приобретает, если иметь в виду использование аналогичного мотива в архивольтах арок, соединяющих архитектурные пространства. Примеры подобного использования меандрового декора мы находим в сохранившихся романских соборах, в частности, в соборе монастыря Рейхенау (Илл. 31.), а также в самом соборе монастыря Санкт-Эммерам, где сохранилась часть интерьера XI века (Илл. 32 - 33.). Это еще раз подчеркивает единство принципов построения пространства в архитектуре и в книге.

Таким образом, мы можем говорить о том, что трехмерный меандровый мотив весьма органично встраивается в композиционно-пространственную организацию регенсбургских рукописей. Как мы видим, выработанная в скриптории система организации пространства отличалась оригинальностью и целостностью, получив наиболее полное раскртытие в трех великолепных рукописях, созданных в период расцвета скриптория. В то же время, как уже упоминалось, столичная школа миниатюры Регенсбурга просуществовала недолго. Ряд исследователей, начиная с Г. Сварзенски, предполагают, что со смертью императора Генриха II прекратились поступавшие в Регенсбург масштабные заказы, и часть мастеров могла переместиться в Зальцбург[615]. Произведения данной школы второй четверти XI века стилистически весьма близки к школе Регенсбурга.

Одновременно, можно говорить о влиянии школы Регенсбурга рубежа тысячелетий на так называемую школу Регенсбург-Прюфенинг, возникшую в городе в начале XII века после более чем полувековой паузы, во время которой не создается сколько-нибудь значительных памятников. Миниатюры рукописей, созданных в городском скриптории в XII – XIII столетиях отмечены сложностью богословских концепций, которые в них иллюстрируются, созданием не сюжетных сцен, но символических «схем», отражающих устройство духовной реальности[616]. В этом можно увидеть преемственность школы Регенсбурга романской эпохи по отношению к школе оттоновской. В то же время, выработанная на рубеже тысячелетий система композиционно-пространственной организации миниатюр не получает в памятниках школы Регенсбург-Прюфенинг непосредственного развития.

Тем не менее, тип организации миниатюры как «пирамиды» слоев оказался весьма важен для развития западноевропейского искусства книжной

615 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei ... S. 185.

616 Klemm E. Die Regensburger Buchmalerei des 12. Jahrhunderts // Regensburger Buchmalerei von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellung der Baurischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg. München, 1987. S. 41.

миниатюры. Именно сформировавшиеся в Регенсбурге принципы композиционного и пространственного решения листа легли в основу многочисленных иллюстраций с так называемой «церебральной» иконографией, которая стала одной из отличительных черт искусства миниатюры романского стиля. В качестве наиболее ярких примеров можно вспомнить композиции Штаммхаймского Миссала [617] (Илл. 275 – 276.), созданного в 1170-х годах для Гильдесгеймского аббатства. Можно также упомянуть листы Библии Флореff[618] (Илл. 277.), книги писем св. Григория Великого [619], Миссала аббата Бертольда [620] (Илл. 278.) и многие другие романские иллюминированные рукописи. Нам неизвестно, каким образом могли регенсбургские манускрипты повлиять на другие западноевропейские скриптории, но вполне возможно, что до нас дошли далеко не все великолепные рукописи, созданные в городе, и эти не сохранившиеся до наших дней памятники могли оказать влияние на последующие поиски миниатюристов. Так или иначе, приведенные примеры романских иллюстраций кодексов с церебральной иконографией позволяют ясно проследить в своей композиционной структуре пространственное расслоение, иерархию перекрывающих друг друга геометрических полей. Более того, если сопоставлять пространственные структуры романских композиций с миниатюрами регенсбургских рукописей, можно отметить известное усложнение послойной организации листа. Таким образом, достижения регенсбургских мастеров стали фундаментом для дальнейшего развития искусства миниатюры в романскую эпоху. Немаловажно, что организация миниатюры как пирамиды слоев продолжает развиваться и после 1200 года, в готической миниатюре. В качестве наиболее яркого

617 Los Angeles, J.P. Getty Museum, Ms. 64. Хильдесхайм, Монастырь св. Михаила, ок. 1170 г.
618 London, British Library, Add MS 17737, Add MS 17738. Монастырь Флореff, ок. 1170 г.
619 Paris, Bibliotheque Nationale, Ms. Lat. 2288, folio 1r. Турнэ, Аббатство Сен-Мартен, сер. XII в.
620 New York, Morgan Library, M. 710, folio 64v. Weingarten, нач. XIII в.

примера можно вспомнить миниатюру Распятие знаменитой Псалтыри Бланки Кастильской, созданной в 1220 г[621] (Илл. 279.).

Выводы по 4 главе

Итак, рассмотрев особенности организации пространства в миниатюрах Регенсбурга, можно утверждать, что в этом центре была выработана оригинальная композиционно-пространственная система. Она вобрала в себя, с одной стороны, традиции каролингской миниатюры и, с другой, - византийской иконописи. При этом, особенности построения пространства в миниатюрах находятся в тесной связи и во многом обусловлены богословием Псевдо-Дионисия Ареопагита и его переводчика и интерпретатора Иоанна Скотта Эриугены. В слоистой структуре регенсбургских миниатюр нашли отражение концепции иерархичности, идеи эманации Божественного Света и отражения Его в различных ступенях иерархически устроенной действительности и другие представления, тесно связанные с богословием этих авторов, находившихся под определяющим влиянием неоплатонической традиции. При этом чрезвычайно важно, что регенсбургские рукописи продумывались как целостные пространственные ансамбли, напоминающие своей структурой соборы. Особую роль в этой структуре играет орнамент трехмерного меандра, акцентирущий своей трехмерной структурой противопоставление духовного мира и мира земного, преходящего. Сложившаяся в городском скриптории система организации пространства получила впоследствии яркое развитие в произведениях романской иллюминации и оказала существенное влияние на развитие западноевропейской книжной миниатюры в целом.

621 Paris, la Bibliothèque de l'Arsenal, Ms.1186. Париж, ок. 1220 г.

Заключение

Анализ иконографических и художественных особенностей книжной миниатюры Регенсбурга первой четверти XI века позволил с уверенностью утверждать о существовании значимого центра оттоновской миниатюры, чьи произведения отмечены оригинальными художественными решениями, стиль которых сложился на основе предшествующего развития книжной миниатюры каролингского времени и на стыке различных влияний сопредельных художественных школ. Важно подчеркнуть, что регенсбургский скрипторий рубежа тысячелетий – это столичная школа, где создавались произведения высочайшего уровня по заказу короля Генриха II.
В первой четверти XI века в Регенсбурге был создан ряд иллюминированных манускриптов, которые представляют собой развернутые изобразительные циклы с оригинальной художественной, иконографической программой и характеризующиеся рядом общих композиционных и художественно-образных черт.

Во-первых, миниатюры отличаются органическим композиционным единством художественных образов, пояснительных текстов и орнаментального декора, связанных единой иконографической программой.

Во-вторых, тесная связь скриптория с монастырем Санкт-Эммерам, важным центром средневекового знания, обусловила весьма сложные богословские смыслы, заложенные в иконографических программах манускриптов. При этом тексты и образы взаимно дополняют друг друга, формируя целостное художественно-образное восприятие. В результате регенсбургские композиции оказываются не столько иллюстрацией к священным сюжетам, сколько тексто-визуальными богословскими комментариями к ним.

В-третьих, художественная и символическая целостность миниатюр Регенсбурга строилась на единой композиционно-пространственной структуре, основанной на оригинальном подходе к организации пространства миниатюр, когда все элементы композиции объединяются в системе

геометрических полей, расположенных на разных пространственных уровнях, и являются, таким образом, своеобразной моделью, иерархически устроенной схемой духовного мира. При этом маркером перехода от менее значимых к более важным символическим зонам в регенсбургских рукописях является мотив трехмерного меандра.

Эта система пространственной организации миниатюр тесно связана с неоплатоническим богословием Псевдо-Дионисия Ареопагита и разработанным в нем понятиями иерархичности, Божественного Света, эманации божественных энергий от вышестоящих духовных реальностей к менее значимым и расположенным ниже в иерархии ипостасей. Одновременно, движение центрального образа композиции, расположенного на вершине «пирамиды» иерархических уровней, навстречу взгляду зрителя говорит в пользу предполагаемого концентрированного визуального контакта человека с изображением, что сближает организацию миниатюр с пространственными построениями в иконе. Влияние богословия Псевдо-Дионисия, традиции моленного иконного образа, иконография изображений правителя, иконография Божией Матери, свидетельствует о значимости влияния искусства Византии на регенсбургские рукописи. Одновременно, постоянным источником вдохновения для мастеров был Золотой Кодекс из Санкт-Эммерам. Также в декоре и образном строе прослеживается связь с различными школами оттоновской миниатюры, а также с англо-саксонской иллюминацией.

Итак, скрипторий Регенсбурга конца X – начала XI столетия – это выдающийся центр оттоновского книжного искусства, в котором были созданы великолепные рукописи, вошедшие в сокровищницу западноевропейского искусства Средневековья. Несмотря на хронологически небольшой период формирования и расцвета регенсбургской миниатюры, она оказала влияние на дальнейшее развитие книжного искусства романского стиля. Регенсбургская иллюминация является важной вехой в сложении искусства миниатюры романской эпохи. Влияние стиля скриптория

прослеживается во многих миниатюрах с церебральной иконографией, созданных как в романской, так и в готической миниатюре.

Библиография

Источники:

1. Августин Блаженный. Творения: в 4 томах. СПб: Алетейя, 1998. Т. 3. — 595 с.
2. Боэций. «Утешение философией» и другие трактаты. М.: Наука, 1990.—413 с.
3. Дионисий Ареопагит. Сочинения. Толкования Максима Исповедника. Спб: Алетейя, 2002. — 863 с.
4. Иероним Стридонский. Блаженного Евсевия Иеронима, пресвитера Стридонского четыре книги толкований на Евангелие от Матфея / Пер. с латинского и вступ. ст. И. Н. Голенищева-Кутузова. М: Учебно-информационный экуменический центр ап. Павла, 1998. – 269 с.
5. Макробий Феодосий. Комментарий на Сон Сципиона. Отрывки (I 8-14, 17; II 12-13, 17). Пер. М. С. Петровой. // Философия природы в античности и в средние века. М.: Прогресс-Традиция, 2000. — С. 371 – 394.
6. Прокл. Комментарий к Алкивиаду I. / Пер. и комм. Д.В. Бугая // Вопросы философии. 2001. № 4. — С. 119–128.
7. Киприан Карфагенский. Творения. Киев: Киевская духовная академия, 1879.— 831 с.
8. Дитмар Мерзебургский. Хроника: в 8 книгах / Пер. с лат. И. В. Дьяконова. М.: Русская панорама, 2009.— 254 с.
9. Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo, De institutione musica libri quinque / G. Friedlein (ed.). Leipzig, 1867.— 250 p.
10. Ambrosius Autpertus. Ambrosii Autperti opera: Expositio in Apocalypsin libri I – V // Corpus Christianorum: Continuatio Mediaevalis. Vol. 27 / R. Weber (ed.). Turnhout: Brepols, 1975. — 463 p.
11. Expositio in Evangelium Mathaei // Patrologia Latina / J-P. Migne (ed.). Paris, 1864. Vol. 106. — Col. 1261 – 1502.
12. Hrabani Mauri opera omnia // Patrologia Latina / J-P. Migne (ed.). Paris, 1852. Vol. 111. — Col. 9 – 612.
13. Iohannis Scotti Eriugenae Carmina / M.W. Herren (ed.). Dublin, 1993. — Pp. 116-20.
14. Iohannis Scotti Carmina // MGH, Poetae Latini aevi Carolini, Vol. 3 / L. Traube (ed.). Berlin, 1896. — Ss. 550-52.
15. Iohanni Scotti Eriugenae Expositiones in Ierarchiam coelestem / J. Barbet (ed.). Turnhout: Brepols, 1975. — 368 p.

16. Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis. / C. V. Palisca (ed.). New Heaven / London: Yale University Press, 1995. — 106 p.
17. Olympiodorus Commentary on Plato's «Gorgias». Tr. by R. Jackson, K. Lycos, H. Tarrant. Leiden: Brill, 1998. — 351 p.
18. Otloh of St. Emmeram Vita S. Wolfkangi // MGH, SS / G.H.Pertz (ed.). Hannover, 1841.Vol. 4. — Ss. 521 – 542.
19. Paul Deacon Vita sancti Gregorii Magni. // Patrologia Latina / J-P. Migne (ed.). Paris, 1849. Vol. 75. — Col. 41 – 58.
20. Periphyseon (The Division of Nature). Translation by I.P. Sheldon-Williams. Revised by John J. O'Meara. Montréal: Bellarmin, Washington: Dumbarton Oaks, 1987. — 725 p.
21. Proœmia in libros Veteris ac Novi Testamenti // Patrologia Latina / J-P. Migne (ed.). Vol. 83. — Col. 155 – 180.
22. Vita S. Ramuoldi Abbatis // Acta sanctorum quotquot toto orbe coluntur : vel a catholicis scriptoribus celebrantur quæ ex latinis et græcis, aliarumque gentium antiquis monumentis. Paris: V. Palmé, 1867.Vol. 4.— Pp. 337 – 343.

Литература:

23. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – СПб.: Азбука-классика, 2004.— 476 с.
24. Банков М.С. К вопросу исследования Регенсбургской школы миниатюры XI века // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. 2019. № 3. Часть 1. — С. 163 – 173.
25. Банков М.С. К вопросу организации пространства в книжной миниатюре поздней Античности и раннего Средневековья (IV – VII вв.) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2021. №4. — С. 29 – 48.
26. Банков М.С. Книжная миниатюра с изображением аббата Рамвольда из Золотого кодекса монастыря Санкт-Эммерам: принципы композиционной и пространственной организации // Дом Бурганова. Пространство культуры». 2019. №2. — С. 82 – 98.
27. Банков М.С. Концепция Боговоплощения в первом иллюминированном развороте Кодекса аббатисы Уты (1020–1040 гг.). Особенности взаимодействия образов и композиционно-пространственная организация миниатюр в книжном развороте // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда.

Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2021 – № 3 Часть 2. — С. 195 – 213.

28. Банков М.С. Концепция Божественного Света в философии позднего неоплатонизма и ее отражение в композиционно-пространственной организации миниатюр сакраментария Генриха II (около 1000–1014 гг.) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2019 – № 4 Часть 2. — С. 214 – 224.
29. Банков М.С. Миниатюра «Символическое Распятие» Кодекса аббатисы Уты: специфика взаимосвязи образов и текстов в композиционно-пространственной структуре изображения // Сетевой электронный научный журнал «Вестник ГГУ» http://lp009.flfm.ru/vestnik_ggu. 2026. № 4. — С. 31 – 45.
30. Банков М.С. Образ императора в книжной миниатюре Оттоновской эпохи на примере изображения Генриха II (1014–1024 гг.) в Четвероевангелии из Монтекассино // КАНОН. Проблемы художественно-временного образа исторически сложившихся церковных зданий и храмового пространства: Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции XXVIII Международные Рождественские образовательные чтения: «Великая Победа: наследие и наследники». 24 января 2020 / Составители: А. Н. Лаврентьев, В. Б. Кошаев, Н. Н. Ганцева, А. В. Сазиков; МГХПА им. С. Г. Строганова. — Москва, 2020. — С. 167 – 175.
31. Банков М.С. Образ правителя и богословская интерпретация власти в Сакраментарии Генриха II. Композиционно-пространственная организация миниатюр // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова» / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. – РГХПУ, 2025 – № 2 Часть 1. — С. 81 – 92.
32. Банков М.С. Образы предков Христа в миниатюре с евангелистом Матфеем Кодекса Уты (1020–1040). Взаимосвязь пояснительных текстов и образов композиции в контексте богословской программы рукописи // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова» / Российский

государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. – РГХПУ, 2023 – № 4 Часть 1. — С. 330 – 340.

33. Банков М.С. Пространство, цвет и свет в объемном меандровом орнаменте книжной миниатюры эпохи Каролингов // Международная научная конференция «Пространство, Движение, Свет в искусстве христианского мира от античности до современности. Изобразительное монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда» 25 января 2019 г. Материалы международной научной конференции. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019. — С. 190-197.
34. Блок М. Короли-чудотворцы. Очерк представлений о сверхъестественном характере королевской власти, распространенных преимущественно во Франции и в Англии. М., 1998.— 709 с.
35. Бойцов М.А. Величие и смирение. Очерки политического символизма в средневековой Европе. М., 2009.— 549 с.
36. Василевский В.Г. Древняя торговля Киева с Регенсбургом // Журнал Министерства народного Просвещения. 1888. Июль. — С.121 - 150.
37. Воскобойников О. Тысячелетнее царство (300–1300). Очерк христианской культуры Запада. – М.: Новое литературное обозрение, 2014.— 562 с.
38. Герцман Е.В. Музыкальная боэциана. – СПб.: Невская Нота, 2010.— 354 с.
39. Грабар А. Император в византийском искусстве. М., 2000.— 328 с.
40. Жёгин Л.Ф. Язык живописного произведения: условность древнего искусства / Пред. и коммент. Б.А. Успенского. – М.: Искусство, 1970.— 123 с.
41. Золотова Е.Ю. Книжная миниатюра Западной Европы 12-17 веков: каталог иллюстрированных рукописей в библиотеках, музеях и частных собраниях Москвы. М., 2012.— 463 с.
42. Золотова Е.Ю., Мокрецова И.П. Западноевропейские средневековые иллюстрированные рукописи из московских собраний. М.: 2003.— 59 с.
43. Зотова Е.В. Изображения епископов в рукописях Германии X-XII вв. (Рукопись Ф.183.1 №368 из собрания РГБ в историческом и иконографическом контексте). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 2018.—221с.

44. Зотова Е.В. Культы святых епископов в Германии XI-XII вв. и их образы в книжной миниатюре // Культура и искусство. 2017. № 10. — С.13 - 25.
45. Зотова Е.В. Портрет в средневековой книжной миниатюре на примере изображений епископов в книжной миниатюре Германии X-XII вв // Вестник Московского Университета. Серия 8: История. 2018. № 1. — С.130 - 143.
46. Зотова Е.В. Тема преемственности власти в изображениях епископов в книжной миниатюре Германии X-XII вв. // ЭНОЖ «Исторические исследования». 2017. № 7. — С.144 - 155.
47. Канторович Э.Х. Два тела короля: исследование по средневековой политической теологии. – М.: Издательство Института Гайдара, 2014. — 744 с.
48. Месяц С.В. Прокл // Античная философия: Энциклопедический словарь. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. — С. 628-642.
49. Мокрецова И.П. Иллюминированная парижская псалтирь из БАН СССР // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1977. — С. 367 – 376.
50. Нессельштраус Ц.Г. Искусство западной Европы в Средние века. – М.: Искусство, 1964. — 390 с.
51. Панофски Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб.: Азбука-классика, 2004. — 334 с.
52. Петров В.В. «Кифара» и «псалтерий» в символической органологии античности и раннего средневековья // Историко-философский ежегодник. 2008. – М.: Наука, 2009. — С. 27 – 51.
53. Петров В.В. «Звездный храм» Иоанна Скотта — космос, выстроенный философом // Анатомия философии: как работает текст / Сост. и отв. ред. Ю. В. Синеокая. – М.: Издательский Дом ЯСК, 2016. — С. 269-306.
54. Пожидаева А.В. Сотворение мира в иконографии средневекового Запада: опыт иконографической генеалогии. – М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 464 с.
55. Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М: Церковно-научный центр "Православная энциклопедия", 2003. Т. 3. — 751 с.
56. Рапп. Ф. Священная Римская империя немецкой нации. СПб, 2009. — 429 с.
57. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. – М.: Наука, 1975.— 183 с.

58. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. – М.: Наука, 1980.— 288 с.
59. Ротенберг Е.И. Искусство романской эпохи. Система художественных видов. – М.: Индрик, 2007.— 241 с.
60. Серегин А.В. Античная философия и патристика // Античная философия: Энциклопедический словарь. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. — С. 46-63.
61. Сидоров А.И. В ожидании апокалипсиса. Франкское общество в эпоху Каролингов (VIII – IX вв.). СПб., Наука, 2018. — 225 с.
62. Сидоров А.И. Давид и Каролинги: место ветхозаветного царя в политической культуре франков (вторая половина VIII – IX вв.) // Политика истории. К 70-летию доктора исторических наук Марины Павловны Айзенштат / Отв. ред. М.С. Бобкова. М.: ИВИ РАН, 2021. — С. 43-67
63. Сидоров А.И. Пространство и время в каролингской книжной миниатюре // Люди и тексты. Исторический альманах. Вып. № 15. М.: ИВИ РАН, 2022. — С. 10-39
64. Столяров А.А. Аврелий Августин. Жизнь, учение и его судьбы // Аврелий Августин. Исповедь – М.: Канон+, 1997. — С.292 – 337.
65. Тарабукин Н.М. Смысл иконы. – М.: Издательство православного братства святителя Филарета Московского, 1994.— 223 с.
66. Топоров В.Н. Об одном архаичном индоевропейском элементе в древнерусской духовной культуре - *svet // Языки культуры и проблемы переводимости / Под ред. Б.А. Успенского. – М.: Наука, 1987. — С. 184-252.
67. Тяжелов В.Н. Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе. – М.: Искусство, 1981.— 63 с.
68. Успенский Б.А. Гентский алтарь Ван Эйка. Композиция произведения: Божественная и человеческая перспектива. – М.: Индрик, 2013.— 207 с.
69. Успенский Б.А. О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. V. – Тарту: Тартуский государственный университет, 1971. — С. 178 – 223.
70. Успенский Б.А. «Правое» и «левое» в иконописном изображении // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. – Тарту: Тартуский государственный университет, 1973. — С. 137-145.
71. Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995.— 357 с.

72. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях // История и философия искусства. – М.: Мысль, 2000. — С. 81 – 258.
73. Флоренский П.А. Иконостас // Павел Флоренский. Иконостас: избранные труды по искусству. – СПб: Мифрил / Русская книга, 1993. — С. 1 – 174.
74. Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П. Сочинения в четырёх томах. – М.: Мысль, 2000. Т. 3. — С. 46 – 98.
75. Хачатурян Н. А. Король-sacre в пространстве взаимоотношений духовной и светской власти в средневековой Европе (морфология понятия власти) // Священное тело короля: Ритуалы и мифология власти / [отв.ред. Н.А. Хачатурян]; Ин-т всеобщ, истории РАН; МГУ им. М.В. Ломоносова. - М. : Наука, 2006. С. 19 – 28.
76. Antonova C. Space, Art and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God. – London: Routledge, 2010. – 193 p.
77. Aëtiana: The Method and Intellectual Context of a Doxographer. / J. Mansfeld, D. T. Runia (eds.). Leiden: Brill, 2009. – 371 p.
78. Alibert D. La majeste sacree du roi: images du souverain carolingien // Histoire de l'art. 1989. 5-6. — Pp. 23-36.
79. Bange E. F. Die Bayerische Malerschule des XI. und XII. Jahrhunderts. München: Hugo Schmidt, 1923. – 168 s.
80. Bauerreiss R. Seeon in Oberbayern, eine bayerische Malschule des beginnenden 11. Jahrhunderts // Studien und Mitteilungen OSB. № 50. 1932. Ss. 529 – 555.
81. Bavaria Sancta. Zeugen christlichen Glaubens in Bayern / George Schwaiger (ed.). Regensburg: F. Pustet, 1973. Vol. 3. – 568 s.
82. Beckwith J. Die Kunst des frühen Mittelalters: Karolingische, ottonische und romanische Kunst. München / Zürich: Droemer Knaur, 1967. – 270 s.
83. Berger P.C. The Insignia of the Notitia Dignitatum. New York: Garland, 1981. – 300 p.
84. Bielitz M. Zur Verwendung musikalischer Termini in einem Gedicht der Ottonisch-salischen Zeit (MGH Poetae V, S. 441, Nr. IX) // Archiv für Musikwissenschaft. 1976. Vol. 33. — Ss. 133 – 153.
85. Bierbauer K. Die vorkarolingischen und karolingischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek: Text- und Tafelband. Wiesbaden: Reichert, 1990. – 163 s.
86. Bischoff B. Die Suddeutschen Schreibschulen und Bibliotheken in der Karolingerzeit. Bd. 1: Die bayerischen Diözesen. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1960. – 305 s.

87. Bischoff B. Hartwic von St. Emmeram // Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon / K. Ruh, W.Stammler, K. Langosch (eds.). Berlin, 1981. Vol. III. – S. 529 – 532.
88. Bischoff B. Literarisches und Kunstlerisches Leben in St. Emmeram (Regensburg) während des frühen und hohen Mittelalters // B. Bischoff Mittelalterliche Studien. In 3 Bände. Stuttgart: Hiersemann, 1967. Bd. 2. — Ss. 77-115.
89. Bornscheuer L. Miseriae Regum. Untersuchungen zum Krisen- und Todesgedanken in den Herrschaftstheologischen Vorstellungen der ottonisch-salischen Zeit (Arbeiten zur Frühmittelalter forschung). Berlin: W. de Gruyter, 1968. — 271 s.
90. Böckler A. Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit. Berlin, Leipzig, 1930. — 133 s.
91. Böckler A. Das Erhardbild im Utacodex // Studies in art and literature for Belle da Costa Greene. / D. Miner (ed.). Prienceton, New Jersey: Prienceton University Press, 1954. — Ss. 219-230.
92. Boeckler A. Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit. Konigstein, 1952. — 80 s.
93. Böckler A. Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts. München: A. Reusch, 1924. — 135 s.
94. Buberl P. Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnenberg in Salzburg und ihre Beziehungen zur Salzburger Buchmalerei und zur byzantinischen Kunst // Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.K.Zentral-Komission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale. № 3. 1909. — Ss. 25 – 98.
95. Buberl P. Uber einige Werke Salzburger Buchmalerei des 11. Jahrhunderts // Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.K. Zentral-Komission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale. №1. 1907. — Ss. 29 – 60.
96. Budde R. Die rechtliche Stellung des Klosters St. Emmeram in Regensburg zu den öffentlichen und kirchlichen Gewalten vom 9. bis zum 14. Jahrhundert // Arhiv für Urkundenforschung. 1914. Band 5. Heft 2. — Ss. 153 – 238.
97. Burkart L. Schatzinszenierungen: Die Verwendung mittelalterlicher Schätze in Ritual und Zeremonie // Riten, Gesten, Zeremonien. Gesellschaftliche Symbolik in Mittelalter und Neuezeit / E.Bierende, K.Oschema, S.Bretfeld (eds.). – Berlin: De Gruyter, 2008. — S.253 – 288.
98. Cahn W. Romanesque Bible illumination. Ithaca: Cornell University Press, 1982. — 304 p.

99. Calkins R.G. Illuminated Books of the Middle Ages. Ithaca: Cornell University Press, 1983. – 344 p.
100. Campana A. Per il “textus Evangelii” donato de Enrico II a Montecassino (Vat. Ottob. Lat. 74) // La bibliofilia. 1961. Vol. 60. — Pp. 34 – 47.
101. Cohen A.S. Abbess Uta of Regensburg and Patterns of Female Patronage Around 1000 // Aurora, The Journal of the History of Art. 2003. Vol. 4. — Pp. 25 – 37.
102. Cohen A.S. The Art of Reform in a Bavarian Nunnery Around 1000 // Speculum. 1999. Vol. 74. No. 4. — Pp. 1000 – 1014.
103. Cohen A.S. The Uta Codex: Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany. University Park: Pennsylvania State University Press, 2000. — 276 p.
104. Christe Y. Quelques portails romans et l'idee de theophanie selon Jean Scot Erigene // The Mind of Eriugena: Papers of a Colloquium, Dublin, 14-18 July 1970 / J. O'Meara, L. Bieler (eds.). Dublin: Irish University Press for Royal Irish Academy, 1973. — Pp. 182- 189.
105. Christe Y. L'émergence d'une theorie de l'image dans le prolongement de Rm. 1, 20, du IXe au XIIe siècle en Occident // Nicee II, 787-1987: douze siecles d'images religieuses; actes du Colloque international Nicee II tenu au College de France, Paris, les 2, 3, 4 octobre 1986 / F. Boespflug, N. Lossky (eds.). – Paris: Cerf, 1987. — Pp. 303-311.
106. Christe Y. Influences et retentissement de l'oeuvre de Jean Scot sur l'art medieval: bilan et perspectives // Eriugena redivivus: zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Ubergang zur Neuzeit; Vorträge des V Internationalen Eriugena-Colloquiums, Wemer-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-30. August 1985 / W. Beierwaltes (ed.). Heidelberg :Winter, 1987. — Pp. 142-61.
107. Cimelia Monacensia. Wertvolle Handschriften und frühe Drucke der Bayerischen Staatsbibliothek München. Wiesbaden: Reichert, 1970. — 111 s.
108. De Chapeaurouge D. Der Christ als Christus. Darstellungen der Angleichung an Gott in der Kunst des Mittelalters // Wallraf-Richartz-Jahrbuch.1987/88. № 48/49. — Ss. 77 - 96.
109. Deshman R. Antiquity and Empire in the Throne of Charles the Bald // Eye and Mind: Collected Essays in Anglo-Saxon and Early Medieval Art / A. S. Cohen (ed.). Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2010. — 341 p.
110. Deshman R. Christus rex et magi reges: Kingship and Christology in Ottonian and Anglo-Saxon Art // Frühmittelalterliche Studien. № 10. 1976. — Ss. 367 – 405.

111. Diebold W.J. The Anxiety of Influence in Early Medieval Art? The Codex aureus of Charles the Bald in Ottonian Regensburg // Under the Influence. The Concept of Influence and the Study of Illuminated Manuscripts /J. Lowden and A. Bovey (eds.). Turnhout: Brepols, 2007. — Pp. 51 – 64.
112. Diebold W.J. 'Nos quoque morem illius imitari cupientes': Charles the Bald's Evocation and Imitation of Charlemagne // Archiv fur Kulturgeschichte.1993. Vol. 75. No. 2. — Pp. 271 – 300.
113. Diebold W.J. The Ruler Portrait of Charles the Bald in the S. Paolo Bible // Art Bulletin. 1994. Vol. 76. No. 1. — Pp. 6-18.
114. Didron A.N. Christian Iconography: Or, The History of Christian Art in the Middle Ages. London: H.G. Bohn, 1851. Vol. 1. — 508 s.
115. Doig A. Liturgy and Architecture from the Early Church to the Middle Ages. Burlington / Vermont: Ashgate, 2008. — 224 s.
116. Dutton P.E. Charlemagne's Mustache: And Other Cultural Clusters of a Dark Age. NewYork: Palgrave Macmillan, 2004. — 279 s.
117. Dutton P.E., Jeauneau E. The Verses of the Codex Aureus of Saint-Emmeram // Studi medievali. 1983. Ser. 3, 24. No. 1. — Pp. 75-120.
118. Dutton P.E., Kessler H.L. The Poetry and Paintings of the First Bible of Charles the Bald. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.— 137 p.
119. Emmerich R. Die Darstellung der Inkarnate im sogenannten Uta-Codex und im Sakramentar Heinrichs II. (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 13601 und Clm. 4456) // Inkarnat und Signifikanz. Das menschliche Abbild in der Tafelmalerei. München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2017.— Ss. 537 – 551.
120. Ferber S. Crucifixion Iconography in a Group of Carolingian Ivory Plaques // Art Bulletin. 1966. Vol. 48. Nos. 3-4. — Pp. 323-34.
121. Fillitz H. Ottonische Goldschmiedekunst // Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen. Katalog der Ausstellung Hildesheim / M. Brandt, A. Eggebrecht (hgst.). Hildesheim: P. von Zabern, 1993. Vol I. Ss. 173 – 190.
122. Fisher S.D. Materializing the Word: Ottonian Treasury Bindings and Viewer Reception. A Dissertation submitted to the Graduate School-New Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy Graduate Program in Art History. New Brunswick / New Jersey: Rutgers The State University of New Jersey, 2012.— 327p.
123. Florensky P. Beyond Vision. Essays on the Perception of Art / N.Misler (ed.). London: Reaktion Books, 2002. — 316 p.

124. Foucart-Borville J. Les tabernacles eucharistiques dans la France du Moyen Age // Bulletin Monumental. 1990. №148. — Pp. 349-381.
125. Frese T. 'Kommt und seht den Ort' – sakrale Schriftraume im Sakramentar Heinrichs II // Sacred Scripture / Sacred Space: The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture / T. Frese.W.E. Keil, K. Krüger (eds.). Berlin / Boston: De Gruyter, 2019. — Ss. 37 – 62.
126. Füglister R.L. Das lebende Kreuz. Ikonographisch-ikonologische Untersuchung der Herkunft und Entwicklung einer spätmittelalterlichen Bildidee und ihrer Verwurzelung im Wort. Einsiedeln / Zürich / Köln: Benziger Verlag, 1964. — 224 s.
127. Gaehde J.E. Le fonti Turonesi // Commentario storico, paleografico, artistico, critic della Bibbia di San Paolo fuori le mura (Codex membranaceus saeculi IX) / Girolamo Arnaldi et al (eds.). Rome: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1993. — Pp. 281-98.
128. Gamber K. Ecclesia Reginensis. Studien zur Geschichte und Liturgie der Regensburger Kirche im Mittelalter (Studia Patristica et Liturgica 8). Regensburg, 1979. — 285 s.
129. Garipzanov I.H. Fastigium as an Element of the Carolingian Image of Authority: The Transformation of the Roman Imperial Symbol in the Early Middle Ages // Majestas IO. 2003. — Pp. 5-26.
130. Garrison E. Ottonian Imperial Art and Portraiture. The Artistic Patronage of Otto III and Henry II. Farhheim: Ashgate Publishing, 2012. — 214 p.
131. Goldschmidt A. Die deutsche Buchmalerei. Bd.2: Die ottonische Buchmalerei. Firenze: Pantheon, München: K. Wolff, 1928.— 85 s.
132. Grabar A., Nordenfalk C. Le haut moyen age: Du quatrieme au onzieme siecle. –Geneve: Skira, 1957.— 241 p.
133. Grüneisen W. La perspective. Esquisse de son evolution des origins jusqu'a la Renaissance // Mélanges de l'École française de Rome. Rome, 1911.— Pp. 393-434.
134. Hammerstein R. Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter. Bern, München, 1974.— 144 s.
135. Haseloff A. Peintures, miniatures et vitraux de l'epoque romane // Michel A. Histoire de l'Art. Vol. 1. Paris, 1905. — Pp. 711 – 755.
136. Held J. Das Kronungsbild im Sakramentar Kaiser Heinrichs II. // Aachener Kunstblätter. 1991 – 1993. № 59. — Ss. 85 – 97.
137. Herren M. Eriugena's 'Aulae Sidereae', the 'Codex Aureus', and the Palatine Church of St. Mary at Compiègne // Studi medievali. 1987. Vol. 28.—Pp. 593—608.

138. Hoffmann H. Buchkunst und Königtum im ottonischen und frühsalischen Reich. Stuttgart: Anton Hiersemann, 1986. Vol. 1.— 566 s.
139. Hoffmann K. Das Herrscherbild im 'Evangeliar Ottos III' (Clm 4453) // Frühmittelalterliche Studien 7. 1973.— Ss. 324-341.
140. Jantzen H. Ottonische Kunst. München, 1947.— 180 s.
141. Katzenellenbogen A. Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from early Christian times to the thirteenth Century. London: The Warburg Institute, 1939.— 102 s.
142. Kavanagh A. K. The Ps.-Jeromes ‘Expositio IV evangeliorum’ // The Scriptures and early medieval Ireland: proceedings of the 1993 Conference of the Society for Hiberno Latin Studies on Early Irish Exegesis and Homilectics / Ed. Th. O’Loughlin. Turnhout: Brepols, 1999. — P. 125—131.
143. Keller H. Herrscherbild und Herrscherlegitimation // Frühmittelalterliche Studien / K. Hauck (hgst.). Berlin, 1985.—Pp. 290 – 311.
144. Keller H. Kloster Einsiedeln im ottonischen Schwaben // Forschungen zur oberrheinischen Landesgeschichte, vol. 13. Freiburg im Breisgau: E. Albert, 1964.— 189 s.
145. Klauser T. Aurum coronarium // Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts, Romische Abteilung. 1944. Band 59. München: Münchner Vlg. u. graph. Kunstanstalten (bisher F. Bruckmann), 1948. — Ss. 129-153.
146. Klemm E. Die ottonischen und frühromanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek. Katalog der illuminiertenHandschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München. 2 Bände. Wiesbaden: Reichert, 2004. Vol. 1.— 274 s.
147. Koehler W., Mütherich F. Die Hofschule Karls des Kahlen // Die karolingischen Miniaturen, vol. 5. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1982. — 212 s.
148. Koschwitz G. Der Heilige Bischof Erhard von Regensburg. Legende, Kult, Ikonographie // Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens.1975. № 86. — Ss. 481 – 664.
149. Körntgen L. Königsherrschaft und Gottes Gnade. Zu Kontext und Funktion sakraler Vorstellungen in Historiographie und Bildzeugnissen der ottonisch-frühsalischen Zeit (Orbis mediaevalis. Vorstellungswelten des Mittelalters 2). Berlin, 2001. — 540 s.
150. Krücke A. Zwei Beiträge zur Ikonographie des frühen Mittelalters // Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 1937. № 10.— Ss. 1 – 36.

151. Kuder U. Bischof Ulrich von Augsburg in der mittelalterlichen Buchmalerei // Weitlauf M. Bischof Ulrich von Augsburg 890-973. Seine Zeit, seine Leben, seine Verehrung. Festschrift aus Anlaß des tausendjährigen Jubiläums seiner Kanonisation im Jahre 993. Weißenhorn, 1993. .— Ss. 890 – 973.
152. Kuder U. Der speculative Gehalt der vier ersten Bildseiten des Utacodex // St. Emmeram in Regensburg. Geschichte, Kunst, Denkmalpflege (Thurn- und Taxis-Studien 18). Kallmünz, 1992.—Ss. 163 – 178.
153. Kuder U. Die Ottonen in der ottonischen Buchmalerei. Identifikation und Ikonographie // Herrschaftsrepräsentation im ottonischen Sachsen / G. Althoff, E. Schubert (ed.). Sigmaringen, 1998. —Ss. 137–234.
154. Kuder U. Ottonische Buchmalerei und bernwardinische Handschriftenproduktion // Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen. Katalog der Ausstellung Hildesheim 1993. Hildesheim, 1993. — Ss. 191–200.
155. Kuder U. Studien zur Ottonischen Buchmalerei. In zwei Bänder. Kiel: Ludwig, 2018. — 1116 s.
156. Künzel S. Denkmale der Herrschaftstheologie Kaiser Heinrich II. München: Tuduv-Verlag, 1989. —127s.
157. Kyle J.D. St. Emmeram (Regensburg) as a Center of Culture in the Late Tenth Century. Ph.D. dissertation, University of Pittsburgh. Pittsburgh, 1976. — 163 p.
158. Kyle J. D. The Monastery Library at St. Emmeram (Regensburg) // The Journal of Library History (1974 – 1987). 1980. Vol. 15. No. 1. — Pp. 1 – 21.
159. Ladner G.B. Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters. Bd. 1: Bis zum Ende des Investiturstreits. Roma, 1941.— 266 s.
160. Leftow B. Boethius on Eternity// History of Philosophy Quarterly. 1990. Vol. 7. No. 2.— Pp. 123 – 142.
161. Marchi G.P. La Biblioteca Capitolare di Verona. Verona, 1976. — 52 p.
162. Mayr-Harting H. Ottonian Book Illumination: an Historical Study. London, 1991. Vol. 2. — 299 p.
163. Mazal O. Buchkunst der Romanik. München, 1978.— 366 s.
164. McKitterick R. Ottonian Intellectual Culture at the Tenth Century and the Role of Teophanu // Early Medieval Europe.1993. Vol. 2. Issue 1. — Pp. 53-74.
165. Meyer H.B. Zur Symbolik frühmittelalterlichen Majestasbilder // Das Münster. 1961. №14. — Ss. 73 - 88.

166. Meyer R. Die Miniaturen im Sakramentar des Bischofs Sigebert von Minden // Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift Karl H. Usener. Marburg, 1967. — Ss. 181-200.
167. Messerer W. Der Bamberger Domschatz. München, 1952. — 75 s.
168. Musto J-M. John Scottus Eriugena and the Upper Cover of the Lindau Gospels // Gesta40. 2001. No. 1.—Pp. 1-18.
169. Mütherich F. Malerei // Die Zeit der Ottonen und Salier. München, 1973. — Ss. 87 – 225.
170. Mütherich F. Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts // Regensburger Buchmalerei von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellung der Baurischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg. München: Prestel-Verlag, 1987.— Ss. 23 – 29.
171. Mütherich F. Sakramentar von Metz: Fragment. Ms. Lat. 1141, Bibliotheque nationale, Paris. Vollständige Faksimile-Ausgabe. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1972. — 33 s.
172. Nees L., Holter K. Der goldene Psalter “Dagulf-Psalter.” Vollstandige Faksimile-Ausgabe im Originalformat von Codex 1861 der Osterreichischen Nationalbibliothek // The Art Bulletin, 1985. Vol. 67. № 4. —Pp. 681-690.
173. Neuheuser H.P. Rex sacerdos – plin-tes-pilon. Die Kreuzesallegorie und ihre Graecolatina im Münchner Uta-Evangelistar in der Deutung des Hebräerbriefs. // Ab oriente et occidente. Gedenkschrift für W. Nyssen / M. Schneider, W. Berschin (Hrsg.). St. Ottilien, 1996. —Ss. 279 – 306.
174. Ott J. Heinrichs II. und Kunigundes Himmelskrone – Davids Segnung // Beiträge zur Fränkischen Kunstgeschichte. 1995/96. 1/2. — Ss. 9 – 20.
175. O’Reilly J. Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages. Thesis submitted to the University of Nottingham for the degree of Doctor of Philosophy. October, 1972. New York: Garland Publishing, 1972.— 465 p.
176. Palazzo E. A History of Liturgical Books from the Beginning to the Thirteenth Century. Collegeville, Minn.: Liturgical Press, 2016. — 258 p.
177. Pächt O. Buchmalerei des Mittelalters: eine Einführung. München: Prestel-Verlag, 1984. — 221 p.
178. Petroff V. “Armonia rerum” in John Scottus’ Aulae siderae // Micrologus: Journal of the SISMEL (Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino). Firenze: SISMEL, Edizioni del Galluzo, 2017. — Pp. 47 – 66.

179. Pfändtner K-G., Gullath B. Der Uta-Codex. Frühe Regensburger Buchmalerei in Vollendung. Die Handschrift Clm 13601 der Bayerischen Staatsbibliothek. Luzern: Quaternio Verlag, 2012.— 159 s.
180. Piazzi A., Zivelonghi G. La tradizione Veronese miniature dei codici capitolari. Verona, 1984. — 105 p.
181. Pizzinato R. Vision and Christomimesis in the Ruler Portrait of the Codex Aureus of St. Emmeram // Art Faculty Publications and Presentations. 1. University of Texas Rio Grande Valley, 2018. .—Pp. 145 – 170.
182. Prochno J. Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei. Teil 1. Bis zum Ende des 11. Jahrhunderts (800 – 1100). Leipzig, Berlin, 1929. — 111 s.
183. Regensburger Buchmalerei von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellung der Baurischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg. München: Prestel-Verlag, 1987.— 320 s.
184. Rust M.D. Art of Beekeeping Meets the Arts of Grammar: A Gloss of "Columcille's Circle" // Philological Quarterly. 1999. Vol. 78. — Pp. 359 – 387.
185. Rütz J. Der Buchkastendeckel des Uta-Evangelistars in seiner Bedeutung für die Liturgie // Wort und Buch in der Liturgie / H.P.Neuheuser. (ed.). St. Ottilien, 1995.—Ss. 445 – 470.
186. Rütz J. Text im Bild: Funktion und Bedeutung der Beischriften in den Miniaturen des Uta-Evangelistars. Europäische Hochschulschriften., Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, Bd. 119. Frankfurt am Main / New York: P. Lang, 1991.—215 s.
187. Sakramentar Heinrichs II. Handschrift Clm 4456 der Bayerischen Staatsbibliothek, München. Faksimile und Kommentarband. Gütersloh/ München: Faksimile-Verlag, 2010.— 168 s.
188. Schardt A. Das Initial: Phantasie und Buchstabenmalerei des frühen Mittelalters. Berlin, 1938.— 180 s.
189. Schiller G. Ikonographie der christlicher Kunst. Gütersloh: Mohn, 1966. Vol. 1. — 484 s.
190. Schindler H. Grosse bayerische Kunstgeschichte. Bd. 1. München, 1963. — 956 s.
191. Schneider W.C. Geschlossene Bücher — offene Bücher. Das Öffnen von Sinnräumenim Schlieβen der Codices // Historische Zeitschrift. 2000. Bd. 271. — Ss. 561–592.

192. Schneidmüller B. Otto III. – Heinrich II. Wende der Königsherrschaft oder Wende der Mediaevistik? // Otto III. – Heinrich II. Eine Wende? / B. Schneidmüller, S. Weinfurter (Hrsg.). Sigmaringen, 1997. — Ss. 9 – 46.
193. Schnitzler H. Das Kuppelmosaik der Aachener Pfalzkapelle // Aachener Kunstblätter. 1964. Vol. 29. — Ss. 17-44.
194. Schnitzler H. Zur Regensburger Goldschmiedekunst // Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter, Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archaologie. Baden-Baden, 1953. Vol. 2. — Ss. 177-188.
195. Schrade H. Zur Kuppelmosaik der Pfalzkapelle und zum Theoderich-Denkmal in Aachen // Aachener Kunstblätter. 1965. Vol. 30. — Ss. 25-37.
196. Schramm P.E. Die Deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit 751-1190 / Neuauflage unter Mitarbeit von P. Berghaus, N. Gussone u. F. Mutherich. Hrsg. von F. Mutherich. München, 1983.—515 s.
197. Schramm P.E. Herrschaftszeichen und Staatsymbolik (MGH Schriften 13, 1 – 3). Band 2. Stuttgart, 1955. — 1165 s.
198. Schramm P.E., Mütherich F. Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. München: Prestel Verlag, 1981. Vol. 1. — 508 s.
199. Shapiro M. The Miniatures of the Florence Diatessaron (Laurentian MS Or. 81): Their Place in Late Medieval Art and Supposed Connection with Early Christian and Insular Art // The Art Bulletin. 1973. Vol. 55. № 4. — Pp. 494 – 531.
200. Siebigs H.K. Der Zentralbau des Domes zu Aachen: Unerforschtes und Ungewisses. Worms: Werner, 2004. — 246 s.
201. Steinberg S. Steinberg-von Pape C. Die Bildnisse geistlicher und weltlicher Fürsten und Herren. Band 1 (950 – 1200). Leipzig, Berlin, 1931. — 159 s.
202. Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters. Heidelberg, 1900.— 219 s.
203. Swarzenski G. Die Salzburger malerei von den ersten anfängen bis zur Blütezeit des romanischen stils. Leipzig, 1913. .— 228 s.
204. Swarzenski H. Miniaturen des Frühen Mittelalters. Laupen / Bern, 1951. .— 42 s.
205. Suckale-Redlefsen G. Die Handschriften des 8. bis 11. Jahrhunderts der Staatsbibliothek Bamberg. Katalog der illuminierten Handschriften der Staatsbibliothek Bamberg. Wiesbaden: Harrassowitz, 2004. Vol. 1. — 224 s.
206. Suntrup R. Te igitur-Initialen und Kanonbilder in Mittelalterlichen Sakramentarhandschriften // Text und Bild / Meier C., Ruberg U. (Hrsg.). Weisbaden, 1980. — Ss.. 278-382.

207. Tikkanen J.J. Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei (Societas Scientiarum Fennica. Commentationes Humanarum Litterarum V, 1). Helsingfors, 1933. — 452 s.
208. Vetter E.M. Scema crucis typicum meditatur vita bonorum. Bild und Meditation im Uta-Evangelistar aus Niedermünster (Clm. 13601) // Vetter E.M. Speculum Salutis: Arbeiten zur christlichen Kunst. Münsterschwarzach, 1994. — Ss. 181 – 200.
209. von Euw A. Die Majestas Domini Bilder der ottonischer Kölner Malerschule im Licht der platonischer Weltbildes: Codex 192 d. Kölner Dombibliothek. // Kaiserin Theophanu: Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 1000. Todesjahr der Kaiserin / A. von Euw, P. Schreiner (eds.). Köln: Schnütgen-Museum, 1991. — Ss. 379-398.
210. von Euw A. Zu den Quellen der Ottonischen Kölner Buchmalerei // Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr. Düsseldorf, 1964. —Ss. 1043 – 1067.
211. Wagner W.E. Die liturgische Gegenwart des abwesenden Königs: Gebetsverbrüderung und Herrscherbild im frühen Mittelalter. Leiden / Boston: Brill, 2010.— 378 s.
212. Vöge W. Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im 10. und 11 Jahrhundert. Trier, 1891. — 389 s.
213. Weinfurter S. Heinrich II: Herrscher am Ende der Zeiten. Regensburg: Pustet, 1999.— 400 s.
214. Weinfurter S. Sakralkönigtum und Herrschaftsbegründung um die Jahrtausendwende // Bilder erzählen Geschichte (Rombach Wissenschaft. Reihe Historiae 6) / Altrichter H. (Hrsg.). Freiburg im Breisgau, 1995. — Ss. 47 – 103.
215. Weitzmann K. Illustraitions in Roll and Codex. New York: Princeton University Press, 1961.— 228 p.
216. Wollesen J.T. A Pictorial Speculum Principis. The Image of Henry II in Cod. Bibl. Vat. Ottobonensis lat. 74, fol. 139v // Word and Image. 1989. Vol. 5. — Pp. 85 - 110.
217. Worm A. ‘You Shall all Live Together in Harmony and Spiritual Unity’: Images of Abbesses and Female Religious Communities in the Empire // Mulieres Religiosae: Shaping female Spiritual Authority in the Medieval and Early Modern Periods / V. Fraeters, I. de Gier (eds.). Turnhout: Brepols, 2014.— Pp. 37 – 85.

218. Wulff O. Die Umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance // Kunstwissenschaftliche Beitrage, August Schmarsow gewidmet zum fünfzigsten semester seiner akademischen Lehrertatigkeit. Leipzig: K. Hiersemann, 1907. — Ss. 1-40.
219. Zaminer F., Ertelt T. Geschichte der Musiktheorie 3. Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter. Darmstadt, 1990.— 349 p.
220. Zeumer K. Vorrede des Abtes Ramwold von S. Emmeram zu einer Homiliensammlung // Neues Archiv fur altere deutsche Geschichtskunde 1885. Band 10. — Ss. 389 – 390.
221. Zimmermann E.H. Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit. Wien, 1910. .— 104 s.

Электронные собрания средневековых манускриптов:

222. Münchener Digitalisierungszentrum. Digitale Bibliothek. URL:https://www.digitale-sammlungen.de/de (Accessed 15.05.2025)
223. BnF Gallica URL: https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/accueil-fr (Accessed 17.04.2025)
224. DigiVatLib URL: https://digi.vatlib.it/ (Accessed 14.10. 2023)
225. Heidelberg University Digital Library URL: https://www.ub.uni-heidelberg.de/en/service/digitale-bibliothek (Accessed 25.07.2025)
226. Digitised Manuscripts and Archives URL: https://www.ub.uni-heidelberg.de/en/service/digitale-bibliothek (Accessed 17.05. 2022)

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова»

(РГХПУ им. С.Г. Строганова)

На правах рукописи

Банков Михаил Сергеевич

Пространственные построения в книжной миниатюре Регенсбурга последней четверти X – первой четверти XI веков в контексте иконографических и художественных программ

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 5.10.3 ВИДЫ ИСКУССТВА

(ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том II

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, профессор
Докучаева Елена Евгеньевна

Москва

2026

СОДЕРЖАНИЕ

Приложение I Дополнительные материалы к иконографическим программам книжных миниатюр Регенсбурга последней четверти X – первой четверти XI века……..4

1.1. Пространственные построения в книжной миниатюре IV – IX вв……4

1.2. Иконографическая и художественная программа каролингского Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам и его влияние на формирование регенсбургской миниатюры…….34

1.3. Градуал и Прозар, Книга Перикоп из Санкт-Эммерам, Сакраментарий св. Вольфганга. Анализ стиля декоративных страниц и общей композиционной организации рукописей, созданных в мастерских Регенсбурга в конце X века…….60

1.4. Мнения отдельных зарубежных исследователей об изначальном предназначении Сакраментария Генриха II (1014-1024 гг.)…….....69

1.5. Богословская интерпретация пояснительного текста центрального медальона миниатюры с Божественной Дланью из Кодекса аббатисы Уты (около 1020 г.)……..70

1.6. Анализ пояснительных текстов угловых композиций миниатюры с Божественной Дланью из Кодекса аббатисы Уты (ок. 1020 г.)……..73

1.7. Сборник научных текстов Clm. 14272……..76

1.8. Анализ текстов верхнего полумедальона посвятительной миниатюры Кодекса аббатисы Уты (ок. 1020 г.)……....81

1.9. Анализ пояснительного текста верхней мандорлы миниатюры «Символическое Распятие» Кодекса аббатисы Уты (ок. 1020 г.)…….84

1.10. Анализ понятий в таблице миниатюры «Символическое Распятие» Кодекса аббатисы Уты (ок. 1020 г.)……....86

1.11. Анализ богословских источников пояснительного текста, идущего вдоль орнаментальной рамки миниатюры «Символическое Распятие» Кодекса аббатисы Уты (ок. 1020 г.)……90

1.12. Описание роли св. Эрхарда в проведении бенедиктинской реформы в монастыре Нидермюнстер…….92

1.13. Богословские источники пояснительных текстов вокруг центральных медальонов миниатюр с евангелистами из Кодекса аббатисы Уты (ок. 1020 г.)……...94

1.14. Параллели между евангелистами и различными частям философии. Богословские источники пояснительных текстов верхних полумедальонов миниатюр с евангелистами из Кодекса аббатисы Уты (ок. 1020 г.)…….96

1.15. Богословские источники пояснительных текстов, идущих вдоль боковых сторон миниатюр с евангелистами из Кодекса аббатисы Уты (ок. 1020 г.)……..…….97

1.16. Текстовый источник музыкальных понятий в пояснительных текстах миниатюры с Матфеем Кодекса аббатисы Уты (ок. 1020 г.)……98

1.17. Оттоновские иллюстрации начала Евангелия от Иоанна. Миниатюры Евангелия Бернварда Гильдесгеймского (ок. 1015 г.) и Кельнской рукописи (ок. 1050 г.)…….99

1.18. Богословские источники связи концепции квадратного мира с евангелистами……..…101

1.19. Форма квадрифолия в миниатюрах с евангелистами Кодекса аббатисы Уты (ок. 1020 г.)……102

1.20. К вопросу о датировке Четвероевангелия из Ватиканской библиотеки……...103

1.21. Молитва из «Книги Премудрости Соломона» (Прем., 8:21 – 9:12). Оригинальный текст и русский перевод……..109

Приложение II Альбом иллюстраций……111

Приложение I. Дополнительные материалы к иконографическим программам книжных миниатюр Регенсбурга последней четверти X – первой четверти XI века

1.1. Пространственные построения в книжной миниатюре IV – IX вв. Обзор важнейших этапов эволюции

Искусство книжной миниатюры, по мнению большинства исследователей, достигло своего расцвета позже, чем другие виды искусства первой половины первого тысячелетия новой эры. Взлёт книжного искусства был связан, по всей видимости, с появлением нового текстового носителя, технические особенности которого предоставляли новые возможности и для художников. Речь идет о постепенном переходе от папирусного свитка к пергаментному кодексу, который осуществился между II и V веками новой эры[1]. Тем не менее, до III – IV века папирусные свитки оставались основным носителем для рукописных текстов. Античная традиция иллюстрированных свитков заложила своеобразный фундамент для дальнейшего развития искусства миниатюры. Поэтому представляется необходимым хотя бы кратко осветить вопрос особенности их пространственной организации.

Особенности построения пространства в памятниках книжной миниатюры поздней Античности и раннего Средневековья IV – VII вв.

Античная традиция иллюстрирования свитков, по мнению Курта Вайцмана, была заимствована из египетских рукописей[2]. Сохранившиеся фрагменты папирусов с миниатюрами, самый ранний из которых относится к I веку до нашей эры[3], позволяют утверждать, что иллюстрации античных свитков располагались непосредственно внутри узких текстовых колонок. Таким образом, миниатюры прерывали блок текста и предлагали визуальный

1 Grabar A., Nordenfalk C. Le haut moyen age. P. 89; Weitzmann K. Illustraitions in Roll and Codex. Pp. 69 – 70.
2 Ibid. P. 59 и далее.
3 Ibid. P. 49.

эквивалент той части повествования, рядом с которой располагается иллюстрация[4].

Существенным моментом для настоящего исследования представляется то, что образы в сохранившихся фрагментах расположены непосредственно на поверхности листа папируса, действие развивается вне какой-либо пространственно-предметной среды. Вероятнее всего, это связано с технической особенностью носителя: постоянная необходимость сворачивать папирус неминуемо привела бы к порче изображения и, в конечном итоге, к его разрушению[5]. В фокусе внимания находятся образы персонажей, действующих лиц, которые подобно словам в тексте, складываются в невербальное повествование. Расположение персонажей, как и текстовых элементов, непосредственно на плоскости листа усиливает связь текста и изображения. Поверхность свитка подчиняет себе изображения, которые носят плоскостный характер, несмотря на развитие иллюзионизма во фресковой живописи этого времени[6]. Можно предположить, что тесная связь изображения с текстом в иллюстрации свитков требовала, чтобы характер изображения «поддерживал» монолитность поверхности листа.

Однако плоскостной характер образов и отсутствие пространственно-предметной среды не означает отсутствия в композициях определенных пространственных отношений. Мастер использует художественные приемы, позволяющие ему передать расположение фигур, не создавая иллюзию пространства и не нарушая плоскость листа. В первую очередь, это «*метод наложения»* одного изображения на другой. Показывая, что одна фигура перекрывает другую, художник обозначает присутствие в композиции нескольких пространственных планов. Хорошим примером использования данного приема может быть фрагмент с группой всадников из Коллекции Джонсона (Илл. 1.2.). Здесь пространственные планы формируются

4 Формат композиции, соответственно, зависел от размеров текстовой колонки, прежде всего ее ширины, ограничивающей поле изображения слева и справа.
5 Weitzmann K. Illustraitions in Roll and Codex. Pp. 52-53.
6 Ibid. P. 53.

благодаря тому, что всадники, расположенные ниже на листе папируса, перекрывают фигуры других, расположенных выше.

Метод наложения тесно связан с другим приемом, который можно обозначить как *метод смещения по вертикали*. Суть приема состоит в том, что плоскостно решенные фигуры, соответствующие по масштабу, немного смещаются относительно друг друга по вертикали. Как известно, образ объекта, расположенного ближе к человеку, на сетчатке глаза оказывается ниже, чем образ такого же объекта, находящегося дальше. Наблюдательность античного художника позволяет использовать это смещение на плоскости листа как художественный приём, указывающий на пространственные отношения между изображениями. В качестве примера использования этого метода можно упомянуть иллюстрированный фрагмент пергаментного свитка из Баварской Национальной библиотеки[7] (Илл. 1.3.). По мнению Вайцмана, сцена является иллюстрацией к Илиаде, и изображает момент, когда Талфибий и Эврибат уводят Бризеиду от Ахилла. Художник располагает одного из сопровождающих мужчин ниже, чем двух других персонажей. Таким образом, один персонаж оказывается на переднем плане, в то время как остальные смещаются на второй план.

Приведённые примеры позволяют говорить о том, что в иллюстрациях в античных свитках с помощью определенных художественных приемов выстраивались специфические пространственные отношения между образами. Система, указывающая на взаимное расположение плоскостно решенных изображений и создающая иллюзию некоторой глубины пространства, представляется возможным обозначить как *систему пространственных планов*.

Приступая к анализу особенностей пространственных построений в кодексах, необходимо вкратце очертить изменения в характере взаимоотношений между иллюстрацией и текстом, которые повлек за собой

7 München, Bauerische Nationalbibliotek, Gr. mon. 138.

процесс перехода от свитка к кодексу. Как предполагают исследователи, достаточно долгое время в кодексах воспроизводилась та же система расположения текста, что была характерна для свитков. Рукописи организовывались узкими колонками по 2-3 на странице, а иллюстрации располагались внутри них[8]. Как предполагает Курт Вайцман, постепенно формат книги становится более узким, а текстовые колонки соединились в один широкий блок текста[9]. Это повлекло за собой необходимость и в иной структуре иллюстраций. Изменение формата стало вызовом, на который были даны различные ответы. В отдельных случаях иллюстрация вслед за текстовым блоком становится шире, появляются дополнительные детали для заполнения оставшегося пространства. В некоторых памятниках несколько сцен, существовавших ранее отдельно, соединяются вместе в одной горизонтальной полосе[10]. Подчас эти сцены соединяются, располагаясь в несколько уровней. В целом, основной вектор этого процесса направлен в сторону эмансипации изображения от текста и превращение его в полностраничную композицию[11] и с развитием пространственных построений в книжной миниатюре. Отделение изображения от текста привело к следующему этапу – обрамлению изображения рамкой, которая выделила иллюстрацию в самостоятельный элемент композиции страницы в какой-то мере, освободив изображение от довлеющего господства плоскости листа. Это позволило художнику более свободно решать задачи пространственного построения. Следует отметить, что процесс перехода от плоскостного изображения к созданию иллюзии пространства в миниатюре шел нелинейно. Сохранившиеся позднеантичные кодексы, предлагают примеры разных этапов описанной эволюции.

---

8 Примеры иллюминированных кодексов с такой организацией страницы известны нам по копиям каролингского периода. Можно вспомнить такие известные памятники как Мюнхенская Аратея (Munchen, Bauerische Nationalbibliothek, cod. Gr. 210. Ок. 818 г.) или Парижская «Психомахия» Пруденция. (Paris, Bibliotheque Nationale, Cod. lat. 8085, IX в.) Как и в иллюстрациях свитков, образы этих рукописей носят плоскостной характер и располагаются непосредственно на листе пергамента.

9 Weitzmann K. Illustraitions in Roll and Codex. P. 33.

10 Ibid. P. 34.

11 Ibid.

На начальном этапе процесса эмансипации иллюстрации от текста не отразились существенным образом на характере пространственных построений. Здесь часто используются те же приемы, что и в свитковых иллюстрациях – наложения и смещения фигур. Одной из таких рукописей является так называемый Синопский кодекс из Национальной Библиотеки Франции[12]. На листе 29r представлена сцена исцеления Христом слепого (Илл. 1.). Персонажи расположены на пурпурном листе пергамента. Действие развивается вдоль горизонтальной оси. Апостолы и Спаситель двигаются вдоль нее слева направо, а слепые – навстречу им справа налево. Фигуры персонажей объединяет едва заметная тонкая линия позема. Образы представлены в плоскостной манере. Ноги, стопы персонажей, опирающиеся на условную линию позема, изображены в профиль, в то время как торсы представлены в фас. Светотеневая проработка складок, присутствующая в отдельных элементах одежд, не нарушает общего ощущения плоскостного характера образов. Тем не менее, несмотря на общий плоскостной характер композиции присутствует некое указание на пространственные отношения между персонажами. Мастер использует метод «наложения»: фигура одного слепого перекрывает фигуру другого, один из учеников скрывается за другими (Илл. 1.1.).

Таким же образом организовано пространство сцены воскрешения Лазаря миниатюры листа 1 Евангелия из Россано[13] (Илл. 1.4.). Фигуры, исполненные в плоскостной манере[14], располагаются вдоль горизонтальной линии позема. Пространственные отношения между образами выстраиваются посредством системы пространственных планов: фигуры припавших к ногам Христа Марфы и Марии перекрывают двух персонажей, зрительно «отодвигая» их на

12 Paris, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits occidentaux, suppl. grec 1286, I. Предположительно, Сирия или Палестина, VI век.

13 Museo Diocesano di Arte Sacra di Rossano, Codex Rossanensis, fol. 1. Предположительно, Сирия, Палестина или Александрия, VI в.

14 У большинства персонажей светотень передана достаточно условно, без понимания единого источника освещения, либо как отвлеченное пятно цвета, поверх которого наложен графический ритм линий складок. Только в фигуре апостола Петра можно увидеть последовательно выстроенную светотеневую логику.

второй план. В то же время, в миниатюре Евангелия из Россано необходимо отметить менее отвлеченный характер линии позема, чем в Синопском кодексе, где едва заметная горизонталь соединяла расположенные на листе пергамента образы. Здесь же художник передает неровности земли, постепенно переходящей в изображение скалистой гробницы.

Усиление внимания к поземе – важная тенденция тем более, что в иллюстрациях свитков линия позема присутствует значительно реже, чем в кодексах. Тем не менее, важно отметить, что на данном этапе процесса эмансипации изображения от текста позем остается только знаком плоскости. Подобно горизонтальной линии, которую писцы чертили для того, чтобы сохранить единство строчки, линия позема объединяет образы композиции. В центре внимания художника находятся главные герои невербального рассказа, образы персонажей и окружающих их предметов. Наглядность невербального рассказа, сообщение зрителю необходимой информации для понимания развития сюжета принципиально важна для античного художника. В определенных случаях *принцип наглядности повествования* требует передачи глубины в изображении отдельного объекта. Таким образом, возникает противоречие между объединяющей образы горизонтальной линией позема и общим плоскостным характером композиции, с одной стороны и требованиями принципа наглядности повествования, с другой. Мастера оказываются в таких случаях перед сложной задачей совмещения двух этих противоречивых моментов.

Один из вариантов решения этой задачи – соединение в изображении нескольких различных ракурсов. Так, в миниатюре листа 13 Евангелия из Россано (Илл. 2.), посвященной исцелению слепого, расположенная в правой части «купальня» представлена как параллелепипед. Художник показывает верхнюю часть купели с более высокой точки зрения, изображая ее в системе аксонометрии. Это необходимо, по всей видимости, для того, чтобы показать гладь воды и протяженность купели в глубину. В то же время, все остальные образы композиции подчинены плоскости, комозиция развивается вдоль

горизонтальной линии, обозначающей поверхность земли. Художник передает глубину и одновременно соединяет все образы на одной горизонтали (Илл. 2.1.). Плоскость листа не разрушается.

Другой вариант – присоединение трехмерного изображения к линии позема без искажений и уплощение образа на уровне колористического решения. В качестве примера можно вспомнить миниатюру 4v Венской Книги Бытия[15], посвященной обещанию, данном Богом Аврааму о его многочисленном потомстве (Илл. 2.2.). В левой части верхнего регистра композиции представлен спящий на ложе Авраам. Ложе изображено в системе аксонометрии без искажений: боковая плоскость развивается по диагонали, дальний край смещен вверх по вертикали. Художник достаточно механически присоединяет торцевую сторону кровати к горизонтальной линии позема в то время, как ее длинная сторона оказывается не связанной с плоскостью. Возникшее противоречие между трехмерностью изображенного предмета, обусловленная принципом наглядности и общим плоскостным характером композиции решается, в отличие от предыдущего примера, не за счет искажения формы предмета путем суммирования зрительных впечатлений, а за счет колористического решения большими локальными пятнами. Объем предмета угадывается за счет рисунка, но не поддерживается светотеневым решением: художник передал трехмерность кровати и не нарушил монолитности плоскости листа пергамента.

Таким образом, оба варианта решения описанного противоречия предполагают известную «разорванность», нарушение единства пространственной логики внутри композиций. Мастер идет на эти искажения для того, чтобы соответствовать важнейшему принципу наглядности повествования. Анализируя такую гетерогенность пространства позднеантичных миниатюр, можно вспомнить мысль Э. Панофски, высказанную в его статье «Перспектива как «символическая форма», о

15 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Theol. gr. 31, folio 4v. Сирия, VI в.

принципиальной разорванности, несистематичности пространства в античном искусстве[16].

Итак, можно говорить о том, что в иллюстрации кодексов на первом этапе сохраняется тесная связь композиций с текстом, с одной стороны, это определяет плоскостной характер образов и их развитие по горизонтали наподобие текстовой строки. С другой стороны, необходимость создания максимально точного изобразительного эквивалента тексту определяет необходимость в ряде случаев передачи глубины путем выстраивания плоскостных образов в систему пространственных планов или включения в композицию элементов трехмерного изображения, не нарушающих плоскостного характера композиций.

Тем не менее, постепенно процесс эмансипации изображения от текста влияет на характер организации пространства миниатюр: процесс соединения нескольких сцен в одну приводит к тому, что они не умещаются в ширине листа. Художники вынуждены переносить изображение на другую «строку», располагать сцены в несколько уровней. В качестве примера можно вспомнить миниатюру Венской Книги Бытия на листе 5r со сценой гибели Содома и Гоморры (Илл. 2.3.). Две сцены, разнесенные во времени, расположены одна над другой. В то же время, в некоторых композициях той же рукописи можно встретить примеры, в которых художник осуществляет важный шаг: две разнесенные во времени и пространстве сцены, так же расположенные одна над другой, соединяются путем расширения позема. Примером такого соединения может служить миниатюра листа 9r (Илл. 2.4.). Несмотря на несколько механический характер соединения двух сцен, нельзя не отметить, что условная линия позема превращается в единую плоскость поверхности земли, на которой располагаются персонажи (Илл. 2.5.).

Подобные примеры кажутся своеобразным переходным этапом между плоскостными решениями и желанием поместить изображенния в единую

16 Панофски Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб., 2004. С. 48.

пространственную среду. Тем не менее, на этом этапе еще сложно говорить о развития пространства в глубину, так как фоном миниатюры остается лист пергамента, что зрительно уплощает ее. Ощущение глубины достигается в полной мере тогда, когда миниатюра отделяется от текста рамкой. Вслед за этим важным шагом следует живописное решение фона, хотя этот фон трактуется еще достаточно плоскостно[17]. Создание иллюзии пространства происходит путем добавления, порой несколько механического к площадке позема плоского фона, который достаточно условно изображает удаленную от зрителя часть среды. Таким образом, действие происходит в узкой полосе *пространственного слоя*, на своего рода сцене, «зажатой» между прозрачным «экраном» поверхности листа и плоским задником, напоминающим театральные декорации.

Примером такой организации пространства являются миниатюры Амброзианской Илиады. На листе 42v представлено жертвоприношение Ахилла[18] (Илл. 3). Действие разворачивается на вытянутой по горизонтали охристо-желтой полосе земли. Сзади сцена ограничивается голубым полем неба. Таким образом, отделяя рамкой изображение от текста, художник формирует внутри композиции пространственный слой, в котором располагаются образы миниатюры (Илл. 3.1.). Эта «прослойка» пространства достаточно узка, но впечатление пространственности возникает благодаря тому, что персонажи и предметы располагаются на плоскости. Впрочем, охристо-желтая полоса, исполненная одним цветом, сама по себе, вне связи с расположенными на ней образами, не создает впечатления пространственной динамики. Она воспринимается как уходящая в глубину поверхность земли благодаря тому, что положение анатомически верно переданных стоп ног персонажа соответствует ракурсу изображения алтаря. Подчеркивает пространственность сцены и то, что жертвенник изображен в системе аксонометрии, здесь, в отличие от миниатюр Венского Генезиса все грани

17 Weitzmann K. Illustraitions in Roll and Codex. P. 84.

18 Milan, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F205 inf, folio 42v. Александрия (?), Константинополь (?), кон. V – нач. VI в.

предмета изображены параллельно, без искажений. Вся сцена освещена из единого источника: объем фигуры, алтаря, стволы и листва двух небольших деревьев рядом с жертвенником показаны светотенью. Устойчивость их расположения на плоскости подчеркивают и тени, которые они отбрасывают на плоскость.

Данная система организации пространства станет основополагающей для позднеантичных миниатюр, в которых художники будут стремиться передать иллюзию глубины. Впервые данная система появляется на рубеже IV и V веков[19]. Весьма яркое художественное воплощение этот принцип получил в двух замечательных памятниках, предположительно созданных в одной мастерской – фрагменты так называемой Кведлинбургской Италы[20] и Ватиканский Вергилий[21].

На одной из сохранившихся страниц Италы, лист 2, представлены четыре сцены, иллюстрирующие 1-ю Книгу Царств, 13 – 33 (Илл. 4). Пространственная организация хронологически первой миниатюры, изображающей жертвоприношение Саула (Илл. 5), сходно с Амброзианской Илиадой. Фигуры персонажей уверенно стоят на плоскости: их ноги отбрасывают падающие тени, а стопы уверенно изображены в соответствующих поворотах. Динамика глубины пространства подчеркивается взаимным расположением фигур на плоскости. В то же время, в отличие от Амброзианской Илиады, между плоскостью поверхности земли и задником отсутствует четкая граница. Задний план формируется художником из нескольких плавно перетекающих друг в друга цветовых полос. Таким же образом и нижняя желто-охристая полоса, на которой разворачивается действие миниатюры, плавно соединяется с фоном.

Аналогичная система организации пространства присутствует в миниатюрах Ватиканского Вергилия (Илл. 6), но здесь мастера решали разнообразные пространственные задачи. В рукописи присутствуют примеры интерьерных

19 Weitzmann K. Illustraitions in Roll and Codex. P. 99.
20 Berlin, Staatsbibliothek, Cod. theol. lat. 285. Рим, нач. V в.
21 Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat.3225. Рим, кон. IV – нач. V в.

сцен, как, например, сцена смерти Дидоны на листе 41r (Илл. 7). Есть примеры пейзажных сцен с панорамным обзором, как композиция на листе 42r (Илл. 8). Тем не менее, во всех этих случаях сохраняется та же система: действие разворачивается между экраном листа и плоским задником.

Таким образом, можно заключить, что в миниатюрах рукописей, созданных на излете существования Римской империи, присутствуют примеры создания иллюзии пространства в соответствии с определенными принципами. Иллюзия пространственного слоя формируется с помощью ряда художественных приемов, нацеленных скорее на создание иллюзии объемности фигур персонажей и окружающих их предметов, нежели на фомирование жестко структурированного пространства. В этой связи нельзя не вспомнить еще раз мысль Эрвина Панофски о *несистематичности* пространства в античном искусстве. Немецкий исследователь отмечает, что в иллюзионистических античных композициях присутствуют постоянные «сбои». Эта «разорванность» пространства связана, по мысли Панофски, с тем, что классическое искусство Античности, заложившее фундамент не только для позднеантичного, но и средневекового искусства, было «искусством чистой телесности. Тем не менее, «художественное мышление все еще настолько привязано к отдельно взятым предметам, что пространство воспринимается не как нечто обеспечивающее и подчеркивающее различие между телом и нетелом, но до некоторой степени лишь как то, что остается в промежутке между телами»[22]. Таким образом, в античном искусстве акцент смещен на изображение *тела*. Действительно, в приведенных выше примерах миниатюр позднеримских рукописей фокус внимания смещен на изображение отдельных объектов, что отражается на характере передачи условного пространства и решение задач масштабного изображения фигур. Так, в некоторых миниатюрах Ватиканского Вергилия, когда художнику необходимо было показать широкую панораму города или целого острова

22 Панофски Э. Перспектива как «символическая форма». С. 48.

(лист 27r) (Илл. 8.1), мастер расширяет плоскость «сцены» до верхнего края листа, сохраняя при этом единый масштаб изображаемых объектов.

Стремление художника максимально точно передать изображаемый объект отразилось также и в использовании аксонометрической системы. Действительно, изображая объекты, напоминающие по форме куб или параллелепипед, художник, как правило, располагает боковые грани параллельно друг другу. Напротив, элементы прямой перспективы встречаются в иллюзионистических композициях, но значительно реже, чем аксонометрия. В качестве примера можно вспомнить интерьерные сцены в Ватианском Вергилии, где художник изображал стыки стен и потолка сходящимися. При этом, как показал Э. Панофски, в изображении нет системности ренессансной перспективы, параллельные прямые не сходятся в одной точке[23]. Для античного художника схождение параллельных прямых – это зрительный эффект, обеспечивающий выгодный ракурс для передачи развития пространства в глубину[24].

Концентрация внимания художника на изображении тел, объектов предметного мира, тесно связана с субъективностью изображения пространства, о которой говорит Панофски. В некоторых миниатюрах Ватиканского Вергилия эта субъективность приводит к тому, что определенные элементы композиций изображаются отдельно, в отрыве от единой пространственной логики. Можно предположить, что подобные «искажения» связаны со стремлением изобразить предмет в наиболее выгодном ракурсе, таким образом, чтобы информация о нем была передана максимально полно[25]. Действительно, в композиции 17r (Илл. 8.2)

---

23 Там же. С.39 и далее.

24 Эффект зрительного схождения параллельных прямых наиболее очевиден именно в том случае, когда перед зрителем справа и слева от него расположены уходящие вдаль параллельные плоскости. Поэтому художник мог заметить его именно в таких ситуациях и соответственно использовать.

25 Данное предположение основано на опыте отечественных исследователей древнерусской живописи. Ряд ученых объяснял многочисленные искажения в памятниках средневекового русского искусства именно стремлением древних художников передать максимум информации об изображаемом объекте. Флоренский П. Обратная перспектива // Флоренский П. Сочинения в четырёх томах. М., 2000. Т. 3. С. 46—98; Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. С. 53 и далее; Успенский Б.А. Семиотика искусства. С. 264 и далее.

расположенные на заднем плане море, граница береговой линии и остров переданы с более «высокой» точки зрения, буквально сверху вниз. В то же время, храм показан с фронтальной точки зрения, равно как и растущие за ним деревья, изображенные на верхней границе плоскостного пятна острова. Подобное соединение плоскостного и трехмерного изображения встречается неоднократно: можно вспомнить лист 6r (Илл. 9), где внутри пространственного слоя неожиданно появляется разрушающее единство пространства изображение озера, из которого вытекает ручей: поток «лежит» в плоскости поверхности, в то время, как озеро представлено не в ракурсе, а совершенно фронтально, как если бы мы смотрели на него сверху вниз. Также субъективность пространства проявляется в несоблюдении единства масштабности элементов композиции. В миниатюре 19r (Илл. 10) фигуры воинов несообразно большие не только по сравнению со стенами города, но и с Троянским конем.

Таким образом, несмотря на то, что в позднеантичных пространственных миниатюрах была выработана определенная система построения пространства, эта система была достаточно гибкой и предполагала известную субъективность. Эта субъективность постепенно усиливается, начиная с середины V века[26]. С этого времени в книжной миниатюре происходит постепенный переход от отношения к образу как формируемой на плоскости иллюзии видимой реальности – к образу как изобразительной единице, интегрирующей в себе целый комплекс знаний об объекте. Иными словами, образ суммирует зрительные впечатления автора, разнесенные во времени и пространстве. Соответственно, изображение нередко соединяет в себе различные точки зрения и ракурсы, что предполагает его уплощение. Художественные средства, направленные на передачу объема, такие, как лепка формы светотенью, падающие тени, соответствие поворота стоп плоскости поверхности земли – все эти приемы оказываются ненужными и

26 Weitzmann K. Illustraitions in Roll and Codex. P. 56.

постепенно уходят. Параллельные прямые в предметах все чаще изображаются расходящимися. Художник, отталкиваясь от аксонометрической системы, стремится соединить в изображении несколько точек зрения на объект. Особое значение в этой связи приобретает контур как объединяющее начало, соединяющее различные ракурсы воедино. Образ как сумма знания об объекте предполагает наиболее выразительный ракурс, выражение лиц, наиболее характерно отражающее имеющееся знание о персонаже, представление о нем как целостной личности, его внутреннем мире. Таким образом, принцип суммирования зрительных впечатлений в пространстве и времени позволяет художнику сообщить значительно больше информации об объекте, чем повторение на изобразительной плоскости единичного впечатления от объекта в определенный момент времени. В известном смысле, можно говорить о том, что логика развития античного искусства не прерывается. Как и в античном иллюзионистическом искусстве, в фокусе внимания находится объект изображения, тело. Смещается акцент с субъективности единичного взгляда к большей объективности, стремлению изобразить предмет так, как его знают, а не так, каким он видится.

Описанные изменения, разумеется, происходили постепенно, по всей видимости, с разной скоростью в разных областях. Необходимо заметить, что, прежде всего, изменения коснулись характера изображения персонажей. Примером может послужить миниатюра, изображающая Дидону и Энея на пиру из Римского Вергилия[27], рукописи середины V века, в которой впервые прослеживаются черты перехода к новой изобразительной системе (Илл. 10.1).

Стол показан с высокого ракурса, как бы сверху вниз, торсы персонажей изображены анфас. По всей видимости, фигуры и их лица были для художника более значительны, поэтому они увеличены в масштабе. Таким образом, для того, чтобы передать расположение героев вокруг стола и

27 Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat.3867, folio 100v. Предположительно, Восточная Римская Империя, сер. V в.

одновременно изобразить каждую часть фигуры в максимально характерной позе, художник соединяет в изображении разные точки зрения. Важно отметить, что, суммирование зрительных впечатлений в одном образе неизбежно приводит к отределенным искажениям. Так, изображая вытянувшуюся по направлению к расставленным на столе яствам руку левого персонажа, художник изображает только кисть и предплечье, которые, по всей видимости, представлялись достаточным для передачи информации о действии героя. При этом плечо «опускается» художником, как неинформативная деталь, которая могла бы помешать ритмическому единству изображения.

Важно отметить, что описанные «искажения» в изображениях персонажей не разрушают основу системы организации пространства в миниатюре, которая остается той же, что и в миниатюрах Ватиканского Вергилия. Действие разворачивается на узкой горизонтальной площадке, ограниченной вертикальной плоскостью стены. Впечатление глубины пространства создается благодаря смещению образов по вертикали, удаленные от нас элементы композиции, располагаются выше плоскости пола. Ввиду плоскостного характера изображения приобретает большое значение то, как фигуры перекрывают друг друга. Таким образом, можно говорить о том, что в миниатюре Римского Вергилия присутствует пространственный слой. Однако стремление к созданию образа, суммирующего несколько зрительных впечатлений, и общее уплощение образов приводит к тому, что ощущение пространственной динамики существенным образом ослабевает[28].

---

28 Нельзя не отметить, что традиция иллюзионистических иллюстраций была сильна на протяжение достаточно длительного времени. Так, в миниатюре Сирийской Библия, на листе 8r (Илл. 10.2.), представлена сцена, во многом воспроизводящая принципы миниатюр Кведлинбургской Италы и Ватиканского Вергилия. Действие разворачивается в достаточно условном пространстве: трон и персонажи располагаются на узкой плоскости салатового цвета, ограниченной охристым задником. Пространство передано весьма отвлеченно, нет деталей окружающей среды. Как и в пространственных композициях рубежа IV и V веков, фигуры персонажей пропорциональны, освещены боковым светом. Два персонажа на переднем плане достаточно уверенно «стоят» на плоскости, что достигается благодаря соответствующему изображению стоп и падающим теням, которые отбрасывают фигуры на плоскость. Подчеркивает развитие пространства в глубину и суппеданеум, изображенный в системе аксонометрии, а также естественно расположенные на нем стопы правителя.
Тем не менее, в изображении предметов прослеживается тенденция к лаконизму использования

Значимым изменением в организации пространства миниатюры становится полное соединение плоскости поверхности, в которой развивается действие, и заднего плана. Так, в *Евангелии Раббула*[29] (Илл. 10.3.), евангелисты, окружающие восседающего на троне Христа, изображены на зеленом поле, покрывающем своим ковром все пространство миниатюры. Художник не дает никакого намека на границу горизонтальной плоскости «сцены» и вертикальной плоскости «задника». В то же время, это противопоставление горизонтальной плоскости поверхности земли, уходящей в глубину и вертикальной плоскости задника, *подразумевается*: фигуры евангелистов анатомически пропорциональны, они освещены из одного источника (справа у всех фигур есть тень), стопы персонажей «стоят» на горизонтальной поверхности. Также используется метод смещения по вертикали. При этом горизонтальная плоскость плавно перетекает в вертикальный задник. Этот поворот плоскости угадывается глазом благодаря естественности расположения фигур евангелистов. Эта особенность миниатюры Евангелия Раббула еще раз подтверждает тезис о том, что ощущение пространственности миниатюры зависит от характера изображения персонажей.

В другой миниатюре Евангелия Раббула 1r (Илл. 11), в сцене, посвященной Пятидесятнице, ощущение пространственной динамики внутри изображения пропадает, хотя представленные персонажи расположены на таком же фоне в

художественных средств, направленных на передачу глубины. Так, можно заметить, что трон правителя изображен плоскостно: мы видим только переднюю его плоскость, нет ни боковой, ни верхней плоскости. Последняя вполне могла бы быть показана, если бы художник стремился к единству ракурса в изображении всей сцены. Но нет, художник изображает трон так, как если бы мы смотрели на него строго фронтально: мы видим только переднюю площадку и лежащую сверху подушку. Можно предположить, что мастер считает достаточным для передачи сидячего положения правителя изображение его ног в соответствующем положении. Напротив, взаимосвязь положения ног и раскрытия верхней площадки трона оказывается для него излишней.

Заметна и тенденция к концентрации на главном. Художник изображает подробно тех персонажей, которые находятся в фокусе внимания. Две фигуры на переднем плане со всей очевидностью «стоят» на плоскости. Напротив, остается неясным местоположение окружающих трон воинов, не играющих существенной роли в сюжете миниатюры. Исходя того, как изображена верхняя часть фигуры воина, располагающегося в центральной части миниатюры, нижняя часть его ног должна быть нам видна. Однако художник не передает ее. В результате складывается впечатление, что воин не стоит на «сцене», что подспудно делает его скорее частью фона, нежели самостоятельной фигурой.

29 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Plut. I, 56, folio 14r. Монастырь св. Иоанна в Загбе, 586 г.

виде зеленой травы. В построении пространства в миниатюре объединяются две точки зрения. Поверхность земли изображена как бы сверху вниз, с высокой точки зрения, напротив, фигуры апостолов представлены фронтально. Таким образом, применение принципа суммирования зрительных впечатлений приводит к тому, что фигуры персонажей кажутся уплощенными. Соответствует этому впечатлению и то, что фигуры апостолов, будучи изображенными анатомически верно, совершенно лишены светотональной градации и поэтому выглядят плоскими. Усиливают плоскостный эффект густые контурные силуэтные линии. Между персонажами присутствуют определенные пространственные отношения, однако они скорее обозначаются, нежели изображаются. Расположенные ниже фигуры апостолов перекрывают другие, расположенные несколько выше, и выступают, таким образом, на первый план миниатюры.

Таким образом, в миниатюрах античных кодексов, отделенных от текста рамкой, можно говорить о возвращении к *системе пространственных планов*. Как можно было убедиться, этот процесс шел постепенно. Важнейшую роль в нем играло усиливающееся значение принципа суммирования зрительных впечатлений. В известном смысле можно рассматривать этот процесс в контексте развития отмеченной Панофски тенденции позднеантичного искусства к изображению тел по преимуществу, порой в ущерб единству пространственной логики. Соответственно, эта тенденция в трактовке образов приводит к усилению субъективности в передаче пространства, а затем - к отказу от задачи создать иллюзию пространства как таковой. Для передачи пространственных отношений между образами достаточно обозначить эти отношения, указать на них, но не изображать. Для этого вполне достаточным оказываются художественные средства, которые использовались для обозначения пространственных отношений еще в иллюстрациях свитков, метод «наложения» образов друг на друга и метод смещения по вертикали.

Приведем несколько примеров позднеантичных миниатюр, обрамленных рамками, с выстроенным планами пространством.

Ярким примером памятника, чьи миниатюры выстроены в соответствии с принципом плановости, является *Пентатевк Ашбернхема*. Так, в верхней части миниатюры листа 65r[30] фигуры персонажей представлены совершенно плоскостно. Египтяне, оплакивающие своих первенцев, изображены достаточно условно, одежда трактуется как цветовые пятна, поверх которых идет практически линейный ритм складок. Фигуры лишены связи с плоскостью поверхности земли, они как бы вырезаны и наложены поверх архитектурного фона, заполняющего все пространство миниатюры. Не может идти речи и о единстве времени и места. Так, на листе 6r в едином поле объединяются разнесенные по времени и пространству сцены: облачение Адама и Евы в шкуры животных, рождение Евой Каина и, наконец, убийство последним своего брата Авеля (Илл. 12).

Таким образом, в иллюстрации формируется два плана, два «не пересекающихся» друг с другом пространственных слоя: на переднем разворачивается действие, а второй представляет собой «задник».

Итак, в позднеантичной книжной миниатюре можно выделить три основных типа построения пространства. Во-первых, традиция свитковой иллюстрации внутри текстового блока предполагает плоскостной характер композиций, развивающихся по принципу фриза вдоль горизонтальной линии. Во-вторых, появление рамки позволило создавать композиции, в которых действие развивается внутри пространственного слоя, ограниченного, с одной стороны, экраном листа, а, с другой, плоским задним планом. В-третьих, в V – VII вв. отделенные от текста рамкой миниатюры вновь возвращаются к *системе пространственных планов*. Этот процесс связан с характерной для того времени общей тенденцией к уплощению художественного образа, во многом обусловленной распространением христианских идей. В ней

30 Bibliothèque nationale de France, MS nouv. acq. lat. 2334. Африка или северная Испания, VII в.

отразилось стремление художников максимально полно передать изображаемый объект, персонажа, показать не только его внешний облик, но и его духовную сущность. При этом организация композиций становится более сложной благодаря соединению в одном изображении нескольких символических пространств.

Пространственные построения в каролингской миниатюре VIII – IX вв.

Основой возрождения книжной культуры, которое наметилось в конце VIII – начале IX века, стал расцвет книжной миниатюры каролингского периода[31]. Мастера скриптория Аахенской королевской капеллы, а впоследствии и других школ каролингской миниатюры чрезвычайно внимательно копировали не только содержание античных рукописей, но и стремились сохранить особенности стиля иллюстраций манускриптов[32]. Неудивительно поэтому, что описанные три типа организации пространства предыдущей эпохи стали фундаментом решения соответствующих задач в каролингский период. В то же время, нельзя не отметить, во-первых, изменение количественного соотношения встречающихся типов организации пространства и, во-вторых, тенденцию к синтезу различных типов в новом, оригинальном подходе к построению пространства.

Прежде всего, необходимо отметить существенное сокращение доли миниатюр, наследующих традиции свитковой иллюстрации. По существу, подавляющее число миниатюр каролингского времени, организованных в соответствии с традицией иллюстраций в свитках, являются копиями античных рукописей. Ярким примером является так называемый Ватиканский Теренций[33], рукопись, созданная в первой трети IX века, ныне хранится в Библиотеке Ватикана. Представленная на листе 4v (Илл. 12.1) сцена приготовления к свадьбе Памфила развивается по горизонтали. Если говорить о использовании принципа свитковых композиций в иллюстрации

31 Grabar A., Nordenfalk C. Le haut moyen age. P. 136.
32 Ibid.
33 Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 3868.

христианских сюжетов, то в качестве одного из редких примеров можно вспомнить образы Евангелистов из Евангелия Лотаря[34] (Илл. 12.4).

Впрочем, столь же немногочисленны миниатюры, в которых можно говорить о продолжении традиций иллюзионистических миниатюр Кведлинбургской Италы или Ватиканского Вергилия. С известной осторожностью можно говорить о близости к иллюзионистическим иллюстрациям миниатюр рукописей, так называемой группы Коронационного Евангелия. Это Коронационное Аахенское Евангелие[35], Коронационное Евангелие из Вены[36], Шантейнское Евангелие[37].

Наиболее ярким примером продолжения традиции иллюзионистических иллюстраций в каролингский период можно привести миниатюру с евангелистом Иоанном из Коронационного Евангелия[38] (Илл. 12.5). Евангелист представлен сидящим на троне. Его фигура анатомична, тело освещено боковым светом. Пространственный слой ограничен архитектурным фоном. В то же время, динамика глубины формируется достаточно последовательно: вперед выходит суппеданеум, на котором расположены ноги евангелиста, чуть дальше находится трон, также изображенный в аксонометрии, правда, с другого ракурса. Ощущение пространственности возникает благодаря трехмерности предметов. Пространственный слой ограничен с одной стороны рамкой, с другой – стеной с нишей. Архитектурный фон передан достаточно подробно; капители колонн, обрамляющих нишу, изображены так, что параллельные линии капителей сходятся. Таким образом, как и в позднеримских миниатюрах Италы и Вергилия, между прозрачным экраном листа пергамента и вертикальным задником архитектурного фона формируется

34 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 266. Тур, 849-851 гг.

35 Aachen, Aachener Domschatzkammer. Придворная школа Карла Великого (школа Палатинской капеллы), нач. IX в.

36 Wienna, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer, Inv. XIII 18. Придворная школа Карла Великого, ок. 800 г.

37 Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. 18723. Придворная школа Карла Великого (школа Палатинской капеллы), нач. IX в.

38 Wienna, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer, Inv. XIII 18. Folio 178v. Придворная школа Карла Великого, ок. 800 г.

пространственный слой. В то же время, даже в памятниках так называемой группы Коронационного Евангелия пространственный слой достаточно узок. Панорамные виды с широким пространственным охватом, наподобие миниатюр Ватиканского Вергилия в каролингском искусстве уже не встречаются.

В то же время, формируется оригинальный тип построения пространства, характерный именно для каролингской эпохи. Специфика такой организации пространства состоит в том, что художники стремятся передать пространственную динамику и, в то же время, следовать принципам суммирования зрительных впечатлений. Таким образом, каролингская миниатюра в своих вершинных произведениях балансирует между позднеримскими иллюзионистическими миниатюрами и плоскостным плановым пространством.

В качестве примера можно привести миниатюру Библии Вивиана[39] 10v (Илл. 13). Памятник тем более интересен для настоящего исследования, что, по мнению исследователей, он создавался под влиянием миниатюр рукописи, стилистически близкой Кведлинбургской Итале и Ватиканскому Вергилию[40]. Миниатюра состоит из трех регистров. Верхний регистр посвящен сотворению Адама и Евы. Композиция разделена на несколько сцен, объединенных единым пространством. Как и композиции Кведлинбургской Италы, пространство миниатюры строится из горизонтальных цветовых полей, переходящих один в другой. Фигуры Творца, изображенного в образе Христа, Адама и Евы достаточно свободно расположены на горизонтальной плоскости. Можно проследить большую или меньшую удаленность персонажей в глубину. Так, в сцене сотворения человека, фигура Адама несколько смещена по вертикали вверх относительно фигуры Творца, так что кажется расположенной несколько в глубине. Эффект глубины возникает и за счет теплых и холодных пятен. Так Адам и Ева в сцене сотворения Евы

39 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 1.Тур, аббатство Сен-Мартен, 845 г.

40 Пожидаева А.В. Сотворение мира в иконографии средневекового Запада: опыт иконографической генеалогии. М., 2021. С. 89.

расположены на салатово-зеленом поле и кажутся расположенными дальше, чем фигура Творца, расположенная на передней охристо-коричневой полосе. Подчеркивает динамику в глубину и то, что расположенные на переднем плане персонажи перекрывают другие. Пространственный слой ограничен, как и в позднеантичных памятниках плоским фоном, который образуют розовая и сине-голубая полосы неба. На границе земной и небесной сфер представлена фигура Ангела, выходящая из тонко написанного облака, вытянутого вдоль нижней границы розового поля.

Кажется, принципы организации пространства в точности повторяют структуры композиций Италы и Ватиканского Вергилия. В то же время, нельзя не обратить внимание на гораздо более условный характер изображения персонажей. Фигура сотворенного Адама в левой сцене показана в разных ракурсах: бедра в профиль, торс в фас, лицо в три четверти. Светотень весьма условная, а изображение грудной клетки и живота свидетельствует об отсутствии у художника интереса и устойчивых знаний об анатомии обнаженного человека. Стопы изображены в соответствии с принципами суммирования зрительных впечатлений, в наиболее характерных положениях для стоящего человека. То есть художник ориентируется на наиболее полную передачу информации о теле. При этом связь тела с окружающей средой менее ощутима. Образы, суммирующие в себе несколько точек зрения, объединены контуром, отделяющим их от окружающей среды и подчеркивающие их плоскостной характер.

Таким образом, можно говорить о том, что в каролингский период в книжной миниатюре формируется специфический тип организации пространственных композиций. Он соединяет в себе особенности как позднеантичных иллюзионистических композиций, так и миниатюр V – VII вв., выстроенных пространственными планами. Важно отметить, что в этом подходе к организации пространства сохраняется то же соотношение предмета и пространства, что и во всех позднеантичных миниатюрах. В фокусе внимания находятся персонажи, главные действующие лица невербального

повествования. Новым в каролингском типе построения пространства является то, что мастера стремятся преодолеть противопоставление двух подходов к организации пространства, выработанных позднеантичной миниатюрой, синтезировать их особенности в некое целое.

Говоря о подходе к организации пространства в книжной миниатюре, характерном именно для каролингского времени, представляется необходимым обратить внимание на изображение отдельных объектов, которые показаны трехмерно – это троны, дома, крепости. Возьмем для примера миниатюру с Евангелистом Иоанном Евангелия из Лорша[41] (Илл. 14). Апостол Иоанн представлен сидящем на троне. Как видно на схеме, трон, суппеданеум и подставка для чернил изображены трехмерно. Можно заметить, что боковые стороны трона сходятся, напоминая схождение параллельных прямых в системе прямой перспективы. Одновременно, суппеданеум изображен в аксонометрии, а верхняя прямоугольная часть стоящей рядом подставки для чернил изображена в обратной перспективе. Таким образом, каролингский художник соединяет в одной композиции несколько «перспектив»: прямую, обратную, а также аксонометрию. Чем же объяснить данное решение каролингского мастера? Для решения данного вопроса особо ценным представляется наблюдение академика Б. В. Раушенбаха, который, исследуя пространственные построения в древнерусской живописи, убедительно показал, что в Средневековьев основе изображения трехмерного предмета с параллельными прямыми лежит аксонометрическая система[42]. В то же время, Раушенбах отмечает, что художники нередко отклоняются в сторону прямой или обратной перспективы[43]. Чаще всего это связано со стремлением мастера наиболее полно передать информацию об изображаемом объекте. В некоторых случаях, по всей видимости, это нужно для сохранения гармоничного ритма

41 Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 50. Fol. 69v. Придворная школа Карла Великого, нач. IX в., до 814 г.

42 Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. С. 74.

43 Там же.

линий в композиции[44]. Так или иначе, «фундаментом» для подобных отклонений служит именно аксонометрия.

Предпочтительность для древних мастеров этой системы связана, по всей видимости, с тем, что она наиболее надежно передает комплекс *знаний* о характере предмета, его форме. Античных и средневековых мастеров, как считает Б.В. Раушенбах, интересовала не видимость объекта, но передача информации об изображаемом объекте[45]. Действительно, можно убедиться, что в иллюзионистических миниатюрах Ватиканского Вергилия и Кведлинбургской Италы в большинстве случаев трехмерные объекты показаны именно в системе аксонометрии. Эта система трехмерного изображения тела представляет его так, как художник его *знает*.

Итак, все выработанные в позднеантичный период типы трехмерного изображения предмета генетически связаны друг с другом. В то же время, можно заметить, что примеры использования аксонометрии и прямой перспективы встречаются по преимуществу в иллюзионистических миниатюрах. Обратная же перспектива характерна скорее для традиции свитковой иллюстрации и композиций, выстроенных планами. В каролингском искусстве данное разделение уходит. Напротив, все три типа трехмерных изображений синтезируются в едином подходе к организации пространства, выработанные в позднеантичном искусстве: аксонометрию, элементы прямой и обратной перспективы.

Так, в Библии Мутье-Грандваль[46] (Илл. 14.1) в сцене демонстрации Моисеем израилитянам Скрижалей Завета кессонированный потолок изображен со сходящимися параллельными прямыми[47]. В то же время, соединяя в своих

44 Там же. С. 76.

45 Там же.

46 London, British Library, Add.10546, folio 25v. Тур, аббатство Сен-Мартен, до 835 г.

47 При этом в центральной части изображения логика схождения прямых с очевидностью нарушается. Как отмечает Панофски, в каролингской композиции вскрываются несоответствия античной системы. Ср.: Панофски Э. Перспектива как «символическая форма». С. 153-154. Примечание №33. Разница состоит в том, что античные мастера тщательно маскировали подобные разрывы изображаемого пространства, а каролингский художник не стремится замаскировать эти несоответствия. Пространственная логика нарушается и в том, что горизонтальная поверхность потолка справа и слева не поворачивается в

композициях, с одной стороны, пространственный слой, а, с другой, принцип суммирования зрительных впечатлений, каролингские мастера достаточно часто изображают предметы в системе обратной перспективы. Впрочем, в отличие от позднеантичных миниатюр, художник реже соединяет в одном изображении две точки зрения таким образом, что основание предмета полностью подчинено горизонтали. Как правило, в изображении параллельных граней предметов художник допускает расхождение отрезков, однако при этом каждый отрезок представляет собой диагональ. Благодаря этому, как видно в упомянутой миниатюре Евангелия из Лорша, обратная перспектива не нарушает ощущения ухода предмета в глубину, его трехмерности и не «уплощает» образ.

Элементы прямой и обратной перспективы фактически являются «вариантами» аксонометрической системы, своеобразными отклонениями, которые обусловлены стремлением передать предмет максимально наглядно, сообщить о нем максимум информации. Таким образом, используя различные типы изображения трехмерных объектов, каролингский художник, как и античные мастера, преследует ту же задачу: максимально наглядно рассказать о предмете и передать его протяженность.

Отдельно представляется необходимым отметить некоторые особенности организации пространства в свитковой иллюстрации, которые были творчески переработаны в специфическом каролингском подходе к организации пространства. Так, в упоминавшейся миниатюре 10 v Библии Вивиана[48], посвященной истории Адама и Евы, художник намечает поверх цветового поля линейное изображение небольших неровностей (Илл. 13). Стопы соприкасаются с ними и, таким образом, подчеркивается связь фигур с плоскостью земли. Характерное для плоскостных миниатюр свиткового типа расположение ног персонажей на отвлеченной горизонтали используется как художественный прием, необходимый для того, чтобы

вертикальные плоскости стен, также идущих вдаль (как в Вергилии). Напротив, потолок просто обрывается, а вместо вертикальных стен мы видим плоскую заднюю стену.

48 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 1. Fol. 10 v. Тур, аббатство Сен-Мартен, 845 г.

показать, что фигура уверенно стоит на земле. Есть примеры, в которых элементы характерной организации пространства в иллюстрациях свитков еще более заметны. Так, в ряде памятников в пространстве одной миниатюры позем может трактоваться и как уходящая в глубину горизонтальная плоскость, на поверхности которой располагаются персонажи, и в соответствии с принципами свитковой иллюстрации, когда ноги персонажа опираются на верхнюю границу цветового поля. Так, в верхнем регистре миниатюры листа 3v Библии Вивиана[49] (Илл. 14.2) вдоль нижнего края композиции, объединяющей в себе три сцены, идет светло-охристый позем. В левой части верхний край позема приобретает очертания скалистых уступов. Как и в позднеантичных композициях, наследующих традиции свитковой иллюстрации, художник соединяет город, стены и башни которого представлены в аксонометрии, с плоским поземом. В то же время, чтобы смягчить несовпадение аксонометричности города и плоскостности позема, художник поднимает горку. Ноги блаженного Иеронима изображены достаточно условно. Он только едва касается носками стоп позема. Создается впечатление, что он как бы парит над ним. В то же время, в сцене в правой части композиции персонажи изображены сидящими на земле, их ноги опираются на землю, так что чувствуется движение поверхности в глубину.

Еще одним примером подобной двойственности в трактовке позема внутри одной сцены является миниатюра с евангелистом Матфеем Евангелия Эббо[50] (Илл. 14.3), исполненное в школе Реймса в начале IX века. Трон Евангелиста расположен на верхней границе вытянутого по горизонтали позема. Трон и алая подушка на нем также трактуются в плоскостном ключе, что подчеркивает соответствие традиции свитковой иллюстрации. В то же время, суппеданеум изображен в аксонометрии. Положение суппеданеума и уверенно стоящих на нем ног евангелиста создают впечатление, что площадка суппеданеума лежит на поверхности земли. Таким образом, можно

49 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 1. Fol. 3v. Тур, аббатство Сен-Мартен, 845 г.
50 Épernay, Bibliothèque municipale, Ms. 1.Реймс, нач. IX в., до 823 г.

говорить о том, что соединение принципов построения пространства свитковой иллюстрации и иллюзионистических античных миниатюр приводит к своего рода двойственности при восприятии позема. Он принадлежит одновременно и пространственному слою, и плоскости поверхности изображения[51].

Подобное балансирование между плоскостью и пространством характерно для каролингской миниатюры в целом. Ярким примером является нижняя часть миниатюры Библии Вивиана, 386v (Илл. 15). Здесь представлена сцена проповеди апостола Павла после чудесного обращения в христианство. Действие разворачивается внутри пейзажа. Уходящее вдаль пространство формируется из перетекающих друг в друга горизонтальных полос, исполненных с большим мастерством. Подчеркивают пространственную динамику плоскостной характер колонн портика, расположенных на нижней границе миниатюры, а также два дерева, которые воспринимаются по-разному удаленными от переднего плана благодаря различному смещению по вертикали. Фигуры персонажей, казалось бы, достаточно естественно располагаются на плоскости. Изображение стоп условное, но, тем не менее, их положение у апостола и воинов слева от него в известной степени соответствует движению плоскости. В то же время, пространственная логика нарушается из-за того, что части фигур персонажей перекрывают изображенный на переднем плане портик и, следовательно, оказываются перед ним. Художник изображает персонажей таким образом, что они могут восприниматься расположенными внутри пространственной сцены и одновременно стоящими перед портиком, то есть уже вне пространственного

51 Заметим, что аналогичную двойственность в пространственной трактовке позема можно отметить также и в миниатюрах другого великолепного памятника школы Реймса, Утрехтской Псалтыри (ок. 820 г.). Украшающме его легкие линейные композиции тесно связаны с традицией свитковой иллюстрации. Предваряющие псалмы сцены не отделены рамкой от текста. Как правило, персонажи располагаются на линии позема, вдоль нее развивается действие. В то же время, в ряде случаев можно говорить о двойственности в пространственной трактовке позема. Так, например, в иллюстрации к Псалму 72 (Илл. 14.4) фигура псалмопевца, поддерживаемого Дланью Господней, представлена на изгибающейся наподобие холма линии позема в центре композиции. Одновременно, чуть ниже представлены лошадь с жеребенком, не опирающиеся непосредственно на линию позема, но как бы стоящие на плоскости чуть ближе к зрителю. Таким образом, как и в Евангелии Эббо, сцена сочетает в себе элементы традиции свитковой иллюстрации и иллюзионистических композиций.

слоя. Возможно, этот эффект был необходим для того, чтобы с одной стороны, показать расположение персонажей в пространстве, а с другой – для того, чтобы вывести фигуры персонажей на передний план, сделать их более наглядными и «открытыми» к созерцанию.

В контексте усложнения образного строя в каролингской миниатюре можно упомянуть еще одну важную особенность, а именно: соединение изображения с текстовыми и орнаментальными элементами в пространстве декоративной страницы. Так, распространенные в античном искусстве медальоны с образами персонажей[52] объединяются в каролингском искусстве с великолепными инициалами (Илл. 16), созданными под влиянием англо-ирландских рукописей VIII – IX вв., а также располагаются в угловых частях обрамляющих миниатюры орнаментальных рамок. В некоторых случаях художник непосредственно соединяет изображение с буквицей, как, например, в Сакраментарии Дрого[53] (Илл. 17). Роль рамки выполняют ленты, переплетение которых и формирует инициал. Есть примеры, когда внутри буквицы присутствуют несколько рамок с образами. Так, в инициале Евангелия Сен-Медар в Суассоне[54] на листе 124r внутри буквицы представлена целая сцена предстояния из трех подобных рамок. (Илл. 17.1).

При этом возникает намек на пространственные отношения между инициалом и образом. Так, на листе 1vПсалыри из Корби[55] в инициале *Beatus vir* (лат. Блажен муж) (Илл. 17.2) нижняя часть инициала *B* перекрывает крыло ангела, показывая, таким образом, что оно удалено от зрителя. В инициале 6-го псалма на листе 5v той же рукописи (*Domine ne in furore tuo…*) (Илл. 17.3) фигура слетающего с Небес Ангела перекрывает буквицу D, показывая, таким образом, внешний характер Божественной помощи по отношению к молящемуся персонажу, заключенному внутри буквицы. Таким

52 Можно вспомнить позднеантичные консульские диптихи, например, Консульский диптих Филоксенция из Художественного музея Гарварда (Инв.№ BR 22.96).

53 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat.9428, folio 15v. Мец, ок. 842 г.

54 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat.8850, folio 124r. Придворная школа Карла Великого, нач. IX в.

55 Amiens, Bibliothèque municipale, Ms. 18. Корби, VIII – IX вв.

образом, художник обозначает пространственные отношения между образами и геометрическими и орнаментальными элементами посредством метода наложения.

Есть примеры, где сам медальон встраивается в пространственную сцену. Так, в миниатюре на листе 14r Евангелия из Лорша[56] (Илл. 17.4) медальон с Христом во Славе накладывается на композицию, в которой прослеживается динамика пространства в глубину. Рамка медальона отделяет внутреннее пространство от остальной композиции и, таким образом, символически указывает на то, что образ находится в иной, трансцендентной реальности. В некоторых случаях мастера формируют иллюзию глубины внутри рамки медальона, что также подчеркивает противопоставление внутреннего и внешнего пространств. Примером разработанного внутреннего пространства является инициал *Quo* в упоминавшейся уже декоративной странице Евангелия Сен-Медар в Суассоне (Илл. 17.1), где встреча Марии и Елизаветы представлена на фоне башни, переданной трехмерно. При этом сам инициал располагается на фоне изображенного в обратной перспективе здания, что формирует сложные пространственные отношения внутри страницы с инициалом.

Таким образом, включение в композиции абстрактных, отвлеченных геометрических элементов акцентирует внимание зрителя на противопоставлении двух пространств. Как правило, одно из них является более профанным, другое – более сакральным. Геометрические рамки оказываются знаками причастности образа к иной реальности, в которой невозможны те пространственные отношения, которые возможны в изображении реальности земной. Чрезвычайно интересны в этом отношении каролингские композиции «Христос во Славе», в которых геометрические рамки образуют систему, относящуюся к трансцендентной действительности. Геометрические элементы становятся своеобразными указателями этих

56 Bukarest, Biblioteca Naţională a României (Alba lulia, Biblioteca Documentară Batthyáneum), Ms R II 1, folio 14r. Придворная школа Карла Великого, нач. IX в., до 814 г.

взаимосвязей. Так, в миниатюре Христос во Славе Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам[57] (Илл. 38) медальоны с образами Пророков соединены друг с другом орнаментальной лентой, которая одновременно образует ромбовидную рамку вокруг образа Христа. Таким образом, демонстрируется тесная связь ветхозаветных пророчеств о приходе Спасителя с воплотившимся Христом. Рамка выполняет не только функцию соединения, но и функцию границы. Она отделяет образ торжествующего Христа, относящийся к отвлеченной трансцендентной реальности, от евангелистов, изображенных за работой в пространстве, в большей степени связанном с земной действительностью.

Таким образом, геометрические элементы выявляют символические связи между различными элементами композиции. Так, в той же миниатюре Христос во Славе Золотого Кодекса хорошо заметно, что медальоны центрального квадрифолия перекрывают изображения евангелистов. Таким образом, отвлеченная геометрическая система расслаивается: более значимый образ оказывается «ближе» к зрителю, чем менее значимый. Еще более заметно это в трактовке образа Христа, который изображается по-разному в пространственном плане относительно окружающих его рамок и медальонов. В одних случаях, как, например, в миниатюре Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам, фигура Спасителя уходит за ромбовидную рамку. В других случаях, как в Евангелии из Лорша[58] (Илл. 17.5), фигура Спасителя, наоборот, перекрывает рамку и как бы выходит из нее навстречу зрителю.

Композиции «Христос во Славе» каролингского времени являются ранним примером типа так называемой «церебральной иконографии»[59] (термин А. Грабаря), в которых образы объединены в системе геометрических фигур. Как можно было убедиться, в отдельных памятниках художники формируют несколько уровней символической реальности, используя метод наложения,

57 München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 14000, Codex Aureus von St. Emmeram, fol. 97v. Школа Карла Лысого, ок. 870 г. Fol. 6v.

58 Bukarest, Biblioteca Naţională a României (Alba lulia, Biblioteca Documentară Batthyáneum), Ms R II 1, folio 18v. Придворная школа Карла Великого, нач. IX в., до 814 г.

59 Grabar A. Christian Iconography. A Study of Its Origins / Andre Grabar. Princeton University Press, 1968. 341 p.

характерный для построения пространства планами. Тем не менее, примеры подобной послойной организации пространства в каролингской миниатюре достаточно редки. В полной мере эта тенденция будет развита в искусстве миниатюры оттоновской эпохи.

Таким образом, каролингские художники, развивая и перерабатывая достижения поздней Античности, вырабатывают оригинальный подход к организации пространства. Несмотря на то, что в миниатюрах прослеживается передача глубины, важнейший принцип суммирования зрительных впечатлений приводит к уплощению образов. Эта особенность позволяет художнику соединять изображения в одном поле с текстовыми и орнаментальными элементами. Плоскостные элементы таких композиций, перекрывая друг друга, выстраиваются в систему пространственных планов. Этот принцип построения пространства станет основным в продолжение следующего важного этапа развития средневекового искусства, Оттоновского возрождения.

1.2. Иконографическая и художественная программа каролингского Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам и его влияние на формирование регенсбургской миниатюры

Золотой Кодекс из Санкт-Эммерам был создан в 870 году по заказу Карла Лысого, короля Западно-Франкского королевства с 840 по 877 гг. и императора с 875 по 877 гг. Считается, что манускрипт происходит из так называемой придворной школы Карла Лысого. До сих пор остается предметом споров исследователей географическое расположение этой мастерской. Между тем, именно в ней были созданы подлинные шедевры каролингской иллюминации, такие как Библия Вивиана, Библия собора Сан-Паоло фуори ле мура, Псалтырь и Молитвенник Карла Лысого. В разное время ученые связывали этот художественный центр с Корби, с аббатством

Сен-Дени, с Реймсом[60]. Ряд авторитетных исследователей полагает, что мастерская находилась в монастыре Сен-Медар в Суассоне[61].

Известны имена мастеров, работавших над Золотым Кодексом. Это два брата, священники, Лиутгард и Берингар. Колофон рукописи (fol. 126v) сообщает дату ее создания и имена авторов[62]. Пол Даттон и Эдуард Жёно в своем критическом издании стихов Золотого Кодекса выявили тесную взаимосвязь между текстами манускрипта и поэмой “Aulae siderae”[63] (лат. «Звездный храм», ок. 869 – 877 гг.) Иоанна Скотта Эриугены (ок. 810 – 877 гг.)[64]. Создание поэмы тесно связано с кратковременным захватом Карлом Лысым Аахена, где он отпраздновал Рождество 869 г., отслужив в ахенской базилике мессу, во время которой — единственный раз в своей жизни — восседал на высоком троне своего деда, Карла Великого. Текст поэмы, равно как и стихи и образы Золтого Кодекса тесно связаны с празднованием Рождества в Аахене в 869 г[65]. и, одновременно, с проектом новой церкви в местечке Компьень, заложенной Карлом в 870 г, после того, как он вынужден был отступить из Аахена перед лицом превосходящих сил Людовика Немецкого. Компьенская церковь, по мысли правителя, должна была

60 Bierbauer K. Die vorkarolingischen und karolingischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek: Text- und Tafelband. Wiesbaden, 1990. Textband. S. 130.

61 В пользу связи придворной школы Карла Лысого с монастырем Сен-Медар в Суассоне высказывается ряд авторитетных исследователей каролингской эпохи. Ср.: Koehler W., Müitherich F. Die Hofschule Karls des Kahlen // Die karolingischenMiniaturen. Berlin, 1982. Vol. 5. Ss. 175-98; Dutton P.E., Jeauneau E. The Verses of the Codex Aureus of Saint-Emmeram // Studi medievali. 1983. Ser. 3. 24. No. 1. Pp. 75-120, особенно P.112; Diebold W.G. 'Nos quoque more milli usi mitari cupientes': Charles the Bald's Evocation and Imitation of Charlemagne // Archiv für Kulturgeschichte. 1993. Vol.75. No. 2. Pp. 271-300, особенно P. 276.

62 "Bis quadringenti uolitant et septuaginta / Anni, quo Deus est uirgine natus homo. / Ter denis annis Karolus regnabat et uno, / Cum codex actus illius imperio. / .../ Sanguine nos uno patris matrisque creati, / Atque sacerdotis seruatu terque gradum. / En Beringarius, Liuthardus nomine dicti, / Quis fuerat sudor difficilisque nimis." (Восемьсот и семьдесят лет прошло/ С тех пор, как Бог родился от Девы как человек./ Тридцать и один год правил Карл,/ Когда [этот] кодекс был создан по его повелению./…/ Мы рождены от крови одного отца и одной матери/ и каждый из нас носит сан священника./ Для нас, именуемых Берингаром и Лиутгардом / Труд этот был весьма тяжким.) Ср.: Bibliothecarum et Psalteriorum Versus IV et V // MGH, Poetae Latini Aevi Carolini / Ludwig Traube (ed.). Berlin, 1896. Vol. 3. S. 254.

63 Критические издания поэмы: Iohannis Scotti Eriugenae Carmina / M.W. Herren (ed.). Dublin, 1993. Pp. 116-20; Iohannis Scotti Carmina // MGH, Poetae Latini aevi Carolini, Vol. 3 / L. Traube (ed.). Berlin, 1896. Ss. 550-52.

64 Dutton P.E., Jeauneau E. The Verses of the CodexAureus…

65 Herren M. Eriugena’s ‘Aulae Sidereae’, the ‘Codex Aureus’, and the Palatine Church of St. Mary at Compiègne // Studi medievali. 1987. Vol. 28. Pp. 593 — 608.

превзойти Аахенскую капеллу и стать новым центром империи Карла[66]. Тесная связь “Aulae siderae” и Золотого Кодекса позволила П. Даттону и Э. Жёно сделать предположение о том, что Иоанн Скотт Эриугена принимал непосредственное участие в разработке текстов стихотворных подписей миниатюр Золотого Кодекса[67]. В настоящее время эта гипотеза принята большинством исследователей.

Из дальнейшей истории рукописи с известной уверенностью можно утверждать, что манускрипт находился в конце X века в регенсбургском аббатстве Санкт-Эммерам. Об этом свидетельствует изображение аббата Рамвольда на первой странице кодекса[68]. Источники XI века сообщают, что рукопись была подарена монастырю АрнульфомКаринтским в конце IX в., хотя остаются не совсем ясными обстоятельства перехода кодекса к нему[69]. Здесь рукопись хранилась вплоть до 1811 г., когда в ходе секуляризации она была передана в Баварскую Национальную библиотеку (инвентарный номер Clm. 14000).

66 Petroff V. “Armonia rerum” in John Scottus’ Aulae siderae // Micrologus: Journal of the SISMEL (Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino). Firenze, 2017.

67 Аттрибуция стихов Золотого Кодекса Иоанну Скотту Эриугене вызвала неоднозначную реакцию. Ив Крист, принимая атрибуцию Даттона и Жёно, указывал на влияние Эриугены на все рукописи, созданные в придворной школе Карла Лысого. Ср.: ChristeY. Quelques portails romans et l'idee de theophanie selon Jean Scot Erigene // The Mind of Eriugena: Papers of a Colloquium, Dublin, 14-18 July 1970 / J. O'Meara, L. Bieler (eds.). Dublin, 1973. Pp. 182- 89; Christe Y. L'emergence d'une theorie de l'image dans le prolongement de Rm. 1, 20, du IXe au XIIe siecle en Occident // Nicee II, 787-1987:douze siecles d'images religieuses; actes du Colloque international Nicee II tenu au College de France, Paris, les 2, 3, 4 octobre 1986 / F. Boespflug and N. Lossky (eds.). Paris, 1987. Pp. 303-11; Christe Y. Influences et retentissement de l'oeuvre de Jean Scot sur l'art medieval: bilan et perspectives // Eriugena redi vivus: zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Ubergang zur Neuzeit; Vortriige des Vinternationalen Eriugena-Colloquiums, Wemer-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-30. August 1985 / Werner Beierwaltes (ed.). Heidelberg, 1987. Pp. 142-61. Напротив, Михаэль Херрен и Николаус Стаубах выступали против концепции Даттона-Жёно, склоняясь в сторону того, что автором подписей Золотого Кодекса был анонимный автор, использовавший строки поэмы Эриугены. Ср.: Herren M.W. Eriugena's 'Aulae Siderae,' the 'Codex Aureus,' and the Palatine Church of St. Mary at Compiegne // Studi medievali. 1987. No. 2. Ser. 3. 28. Pp. 593-608; and Staubach N. Rex Christianus: Hofkultur und Herrschaftspropagandaim Reich Karlsdes Kahlen.Cologne, 1993. Ss. 261-81. Также см.: Musto J-M. John Scottus Eriugena and the Upper Cover of the Lindau Gospels // Gesta 40. 2001. No. 1. Pp. 1-18, особенно P. 1. Впрочем, впоследствии Херрен подтвердил атрибуцию стихотворных подписей Золотого Кодекса Эриугене. Ср.: Iohannis Scotti Eriugenae Carmina / Herren M.W. (ed.). Dublin, 1993. Pp. 116-20.

68 Bierbauer K. Die vorkarolingischen und karolingischen Handschriften … S. 130.

69 Cohen A.S. The Uta Codex: Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany. University Park, 2000. P.15.

Рукопись состоит из 126 листов размером 420 х 330 мм. С точки зрения богослужебной функции книга является Четвероевангелием. Соответственно, манускрипт содержит тексты четырех Евангелий и предваряющие их таблицы канонов, а также расположенный в начале рукописи пролог, представляющий собой письмо блаженного Иеронима Папе Дамасу. Текст каждого Евангелия также предваряется прологом, бревиарием и стихами, посвященными евангелисту и соответствующему ему символическому животному. Богослужебная функция рукописи и ее текстовый состав определяют расположение иллюминированных страниц в манускрипте. Текст каждого Евангелия предваряют композиции с образами авторов и декоративные развороты с инициалами. Подобным образом, украшенные буквицами парные страницы открывают и пролог в начале кодекса. Достаточно традиционно для каролингских рукописей художественно оформлены страницы с таблицами канонов. Необычным решением является расположение в начале манускрипта трех миниатюр с изображением заказчика, сцены поклонения Агнцу и композицией «Христос во Славе».

Приступая к анализу художественного оформления рукописи, рассмотрим два инициала, предваряющие вынесенный в начало текста пролог (листы 1v – 2r). Инициал *I-ncipit* располагается на листе 1v (Илл. 34), а *B-eatissimo* и *N-ovum* – на листе 2r (Илл. 35). Буквицы образованы широкими золотыми лентами, переходящими в сложные плетеные узлы. Как отмечают исследователи, декоративное решение инициалов Золотого Кодекса синтезирует влияния различных школ каролингской миниатюры[70]. Так, в оформлении буквиц можно увидеть влияние школы Тура[71], соединявшей элементы островной орнаментики и позднеантичных мотивов. Одновременно, характерное использование плетеных узлов на концах или в местах пересечения основных элементов инициала сближает Золотой Кодекс

70 Mütherich F. Die Regensburger Buchmalerei… S. 24; Beckwith J. Die Kunst des frühen Mittelalters … S. 71; Grabar A., Nordenfalk C. Le haut moyen age. P. 151.
71 Beckwith J. Die Kunst des frühen Mittelalters … S. 71.

с так называемым франко-саксонским стилем аббатства Сен-Аманд, важного художественного центра второй половины IX в. Членение буквицы на отдельные «секции», где внутри образованного золотыми лентами прямоугольника расположены вставки тонкого плетеного декора, заставляет вспомнить оформление созданной в этом монастыре так называемой Второй Библии Карла Лысого[72] (871 – 873) (Илл. 35.1). Стиль инициалов Золотого Кодекса будет впоследствии иметь весьма большое значение для мастеров оттоновского Регенсбурга.

Существенной особенностью открывающих манускрипт инициалов является их расположение на двух парных страницах[73]. Художник не ограничивается одной предваряющей текст буквицей. Напротив, образуется иллюминированный разворот, который, подобно двустворчатым вратам, открывает «проход» для читателя внутрь рукописи[74]. Эта намеченная в Золотом Кодексе аналогия парных страниц с дверцами реликвария или окладом рукописи будет активно развиваться в творчестве регенсбургских мастеров. Важна будет для них и сама логика декоративного разворота, с одной стороны, открывающего определенную часть рукописи, а, с другой, отделяющего ее от внешнего, профанного пространства.

Эту логику можно проследить не только в открывающих Золотой Кодекс декоративных страницах. Ярким примером активного взаимодействия образов в развороте являются парные композиции, расположенные на листах 5v – 6r (Илл. 36-37). В левой части книжного разворота представлен образ Карла Лысого, восседающего на троне под балдахином в окружении слуг, а в правой – поклонение Агнцу двадцати четырех старцев.

72 Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 2. Аббатство Сент-Аманд, 871 – 877 гг.

73 Монолитность разворота подчеркивается общим орнаментальным мотивом листьев аканфа, идущим вдоль орнаментальных рамок обеих парных страниц.

74 О значении инициала как своеобразной перегородки, отделяющей одно пространство внутри рукописи от другого см. Frese T. ’Kommt und seht den Ort’ … Ss. 37 – 62.

Важной особенностью миниатюр Золотого Кодекса является большое значение, которое приобретает текст надписей, *tituli*, для понимания смысла изображения. Так, сверху и снизу от образа заказчика идет посвятительная надпись[75,76]. Важнейшая идея представленного в виде гекзаметров текста, а именно Божественное покровительство Карла, раскрывается в первой и последней строке, объединяя тем самым посвятительное стихотворение. Действительно, Небесное благословение правителя подчеркивается в миниатюре и изобразительными средствами, прежде всего, образом Божественной Длани, распростертой над головой короля. Дополнительный акцент на теме защиты Карла делаютфланкирующие трон фигуры оруженосцев и расположенные справа и слева от балдахина Ангелы. Образы небесных и земных стражей расположены в двух регистрах, которые

---

75 Hic residet Karolus diuino munere fultus,
Ornat quem pietas et bonitatis amor.
Hludouuic iustus erat, quo rex non iustior alter,
Qui genuit prolem hanc tribuente Deo.
Alma uiro peperit Iudith de sanguine claro,
Cum genitor regnis iura dabat propriis.
Hie nomen magni Karoli de nomine sumpsit,
Nomen et indicium sceptra tenendo sua."
"Hic Dauid uariofulgescit stemmate regis
Atque Salomoni caiura docentis habet.
Istius imperio hic codex resplendet et auro,
Qui bona construxit multa fauente Deo.

Вот сидит Карл, поддерживаемый Божественною милостью,
Его украшают благочестие и любовь к добру.
Людовик был справедлив, не было короля справедливее,
Который родил этого отпрыска благодаря покровительству Божию.

Изобильная Юдифь, [рожденная] от чистых кровей, родила [сего] мужа,
Когда [его] родитель давал законы своим королевствам.
Сей был назван по имени Великого Карла,
Нося имя и прозвание как свое царское достоинство.
Этот Давид блистает разнообразным родословием царя,
А также обладает соломоновыми законами управления.
Этот кодекс сияет благодаря приказанию и злату того,
Кто создал много добрых вещей благодаря покровительству Божию.
Ср.: Dutton P.E., Jeauneau E. The Verses of the Codex Aureus … Pp. 91-92; Pizzinato R. Vision and Christomimesis in the Ruler Portrait of the Codex Aureus of St. Emmeram // Art Faculty Publications and Presentations. 1. University of Texas Rio Grande Valley, 2018. Pp. 147, 150.

76 Ср. английский перевод: “Here sits Charles, supported by divine grace, / Piety and the love of goodness adorn him. / Louis was just, no other king was ever juster than he / Who bore this offspring with the favor of God. / Bountiful Judith, born of noble blood, gave birth to him / When his father was giving laws to his kingdoms. / This one took his name from the name of the great Charles / Holding the name and the epithet as his scepters. / This David glitters with the variegated lineage of a king / And he possesses the Solomonic laws of instruction. / This book shines forth through the command and the gold of him / Who built many good things through the favor of God”. Ср.: Pizzinato R. Vision and Christomimesis …

разделяют орнаментальные ленты. Тем самым авторы миниатюры показывают, что Божественное содействие в делах короля охватывает все сферы жизни. Эта же мысль отражена и в текстах надписей, расположенных рядом с фигурами воинов[77].

Исследователи отмечают, что тема Небесной поддержки короля звучит во многих памятниках придворного искусства Карла Лысого. Мотивы Божественной Длани, Ангелов и воинов присутствуют в миниатюрах Библии Вивиана[78] (ок. 845 г.) (Илл. 38.1), Библии из собора Сан Пауло фуори ле мура[79] (Илл. 53) и рельефах так называемого Трона св. Петра[80] (ок. 869 г) (Илл. 38.2). Особое сходство отмечается между миниатюрой с правителем Золотого Кодекса и изображением Карла в Библии из собора Сан-Пауло[81]. Американский исследователь Золотого Кодекса Риккардо Пиццинато отмечает, что акцент на защите Карла мог быть связан со сложной внутри- и внешнеполитической ситуацией в Западно-Франкском государстве, борьбой Карла с его двоюродными братьями, постоянными набегами Норманов[82]. Немаловажно в этой связи и то, что мотив о помощи и защите короля, о даровании ему мира звучит во многих литературных произведениях Иоанна Скотта Эриугены[83].

Важно отметить, что, помимо концепции Божественного покровительства, в основном блоке сопроводительных стихов находит отражение еще одна важная идея. Автор проводит параллель между Карлом Лысым и Карлом Великим, его знаменитым дедом. Таким образом, в тексте находят отклик

77 “Arma tibi faueant Christi stabilita per aeuum, /Muniat et clipeus semper ab hoste suus”
«Пусть оружие Христа, неколебимо на протяжении жизни, сохранит тебя для Вечности / И пусть Его щит всегда сохраняет тебя от врага».

78 Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS lat. 1, f. 423r.

79 Roma, Abbazia San Paulo Fuori le mura, f. 1r. Школа Карла Лысого, предп. Реймс, 870-875 гг.

80 Ватикан, Собор св. Петра. Ср.: Pizzinato R. Vision and Christomimesis … P. 152.

81 Сходство отмечается в облачении императора, в изображении его в окружении воинов и Ангелов. Кроме того, мотив защиты правителя во всех сферах жизни, как земной, так и Небесной, отражается в посвятительных надписях обеих миниатюр. Есть предположение, что миниатюры создавались по утраченному образцу в одной из Турских Библий. Pizzinato R. Vision and Christomimesis … P. 150; Kessler H. The Illustrated Bibles from Tours. Princeton, 1977. Pp. 135-138.

82 Pizzinato R. Vision and Christomimesis … P. 154.

83 В частности, можно вспомнить поэму Эриугены "Pax fido populo”. Pizzinato R. Op.cit.

имперские амбиции короля, влияние которых несомненно и в образном строе миниатюры. Образ Карла доминирует в композиции благодаря увеличенному масштабу фигуры правителя, расположению ее на центральной оси, которая подчеркивается симметричными изображениями воинов и Ангелов. Значение центрального персонажа подчеркивается и тем, что только король изображен сидящим, в то время как остальные персонажи почтительно стоят. Ряд деталей свидетельствует о связи миниатюры с различными имперскими эстетическими традициями. Так, ноги Карла покоятся на подиуме, украшенном драгоценными камнями, что, по мнению У. Дибольда, говорит о влиянии античной римской и византийской традиции, в соответствии с которой император, выступая публично, должен стоять на мраморе или порфире[84]. На правую руку Карла надет браслет с драгоценными камнями, armilla, один из символов власти у правителей каролингской эпохи[85]. К римской имперской традиции восходит также балдахин, знак верховной власти, символизирующий небесный свод[86].

Еще одна особенность композиции, подчеркивающая императорское достоинство правителя, а именно, изображение по сторонам от трона фигур стран-данниц, которое появляется в миниатюре Золотого Кодекса впервые в западноевропейском искусстве. Возможно, эта иконография восходит к “Notitia dignitatum” (лат. «Перечень должностей»), позднеантичному манускрипту, посвященному описанию административного устройства Восточной и Западной Империи; этот текст, дошедший до нас лишь в копиях XV – XVI вв., был доступен каролингским миниатюристам[87]. Надписи,

84 Diebold W.J. The Ruler Portrait of Charles the Bald in the S. Paolo Bible // Art Bulletin 76. 1994. No. 1. Pp. 6-18.

85 Diebold W.J. Op.cit. Этот же символ власти можно найти в изображении Карла Лысого в Библии из собора Сан-Пауло, fol. 1r.

86 Об этом см.:Garipzanov I.H. Fastigium as an Element of the Carolingian Image of Authority: The Transformation of the Roman Imperial Symbol in the Early Middle Ages // Majestas. 2003. 11. Pp. 5-26.

87 Hoffmann K. Das Herrscherbild im 'Evangeliar Ottos III' (Clm 4453) // Frühmittelalterliche Studien. 1973. 7. Ss. 324-41, особенно S.338; Berger P.C. The Insignia of the Notitia Dignitatum. New York, 1981. Pp. 38-39.

идущие вдоль орнаментальной рамки, свидетельствуют, что женские образы символизируют Францию и страну Готов[88].

Как считают исследователи, в изображениях стран-данниц, держащих в руках рога изобилия, отражается древнеримский обычай *aurum coronarium*[89] *(*лат. венечное золото, золото для венка*)*. Истоки этого мотива восходят к традиции преподнесения золотых венцов правителям и завоевателям на ближнем Востоке. Около II в. до н.э. подобная практика появляется в республиканском Риме, золотыми коронами приветствуют римских генералов. В период империи *aurum coronarium* стало формой приветствия, соответствующей исключительно императорскому достоинству.

Еще одной важной темой посвятительного стихотворения является мотив легитимности правления Карлакак короля Франков. Об этом говорит упоминание его родителей, Людовика Благочестивого и Юдифи, прадеда Карла Великого. Подчеркивает достоинство правителя также и уподобление его ветхозаветным царям, Давиду и Соломону. Подобные мотивы звучат и в других произведениях придворной культуры Карла Лысого. Сопоставление с библейскими вождями, равно как и мотив легитимности власти правителя прослеживается в миниатюрах, исполненных по заказу короля манускриптов, в созданном для него Молитвеннике[90] (ок. 846 – 869), Библии Вивиана и Библии из собора Сан Паоло[91]. Звучат эти темы и в литературных произведениях, посвященных Карлу[92]. Сравнивая короля с Соломоном,

88 Слева: Francia grata tibi, rex indite, munera defert
Благодарная Франция приносит тебе дары, о прославленный король!
Справа: Gotia te pariter cum regnis inchoataltis
Страна Готов также начинает [славить] тебя с благородными королевствами».

89 Klauser T. Aurum coronarium // Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts, Romische Abteilung. 1944. 59. Ss. 129-53; Staubach N. Rex Christianus: Hofkultur und Herrschaftspropaganda im Reich Karls des Kahlen. Cologne, 1993. P. 263.

90 München, Schatzkammer der Residenz, fols. 38v-39r.

91 В молитвеннике упоминается отец Карла, Людовик Благочестивый (fol. 6v). Ср.: Diebold W.J. Verbal, Visual, and Cultural Literacy in Medieval Art: Word and Image in the Psalter of Charles the Bald // Word & Image. 1992. 8. No. 2. Pp. 89-99, особенно P. 90. Стихотворные надписи Библии Вивиана сравнивают Карла с Давидом и Соломоном. Dutton P.E., Kessler H.L. The Poetry and Paintings of the First Bible of Charles the Bald. Ann Arbor, 1997. P. 112. О параллелях между Карлом и Соломоном в Библии из собора Сан Пауло см. Diebold W.J. The Ruler Portrait … P. 13.

92 Pizzinato R. Vision and Christomimesis … P. 156.

придворные поэты приписывали равную ему мудрость, которая позволила ему быть одновременно королем и богословом[93].

Итак, авторы миниатюры с помощью значимых деталей, композиционных приемов и пояснительных текстов создают икону идеального правителя, благословенного Богом. При этом некоторые элементы изображения могут приобретать дополнительный смысл. Так, балдахин, помимо связи с имперской эстетикой, может трактоваться как символическая граница между земным и Небесным миром[94]. Как отмечают ученые, шатер в каролингской миниатюре нередко выступает в качестве маркера священного пространства. Особенно характерно это для изображений Соломона и других ветхозаветных персонажей[95]. В миниатюре Золотого Кодекса это подчеркивается тем, что балдахин зрительно объединяет нижнюю и верхнюю части композиции. Подобным образом, спускающаяся из-под потолка ткань, отделяющая Божественную Длань от Карла, может трактоваться и как вариант античного мотива *cortina* (лат. покрывало, завеса), позднеримского символа императорского достоинства[96], и как связующее звено между Божественным и земным миром. Так или иначе, эти детали указывают на положение правителя в своеобразной промежуточной зоне, «в преддверии» Божественной реальности[97]. Таким образом, подчеркивается роль Карла как наместника Бога на земле.

Чрезвычайно важной деталью художественного решения миниатюры является взгляд Карла, обращенный к правой части разворота (лист 6r), где изображены двадцать четыре старца, поклоняющиеся Агнцу (Илл. 37). Последние две строчки обширной пояснительной надписи снизу от

93 Pizzinato R. Op.cit. P. 157.
94 Pizzinato R. Op. cit .
95 Gaehde J.E. Le fonti Turonesi // Commentario storico, paleografico, artistico, critic della Bibbia di San Paolo fuori le mura (Codex membranaceus saeculi IX) / Girolamo Arnaldi et al (eds.). Rome: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1993. Pp. 281-98.
96 Dutton P.E., Kessler H.L. The Poetry and Paintings ... P. 71.
97 Pizzinato R. Vision and Christomimesis … P. 152.

композиции подчеркивают эту связь двух парных изображений посредством взгляда правителя[98].

Таким образом, правая часть разворота в определенном смысле представляет собой апокалиптическое видение, открывающееся перед Карлом. Действительно, миниатюра иллюстрирует 4 и 5 главы Откровения, где описывается поклонение двадцати четырех старцев[99] Сидящему на престоле и Агнцу. Последний изображен в круглом медальоне в верхней части композиции. В миниатюре представлен момент, когда старцы поднялись со своих престолов и протягивают Агнцу золотые короны. Их фигуры, равно как и символический образ Христа в медальоне, вписаны в круг, который, по мнению исследователей, можно рассматривать как знак небесной сферы. Пурпурная лента[100] делит окружность напополам, таким образом, выделяется нижняя, более профанная часть неба с большой восьмиконечной звездой посередине. По всей видимости, она отсылает к тварной действительности и освещающему ее Солнцу[101]. Верхняя же часть небесной сферы с образом Агнца, напротив, относится к трансцендентной реальности.

В то же время, авторы богословской программы миниатюры несколько расширяют сюжет Откровения. В композицию включаются персонификации Земли и Океана, расположенные под небесной сферой, в нижних углах изображения. Таким образом, создается картина поклонения Христу-агнцу

98 "Et princeps Karolus uultu speculatur aperto / Orans, ut te cum uiuat longeuus in aeuum."
«И король Карл смотрит широко раскрытыми глазами, / Молясь, чтобы он пребывал с Тобою на протяжении Вечности» Ср.: Dutton P.E., Jeauneau E. TheVerses of the Codex Aureus … P. 93.

99 Двадцать четыре старца символизируют двенадцать Пророков и двенадцать Апостолов, именно так интерпретировала видение, описанное в 4-5 главе Откровения каролингская экзегеза. В своем Комментарии к Откровению Амвросий Аутперт (Ambrosius Autpertus) пишет: "Hoc enim est, coronas ante thronum ponere, quod est in faciem cadere et adorare. Quid itaque per coronas, nisi triumphos victoriae debemus intelligere? Ante thronum enim seniors coronas suas mittunt, quia videlicet electorum Ecclesia, quicquid virtutis, quicquid fortitudinis habet, illi in tramentis suae secretum tribuit, aquo ut vincere posset, accipit. Ipsa enim designatur per thronum, ipsa et per seniores ante thronum." Expositio in Apocalypsin 3, Ambrosii Autperti Opera, Corpus Christianorum // Continuatio Mediaevalis 27 / R. Weber (ed.). Turnhout, 1975. P. 229. Lines 5-11.

100 Р. Пиццинато выдвинул предположение, что пурпурная лента является символическим изображением «моря льда» упоминавшегося в 4 главе Апокалипсиса. Действительно, в пользу этого предположения говорит близость цвета ленты к тону волн, изображенных рядом с персонификацией Океана. Согласуется с этой гипотезой и идущий по пурпурной ленте волнообразный линейный ритм. Ср.: Pizzinato R. Vision and Christomimesis … P. 157.

101 Pizzinato R.Op. cit.

всего творения, видимого и невидимого мира. Торжество Спасителя объединяет не только пространство, но и время. В образах двадцати четырех старцев, которые понимались в каролингское время как 12 Пророков и 12 Апостолов, объединяются Ветхий и Новый Заветы, представляющие собой важнейшие исторические эпохи в христианском мировосприятии. Эта идея подчеркивается текстом, расположенным снизу от миниатюры[102].

В то же время, необходимо отметить, что созерцание правителем сцены поклонения Агнцу может трактоваться не только в смысле мистического видения, но и как предстояние священному образу и созерцание его. Существует мнение, что иконографической моделью для миниатюры с Агнцем послужил мозаичный потолок Аахенской капеллы. К такому выводу склоняются такие авторитетные исследователи как Герман Шницлер, Губерт Шраде, Флорентина Мютерих, Уильям Дибольд[103]. Это предположение не может быть ни опровергнуто, ни подтверждено окончательно, исходя из имеющихся на сегодняшний день данных, поскольку мозаика, расположенная в настоящее время в центральном куполе, является продуктом реставрации XIX века, осуществленной Ж-Б. Бетоном. Каролингское убранство было практически полностью уничтожено в XVIII веке, когда капелла была перестроена в стиле рококо. Наиболее ранним изображением убранства здания является гравюра середины XVIII в.,

---

102 Omnia quae praesens tellus producit alendo
Et maris haec facies limbo circumuenit amplo,
Agne, Deum solio temet uenerantur in alto.
Cana caterua cluens, uatum et uenerabilis ordo,
Coetus apostolicus sertis caelestibus instans
Laudat, adorat, amat deuoto pectore temet.

Все вещи, которые эта земля производит для пропитания
И которые этот образ моря охватывает обширным поясом,
Покланяются Тебе, Агнче, Боже на высоком троне.
Собрание апостолов, подступая с небесными коронами,
Восхваляют, покланяются и любят Тебя преданными сердцами.

103 Schnitzler H. Das Kuppelmosaik der Aachener Pfalzkapelle // Aachener Kunstblätter. 1964. 29. Ss. 17-44; Schrade H. Zurn Kuppelmosaik der Pfalzkapelle und zum Theoderich-Denkmal in Aachen // Aachener Kunstblätter. 1965. 30. Ss. 25-37, особенно Ss. 25-28; Koehler W., Mütherich F. Die Hofschule Karls des Kahlen. Ss. 36-37; Diebold W.J. 'Nos quoque more millius imitari cupientes': Charles the Bald's Evocation and Imitation of Charlemagne // Archiv fur Kulturgeschichte. 1993. 75. No. 2. Pp. 276-78. Также см.: Dutton P.E., Jeauneau E. The Verses of the Codex Aureus … Pp. 113-14.

исполненная Джованни Гьюстино Кьямпини (*Giovanni Giustino Ciampini*), на которой изображена секция центрального свода (Илл. 38.3). На гравюре мы видим сцену поклонения старцев Христу во Славе. Ряд исследователей полагает, что запечатленный Кьямпини потолок претерпел реставрацию в период позднего Средневековья, когда фигура Агнца была заменена образом *Majestas Domini*[104].

Предположение о связи разворота Золотого Кодекса с архитектурно-художественным решением Аахенской капеллы представляется весьма интересным, в особенности, учитывая политический контекст создания рукописи. Согласуется с гипотезой ученых и то, что трон Карла Великого, исполненный по образцу трона Соломона, располагался в западной части верхней галереи церкви, так что император, сидящий на троне, мог созерцать в непосредственной близости мозаику с Агнцем в куполе[105]. Параллели между парными миниатюрами и архитектурой капеллы можно продолжить. Трон Карла Великого, как и фигура Карла Лысого, находится в промежуточной зоне между Небесной и земной сферами[106] (Илл. 38.4). Можно предположить, что параллелизм между архитектурным убранством и композицией рукописи должен был подчеркнуть связь между Карлом Лысыми и его дедом, с одной стороны, и между новым собором в Компьене и Аахенской капеллой, с другой.

Тем не менее, если в основе иконографической программы миниатюры и лежит монументальная мозаичная композиция, нельзя не отметить определенные акценты, которые, с большой вероятностью, принадлежат именно авторам Золотого Кодекса. Так, изображение Агнца приобретает Евхаристический оттенок благодаря изображению Чаши в правой части медальона, в которую тонкой струйкой стекает Кровь Христа. Тема

104 Schnitzler H. Das Kuppelmosaik der Aachener Pfalzkapelle. Ss. 37- 38; Alibert D. La majeste sacree du roi: images du souverain carolingien // Histoire de l'art. 1989. 5-6. Pp. 23-36, особенно Pp. 26-27; Siebigs H.K. Der Zentralbau des Domes zu Aachen: Unerforschtes und Ungewisses. Worms, 2004. Ss. 119-23.
105 Doig A. Liturgy and Architecture from the Early Church to the Middle Ages. Burlington, Vermont, 2008. P. 114.
106 Pizzinato R. Vision and Christomimesis … P. 158.

Евхаристии, имевшая весьма большое значение для богословия Иоанна Скотта Эриугены и оказавшего на него определяющее влияние Псевдо-Дионисия Ареопагита, отразилась и в тексте, идущем по краю медальона с Агнцем[107].

Связь с богословием Эриугены можно увидеть и в необычном мотиве связи двух миниатюр посредством взгляда, обращенного персонажем одной композиции на другую. Известно, что для ирландского мыслителя созерцающий священный образ приобщается к исходящей от Первообраза благодати и претерпевает глубинные духовные изменения. Таким образом, зритель включается в своеобразную систему предстояний сакральным изображениям внутри разворота. Карл предстоит образу Агнца, а зритель вместе с оруженосцами и странами-данницами – правителю, который, опять же, оказывается связующим звеном между Небесным и земным миром.

Нельзя не отметить при этом известный параллелизм образов правителя и Христа, каждый из которых является центральной фигурой одной из частей разворота[108]. Так, в сцене поклонения Агнцу можно проследить черты имперской эстетики. Образы старцев, поклоняющихся Христу и вручающих Ему золотые короны, могут быть рассмотрены как вариант христианизированного мотива *aurum coronarium*[109]. Связаны с ним и персонификации Земли и Океана, являющиеся, впрочем, традиционными для каролингского искусства символами торжества Христа, Его превосходства над земным миром[110]. Можно отметить и другие мотивы, подчеркивающие

---

107 "Suscipit, agne, tuum populus, uenerande, cruorem / Et synagoga suo fuscata colore recessit." «О досточтимый Агнец, народы получают Твою кровь / и синагога, помрачаемая ее цветом, уходит». Мотив помрачаемой Синагоги будет развит регенсбургскими мастерами в миниатюре с Распятием Кодекса Уты.

108 Diebold W.J. The Anxiety of Influence in Early Medieval Art? The Codex aureus of Charles the Bald in Ottonian Regensburg // Under the Influence. The Concept of Influence and the Study of Illuminated Manuscripts / J. Lowden, A. Bovey (eds.). Turnhout, 2007. P. 57.

109 Klauser T. Aurum coronarium. Ss. 129-153.

110 О символическом значении Земли и Океана см. Klauser T. Op. cit. Также см.: Ferber S. Crucifixion Iconography in a Group of Carolingian Ivory Plaques // Art Bulletin. 1966. 48. Nos. 3-4. Pp. 323-34, особенно 327-28; также см.: Pizzinato R. Vision and Christomimesis … Pp. 159-160. Знакомство авторов Золотого Кодекса с этой имперской традицией может быть подтверждено использованием персонификаций в композиции «Христос во Славе» Сакраментария из Метца (Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS lat.

параллелизм короля и Спасителя. Так, взгляд Карла встречается с обращенным к нему ответным взором Агнца. Связь центральных образов двух миниатюр подчеркивается композиционным и колористическим решением страниц. Например, отсылающий к Небесному своду круг рифмуется с балдахином, символизирующим небо. Цвет подчеркивает соответствие между сферами в двух частях разворота: Агнец и Божественная Длань изображены на зеленом фоне; ультрамарин под сводом навеса повторяет оттенок Небесного свода в центральной части, где изображены старцы[111]. Диалог между миниатюрами можно проследить и при закрытии рукописи, когда одна миниатюра накладывается на другую и, таким образом, происходит их символическая «встреча». Агнец оказывается прямо над Божественной Дланью, а лицо Карла совпадает с восьмиконечной звездой, символизирующей солнце[112].

Таким образом, авторы иллюминированного разворота посредством образов и текстов подчеркивают тесную связь правителя со Христом. Весьма глубокое раскрытие этой идеи в художественном решении парных миниатюр Золотого Кодекса стало импульсом для художников и богословов X – XI века, авторов миниатюр регенсбургских рукописей оттоновского времени. В этих памятниках будет подхвачен и творчески переосмыслен не только мотив параллелизма правителя и Христа, но и другие значимые темы, раскрытые в композициях каролингского манускрипта: легитимность правителя, Божественное благословение его власти, тема Евхаристии.

1141, fol. 5v – 6r), великолепной рукописи, созданной в придворной школе Карла Лысого к его коронации как короля Лотарингии в 869 г. Возможно, рукопись создавалась силами тех же мастеров, которые трудились над Золотым Кодексом. В Сакраментарии из Метца персонификации связаны с текстом песнопения Sanctus, сопровождающего миниатюру, однако так же, как и в Золотом Кодексе, они поклоняются и молятся торжествующему Христу. О близком стилистическом родстве двух рукописей см.: Mütherich F. Sakramentar von Metz: Fragment. Ms. Lat. 1141, Bibliotheque nationale, Paris. Vollständige Faksimile-Ausgabe. Graz, 1972. Vol. 2. Ss. 28-32; Koehler W., Mütherich F. Die Hofschule Karls des Kahlen. S. 169; Deshman R. Antiquity and Empire in the Throne of Charles the Bald // Eye and Mind: Collected Essays in Anglo-Saxon and Early Medieval Art / A. S. Cohen (ed.). Kalamazoo, 2010. P. 185.

111 Pizzinato R. Vision and Christomimesis… Pp. 161 – 162.

112 Об этом см.: Dutton P.E. Charlemagne's Mustache: And Other Cultural Clusters of a Dark Age. New York, 2004. Pp. 112-13.

Следующая миниатюра Золотого Кодекса, композиция «Христос во Славе» (Илл. 38), расположенная на листе 6v, также имела большое значение для развития миниатюры Регенсбурга. В центре страницы изображен Христос в золотой мандорле. Спасителя окружают образы Пророков в круглых медальонах, объединенных ромбовидной рамкой[113]. В углах представлены евангелисты за работой вместе с Тетраморфом. Образцом для композиции, по мнению исследователей, стала миниатюра «Христос во Славе» Библии Вивиана[114], образный строй которой практически полностью совпадает с миниатюрой Золотого Кодекса. Важной особенностью последней являются подробные текстовые комментарии, которые расположены не только сверху и снизу от изображения, но и внутри него, на пурпурных лентах, отделяющих различные части композиции друг от друга. Тексты гекзаметров существенным образом углубляют смысл образов.

Ярким примером подобного дополнения образов текстом является идущая вдоль мандорлы со Христом надпись[115]. Как справедливо замечает В. Петров, в словах “librat tetragonum mundum” (лат. «уравновешивает четырехугольный мир») находит отражение античная концепция *mundus quadratus*, квадратного мира. *Quadratus* является латинским эквивалентом грецизму *tetragonus*. Квадрат, самая устойчивая из всех геометрических фигур, был знаком стабильности и добродетельности. Именно в значении «устойчивый, добродетельный» используется это слово у Платона, Аристотеля, Симонида[116]. Несмотря на бытовавшее в позднеантичной и раннесредневековой науке представление о сферичности мира[117], в

113 Исайя располагается в верхнем медальоне, Даниил в нижнем, Иезекииль в левом, а Иеремия в правом.
114 Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS lat. 1, f. 329v.
115 CHR[ISTU]S UITA HOMINUM CAELORUM GLORIA SUMMA
LIBRAT TETRAGONUM MIRO DISCRIMINE MUNDUM
Христос, жизнь человеков, высшая слава небес,
Уравновешивает четырехугольный в чудесном различении мир.
116 Петров В. В. «Кифара» и «псалтерий» в символической органологии античности и раннего средневековья // Историко-философский ежегодник. 2008. М., 2009. С. 27—51, особенно С.50.
117 Tertullianus. Ad nationes // Patrologiae Cursus Completus: Series Latina. Vol. I / Migne J.-P. (Ed.). Paris, 1844. Col. 590D–592A (Liber II, cap. 4); Augustinus. Sermones // Patrologiae Cursus Completus: Series Latina. Vol. XXXVIII / Migne J.-P. (Ed.). Paris, 1841. Col. 1395–1398 (Sermo 306 B); Marius Victorinus. Explanationes in Ciceronis rhetoricam // Patrologiae Cursus Completus: Series Latina. Vol. LXIV / Migne J.-P. (Ed.). Paris,

символическом плане античные авторы нередко рассуждали о квадратном мире[118]. Символизм квадрата как знака тотальности Вселенной вместе с символизмом числа четыре были усвоены и переосмыслены христианской культурой. Квадрат «наложился» на образ Креста, охватывающего собою все концы Вселенной в тексте «Пасхальной песни» Целия Седулия[119]. Беда Достопочтенный в своем сочинении «О храме» пишет о квадратном, то есть добродетельном мире, где люди стремятся стяжать добродетели[120]. Множество примеров «четверичного понимания мира»[121], тесно связанного с концепцией мира-квадрата, встречается в ирландской латинской традиции VII – X века. Ярким примером может служить приписанный блаженному Иерониму пролог анонимного комментария на Евангелия, в котором упоминается праотец Адам, символически охватывающий собой все концы света. Подобное толкование восходит к апокрифам, в которых имя A-D-A-M понималось как акроним, образованным из греческих букв, обозначающих стороны света. Весьма важна концепция квадратного мира для поэмы “Aulae siderae” Иоанна Скотта Эриугены, где автор осмысляет ее не только в пространственном, но и во временном аспекте, применительно к астрономическим наблюдениям.

1847. Liber I, cap. 6. Подбор мнений относительно формы мира см.: Aëtiana. The Method and Intellectual Context of a Doxographer. / J. Mansfeld, D. T. Runia (eds.). Leiden, 2009. Vol. 2: The Compendium. Part 1. Ср.: Петров В.В. «Звездный храм» Иоанна Скотта — космос, выстроенный философом// Анатомия философии: как работает текст / Сост. и отв. ред. Ю. В. Синеокая. М., 2016. С. 282.

118 Петров В.В. Ук. соч. В.В. Петров ссылается на св. Амвросия Медиоланского: Ambrosius Mediolanensis. De Abraham // Patrologiae Cursus Completus: Series Latina. Vol. XIV / Migne J.-P. (Ed.). Paris, 1845. Liber II, cap. 9, § 65; cap. 11, § 80 (col. 451–494)., а также на одну из загадок Альдхельма, английского церковного писателя VII – VIII вв. Ср.: Aldhelmus. Aenigmata 95, 5: [о ночи] «Для меня нет отдельных сущностей, я лишь окутываю синевой квадратный мир. Недругом мне — любезная всем подруга, озаряющая мир титанова лампада Феба»; Ibid. 79,7: «мы [Солнце и Луна] делим квадратный мир обоюдным законом, правим ходом ночей и колесницами дней».

119 Sedulius. Carmen paschale // Patrologiae Cursus Completus: Series Latina. Vol. XIX / Migne J.-P. (Ed.). Paris, 1846. Liber I, vv. 355–363 (col. 583–596). Петров В.В. «Звездный храм» Иоанна Скотта … С. 283. Здесь можно вспомнить и позднейший анонимный ирландский пролог, в котором стороны Креста сопоставляются с именем Адама. Подобно тому, как у Седулия крест охватывает всю Вселенную, праотец Адам охватывает собой все четыре стороны света. Это толкование восходит к апокрифическим текстам, в которых слово «Адам» трактовалось как акроним, содержащий первые буквы греческих названий сторон света.

120 Beda Venerabilis. De templo // Patrologiae Cursus Completus: Series Latina. Vol. XCI / Migne J.-P. (Ed.). Paris, 1862. Liber I, §§ 1031–1035. Петров В.В. «Звездный храм» Иоанна Скотта … С. 285.

121 Петров В.В. Ук. соч. С. 284.

Таким образом, стих Золотого Кодекса опирается на давнюю традицию символического осмысления Вселенной. Эти идеи находят отражение и в композиционном решении миниатюры. Мандорла располагается внутри ромбовидной ленты, которая соединяет медальоны с Пророками и оказывается визуальным воплощением «квадратного мира». Таким образом, художественными средствами визуализируется концепция объединения всего мира во Христе. Образ Спасителя в центре ромба может быть прочитан и в связи с образом Креста, охватывающего всю Вселенную, и в связи с представлением об Адаме: Христос, будучи «новым Адамом», охватывает собой весь мир. Особенно важной оказывается связь надписи Золотого Кодекса с идеей гармонии, уравновешивания мира во Христе[122]. Расположенный в центре увеличенный в масштабе образ Спасителя является зрительной доминантой миниатюры и разрешает в себе все противоположности, снимает противоречия.

Композиционная организация страницы каролингской рукописи, выстроенной по схеме «ромб на прямоугольнике», равно как и концепция *mundus quadratus*, будет иметь большое значение для оттоновского Регенсбурга. Связь этой идеи и образного строя миниатюры Золотого Кодекса еще раз подчеркивается надписью, идущей сверху и снизу от композиции[123].

Как следует из надписей, «Восемь предводителей», которые «начертаны в разных фигурах» - это образы Пророков и Апостолов, окружающие изображенного в центре Спасителя[124].

---

122 Эта идея является весьма важной для Эриугены См.: Petroff V. “Armonia rerum” … С. 98.

123 ORDINE QUADRATO VARIIS DEPICTA FIGURIS
AGMINA S[AN]C[T]ORUM GAUDIA MAGNA VIDENT
PAGINA NUNC PRAESENS RETINET SPLENDORE UENUSTO
QUAE PROCERES OCTO ORE PIO REBOANT
В *квадратных* порядках, начертаны *в разных фигурах,*
Сонмы святых созерцают великую радость.
Эта страница представляет в блеске и великолепии
То, что восемь предводителей возглашают благими устами.

124 EX QUIBUS ISAIAS DIUINO MUNERE FARTUS

Эти стихи, идущие вдоль пурпурных лент рядом с медальонами и угловыми рамками, подчеркивают единство благой вести у Пророков и евангелистов. Ветхозаветные провозвестники Спасителя свидетельствовали о нем благодаря Божественному вдохновению, евангелисты также несли в мир благую весть, но уже непосредственно встретившись со Христом. Таким образом, во Иисусе объединяется Ветхий и Новый Заветы. Подчеркивая идею того, что Пророки провозвестили Спасителя, *предвидели* Его Воплощение, стихи акцентируют внимание на непосредственности «видения» Христа «сонмами святых» (*agmina sanctorum … vident*). Мотив созерцания (столь важный для разворота с Карлом и Агнцем) усиливается взглядами Пророков, направленными на Иисуса. Их связь со Христом подчеркивается ромбовидной лентой, которая соединяет медальоны с образом Спасителя.

Одновременно эта рамка выполняет еще одну важную символическую функцию, выделяя внутреннее сакральное пространство с изображением Христа. Композиционный ромб, символически связанный с пространством Божественной Реальности, Вечности, противопоставляется более периферийным зонам, связанным со временем, – медальонам с Пророками, символизирующим ветхозаветную эпоху и образам евангелистов в угловых компартиментах, отсылающих ко времени после пришествия Иисуса. Таким образом, возникает динамика от центра композиции к периферии. Она

HIEREMIAS PARITER D[OMI]NI MIRACULA PSALLUNT
HIEZECHIHEL SEDEMQUE D[E]I DESCRIBIT ET ISTA
ET DANIEL CHR[ISTU]M NARRAT DE MONTE RECISUM
HUMANU[M] CHR[IST]I DESCRIBIT MATTHEUS ORTUM
SCRIBENDO PENITRAS CAELU[M] TU MENTE IOHANNES
MORE BOAT MARCUS FRENDENTIS UOCE LEONIS
MUGIT AMORE PIO LUCAS IN CARMINE CHR[IST]I
Из каковых Исайя, исполненный пророческого дара,
Равным образом и Иеремия, воспевают чудеса Господни,
[Также и] Иезекииль описывает их и Престол Господень
И Даниил повествует о Христе [как об] отторгнутом от горы
Человеческую родословную Христа описывает Матфей
Ты, Иоанн, описанием Премудрости (Разума) достиг Неба.
Марк звучит (букв. ревет) громким голосом, соответствующим нраву яростного льва
Лука мычит в благочестивой песне о любви Христа.

соответствует идее проповеди о Спасителе ветхозаветных Пророков и евангелистов. Иносказательный характер благовествования ветхозаветных авторов находит отражение в расположении их образов в небольших медальонах в противоположность евангелистам, занимающих широкие угловые поля. Таким образом, наглядно демонстрируется, что пророчества о Христе раскрываются в Евангелиях. Итак, благая весть о Спасителе, исходя из центра композиции, распространяется вовне, охватывая весь мир не только в пространственном, но и во временном аспектах.

Итак, система геометрических полей, в которую включены образы композиции, определяет их символические связи. Характер этих связей будет воспроизводиться и творчески развиваться в миниатюрах оттоновского времени в Регенсбурге. Особое значение для мастеров рубежа тысячелетий будет иметь принцип динамического развития от центра к периферийным частям иллюминированной страницы. Завершая рассмотрение трех «богословских» композиций Золотого Кодекса, можно отметить еще одну важную деталь, имевшую развитие в искусстве оформления регенсбургских рукописей. Эти три миниатюры, наполненные сложными теологическими отсылками, вынесены авторами программы каролингской рукописи в начало кодекса. Подобное расположение наполненных множественными богословскими смыслами композиций в начале манускрипта, как отмечает У.Дибольд, будет воспроизводиться в мастерской Регенсбурга.

За тремя рассмотренными композициями следуют таблицы канона Евсевия и иллюминированные страницы, предваряющие тексты каждого Евангелия. Листы с таблицами канонов (листы 7r – 12v) (Илл. 38.5-38.6) оформлены в виде арок, опирающихся на колонны, имитирующие фактуру мрамора. На листе 11r появляются дополнительные ромбовидные вставки с символами евангелистов. Капители украшены лепестками, мотивами веера, волютами и импостами. По краю арки идут орнаментальные ленты с растительными и геометрическими мотивами, которые повторяются на обеих страницах

разворота. В тимпанах же представлены образы Тетраморфа, которые вместе держат книгу или развернутый свиток. Данный тип композиций получил название «Согласие евангелистов»[125]. Наиболее известным примером данной иконографии в каролингском искусстве является серия таблиц канонов в Евангелии из Суассона[126] (Илл. 38.7), которое, по мнению исследователей, служило образцом для авторов Золотого Кодекса[127]. Отметим, что иконография *concordia evangeliorum* будет творчески переосмыслена в кодексах, созданных в мастерской Регенсбурга.

За таблицами канонов следуют тексты Евангелий. Каждому тексту предшествуют три иллюминированные страницы: миниатюра с образом евангелиста, декоративная страница с символическим изображением Христа и инициал, открывающий текст Евангелия.

На листах 16r, 46r, 65r, 97r представлены образы евангелистов (Илл. 39 – 42). Они изображены восседающими на тронах, в туниках и тогах, осененные полукруглыми арками. Взгляды их устремлены вдаль, Матфей, Лука и Иоанн смотрят вверх, Марк, задумавшись, смотрит вниз, подперев рукой голову. Евангелисты представлены за работой, в правой руке у каждого перо. Образы Матфея и Иоанна отличаются от остальных. Первый пишет на свитке в то время, как остальные авторы представлены с кодексами, а второй изображен как седовласый старец, в то время как прочие напоминают скорее мужчин среднего возраста. Возможно, эти отличительные особенности двух евангелистов связаны с тем, что они относились к первому поколению апостолов.

125 Klemm E. Die ottonischen und frühromanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek. Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Wiesbaden, 2004. Textband. S.45.
126 Paris, Bibliotheque Nationale lat. 8850; Придворная школа Карла Великого, нач. IX в.
127 Klemm E. Die ottonischen und frühromanischen Handschriften … S.44.; Schramm P.E., Mütherich F. Denkmale der deutschen Könige und Kaiser München, 1981.

Образы апостолов стилистически связаны с памятниками каролингской школы миниатюры Реймса, относящимся к группе Евангелия Эбо[128] (Илл. 14.3). Их роднят естественность поз и динамичность живописной моделировки одежд. При этом архитектурное окружение напоминает Евангелие из Суассона (Илл. 42.1). В целом, миниатюры можно отнести к древнему иконографическому типу авторского изображения, восходящему к позднеантичным памятникам. Традиция изображений евангелистов и выделения начал текстов художественным декором возникла, судя по всему, вскоре после сложения традиции чтения отрывков Евангелий, приуроченных к определенному событию церковного года (около V века)[129]. Как и в так называемом Евангелии святого Августина[130] (VI век), в котором впервые встречается подобное оформление текстов Св. Писания, евангелисты Золотого Кодекса представлены на тронах, а сверху располагается соответствующий образ символического животного (Илл. 42.2).

За изображениями евангелистов следуют парные декоративные страницы, исполненные в соответствии с общими композиционными принципами. Как считают исследователи, в левой части этих разворотов представлены символические образы Христа. Так, на листе 16v расположено изображение Льва (Илл. 43). Вдоль края центрального медальона идет пояснительная надпись[131].

Представление о том, что лев «никогда не спит» восходит к «Физиологу», позднеантичному труду энциклопедического характера. Эта особенность животного связывает его, по мнению древнего автора, с воскресшим Христом. Параллель между львом и Спасителем подчеркивается образами Тетраморфа в круглых медальонах, расположенных по углам внутреннего

128 Epernay, Bibl. Mun. Ms. 1.
129 Calkins R.G. Illuminated Books of the Middle Ages. Cornell University Press, 1983. P. 31.
130 Cambridge, Corpus Christi College Library, Ms. 286, 129v.
131 HIC LEO SURGENDO PORTAS CONFREGIT AUERNI
QUI NUMQUAM DORMIT NUSQUAM DORMITAT IN AEUUM
Сей Лев, восстав, разрушил врата преисподней,
Который никогда не спал и никоим образом не дремал в Вечности.

поля миниатюры. Изображения четырех апокалиптических животных традиционно окружают Иисуса в композициях «Христос во Славе»[132]. Декоративная страница со львом, таким образом, несколько видоизменяя, воспроизводит эту иконографию, рифмуясь с образом Христа во Славе в начале рукописи. При этом делается акцент на одном из значимых аспектов миссии Христа, в данном случае, Воскресении и победе над дьяволом.

Наиболее очевидна связь миниатюр серии с иконографией *Majestas Domini* во второй композиции, предваряющей Евангелие от Марка. На листе 46v (Илл. 45) представлено изображение Христа в полный рост в белых одеждах. Фактически, в декоративной странице вновь воспроизводится иконография «Христос во Славе» – образ Спасителя в белых одеждах расположен в центре ромба, с четырех сторон окруженного медальонами с образами Тетраморфа. Геометрическая рамка, отсылающая к концепции квадратного мира, а также расположенные вокруг Иисуса звезды делают акцент на Вселенском масштабе Божественной власти Христа.

В центре третьей композиции серии (лист 65v), предшествующей Евангелию от Луки, представлен медальон с Агнцем (Илл. 47). Как и в случае с декоративной страницы со Львом, миниатюра отсылает к иконографии «Христос во Славе»: образ Спасителя окружают изображения Тетраморфа, расположенные в углах листа. В то же время, Агнец как символ Иисуса известен с первых веков христианства и неизменно отсылал к Жертве Христа, отдавшего себя во искупление грехов всех людей[133]. Первым сравнил Христа с пасхальным агнцем Иоанн Креститель, говоря: «Вот Агнец Божий, который берет на Себя грех мира» (Ин. 1.29). Это же значение подчеркивается и надписью, идущей вдоль края медальона[134].

---

132 Самым ранним примером подобной иконографии является Евангелие Раббула VI в. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Plut. I, 56. Лист 13v.

133 Beckwith J. Die Kunst des frühen Mittelalters ... S. 32.

134 HUNC MOYSES AGNUM MONSTRAUIT LEGE FUTURUM
CUNCTIS PRO POPULIS SUFFERRI UULNERA MORTIS
Моисей показал как [новый] Закон сего грядущего Агнца

Жертвенный характер символа Иисуса сближает его с Тельцом, символическим животным, соответствующим, сообразно трактовке блаженного Иеронима, Луке. Иероним объясняет это соответствие тем, что Евангелие от Луки начинается с рассказа о жертве Захарии[135]. Эта связь подчеркивает акцент на Жертве Христа, которая становится, таким образом, центральной темой миниатюры.

В центре последней композиции серии представлен образ Божественной Длани (Илл. 49). Десница изображена в центре ромба, вписанного в медальон, который окружен несколькими кольцами орнаментальных лент. Рамка вокруг Длани вновь отсылает нас к идее тотальности Божественного могущества. Подчеркивает эту идею и надпись, идущая вдоль края медальона[136].

При этом текст со всей очевидностью выводит на первый план тему Божественного покровительства власти Карла Лысого. Именно в таком значении образ Длани используется и в изображении правителя в Золотом Кодексе (лист 5v), и в других памятниках придворной школы. Итак, последний, четвертый лист серии фокусируется на теме Небесного благословения власти.

В этой связи можно отметить важное отличие этой композиции от трех других, а именно отсутствие изображений Тетраморфа вокруг центрального образа. Несмотря на присутствующую параллель между миниатюрой с Божественной Дланью и иконографией *Majestas Domini*, которая возникает благодаря окружающей Руку ромбовидной рамке, центральной темой иллюминированной страницы оказывается уже не богословское осмысление

Который претерпел смертельные раны за всех людей.

135 Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. М., 2000. Т.16.С. 699 – 703.

136 DEXTERA HAEC PATRIS MUNDUM DICIONE GUBERNANS
PROTEGAT ET KAROLUM SEMPER AB HOSTE SUUM
Десница Отца, удерживающая под своей властью Вселенную,
да защитит всегда и Карла от его врагов.

миссии Христа, но Его связь с наместником Бога на земле. Выделяет композицию среди других миниатюр серии и характер центрального образа. Лев, Агнец, образ Христа во Славе являются традиционными иконографическими типами изображения Спасителя. Более того, они созвучны символам евангелистов, Льву, Тельцу, Человеку, каждый из которых, по мысли Иринея Лионского, отражает ту или иную сторону Личности Иисуса. Таким образом, автор программы Золотого Кодекса осуществляет тонкую игру символами. Параллельно со ставшей к каролингской эпохе традиционной последовательностью пар евангелистов и Тетраморфа он выстраивает еще одну линию символических образов Христа, немного отклоняясь от привычного ряда и меняя их местами. При этом, в новую череду символов включается изображение Длани, связанное с темой власти. Данное художественное решение в известном смысле символически возвышает мотив божественного покровительства власти и самого Карла на уровень христологической проблематики трех других страниц серии. Череда украшающих рукопись миниатюр, таким образом, оказывается закольцованной: параллель Христа и Карла, раскрытая в первой паре композиций манускрипта, повторяется на иносказательном языке символов в серии декоративных страниц перед текстами Евангелий. Первая и последняя миниатюра Золотого Кодекса оказывается посвященной ее заказчику, Карлу Лысому.

Нельзя не отметить, что символические образы Спасителя, Божественная Длань, Агнец будут воспроизводиться и по-новому переосмысляться в композициях рукописей оттоновского Регенсбурга. Есть мнение, что и прослеживающаяся в Золотом Кодексе связка темы власти и серии предваряющих Евангелия композиций также нашла отражение в творчестве мастеров рубежа тысячелетий.

Большое значение имели для мастеров Регенсбурга и страницы с инициалами, образующие пары с рассмотренными символическими

изображениями Христа (Илл. 44, 46, 48, 50). Орнаментальное решение декоративных композиций, восходящее, по мнению исследователей, к школе Метца[137] (Илл. 17), отдельные мотивы, а в некоторых случаях и целые страницы будут заимствованы мастерами X – XI вв. Нельзя не отметить еще раз общее композиционное и орнаментальное решение миниатюр с образами Христа и полностраничных инициалов, усиливающее единство разворота. Как можно убедиться, взаимосвязь парных листов постоянно прослеживается в художественном решении страниц рукописи, что, как уже упоминалось, оказало большое влияние на иллюминированные рукописи Регенсбурга.

Подобным образом получит творческое развитие еще одна стилистическая особенность иллюминированных страниц Золотого Кодекса. Речь идет о том, что в некоторых композициях отдельные декоративные элементы перекрывают другие. Так, например, в полностраничном инициале *LIBer generationis*, открывающем Евангелие от Матфея (Илл. 44), треугольные вставки, раскрывающиеся, подобно створкам дверей, по сторонам от центрального поля, «накладываются» на орнаментальные ленты, образующие рамку композиции. Можно проследить, как золотые полосы скрываются под «створками», а затем вновь показываются из-под них. Этот эффект[138] «многослойности» декоративной страницы будет весьма активно развиваться в творчестве регенсбургских мастеров, будет усилен благодаря ряду художественных приемов и приобретет идейное богословское осмысление.

Итак, в художественном оформлении Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам, можно выделить ряд важнейших особенностей, оказавших определяющее влияние на миниатюру Регенсбурга. Во-первых, в композициях манускрипта получила весьма яркое раскрытие тема власти. Авторы миниатюр разработали ее чрезвычайно многогранно, подчеркивая Божественное покровительство власти короля, его связь со Христом, и сформировали образ

137 Ср.: Сакраментарий Дрого, Paris, Bibliotheque Nationale lat. 9426. Метц, между 840 и 855 г.

138 Данный эффект в случае описанного инициала Золотого Кодекса снова подчеркивает его функцию перегородки.

идеального императора Запада, синтезирующий в себе различные эстетические традиции. Во-вторых, в ряде композиций Золотого Кодекса прослеживается тесная взаимосвязь образов и орнаментального декора страницы. При этом большое значение приобретает пояснительный текст, выстраивающий логику взаимосвязей персонажей. В-третьих, в художественном оформлении Золотого Кодекса прослеживается взаимосвязь между парными иллюминированными страницами, образующими разворот. Парные композиции выполняют функцию перегородки, отделяющей одну часть текста от другой. Наконец, в-четвертых, в отдельных декоративных страницах Золотого Кодекса прослеживается наложение отдельных декоративных элементов на других, что порождает многослойность композиции. Данные особенности великолепной каролингской рукописи будут развиваться в творчестве регенсбургских мастеров рубежа X – XI веков.

1.3. Градуал и Прозар, Книга Перикоп из Санкт-Эммерам, Сакраментарий св. Вольфганга. Анализ стиля декоративных страниц и общей композиционной организации рукописей, созданных в мастерских Регенсбурга в конце X века

Градуал и Прозар представляет собой рукопись, состоящую из 98 листов размером 292 x 244 мм. Переплет из белой свиной кожи относится началу XVII столетия. Кодекс является сборником песнопений, секвенций, большая часть которых принадлежат монаху из обители Санкт-Галлен Ноткеру Заике (ок. 840 – 912 гг.)[139]. В то же время, по мнению исследователей, секвенция *Gaudens ecclesia*[140] (лист 88 r/v), посвященная дню памяти св. Эммерама указывает на то, что рукопись была создана в мастерских Регенсбурга. Еще одно указание на святого находится в *Laudes* на

139 Suckale-Redlefsen G. Die Handschriften des 8. bis 11. Jahrhunderts der Staatsbibliothek Bamberg. Katalog der illuminierten Handschriften der Staatsbibliothek Bamberg. 2 Bände. Wiesbaden, 2004. Textband. S. 104.
140 Kuder U. Die Handschriften. S. 30.

листе 92r. Основную часть рукописи составляет градуал (листы 1 – 72), за ним следует прозар (листы 73 – 89), за ними антифоны, тропы и другие дополнения. По всей видимости, рукопись была передана Генрихом II в библиотеку Бамбергского собора, о чем свидетельствует библиотечная запись 1749 года на лицевой стороне обложки[141]. Отсюда книга перешла в Бамбергскую государственную библиотеку, где хранится и ныне под инвентарным номером Msc. Lit. 6.

Художественное оформление рукописи состоит из декоративных страниц и инициалов. Окруженная рамкой декоративная страница, предваряющая 1 воскресенье Адвента *Dominica Quarta ante natale Domini* (лист 8 v), изначально была первой страницей и оформляла начало рукописи (Илл. 68). После повторного переплетения в 1611 г. она оказалась в середине тетради, так что рукопись начинается инициалом *Ad te levavi* (лист 1r) (Илл. 69.1). Текст инициала листа 8r исполнен крупными золотыми буквами по пурпурному фону. Инициал окружен по периметру орнаментальной рамкой, каждая сторона которой разделена на три отрезка. Угловые сегменты занимают парные ряды трилистников; внутренний исполнен голубой или фиолетовой краской, а внешний – алой. Середины сторон занимают широкие лепестки в форме сердца, окруженные с разных сторон алыми и фиолетовыми трилистниками. Композиционная организация листа с орнаментальной рамкой, разделенной на восемь сегментов, была заимствована из Золотого Кодекса. Подобным образом организованы, например, текстовые страницы 14v, 15r, 17v, 18r и многие другие. Так же и орнаментальный декор страницы тесно связан с каролингской рукописью. Так, использование парных рядов растительных мотивов неоднократно встречается в Золотом Кодексе (листы 15v, 34r, 56v, 57r и др.), а мотив в среднем сегменте заимствован из листа 56r каролингского кодекса.

141 Suckale-Redlefsen G. Die Handschriften des 8. bis 11. Jahrhunderts der Staatsbibliothek Bamberg. S.104.

Другие страницы градуала украшены инициалами различной величины (высота буквиц варьируется от 3,5 до 15 см.), в общей сложности, на страницах рукописи располагаются 198 инициалов. Наиболее крупные буквицы соответствуют значимым дням церковного календаря: инициал *P-uer natus* соответствует рождественской мессе (6v), инициал *D-omine* – Вербному воскресенью (35v) (Илл. 69), *R-esurrexit* – Пасхе (40v), *S-piritus* – Пятидесятнице (50r), *N[unc scio vere] quia misit* – дню святого Петра (54v), *D-omine in tua mi* – первому воскресенью после Пятидесятницы (62v). К этой группе буквиц примыкает инициал *N-atus ante secula*, открывающий секвенциарий (73r). Эти крупные инициалы образованы золотыми и серебряными лентами, из которых выходят спиралеобразные завитки, разрастающиеся многочисленными бутонами и трилистниками. В местах узловых сочленений элементов буквицы располагаются плетеные узлы. Кроме того, в тексте градуала присутствуют два историзованных инициала, расположенный на первой странице рукописи инициал *Ad te levavi* (1r) (Илл. 69.1), а также инициал *V-iri Galilei*, посвященный Вознесению Господню (48v) (Илл. 69.2). Основу инициала на первой странице рукописи составляет огромная буква *A*, образованная золотыми лентами. В чрезвычайно сложном сплетении выходящих из нее завитков изображены две фигуры юношей, одетые в короткие туники и длинные панталоны. Это символические изображения душ, восходящих ко Христу, погрудное изображение которого располагается в верхней части инициала. По всей видимости, с концепцией восхождения души к Богу связано изображение павлина в левой верхней части инициала. Персонажи изображены в графической манере: контуры их фигур намечены серебряным карандашом, и только нимб Христа и подолы одежд аллегорий выделены золотой краской. Подобным же образом исполнен историзованный инициал *V-iri Galilei* (48v), слева от которого изображена группа молодых людей, с которыми беседует Ангел, расположенный внутри самой буквицы. Группа персонажей, иллюстрирует содержание песнопения, открывающегося цитатой из Деяний Апостолов

“Viri Galilei quid admiramini aspicientes in caelum” (лат. «Мужи Галилейские! Что вы стоите и смотрите на небо?» Деян., 1. 11). Как и в инициале на первой странице рукописи, только нимбы юношей и Ангела выделены золотой и серебряной краской.

Как отмечают исследователи, подобный тип линейного изображения персонажей с небольшими вкраплениями краски характерен для произведений школы Рейхенау последней трети X века, таких как, например, иллюминированная рукопись из Лейпцигской Университетской библиотеки (Rep. I 57) (Илл. 69.3). Одновременно Ульрих Кудер указывает на связь стиля декоративных инициалов регенсбургской рукописи с памятниками школы Рейхенау так называемой группы Руодпрехта[142], приводя в пример флорентийский Сакраментарий[143]. В то же время, Сукале-Редлефзен отмечает определенные параллели между регенсбургской рукописью и градуалом, созданным в монастыре Айнзидельн[144] (Илл. 69.4). Как отмечает исследователь, обе рукописи содержат секвенции Ноткера Заики, случай весьма редкий для конца X века, а также имеют определенные параллели в оформлении буквиц, как, например, инициала *P-uer natus*[145]. Предположение о влиянии школы Айнзидельна на стиль оформления регенсбургской рукописи опирается на личную связь с монастырем епископа Вольфганга, принявшего в нем монашеский постриг и служившего в нем до вступления в епископский сан[146].

Таким образом, в этой рукописи достаточно ярко отразились две важнейшие составляющие регенсбургского стиля декоративного оформления рукописей, которые прослеживаются и в других манускриптах конца X века. Во-первых, это влияние каролингского Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам на орнаментику и композиционную организацию единственной декоративной

142 Kuder U. Die Handschriften. S. 30.
143 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 231.
144 Einsiedeln, Staatsbibliothek, Cod. 121.
145 Ср.: Einsiedeln, Staatsbibliothek, Cod. 121, p. 30 и Staatsbibliothek Bamberg, Msc. Lit. 6, лист 6v.
146 Suckale-Redlefsen G. Die Handschriften des 8. bis 11. Jahrhunderts der Staatsbibliothek Bamberg. S. 107.

страницы рукописи. Во-вторых, это влияние юго-западных оттоновских школ миниатюры X века, повлиявшего на стиль декоративных инициалов.

Так называемая **Книга Перикоп из Санкт-Эммерам** представляет собой рукопись, состоящую из 76 листов размером 210 x 170 мм. Манускрипт помещен в дубовый оклад, обтянутый византийским шелком, датированный приблизительно 1000 г[147]. Лицевую сторону оклада занимает рельеф с изображением Девы Марии на троне, созданный в первой половине XIII в. в Бамберге. Расположенный на оборотной стороне медальон с полуфигурным изображением Ангела был создан в регенсбургских мастерских приблизительно в одно время с рукописью.

Манускрипт содержит чтения, посвященные значимым церковным праздникам, расположенные в порядке годового церковного круга. Кроме того, в состав рукописи входит старейший из известных книжных каталогов монастыря Санкт-Эммерам, относящийся к концу X века, благодаря которому осуществляется атрибуция рукописи. Вероятно, манускрипт был передан Генрихом II вместе с другими регенсбургскими рукописями в монастырь св. Михаила в Бамберге, нахождение его там доказывает запись XIII века[148]. В 1725 году Лотарь Франц фон Шёнборн (с 1693 епископ Бамбергский, 1695 — 1729 архиепископ Майнцский) приобрел рукопись для библиотеки Шёнборнов в Поммерсфельдене, где она и хранится в настоящее время под инвентарным номером Ms. 340.

Художественное оформление рукописи состоит из расположенного в начале кодекса иллюминированного разворота (1v – 2r). В левой части располагается заглавие, исполненное крупными черными буквами “Incipiunt lectiones evangeliorum per omni anni circulum” (лат. «Начало чтений из Евангелий для всего годового круга») (Илл. 70) Текст исполнен поверх пурпурного фона. По нему идут алые ленты, образующие различные геометрические фигуры. В центре ромба, соединяющего середины сторон изображения, располагается

147 Kuder U. Die Handschriften. S. 30.
148 Schramm P.E., Mütherich F. Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. S. 158, pl. 114.

круг с двумя полуокружностями, примыкающими к нему снизу и сверху. Равные ему круги располагаются по четырем углам декоративной страницы. Идущие по краям лент золотые полосы накладываются друг на друга при пересечении, образуя своеобразную сеть, в которую вплетаются слова надписи.

Тесная связь текста с орнаментальным декором подчеркивается и в правой части разворота, на листе 2r (Илл. 71). Здесь заглавные буквы M и N, переплетаясь с золотыми завитками, образуют монограмму, заключающую начало первого чтения, соответствующего Рождественской службе, *Cum esset desponsata* (лат. По обручении…) (Мф. 1, 18). Переплетающиеся с буквицами золотые завитки, идущие по пурпурному фону, напоминают стиль полностраничных инициалов школы Рейхенау, объединенных учеными в так называемую «группу Руодпрехта». На связь со школой Рейхенау указывает и характер трехмерного меандрового орнамента, идущего по периметру обеих страниц. В отличие от страниц Золотого Кодекса, где ленты меандра, изгибаясь, закручиваются в угловых частях орнаментальной рамки, в декоративных страницах книги Перикоп они огибают золотые пластины с орнаментальными крестами. Тот же характерный прием мы находим и в Сакраментарии Петерсхаузен[149], Кодексе Герона[150] (Илл. 71.1). На заимствование меандрового декора из рукописи школы Рейхенау указывает и колористическое решение меандровых лент. Трехмерный меандр окрашен в оранжевый и темно-синий тона таким образом, что цвет ленты меняется при каждом его повороте. Точно такой же прием характерен для указанных памятников школы Рейхенау[151].

Важно отметить, что в использовании меандрового декора в регенсбургской Книге Перикоп прослеживается важная особенность, повлиявшая на последующие памятники миниатюры Регенсбурга. Трехмерный меандровый

149 Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Sal. Ixb. Рейхенау, ок. 960 – 980 гг.
150 Universitat- und Landesbibliothek Darmstadt, Hs. 1948, Рейхенау, 969-976 гг.
151 Ср. Сакраментарий Петерсхаузен, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Sal. Ixb, листы 42r, 43r; Кодекс Герона, Universitat- und Landesbibliothek Darmstadt, Hs. 1948,листы 10v, 11r, 12r, 103r.

орнамент, окружающий по периметру обе декоративные страницы, в каролингском искусстве нередко обозначал символическую границу между сакральным и профаным пространством[152]. Трехмерное изображение лент меандра подчеркивает динамику из одного пространства в другое. Расположение лент меандра на двух страницах единого разворота подчеркивает его пограничный характер. Инициалы выполняют функцию ограждения, отделяющего внутреннее пространство рукописи от внешнего, профанного пространства. В то же время, сквозной характер меандра подчеркивает возможность перехода из одного пространства в другое, а значит, проницаемость этой преграды, задерживающей недостойных и пропускающей внутрь верных. Этот подход к полностраничному инициалу как «проницаемой преграде» будет иметь большое значение в последующих памятника регенсбургской миниатюры и перейдет в памятники периода расцвета регенсбургской миниатюры вместе с орнаментикой, характерной для стиля школы Рейхенау[153].

Последняя рукопись, относящаяся к первому этапу развития регенсбургской миниатюры, так называемый **Сакраментарий св. Вольфганга,** представляет собой кодекс, состоящий из 340 листов размером 340 х 270 мм. Рукопись представляет собой римский сакраментарий, она открывается мартирологием (4v – 9r), за которым следует Канон мессы. Затем идут изменяемые части богослужения в порядке богослужебного года[154]. Чрезвычайно значимым для атрибуции и датировки рукописи является упоминание епископа Вольфганга, “venerabili antistite nostro” (лат. «наш честнейший первосвященник») в молитве на освящение свечей (*Benedictio caerei*). Это позволяет ограничить

152 Банков М.С. Пространство, цвет и свет в объемном меандровом орнаменте книжной миниатюры эпохи Каролингов// Международная научная конференция «Пространство, Движение, Свет в искусстве христианского мира от античности до современности. Изобразительное монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда» 25 января 2019 г. Материалы международной научной конференции. М., 2019. С. 196.

153 Kuder U. Die Handschriften. S. 30.

154 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei. S. 38.

время создания рукописи периодом епископства св. Вольфганга (972 – 994 гг.). Помимо него в молитве упоминается “Otto glorisissimo rege nostro” (лат. «Оттон, наш преславный король»), что указывает на создание памятника после 983 г., года восшествия на королевский престол Оттона III, поскольку Оттон II был к началу служения Вольфганга императором и, следовательно, королем мог именоваться в молитве только его сын, Оттон III. В то же время, как показал Х. Хоффман, в календаре присутствует день памяти св. Ульриха Аугсбургского. Этот епископ, скончавшись в 973 году, был через 20 лет, в 993 году, канонизирован. Соответственно, рукопись, вероятнее всего, была создана между 993 и 994 годом, незадолго до смерти епископа Вольфганга. Как свидетельствую многочисленные текстовые добавления, рукопись уже во время епископа Отберта (992 – ок. 1002 г.) была передана в Верону, где она и хранится вплоть до настоящего времени в городской библиотеке под инвентарным номером Cod. LXXXVII.

Художественное оформление Сакраментария сосредоточено на страницах Канона мессы. Открывает декоративную программу рукописи инициал *In nomine Domini incipit liber sacramentorum*, расположенный на странице 12v. Золотые и серебряные буквы идут по пурпурному фону, окруженные орнаментальной лентой, вдоль которой идут растительные мотивы. В правой части разворота, так же на пурпурном фоне, располагается текст вступительного диалога *Sursum corda*, который окружен трехмерным меандровым декором.

Композиция художественного оформления сакраментария достаточно традиционна для своего времени. Автор декоративной программы выделяет инициалами начало Префация (13v) и Канона (14v) типичными монограммами из соединенных букв *V* и *D* (*Vere dignum*) (Илл. 72) и инициалом *Te igitur*. Буквицы, образованные золотыми лентами, располагаются на пурпурном фоне. Декоративное решение инициалов отмечено уже встречавшимся нам в миниатюрах Регенсбурга

комбинированным использованием золотой и серебряной краски[155], которое связывает рукопись со стилем школы Рейхенау. В то же время, декор орнаментальных рамок находится под влиянием стиля Золотого кодекса из Санкт-Эммерам.

Влияние каролингского манускрипта сказывается и в декоративной странице на листе 14r, которая несколько выбивается из традиционной композиции рукописи. На пурпурном фоне располагается прямоугольная ромбовидная рамка, стороны которой дополнены полукруглыми лепестками, образующими квадрифолий. Вершины ромба соединяют середины сторон пурпурного поля изображения. В центре квадрифолия располагается еще одна золотая ромбовидная рамка с небольшими медальонами по четырем углам. Внутри нее располагается золотая монограмма Христа.

Как справедливо замечает Г. Сварзенски, форма ромбовидной рамки была заимствована из композиции Христос во Славе Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам[156]. Древняя монограмма Спасителя, восходящая к традиции первых веков христианства, располагается в рукописи перед каноном мессы, на месте, традиционно соответствующем композиции Распятие. Таким образом, художник соединяет черты этих двух иконографических типов в одной декоративной странице: ромбовидная рамка отсылает и к форме Креста, и к образу Второго Пришествия Спасителя каролингской рукописи. Таким образом, как и в композициях с Рамвольдом и аббатисой Утой, рассмотренных выше, можно говорить об интересе регенсбургских мастеров к созданию композиций, чей богословский смысл раскрывается не только посредством образного ряда, но благодаря символическому смыслу геометрических фигур и текста, включенного в сложную систему рамок. Одновременно приобретает символическое значение нетрадиционное расположение декоративной страницы, благодаря чему образ, который

155 Kuder U. Die Handschriften. S. 32.
156 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. S. 39.

зритель ожидает увидеть на соответствующем ему месте, «накладывается» на занимающее его место изображение, придавая ему более сложное и глубокое звучание. Подобные художественные приемы будут использоваться в рукописях, созданных в мастерских Регенсбурга в первой четверти XI века.

1.4. Мнения отдельных зарубежных исследователей об изначальном предназначении Сакраментария Генриха II (1014-1024 гг.)

Немецкий исследователь Ульрих Кудер предполагает, что рукопись предназначалась изначально для Регенсбургского собора, однако впоследствии Генрих II изменил ее предназначение для Бамберга. Флорентина Мютерих допускает возможное предназначение рукописи для Регенсбурга, однако предполагает, что манускрипт создавался непосредственно для Генриха II, который вскоре после этого подарил его в Бамберг. Хартмут Хоффман также не видит решительных причин, чтобы считать, что рукопись изначально предназначалась для Бамберга. По мнению Элизабет Клемм, содержание рукописи, порядок праздников не дает никаких особенных указаний по этому поводу. Клемм отмечает, что небольшое выделение по манере написания надписи в календаре, соответствующей празднику св. Петра (*Cathedra Petri*) и выделенный характером шрифта и величиной инициала праздник святых апостолов Петра и Павла указывают на создание рукописи для собора святого Петра. Впрочем, это не способствует прояснению ситуации, поскольку кафедральные соборы и Регенсбурга, и Бамберга были посвящены эти святым. Впрочем, как замечает исследовательница, если рукопись была заказана непосредственно для Бамберга, ее планирование и исполнение должно быть отнесено к достаточно раннему периоду[157]. Таким образом, изначальное предназначение манускрипта до сих пор до конца не установлено. Впрочем, это не мешает многим исследователям, начиная со Сварзенски, отмечая неясность

157 Klemm E. Die ottonischen und frühromanischenHandschriften … Ss. 33 – 34.

предназначения рукописи, относить ее к первому оформлению Бамбергского собора[158].

1.5. Богословская интерпретация пояснительного текста центрального медальона миниатюры с Божественной Дланью из Кодекса аббатисы Уты (около 1020 г.)

Центральный медальон миниатюры с Божественной Дланью окружает исполненная золотыми буквами надпись: “Perpetuo totu[m] nutu cingens D[eu]s aevum, Sanxit ab aeterno: quae condidit omnia verbo” (лат. «Бог, заключая все время Своей вечной Волей, От века освятил все вещи, которые Он создал своим Словом»).

Надпись устанавливает отношениех между Творцом и творением, существующим во времени. Текст подчеркивает, что Бог, «заключающий время» Своей Волей, трансцендентен по отношению к творению и существует в вечности. Основополагающее противопоставление временного мира и вечности, свойственной одному только Богу, восходит к Афанасию Великому[159] (III – IV вв.). Этот подход разделяли в основном все прочие Отцы Церкви. Как писал святитель Григорий Богослов (329 – 389 гг.), Бог «сосредоточивает в Себе всецелое бытие, которое не начиналось и не прекратится», Он «всегда был, есть и будет, или, лучше сказать, есть; ибо слова «был» и «будет» означают деления нашего времени и свойственны естеству преходящему, а Сущий – всегда»[160]. Таким образом, Бог, не причастный тварному миру, существует в трансцендентной реальности, чуждой каких-либо изменений. «Вечностью, - писал прп. Максим Исповедник (580 – 662 гг.), - мы называем некую неподвижную и притом цельную жизнь, уже беспредельную и совершенно неколебимую»[161]. То же понимание Божества как существующего в «вечном настоящем» усвоили и

158 Ср.:Garrison E. Ottonian Imperial Art and Portraiture … P. 138.159 Православная энциклопедия. Т.8. С. 94-98.

159 Православная энциклопедия. Т.8. С. 94-98.

160 Там же.

161 Там же. Ср: Maximus Confessor. Scholia in De divinis nominibus // Patrologiae Cursus Completus: Series Graeca. Vol. IV / Migne J.-P. (Ed.). Paris, 1857. Cap. V, § 4.

Августин и Боэций, через чьи тексты эта идея была усвоена латинским Западом[162]. По всей видимости, в противопоставлении вечности как неизменности и времени как изменчивости проявлялось влияние платонической традиции, противопоставлявшей статичный мир идей и изменчивый мир материи[163]. То же понимание вечности демонстрирует и текст миниатюры Кодекса Уты, характеризующий Бога как "*cingens totum aevum »,* «заключающего все время». Как продемонстрировал А. Коуэн, использование слова *aevum*, производного от греческого *αιών*, которое можно понять и как «вечность», и как «историческое время», акцентирует внимание на вечности Бога, объемлющего, заключающего в себе все моменты времени[164].

Одновременно, сама круглая форма медальона может напоминать о метафоре отношения времени к вечности, предложенной Боэцием в «Утешении философией». Позднеантичный мыслитель уподобляет отношение вечности Бога к происходящим во времени событиям с соотношением центра круга с окружностью[165]. Каждая точка окружности является проекцией ее центра, оказываясь, таким образом, вторичной по отношению к центру, являющемуся источником для каждой из них. Подобным образом и Бог,

---

162 О «вечном настоящем» Бога у Боэция см: Боэций «Утешение философией» и другие трактаты. М., 1990. С. 381, а также С. 412-414; Столяров А.А. Аврелий Августин. Жизнь, учение и его судьбы // Аврелий Августин Исповедь. М., 1997. С. 324. Также см.: Исповедь, XI, 12 – 40; также см.: Cohen A.S. The Uta Codex … P. 32.

163 Православная энциклопедия. Т.8. С. 94-98.

164 CohenA.S. The Uta Codex … P. 32. Также см.: Ladner G.B. The Idea of Reform: Its Impact on Christian Thought and Action in the Age of the Fathers. Cambridge, 1959. Pp. 443 – 448; Kneale W. Time and Eternity in Theology // Procredings of the Aristotelian Society. 1960-61. N.s. LXI. Pp.87 – 108; Kneale M. Eternity and Sempiternity // Procredings of the Aristotelian Society. 1968-69. N.s. LXIX. Pp. 223-238.

165 Боэций Утешение философией, кн. IV, гл. 6. Ср.: Боэций «Утешение философией» и другие трактаты. М., 1990. С. 266-267. Ср. комментарий №152 на С. 331: «Боэций уподобляет соотношение Провидения и судьбы концентрическим окружностям, у которых центр — Провидение, простое и неизменное по своей сущности, божественный Первообраз, а отстоящие от него окружности — судьбы того, что сотворено Богом и подвержено воздействию времени». Также ср.: Leftow B. Boethius on Eternity// History of Philosophy Quarterly. 1990. Vol. 7. No. 2. P. 125. Сравнение Боэция было развито последующей западной богословской традицией. Ср., например, развитие мысли Боэция у Фомы Аквинского: Thomas Aquinas, Summa contra gentiles, Book I, Chapter 66. Перевод отрывка Э. Стамп (Eleonore Stump) и Н. Кретцмана (Norman Kretzmann). См.: Eternity // Journal of Philosophy. 1981. Vol.78. № 8. Pp. 429-458; 441. Также ср. Данте, Божественная комедия, «Ад», VII, 68-99.

существующий в вечной реальности, присутствует в каждом моменте времени, являясь одновременно его источником.

Слова “sanxit ab aeterno” (лат. «от века освятил») указывает на концепцию освящения всего сущего, всего творения. Позитивное отношение к миру как творению Божьему, в целом, традиционно для христианской культуры (вспомним хотя бы характеристику творения как «это хорошо весьма» из Книги Бытия)[166]. В то же время, в концепции освящения творения через приобщение его к Божеству можно увидеть влияние представления о гармоничном мире, пронизанном лучами Абсолюта, характерного для позднего неоплатонизма[167]. Эти идеи нашли отражение в учении Псевдо-Дионисия Ареопагита. Божественный свет пронизывает все сущее и дает ему жизнь[168]. Влияние учения Псевдо-Дионисия на создателей авторов текста представляется вполне возможным ввиду того, что текст трактата «О Небесных иерархиях» доподлинно имелся в монастыре Санкт-Эммерам[169].

В надписи говорится, что Бог создал «все вещи» «своим Словом», то есть посредством логоса (греч. *λόγος*), Христа, второй ипостаси Святой Троицы. Идея творения всего сущего посредством Божественного Слова,

166 Быт. 1.31. Ср.: Серегин А.В. Античная философия и патристика // Античная философия: Энциклопедический словарь. М., 2008. С.57. А.В. Серегин отмечает, что, «христианские авторы заявляли, что ни тело, ни материя сами по себе не являются злом (Origenes. Contra Celsum // Patrologiae Cursus Completus: Series Graeca. Vol. XI / Migne J.-P. (Ed.). Paris, 1857. Liber III, cap. 42; Liber IV, cap. 66; Theodoretus Cyrrhensis. Graecarum affectionum curatio // Patrologiae Cursus Completus: Series Graeca. Vol. LXXXIII / Migne J.-P. (Ed.). Paris, 1864. Liber IV, cap. 46–48; [Dionysius Areopagita]. De divinis nominibus // Patrologiae Cursus Completus: Series Graeca. Vol. III / Migne J.-P.(Ed.). Paris, 1857. Liber IV, cap. 28).»

167Несмотря на негативное, в целом, отношение платонизма к материи и телу, поздние авторы, такие как Прокл Диадох (412-485 гг.) и Олимпиодор Александрийский (до 505 — после 564 гг.) опровергали концепцию «материя-зло». Ср.: Прокл «Комментарий к Алкивиаду», 319, 12; Олимпиодор «Комментарий к «Горгию» Платона» 5, 1. Ср.: Прокл Комментарий к Алкивиаду I. Пер. и комм. Д.В. Бугая // Вопросы философии. 2001. № 4. С. 119–128; Olympiodorus Commentary on Plato’s «Gorgias». Tr. by R. Jackson, K. Lycos, H. Tarrant. Leiden, 1998. Также см.: Месяц С.В. Прокл // Античная философия: Энциклопедический словарь. М., 2008. С. 639-640. С.В. Месяц отмечает, что Прокл «неоднократно называет материю непосредственным порождением Единого», и «решительно не соглашается с Плотином, который считал материю сущностью зла». Таким образом, «зла самого по себе, как отдельной ипостаси не существует», что предполагает гармоническое единство Вселенной как отражения Абсолюта.

168О Небесной иерархии, I, 1, 2. Ср.: Дионисий Ареопагит. Сочинения. С. 47-49; Pseudo-Dionysius: The CompleteWorks, trans. Colm Luibheid. NewYork, 1987.

169 Этот трактат упоминается в списке книг в рукописи Clm. 14436, принесенной в обитель Хартвиком. Об этой рукописи см.: Lattin H.P. The Eleventh-Century MS Munich 14436: Its Contribution to the History of Coordinates, of Logic, of German Studies in France // Isis. 1948. XXXVIII. Pp. 205-225.

логоса, восходит к прологу Евангелия от Иоанна: «И чрез Него все начало быть, что начало быть»[170]. Опираясь на Евангелие от Иоанна, с одной стороны, и общефилософский контекст учения о логосе, с другой, концепция о творении мира посредством Божественного Слова развивалась церковными авторами с середины II века[171]. Впервые эта идея подробно разрабатывается в трудах Иустина Философа, впоследствии в западной традиции у Тертуллиана, Амвросия Медиоланского и других авторов[172]. Окончательное оформление это учение получило у бл. Августина. В книге 11, главе 22 своего сочинения «О Граде Божьем» он пишет: «...уведомить нас, что Бог создал Свет, но также, что Он сделал это Своим Словом»[173]. Концепция творения посредством Божественного Слова может оказаться весьма значимой для понимания миниатюры рукописи ввиду того, что расположенный в центре композиции пурпурный треугольник может быть понят как знак Святой Троицы[174].

1.6. Анализ пояснительных текстов угловых композиций миниатюры с Божественной Дланью из Кодекса аббатисы Уты (ок. 1020 г.)

Пояснительные тексты к персонификациям Справедливости, Стойкости и Умеренности заимствованы из «Комментария ко сну Сципиона» Макробия. Этот текст был известен и весьма авторитетен в период раннего Средневековья. 8 глава «Комментария» посвящена классификации Добродетелей. Анализируются различные уровни, на которых находятся

170 Ин. 1:3.
171 Православная энциклопедия. Т. 41. С. 339-389.
172 Там же.
173 Блаженный Августин Творения. В 4 томах. СПб., 1998. Т. 3. С. 213.
174 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 32-33. Как отмечает Коуэн в примечании 19, символическое значение треугольника не было очевидным для всех исследователей. Впервые на значение фигуры как символа Св.Троицы указывали еще в XIX веке Ч. Кайе и А. Мартэн. Ср.: Cahier C., Martin A. Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le Mouen Âge. Paris, 1874. P. 27. Г. Сварзенски в контексте анализа миниатюры Кодекса Уты, признавая возможность такого символического прочтения образа, склоняется к тому, что треугольник имеет более общее значение и выражает «вечность Божественной Природы». В то же время, Ю.Рютц в своем исследовании склоняется к прочтению фигуры как тринитарного символа. Ср.: Rütz J. Text im Bild: Funktion und Bedeutung der Beischriften in den Miniaturen des Uta-Evangelistars. Europäische Hochschulschriften., Reihe XXVIII „Kunstgeschichte" Bd. 119. Frankfurt am Main / New York, 1991. Ss. 89-90.

Добродетели. *«Первые из них называются гражданскими, вторые — очищающими, третьи — [это добродетели] уже очищенного духа, четвертые — [добродетели]-образцы»*[175] (I книга, гл. 8, 5).Три первых уровня – ступени к четвертому уровню, Добродетелям, присутствующим в Уме Бога.

[10] Четвертый род [добродетелей] — это те, что содержатся в самом Божественном Уме, который, как мы сказали, именуется нусом, по их образцу в [должном] порядке проистекают все остальные [добродетели]. Ибо если [должно полагать], что в уме есть идеи прочих вещей, тем более следует думать, что там содержатся идеи добродетелей. Благоразумие там — это сам божественный ум, умеренность — то, что с неослабным вниманием обращено на себя; мужество — то, что всегда одно и то же и никогда не меняется; справедливость — то, что, согласно извечному закону,не отклоняется от всегдашней неустанности своего делания[176]. (I книга, гл. 8, 10)

Как можно убедиться, надписи, посвященные Умеренности, Мужеству и Справедливости почти буквально повторяют данный отрывок текста Макробия. Исследователи отмечают лишь небольшие изменения. В надписи, посвященной Справедливости в словосочетании *perenni lege* (извечному закону) прилагательное *perenni* заменено прилагательным *perpetuus (вечный, неизменный)*. По всей видимости, это изменение было необходимо для создания параллели с другими текстами миниатюры, где используется

175 Макробий Феодосий Комментарий наСон Сципиона. Отрывки (I 8-14, 17; II 12-13, 17). Пер. М. С. Петровой // Философия природы в античности и в средние века. М., 2000. С. 372. Ср.: ex his primae politicae uocantur, secundae purgatoriae, tertiae animi iampurgati, quartae exemplares. Цит. по: MACROBIUS Franciscus Eussenhardt recognovi. Lipsiae, 1868. P. 507.

176 Макробий Феодосий, Комментарий на Сон Сципиона. С. 373. Ср.: quartae sunt quae in ipsa diuina mente consistunt, quam diximus νοῦς uocari, aquarum exemplo reliquae omnes per ordinem defluunt. Nam si rerum aliarum, multo magis uirtutum ideas esse in mente credendum est. Illic prudentia est mens ipsa diuina, temperantia quod in se perpetua intentione conuersaest, fortitude quod semper idem est nec aliquando mutatur, iustitia quod perenni lege a sempiterna operis sui continuatione non flectitur. Цит. по: MACROBIUS Franciscus Eussenhardt recognovi. Lipsiae, 1868. P. 508.

прилагательное *perpetuus*, надписью рядом с образом Умеренности (*perpetua intencione*) и надписью вокруг центрального медальона (*perpetuo nutu*)[177,178].

О Рассудительности, последней из четырех важнейших добродетелей, Макробий пишет, что на высшем уровне «это сам Божественный Ум» (*mens ipsa diuina)*. Возможно, именно поэтому отрывок, комментирующий образ этой Добродетели, взят из текста, в котором говорится о Божественном Уме[179].

Отрывок заимствует идеи, выраженные в 21 главе 11-й книги «О граде Божьем» Августина: «*Ибо Бог прозирает будущее, взирает на настоящее и озирает прошедшее не по-нашему, но некоторым иным образом, далеко превосходящим образ нашего мышления. Не переходя мыслью от одного к другому, Он видит совершенно неизменяемым образом. Из того, что совершается во времени, будущее, например, еще не существует, настоящее как бы существует, прошедшее уже не существует; но Он все это обнимает в постоянном и вечном настоящем. И не иначе созерцает Он глазами, и иначе – умом: потому что Он не состоит из души и тела; не иначе теперь, не иначе – прежде и не иначе – после: потому что Его знание не изменяется, как наше, по различию времени: настоящего, прошедшего и будущего, ибо у Него «нет изменения и ни тени перемены»* (Иак. I, 17)[180]. (Книга 11, гл. 21).

По всей видимости, автор пояснительных текстов миниатюры Кодекса Уты опирается именно на этот текст Августина, в котором раскрывается проблема отношения времени к вечности. Неизвестный богослов раскрывает идею

177 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 36.

178Также любопытно, что в надписи, посвященной Справедливости, делается акцент на ее постоянстве в «добрых устремлениях» (bonae voluntatis), а не в «делах» (operis). А.Коуэн предполагает, что эта замена обусловлена стремлением автора к максимальной отвлеченности содержания первой миниатюры. Ср.: CohenA.S. The Uta Codex … P. 36.

179Divina prudentia e[st] qu[a]e n[on] transit de cogitacione in cog[itationem] s[ed] i[n] cui[us] i[n]corporeo c[on]tuitu simul ads[un]t cuncta q[uae] novi[t]
Божественная Рассудительность есть та, которая не переходит от мысли к мысли, но в чьем отвлеченном (невещественном, бестелесном) взгляде одновременно присутствуют все вещи, которые она знает.

180 Блаженный Августин Творения. Т.3. С. 489-490.

Макробия, используя текст Августина, возвращаясь при этом к теме центрального медальона.

1.7. Сборник научных текстов Clm. 14272

Рукопись, хранящаяся в Баварской Национальной библиотеке под номером Clm. 14272, представляет собой сборник средневековых научных текстов. Манускрипт происходит из регенсбургского аббатства Санкт-Эммерам, на что указывает посвятительная миниатюра с монахом Хартвиком, вручающим кодекс св. Эммераму[181] (лист 1r). Известно, что Хартвик подвизался в обители в первой четверти XI века, а в 1028-1029 гг., вероятнее всего, был аббатом монастыря[182]. Происхождение рукописи из Регенсбурга подтверждается записью аббата Йоханнеса второй половины XV века[183], а также упоминанием в библиотечных каталогах Санкт-Эммерам 1347года, 1449/52 года, в каталоге 1500/01 года[184]. В 1811 г. кодекс вместе с другими манускриптами монастырской библиотеки была передана в Баварскую Государственную библиотеку Мюнхена. Существенным обстоятельством, уточняющим датировку рукописи, является появление в начале манускрипта, в историзованном инициале листа 1v, изображения епископа Фульберта. В начале XI века только один епископ носил это имя, знаменитый Фульберт Шартрский, основатель Шартрской богословской школы[185]. Это обстоятельство позволило Бернарду Бишопу предположить, что Хартвик, ученик Фульберта, мог собрать под руководством последнего значимые тексты. Затем он мог принести рукопись в обитель Санкт-Эммерам, где уже была добавлена посвятительная миниатюра. Таким образом, время создания кодекса оказывается связано с периодом епископства Фульберта (1006 – 1028 гг.).

181 Klemm E. Katalog der illuminierten Hanschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Band 2. Die ottonischen und Frühromanischen Handschriften. Wiesbaden, 2004. S.36.
182 Ibid.
183 Ibid.
184 Ibid.
185 Kuder U. Die Handschriften. S.35.

Рукопись состоит из 192 листов формата 28 х 19 см. Ее обрамляет кожаный переплет со слепым теснением конца XV в[186]. Если говорить о составе кодекса, за упомянутой посвятительной миниатюрой с Хартвиком и св. Эммерамом (лист 1r) следует ряд научных текстов: трактаты Боэция “De institutione musica” (лат. «Основы музыки») (листы 1v – 62r), Цицерона, “De inventione” (лат. «О нахождении риторики») (листы 65v – 91r). Затем идут тексты Боэция “De syllogismo categorico” (лат. «О категорическом силлогизме») 129r – 137r и “De syllogismo hypothetico” (лат. «О гипотетических силлогизмах») 137r – 138v. За ними следует трактат Мария Викторина “De diffinitionibus” (лат. «Об определениях») 149r – 153r, а также анонимные тексты “De mensuris et ponderibus” (лат. «О мерах и весах») 153r – 154v и “Musica et scolica enchiriadis” (лат. «Учебник музыки») 155r – 174v. В завершающей части рукописи расположен трактат Хукбальда “Alia musica” (лат. «Другая музыка») 175r - 181v, различные небольшие тексты 181v – 183v, а также трактат Присциана “De constructionis” (лат. «О грамматических конструкциях») 184r – 192r. Перечисленные тексты исполнены минускулом. При этом начало большей части произведений украшено буквицами, а первые строки написаны рустичным шрифтом. Намеченные миниумом контуры инициалов дополнены разноцветными заливками, в некоторых местах используется золото. На листе 155v инициал *S* расположен на фиолетовом прямоугольном поле, поверх которого идут красные точки. Если говорить об авторстве переписчиков, немецкая исследовательница Элизабет Клемм отмечает различия в написании текстов, различные «руки» писцов[187]. В то же время, Бернард Бишоп полагает, что основная масса трактатов была переписана самим Хартвиком[188]. Также следует отметить, что в рукописи присутствует целый ряд диаграмм, преимущественно в текстах,

186 Ibid.
187 Ibid.
188 Bischoff B. Literarisches und Kunstlerisches Leben in St. Emmeram (Regensburg) während des frühen und hohen Mittelalters // B. Bischoff Mittelalterliche Studien. In 3 Bände. Stuttgart: Hiersemann, 1967. Bd. 2. S. 81.

посвященных музыке. Все они носят линейно-графический характер, и исполнены красными и корчневыми чернилами.

Особого внимания заслуживает миниатюра листа 1r (Илл. 118). На ней изображен коленопреклоненный монах, вручающий книгу расположенному в центре епископу. Святитель представлен строго фронтально на фоне декоративной арки, увенчанной прямоугольником, напоминающим кессонированную пластину. В прямоугольных секциях в шахматном порядке расположены цветочные орнаментальные мотивы. Надпись, идущая по внутреннему пурпурному фону арки, поясняет содержание композиции: “Scs Dei martir et eps Emmerammus pius ac propicius … indignus … profert Hartvvicus”[189]. (лат. «Святой мученик божий и епископ Эммерам, милостивый и милосердный … недостойный … приносит Хартвик»). Несовершенство сохранности текста не мешает пониманию центральной идеи миниатюры. Перед нами посвятительная композиция, на которой составитель рукописи, монах Хартвик, преподносит ее святому Эммераму.

Святитель предстает перед нами в епископском облачении. Поверх альбы и столы надеты литургические одежды, далматика и казула. Последняя была, по всей видимости, изначально богато украшена орнаментальным декором, который, к сожалению, практически не сохранился. Плечи епископа покрывает золотой паллий. На левую руку Эммерама накинут манипул. Овальный лик святого обрамляют седые волосы и борода, а вокруг головы сияет золотой нимб. Торжественной фигуре святителя предстоит коленопреклоненный Хартвик. Составитель рукописи облачен в простую монашескую рясу с капюшоном. Сильно запрокинутая назад голова донатора обращена к святому, которому он протягивает драгоценную книгу.

Нельзя не отметить стилистическую связь образов миниатюры с памятниками первого этапа развития регенсбургского скриптория. Еще Георг

189 Ibid. S. 80.

Сварзенски указывал на связь с св. Эммерама с персонажами миниатюр Книги Правил монастыря Нидермюнстер[190]. Адам Коуэн подчеркивает его тесную связь с образом св. Цезария Арльского[191]. Действительно, подчеркнутая фронтальность, очерченные черным контуром широко раскрытые глаза, характерные полукруглые брови, а также положение ног, «распластанных» в плоскости листа – все это отсылает к персонажам регенсбургской Книги Правил, а также миниатюре с аббатом Рамвольдом Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам. Соответственно, те же черты стиля заставляют нас вспомнить о влиянии на памятники регенсбургского скриптория школы миниатюры Трира. Одновременно, Антон фон Юв связывает орнаментальное убранство рассматриваемой нами посвятительной миниатюры со скрипторием монастыря Айнзидельн, указывая на личную связь с упомянутой обителью святого Вольфганга[192]. Особо заметна эта параллель в орнаменте верхней прямоугольной рамки.

В то же время, необходимо отметить, что стилистическое решение миниатюры тесно связано с ее внутренним содержанием. Речь идет в первую очередь о заметном различии в манере исполнения двух центральных персонажей. Линейно-графическое изображение Хартвика противопоставлено полнокровному, исполненному красками образу св. Эммерама. По существу, фигура составителя рукописи оставлена на этапе контурного рисунка[193]. Художник лишь слегка прикоснулся краской к лицу, внутренней оторочке сутаны, ботинкам. Адам Коуэн видит в этой особенности особый символизм[194]: Живой и здравствующий составитель манускрипта соотносится с тоном пергамента, внешним по отношению к внутренней, сакральной части миниатюры, исполненной цвета и полноты

190 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei … S. 57 и далее.
191 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 42.
192 von Euw A. Die Einsiedelner Buchmalerei zur Zeit des Abtes Gregor (964 – 996) // Festschrift zum tausendsten Todesjahr des seligen Abtes Gregor, des dritten Abtes von Einsiedeln, 996 – 1996 / O. Lang (Hrsg.). St. Ottilien, 1996. S. 205.
193 Klemm E. Katalog der illuminierten Hanschriften ... S. 37.
194 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 42

бытия. Именно там находится Эммерам[195]. Противопоставление между донатором и святым подчеркивается также и позами персонажей. Фигура Хартвика вяглядит динамичной и жизненно достоверной, в то время как святитель выглядит вполне статичным. Напряженность позы донатора подчеркивается ритмом острых складок монашеской рясы, в которую облачен составитель рукописи. При этом большая часть фигуры монаха оказывается вне декоративной арки, что также подчеркивает его принадлежность к земной реальности. Дарителя и святого связывает книга, которую Хартвик вручает Эммераму: она исполнена красками и оказывается внутри центральной зоны миниатюры.

На обороте страницы с посвятительной композицией расположен историзованный инициал *O*, открывающий текст трактата “De institutione musica” (лист 1v) (Илл. 118). Буквица исполнена серебряной краской поверх контурного рисунка миниумом. Внутри нее мы видим изображение сидящего епископа. Герой представлен строго фронтально, его поза торжественна и статична. Облачения свидетельствуют о епископском достоинстве персонажа: мы видим альбу, далматику, сверху накинута казула и палий. На левую руку накинут манипул, в то время как правая поднята в благословляющем жесте. Черты героя, овальное лицо, окруженное седыми волосами, выделенные черным контуром большие глаза, характерные полукруглые брови, длинные пальцы рук - все это указывает на тесное стилистическое родство инициала и посвятительной миниатюры[196]. Сверху по сторонам от епископа представлены две фигуры, держащие серебряную ленту с исполненным поверх красными чернилами текстом: “Domnus Fulbertus eps.” (лат. Блаженный епископ Фульберт»). Внутренние края ленты

195 Визуализация различного иерархического статуса персонажей посредством противопоставления окрашенных и не окрашенных фигур встречается в англо-саксонской иллюминации XI в. Ср., например, сцену с благословением епископа Бенедикционала Этельвольда. См. Deshman R. The Benedictional of Aethelwold // Studies in Manuscript Illumination. Vol. 9. Princeton, 1995. Pp. 139 – 146. Также см. миниатюру со св. Бенедиктом из манускрипта из Британской библиотеки. British Library MS Arundel 155. Ок. 1012 – 1023 гг. Gameson R. The role of Art in the Late Anglo-Saxon Church. Oxford, 1995. P. 85 и далее.

196 Klemm E. Katalog der illuminierten Hanschriften ... S. 37

образуют вокруг головы епископа золотой круг, напоминающий слегка не доведенный до завершения нимб[197]. Эта деталь завершает торжественный образ Фульберта Шартрского, указывая на глубокое уважение заказчика к выдающемуся богослову.

Таким образом, историзованный инициал и посвятительная миниатюра свидетельствуют о продолжении традиций регенсбургской школы миниатюры X века. Одновременно, как и во многих других памятниках школы, мы можем проследить интерес авторов к визуализации в миниатюрах сложных богословских концепций посредством значимых деталей и стилистических особенностей изображений.

1.8. Анализ текстов верхнего полумедальона посвятительной миниатюры Кодекса аббатисы Уты (ок. 1020 г.)

Надписи, расположенные в верхнем полумедальоне, над образом Марии, представляют собой распространенные в Средние века имена Богородицы. Все они могут быть разделены на две группы. Во-первых, это тексты, исполненные прописными буквами. Вокруг центральной монограммы с именем Марии идет слово *SANCTA*, образуя, таким образом, одно из наиболее употребительных средневековых имен Девы – *SANCTA MARIA*. По сторонам от монограммы написано в две строчки *ΘΗΕΟΘΟΚΟС* (греч. Богородица) и ниже – *STELLA MARIS* (лат. звезда морей). Как отмечают исследователи, эти надписи имеют гимнологический характер[198] и относятся непосредственно к Деве Марии и «раскрывают ее фундаментальную природу»[199]. Значение Марии как Матери Бога, Богородицы, иллюстрируется изображением Марии с Младенцем на руках. Возможно, надпись исполнена с использованием греческих букв с тем, чтобы выглядеть более внушительно

197 Ibid.

198 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters. Heidelberg, 1900. S. 93. О развитии западноевропейской богородичной гимнографии см.: Szövérffy J. Marianische Motive der Hymnen: Ein Beitrag zur Geschichte der marianischen Lyrik im Mittelalter // Medieval Classics: Texts and Studies. 1985. Vol. 18. 382 s.

199 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 47.

для западного читателя[200]. Метафора *Stella maris* как одно из имен Богоматери было к XI веку весьма распространено благодаря широко распространившемуся около 800 г. гимна *Ave maris stella*[201]. Словосочетание *Stella maris* может быть интерпретировано, с одной стороны, как гармония двух полярных областей, неба и моря. С другой стороны, оно может отсылать к образу путеводной звезды, которая светит странствующим по морю, традиционному для христианской культуры образу изменчивого мира.

Вторая группа надписей исполнена минускулом. Сверху, над монограммой Марии, идет надпись *Domina mundi* (Госпожа мира). Ниже, по сторонам от монограммы, идут надписи *electa ut sol* (светлая (избранная) как Солнце) и *pulchra ut luna* (прекрасная как луна). Сверху от них находятся иллюстрирующие их небольшие изображения солнца и полумесяца. Наконец, у нижнего края полумедальона, под надписью *STELLA MARIS* расположено словосочетание *virgo virginum* (Дева дев). *Domina mundi* – термин, не вполне обычный для характеристики Марии. Наиболее вероятным источником для этого словосчетания стал рождественский антифон, самый ранний пример которого находится в Антифонарии из Сен-Галлен, датированный 986 г[202]. Он начинается: “O mundi Domina, regio ex semine orta” (лат. «О Владычица мира, рожденная от царского рода»). Как полагает Коуэн, наименование Марии было взято именно из этого антифона благодаря созвучности с *domina abbatisa*, как дважды называют настоятельницу в Кодексе Уты[203]. Это указывает на особую связь между Утой и Марией. Надпись *Virgo virginum* - также не очень частое имя Марии, чаще встречается *simper virgo* и противопоставление *virgo* и *mater* для того, чтобы подчеркнуть

200 Berschin W. Greek Letters and the Latin Middle Ages: From Jerome to Nicholas of Cusa / Jerold C. Frakes (ed.). Washington, 1988. P. 30, 199.

201 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 47. Данное имя Марии возникло как искажение перевода бл. Иеронима имени Марии как *stilla maris*, «капля моря». См.: Bardenhewer O. Der Name Maria: Geschichte der Deutung desselben. Freiburg im Breisgau, 1895. P. 73. О гимне *Ave maris stella* см: Szövérffy J. Marianische Motive … P. 14 и далее.

202 Hesbert R.J. Corpus Antifonalium Officii / Rerum Ecclesiasticarum Documenta, Series Maior Fontes 7 – 12, III. Rome, 1968. P. 371. Антифон 4048.

203 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 47. Это наименование повторяется в композиции «Месса святого Эрхарда» (лист 4r).

антиномичность роли Марии, совмещающей существо Матери и Девы[204]. Словосочетание опять же было взято из рождественского антифона “OVirgo virginum quo modo fiet istud”[205] (лат. «О Дева дев, как же это совершится?»). Здесь подчеркиваются не исключительное свойство Марии, ее вечное девство, но характеристика, свойственная группе людей, для которых Мария может служить образцом. Таким образом, эта надпись устанавливает связь между Марией и девами-насельницами Нидермюнстера, котрые, как и Мария, были посвящены Христу. Последняя фраза *electa ut sol, pulchra ut luna* отсылает к отрывку «Песни песней»: “Quæ est ista quæ progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata?”[206] (лат. «Кто эта, блистающая, как заря, прекрасная, как луна, светлая, как солнце, грозная, как полки со знаменами?»). Этот отрывок традиционно интерпретировался как прообраз Марии как Царицы Небесной[207]. В то же время, космологический аспект отрывка и использование этих словосочетаний в антифонах не может объяснить присутствие здесь этих надписей. Объяснение находится в комментарии на Песнь песней Юстуса, епископа Ургела “In Cantica canticorum Salomonis

204 Ibid. Термин *virgo virginum* встречается в секвенции св. Марциала Лиможского “Ave salutata ab angelo” Dreves G., Blume C. Analecta Hymnica Medii Aevi. Vol. VII. Leipzig, 1886. P. 112. В Регенсбурге термин встречается в тропаре праздника Успения Богоматери, который встречается в двух регенсбургских рукописях Баварской Национальной библиотеки, Clm. 14322 и Clm. 14083. В последнем содержится также молитва на листе 4v:
St[a]n[c]ta virgo virginum stella maris Maria
Tu p[ro] nobis filium ora xp[i]st[u]m d[om]i[n]u[m]

205 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 47. А. Коуэн утверждает, что данный антифон был наиболее распространенным в католической Европе в то время. См.: Hesbert R. J. Corpus Antiphonalium Officii // Rerum Ecclesiasticarum Documenta. Vol. III. Rome, 1967. P. 378 (антифон 4091). Также необходимо отметить, что имя Марии Virgo virginum используется в Мантии Кунигунды. Мы находим его внутри центрального овала с изображением Христа. Тексты Мантии также заимствованы из рождественских антифонов. См.: Cohen A.S. The Uta Codex … P. 213. Сноска 35., также см.: Messerer W. Der Bamberger Domschatz in seinem Bestande bis zum Ende der Hohenstaufen-Zeit. Munchen, 1952. Pp. 57–61. Илл. 49, 51–54.

206 Песнь песней, 6.9.

207 Rütz J. Text im Bild. Ss. 40, 92. Эти слова были также включены в антифон для праздника Успения Богородицы — «Quae est ista». См.: Hesbert R. J. Corpus Antiphonalium Officii // Rerum Ecclesiasticarum Documenta. Vol. III. Rome, 1967. P. 420 (антифон 4425). По вопросу анализа средневековой экзегезы Песни песней см.: Astell A.W. The Song of Songs in the Middle Ages. Ithaca, London, 1990. 193 p., и Matter E.A. The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity. Philadelphia, 1990. 227 p., особенно стр. 154, где рассматривается антифон «Quae est ista».

Explicatio Mystica”[208] (лат. «Духовное толкование на Песнь песней Соломона»). Этот комментарий был распространен в южной Германии[209]. Сохранились две копии из монастыря Санкт-Эммерам[210]. Это произведение комментирует отрывок так: «Славная как луна, потому что она сияет с ослепительной яркостью живущим благочестиво. Яркая как солнце, потому что она прекрасно отражает свет с совершенствами на дев»[211]. Таким образом, эти надписи, как и другие фразы, относящиеся ко второй группе текстов верхнего полумедальона, могут быть интерпретированы в связи с монастырем Нидермюнстер: Богоматерь, покровительница монастыря ниспосылает свет насельницам обители и являет собой истинный пример девственной жизни[212].

1.9. Анализ пояснительного текста верхней мандорлы миниатюры «Символическое Распятие» Кодекса аббатисы Уты (ок. 1020 г.)

Вдоль пурпурной ленты, идущей по краю верхней мандорлы, расположена надпись, исполненная золотыми прописными буквами: “Arce crucis herebu[m] cosmu[m] loetu[m]q[ue] diablu[m] H[a]ec patris om[ni]p[oten]s vicit sapientia XPC [Christus]” (лат. «Оплотом Креста ад, космос и смерть, дьявола / Побеждает Христос, сия всемогущая мудрость Отца»).

Основной темой надписи является триумф Спасителя. Это подчеркивается широко раскрытыми глазами Иисуса[213]. На это указывает и наименование

208 Justus Urgellensis. In Cantica Canticorum Salomonis explicatio mystica // Patrologiae Cursus Completus: Series Latina. Vol. LXVII / Migne J.-P. (Ed.). Paris, 1863. Col. 984.

209 О распространении рукописей см.: Stegmüller F. Repertorium Biblicum Medii Aevi. Vol. 11. Madrid, 1951. P. 506. Так, например, известна рукопись X века в Бамберге, рукопись IX века в Санкт-Галлене и рукопись X века из Рейхенау, ныне находящаяся в Цюрихе.

210 Обе рукописи хранятся в Баварской Национальной библиотеке, инвентарные номера Clm. 14470 и Clm. 14469 — датируются соответственно VIII и IX веками. Рукопись Clm. 14469 была написана по распоряжению епископа Батуриха (871–848), о чём свидетельствует запись на листе 143r, предположительно относящаяся к 823 году. О книжном производстве в Регенсбурге при епископе Батурихе см.: Bierbrauer K. Die Regensburger Buchmalerei des 8. und 9. Jahrhunderts // Regensburger Buchmalerei. Ss. 17–18.

211 Ср.: “Pulchra ut luna cum in continentibus candoris resplendit. Electus ut sol cum in virginibus perfectionibus decore refulgit.” Justus Urgellensis. In Cantica Canticorum Salomonis explicatio mystica. Col. 985.

212 Worm A. ‘You Shall all Live Together in Harmony ... P. 47.

213 Ibid.

Христа «всемогущей мудростью Отца», что отсылает нас к Посланию к Коринфянам (1: 24). В то же время, исследователи связывают эту фразу со средневековой традицией именовать Христа Премудростью Божией (*Sapientia Dei*)[214]. Важнейшим орудием победы Иисуса является Крест Христов. Для того, чтобы передать могущество Распятия, автор текста использует слово *arx, arce crucis*. Как замечает А. Коуэн, достаточно долго эта фраза использовалась нерегулярно. Она приобрела полную выразительную и семантическую силу в работах Рабана Мавра[215]. В своем определении слова *arx*, которое Рабан Мавр дал в своем произведении «О природе вещей» (“De rerum naturis”), он соединяет в этом понятии два других: мудрость и силу[216]. Эти же качества каролингский автор связывает с Распятием в своей поэме «О похвале святому Кресту» (лат.“De laudibus sanctae crucis”)[217]. Одновременно, текст указывает и на силы, побеждаемые Спасителем: ад, космос и смерть, дьявол. Дальнейшее развитие идея триумфа Иисуса получает в парах противопоставленных друг другу «положительных»

214 Cohen A.S. The Uta Codex ... P. 56.

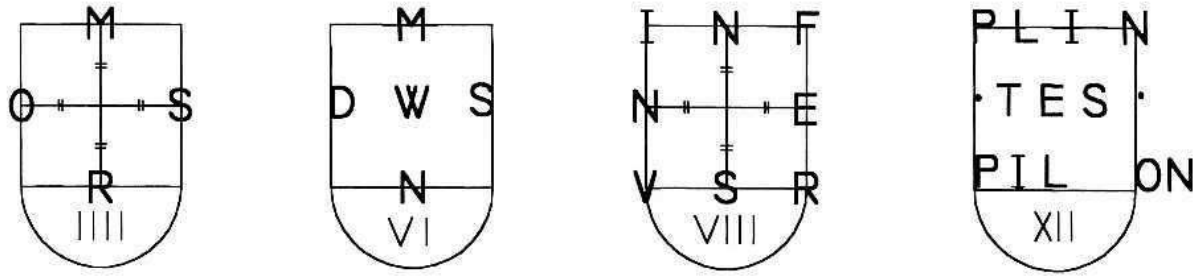
215 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 56. Об этом см. также: Mittelalterliches Wörterbuch. Bd. I, A–B. Munich, 1967. S. 1010–11, статья “Arx”. Выражение *arx crucis* встречается также в фигурном стихотворении Алкуина «Crux decus mundi». См.: Monumenta Germaniae Historica. Poetae. Bd. I. Munich, 1881. Ss. 224–225. О каролингских представлениях о кресте как символе победы, с особым вниманием к Алкуину, см.: Chazelle C. M. “The Cross, the Image, and the Passion in Carolingian Thought and Art”. Ph.D. diss. Yale University, 1985. P. 311 и далее., P. 387 и далее.; а в более общем плане см.: Pelikan J. The Growth of Medieval Theology (600–1300). Vol. II of The Christian Tradition: A History of the Development of Doctrine. Chicago, London, 1978. Pp. 129–144.

216 Hrabani Mauri opera omnia // Patrologia Latina / Migne J.-P. (Ed.). Paris, 1852. Vol. 111. Col. 9 – 612; Также ср.: Hrabanus Maurus De Universo: the peculiar properties of words and their mystical significance. Priscilla Throop, trans. In 2 vols. Charlotte, VT, 2009. Col. 307.

217 Термин *arx crucis* встречается несколько раз в сочинении Рабана Мавра «О похвале святому Кресту» и, по-видимому, употребляется как в значении «крепость», так и в значении «возвышенное место», в зависимости от контекста. Связь с мудростью выражена прямо в шестом стихотворении, посвящённом четырём кардинальным добродетелям. Начальные строки звучат следующим образом:
Omnipotens virtus, summa sapientia, Christe,
Ornas qui totum arce crucis Dominusque mundum,
Dispensasque tuis sanctis pia dona salutis. (Hrabanus Maurus. De laudibus sanctae crucis // Patrologiae Cursus Completus: Series Latina. Vol. CVI / Migne J.-P. (Ed.). Paris, 1851. Col. 171.).
Литература, посвящённая «О похвале святому Кресту», чрезвычайно обширна. Можно упомянуть факсимильное издание одного из роскошных рукописных кодексов IX века, по всей видимости, непосредственно связанного с Рабаном Мавром.: Hrabanus Maurus. Liber de Laudibus Sanctae Crucis: Vollständige Faksimile-Ausgabe in Originalgrösse des Codex Vindobonensis 652 der Österreichischen Nationalbibliothek. 2 Bde. / Kurt Holter (Hrsg.). Graz, 1973. Анализ текста и изображений в поэме см.: Chazelle C. M. The Cross, the Image, and the Passion in Carolingian Thought and Art. Ph.D. diss. Yale University, 1985. Pp. 137–198.

и «отрицательных» персонажей, и прежде всего, в паре персонификаций Жизни и Смерти, расположенных в нижней мандорле у основания Креста.

1.10. Анализ понятий в таблице миниатюры «Символическое Распятие» Кодекса аббатисы Уты (ок. 1020 г.)



Четыре квадратные таблицы, расположенные в верхней мандорле миниатюры «Символическое Распятие» Кодекса аббатисы Уты, содержат ряд понятий: *mors* (лат. смерть), *mundus* (лат. Вселенная), *infernus* (лат. преисподняя), *plintespilon* (лат. исполнение Вселенной). Также снизу от рамок находятся римские цифры, образующие последовательность 4:6:8:12, из которой можно вывести важнейшие для средневековой музыки гармонические интервалы: октаву, кварту и квинту. Соединение соответствующих квадратов латинскими надписями *diapente* (лат. квинта), *diatessaron* (лат. кварта) и *diapason symphonarium* (лат. октава) подчеркивает интерес создателей миниатюры к музыкальной теории. Одновременно надпись, идущая под таблицами, “Rithmu[s][218] gram[m]ar[um] struit organa sy[m]phon[iarum]” (лат. «Число букв определяет созвучия консонансных интервалов»), указывает на связь музыкальных понятий с математикой. (Примечательно, что автор текстов миниатюры, стремясь, по всей видимости, придать большую весомость пояснительной надписи, использует вместо латинского *numerus* грецизм *rithmus,* отражающее средневековые

[218] Автор текста, весьма образованный для своего времени человек, использует вместо латинского “numerus” грецизм “rithmus”. Cohen A.S. The Uta Codex … P. 70.

представления о роли числа в музыке[219].) Математические особенности приведенных в последовательности чисел раскрываются в надписях, идущих по краю примыкающих снизу к квадратам полукруглых полей. Таблице со вписанным в нее словом *mors* соответствует надпись *prim[us] tetrag [onus]* (первый квадрат), которая относится к числу 4. Соответственно, слово *perfectus* под таблицей *mundus*, указывает на то, что шесть является совершенным числом, то есть натуральным числом, равным сумме своих множителей. Число восемь, *infernus* обозначено как *prim[us] cubus* (первый куб), а 12, *plintespilon, – simphonicus*, то есть число консонанса, из которого можно вывести все гармонические сочетания. Эти надписи не только осмысляют математическое значение чисел последовательности, но и отсылают к прочтению этой последовательности через призму геометрии. Действительно, приведенные числа отсылают к кубу, который обладает 12 гранями, 8 вершинами, 6 плоскостями и 4 гранями в каждой квадратной плоскости[220]. Представление о кубе как совершенной фигуре и его связи с музыкальной гармонией мы находим у Боэция. В трактате «Наставление в арифметике» (лат. “De institutione arithmetica”) он пишет: «Они называют куб геометрической гармонией … В этом же расположении чисел мы находим все музыкальные консонансы»[221]. Сама квадратная форма рамок может рассматриваться как указание на связь таблиц с геометрией.

Вернемся к смыслу слов, вписанных в рамки. Понятия *mors* (смерть), *infernus* (преисподняя), не вызывают трудности в переводе и интерпретации. «Негативная» характеристика этих понятий подчеркивается красным цветом чернил, а также тем, что буквы как бы вытесняются за пределы квадрата,

---

219 Ряд исследователей переводит слово *rithmus* как «число». Ср.: Cohen A.S. The Uta Codex … 70; Kuder U. Der spekulative Gehalt ... S. 175; Bieltz M. «Ein graphisch-literarisches harmonikales Schema aus ottonischer Zeit» // Studi Medievali. 3a serie. Vol. XVII. 1976. P. 269.

220 Boethius De Institutione Arithmetica... / G. Friedlein (ed.). Leipzig, 1867. P. 77, 6. Ср.: Bielitz M. Zur Verwendung musikalischer Termini in einem Gedicht der Ottonisch-salischen Zeit (MGH Poetae V, S. 441, Nr. IX) // Archiv für Musikwissenschaft. 1976. Vol.33. S. 142.

221 “Armoniam autem geometricam, cubum dicunt... Omnes autem in hac dispositione symphonias musicas invenimus.” Boethius De Institutione Arithmetica... Pp. 158 – 159. Ср.: Bielitz M. Zur Verwendung musikalischer Termini … S. 270.

идут вдоль его краев. Как точно отметил Матиас Билитц, центре этих двух квадратов располагается крест, стороны которого как бы «пронзают» буквы этих слов[222], символический мотив, по всей видимости, связанный с образом Смерти, уклоняющейся от золотого шипа и «выпадающей» из мандорлы. И в том, и в другом случае подчеркивается сила Креста.

Одновременно, трактовка двух других понятий, исполненных черными чернилами, не столь очевидна. Слово *mundus* (мир, Вселенная) может трактоваться по-разному, и положительно, в смысле творения Божьего, и отрицательно, как «мир», «лежащий во зле», враждебный проповеди Христа. Таким образом, лишь поняв значение не совсем ясного слова *plintespilon* можно определить, уравновешивают ли эти две таблицы квадраты с «отрицательным» значением или же дополняют их. Большинство исследователей сходятся на том, что слово *plintespilon* происходит от греческой фразы, переданной латинскими буквами и сокращенной до 12 букв[223]. Относительно значения слова, впрочем, выдвигались различные гипотезы[224]. Представляется более продуктивным прочтение Адама Коуэна, опирающегося, в свою очередь, на идеи Фридера Заминера и Томаса Эртельт. Предполагается, что в слове *plintespilon* содержатся три греческих слова: *πλην[αρία]* (*plenitas, -tatis*) – исполнение, *τεσ[σάρων] πυλων* – четырех ворот. Коуэн предполагает, что под «четырьмя воротами» имеется в виду Вселенная[225]. Здесь необходимо вспомнить об античном и средневековом представлении о «квадратном мире» (*mundus quadratus*), неоднократно упоминавшемся в связи с анализом текстов и образов Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам, а также особенностями композиций регенсбургских

222 Bieltz M. «Ein graphisch-literarisches harmonikales Schema aus ottonischer Zeit» // Studi Medievali. 1976. Serie 3a. Vol. XVII. Pp. 271–72.

223 Cohen A.S. The Uta Codex … Pp. 70-71.

224 Различные объяснения предлагались рядом исследователей. Ср.: Bielitz M. Ein graphisch-literarisches harmonikales Schema .... Pp. 271–272; Rütz J. Text im Bild. Ss. 47–50, 114; Kuder U. Der spekulative Gehalt ... Ss. 176–177, а также Zaminer F., Etelt T. F. Rezeption des Antiken Fachs . Zaminer F., Ertelt T.F. Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter // Geschichte der Musiktheorie. Bd. 3. / Zaminer F., Ertelt T.F. (Hrsg.). Darmstadt, 1990. 338 s.

225 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 70.

миниатюр оттоновского времени. Помимо Золотого Кодекса, источником представлений о квадратном мире мог быть созданный в Регенсбурге манускрипт IX века, в котором присутствует изображение четырех Райских рек, представленных внутри квадратного мира[226]. Как упоминалось, символические интерпретации этой концепции в христианской литературе тесно связаны со Крестом и представлением о вселенском масштабе власти Спасителя. Яркое отражение эти идеи нашли также в многочисленных средневековых изображения Небесного Иерусалима в виде квадратного города с 4 воротами[227].

Итак, *plintespilon* можно перевести как «исполнение Вселенной». «Положительный» смысл слов *mundus* и *plintespilon* в миниатюре подчеркивается также и тем, что внутри квадратов с этими понятиями отсутствует крест, а надписи остаются внутри рамок. Таким образом, пара «отрицательных» понятий, смерть (*mors*) и преисподняя (*infernus*), противопоставлены паре «положительных», мир (*mundus*) и исполнение Вселенной (*plintespilon*). Зашифрованное значение *plintespilon* перекликается с символизмом числа двенадцать, «числа консонансов», из которого можно вывести все гармонические музыкальные отношения. Одновременно прочтение слова в контексте концепции «квадратного мира» объясняет значение причастия *tetragonisans* в надписи, идущей снизу от горизонтальной перекладины Креста[228].

---

226 München, BauerischeNationalbibliothek, Clm. 14456, Регенсбург, ок. 820 г. Regensburger Buchmalerei. S. 20.

227 Об идее квадратного мира см.: Kessler H. L. Illuminated Bibles from Tours. Princeton, 1977. P. 51 и далее. См. также Bloch V. H. Das Stele von Moselken // Bonner Jahrbuch. 1955/56. Bd. CCLVI. Ss. 184–214, а также Meyer H. Zur Symbolik frühmittelalterlicher Majestätsbilder // Das Mittelalter. 1961. Bd. XIV. Ss. 73–88. О небесном Иерусалиме Апокалипсиса, его образах и их влиянии на архитектуру и градостроительство см.: Frugoni C. A Distant City: Images of Urban Experience in the Medieval World / W. McCuaig (Trans.). Princeton, 1991. P. 20 и далее.

228 Christe fidem solidans |vincens bene tetrago[nizans]
Христос, укрепляющий веру, славно побеждающий, приводя все к гармонии
Дословно «Христос, укрепляющий веру, славно побеждающий квадратом».

1.11. Анализ богословских источников пояснительного текста, идущего вдоль орнаментальной рамки миниатюры «Символическое Распятие» Кодекса аббатисы Уты (ок. 1020 г.)

По периметру миниатюры «Символическое Распятие» идет надпись: “Mistica more Crucis fit conversation iustis lux op[e]rum latu[m] tenet et permansio longu[m] c[a]elica spes titulu[m] secreta D[e]iq[ue] p[ro]fundum” (лат. «Размышления по правилу о Кресте дает образ действий справедливым: Ширину хранит свет дел и длину – непоколебимость, Высоту – небесная надежда, глубину же – Божественные тайны»). Важнейшей идеей текста является проводимая в нем параллель между сторонами Креста и христианскими добродетелями. Традиция богословской интерпретации Распятия восходит к тексту Послания апостола Павла к Ефесянам:

> *«Да даст вам, по богатству славы Своей, крепко утвердиться Духом Его во внутреннем человеке, верою вселиться Христу в сердца ваши, чтобы вы, укорененные и утвержденные в любви, могли постигнуть со всеми святыми, что ширина и долгота, и глубина и высота, и уразуметь превосходящую разумение любовь Христову, дабы вам исполниться всею полнотою Божиею» (Еф. 3: 16-18).*

Трактовка этого отрывка в качестве богословской интерпретации сторон Креста получила широкое распространение среди богословов как на Западе, так и на Востоке[229]. Св. Григорий Нисский интерпретирует форму Креста космологически, сопоставляя его концы с четырьмя сторонами света[230]. В то же время, Блаженный Августин, напротив, склонен толковать стороны Креста с точки зрения морали, проводя параллель с четырьмя аспектами милосердия,

---

229 Об основных вариантах богословской интерпретации сторон Креста на христианском Западе и Востоке см.: Ladner G. «St. Gregory of Nyssa and St. Augustine on the Symbolism of the Cross» // Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr. / K.Weitzmann (Ed.). Princeton, 1955. Pp. 88–95. Также по данной проблеме см.: Füglister N. Das lebendige Kreuz: Untersuchungen zur Christusdarstellung und Kreuzsymbolik im frühen Mittelalter. Freiburg, 1964. Ss. 184–215.

230 Св. Григорий Нисский. О трех днях между смертью и воскресением Господа нашего Иисуса Христа. URL: http://bible.optina.ru/new:ef:03:18#svt_grigorij_nisskij. Rütz J. Text im Bild. Ss. 101–102; Kuder U. Der spekulative Gehalt … Ss. 173–174.

источником которого является распятый за нас Христос. Богословские интерпретации Креста нередко встречаются в трудах Августина. В то же время, как полагает А. Коуэн, в Кодексе Уты использован отрывок его письма 147[231]:

> *В целом, я понимаю эти слова апостола Павла так: под «шириной» [понимаются] все добрые дела милосердия, под «длиной» - стойкость вплоть до конца, под «высотой» - небесная надежда вознаграждений, под «глубиной» - неисповедимые суды Божии, из которых эта благодать приходит к людям. (Письмо 147, гл 34)*

Надпись у основания Креста отсылает к 11 главе Послания к Римлянам: «О бездна богатства и премудрости и ведения Божия! как непостижимы судьбы Его и неисследимы пути Его!» (Рим. 11, 33). Как отмечают исследователи, слово *profundum* (лат. глубина) должно рассматриваться отдельно от всей надписи, просто как обозначение глубины, точно так же, как и слово *sublimis* над головой Спасителя может быть понято как словесное выражение высоты[232]. Важно отметить при этом, что посвященная надежде (*spes*) надпись не вполне соответствует тексту Августина[233]. Авторы надписей регенсбургской миниатюры делают акцент на концепции «добрых дел» (*bonorum operum*), которая подчеркивается и в строках, посвященных интерпретации длины и ширины Распятия. Аналогичным образом и в надписи, идущей вокруг миниатюры, появляется словосочетание *lux operum* (лат. свет дел)[234], которого нет в соответствующих отрывках ни у апостола Павла, ни у блаженного Августина[235]. По всей видимости, акцент, который создатели миниатюры делают на концепции добрых дел, может быть связан с монастырским характером рукописи. Как и первые две миниатюры,

231 Cohen A.S. The Uta Codex … P.62.
232 Ibid.
233 Ibid.
234 Усиливает моральную интерпретацию словосочетания расположенное рядом, снизу от образа померкшего Солнца, слово iustis (справедливые), которое может быть согласовано со словосочетанием *lux operum* и быть прочитано как *lux operum iustis* (лат. «свет дел справедливых»).
235 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 62.

«Символическое Распятие» призывает насельниц к добродетельной жизни и творению добрых дел. Впрочем, не исключено, что авторы делали акцент на моральной интерпретации Распятия, опираясь на то же письмо 147 блаженного Августина, который в продолжение своего послания акцентирует внимание на том, что Христос является образцом творения дел милосердия.

Таким образом, пояснительные тексты акцентируют внимание на Кресте, важнейшей композиционной доминанте миниатюры. Стороны золотого Распятия зрительно соединяют четыре стороны миниатюры, заставляя вспомнить о «Пасхальной песне» Целия Седулия, автора V века, где космический крест охватывает четыре стороны света[236]. Таким образом, бинарные оппозиции Жизни и Смерти, Церкви и Синагоги, Закона и благодати снимаются уравновешивающей, объединяющей формой Креста.

1.12. Описание роли св. Эрхарда в проведении бенедиктинской реформы в монастыре Нидермюнстер

Согласно житию Павла из Фульды 1052 г., Эрхард родился около 630 г. в области Нарбонна[237]. Сначала он проповедовал в Эльзасе, а затем между 680 и 690 годом пришел в Регенсбург[238]. Таким образом, миссионерская деятельность Эрхарда в конце VII в., никак не может быть связана с основанием монастыря Нидермюнстер, первое письменное свидетельство о существовании которого относится к 866г[239]. В обители хранились мощи святого[240]. В то же время, весьма вероятно, что появление епископа в

236 Ср.: Sedulius. Carmen paschale V, 188— 195.
Пусть никто не останется в неведении, что должно поклоняться форме креста,
который триумфально нес Господа и этой властной логикой
собирает четыре стороны / раны квадратного мира.
И далее:
Вся природа живет от членов Творца,
И Христос правит в мире, со всех сторон охваченном крестом.
Беда Досточтимый цитирует этот фрагмент, ср.: Beda. In Lucae euangelium expositio 6, 23, 1533. О *sacra quaternitas* креста у Седулия см.: Carragàin É.Ó.Ritual and the Rood: Liturgical Images and the Old English Poems of the Dream of the Rood Tradition. Toronto, 2005. P. 5. Также ср.: Петров В.В. «Звездный храм» Иоанна Скотта … С. 283.
237 Kyle J. D. The Monastery Library at St. Emmeram. P. 7.
238 Ibid.
239 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 90
240 Ibid.

миниатюре связано с обстоятельствами проведения св. Вольфгангом бенедиктинской реформы в монастыре.

В житии этого выдающегося регенсбургского епископа, написанном Отло из Санкт-Эммерам, и житии св. Эрхарда, написанном монахом Павлом из Фульды, созданных по случаю канонизации обоих святых в 1052 г., описывается важный эпизод реформаторской деятельности Вольфганга, в котором Эрхард играет ключевую роль[241]. В житиях сообщается, что проводимая Вольфгангом реформа встречала сильное сопротивление со стороны насельниц Нидермюнстера. Переломным моментом в борьбе стало явление епископу св. Эрхарда, у чьих мощей тот подолгу молился. Однажды после заутрени, когда епископ обращался к святому со многими слезами и мольбами, он явился ему и сказал:

> *«Брат, я расскажу тебе причину моей печали, я приказываю тебе уделить ей внимание. Знай же, брат, что этот монастырь, созданный всемогущим Богом как место моего упокоения, загрязнен многими нечестиями и как грех насельниц монастыря вопиет во многих моих молитвах. Долгое время, побуждаемый их слезами, я проливал молитвы ко Господу, но поскольку насельницы не воздерживались от плотских грехов, мои молитвы были бесплодны. Сколь часто я падал на колени пред Грозным Судией, сколь часто я обещал исправления жизни за их грехи, сколь часто я отсрочивал тяжкий приговор, сколь часто я собирался вместе с моими братьями на мольбу! Я прошу тебя уничтожить всю конгрегацию и учредить здесь монастырь (с бенедиктинским уставом). Если кто-то из насельниц пожелает принести обет, допусти ее; но если не так, уничтожь все, что там ныне*[242].

241 Cohen A.S. The Art of Reform … Pp. 1010-1011. См. также: Koschwitz G. Der heilige Bischof Erhard von Regensburg. Legende-Kult-Ikonographie // Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens. 1975. Vol. 86. Ss. 481-644.

242 Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum Merovingicarum. Vol. VI. Hannoverae, 1913. Pp. 17-19. Cohen A.S. The Art of Reform … Pp. 1010-1011.

После видения Вольфганг стал еще более решителен в реформировании монастыря. Видение св. Эрхарда, по всей видимости, было важным аргументом в борьбе епископа с сопротивлением канонесс Нидермюнстера. Поэтому, по всей видимости, фигура Эрхарда стала чрезвычайно важной для реформаторов монастыря, в котором, в отличие от Санкт-Эммерам, никогда не соблюдался бенедиктинский устав[243]. Таким образом, Эрхард и аббатиса Ута должны были стать примерами соблюдения строгого монашеского уклада жизни в обители для будущих аббатис.

1.13. Богословские источники пояснительных текстов вокруг центральных медальонов миниатюр с евангелистами из Кодекса аббатисы Уты (ок. 1020 г.)

Важной особенностью текстов, окружающих медальоны с образами евангелистов, является сопоставление Евангелистов с источниками, Райскими реками. Эта параллель подчеркивает идею, что четыре части Благовествования вытекают, подобно четырем рекам, из единого источника и дают жизнь верующим. Богословская параллель между евангелистами и Райскими реками восходит к одному из 256 писем епископа Киприана Карфагенского[244]. Идея разрабатывалась в трудах блаженного Августина, благодаря чему она стала широко известна в Средние века. Тема гармонии Евангелистов нашла отражение в различных богословских произведениях: канонах Евсевия, предисловии бл. Иеронима к комментарию на Евангелие от Матфея (“Plures fuisse…”)[245], «Диатесароне» Татиана[246].

Важно отметить, что в надписях Кодекса Уты традиционные богословские параллели расширяются. Автор текстов связывает каждую Реку и соответствующего ей евангелиста с тем или иным качеством. Так, Гикону соответствует счастье (*felicitas*), Тигру – скорость (*velocitas*), Евфрату –

243 Op. cit. P. 1011.
244 Творения свщмч. Киприана, еп. Карфагенского (Серия «Библиотека творений…»). Киев, 1879. Ч. 1.С. 87 и далее.
245 Четыре книги толкований на Евангелие от Матфея // Иероним Стридонский. Собрание сочинений. Киев, 1903. Ч. 16. Кн. 26.
246 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 105.

плодородие (*fertilitas*), Физону – вдохновение (*insufflacio*). Как полагает Эрнст Шлее, эти богословские параллели восходят к текстам блаженного Августина[247]. Через него они перешли к каролингским авторам. Беда Достопочтенный и Рабан Мавр ассоциировал Тигр со скоростью, а Евфрат с плодородием[248]. Известен комментарий неизвестного ирландского автора, так называемого Псевдо-Иеронима, в котором развиваются богословские интерпретации, связанные с символикой числа четыре[249]. Автор трактата проводит параллели между евангелистами, основными элементами, кардинальными добродетелями и Райскими реками. Качества, соотнесенные с реками и евангелистами соответствуют надписям Кодекса Уты, хотя и идут в несколько ином порядке[250]. Таким образом, как и в случае с образами райских рек, автор текстов опирался на различные источники. Как замечает А. Коуэн, несмотря на то, что все эти богословские идеи и иконографические типы уже встречались, в серии миниатюр Кодекса Уты они соединены уникальным образом[251].

247 Schlee E. Ikonographie der Paradiesflüsse. München, 1937. S. 19. Ср. также: Augustinus. De Genesi contra Manichaeos. Кн. 2, гл. 10 // Patrologiae Cursus Completus: Series Latina. Vol. XXXIV / Migne J.-P. (Ed.). Paris, 1845. P. 304.

248 Beda Venerabilis. In Pentateuchum Commentarii // Corpus Christianorum. Series Latina. Vol. XXX. Turnhout, 1969. Pp. 207–208; Hrabanus Maurus. De rerum natura. Кн. 11, гл. 10 // Patrologiae Cursus Completus: Series Latina. Vol. CXI / Migne J.-P. (Ed.). Paris, 1852. P. 319–321.

249 Комментарий Псевдо-Иеронима, составленный в IX веке, был известен в монастыре Санкт-Эммерам по каролингской копии Clm. 14388. Она содержит комментарии Псевдо-Иеронима на Евангелия, а также Комментарий на апостольские послания, в свою очередь скопированный из другой каролингской рукописи, Clm. 13038. Об этом см.: Bischoff B. Südostdeutsche Skriptorien. Bd. I. München, 1960. Ss. 188, 240–241.
О Псевдо-Иерониме и его комментарии на Евангелия, с особым вниманием к символизму числа четыре, см.: Bischoff B. Wendepunkte // Mittelalterliche Studien. Bd. II. Stuttgart, 1967. Ss. 205–273; Werkmeister O. K. Irisch-nordhumbrianische Buchmalerei. München, 1963. S. 127; Esmeijer A. Divina Quaternitas. Assen, 1968. Pp. 49–50; Mähl H. Quadriga Virtutum. Munich, 1969. S. 22, 27 и далее.
Фрагмент пролога из «Комментария на четыре Евангелия» с последующим толкованием евангелистов содержится в Латинской Патрологии. Ср.: Patrologiae Cursus Completus: Series Latina. Vol. XXX / Migne J.-P. (Ed.). Paris, 1845. Pp. 531–590, особенно P. 531.

250 Физон / Иоанн - *insuflictio*; Гикон / Матфей - *velocitas*; Тигр / Марк – *felicitas*; Евфрат / Лука - *fertilitas*. Можно отметить, что, в отличие от Рабана мавра, Псевдо-Иероним не дал каких-либо объяснений предлагаемым соответствиям.

251 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 107.

1.14. Параллели между евангелистами и различными частям философии. Богословские источники пояснительных текстов верхних полумедальонов миниатюр с евангелистами из Кодекса аббатисы Уты (ок. 1020 г.)

Идея трехчастного деления философии на моральную, рациональную и естественную, изначально выработанная стоиками, была ошибочно приписана Цицероном Платону[252] и от него перешла к Макробию и Августину[253]. Макробий описывает деление философии на три части в конце своего «Комментария на Сон Сципиона»[254]. Августин кратко упоминает эту идею в своем трактате «О Граде Божьем»[255]. Тем не менее, в этих произведениях не упоминалось о связи этой концепции с евангелистами. Эта идея принадлежит св. Амвросию Медиоланскому и раскрывается в его “Expositio Evangelii Secundum Lucam”, предисловии к Евангелию от Луки. С точки зрения св. Амвросия, Евангелию от Иоанна соответствует «природная мудрость», *sapientia naturalis*. Матфей описывается им как моралист, а Марку соответствует рациональная часть премудрости[256]. В то же время, Евангелие от Луки носит, по мнению автора, компилятивный характер. Бл. Августин не включил эти параллели в свои комментарии к Евангелиям, что обусловило редкость подобных интерпретаций в Средние века[257]. Важным исключением был Исидор Севильский, который в своих «Прологах к книгам Ветхого и Нового Завета» (“*In Libros Veteris ac Novi Testamenti Prooemia*) опирается на толкованиие св. Амвросия[258]. Идеи св. Амвросия были известны в Санкт-

252 Rütz J. Text im Bild. S. 170. Ср.: Цицерон «Сон Сципиона» Книга II, глава 17.

253 Первоначально это деление предполагало три раздела — этику, физику и логику (диалектику). Об этом см.: Gersh S. Middle Platonism and Neoplatonism: The Latin Tradition. Notre Dame, 1986. P. 741.

254 Кн. 2, гл. 17. См.: Stahl W. H. Macrobius: Commentary on the Dream of Scipio. New York, 1952. P. 246.

255« О Граде Божьем» Кн. 8, гл. 4. См.: Блаженный Августин О Граде Божьем. Книги I – XIII // Творения. СПб, 1998. С. 327; Augustinus. De civitate Dei // Patrologiae Cursus Completus: Series Latina. Vol. XLI / Migne J.-P. (Ed.). Paris, 1845.

256 Ambrosius Mediolanensis. Expositio Evangelii Secundum Lucam // Corpus Christianorum. Series Latina. Vol. XV. / Adriaen M. (Ed.). Turnhout, 1957. Pp. 1–3.

257 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 104.

258 Proœmia in librosVeteris ac Novi Testamenti // PatrologiaLatina / J-P. Migne (ed.). Vol. 83. Pp. 175 – 176. «Прологи» сохранились в регенсбургской рукописи VIII / IX века, хранящейся в Баварской Национальной библиотеке под номером Clm. 14096. О рукописях, содержащих «Прологи», см.: Beeson

Эммерам благодаря «Толкованию на Евангелие от Матфея» (“*Expositio in Matthaeum”*)[259] Христиана Друтмара, экзегета девятого века, заимствующего идеи св. Амвросия[260]. Таким образом, автор текстов миниатюр определенно опирался на эту богословскую традицию. Тем не менее, текст, послуживший непосредственным источником для регенсбургского богослова, остается до сих пор неизвестным. Так или иначе, исследователи отмечают определенную связь между этими концепциями и характером изображений евангелистов. Связь Матфея, Марка и Иоанна с тремя отраслями философии могла отразиться в более статическом положении их фигур. Напротив, Лука, не связанный с философией, представлен в более активном положении, пишущим, со стилосом в руке[261]. Это может свидетельствовать о менее «метафизическом» характере его Евангелия. Этот пример вновь возвращает нас к мысли о том, что образы и пояснительные тексты регенсбургских мниатюр направлены на решение одной общей задачи: наиболее полное раскрытие заложенных авторами богословских смыслов.

1.15. Богословские источники пояснительных текстов, идущих вдоль боковых сторон миниатюр с евангелистами из Кодекса аббатисы Уты (ок. 1020 г.)

Традиция сопоставления аллегорических животных, Ангела, Вола, Льва и Орла, известных из Книги пророка Иезекииля (1: 1 – 28) и Книги

C. H. Isidor-Studien // Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters. Bd. 4.2. Munich, 1913. Ss. 31, 34–35, 105–107.

259 Expositio in Evangelium Mathaei // Patrologia Latina / J-P. Migne (ed.). Vol. 106. Col. 1261 – 1502.

260 Сочинение Друтмара, вероятнее всего, монаха из Ставло, присутствует в рукописи из Баварской Национальной библиотеки Clm. 14066, лоршском манускрипте первой четверти XI века. Эта рукопись достоверно присутствовала в Регенсбурге в 1160 году, однако могла попасть в Санкт-Эммерам и раньше. О данной рукописи см.: Bischoff B. Literarisches und künstlerisches Leben // Südostdeutsche Skriptorien. Bd. I.Munich, 1960. S. 110.
Следует отметить, что, рассуждая о делении философии, Друтмар не связывает напрямую части философии с евангелистами. В то же время, поскольку рассуждения включены в текст, непосредственно предшествующий Евангелиям и комментирующий их, можно с известной уверенностью предполагать имплицитную связь разделов философии с евангелистами.

261 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 105. Коуэн также отмечает аналогичную особенность в изображении евангелиста Луки в англосаксонской Книге из Керна (Book of Cerne, Cambridge, Cambridge University Library, MS. LI. 1.10. Англия, Ок. 820-840 гг.). Только Лука изображен в ней с письменным инструментом в руке. Соответственно, можно предположить, что соответствующая экзегетическая традиция существовала уже в IX веке.

Откровения Иоанна Богослова (Откр. 4: 1 – 11), с четырьмя евангелистами идет от Иринея Лионского[262]. Тем не менее, первым, кто зафиксировал параллель между Ангелом и Матфеем, Волом и Лукой, Львом и Марком, Орлом и Иоанном, был блаженный Иероним[263]. Соотнесение же четырех символов Евангелистов с четырьмя важнейшими событиями жизни Спасителя — богословская традиция, идущая от Алкуина и продолжающаяся до Григория Великого и Седулия Скота[264]. Также данная идея прослеживается в работах Алкуина[265].

1.16. Текстовый источник музыкальных понятий в пояснительных текстах миниатюры с Матфеем Кодекса аббатисы Уты (ок. 1020 г.)

Как продемонстрировал Матиас Белиц, три первые понятия в пояснительных текстах угловых композиций миниатюры с евангелистом Матфеем были взяты автором стихотворения из хорошо известного в Санкт-Эммерам теоретического трактата “Musica enchiriadis”[266].

> Sicut vocis articulatae elementariae atque individuae partes sunt litterae, ex quibus compositae syllabae rursus componunt verba et nomina eaque perfectae orationis textum, sic canorae vocis ptongi, qui Latine dicuntur *soni*, origines sunt et totius musicae continentia in eorum ultimam resolutionem desinit. Ex sonorum copulatione *diastemata*, porro ex diastemmatibus concrescunt *systemata*; soni vero prima sunt fundamenta cantus.
>
> Подобно тому как элементарными и неделимыми составляющими речи являются буквы, из которых складываются слоги, а из них, в свою очередь, составляются глаголы и существительные, а из них структура всего языка, таким же образом первоисточником пения являются звуки (*phtongi*), на латинском *soni*. Все содержание музыки изначально

262 van der Meer F. Maiestas Domini: Theophanies de l’Apocalypse dans l’art chrétien. Rome, 1938. P. 78 и далее.
263 Ibid.
264 Kahsnitz R. Inhalt und Aufbau der Handschrift // Kostbare Evangeliar. Bd. 1. München, 1984. Ss. 22–23, а также Hoffmann H. Evangelistenbilder des Münchener Otto-Evangeliars // Kostbare Evangeliar. Bd. 1. München, 1984. Ss. 20–21.
265 Kahsnitz R. Inhalt und Aufbau der Handschrift // Kostbare Evangeliare. / Kahsnitz R. (Hrsg.). München, 1987. S. 22–23; Hoffmann H. Evangelistenbilder des Münchener Otto-Evangeliars // Kostbare Evangeliare. / Kahsnitz R. (Hrsg.). München, 1987. S. 20–21.
266 Ср.: Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis / Erickson R. (trans.), Palisca C.V. (ed.). New Heaven, 1995. P. 1.

> сводится к ним. Из сочетания звуков (*soni*) формируются интервалы (*diastemmata*); из интервалов, в свою очередь, образуются сложные музыкальные системы (*systemata*). Звуки, однако же, являются первоосновой пения[267].

В этом тексте проводится параллель между слогами, из которых составляются слова, лежащие в основе грамматического устройства речи, и музыкальными тонами (*soni*). Благодаря слиянию тонов возникают музыкальные промежутки (*diastemmata*), которые, в свою очередь, приводят к сложным музыкальным системам (*systemata*). Те же понятия, как мы могли убедиться, использованы в стихотворном тексте миниатюры с евангелистом Матфеем.

1.17. Оттоновские иллюстрации начала Евангелия от Иоанна. Миниатюры Евангелия Бернварда Гильдесгеймского (ок. 1015 г.) и Кельнской рукописи (ок. 1050 г.)

Иллюстрирование первых строк пролога Евангелия от Иоанна, помимо Кодекса Уты, встречается в двух памятниках оттоновского искусства. Хронологически первой известной миниатюрой является композиция на листе 174r Евангелия Бернварда Гильдесгеймского[268] (Илл. 245). В верхней части разделенного напополам листа изображен Христос, восседающий на сфере в окружении Серафимов. В левой руке Спаситель держит книгу с надписью *Vita* – Книга Жизни, а в правой — жертвенного Агнца, чья голова осенена крестчатым нимбом. В верхней части композиции идут полукруглые полосы, представляющие высшие сферы Вселенной. Нижняя часть композиции, напротив, символизирует подлунный мир, о чем

267 Ср. английский перевод: Just as the elementary and indivisible constituents of speech are letters, from which syllables are put together, and these in turn make up verbs and nouns, and from them is composed the fabric of a complete discourse, so the roots of song are *phtongi*, which are called *soni* in Latin. The content of all music is ultimately reducible to them. From the coupling of tones (soni) come intervals (diastemmata); from intervals, in turn, grow systems (systemata). Tones, however, are primal elements of song. Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis / Erickson R. (trans.), Palisca C.V. (ed.). New Heaven, 1995. P. 1.

268 Евангелие Бернварда, Хильдесхайм, ок. 1015 г. Hildesheim, Dom und Diözesanmuseum, Domschatz 18, fol. 174r. Об этой миниатюре см.: Kahsnitz R. Inhalt und Aufbau der Handschrift // Kostbare Evangeliare. Bd. 1. Munich, 1984. Ss. 43–45.

свидетельствуют аллегорические фигуры Океана и Земли. В центре орнаментальной полосы, разделяющей две части композиции, располагается звезда, освещающая своими лучами Младенца Христа, лежащего в яслях в центре нижней части изображения.

Вторая миниатюра относится к более позднему времени. Она входит в состав рукописи[269], которая была создана в Кельне около 1050 г. (Илл. 246, 247). В левой части иллюминированного разворота (листы 154v – 155r), предваряющего Евангелие от Иоанна, изображен Христос, восседающий на сфере. Его голова окружена крестчатым нимбом, в левой руке Он держит раскрытую книгу, а правая поднята вверх в благословляющем жесте. По обе стороны от Спасителя изображены два херувима, взирающих на Христа. Золотые ленты выделяют центральную миндалевидную часть сферы, сверху и снизу от которой в узких пространствах, напоминающих полумесяцы, располагаются лежащие, вытянувшиеся вдоль ее края фигуры. Сверху изображены персонификации Солнца и Луны, а снизу — Океана и Земли. Миндалевидный центр миниатюры разделен напополам горизонтальной полосой. В верхней части Ангелы поддерживают Престол, служащий подножием для Спасителя. В нижней части слева представлены язычники, поклоняющиеся идолу, а справа - Иоанн Богослов, крестящий обратившихся в христианскую веру[270]. При этом вдоль верхнего края композиции идет текст первых стихов Евангелия от Иоанна: “In principio erat verbum et verbum erat apud deum et deus erat verbum” (лат. «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог»), а по горизонтальной перекладине в центре миниатюры идет текст: “Omnia per ipsum facta sunt et sine ipso factum est nihil quod factum est” (лат. «Все чрез Него начало быть и без Него ничто не начало быть, что начало быть»).

269 Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 94.
270 von Euw A. Die Majestas Domini Bilder … S. 380.

Важно отметить, что цикл композиций кёльнской рукописи, продолжается в правой части разворота (лист 155r) (Илл. 247). В верхней части предсталены Ангелы, слетающие к лежащему в яслях Младенцу и благовествующие пастухам, а в нижней - сцена Преображения Иисуса, разделенная на две рамки. Слева мы видим Иисуса в окружении Моисея и Илии, а справа – пораженных, поверженных ниц учеников, взирающих на преображенного Спасителя. Таким образом, сцены Рождества и Преображения иллюстрируют следующие строки пролога: “(Et) verbu[m] caro factu[m] e[st] et habitavat i[n] nobis per fidem et operationem” (лат. «И Слово стало плотью и обитало среди нас верой и делом»); “Et vidimus gloriam eius gloriam quasi unigeniti a patre” (лат. «И мы видели славу Его, славу как Единородного от Отца»). Приведенные евангельские цитаты напрямую включаются в пространство изображения. Надпись “(Et) verbu[m] caro factu[m] e[st]” расположена рядом с лежащим в яслях Младенцем. Вторая часть отрывка, “et habitavat i[n] nobis per fidem et operationem”, идет в две строчки над головами учеников из сцены Преображения. Наконец, второй отрывок, “Et vidimus gloriam eius gloriam quasi unigeniti a patre”, исполнен в нижней части композиции, поверх пурпурной рамки.

1.18. Богословские источники связи концепции квадратного мира с евангелистами

Авторы иконографической программы Кодекса Уты соотносят четырех евангелистов с четырьмя аллегорическими животными, четырьмя реками Рая и четырьмя важнейшими событиями жизни Спасителя. Наконец, раскрывающаяся в угловых рамках миниатюры с Матфеем (лист 5v) концепция анагогического восхождения, развития истории человечества, геометрии и музыки также осуществляется в четыре этапа. Число четыре, как уже упоминалось, символически было тесно связано с концепцией квадратного мира и соответствовало представлению о гармонично устроенной Вселенной, чем-то завершенном и совершенном. Эти античные

идеи наложилось и на образы евангелистов, охвативших, в соответствии со средневековой экзегезой, своею проповедью всю Вселенную[271]. Многочисленные примеры символического осмысления числа четыре в связи с авторами Евангелий находятся в ирландской латинской традиции VII – X вв. Ярким примером является пролог к анонимному ирландскому комментарию на Евангелия[272]. Евангелисты уподобляются в нем четырем первоэлементам, четырем Райским рекам и четырем Добродетелям. Наконец, пролог предлагает параллели между евангелистами и важнейшими для средиземноморской культуры жидкостями: медом, молоком, оливковым маслом и вином.

1.19. Форма квадрифолия в миниатюрах с евангелистами Кодекса аббатисы Уты (ок. 1020 г.).

Крестообразная форма квадрифолия восходит к планам центрических четырехапсидных храмов, широко распространенных в ранневизантийской архитектуре конца IV – начала V века[273]. Примечательно, что первые примеры использования квадрифолия в западно-европейской книжной иллюстрации связаны именно с образами евангелистов. Так, в миниатюрах с образами Тетраморфа так называемого Диптиха монастыря Пфэферс (*Codex Liber Viventium*)[274] символ каждого евангелиста расположен в центре квадрифолия (Илл. 225.1). Таким образом, квадрифолий оказывается знаком единства четырех Евангелий. В оттоновскую эпоху квадрифолий стал знаком

271 Петров В.В. «Звездный храм» Иоанна Скотта … С. 283 – 284.

272 Ps.-Hieronymus. Expositio quatuor Evangeliorum // Patrologiae Cursus Completus: Series Latina. Vol. XXX / Migne J.-P. (Ed.). Paris, 1845. Col. 549–551. Частичный англ. пер. и коммент. см.: O'Sullivan T. Exposition of the Four Gospels, http://tinyurl.com/ obgbxlu (06.08.2015). Ср.: Kavanagh A. K. The Ps.-Jeromes 'Expositio IV evangeliorum' // The Scriptures and early medieval Ireland: proceedings of the 1993 Conference of the Society for Hiberno Latin Studies on Early Irish Exegesis and Homilectics / Th. O'Loughlin (ed.). Turnhout, 1999. Pp. 125— 131.

273 Власов В.Г. Квадрифолий // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 томах. СПб., 2006. Т. IV. С. 406; Тетраконх // Там же. Т. IX. С.501—502. В западной архитектуре этого времени ярким примером четырехапсидной постройки является храм Сан-Лоренцо Маджоре в Милане (кон. IV – начало V вв.). Известны также баптистерии в форме квадрифолия, как, например, баптистерий в Келибии, на севере Туниса.

274 Abtei Pfäfers, Stiftsarchiv, Cod. Fab. 1, fol. 52, 94, 144. Об этом см.: von Euw A. Liber Viventium Fabariensis: Das karolingische Memorialbuch von Pfäfers in Seiner Liturgie-und kunstgeschichtlichen Bedeutung. Bern, 1989.

особого Божественного благословения [275], как, например, в миниатюре с аббатом Рамвольдом, созданной в регенсбургском скриптории в конце X века (Илл. 51), а также посвятительную миниатюру Евангелия Лиутгара[276]. Эти освященные традицией символические значения формы квадрифолия вполне соотносятся[277] с композиционной схемой «ромб на прямоугольнике», соответствующей миниатюрам Кодекса Уты с Матфеем и Лукой и связанной с иконографией «Христос во славе» и представлением о квадратном мире.

1.20. К вопросу о датировке Четвероевангелия из Ватиканской библиотеки

Вопрос о датировке Четвероевангелия вызвал достаточно серьезную научную дискуссию. Палеографические исследования, проведенные Бернардом Бишофом, показали, что почерки писца Четвероевангелия и Кодекса Уты совпадают. Таким образом, вопрос датировки двух манускриптов оказывается тесно связанным. Полагая, что почерк текста Кодекса Уты принадлежит Хартвику из Санкт-Эммерам, богослову и ученику знаменитого Фульберта Шартрского, Бишоф датирует кодекс 1020 – 1030 гг[278]. Другой выдающийся исследователь средневековых текстов, Хартмут Хоффман, расширяет временной промежуток возможного создания Кодекса Уты до 1020-1040 гг[279]. Исследователь выделяет в тексте ватиканской рукописи два почерка: первый (*Hand A*) принадлежит писцу Кодекса Уты. Текст, написанный вторым писцом (*Hand B*), по мнению исследователя, может датироваться «самое раннее 30-ми годами» XI века[280]. Таким образом, с точки зрения палеографического анализа, Четвероевангелие из Ватикана

275 Cohen A.S. The Uta Codex … P. 131. Вспомним посвятительную миниатюру Евангелия Лиутгара с образом создателя рукописи, а также миниатюру с образом аббата Рамвольда из Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам.

276 Aachener Domschatzkammer Inv. Nr. 25, fol. 15v.

277 Представляется, что форма квадрифолия в миниатюрах Кодекса Уты может быть понята и в смысле единства Евангелистов (что согласуется с символизмом числа четыре в текстах и образах композиции), и в смысле Божественного, «богодухновенного» происхождения Евангелий.

278 Bischoff B. Hartwic von St. Emmeram. S. 531.

279 Hoffmann H. Buchkunst und Königtum im ottonischen und frühsalischen Reich. S. 301.

280 Ibid. S. 300 и далее.

могло быть создано между 20-ми и 40-ми годами XI века. Ключом к более точной датировке манускрипта становится миниатюра с императором, расположенная на листе 193v (Илл. 278), в особенности, идущая вокруг медальона пояснительная надпись, называющая имя правителя, Генрих[281].

Временной промежуток, обозначенный Хоффманом, отмечен правлениями двух императоров с именем Генрих – Генриха II (973 — 1024 гг., имп. 1014 — 1024 гг) и Генриха III (1039-1056 гг, имп. 1046-1056). Большинство авторов склоняется к тому, что в медальоне изображен Генрих II[282] (973 — 1024 гг., имп. 1014 — 1024 гг.) прежде всего, по причине стилистической близости миниатюры скорее к искусству первой, а не второй четверти XI в. Возражения Эрнста Фридриха Банге, считавшего ватиканский кодекс рукописью, подаренной Генриху III в 1054 г. монахами из Тегернзее[283], представляются несостоятельными, поскольку, как справедливо заметил Вольфганг Эрих Вагнер, не подтверждаются документальными источниками[284]. Более аргументированным представляется предположение Хаген Келлер. Немецкая исследовательница провела параллель между иконографической программой миниатюры с правителем и «Тетралогом», стихотворением, посвященном императору Генриху III. Оно было написано дворцовым капелланом Випо (*Hofkapellan Wipo*) в 1041 г. Келлер указывает на «литературную параллель» между аллегориями Закона и Милосердия, вступающими наряду с другими персонажами в диалог с императором, и фигурами Закона (*lex*) и Права (*ius*), которые обращаются к императору на

281 IMPERII SOLIO FULGET HEINRICUS AVITO CAESAR ET AUGUSTUS TRABEALI MUNERE DIGNUS
С прадеднего престола империи сияет Генрих, цезарь и Август, достойный дара трабеи
Трабея – парадная одежда, которую надевали римские цари, консулы, а в торжественных случаях всадники и авгуры. Во времена Римской империи трабея имела пурпурную окраску.

282 Beissel S. Vatikanische Miniaturen. Quellen zur Geschichte der Miniaturmalerei (dt. u. frz.). Freiburg im Bresgau, 1893. S. 35f.; Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei ... S. 123; Schramm P.E. Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit. In 2 Bände. Leipzig, Berlin, 1928. S. 482.

283 Bange E.F. Eine bayerische Malerschule … S. 51 и далее.

284 Wagner W.E. Die liturgische Gegenwart des abwesenden Königs. S. 218. В.Э. Вагнер приводит отрывок из хроники монастыря Тегернзее.

регенсбургской миниатюре[285]. Расположенные в верхних углах композиции Справедливость (*iustitia*) и Милосердие (*pietas*) были, по мнению Келлер, «девизом» Генриха III[286].

Тем не менее, аргументы Келлер были поставлены под сомнение целым рядом исследователей[287]. Прежде всего, гипотеза немецкой исследовательницы о наличии литературной параллели с «Тетралогом» в действительности подтверждается только в случае с аллегорией Закона, однако не объясняет всей композиции в целом[288]. Официальный образ идеального государя существенно не изменился от правления Генриха II ко времени Генриха III, и представление о правителе как справедливом судии была важной ее составляющей на протяжении всей первой половины века[289]. В то же время, как справедливо отметил Ульрих Кудер, в посвятительной надписи регенсбургской миниатюры, как и в некоторых других кодексах, заказчиком которых выступал Генрих II, сделан акцент на преемственности власти императора[290]. Исследователь объясняет это обстоятельство тем, что Генрих пришел к власти после периода междуцарствия, связанного с неожиданной кончиной Оттона III. Поэтому неудивительно, что он стремился всячески подчеркнуть легитимность своего правления, в действительности достаточно сомнительную. Напротив, Генрих III, ставший еще при жизни своего отца Конрада II официальным преемником,

285 Keller H. Das Bildnis Kaiser Heinrichs im Regensburger Evangeliar aus Montecassino (Vat. Ottob. lat. 74). Zugleich ein Beitrag zu Wipos Tetralogus // Frühmittelalterliche Studien. 1996. Vol. 30. S. 194 и далее.

286 Ibid. S. 192 и далее.

287 Kuder U. Die Ottonen in der ottonischen Buchmalerei. Ss. 201-210.; Körntgen L. Königsherrschaft und Gottes Gnade: zu Kontext und Funktion sakraler Vorstellungen in Historiographie und Bildzeugnissen der ottonisch-frühsalischen Zeit (Orbis Mediaevalis. Vorstellungswelten des Mittelalters 2). Berlin, 2001. Ss. 361-364; Weinfurter S. Heinrich II: Herrscher am Ende der Zeiten. Ss. 32-34.

288 Wagner W.E. Die liturgische Gegenwart des abwesenden Königs. S. 218.

289 См: Weinfurter S. Heinrich II: Herrscher am Ende der Zeiten. S. 32.

290 Kuder U. Die Ottonen in der ottonischen Buchmalerei. S. 202 и далее. Ульрих Кудер указывает на связь между подписью ватиканского Четвероевангелия и слов посвятительной надписи Бамбергской Книги Перикоп: “Rex Heinricus ovans, fidei splendor recoruscans / Maximus imperio, fruitur quo prosper avito (…)”(Генрих, величайший король, радостный и сверкающий в сиянии веры, получает власть, которую он на пользу унаследовал (от деда)). Тот же акцент на преемственность власти можно увидеть и в подписи миниатюры «Божественное коронование» Сакраментария Генриха II (Clm. 4456, fol. 11r): “Rex pius Heinricus proavorum avito Caesar” (лат. Благочестивый, родом своих предков возвышенный король Генрих).

коронованный в 10 лет, не нуждался в доказательстве легитимности своего правления, вполне очевидной[291].

Важным аргументом в пользу того, что на регенсбургской миниатюре изображен именно Генрих II, является обнаруженная учеными параллель с конкретным историческим событием, а именно судебным процессом против Пандульфа IV, герцога Капуанского (986 – 1050 гг)[292]. Данный эпизод относится к так называемому Третьему итальянскому походу Генриха II 1021-22 г[293]. Пандульф и его брат Атенульф II, аббат монастыря Монте Кассино (аббат в 1011-1022 гг.), номинальные вассалы императора Запада, обвинялись в измене. Братьям ставилась в вину их поддержка Византии, основного конкурента Генриха в южной Италии, которая получила преимущество после победы в битве при Каннах в 1018 г. Вошедшая по просьбе Папы в Италию армия императора под руководством Пилгрима, архиепископа Кёльнского (1021 – 1036), преследовала братьев. Как сообщает хроника монастыря Монте Кассино, Атенульфу удалось бежать от императорских войск на корабле, однако он попал в бурю и утонул 30 марта 1022 г. Пандульф же, доверившись обещаниям преследовавшего его Пилгрима, покорился и был привезен в Трою, взятую императорскими войсками византийскую крепость, где располагались император с Папой[294]. Суд князей единодушно приговорил Пандульфа к смерти, однако Генрих,

---

291 Kuder U. Op. cit. S. 203; Weinfurter S. Heinrich II: Herrscher am Ende der Zeiten. S.32.

292 Первым, кто указал на данную параллель, был Герберт Блох (Herbert Bloch). Ср.: Bloch H. Monte Cassino in the Middle Ages. Rom, 1986. Bd. 1, S. 27 и далее.

293 Здесь и далее См.: Weinfurter S. Heinrich II: Herrscher am Ende der Zeiten. S.243 и далее. Wagner W.E. Die liturgische Gegenwart des abwesenden Königs. S.222 и далее.

294 Die Chronik von Montecassino, II, cap. 40. Piligrimus interea quoniam abbatem non repperiit, verens ne forte et princeps fratris exemplo fuga simili laberetur, Capuam festinanter adiit, eamque mox undique armato milite cinxit. Princeps autem metuens civium proditionem, quam pro certo facturus eos sciebat, sponte ad Peregrinum exiit, seque non ita ut dicebatur imperatori monstrans esse culpabilem, iustitiam se coram illo de his unde insimulabatur facturum spopondit. Letus Piligrimus, accepto sub custodia principe, ad imperatorem abiit, ubi iam super Troiam Grecorum civitatem quam eodem anno idem Greci facere ceperant, castra posuerat. Exhylaratus itaque de captione principis imperator, et aggregatis universis suis magnatibus, tam Italicis, quam ultramontanis, in eorum iudicium illum inducit, accusatoribus innumeris presentibus, et eius nequitias in faciem ipsius obicientibus, decernitur uno omnium parique iudicio, mortis illum debere subire sententiam. Quod cum Peregrino fuisset relatum, festinus ad imperatorem accedens, precibus suis vitam ipsius optinuit, ferro tamen eum imperator vinciendum, secumque in Germaniam asportandum mandavit. См.: Die Chronik von Montecassino / H. Hoffmann (hrsg.). Hannover, 1980. S. 244. Ср.: Storia de'Normanni di Amato di Monte-Cassino, I, cap. 27, S. 37; Wagner W.E.Die liturgische Gegenwart des abwesenden Königs. S. 224.

вняв прошениям Пилгрима, обещавшего безопасность мятежному герцогу, пощадил клятвопреступника. Смертная казнь была заменена ссылкой, и Пандульф должен был в кандалах проследовать вместе с Пилгримом в ссылку в Германию[295].

Ряд исследователей проводят параллель между герцогом Пандульфом и фигурой закованного в кандалы узника, ожидающего решения правителя, представленного в регенсбургской миниатюре с императором. Данное предположение подтверждается наличием записи в хронике обители Монте Кассино от 1100 г, в которой говорится о подаренном императором драгоценном Четвероевангелии во время своего визита в монастырь летом 1022 г[296]. Таким образом, можно предположить, что миниатюра с образом суда императора могла служить своеобразным напоминанием о неизбежном наказании изменникам. Эта гипотеза также соотносится и со связью монастыря с мятежным герцогом. Кроме того, присутствие рукописи в обители подтверждают надписи на полях, выполненные так называемым беневентанским шрифтом XI века, характерным для области монастыря Монте Кассино. Другим косвенным свидетельством пребывания кодекса в монастыре может считаться влияние, которое, по мнению Ульриха Кудера, оказал стиль миниатюр Четвероевангелия на художников обители[297]. Одновременно, исследователи отмечают, что в хронике Монте Кассино, написанной монахом Лео Марсиканусом (до 1150 – 1015) присутствует ряд параллелей с миниатюрой кодекса. Так, в обоих источниках осужденный описывается закованным в кандалы и именуется словом *tyrannus* (лат. тиран, деспот)[298], которое еще раз появляется в «Дилогах» аббата Монте Кассино

295 Die Chronik von Montecassino. II, Cap. 40, S. 244: Belgrimus, cuius fidei se idem princeps commiserat, latam sententiam nimis graviter ferens supplex ad imperatorem accessit et multorum adminiculo fretus tum orationibus vitam ipsius obtinuit. Quem tamen imperator ferreo camo vinciendum secumque in Germaniam asportandum mandavit.

296 Wagner W.E. Die liturgische Gegenwart des abwesenden Königs. S. 222.

297 Kuder U. Die Handschriften. S. 34.

298 Bloch H. Monte Cassino in the Middle Ages. Bd. 1. S. 28. Ср. Хронику Монтекассино, II, гл. 63, С. 288

Дизедерия (1058 – 1087)[299]. Описание процесса над Пандульфом почти дословно совпадает с миниатюрой: коленопреклоненный герцог ожидает смертельного удара палача и смотрит на императора, который должен принять окончательное решение[300].

Итак, аргументы историков убедительно свидетельствуют о том, что на регенсбурской миниатюре изображен конкретный исторический момент – суд императора над герцогом Пандульфом IV. С данной концепцией вполне согласуются результаты исследования структуры кодекса, осуществленные Августо Кампанья[301], в соответствии с которым лист с изображением императора был подшит к рукописи после того, как она была составлена. Это подтверждает догадку Г. Сварзенски о том, что необычность расположения миниатюры могла быть связана с неожиданностью поступившего в мастерские Регенсбурга заказа[302]. Действительно, как предполагает Хартмут Хоффман, манускрипт, скорее всего, был заказан императором после его визита в Монте Кассино в 1022 г. Тем не менее, исследователь отмечает, что он мог быть исполнен несколько позже, что позволяет, в целом, согласовать содержание миниатюры с палеографическими исследованиями рукописи[303]. Таким образом, можно заключить, что манускрипт был создан в 20-е – 30-е годы XI века, после 1022 года.

299 Desiderius, Dialogi de miraculi sancti Benedicti, I, cap. 9. См.: Dialogi de miraculi sancti Benedicti auctore Desiderio abbate Casinensis // Supplementa, Vol. 2: Supplementa tomorum I–XV / A. Hofmeister u. a. (hrsg.). Hannover, 1926 - 1934. Ss. 1111 – 1151, S. 1122 и далее. Также ср.: Bloch H. Monte Cassino in the Middle Ages. Bd. 1. S. 28.

300 Ibid.

301 Campana A. Per il ‘Textus Evangelii’ donato da Enrico II a Montecassino (Vat. Ottobon. lat. 74) a Montecassino / La Bibliofilia. Rivista di storiadel libro e di bibliografia. 1958. Vol. 60. P. 38 и далее.

302 Swarzenski G. Die Regensburger Buchmalerei ... S.124.

303 Hoffmann H. Buchkunst und Königtum im ottonischen und frühsalischen Reich. S. 300 и далее . В то же время, соображение Хофмана противоречит записи в монастырской хронике. Тем не менее, вероятнее всего, что хроника была написана после 1050 г., а следовательно, Маркиан, писавший ее, записал существовавшую к его времени в обители традицию, но не был непосредственным участником описанных событий.

1.21. Молитва из «Книги Премудрости Соломона» (Прем., 8:21 – 9:12). Оригинальный текст и русский перевод

Deus parentum et Domine misericordiae tuae qui fecisti omnia verbo tuo et *sapientia* tua constituisti hominem ut dominetur creaturae quae a te facta est ut disponat orbem terrarum in aequitate et *iustitia* et *in directione cordis iudicium iudicet* da mihi sedium tuarum adsistricem *sapientiam* et noli me reprobare a pueris tuis quoniam ego servus tuus et filius ancillae tuae sum homo infirmus et exigui temporis et minor ad intellectum *iudicii* et *legum* et si quis erit consummatus inter filios hominum si auferit ab illo *sapientia* tua in nihilum conputabitur tu me elegisti *regem* populo tuo et *iudicem* filiorum tuorum et filiarum et tecum *sapientia* quae novit opera tua quae et adfuit tunc cum orbem terrarum faceres et sciebat quid placitum esset oculis tuis et quid directum in praeceptis tuis mitte illam *de sanctis caelis* tuis et mitte illam a sede magnitudinis tuae ut mecum sit et mecum laboret et sciam quid acceptum sit apud te scit enim illa omnia et intellegit et deducet me in operibus meis sobrie et custodiet me in sua potentia et erunt accepta opera mea et *disponam populum tuum* iuste et *ero dignus sedium patris mei*[304]. (Курсив В.Э. Вагнера).

Русский перевод: Боже отцов и Господи милости, сотворивший все словом Твоим и премудростию Твоею устроивший человека, чтобы он владычествовал над созданными Тобою тварями и управлял миром свято и справедливо, и в правоте души производил суд! Даруй мне приседящую престолу Твоему премудрость и не отринь меня от отроков Твоих, ибо я раб Твой и сын рабы Твоей, человек немощный и кратковременный и слабый в разумении суда и законов. Да хотя бы кто и совершен был между сынами человеческими, без Твоей премудрости он будет признан за ничто. Ты избрал меня царем народа Твоего и судьею сынов Твоих и дщерей; Ты сказал, чтобы я построил храм на святой горе Твоей и алтарь в городе обитания Твоего, по подобию святой скинии, которую Ты предуготовил от начала. С Тобою

304 Wagner W.E. Die liturgische Gegenwart des abwesenden Königs. Ss.212 - 213.

премудрость, которая знает дела Твои и присуща была, когда Ты творил мир, и ведает, что угодно пред очами Твоими и что право по заповедям Твоим:ниспошли ее от святых небес и от престола славы Твоей ниспошли ее, чтобы она споспешествовала мне в трудах моих, и чтобы я знал, что благоугодно пред Тобою; ибо она все знает и разумеет, и мудро будет руководить меня в делах моих, и сохранит меня в своей славе; и дела мои будут благоприятны, и буду судить народ Твой справедливо, и буду достойным престола отца моего. (Прем., 8:21 – 9:12.)

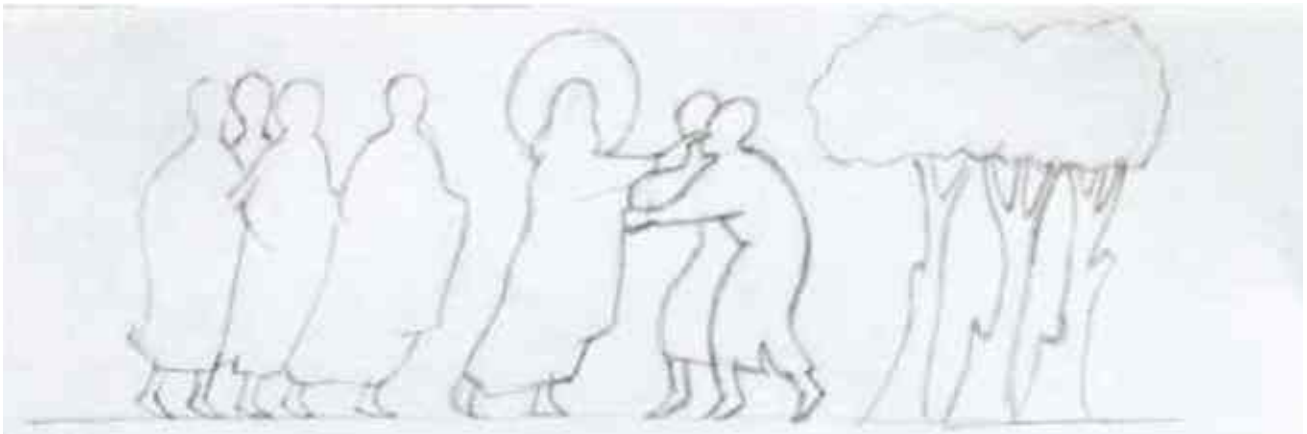
ПРИЛОЖЕНИЕ II.

АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ к Диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ПОСТРОЕНИЯ В КНИЖНОЙ МИНИАТЮРЕ РЕГЕНСБУРГА ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ X – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XI ВЕКОВ В КОНТЕКСТЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОГРАММ



Илл. 1. Синопский кодекс. Миниатюра с исцелением Христом двух слепых. Paris, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits occidentaux, suppl. grec 1286, I, folio 29r. Предположительно, Сирия или Палестина, VI век.



Илл.1.1. Прорисовка миниатюры с исцелением Христом двух слепых.



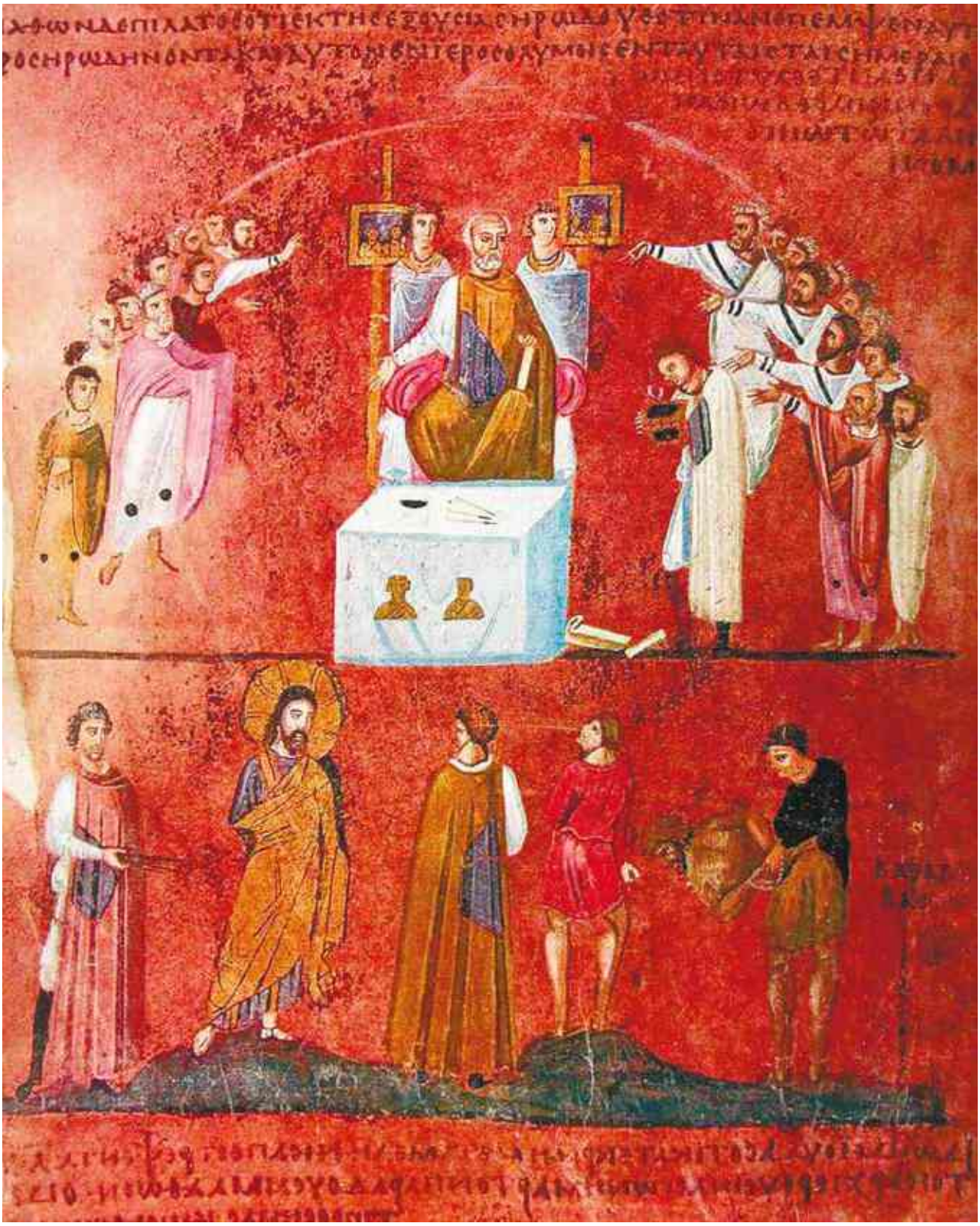
Илл. 1.2. Фрагмент папируса с изображением всадников.
Oxford, Johnson Collection, Papyrus: Charioteers. IV – V вв.



Илл. 1.3. Иллюстрированный фрагмент пергаментного свитка.
München, Bauerische Nationalbibliotek, Gr. mon. 138. IV в.



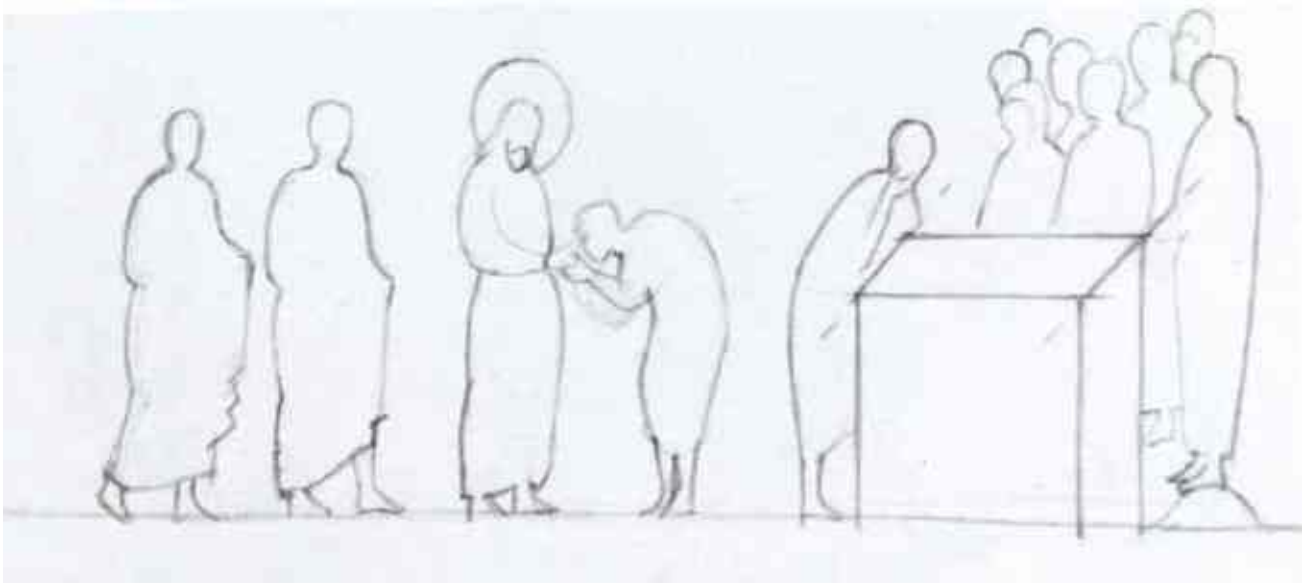
Илл. 1.4. Евангелие из Россано. Воскрешение Лазаря. Museo Diocesano di Arte Sacra di Rossano, Codex Rossanensis, fol. 1. Предположительно, Сирия, Палестина или Александрия, VI в.



Илл. 1.5. Евангелие из Россано. Museo Diocesano di Arte Sacra di Rossano, Codex Rossanensis, fol. 16. Предположительно, Сирия, Палестина или Александрия, VI в.



Илл. 2. Евангелие из Россано. Исцеление слепорожденного. Museo Diocesano di Arte Sacra di Rossano, Codex Rossanensis, fol. 13.
Предположительно, Сирия, Палестина или Александрия, VI в.



Илл. 2.1. Прорисовка миниатюры с исцелением слепорожденного.



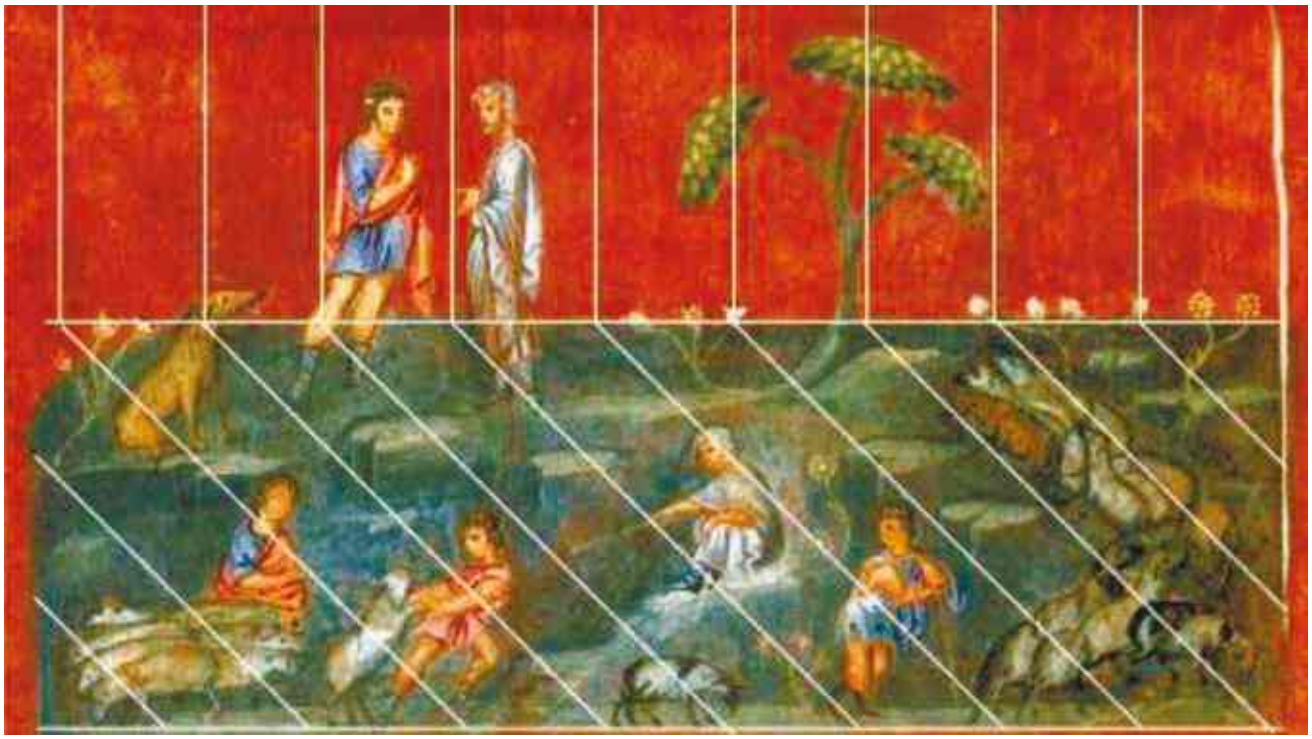
Илл. 2.2. Венская Книга Бытия. Обещание потомства Аврааму.
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Theol. gr. 31. Сирия, VI в.



Илл. 2.3. Венская Книга Бытия. Гибель Содома и Гоморры. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Theol. gr. 31, folio 5r. Сирия, VI в.



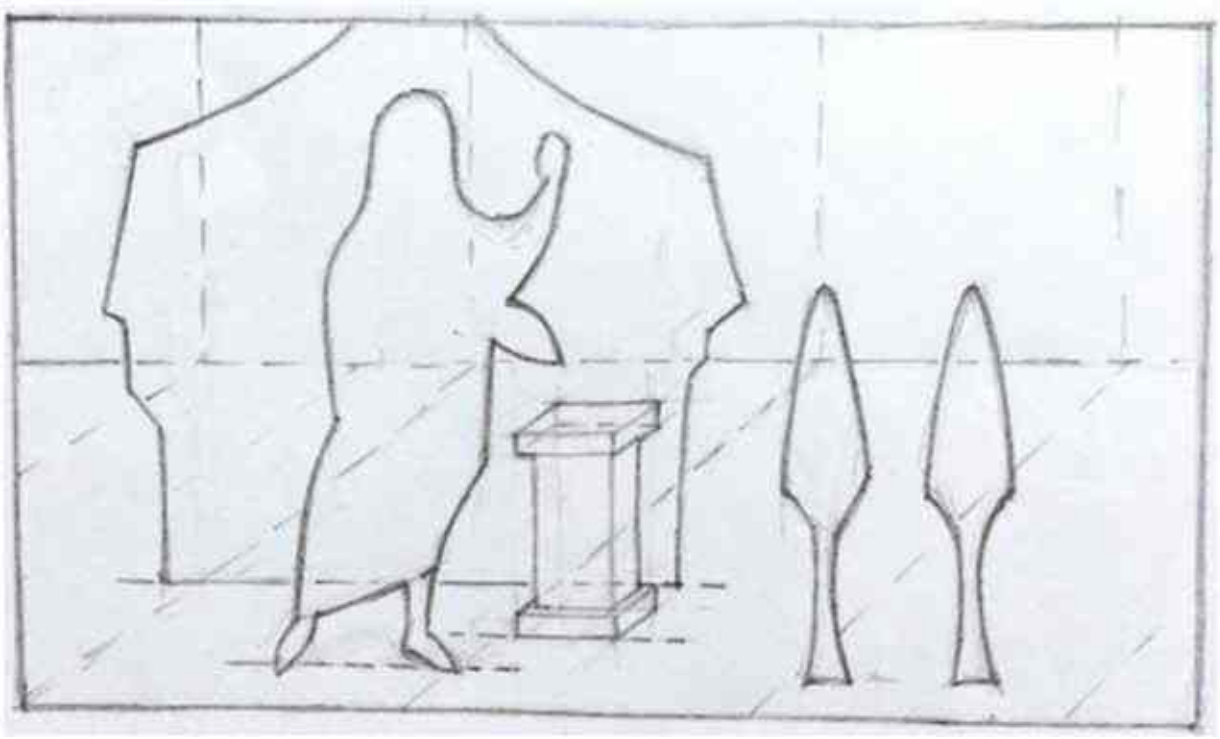
Илл. 2.4. Венская Книга Бытия. Разделение стад между Иаковом и Лаваном. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Theol. gr. 31, folio 9r. Сирия, VI в.



Илл. 2.5. Схема пространственной организации миниатюры 9r Венской Книги Бытия.



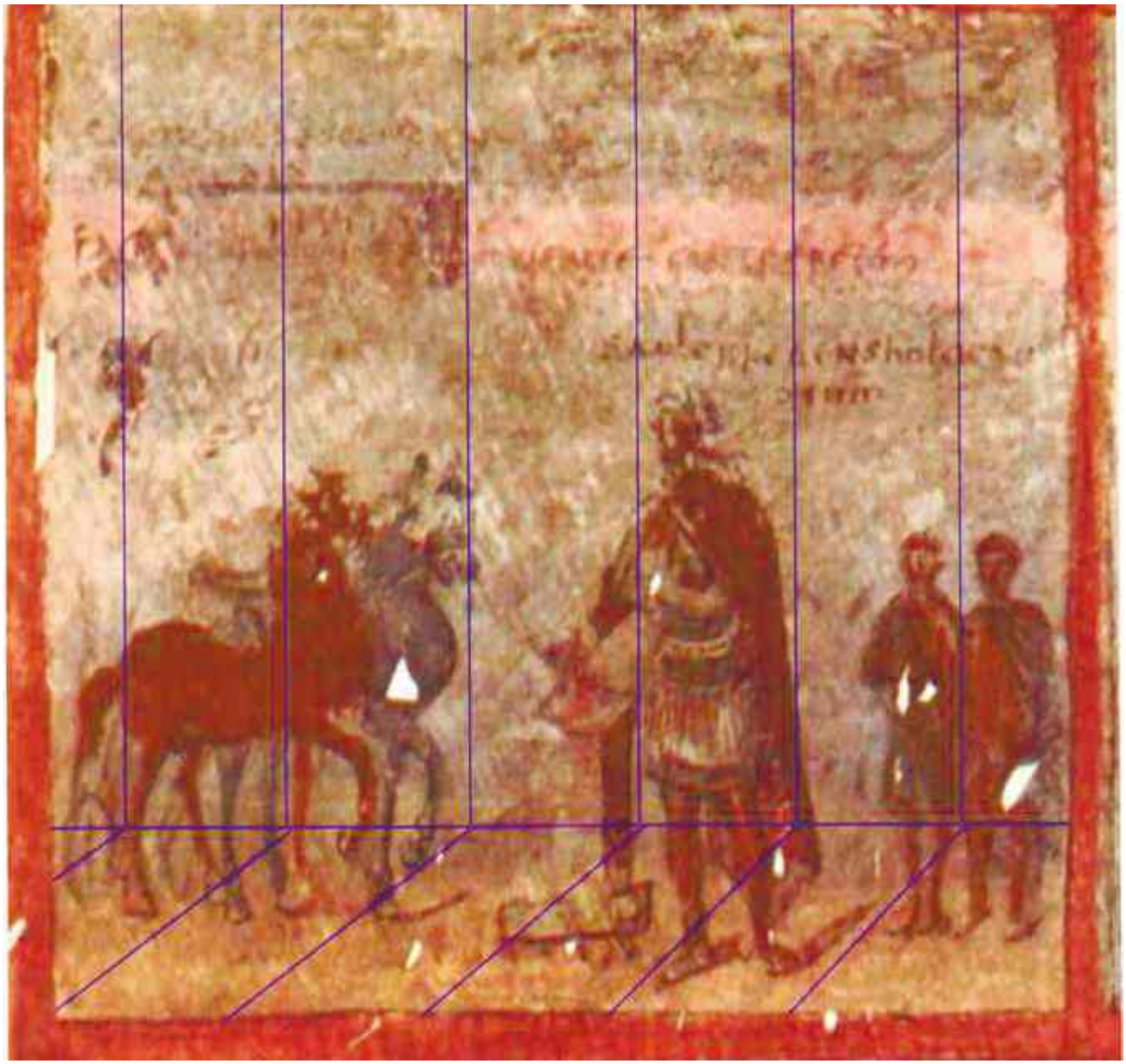
Илл. 3. Амброзианская Илиада. Александрия (?), Константинополь (?), кон. V – нач. VI в. Milan, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F205inf, folio 42v.



Илл. 3.1. Схема пространственной организации миниатюры с жертвоприношением Ахилла листа 42v Амброзианской Илиады.



Илл. 4. Фрагмент Кведлинбургской Италы. Berlin, Staatsbibliothek, Cod. theol. lat. 285, folio 2. Рим, нач. V в.



Илл. 5. Фрагмент Кведлинбургской Италы. Миниатюра с жертвоприношением Саула. Berlin, Staatsbibliothek, Cod. theol. lat. 285, folio 2. Рим, нач. V в.



Илл. 6. Ватиканский Вергилий. Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat.3225, folio 8v. Рим, кон. IV – нач. V в.



Илл. 7. Ватиканский Вергилий. Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat.3225, folio 41r. Рим, кон. IV – нач. V в.



Илл. 8. Ватиканский Вергилий. Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat.3225, folio 42r. Рим, кон. IV – нач. V в.



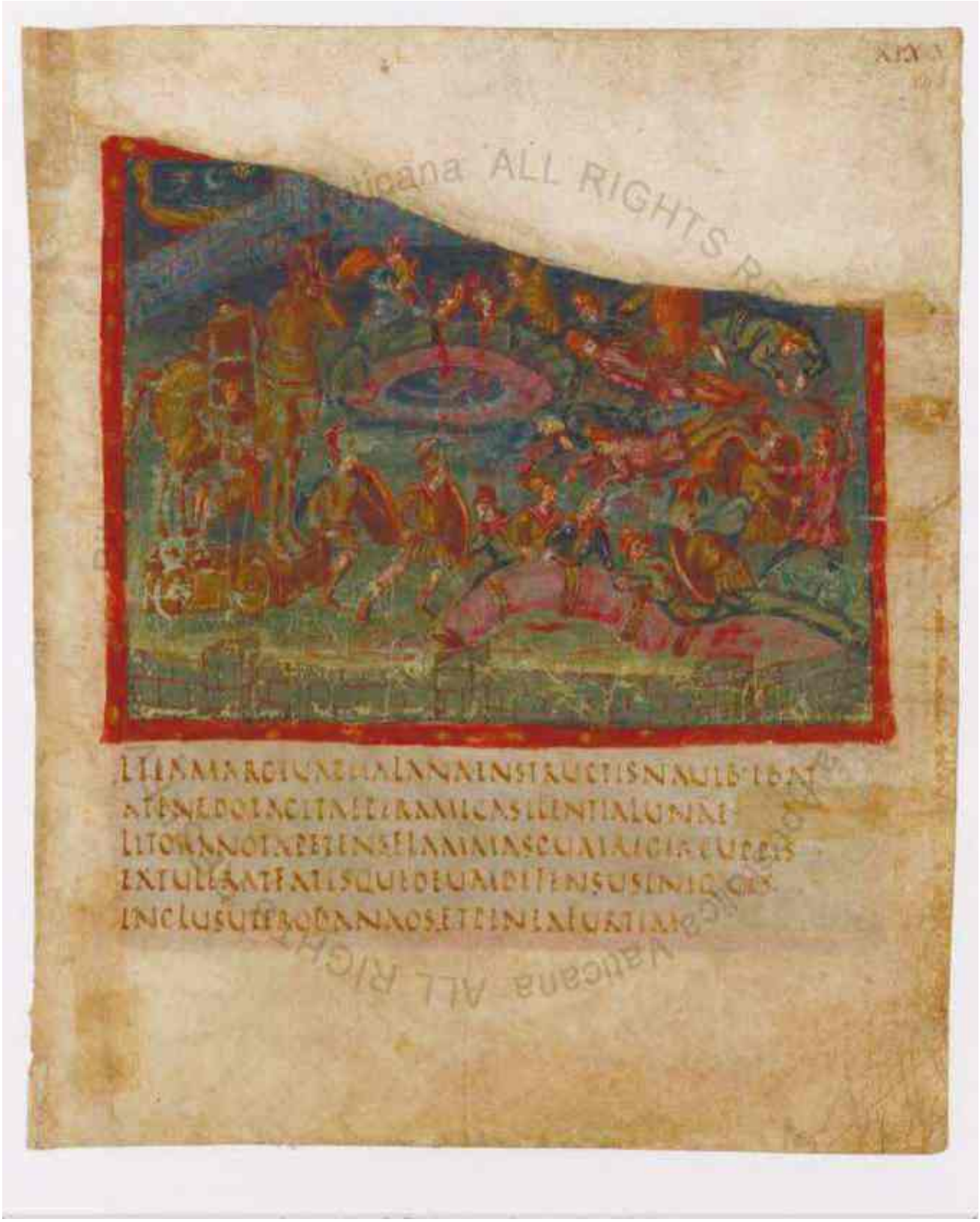
Илл. 8.1. Ватиканский Вергилий. Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat.3225, folio 27r. Рим, кон. IV – нач. V в.



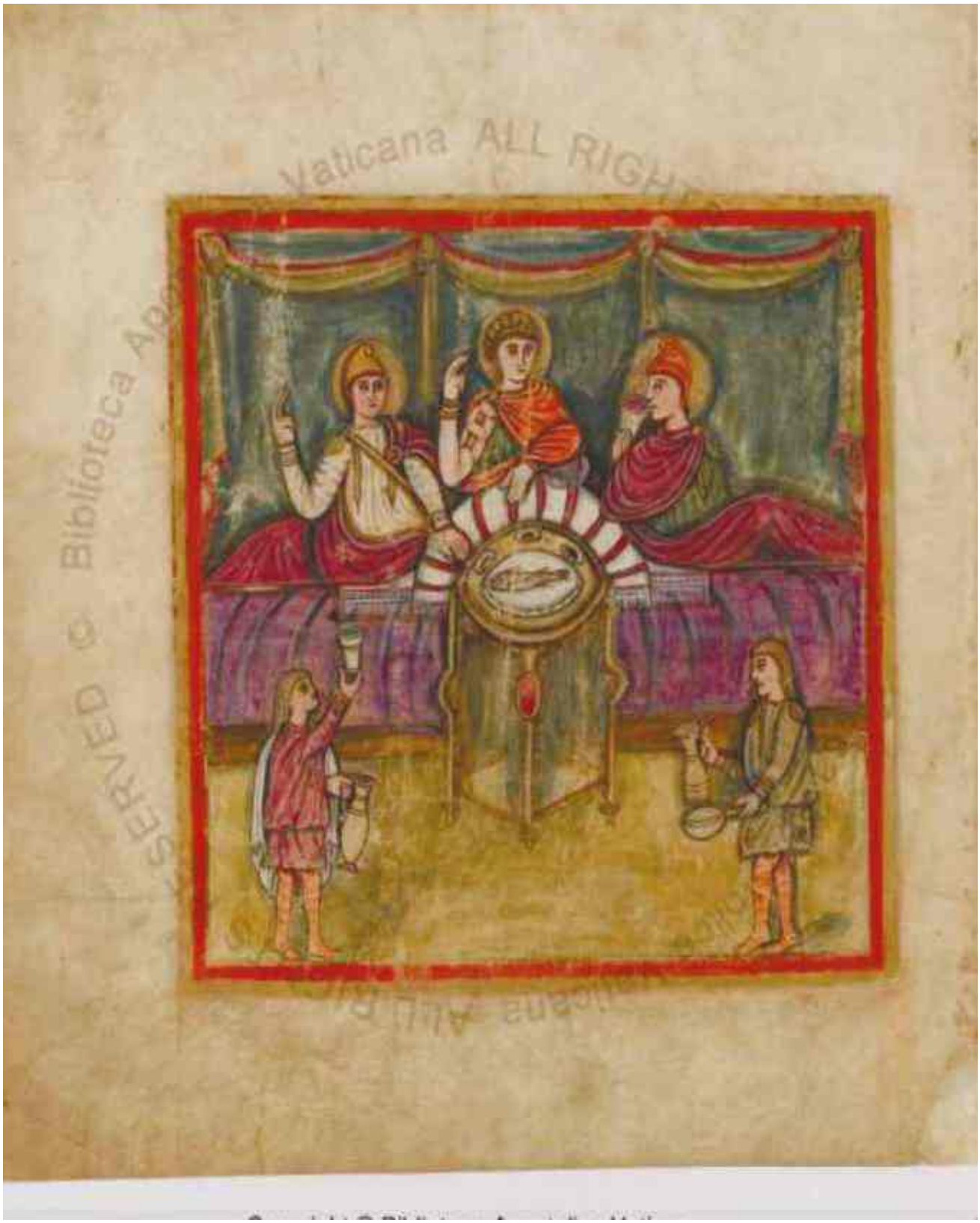
Илл. 8.2. Ватиканский Вергилий. Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat.3225, folio 17r. Рим, кон. IV – нач. V в.



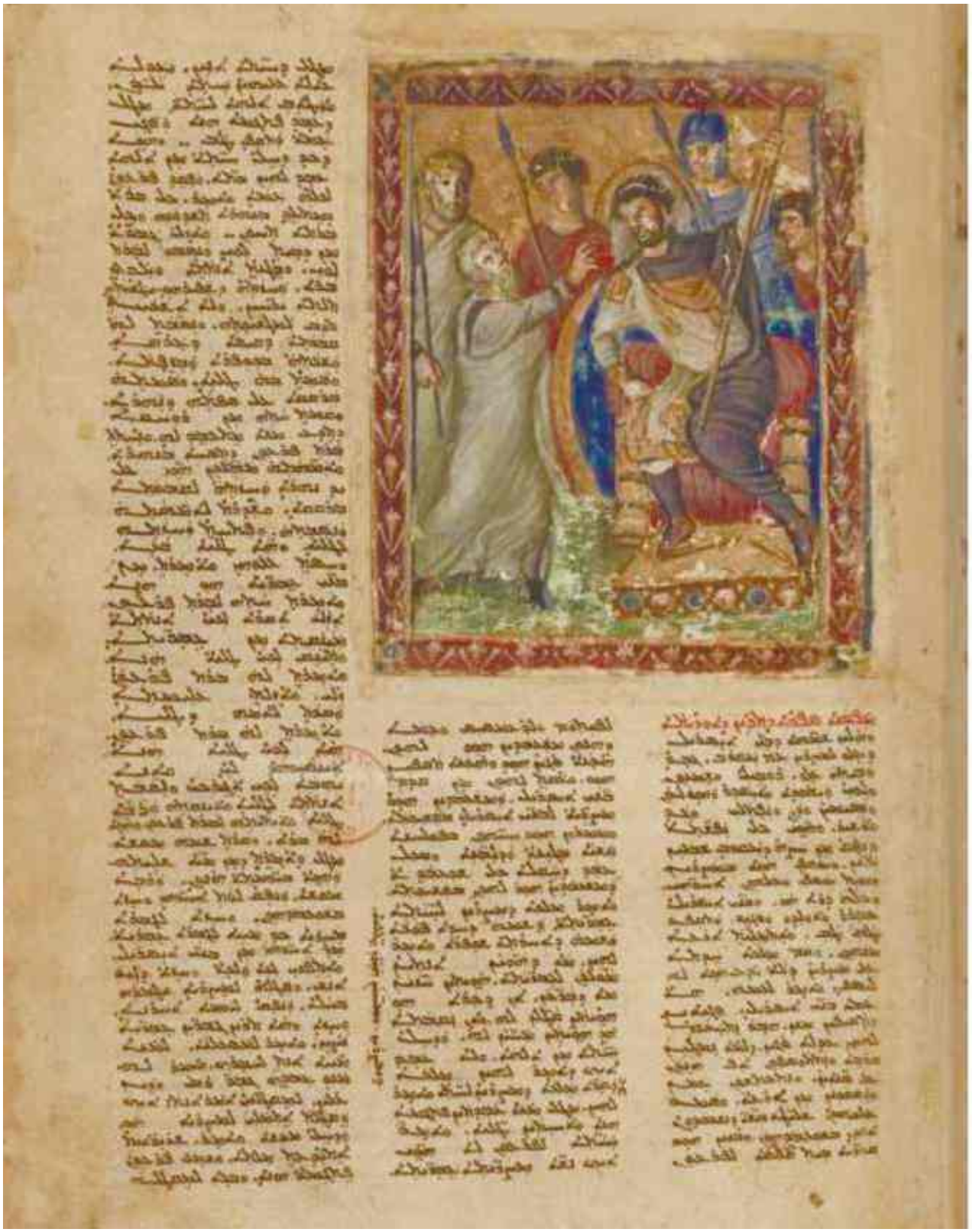
Илл. 9. Ватиканский Вергилий. Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat.3225, folio 6r. Рим, кон. IV – нач. V в.



Илл. 10. Ватиканский Вергилий. Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat.3225, folio 19r. Рим, кон. IV – нач. V в.



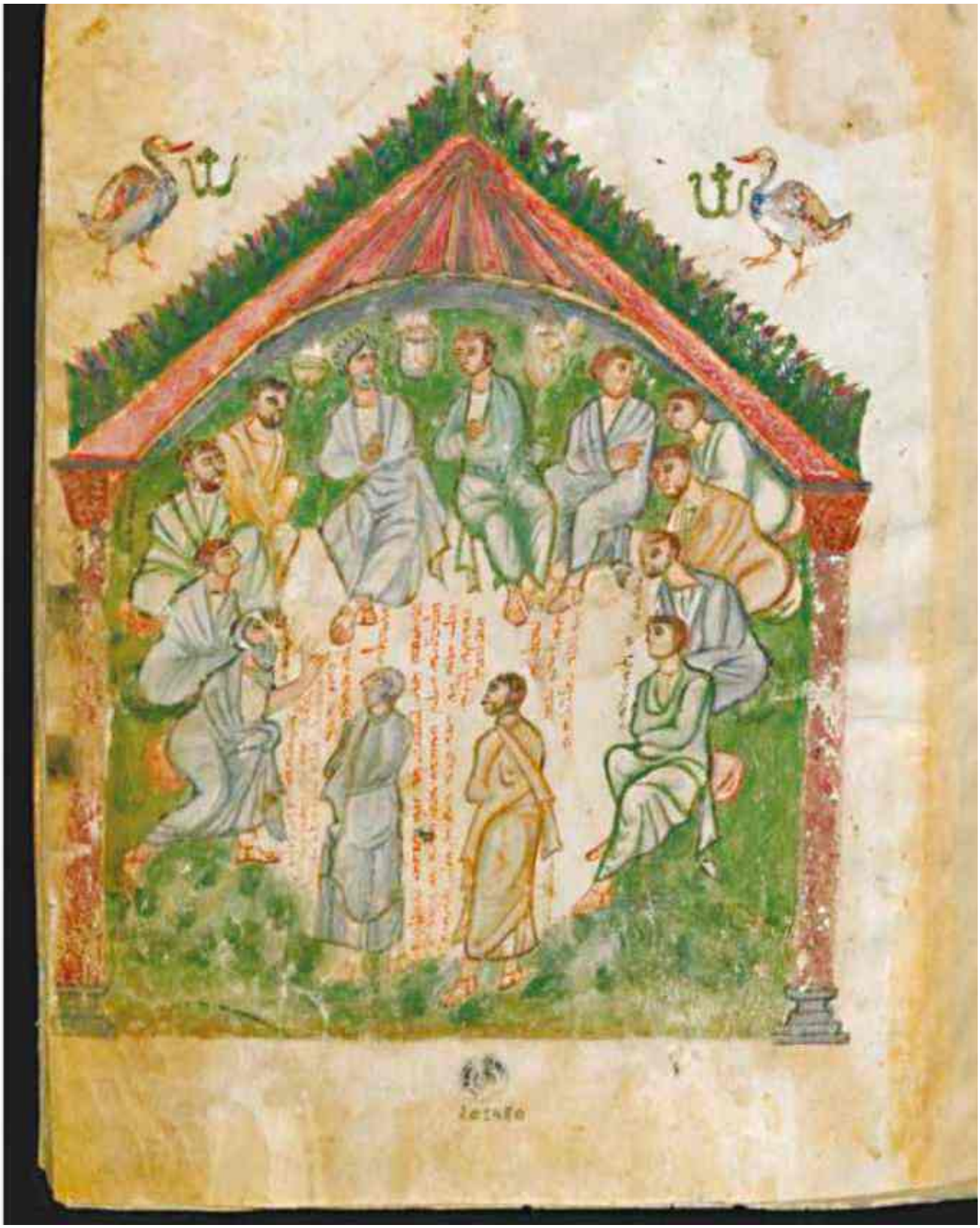
Илл. 10.1. Римский Вергилий. Дидона и Эней на пиру. Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat.3867, folio 100v. Предположительно, Восточная Римская Империя, сер. V в.



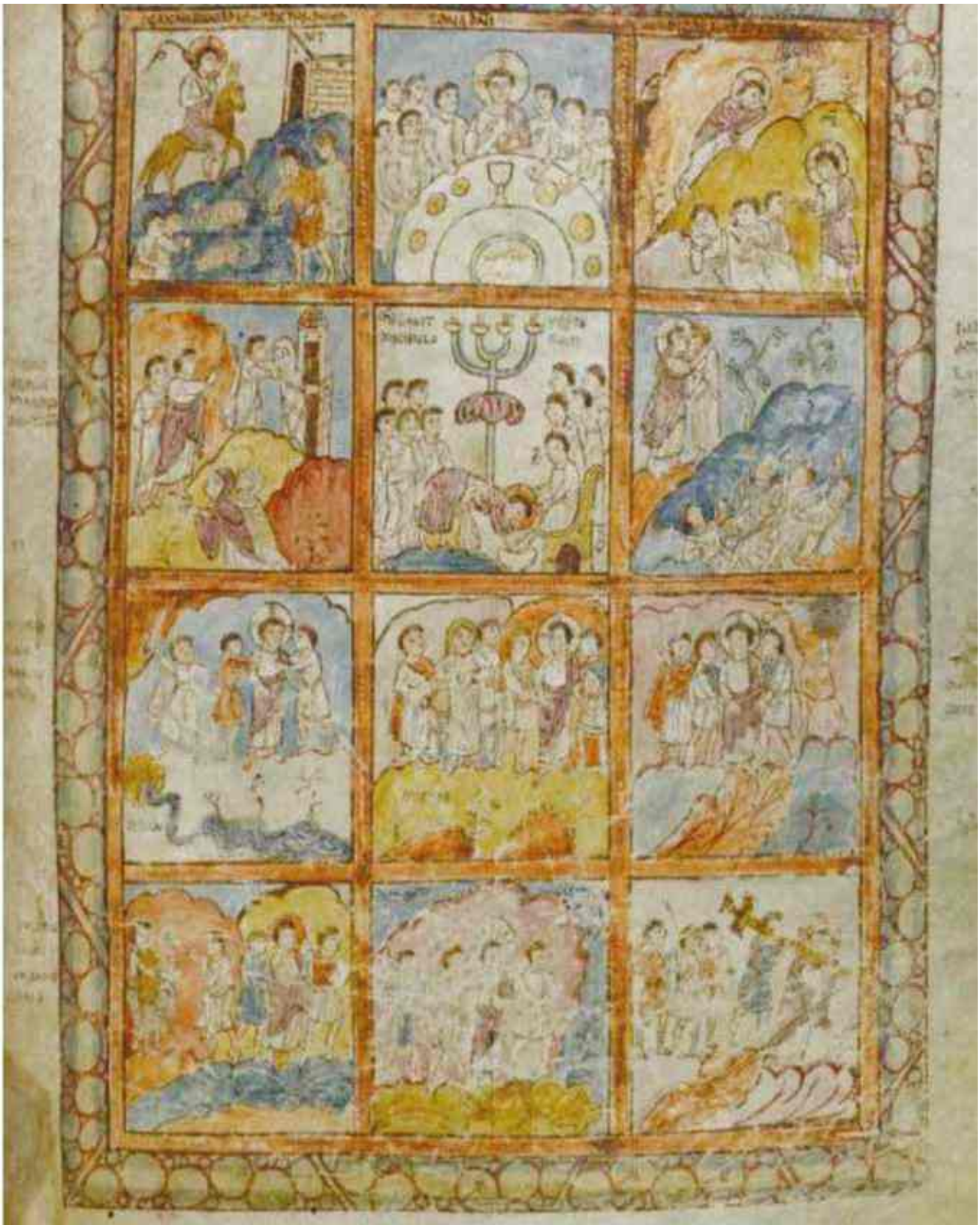
Илл. 10.2. Сирийская Библия. Paris, Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Syriaque 341, folio 8r .



Илл. 10.3. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Plut. I, 56, folio 14r. Монастырь св. Иоанна в Загбе, 586 г.



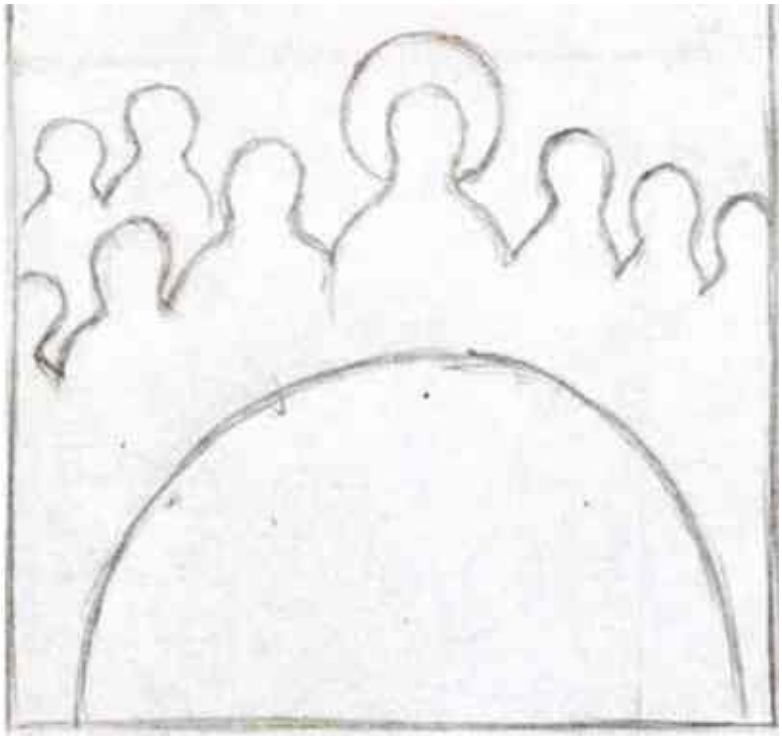
Илл. 11. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Plut. I, 56, folio 1r.
Монастырь св. Иоанна в Загбе, 586 г.



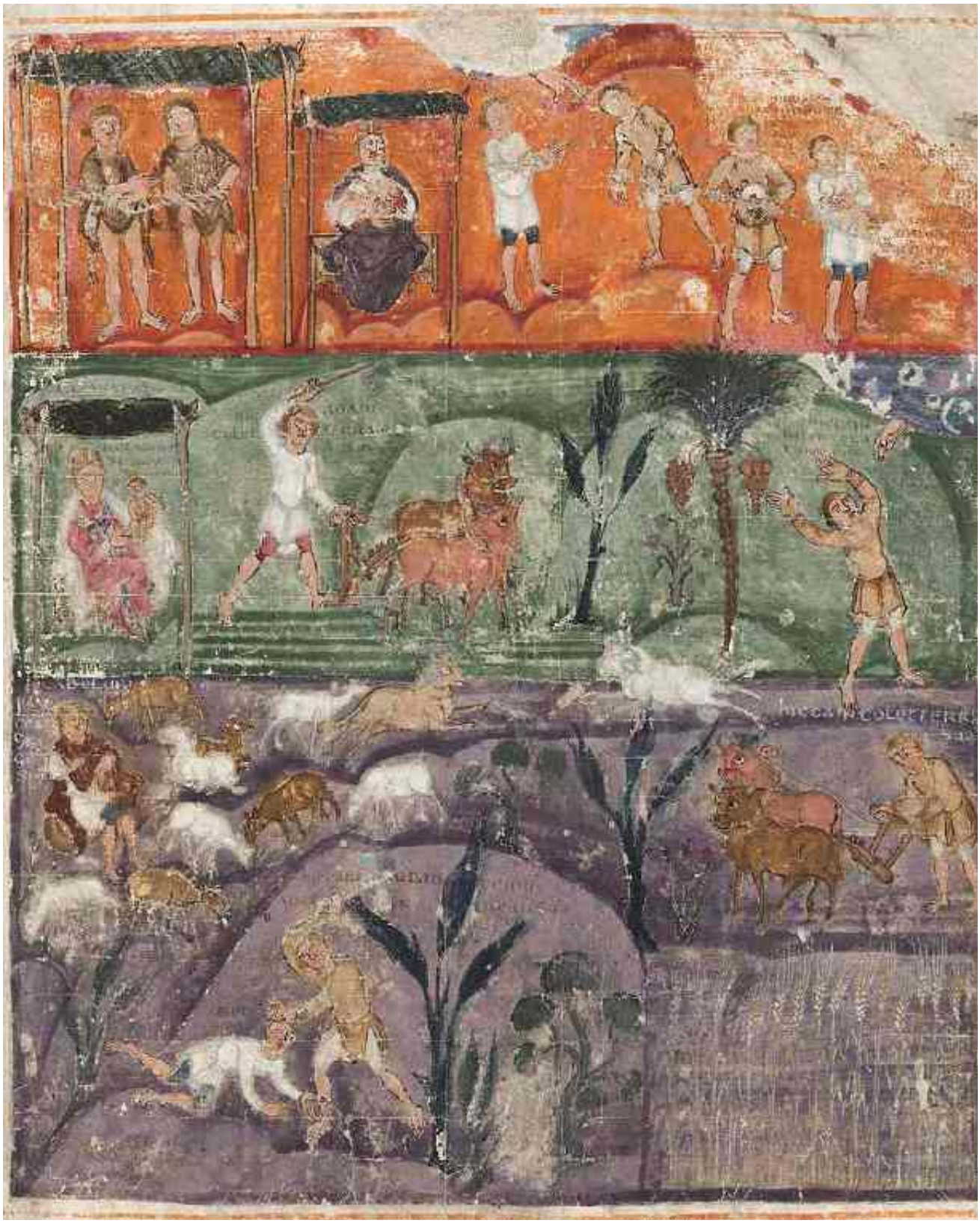
Илл. 11.1. Евангелие св. Августина. Страсти Христовы. Cambrdige, Corpus Christi College, Lib. MS. 286, folio 125r. Италия, VI в.



Илл. 11.2. Евангелие св. Августина. Страсти Христовы. Фрагмент. Клеймо с изображением Тайной Вечери. Cambrdige, Corpus Christi College, Lib. MS. 286, folio 125r. Италия, VI в.



Илл. 11.3. Прорисовка клейма с изображением Тайной Вечери миниатюры Евангелия св. Августина.



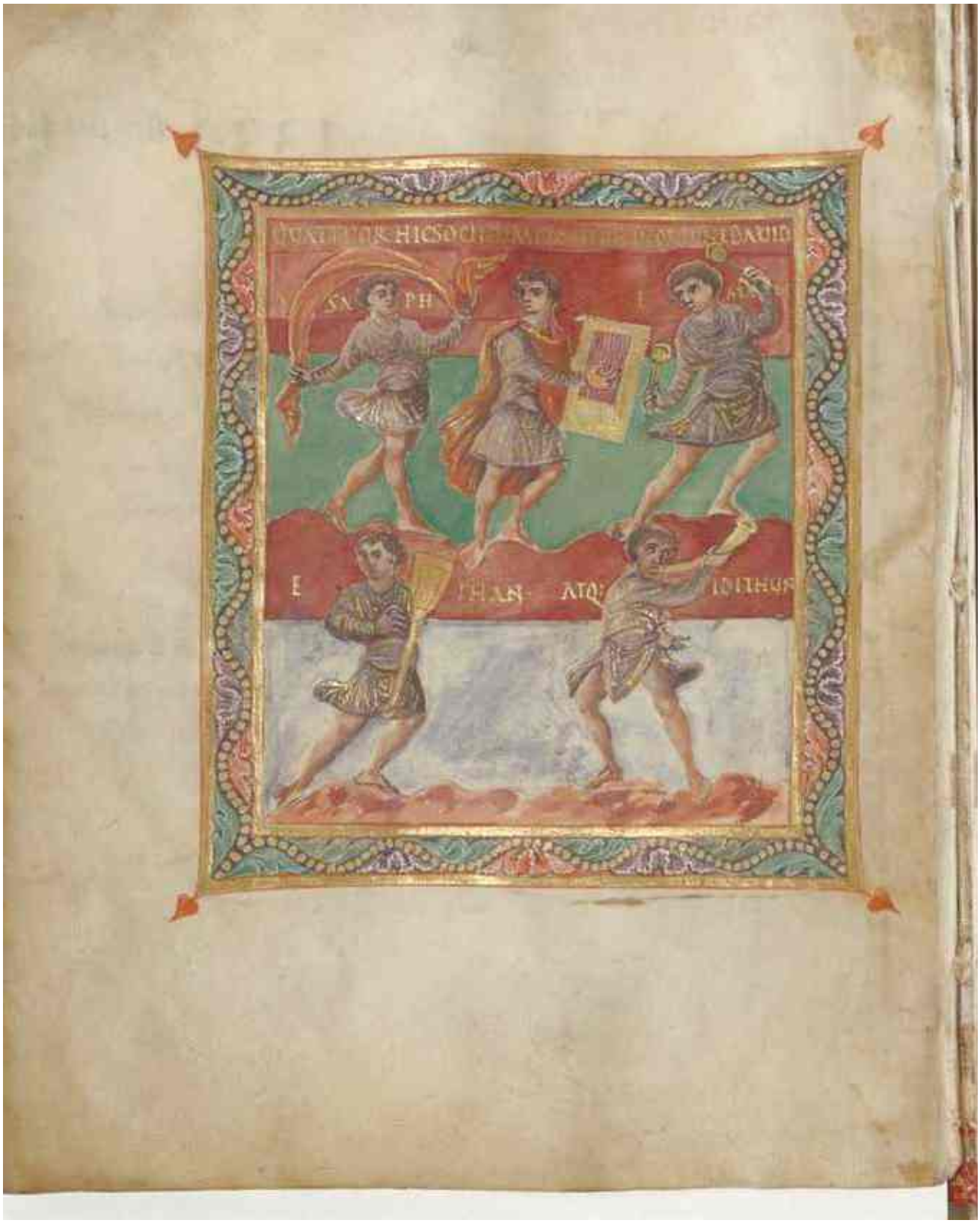
Илл. 12. Пентатевк Ашбернхема. Миниатюра с изображением изгнания из Рая.
Bibliothèque nationale de France, MS nouv. acq. lat. 2334.
Предположительно, Африка или северная Испания, VII в.



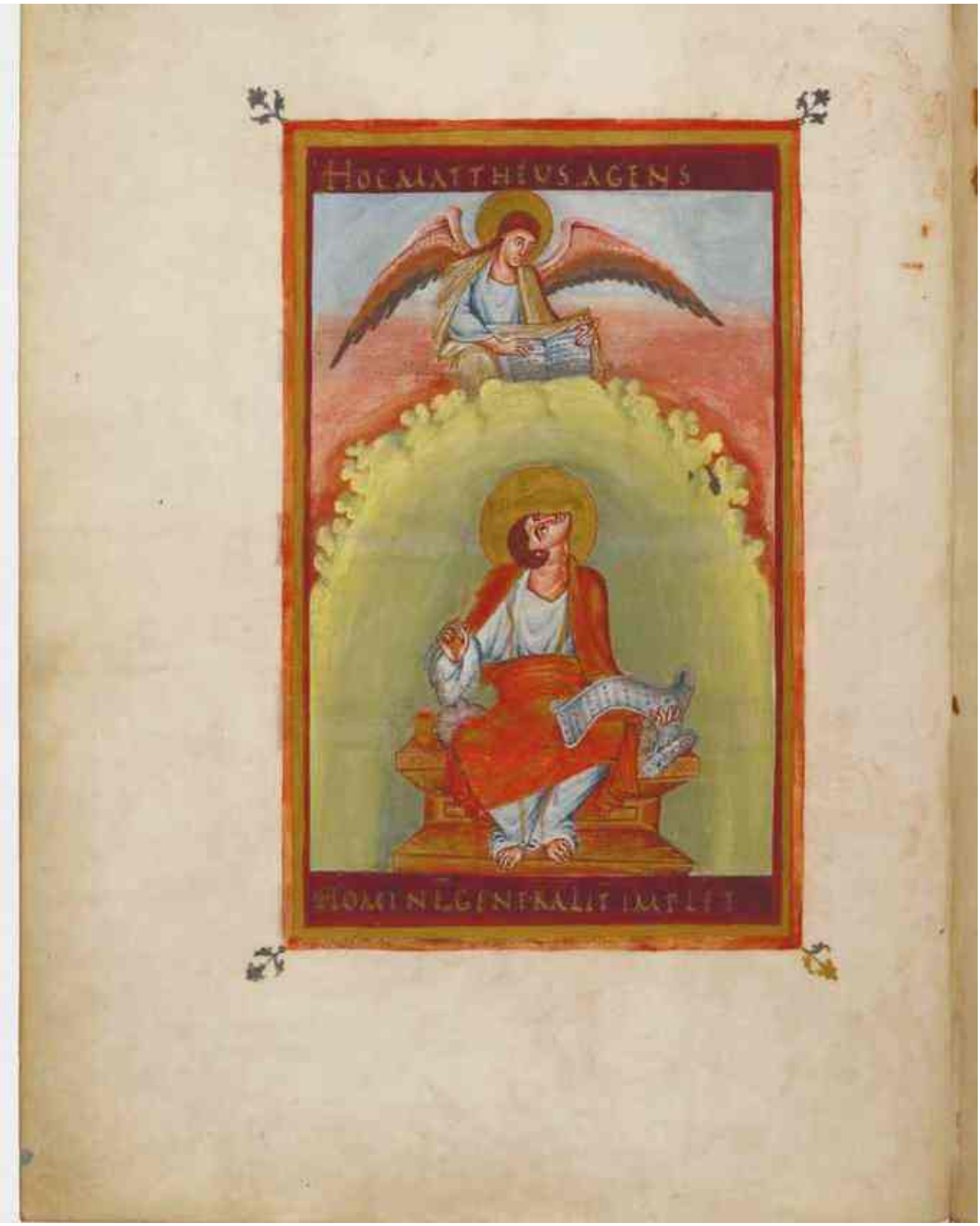
Илл. 12.1. Ватиканский Теренций. Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 3868. Аббатство Корвей, 820 – 830 гг.



Илл. 12.2. Бернский «Физиолог». Миниатюра со львом. Bern, Burgerbibliothek, Cod. 318, folio 7v. Аббатство Сен-Галлен, 825 – 850 гг.



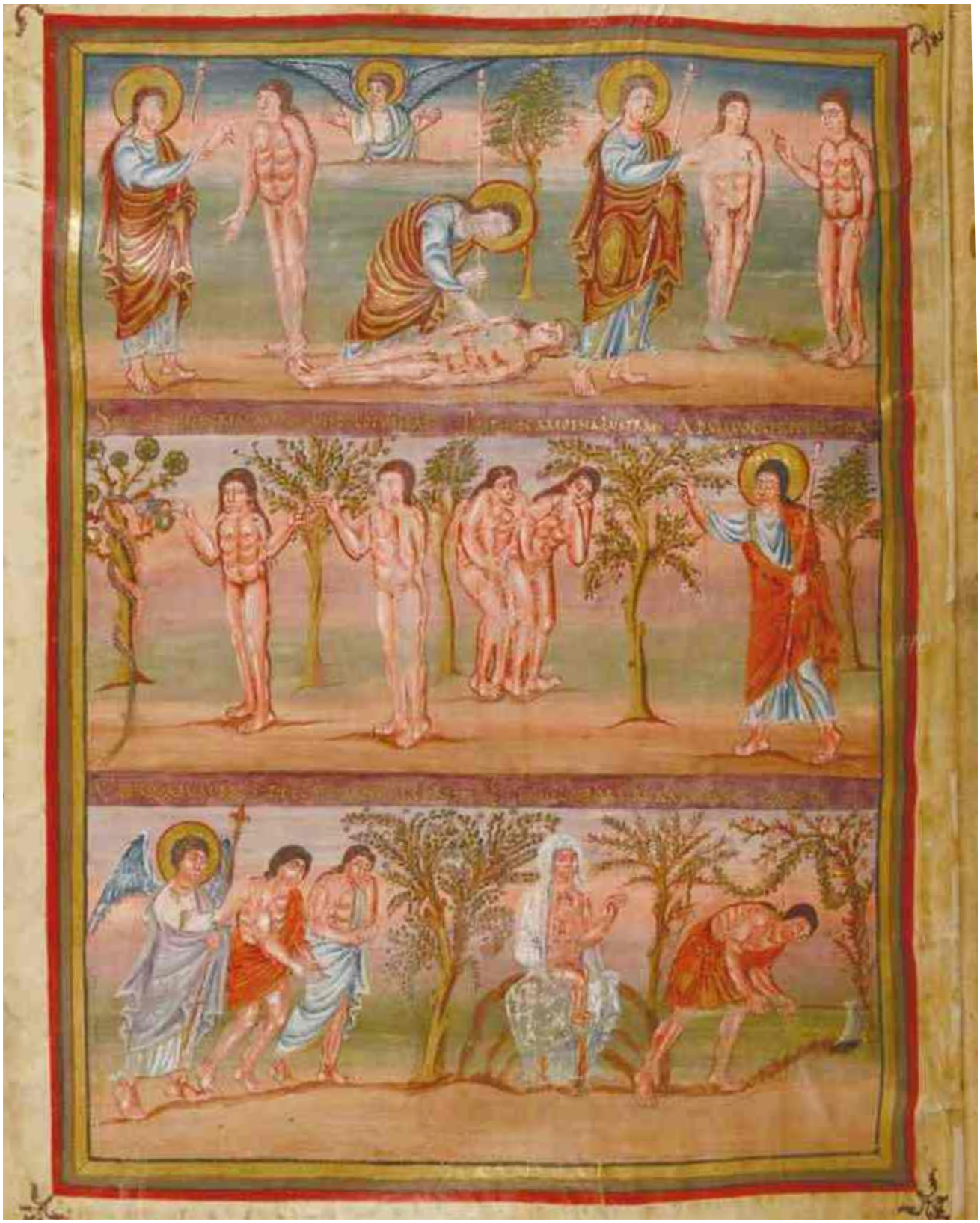
Илл. 12.3. Псалтырь Карла Лысого. Миниатюра с царем Давидом. Paris, Bibliotheque nationale de France, Ms. Lat. 1152, folio 1v. Школа Карла Лысого, 842 – 869 гг.



Илл. 12.4. Евангелие Лотаря. Миниатюра с евангелистом Матфеем. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 266. Тур, 849-851 гг.



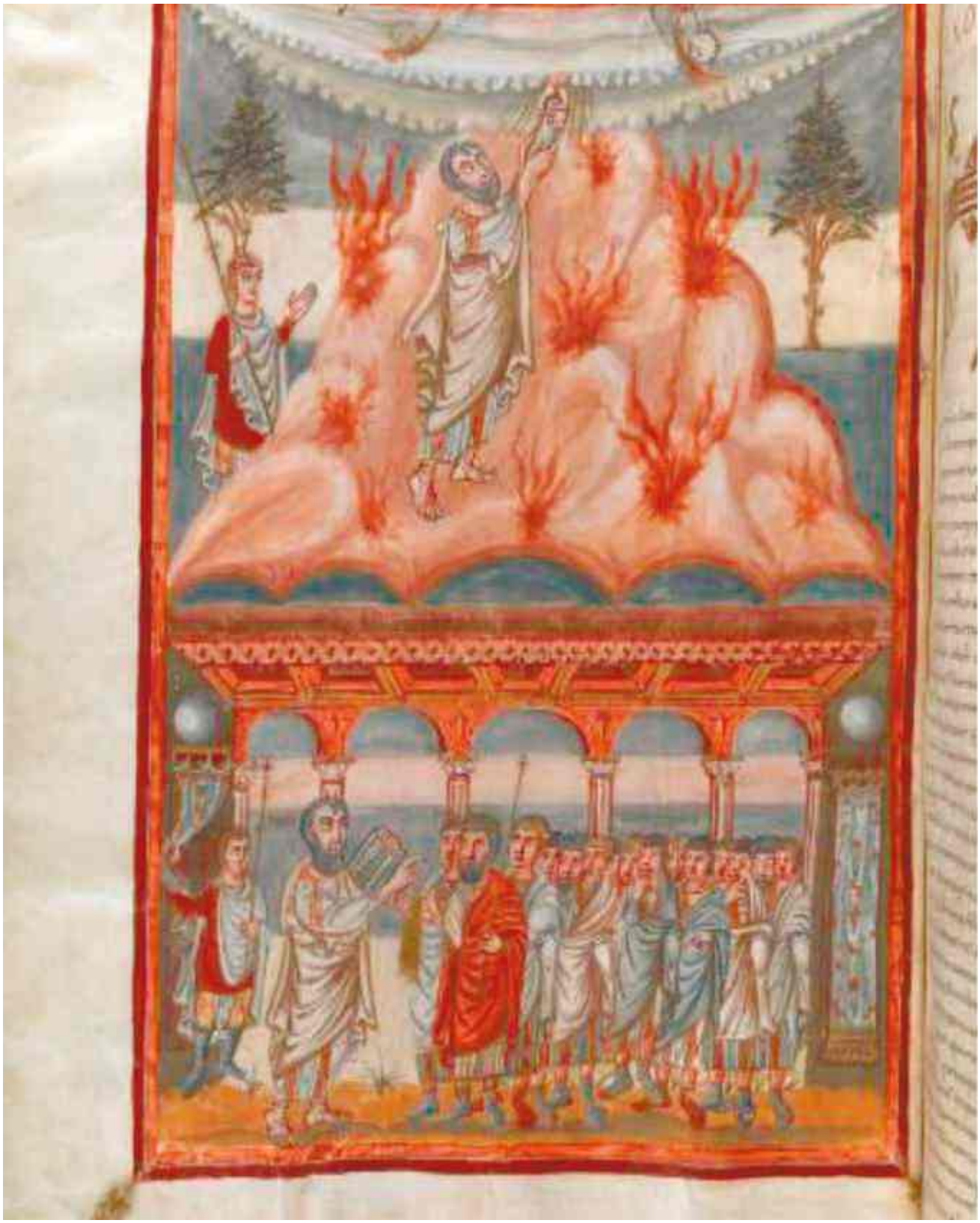
Илл. 12.5. Коронационное Евангелие из Вены. Миниатюра с евангелистом Иоанном. Wienna, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer, Inv. XIII 18. Folio 178v. Придворная школа Карла Великого, ок. 800 г.



Илл. 13. Библия Вивиана. Сотворение человека и труды прародителей. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 1, folio 10v. Тур, аббатство Сен Мартен, 845 г.



Илл. 14. Золотой Кодекс из Лорша. Миниатюра с евангелистом Иоанном. Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 50. Fol. 69v. Придворная школа Карла Великого, нач. IX в., до 814 г.



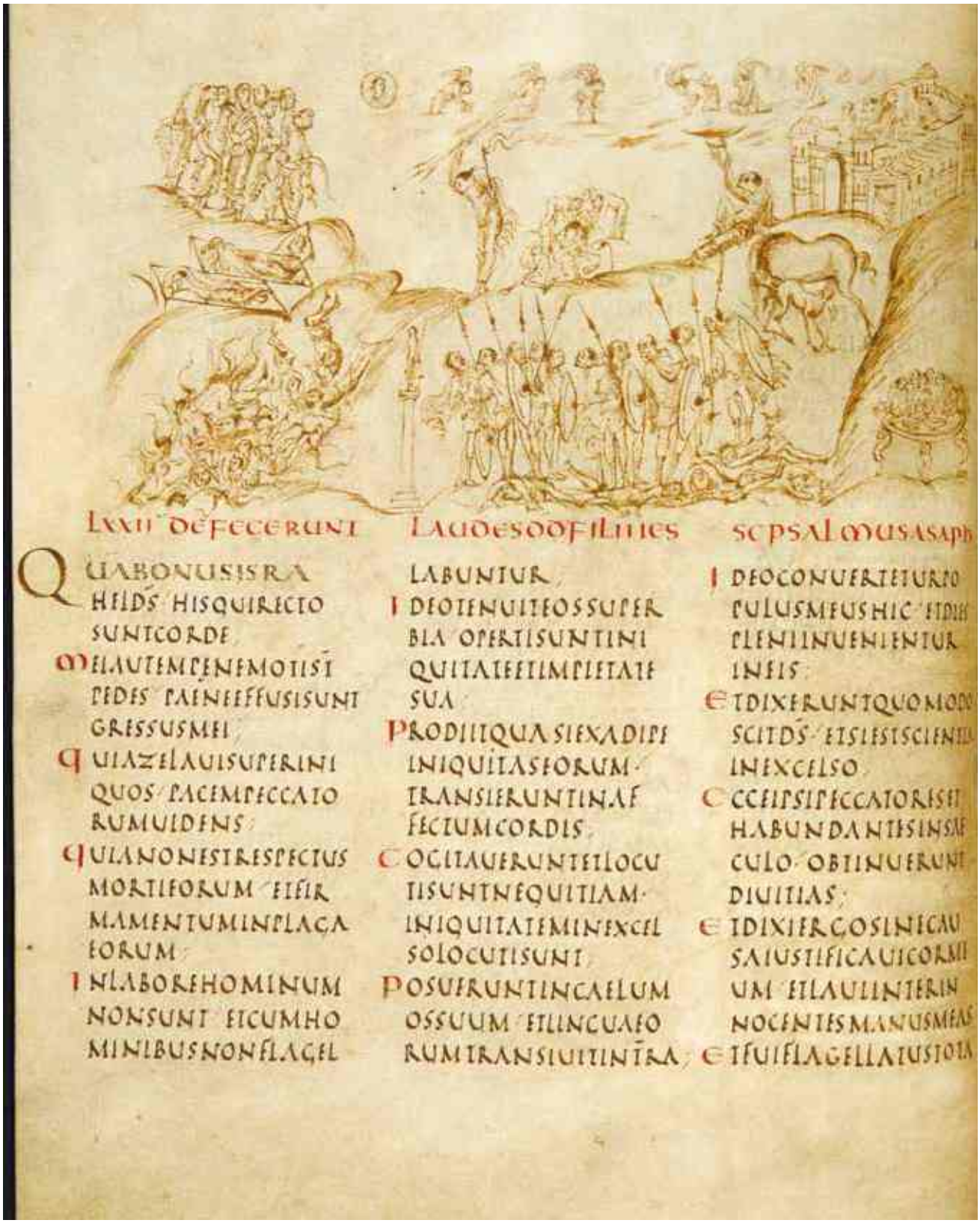
Илл. 14.1. Библия Мутье-Грандваль. Моисей получает скрижали Завета. Моисей демонстрирует скрижали Завета. London, British Library, Add.10546, folio 25v. Тур, аббатство Сен-Мартен, до 835 г.



Илл. 14.2. Библия Вивиана. Сцены из жизни бл. Иеронима. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 1. Fol. 3v. Тур, аббатство Сен-Мартен, 845 г.



Илл. 14.3. Евангелие Эббо. Миниатюра с евангелистом Матфеем. Épernay, Bibliothèque municipale, Ms. 1. Реймс, нач. IX в., до 823 г.



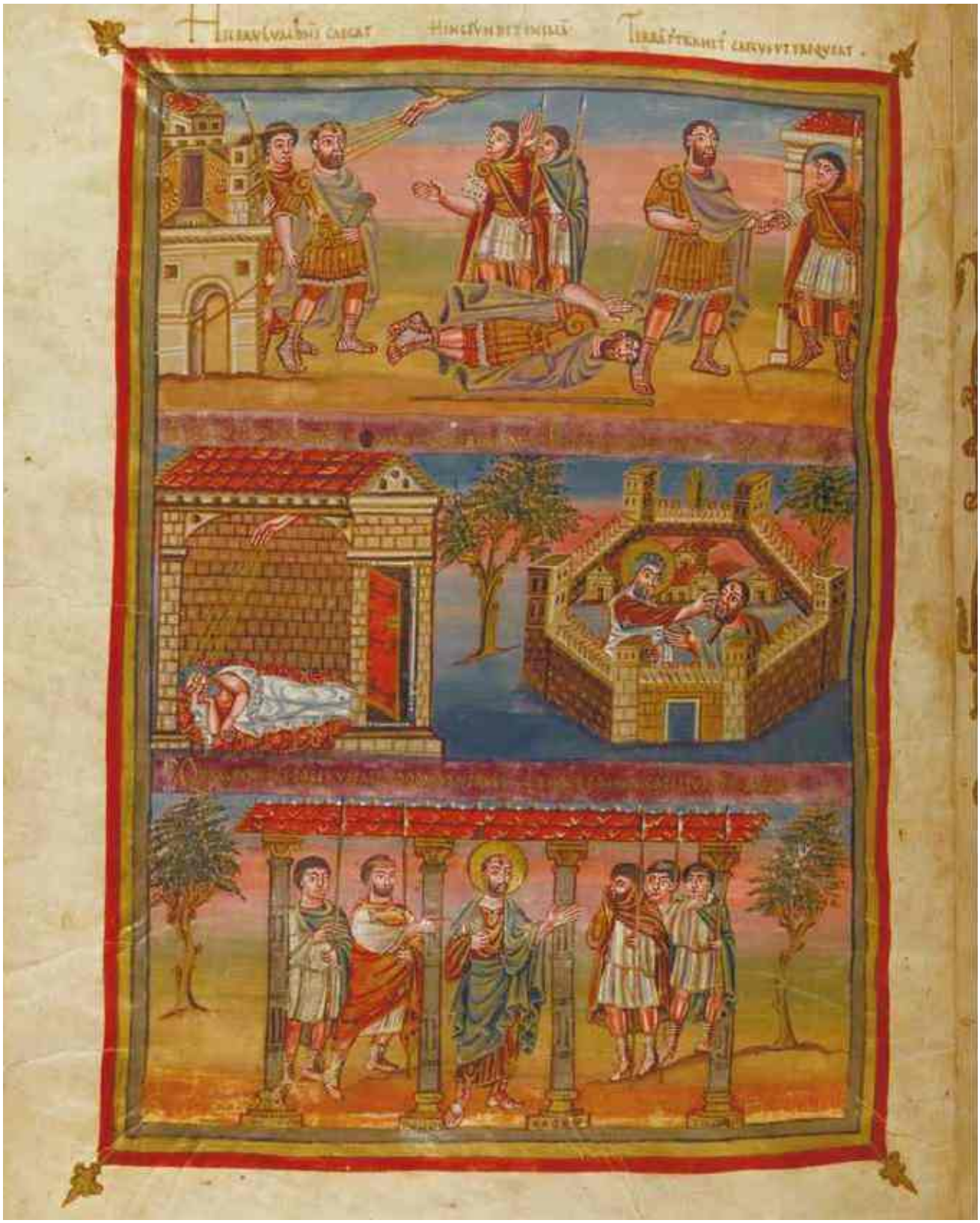
LXXII DEFECERUNT LAUDESOOFILIIES SCPSALMUSASAPH

QUAMBONUSISRA
HEIDS HISQUIRECTO
SUNTCORDE
MEIAUTEMPENEMOTISI
PEDES PAENEEFFUSISUNT
GRESSUSMEI
QUIAZELAUISUPERINI
QUOS PACEMPECCATO
RUMUIDENS
QULANONESTRESPECTUS
MORTEORUM FIFIR
MAMENTUMINPLACA
EORUM
INLABOREHOMINUM
NONSUNT FICUMHO
MINIBUSNONFLAGEL

LABUNTUR
IDEOTENUITEOSSUPER
BIA OPERTISUNTINI
QUITATEETIMPIETATE
SUA
PRODIITQUASIEXADIPI
INIQUITASEORUM
TRANSIERUNTINAF
FECTUMCORDIS
COGITAUERUNTETLOCU
TISUNTNEQUITIAM
INIQUITATEMINEXCEL
SOLOCUTISUNT
POSUERUNTINCAELUM
OSSUUM FTLINGUAEO
RUMTRANSIUITINTRA

IDEOCONUERTETURPO
PULUSMEUSHIC FIDIE
PLENITNUENIENTUR
INEIS
ETDIXERUNTQUOMOD
SCITDS FTSIESTSCIENTI
INEXCELSO
CCCEIPSIPECCATORESET
HABUNDANTESINSE
CULO OBTINUERUNT
DIUITIAS
IDIXIERGOSINECAU
SAIUSTIFICAUICORDI
UM FTLAULINTERIN
NOCENTESMANUSMEAS
TFUIFLAGELLATUSTOTA

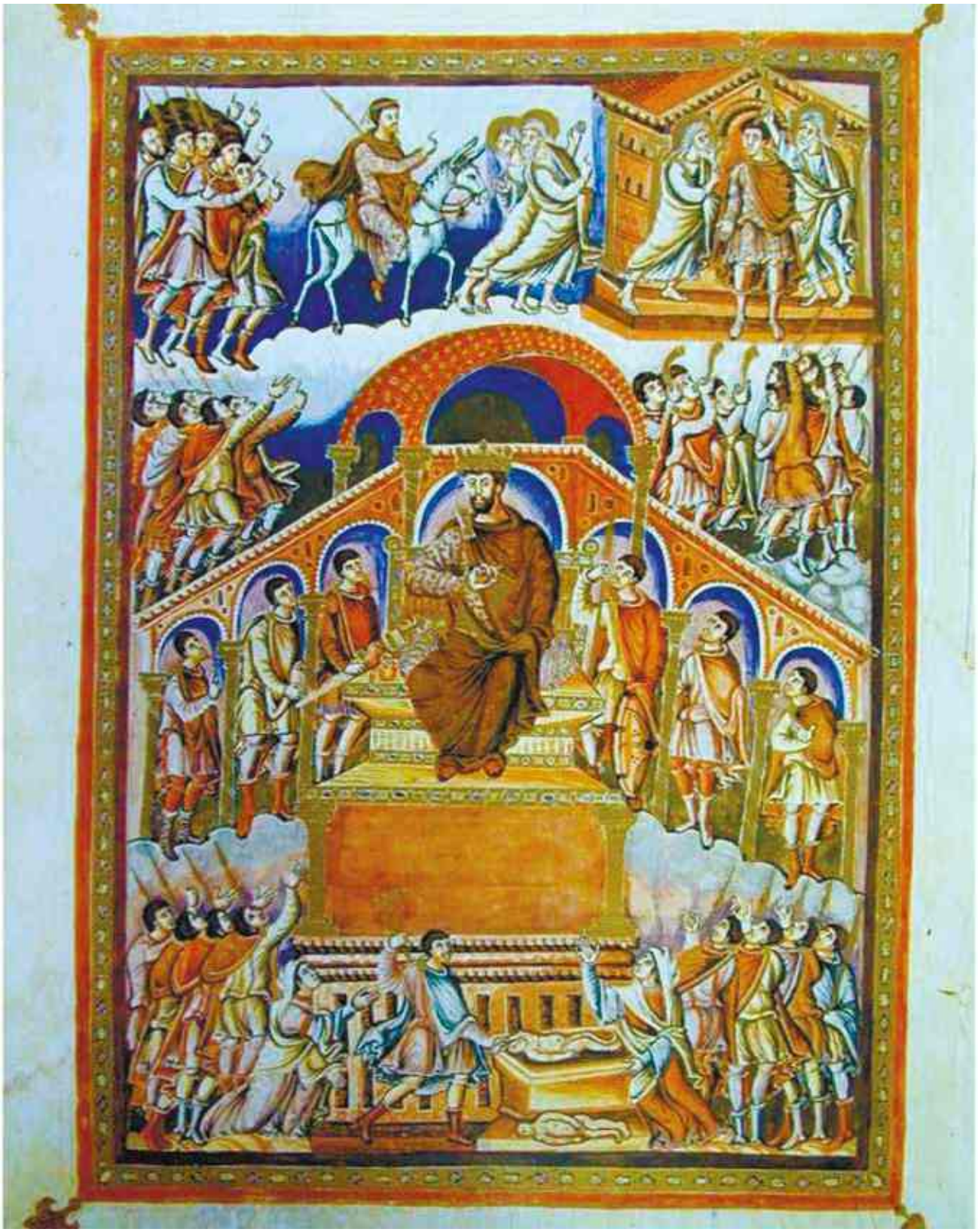
Илл. 14.4. Утрехтская Псалтырь. Псалом 72. Реймс, ок. 820 г. Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversitet, Script. Eccl. 484, folio 41v.



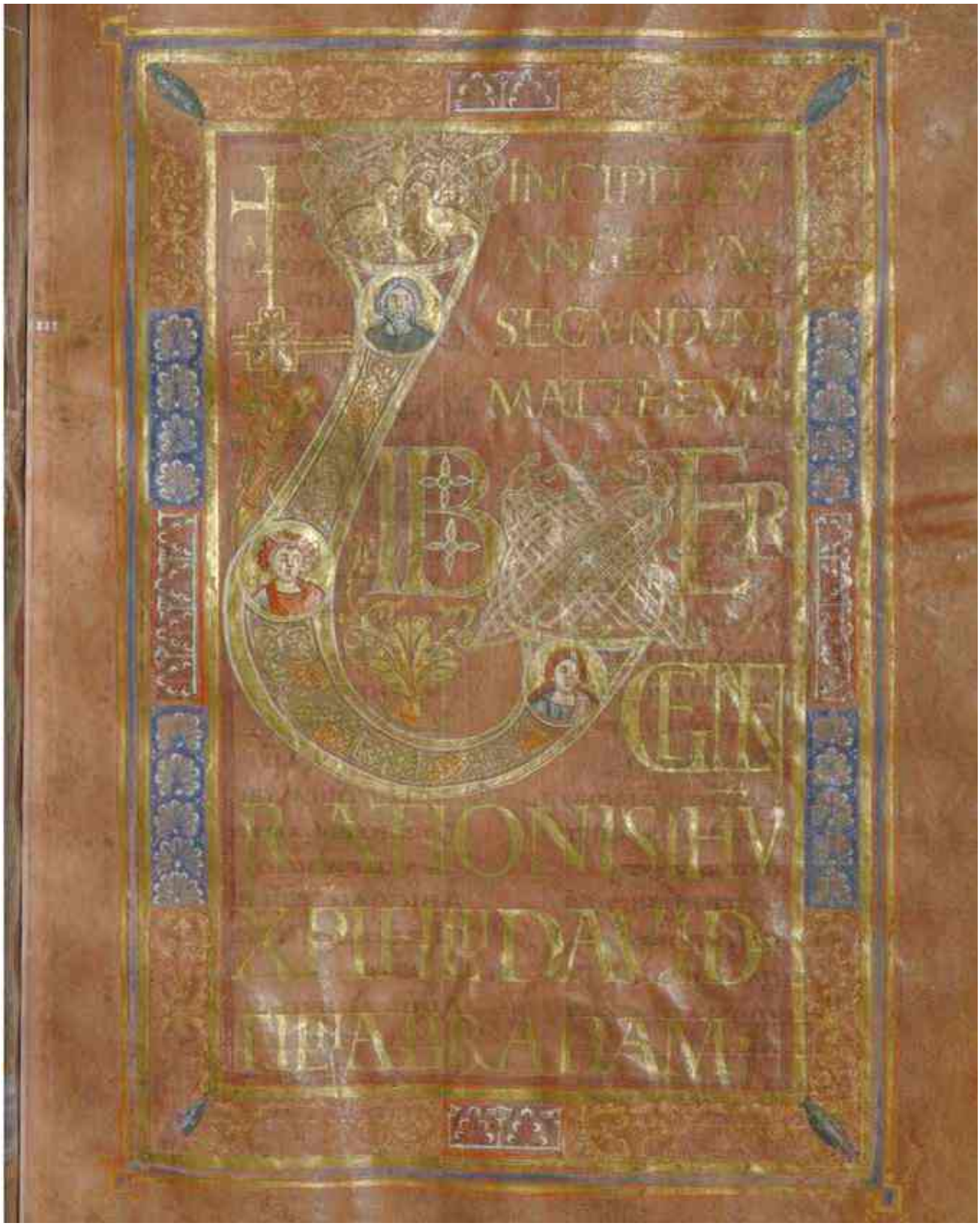
Илл. 15. Библия Вивиана. Сцены из жития апостола Павла. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 1. Fol. 386v. Тур, аббатство Сен-Мартен, 845 г.



Илл. 15.1. Библия Сан-Пауло Фуори ле муро. Фронтиспис Книги Второзакония. Roma, Abbazia di San Paolo fuori le Mura. Folio 50 r. Придворная школа Карла Лысого, ок. 870 г.



Илл. 15.2. Библия Сан-Пауло Фуори ле муро. Миниатюра с царем Давидом. Roma, Abbazia di San Paolo fuori le Mura. Folio 188v. Придворная школа Карла Лысого, ок. 870 г.



Илл. 16. Евангелие из Сен-Рикё. Инициал L-iber generations. Abbeville, Bibliothèque municipale, Ms. 4. Придворная школа Карла Великого, нач. IX в.



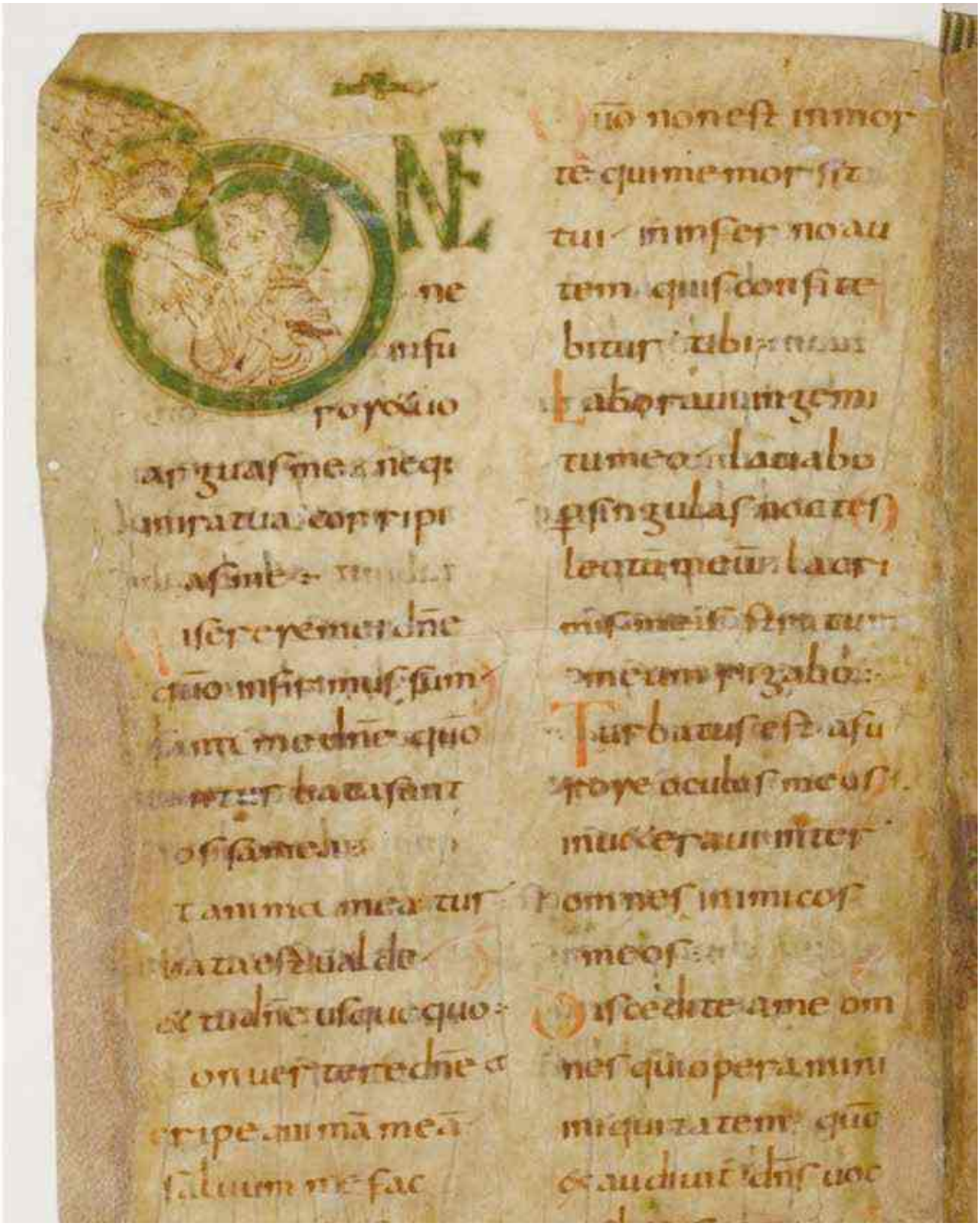
Илл. 17. Сакраментарий Дрого. Инициал T-e igitur. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 9428, folio 15v. Мец, ок. 842 г.



Илл. 17.1. Евангелие Сен-Медар в Суассоне. Инициал Quoniam. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 8850, folio 124r. Придворная школа Карла Великого, нач. IX в.



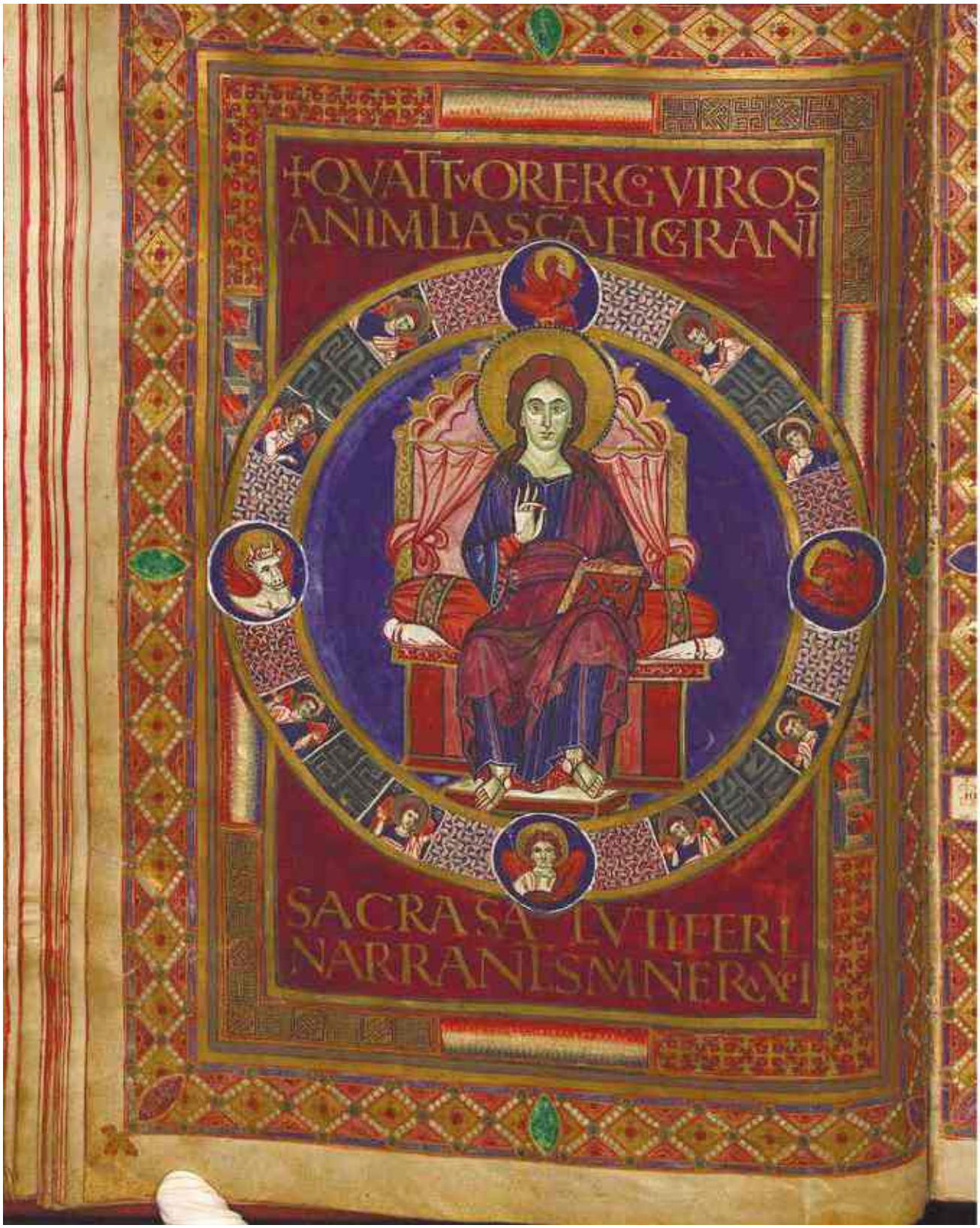
Илл. 17.2. Псалтырь из Корби. Инициал B-eautus vir. Amiens, Bibliothèque municipale, Ms. 18, folio 1v. Корби, VIII – IX вв.



Илл. 17.3. Псалтырь из Корби. Инициал Domine ne in furore tuo. Amiens, Bibliothèque municipale, Ms. 18, folio 5v. Корби, VIII – IX вв.



Илл. 17.4. Золотой Кодекс из Лорша. Миниатюра с предками Христа. Bukarest, Biblioteca Naţională a României (Alba lulia, Biblioteca Documentară Batthyáneum), Ms R II 1, folio 14r. Придворная школа Карла Великого, нач. IX в., до 814 г.



Илл. 17.5. Золотой Кодекс из Лорша. Христос во Славе. Bukarest, Biblioteca Naţională a României (Alba lulia, Biblioteca Documentară Batthyáneum), Ms R II 1, folio 18v. Придворная школа Карла Великого, нач. IX в., до 814 г.



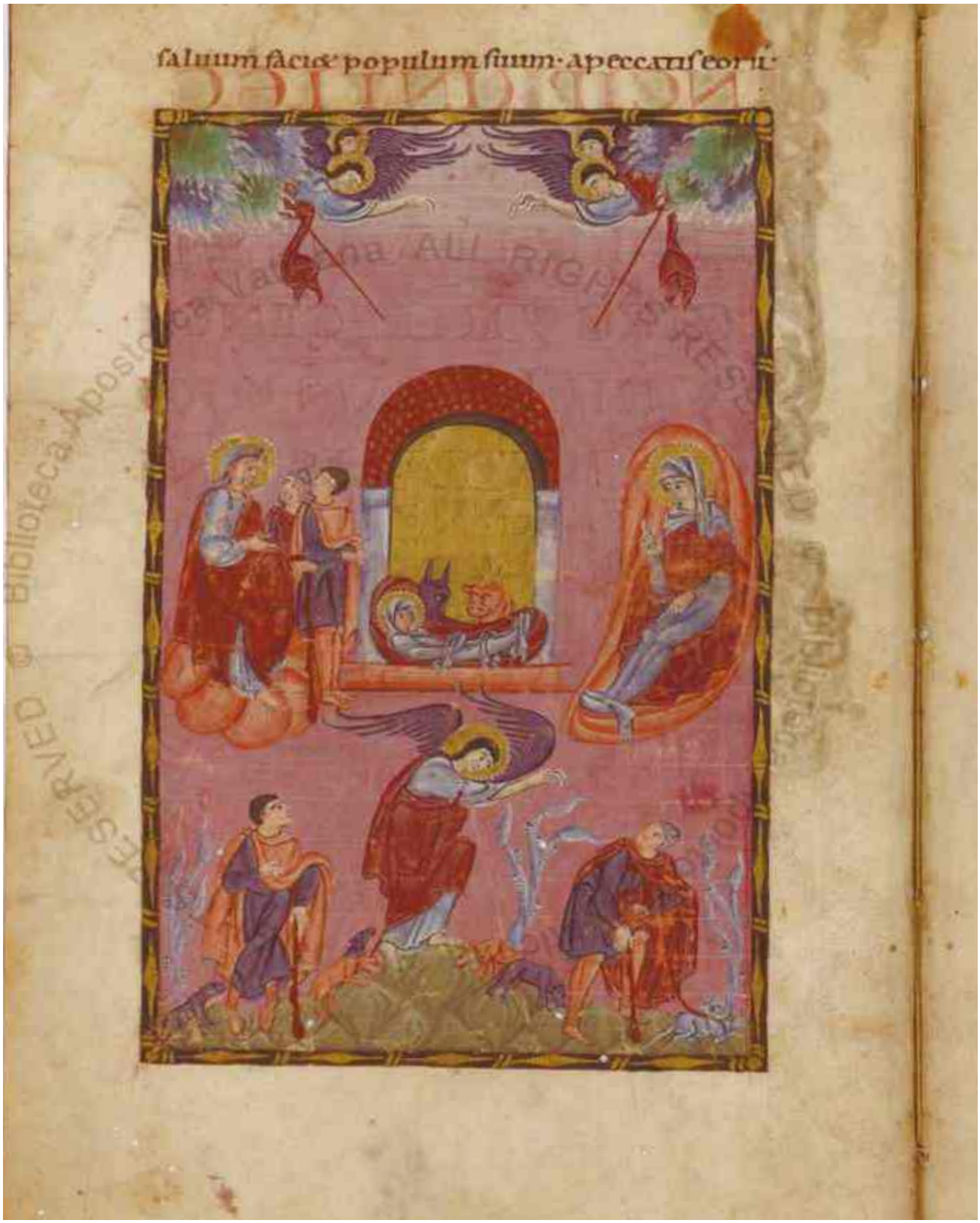
Илл. 18. Мастер Регистра св. Григория. Чудо св. Григория о голубе. Trier, Stadtbibliothek, Hs. 171/1626. Трир (?), кон. X в.



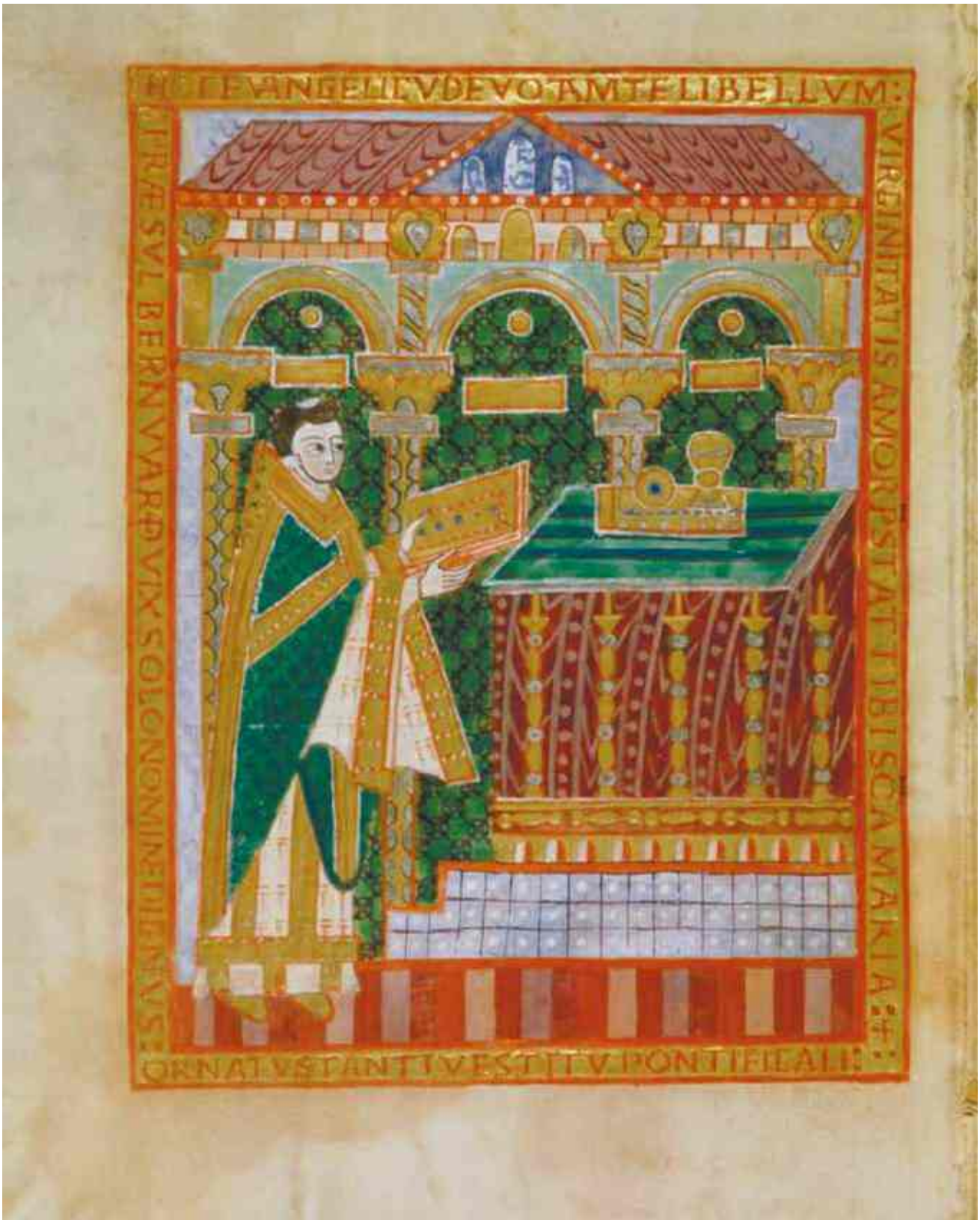
Илл. 18.1. Графическая схема пространственных уровней миниатюры «Чудо св. Григория о голубе».



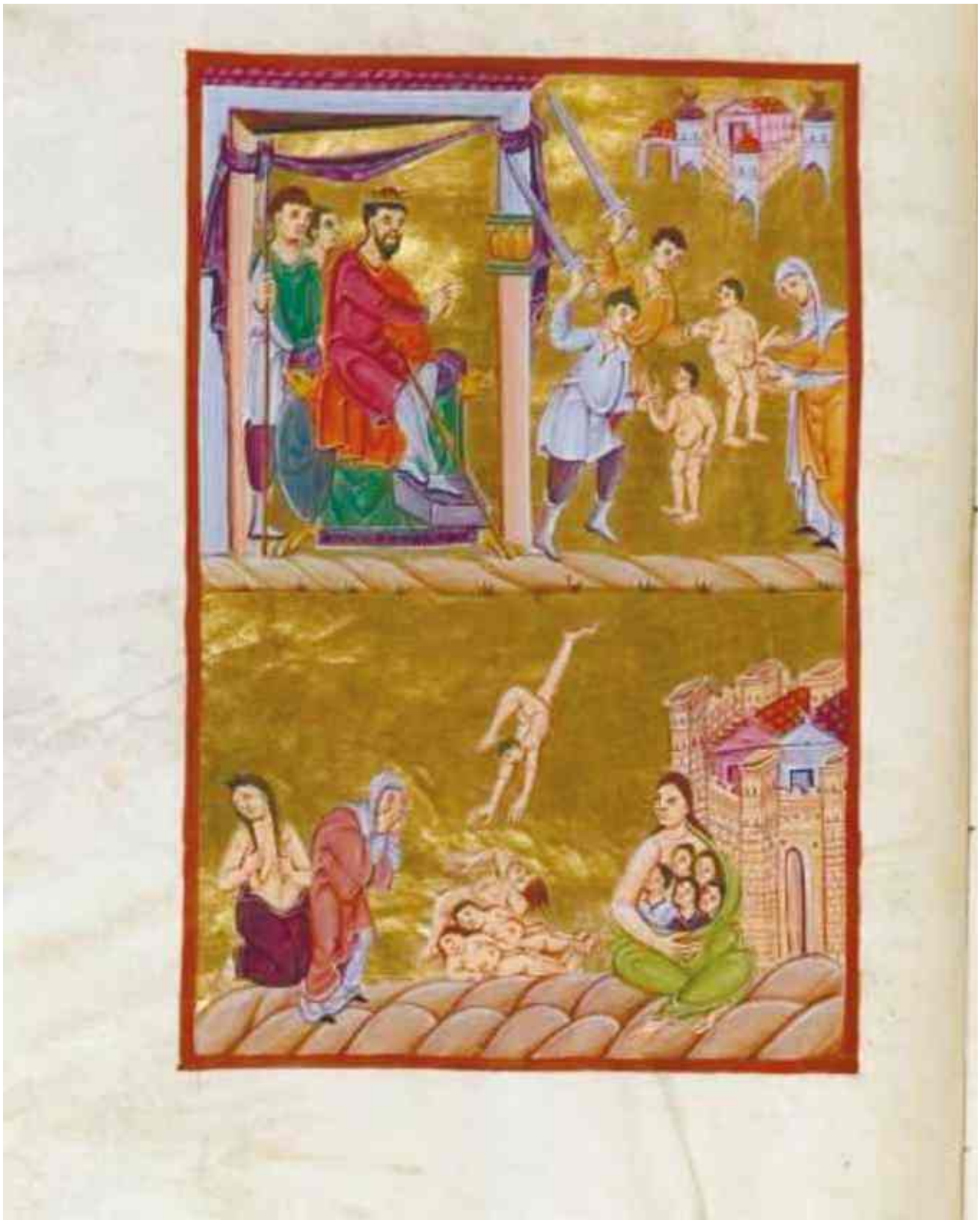
Илл. 18.2. Мастер Регистра св. Григория. Кодекс Эгберта. Миниатюра с исцелением Хананеянки. Trier, Stadtbibliothek, Ms. 24, fol. 36 r. Рейхенау / Трир, ок. 985 г.



Илл. 19. Кодекс Барберини. Рождество Христово. Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb.lat 711. Рейхенау, X в.



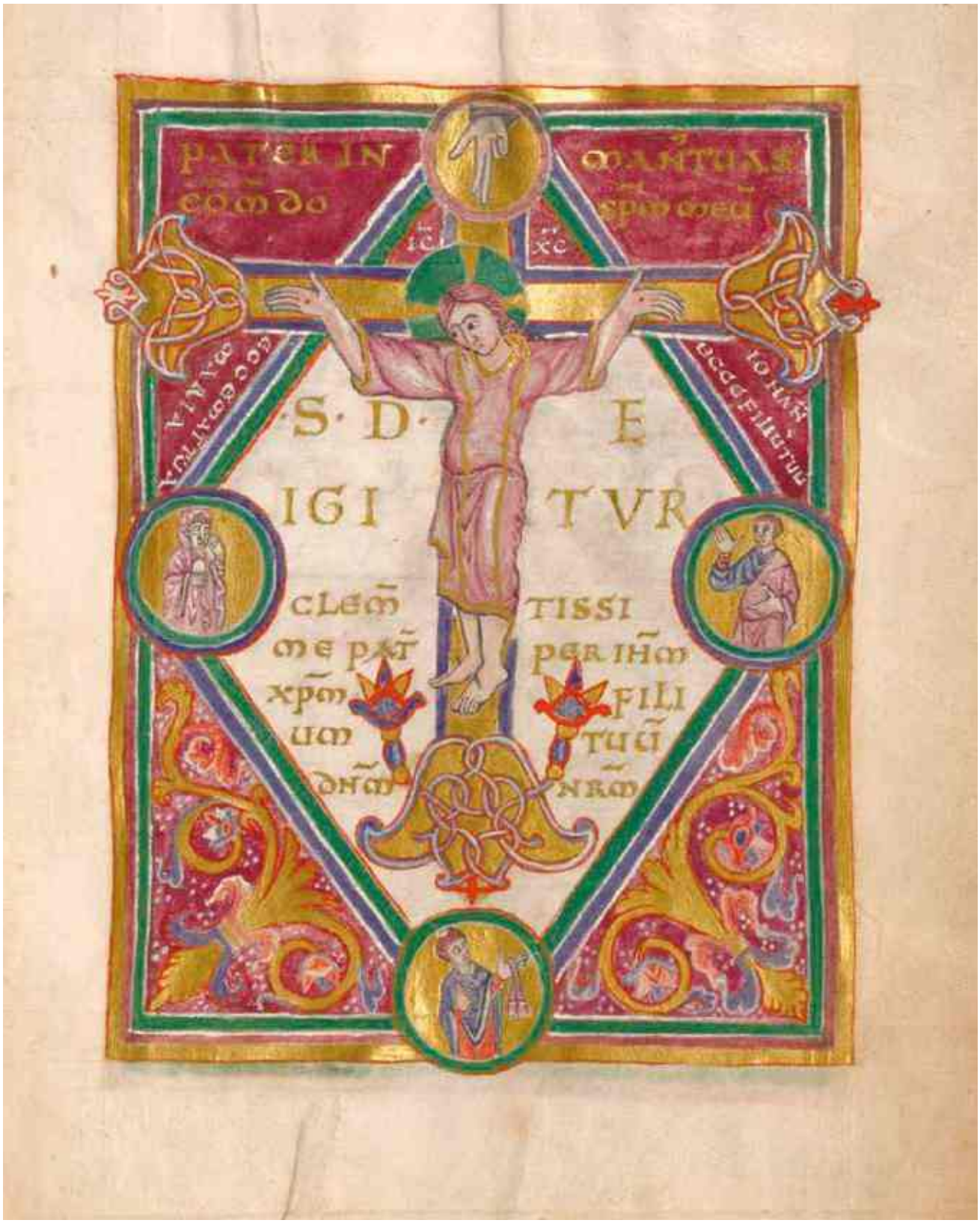
Илл. 19.1. Евангелие Бернварда. Посвятительная миниатюра. Hildesheim, Dom Museum Hildesheim — Domschatz, Inv. № DS 18, folio 28r. Гильдесгейм, ок. 1015 г.



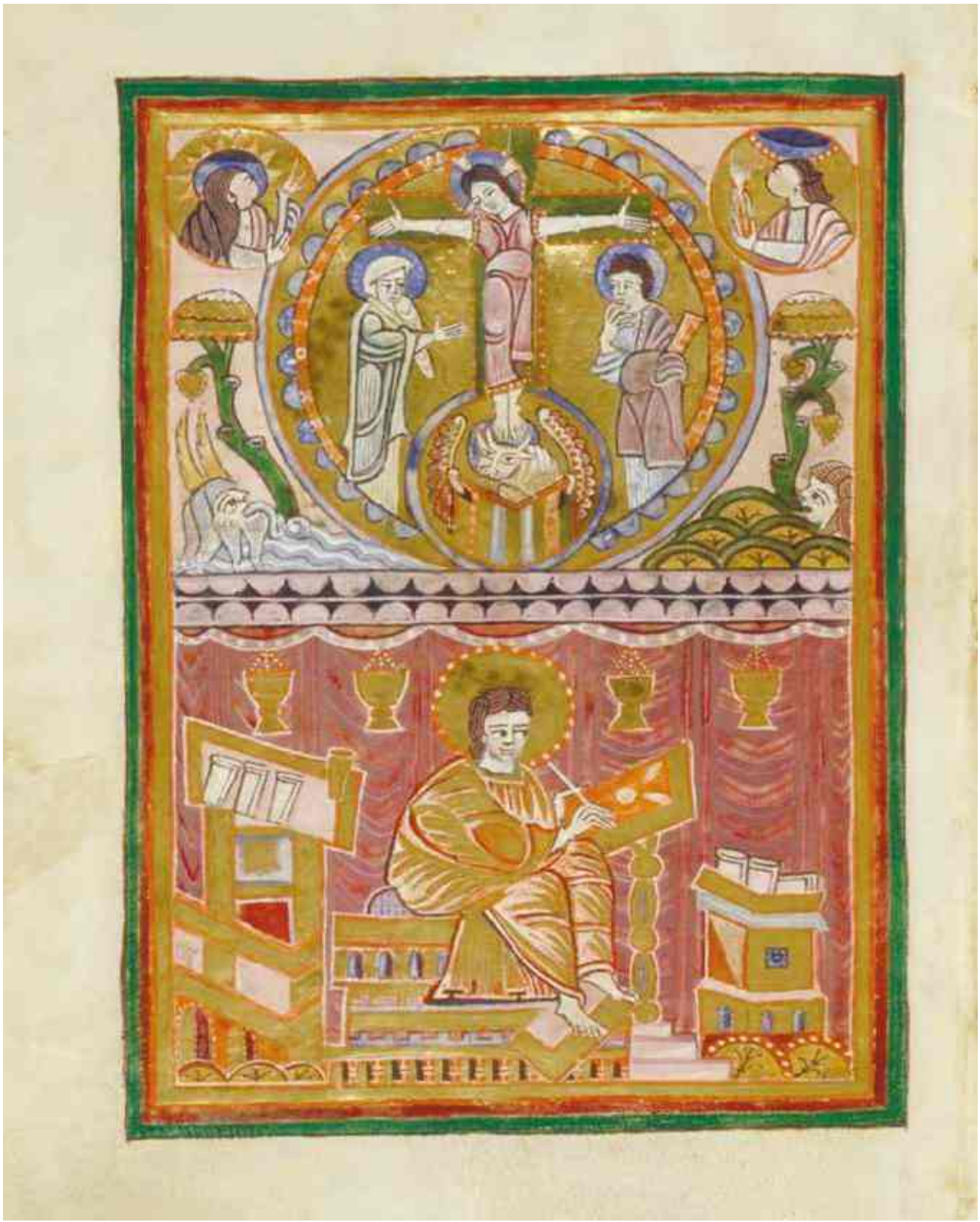
Илл. 19.2. Евангелие Оттона III. Избиение младенцев. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 4453, folio 28r. Рейхенау, ок. 1000 г.



Илл. 19.3. Лекционарий Библиотеки Моргана. Поклонение Волхвов. New York, The Morgan Library and Museum, MS G.44, folio 8r. Зальцбург, ок. 1050 г.



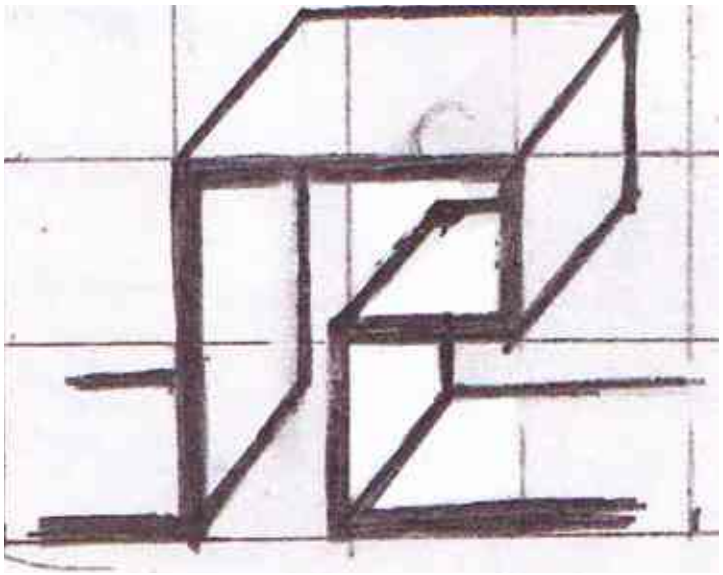
Илл. 20. Сакраментарий из Фульды. Инициал Te igitur. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 10077, folio 12r. Фульдское аббатство, 960 – 990 гг.



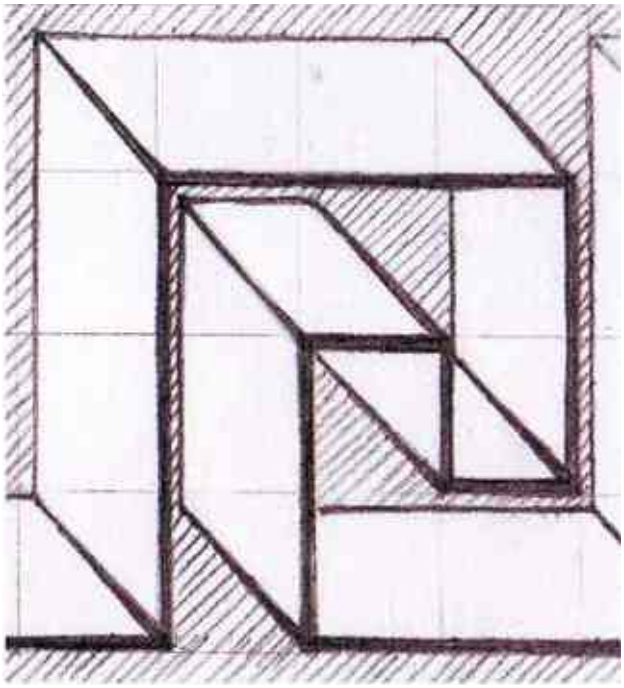
Илл. 21. Евангелие Бернварда. Распятие и евангелист Иоанн. Hildesheim, Dom-Museum Hildesheim — Domschatz, Inv. № DS 18, folio 118r.
Гильдесгейм, ок. 1015 г.



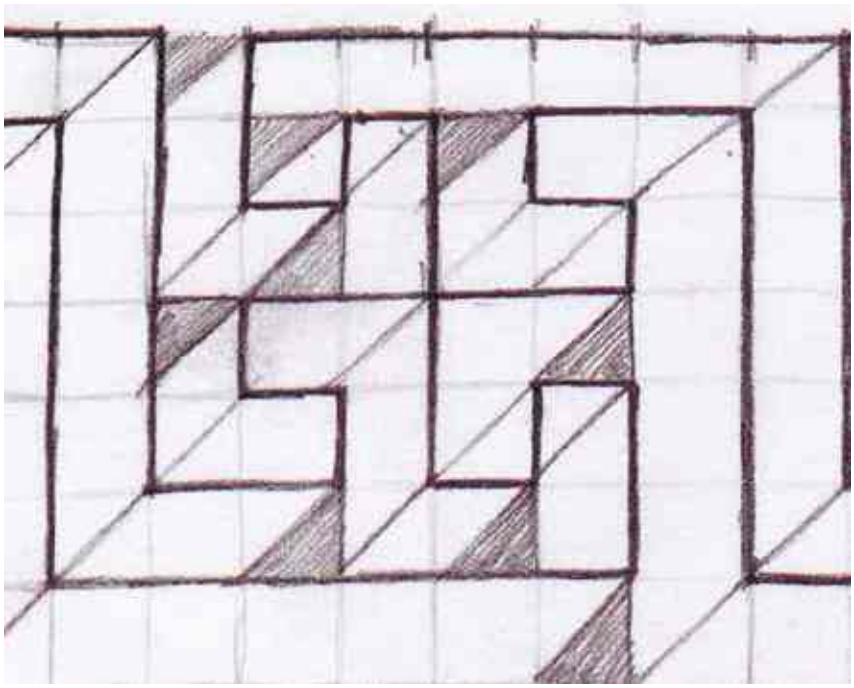
Илл. 22 Трехмерный меандр. Фрагмент потолка мавзолея Галлы Плацидии в Равенне. Вторая четверть V века.



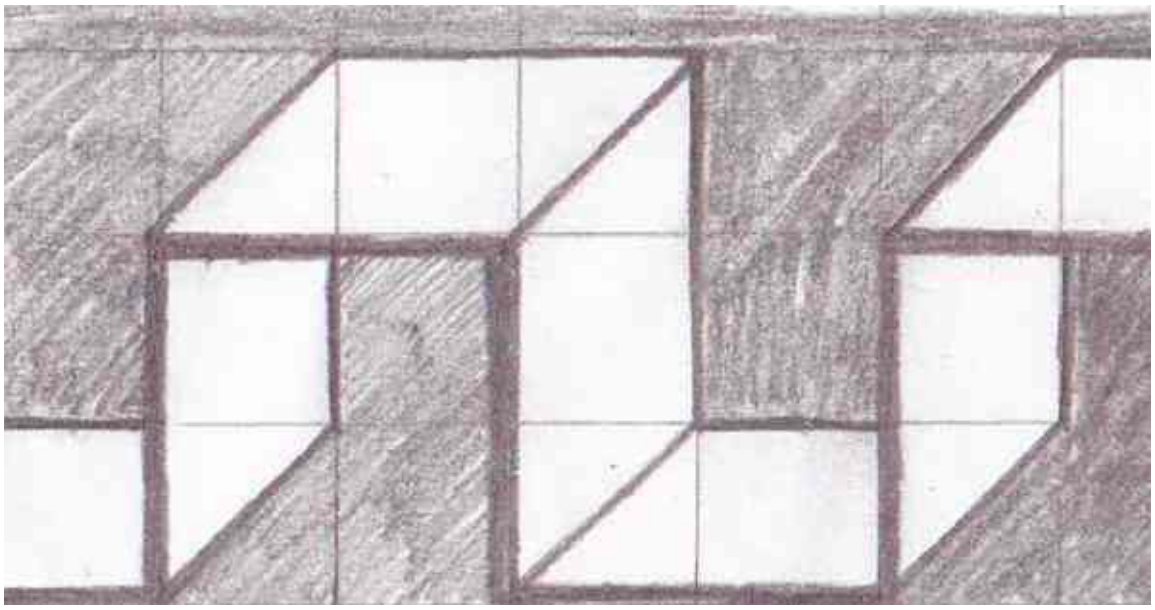
Илл. 23. Графическая схема трехмерного меандрового орнамента «волна».



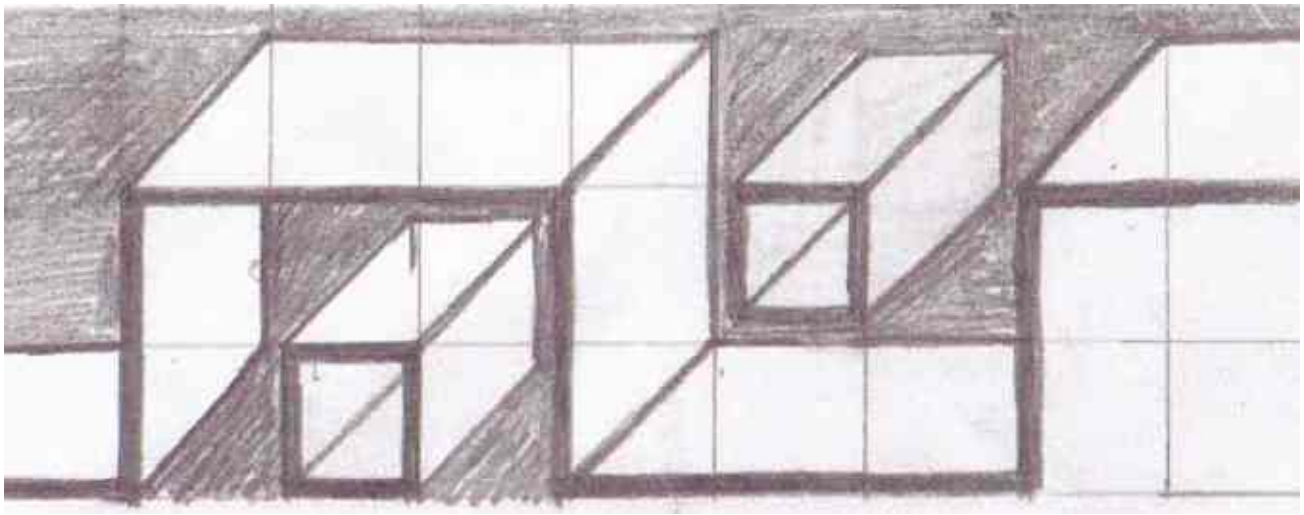
Илл. 24. Графическая схема трехмерного меандрового орнамента «волна с гребнем».



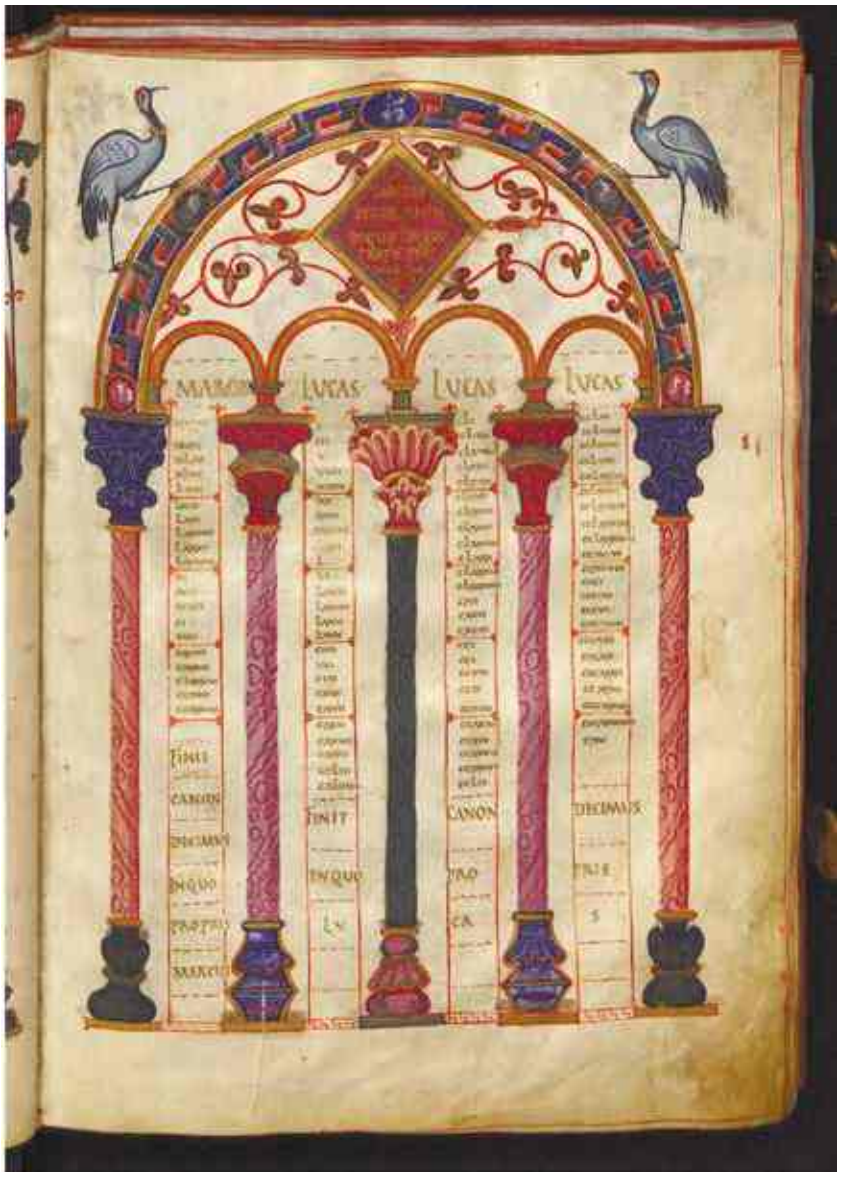
Илл. 25. Графическая схема трехмерного меандрового орнамента «каскад».

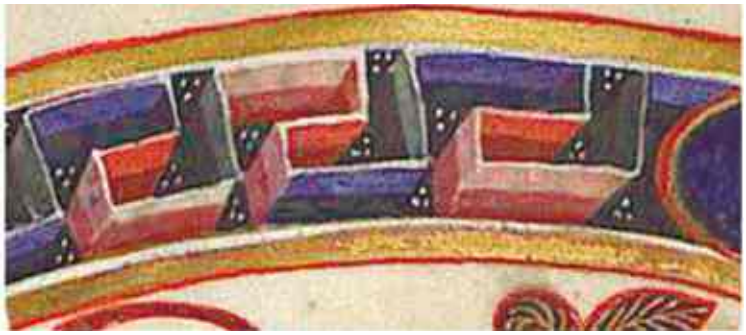


Илл. 26. Графическая схема трехмерного меандрового орнамента «волна без гребня».

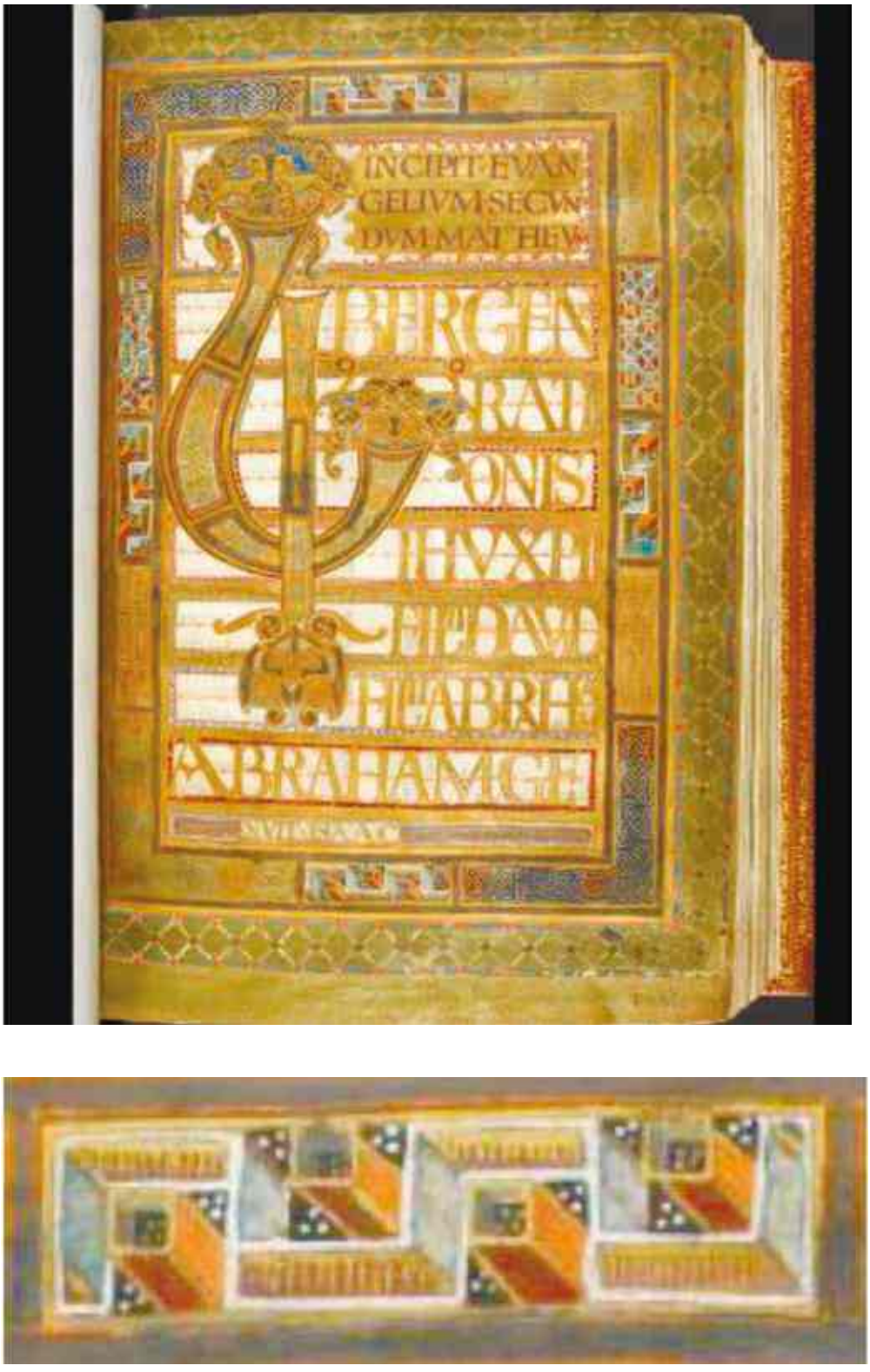


Илл. 27. Графическая схема трехмерного меандрового орнамента «волна без гребня» со вставками в виде закольцованных лент.

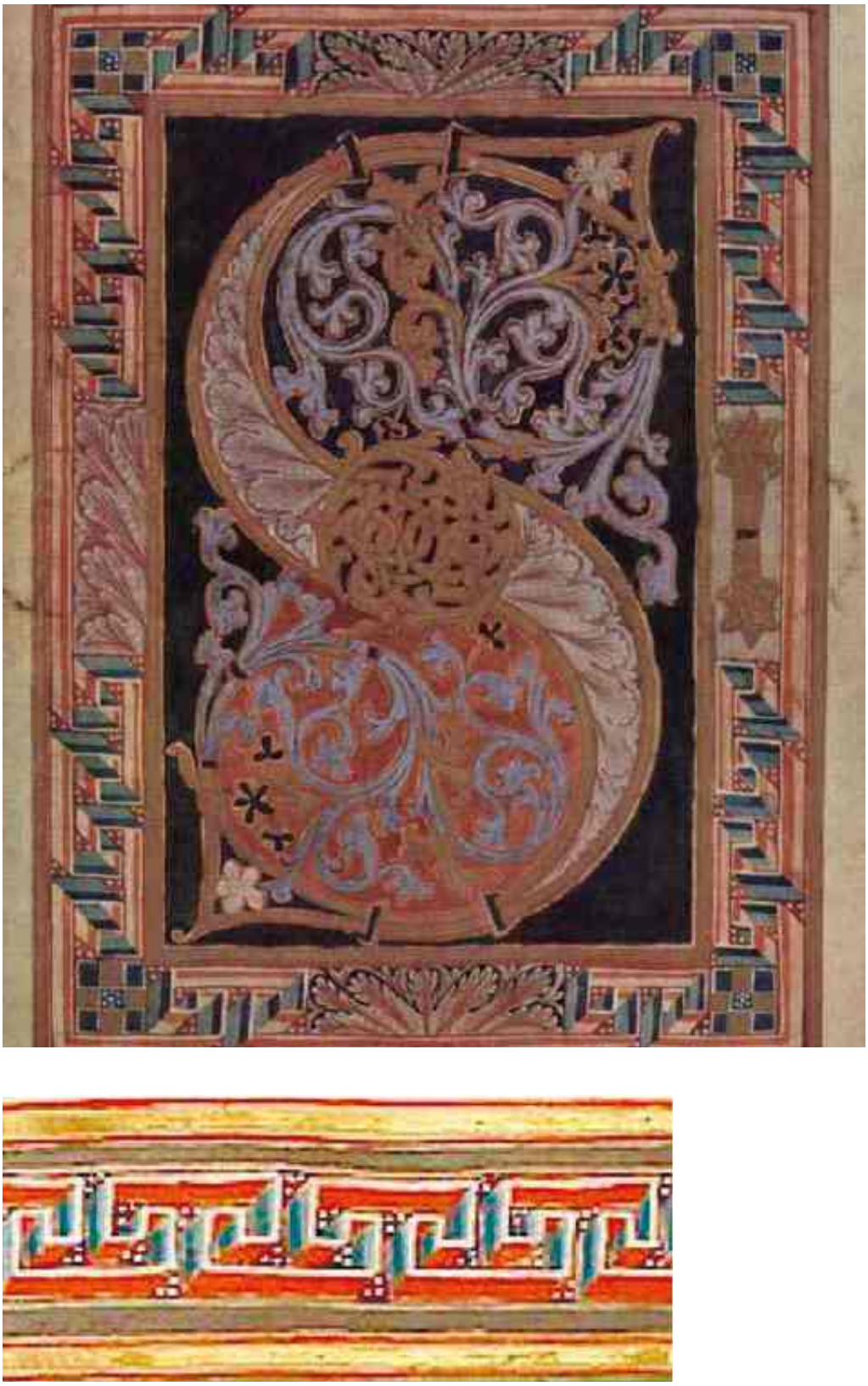




Илл. 28. Золотой Кодекс из Лорша. Лист с таблицами канонов Евсевия. Общий вид страницы и увеличенный фрагмент с трехмерным меандром. Bukarest, Biblioteca Naţională a României (Alba lulia, Biblioteca Documentară Batthyáneum), Ms R II 1. Folio 12r. Придворная школа Карла Великого, нач. IX в., до 814 г.



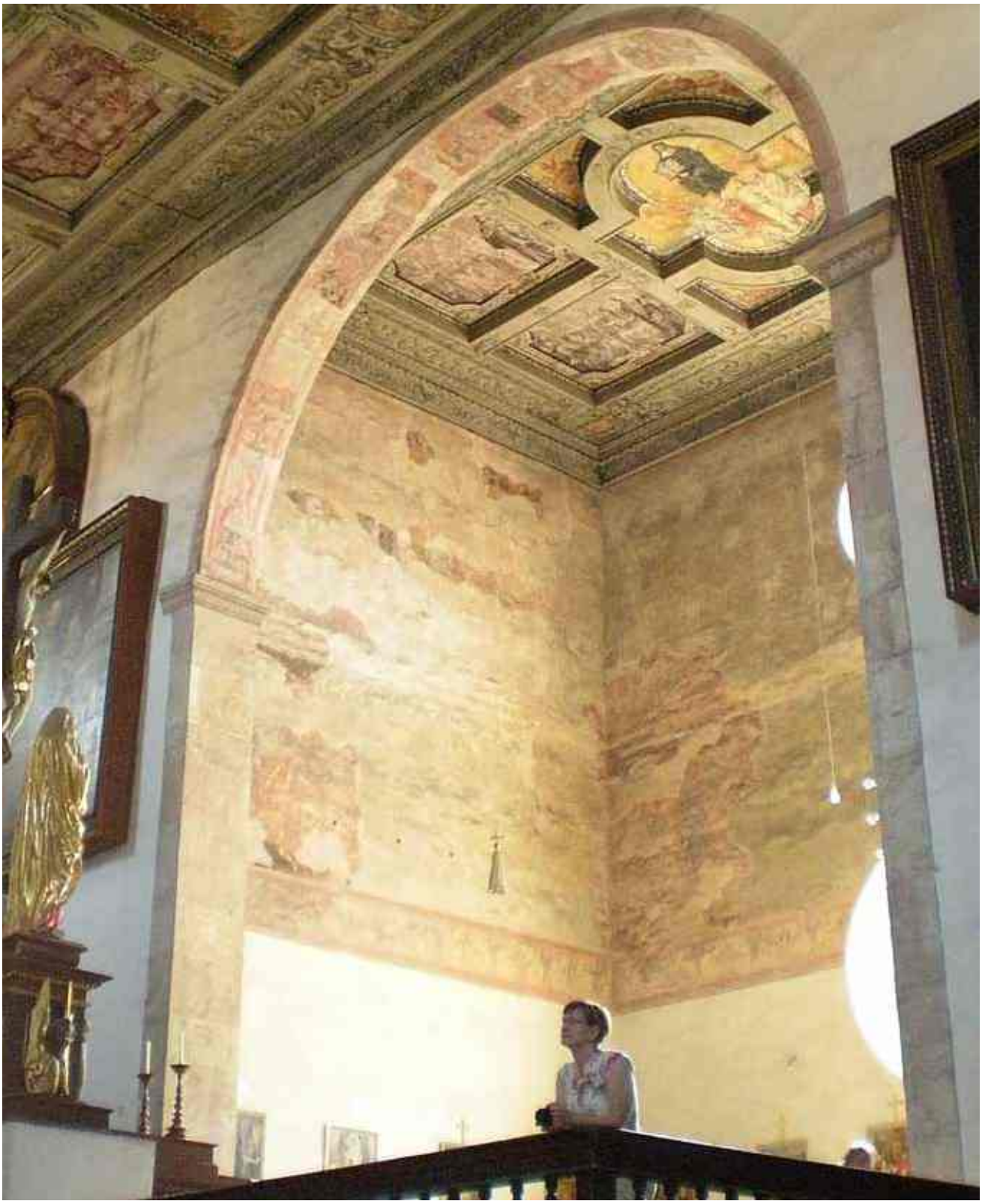
Илл. 29. Евангелие Харли. Инициал Liber generationis Общий вид и увеличенный фрагмент с трехмерным меандром. London, British Library, Harley MS 2788, folios 12v, 14r. Придворная школа Карла Великого, I четверть IX в.



Илл. 30. Годекс Герона. Общий вид и увеличенный фрагмент декоративной страницы 103v с Т-образным трехмерным меандровым декором. Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Hs. 1948, 103v.



Илл. 31. Фреска церкви св. Георгия в Оберцелле. Усмирение Христом бури. Фрагмент. Рейхенау, II пол. X в.



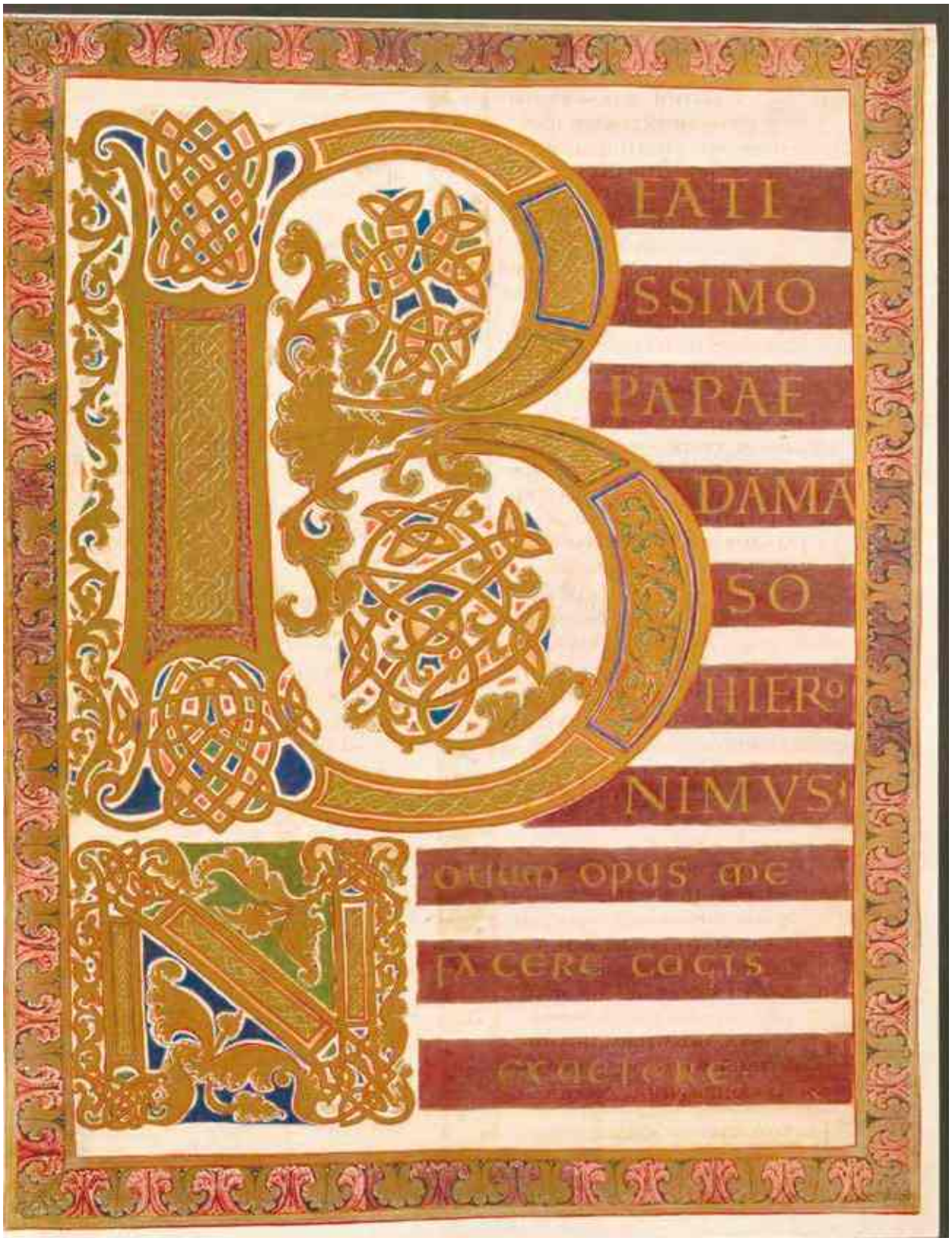
Илл. 32. Регенсбург, собор аббатства Санкт-Эммерам, вид на западный трансепт. Видны сохранившиеся фрески XI века. В архиваольте арки - мотив трехмерного меандра.



Илл. 33. Регенсбург, собор аббатства Санкт-Эммерам. Мотив трехмерного меандра в архивольте арки западного трансепта.



Илл. 34. Инициал I-ncipit, Золотой Кодекс из Санкт-Эммерам, Школа Карла Лысого, ок. 870 г. München, BayerischeNationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 1v.



Илл. 35. Инициал B-eatissimo, Золотой Кодекс из Санкт-Эммерам, Школа Карла Лысого, ок. 870 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 2r.



Илл. 35.1. Вторая Библия Карла Лысого. Инициал IN principio. Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 2, folio 11r. Аббатство Сент-Аманд, 871 – 877 гг.



Илл. 36. Тронная композиция с Карлом Лысым, Золотой Кодекс из Санкт Эммерам, Школа Карла Лысого, ок. 870 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 5v.



Илл. 37. Миниатюра «Поклонение Агнцу», Золотой Кодекс из Санкт-Эммерам, Школа Карла Лысого, ок. 870 г. München, BayerischeNationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 6r.



Илл. 38. Миниатюра «Христос во Славе», Золотой Кодекс из Санкт-Эммерам, Школа Карла Лысого, ок. 870 г. München, BayerischeNationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 6v.



Илл. 38.1. Библия Вивиана. Миниатюра с Карлом Лысым. Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS lat. 1, f. 423r.

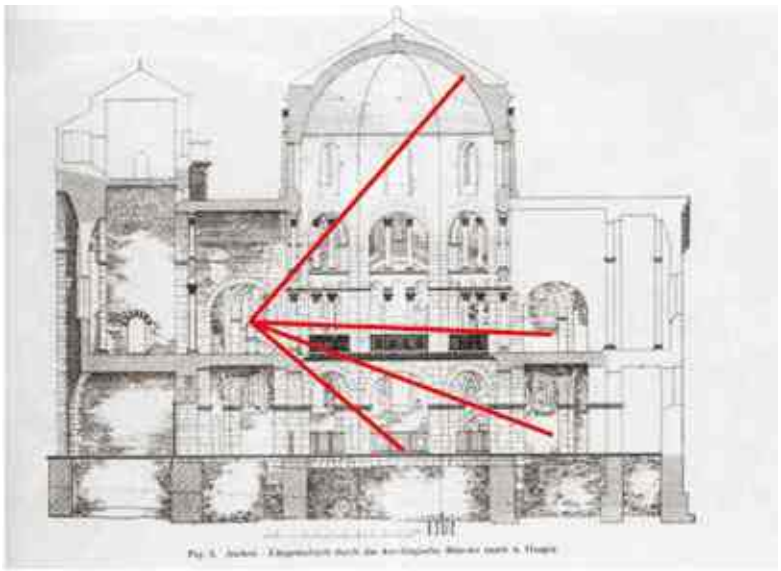




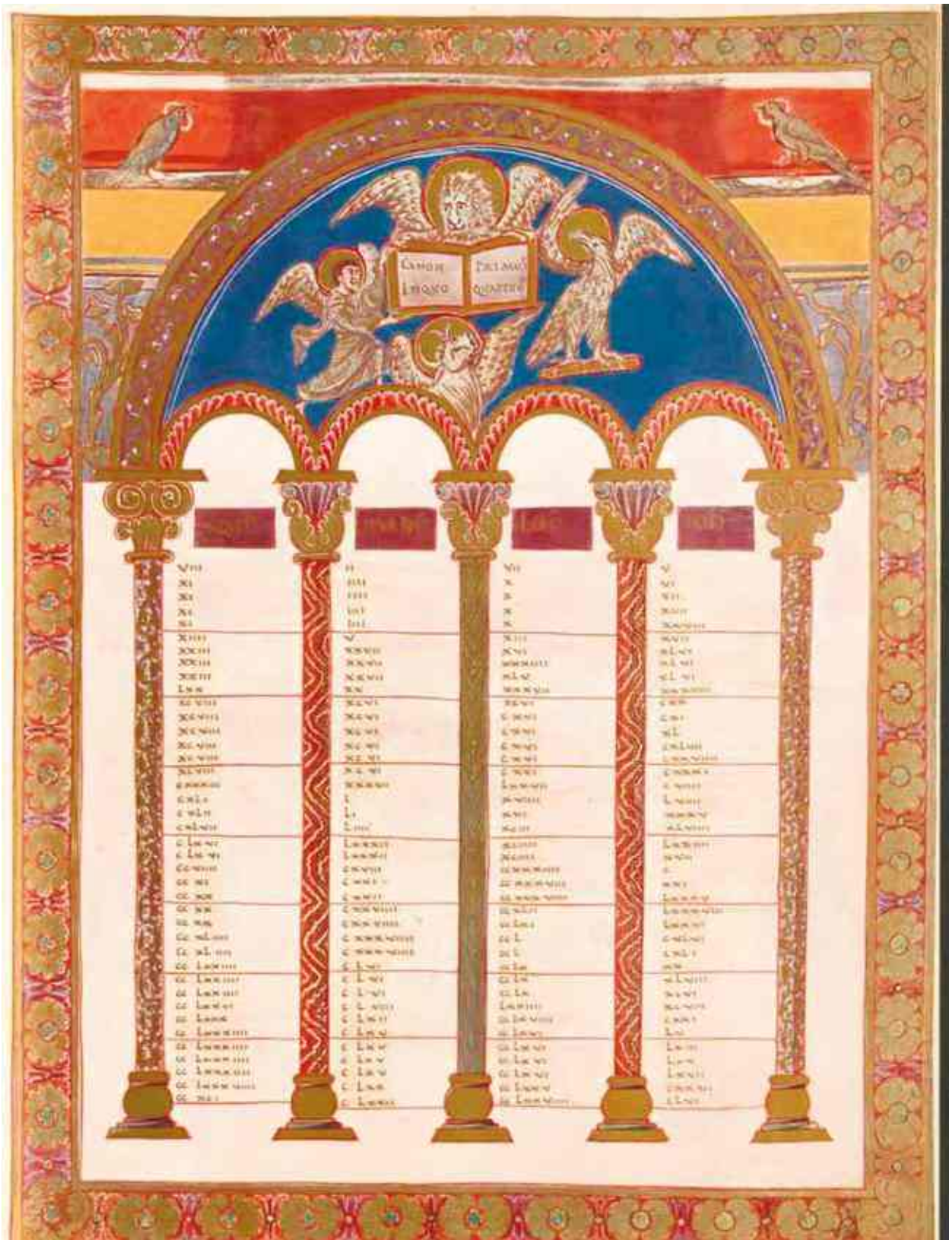
Илл. 38.2. Трон св. Петра. Vatican, Basilica Sancti Petri. Ок. 869 г. Общий вид и фрагмент с изображением Карла Лысого. По сторонам от фигуры правителя в центре расположены Ангелы и сражающиеся воины.



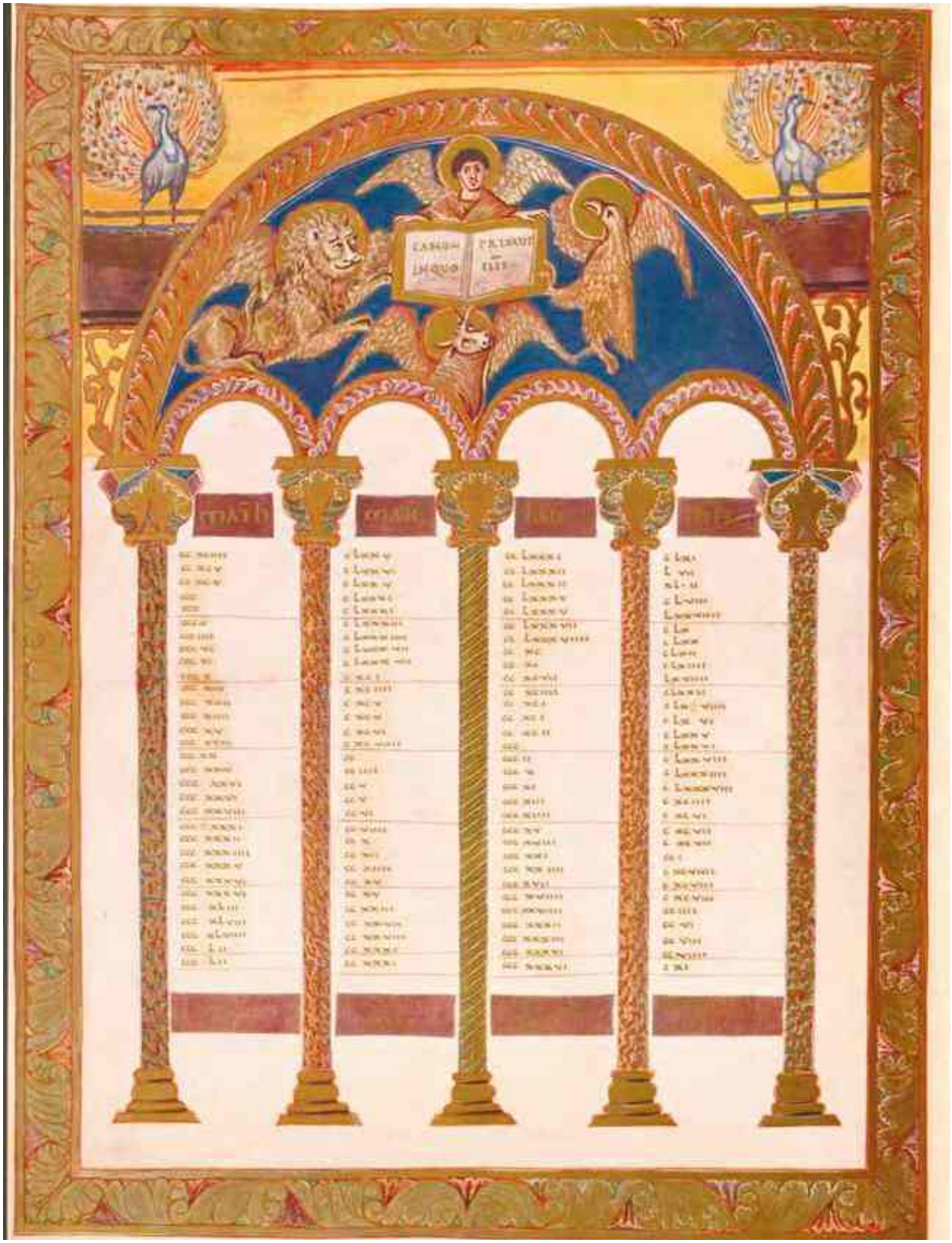
Илл. 38.3. Потолок Аахенской капеллы. Рисунок Джованни Гьюстино Кьямпини. Сер. XVIII в. Vetera Monimenta: In Quibus Praecipue Musiva Opera ... (Rome, 1747), 2: pl. XLI, Bibliotheca Hertziana, Dm 515-3470/2 gr raro.



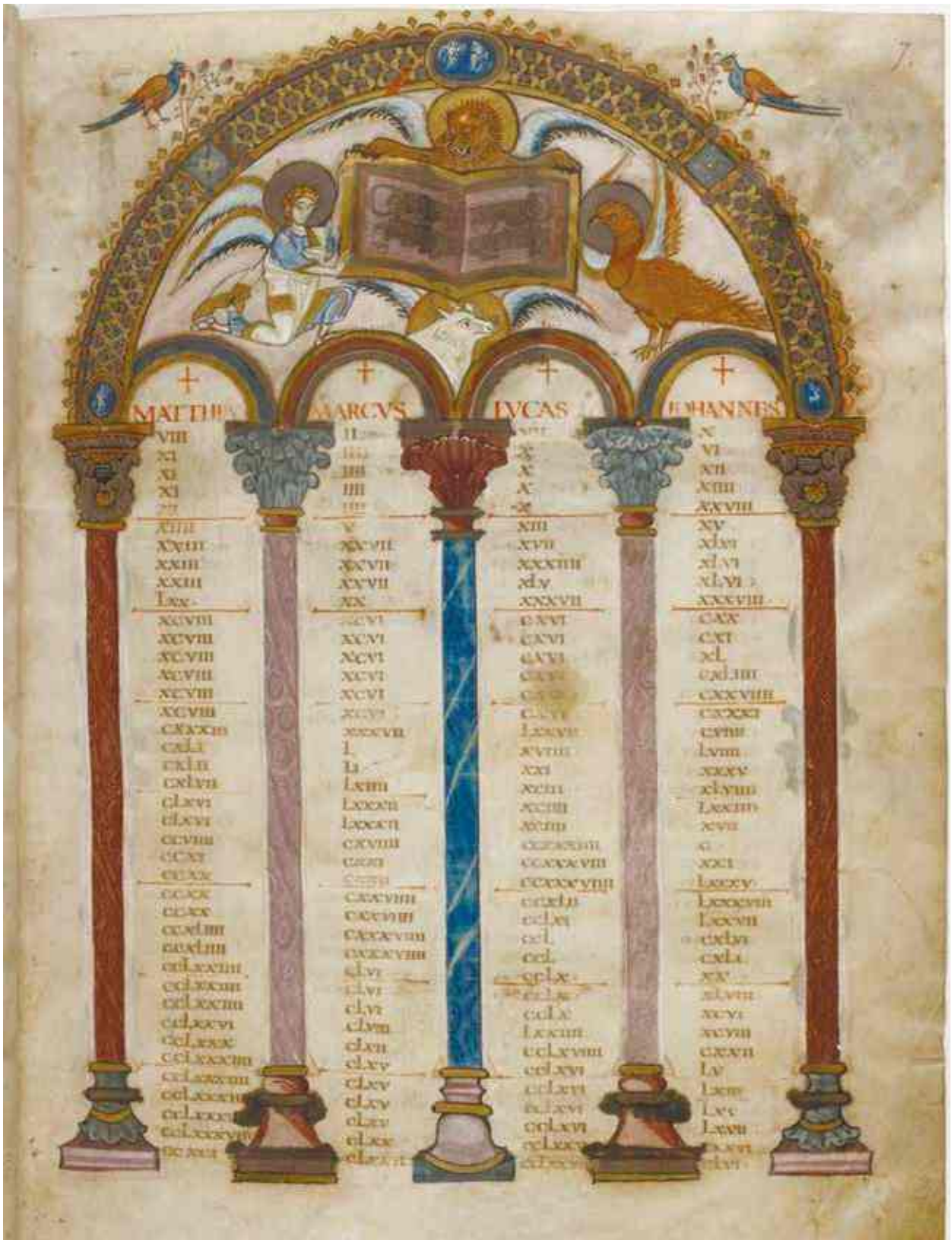
Илл. 38.4. Продольный разрез Аахенской капеллы с выделенным предположительным местом трона Карла Великого. Стрелки указывают предположительное направление взгляда правителя.



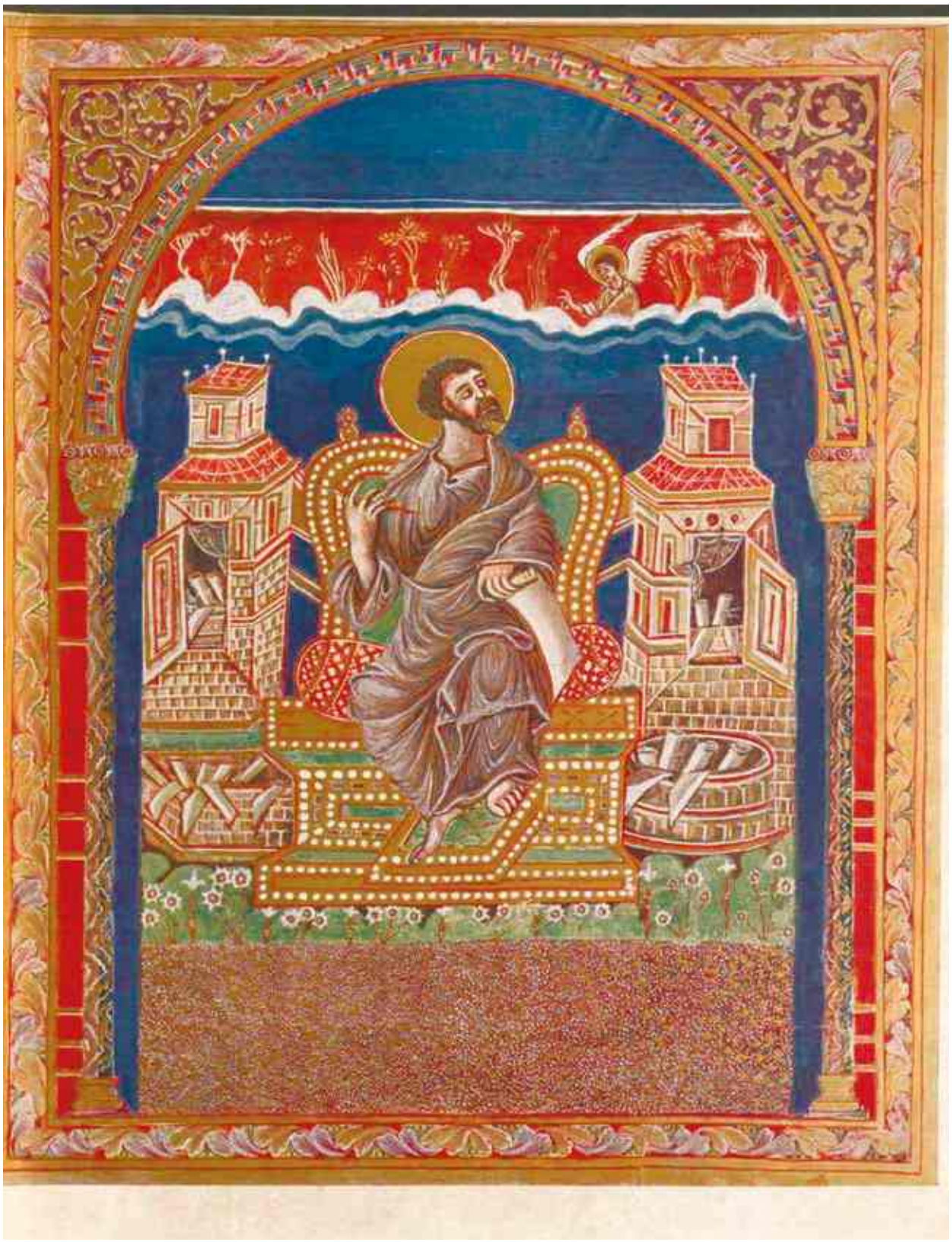
Илл. 38.5. Таблицы канонов, Золотой Кодекс из Санкт-Эммерам, Школа Карла Лысого, ок. 870 г. München, BayerischeNationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 7r.



Илл. 38.6. Таблицы канонов, Золотой Кодекс из Санкт-Эммерам, Школа Карла Лысого, ок. 870 г. München, BayerischeNationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 7v.



Илл. 38.7. Таблицы канонов, Евангелие из Суассона, Школа королевской капеллы, нач. IX в. Paris, BibliothequeNationale, Ms. lat. 8850, fol. 7v.



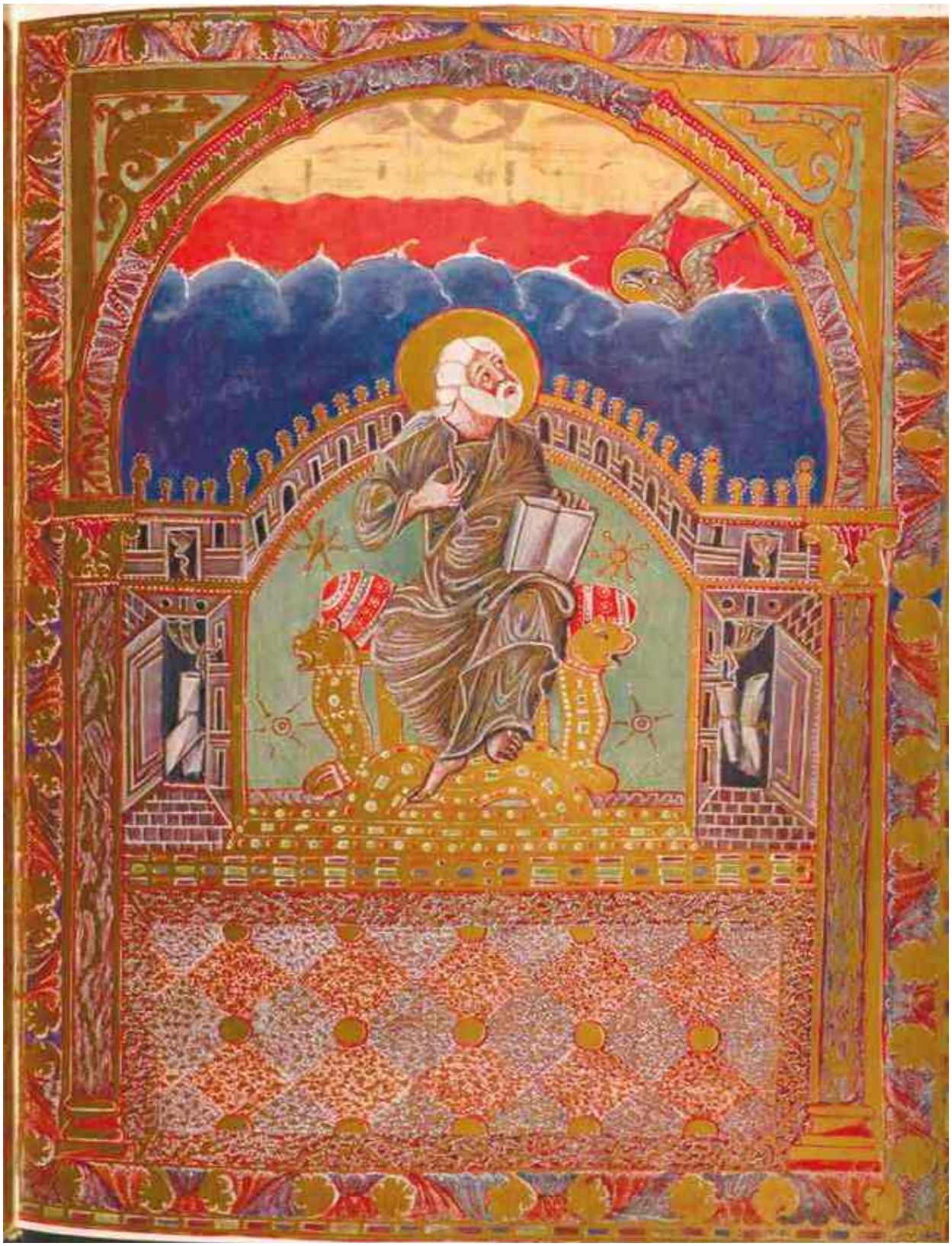
Илл. 39. Миниатюра с евангелистом Матфеем, Золотой Кодекс из Санкт Эммерам, Школа Карла Лысого, ок. 870 г. München, BayerischeNationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 16r.



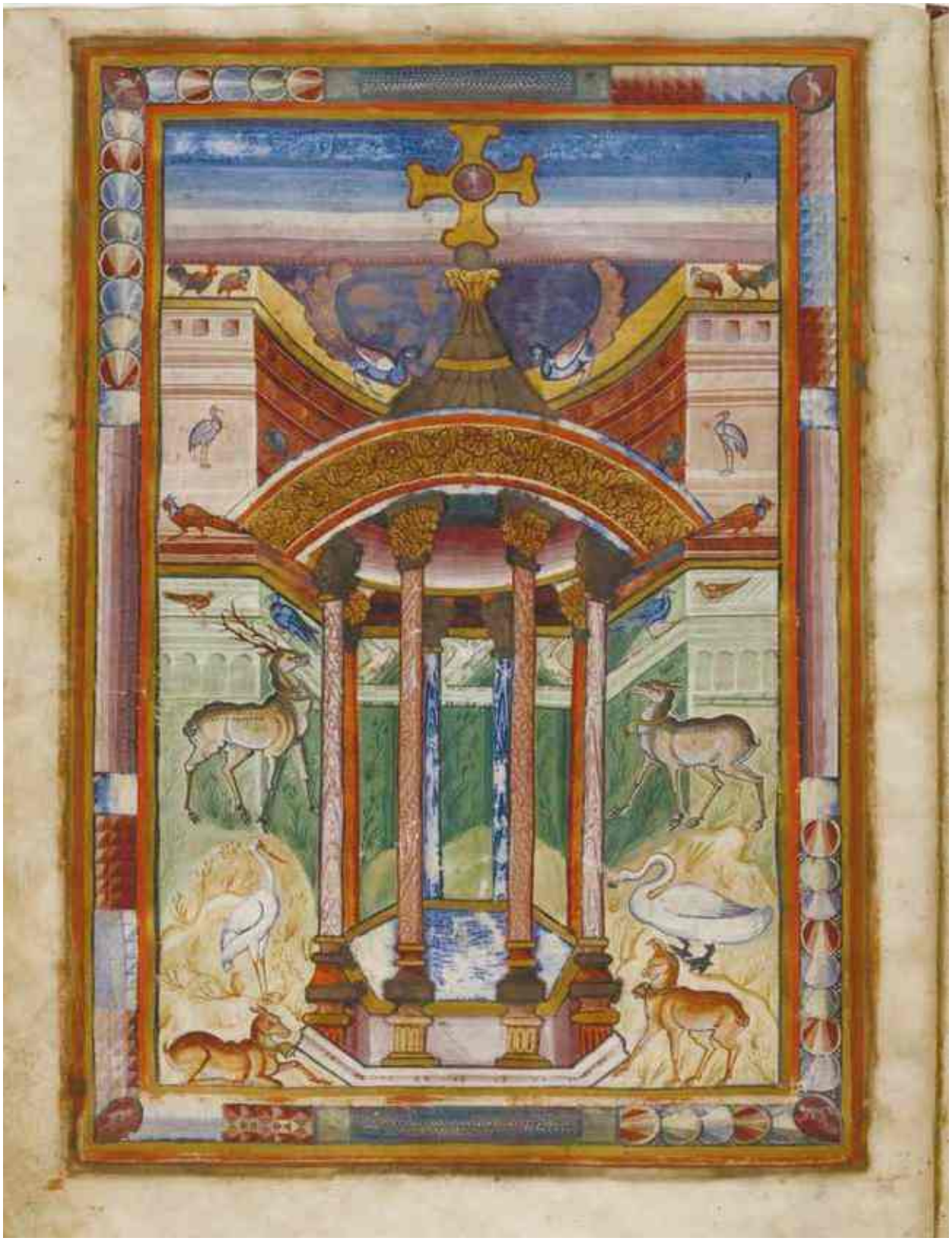
Илл. 40. Миниатюра с евангелистом Марком, Золотой Кодекс из Санкт Эммерам, Школа Карла Лысого, ок. 870 г. München, BayerischeNationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 46r.



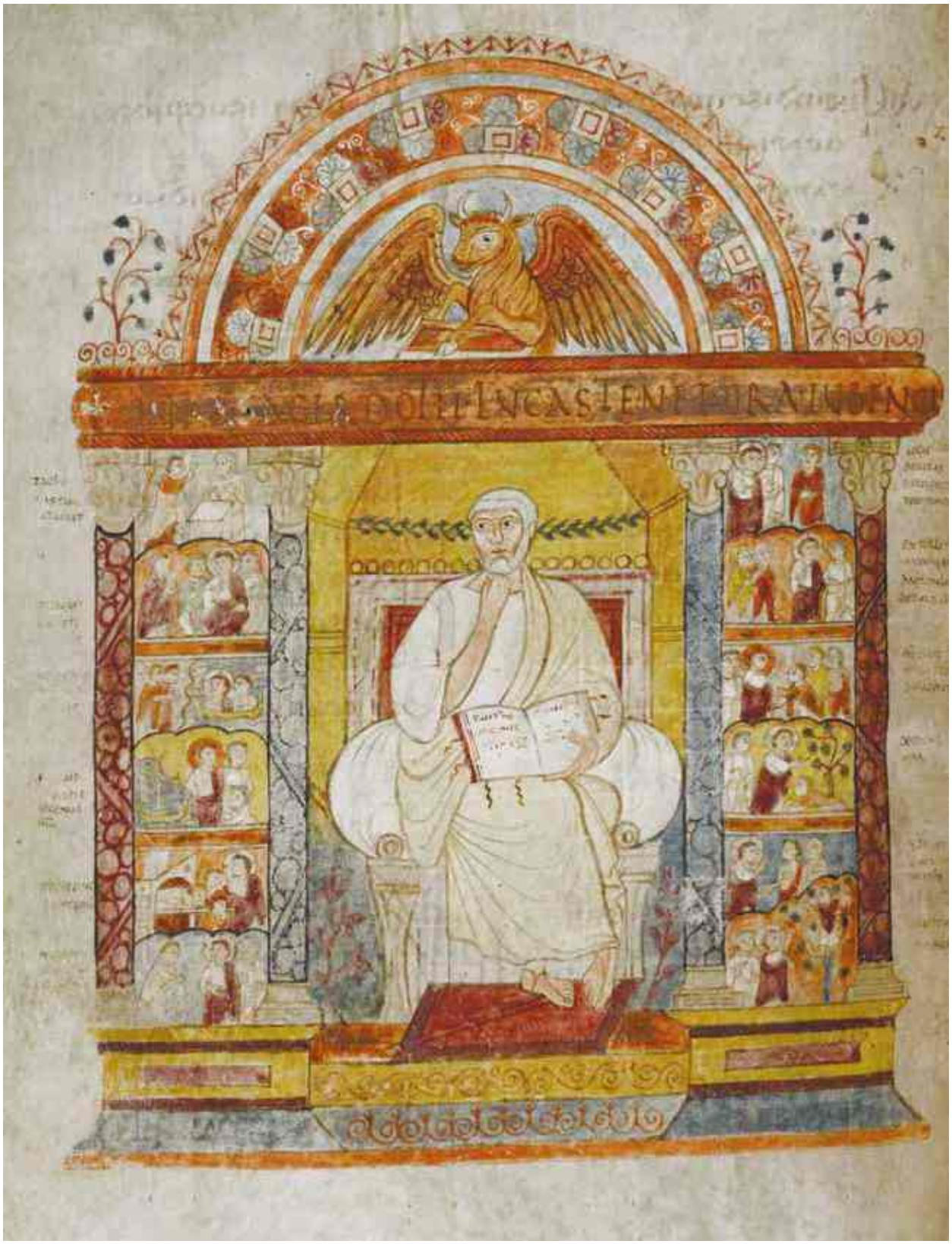
Илл. 41. Миниатюра с евангелистом Лукой, Золотой Кодекс из Санкт Эммерам, Школа Карла Лысого, ок. 870 г. München, BayerischeNationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 65r.



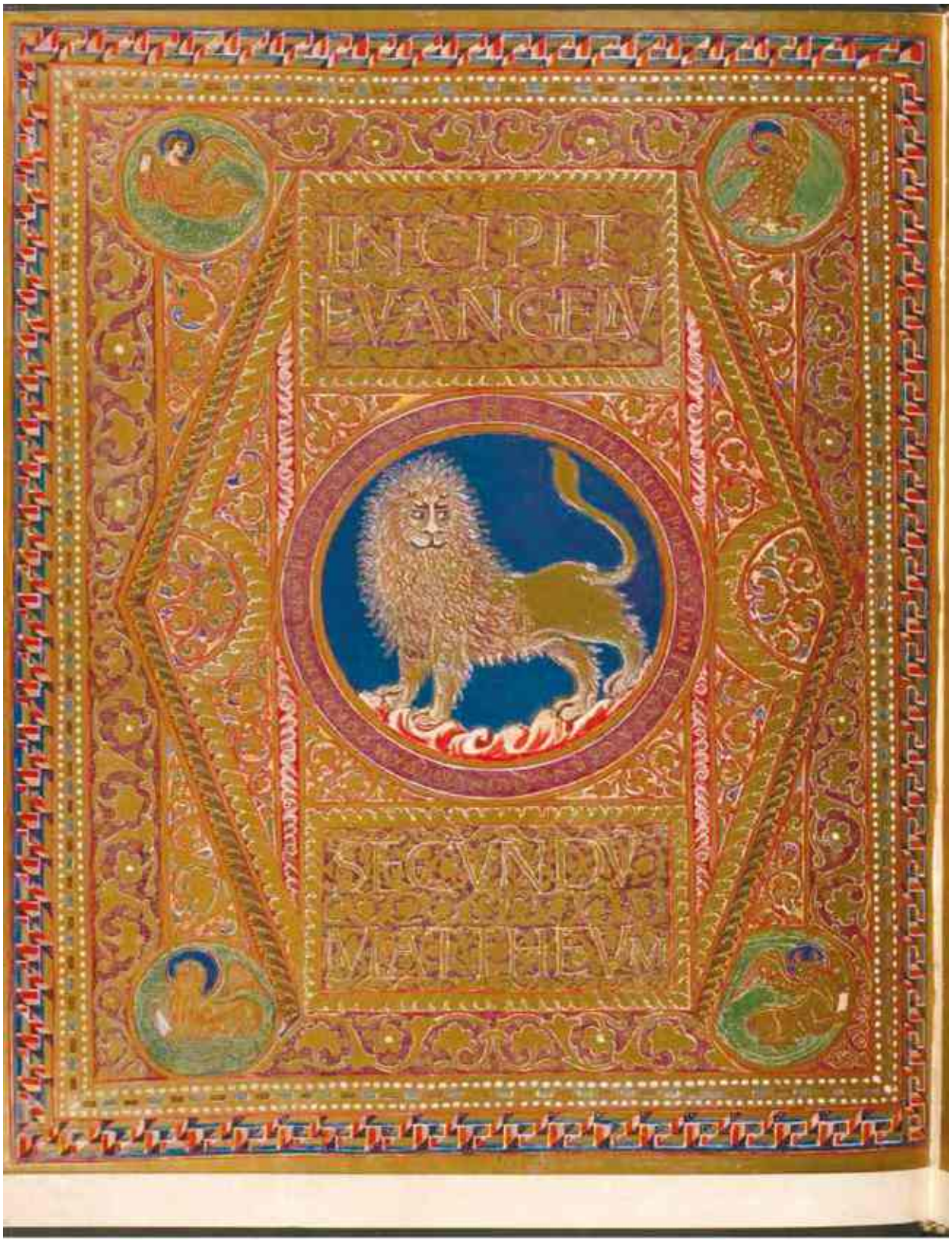
Илл. 42. Миниатюра с евангелистом Иоанном, Золотой Кодекс из Санкт Эммерам, Школа Карла Лысого, ок. 870 г. München, BayerischeNationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 97r.



Илл. 42.1. Евангелие из монастыря Сен-Медар в Суассоне. Paris, BibliothequeNationale, Ms. lat. 8850, folio 6v. Придворная школа Карла Великого, нач. IX в.



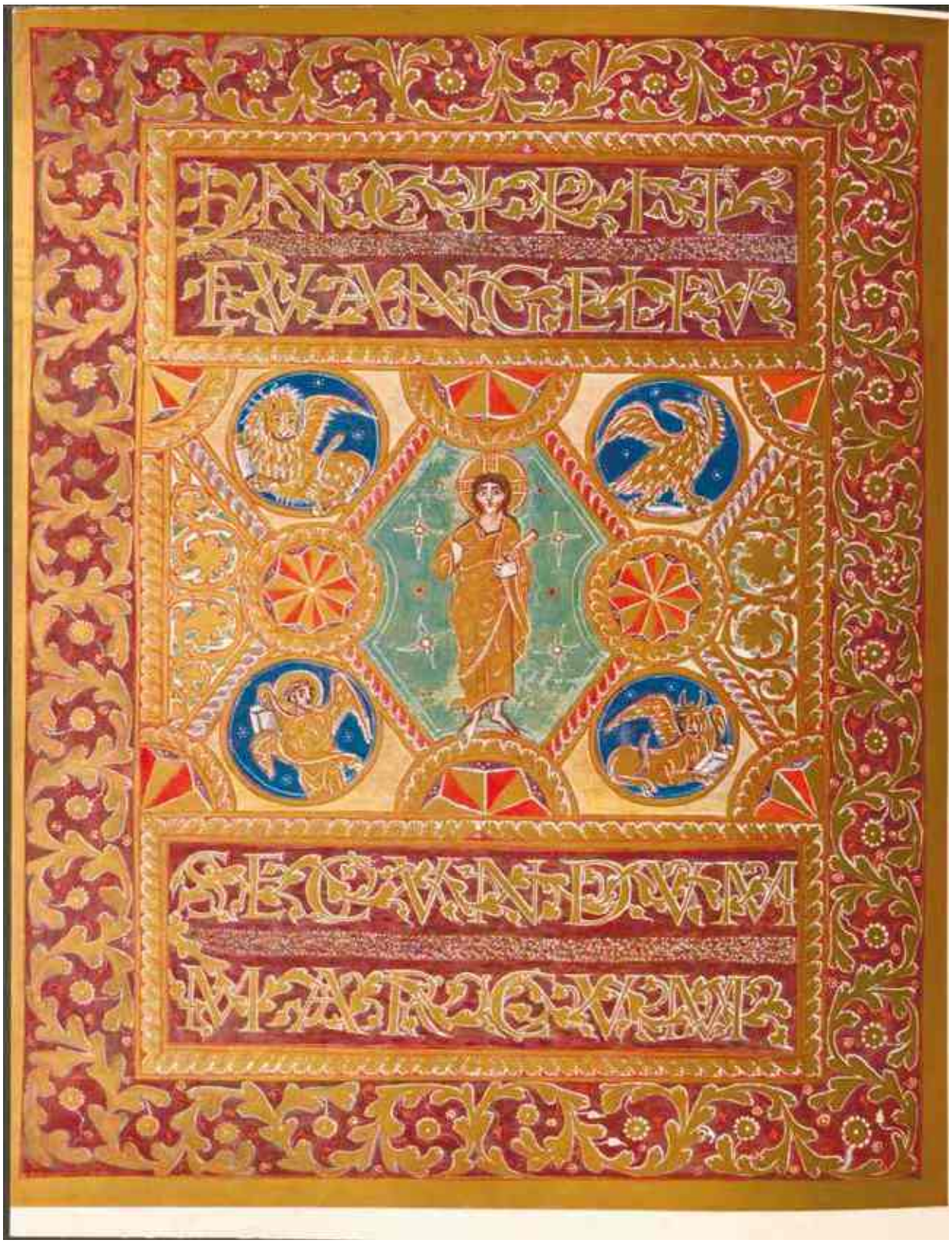
Илл. 42.2. Миниатюра с евангелистом Лукой, Евангелие св. Августина, Рим, кон. VI в. Cambridge, Corpus Christi College Library, Ms. 286, fol. 129 v.



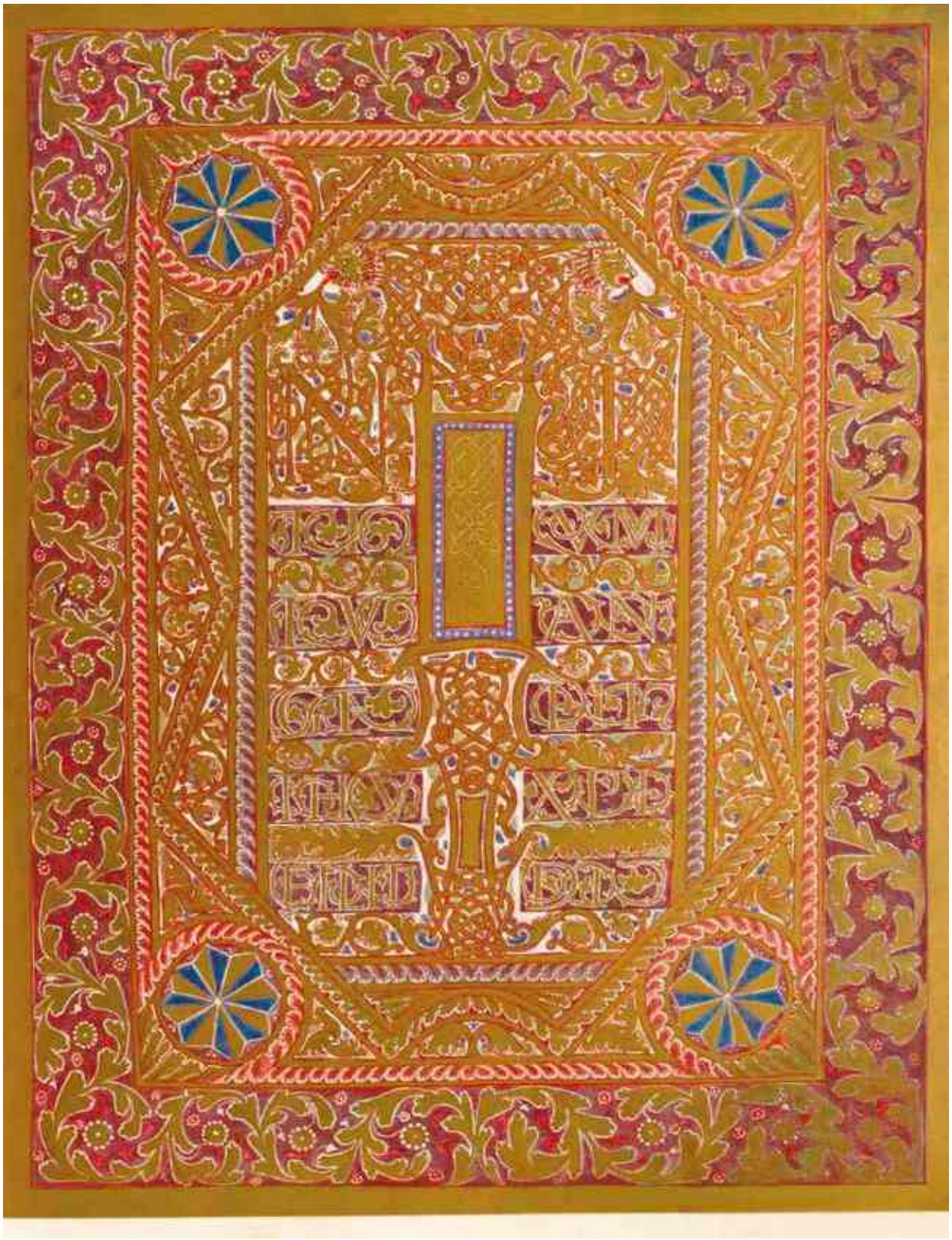
Илл. 43. Декоративная страница с образом Льва, Золотой Кодекс из Санкт Эммерам, Школа Карла Лысого, ок. 870 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 16v.



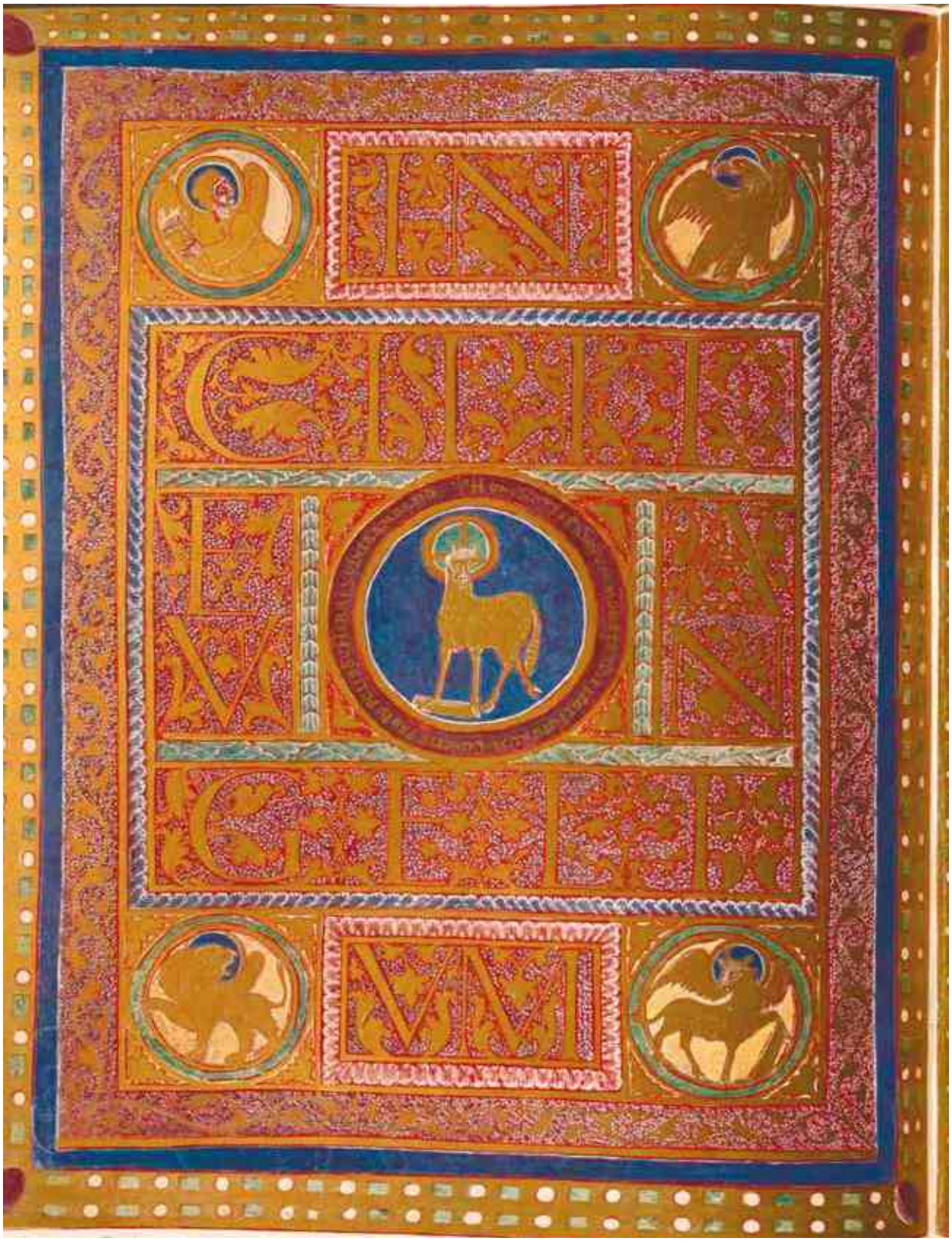
Илл. 44. Инициал перед Евангелием от Матфея, Золотой Кодекс из Санкт Эммерам, Школа Карла Лысого, ок. 870 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 17r.



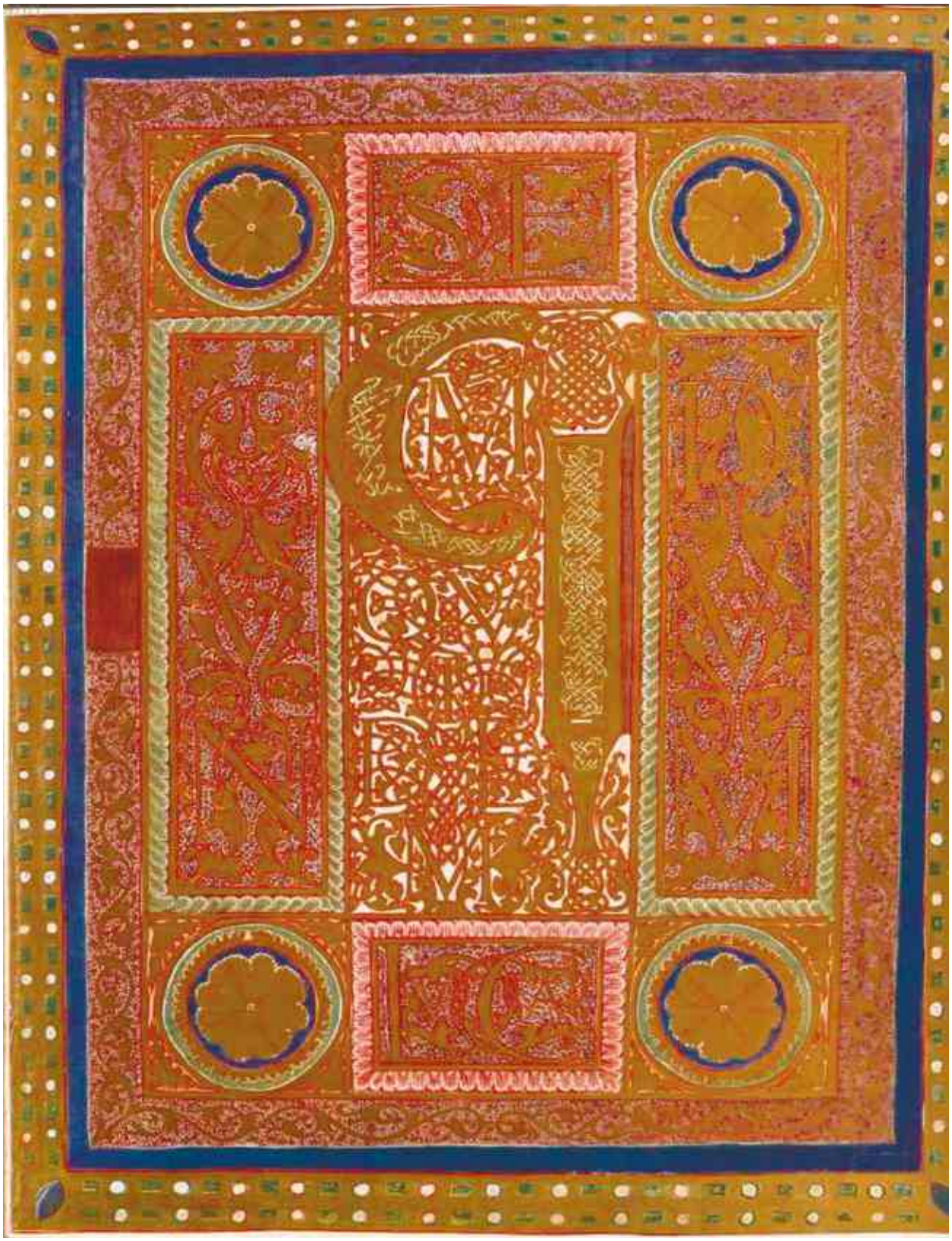
Илл. 45. Декоративная страница с образом Христа во Славе, Золотой Кодекс из Санкт-Эммерам, Школа Карла Лысого, ок. 870 г. München, BayerischeNationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 46v.



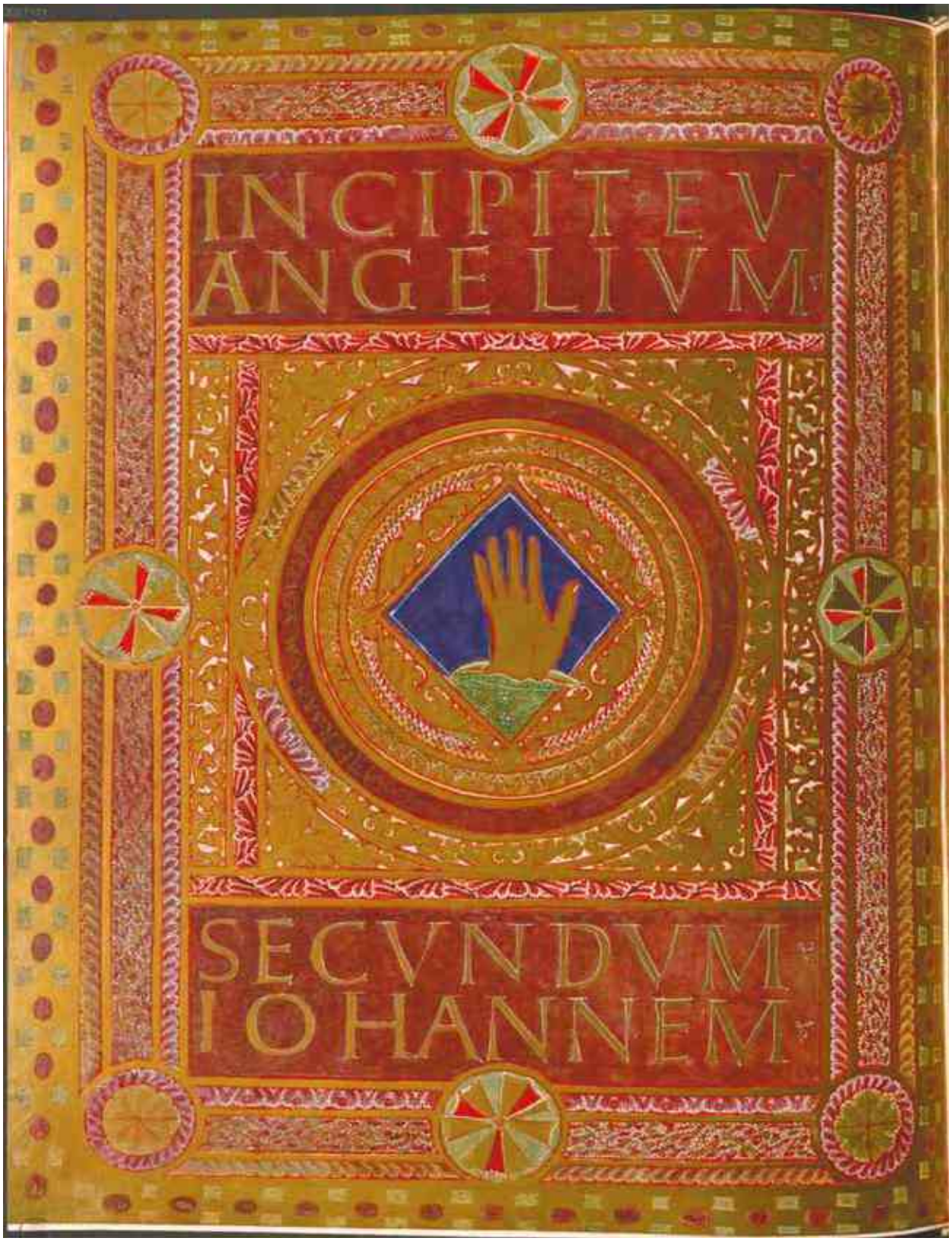
Илл. 46. Инициал перед Евангелием от Марка, Золотой Кодекс из Санкт Эммерам, Школа Карла Лысого, ок. 870 г. München, BayerischeNationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 47r.



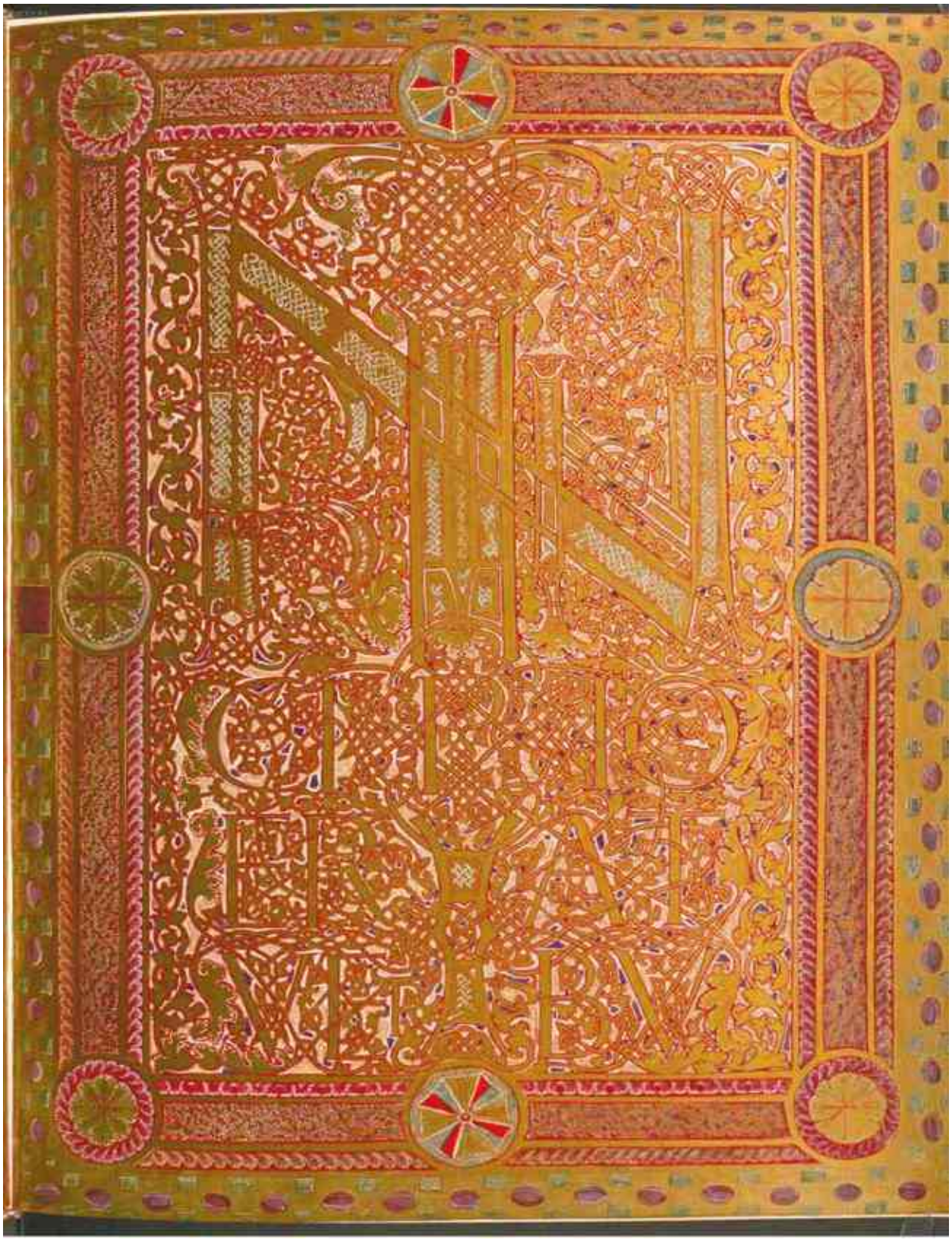
Илл. 47. Декоративная страница с образом Агнца, Золотой Кодекс из Санкт Эммерам, Школа Карла Лысого, ок. 870 г. München, BayerischeNationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 65v.



Илл. 48. Инициал перед Евангелием от Луки, Золотой Кодекс из Санкт Эммерам, Школа Карла Лысого, ок. 870 г. München, BayerischeNationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 66r.



Илл. 49. Декоративная страница с образом Длани, Золотой Кодекс из Санкт Эммерам, Школа Карла Лысого, ок. 870 г. München, BayerischeNationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 97v.



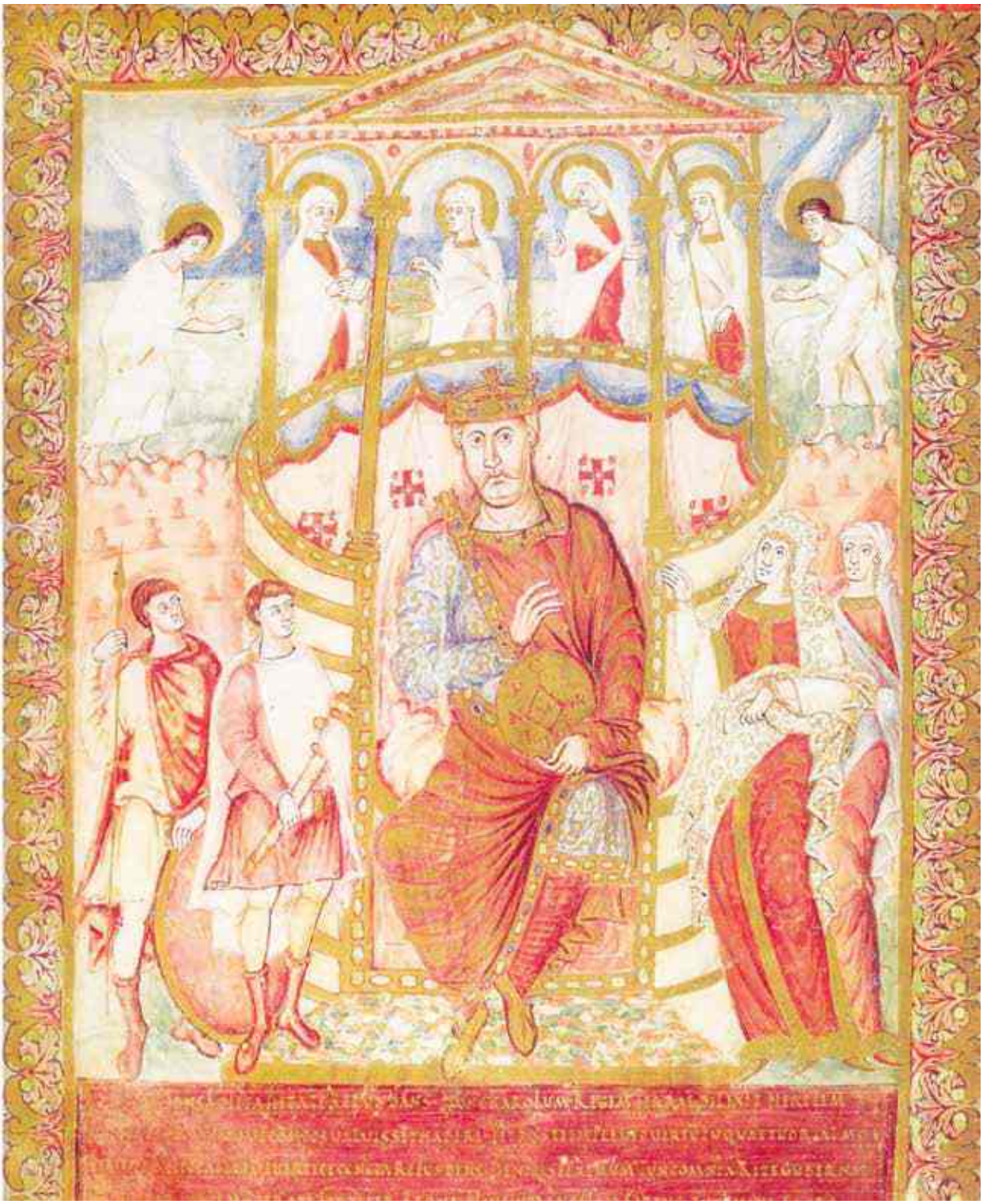
Илл. 50. Инициал перед Евангелием от Иоанна, Золотой Кодекс из Санкт Эммерам, Школа Карла Лысого, ок. 870 г. München, BayerischeNationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 98r.



Илл. 51. Миниатюра с аббатом Рамвольдом, Золотой Кодекс из Санкт Эммерам, Регенсбург, между 975 и 1000 г. München, BayerischeNationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 1r.



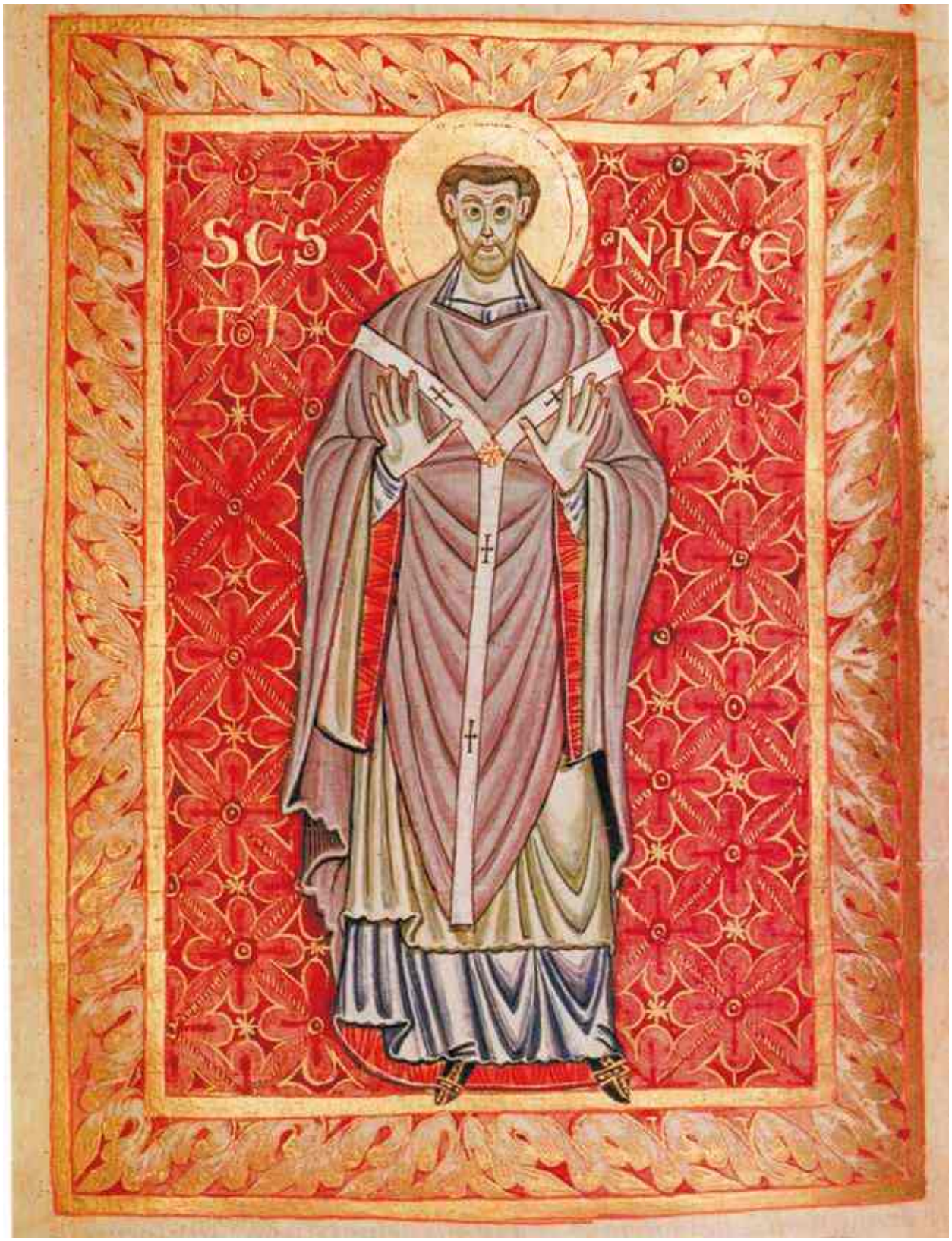
Илл. 52. Запись о проведении реставрации, Золотой Кодекс из Санкт Эммерам. München, BayerischeNationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 120v.



Илл. 53. Библия аббатства Сан-Пауло Фуори ле муро. Миниатюра с Карлом Лысым. Roma, Abbazia San Paulo Fuori le mura, folio 1r. Школа Карла Лысого, предп. Реймс, 870-875 гг. В верхнем регистре балдахин фланкируется фигурами ангелов, а внутри расположены образы четырех кардинальных Добродетелей.



Илл. 54. Библия Вивиана (Первая Библия Карла Лысого), Paris,Bibliothèque nationale de France, MS lat. 1, fol. 215v. Царь Давид. В углах композиции изображены четыре кардинальные Добродетели.



Илл. 55. Миниатюра с образом св. Ницетия, Псалтырь Эгберта, ок. 983 г. Муниципальный музей г. Чивидале, Ms. CXXXVI, fol. 99r.



Илл. 56. Миниатюра с изображением герцога Генриха Сварливого, Книга Правил монастыря Нидермюнстер, Регенсбург, 987 — 995 гг. Staatsbibliothek Bamberg, Msc. Lit. 142, fol. 4v.



Илл. 57. Генрих II. Фрагмент мантии Генриха II. Предп. Регенсбург, нач. XI в. Bamberg, Domschatz.



Илл. 57.1. Фридрих Барбаросса с супругой. Фрагмент портала собора во Фрейзинге, ок. 1200 г.



Илл. 58. Миниатюра со св. Бенедиктом, Книга Правил монастыря Нидермюнстер, Регенсбург, 987 — 995 гг. Staatsbibliothek Bamberg, Msc. Lit. 142, fol. 5v.



Илл. 59. Оклад Золотого Кодекса из Эхтернаха. Фрагмент. Св. Бенедикт. Nürnberg, Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums. Трир, между 985 и 991 гг.



Илл. 60.



Илл. 61.

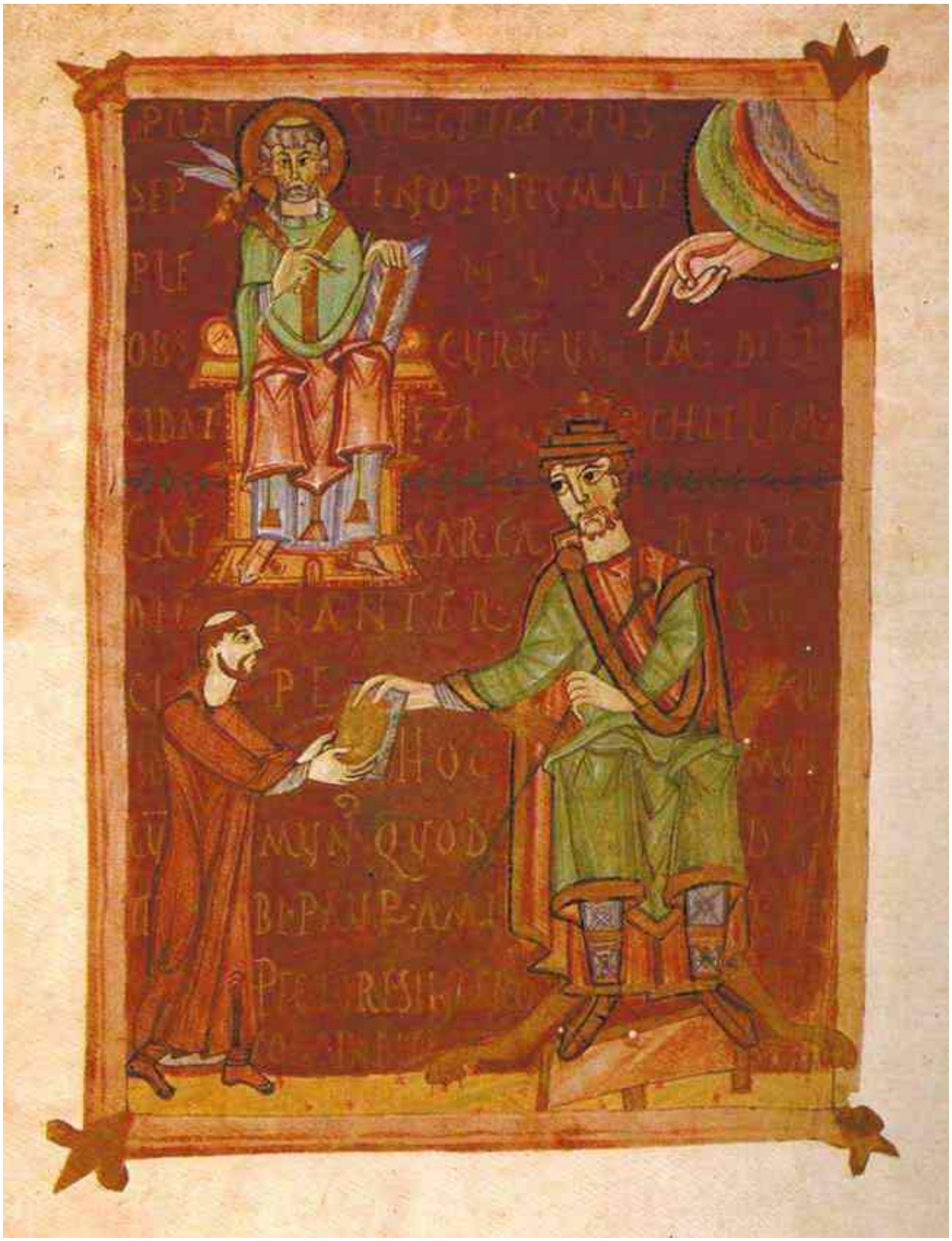
Илл. 60 - 61. Антепендиум Генриха II из Базеля. Общий вид и фрагмент с образом св. Бенедикта. Paris, Musée national du Moyen Âge - Thermes et hôtel de Cluny. L'Antependium de la cathédrale de Bâle. Германия, ок. 1019.



Илл. 61.1. Посвятительная миниатюра. Аббат Дезидерий вручает св. Бенедикту рукопись. Лекционарий из Ватиканской Библиотеки. Монте-Кассино, между 1058 и 1087 гг. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 1202, fol. 2r.



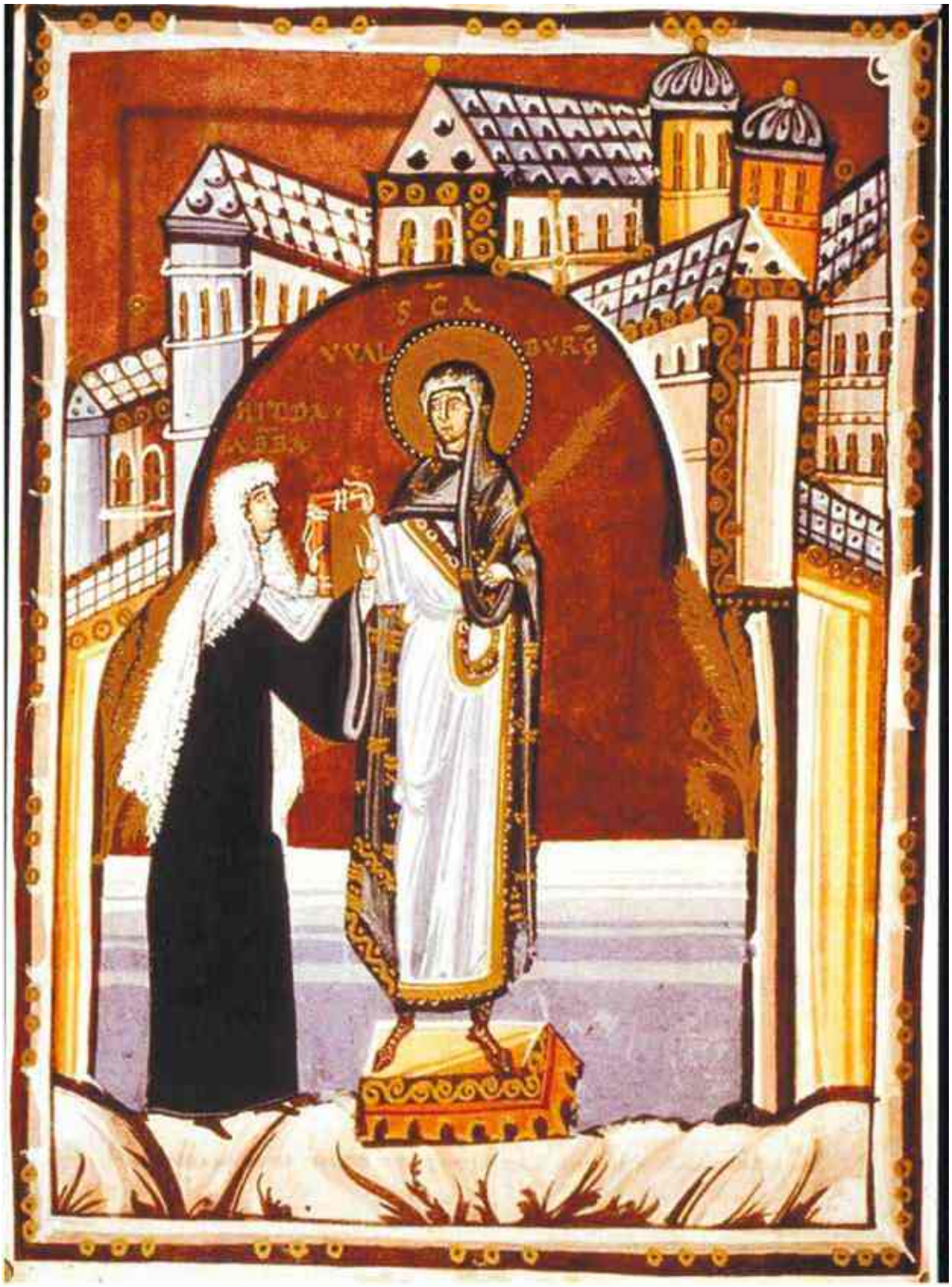
Илл. 62. Сакраментарий св. Гереона. Св. Григорий Великий. Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat. 817, folio 21r. Кельн, XI в.



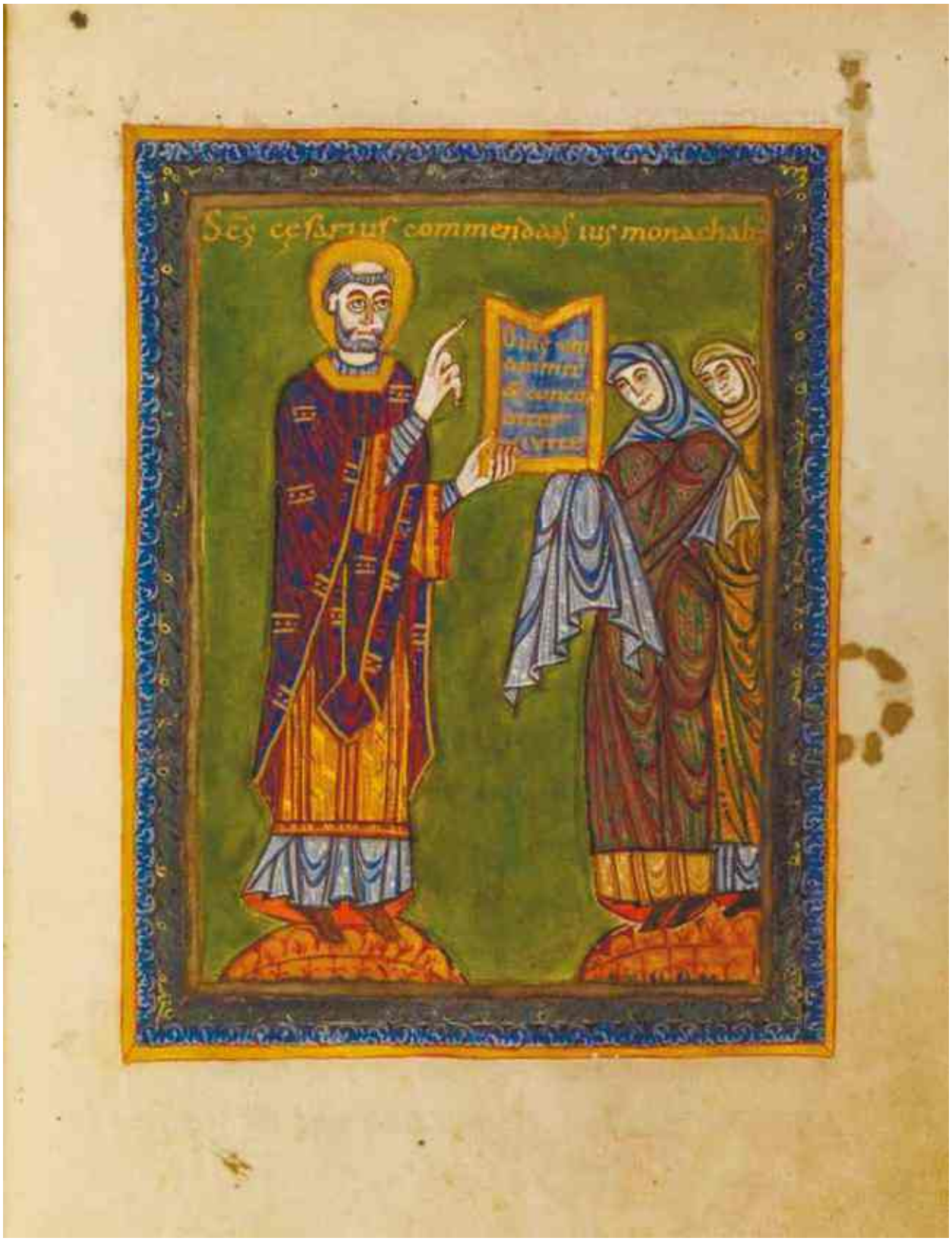
Илл. 63 . Посвятительная миниатюра. Монах Бебо вручает рукопись Генриху II. Книга комментариев Григория Великого на Иезекииля. Bamberg, Staatsbibliothek, Bibl 84, folio 1v. Юж. Германия, предп. Зеон, I четверть XI в.



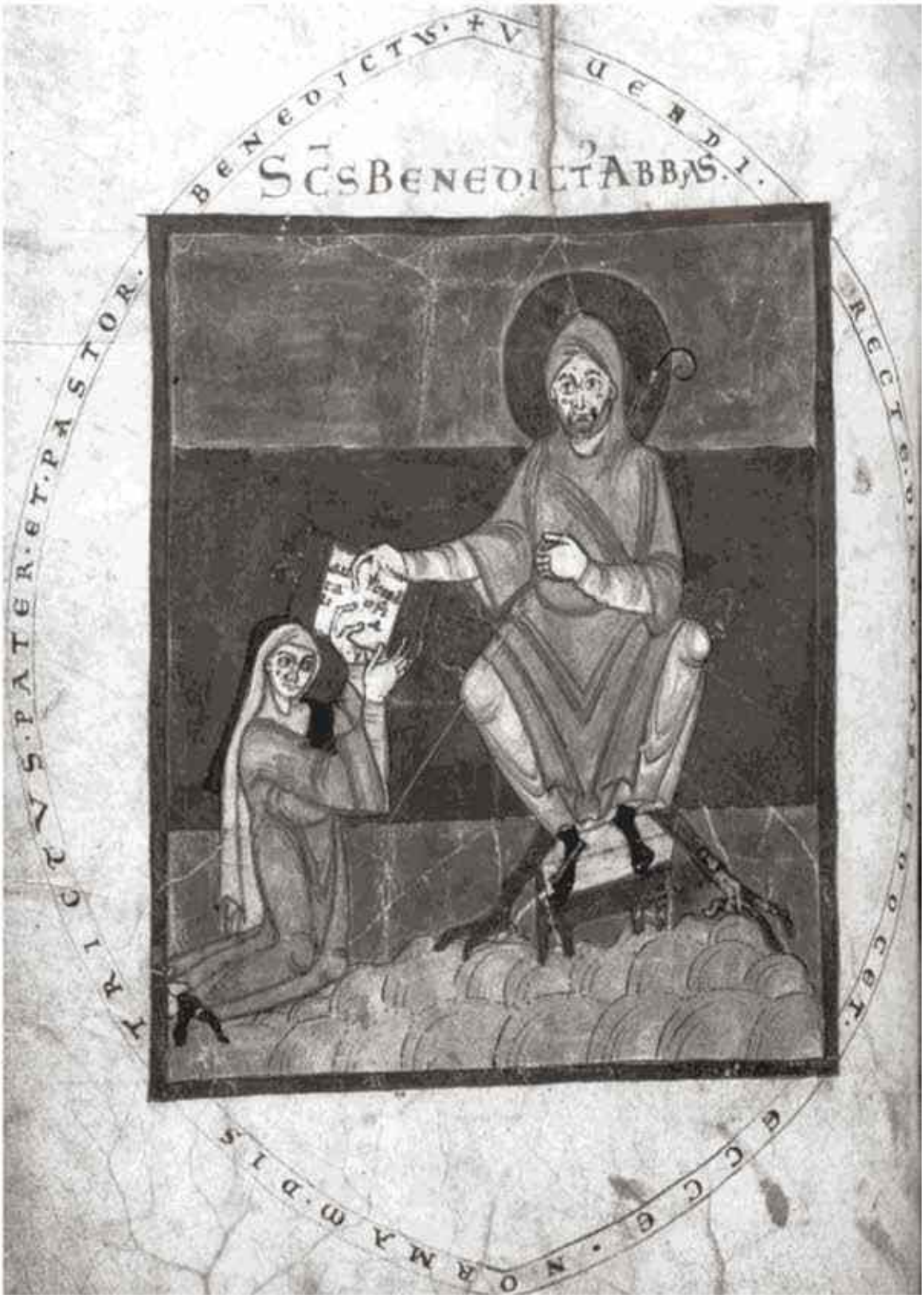
Илл. 64. Миниатюра с аббатисой Утой, Книга Правил монастыря Нидермюнстер, Регенсбург, 987 — 995 гг. Staatsbibliothek Bamberg, Msc. Lit. 142, fol.58v.



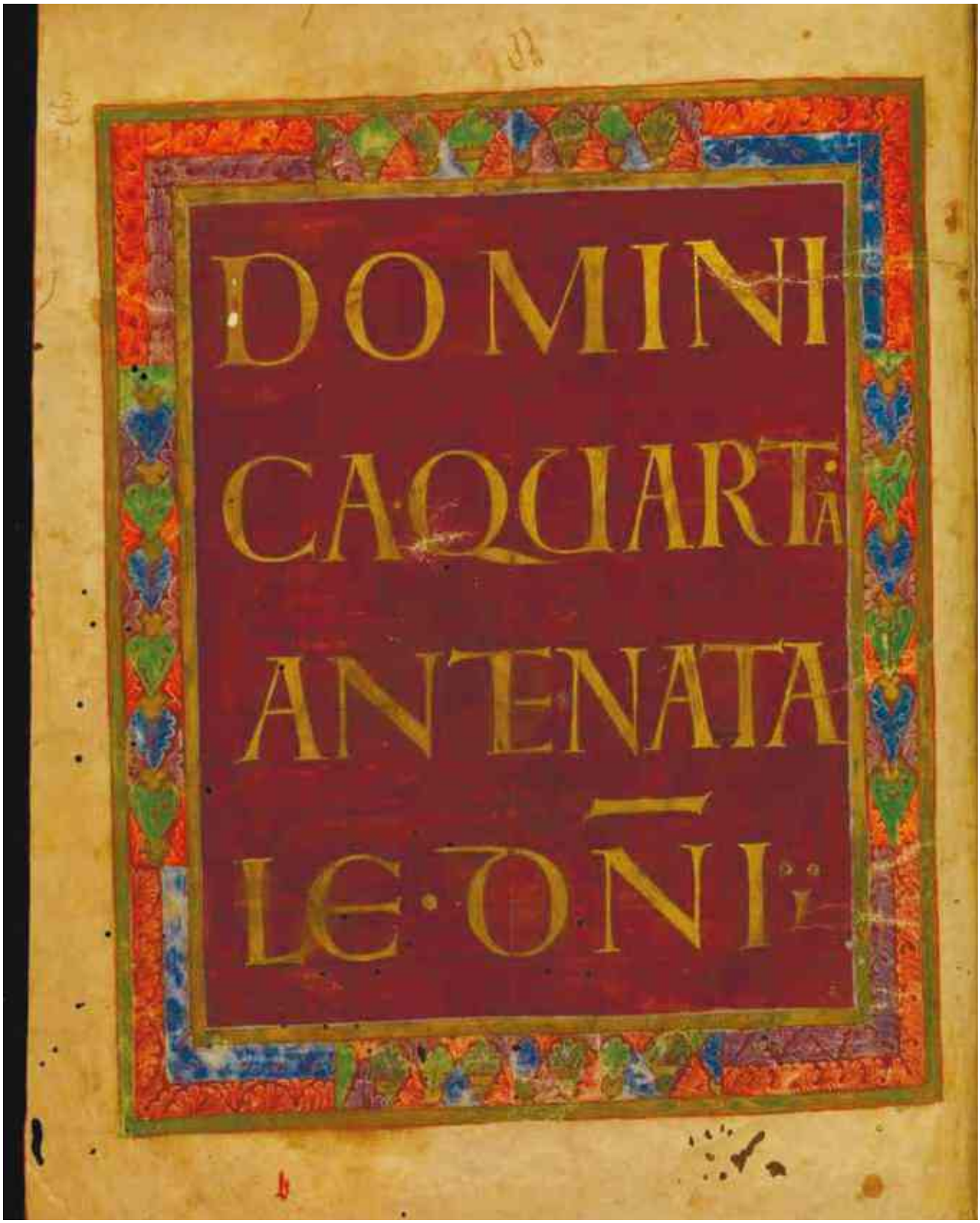
Илл. 65. Кодекс Хитды. Посвятительная миниатюра. Darmschtadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Cod. 1640, fol. 6 r. Кёльн, 1000 – 1025 гг.



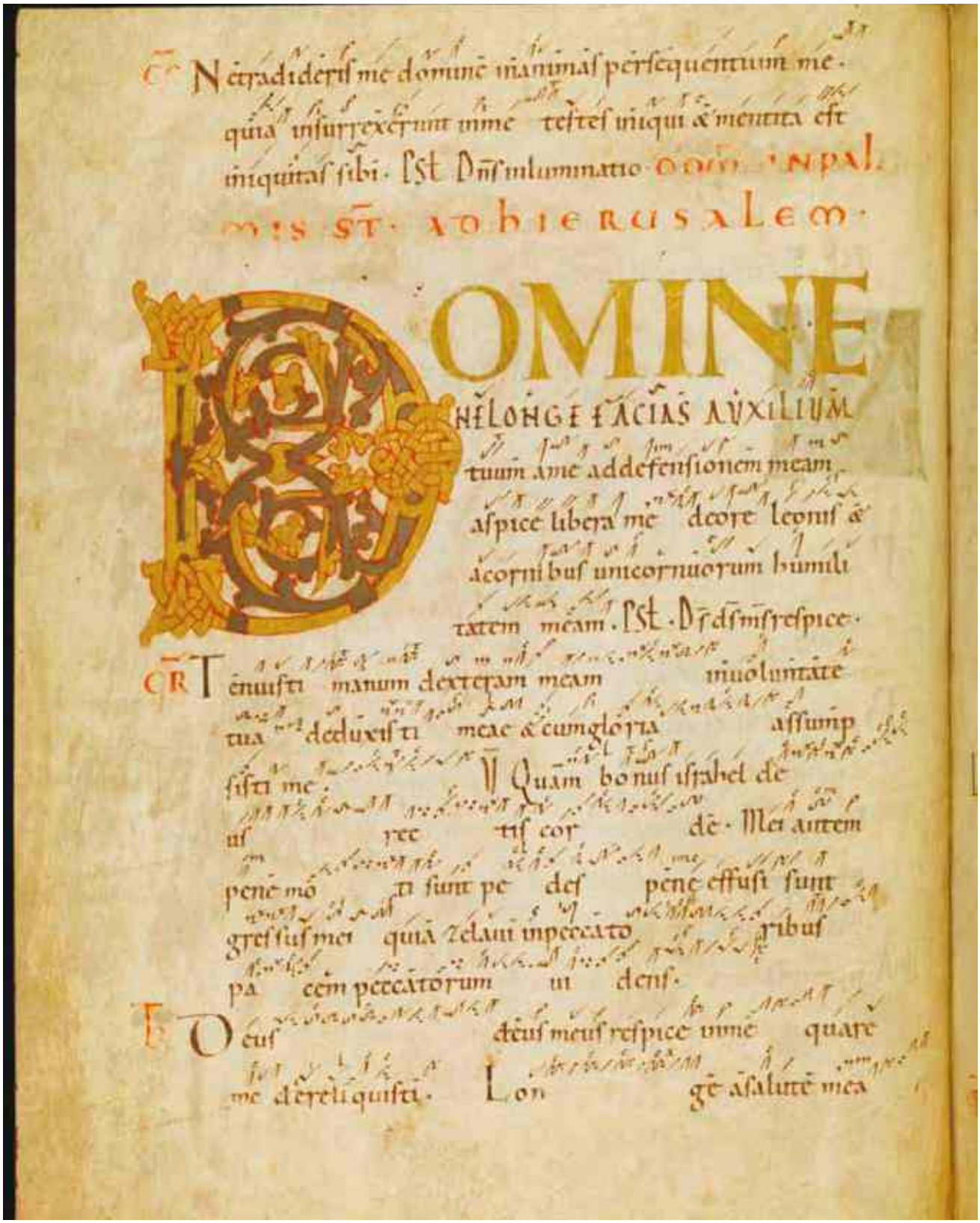
Илл. 66. Миниатюра со св. Цезарием Арльским, Книга Правил монастыря Нидермюнстер, Регенсбург, 987 — 995 гг. Staatsbibliothek Bamberg, Msc. Lit. 142, fol 65r.



Илл. 67. Книга Правил св. Бенедикта. Св. Бенедикт передает Правило настоятельнице обители. Berlin, Staatsbibliothek, MS theol. lat. 4. Регенсбург, 40-е годы XI в.



Илл. 68. Инициал Dominica Quarta ante natale Domini, Градуал и Прозар, Регенсбург, ок. 1000 г. Staatsbibliothek Bamberg, Msc. Lit. 6, fol. 8v.



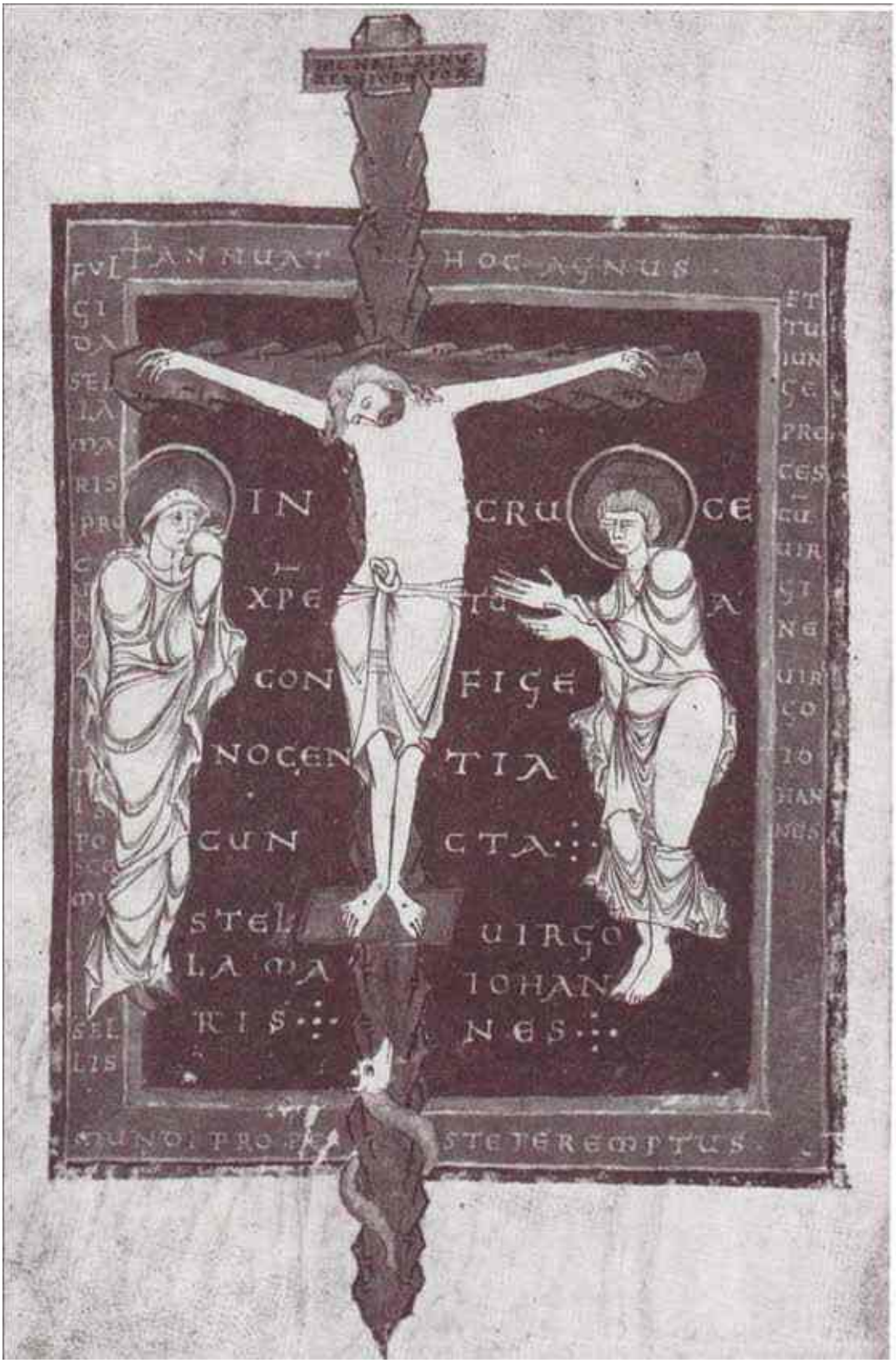
Илл. 69. Инициал D-omine, Градуал и Прозар, Регенсбург, ок. 1000 г. StaatsbibliothekBamberg, Msc. Lit. 6, fol. 35v.



Илл. 69.1. Инициал Ad te levavi, Градуал и Прозар, Регенсбург, ок. 1000 г. StaatsbibliothekBamberg, Msc. Lit. 6, fol. 1r.



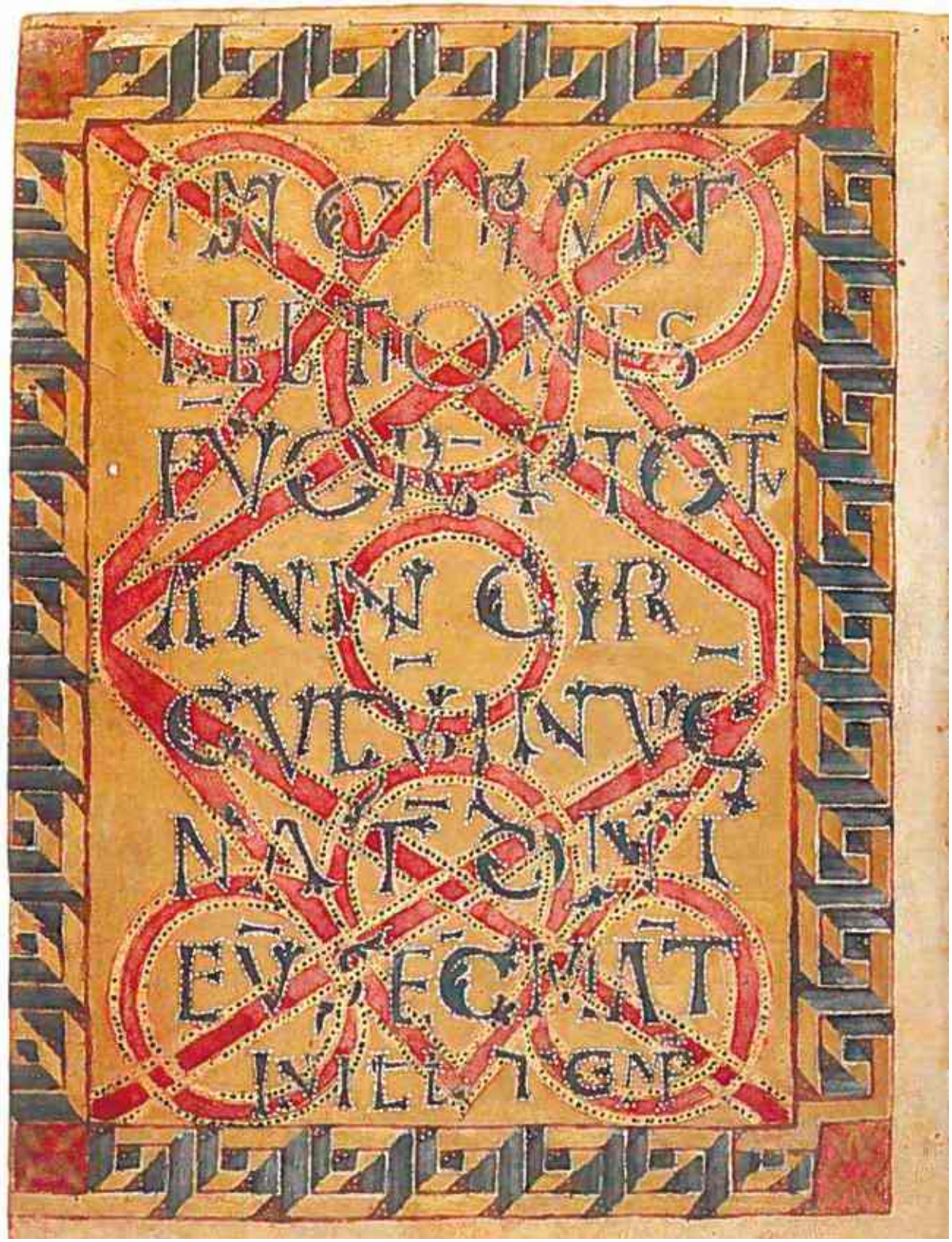
Илл. 69.2. Инициал V-iri Galilei, Градуал и Прозар, Регенсбург, ок. 1000 г. Staatsbibliothek Bamberg, Msc. Lit. 6, fol 48v.



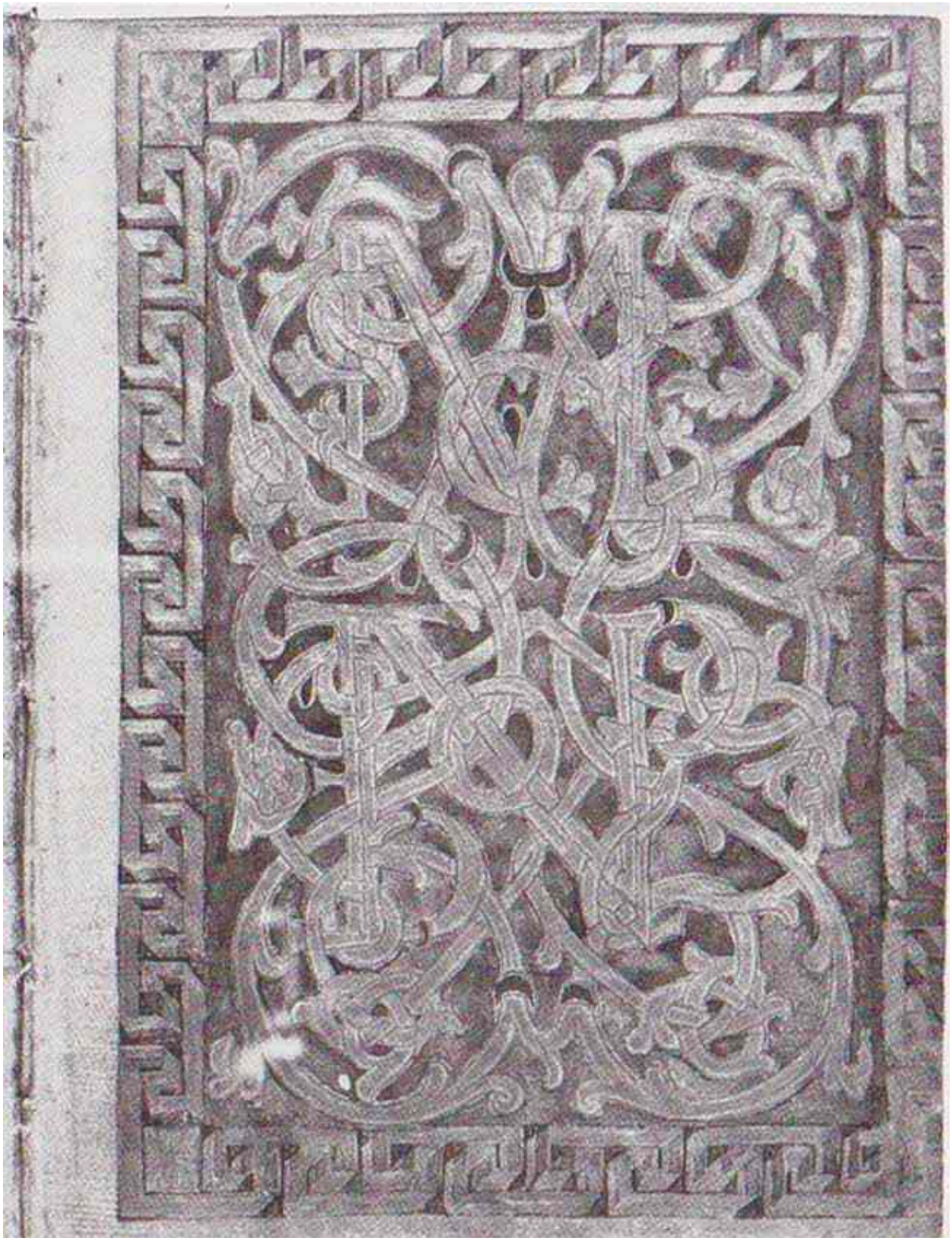
Илл. 69.3. Миниатюра с Распятием, Евангелиарий, Рейхенау, кон. X в. Лейпцигская библиотека, Rep. I. 57.



Илл. 69.4. Инициал Puer natus, Градуал, Айнзидельн, ок. 960 — 970 гг. Stiftsbibliothek Einsiedeln, Cod. 121, p. 30.



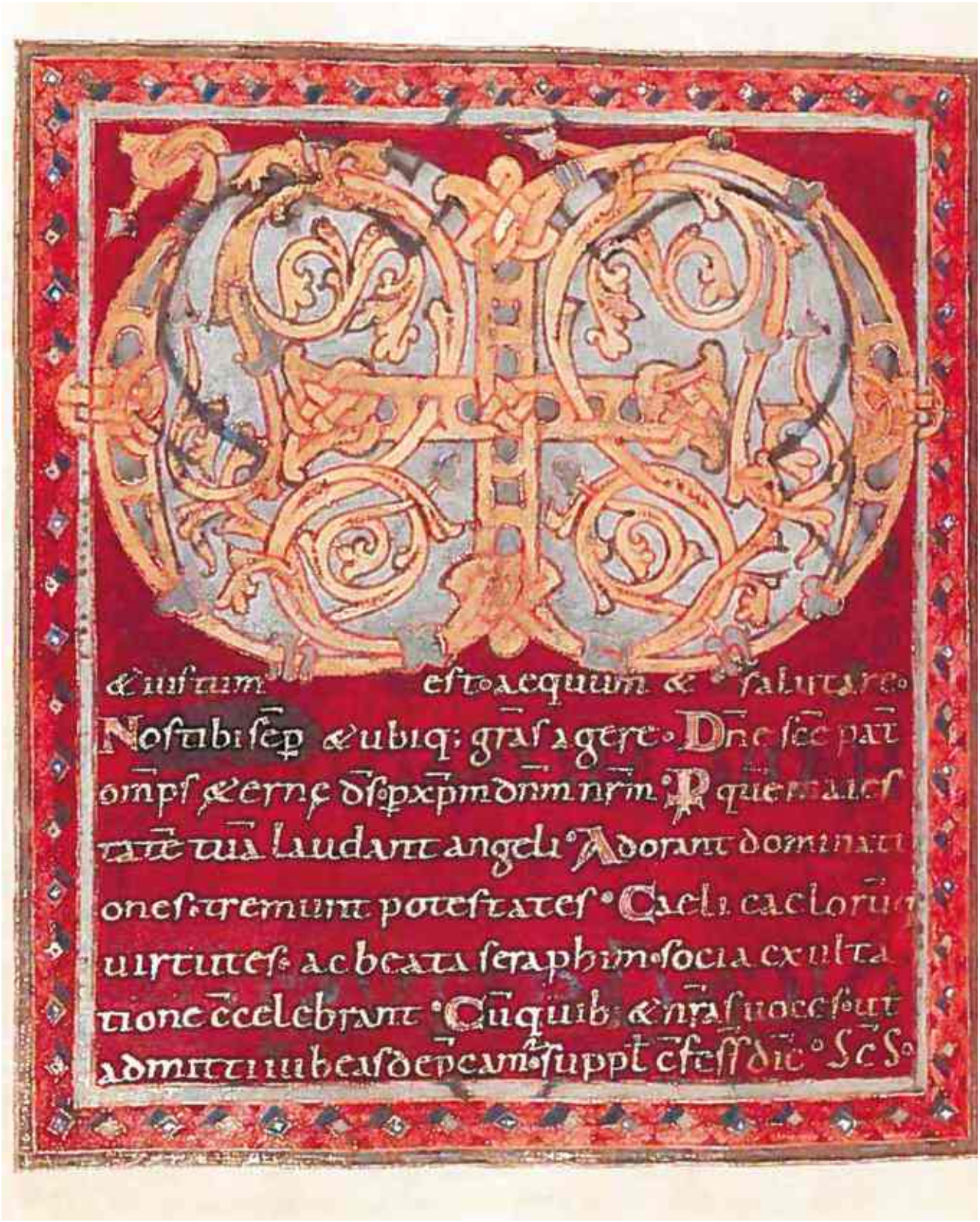
Илл. 70. Книга Перикоп из Санкт-Эммерам, Регенсбург, ок. 1000 г.
Schonborn Schlossbibliothek, Ms. 340, fol. 1v.



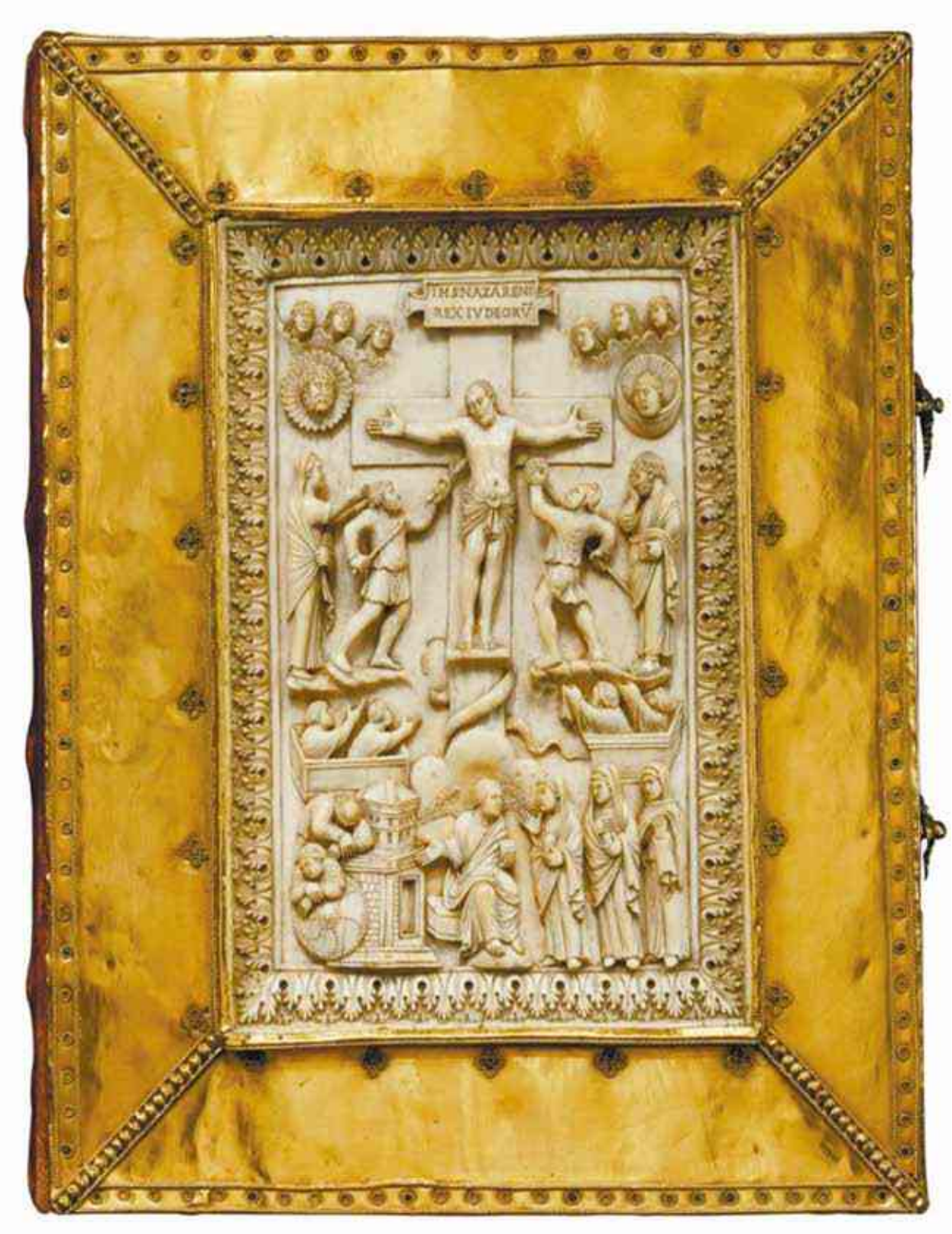
Илл. 71. Книга Перикоп из Санкт-Эммерам, Регенсбург, ок. 1000 г.
Schonborn Schlossbibliothek, Ms. 340, fol. 2r.



Илл. 71.1. Инициал Q, Кодекс Геро, Рейхенау, ок. 969 - 976 гг. Universitat-und Landesbibliothek Darmstadt, Cod. Sal. Ixb, fol. 12r.



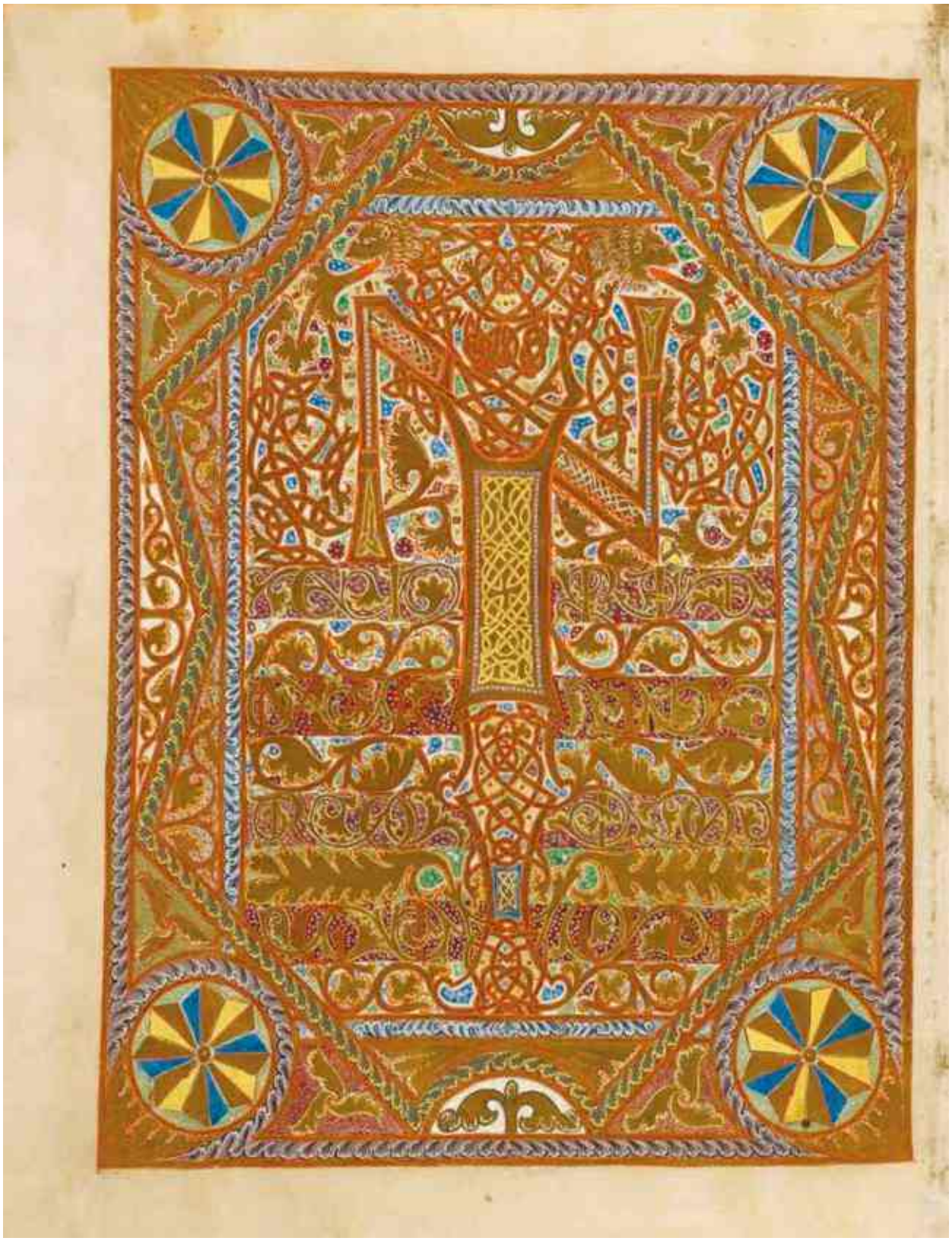
Илл. 72. Инициал Vere Dignum, Сакраментарий св. Вольфганга, Регенсбург, 993 — 994 гг. Biblioteca Capitolare di Verona, Cod. LXXXVII.



Илл. 73. Оклад Сакраментария Генриха II, лицевая сторона. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456.



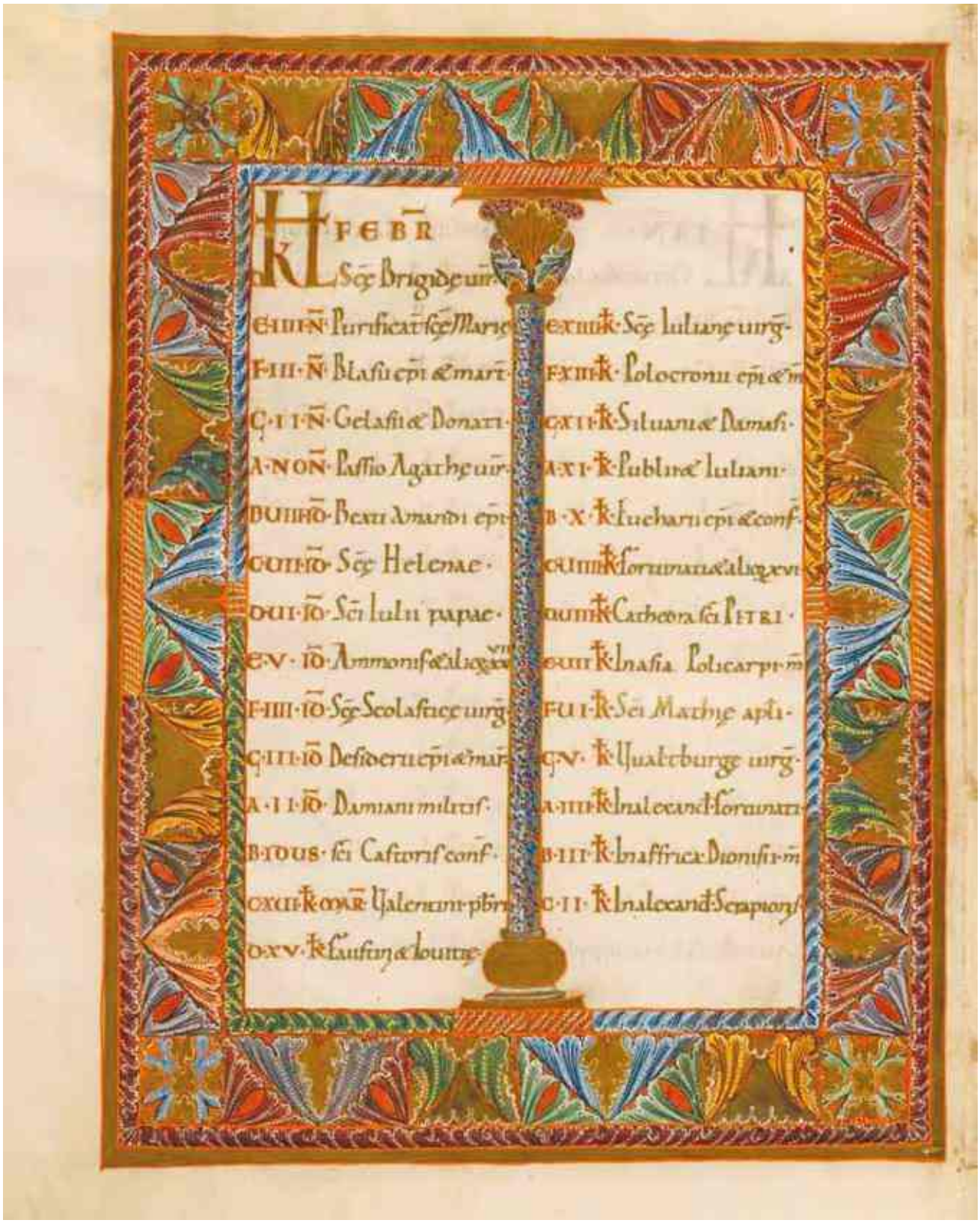
Илл. 74. Оклад Сакраментария Генриха II, оборотная сторона. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456.



Илл. 75. Инициал Incipit martirologium. Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002 – 1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 4v.



Илл. 75.1. Сакраментарий Генриха II. Инициал IN-cipit martyrologium. Фрагмент. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 4v. Регенсбург, 1002 – 1014 гг.
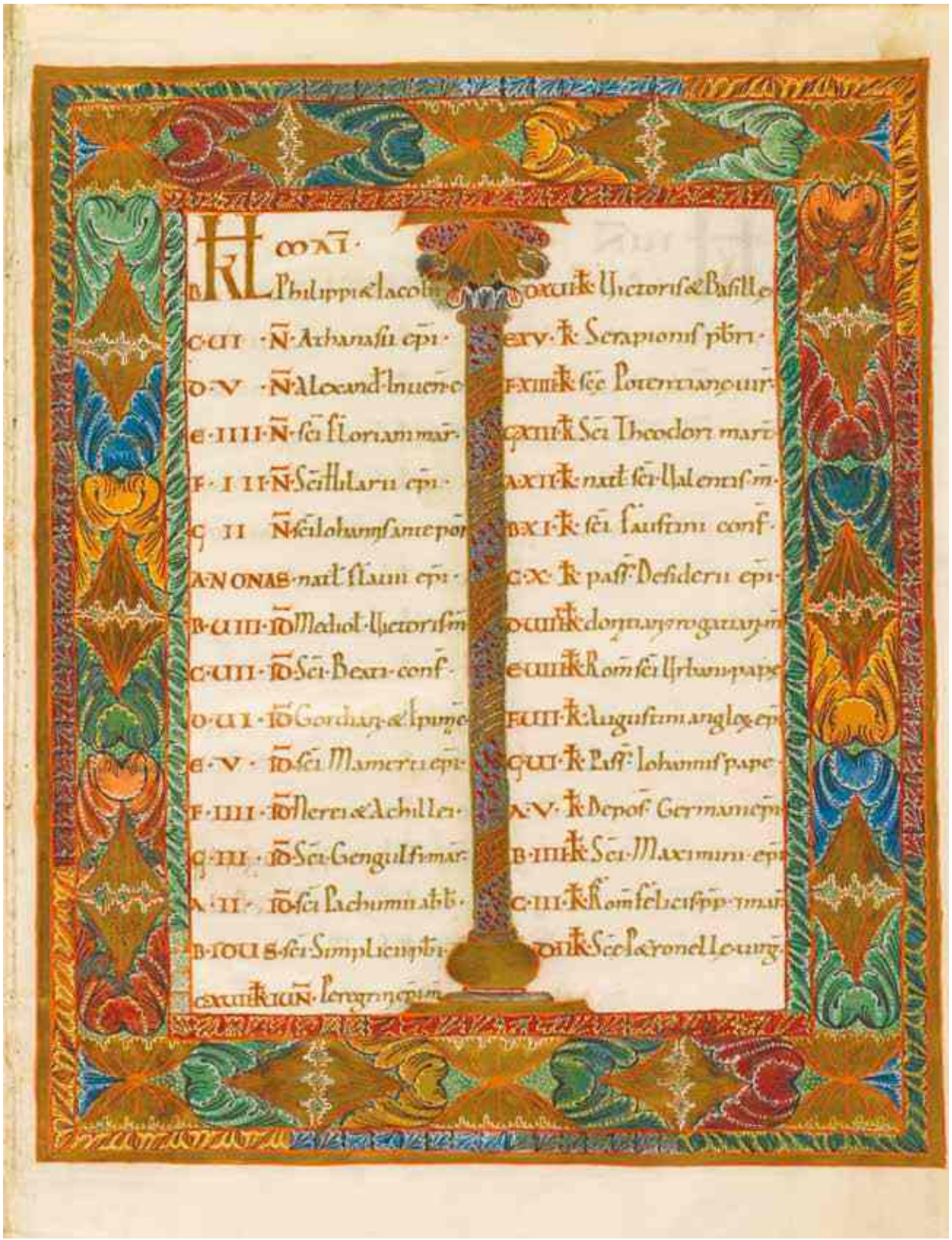


Илл. 76. Лист мартирология, февраль. Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002 – 1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 5v.



Илл. 77. Лист мартирология, март. Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002 – 1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol. 6r.



Илл. 78. Лист мартирология, апрель. Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002 – 1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 6v.



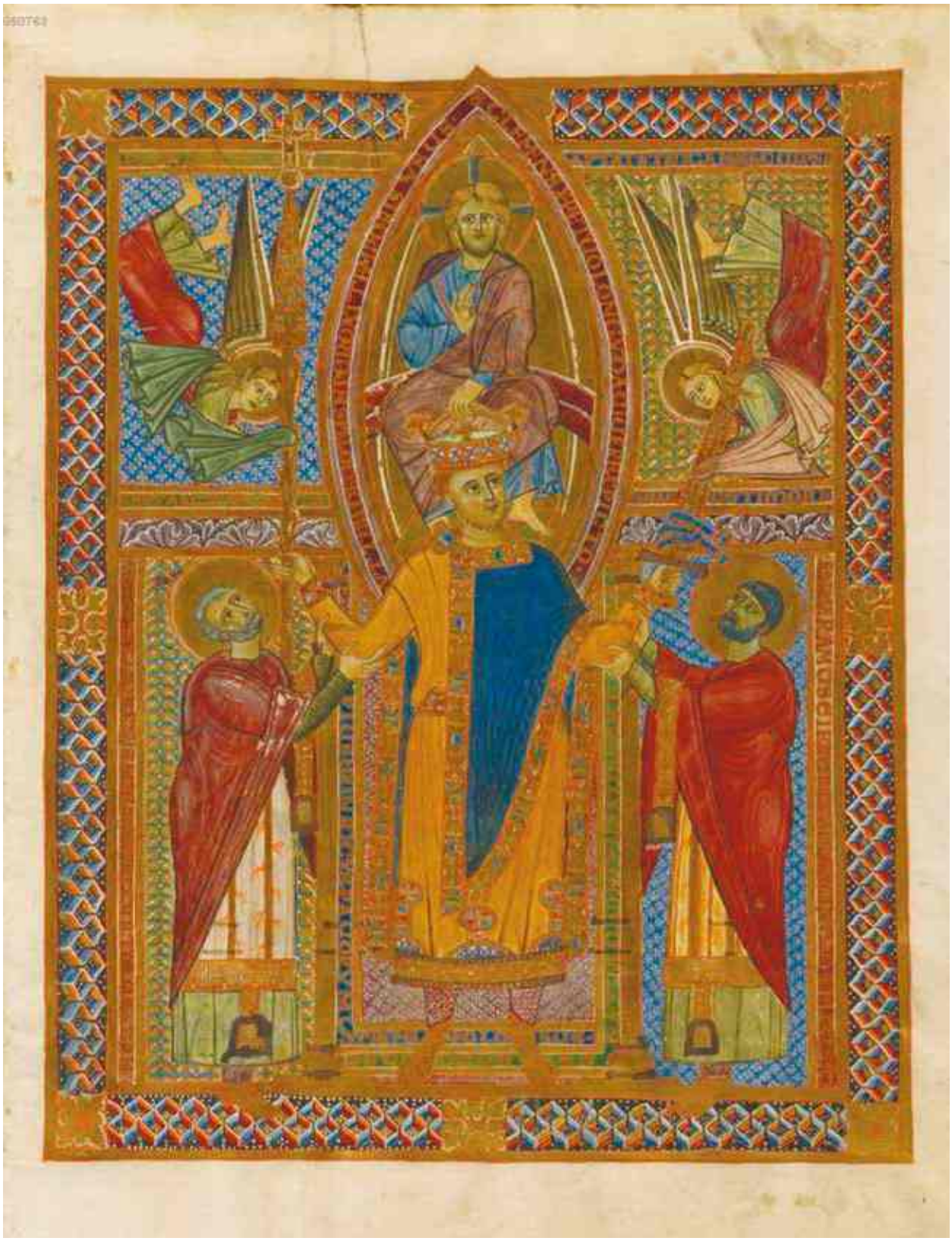
Илл. 79. Лист мартирология, май. Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002 – 1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 7r.



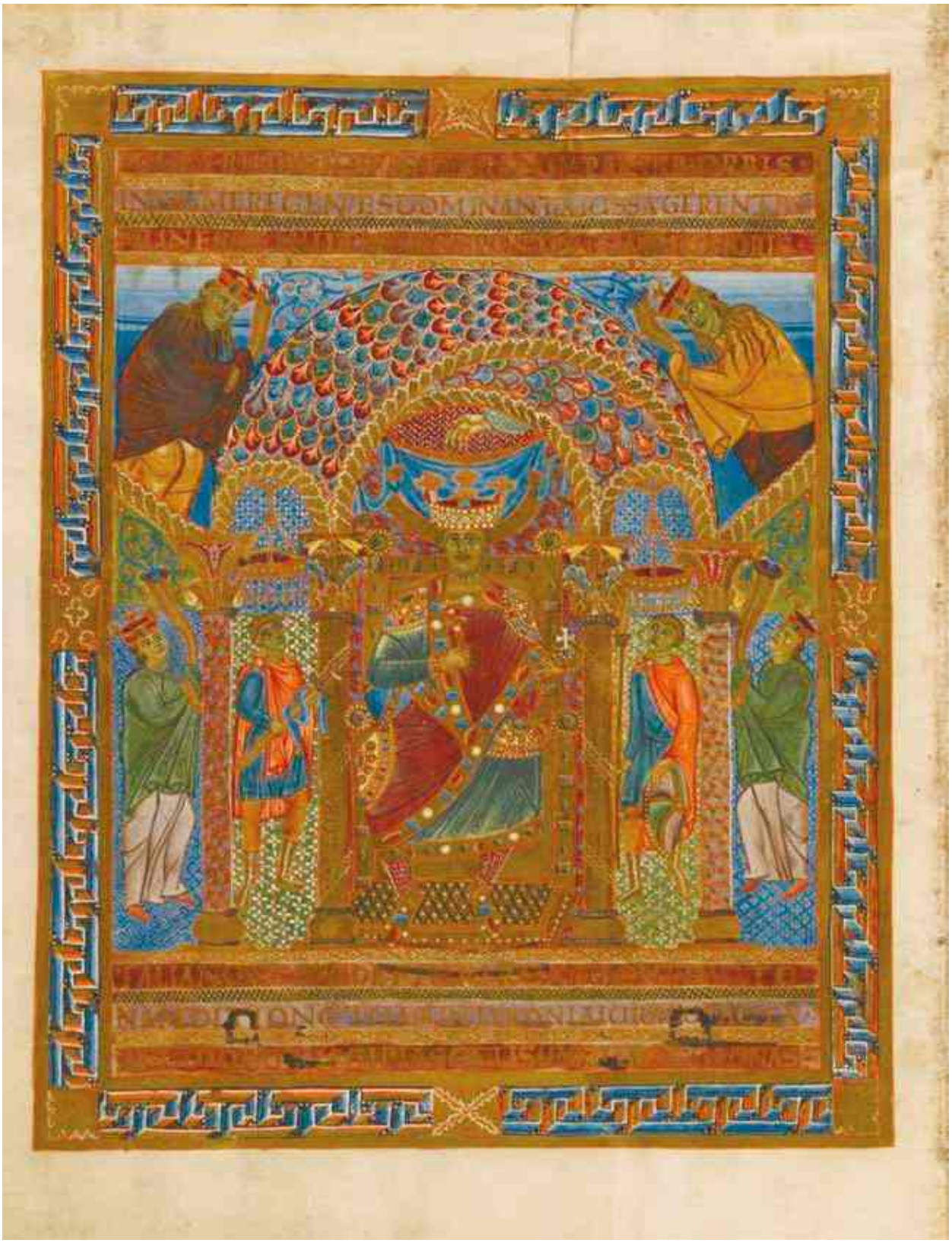
Илл. 80. Лист мартирология, июнь. Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002 – 1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 7v.



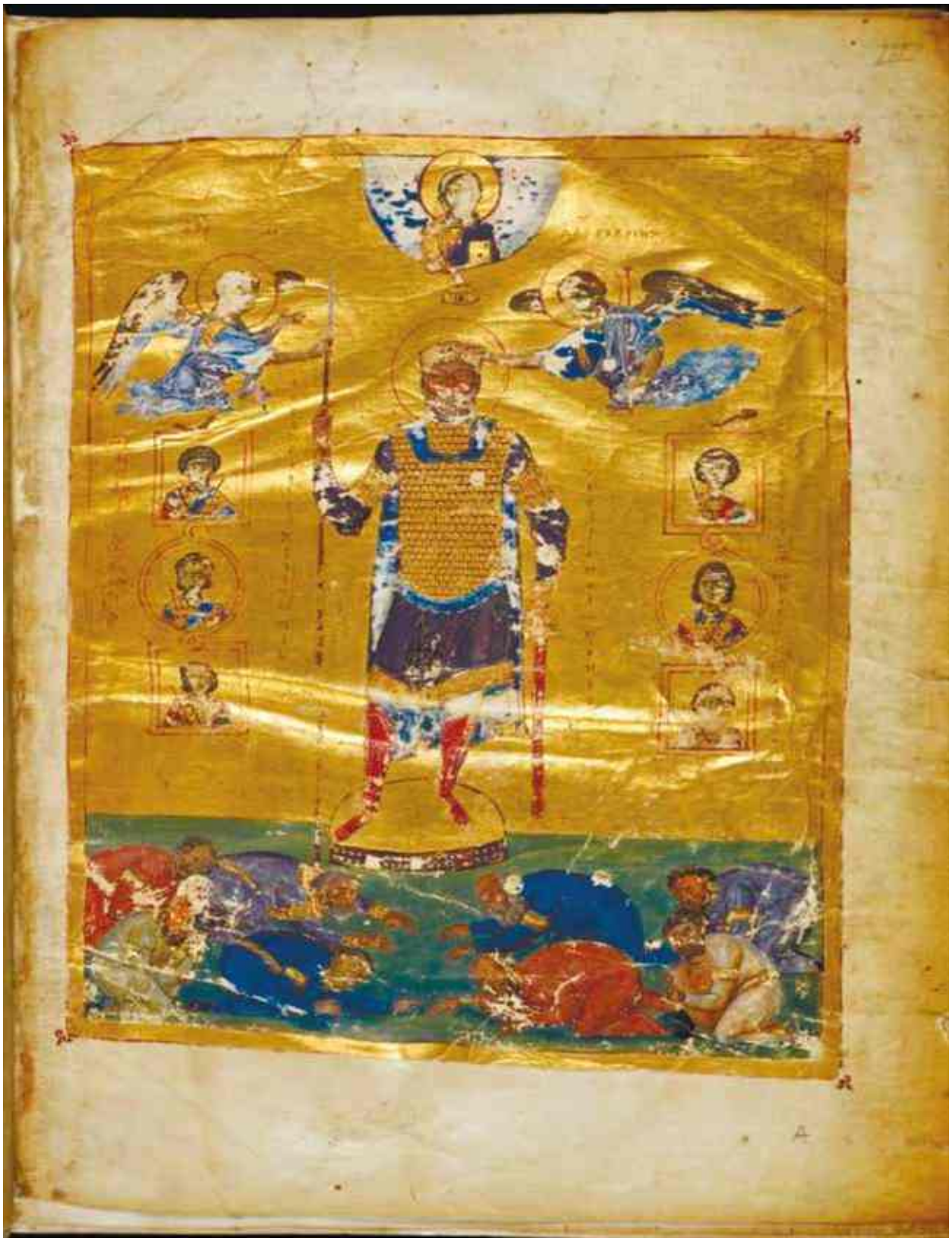
Илл. 81. Лист мартирология, июль. Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002 – 1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 8r.



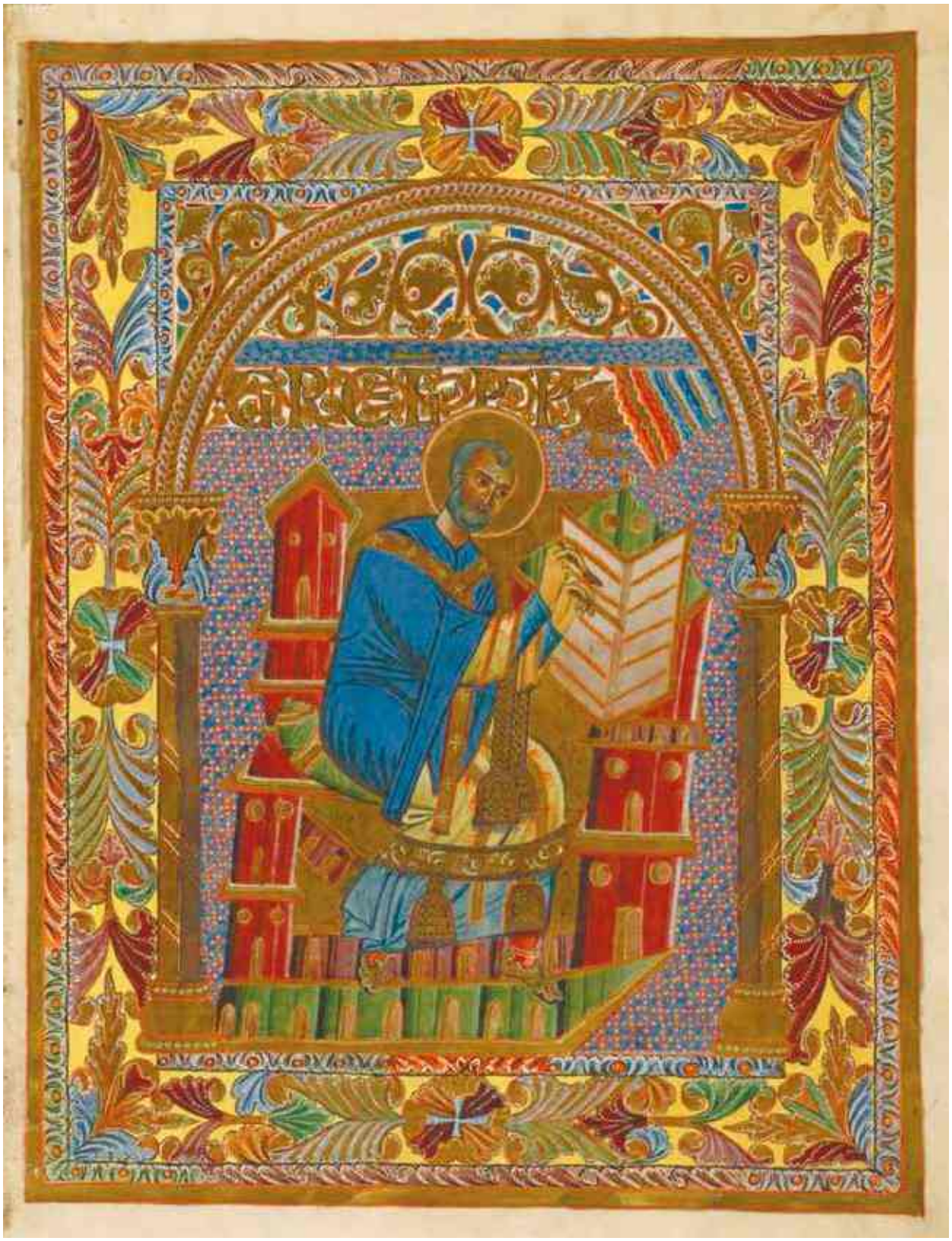
Илл. 82. Миниатюра с коронацией Генриха II, Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002 – 1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 11r.



Илл. 83. Миниатюра с коронацией Генриха II, Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002 – 1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 11v.



Илл. 84. Император Василий II. Псалтырь Василия II. Venezia, Bibl. Marciana, Cod. gr. 17, fol IIIr. Константинополь, ок. 1019 г.



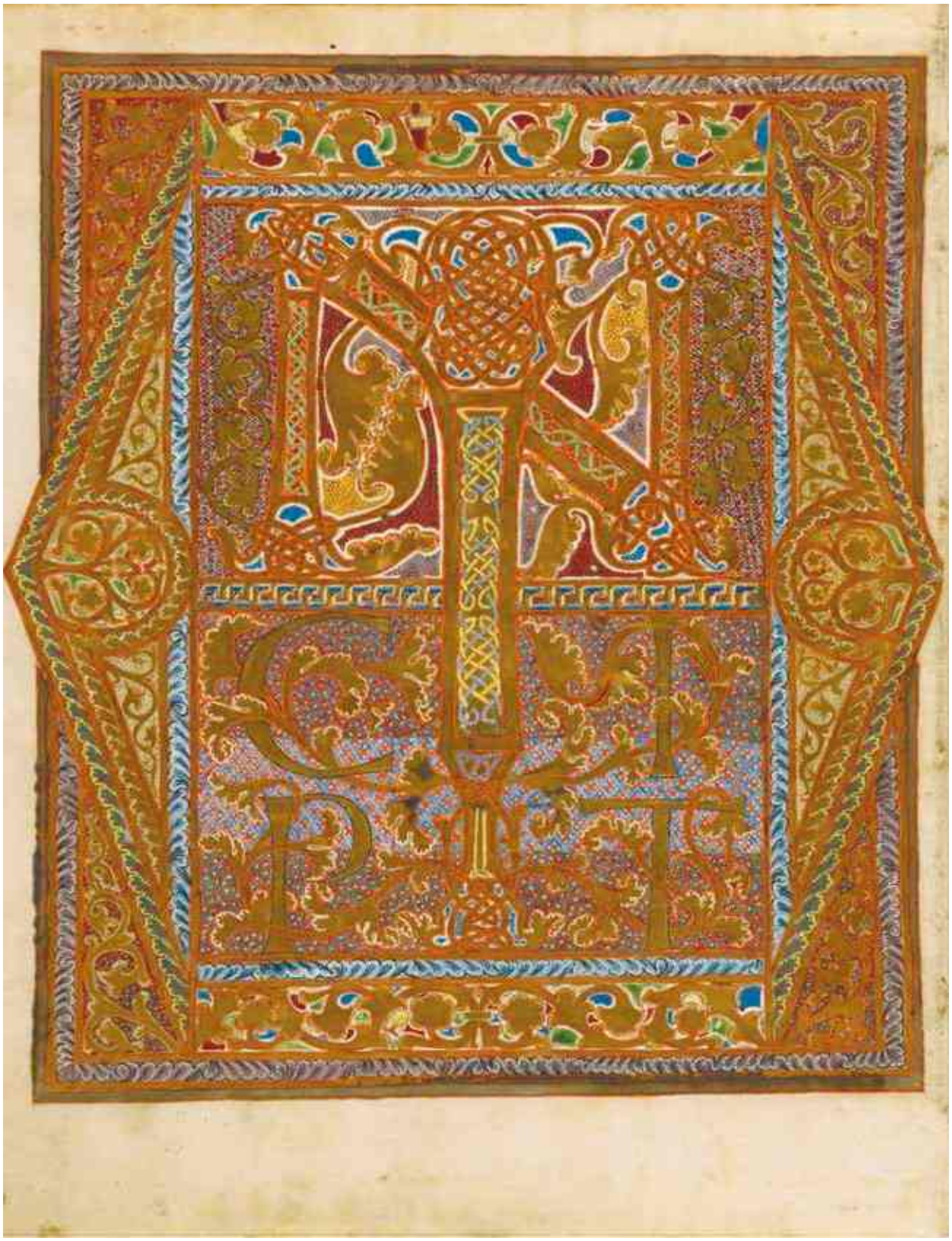
Илл. 85. Св. Григорий Великий, Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002 – 1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 12r.



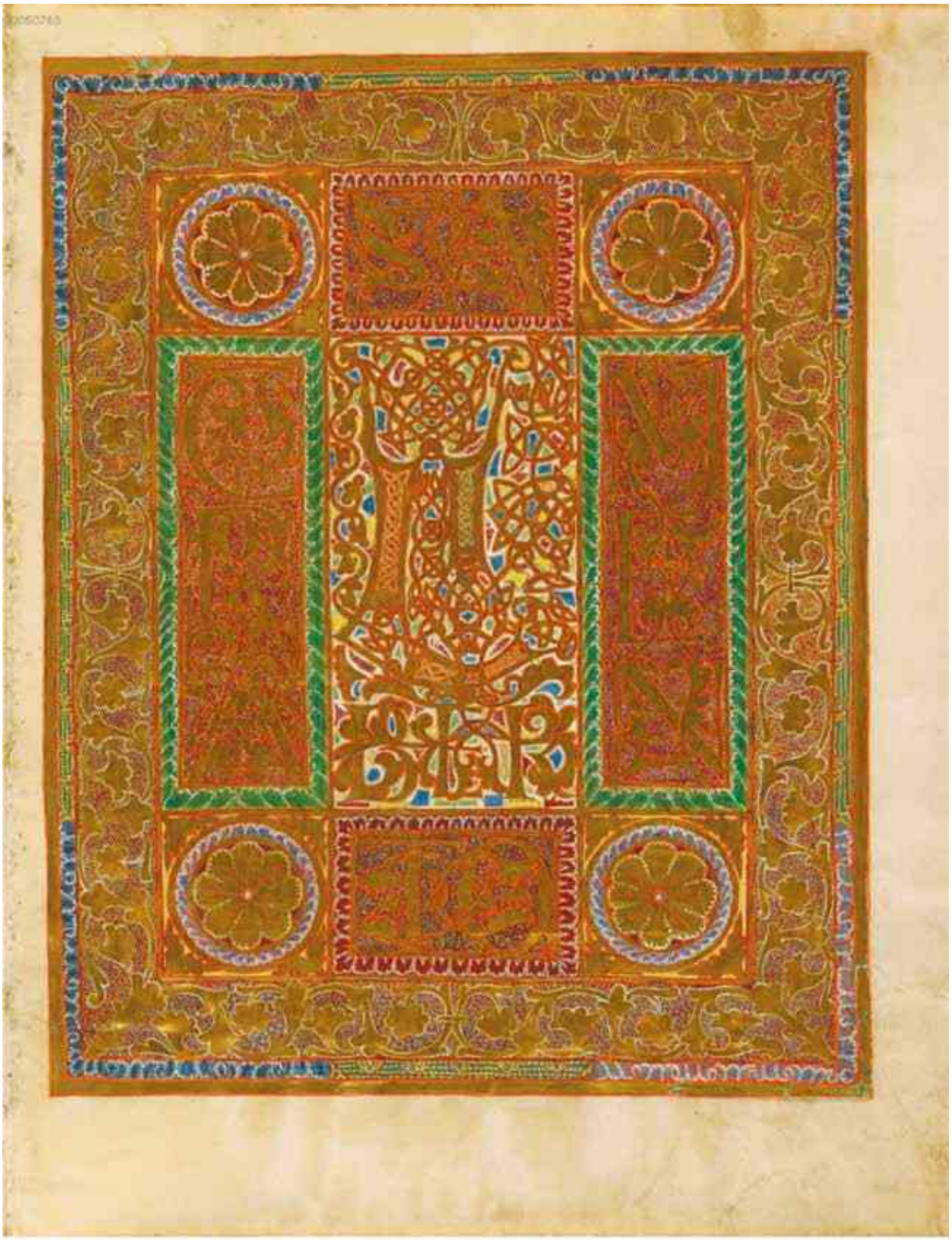
Илл. 86. Св. Григорий Великий. Миниатюра Кодекса Эгино. Berlin, Staatsbibliothek Preußische Kulturbesitz, MS Phill. 1676, folio 25v. 796 – 799 гг.



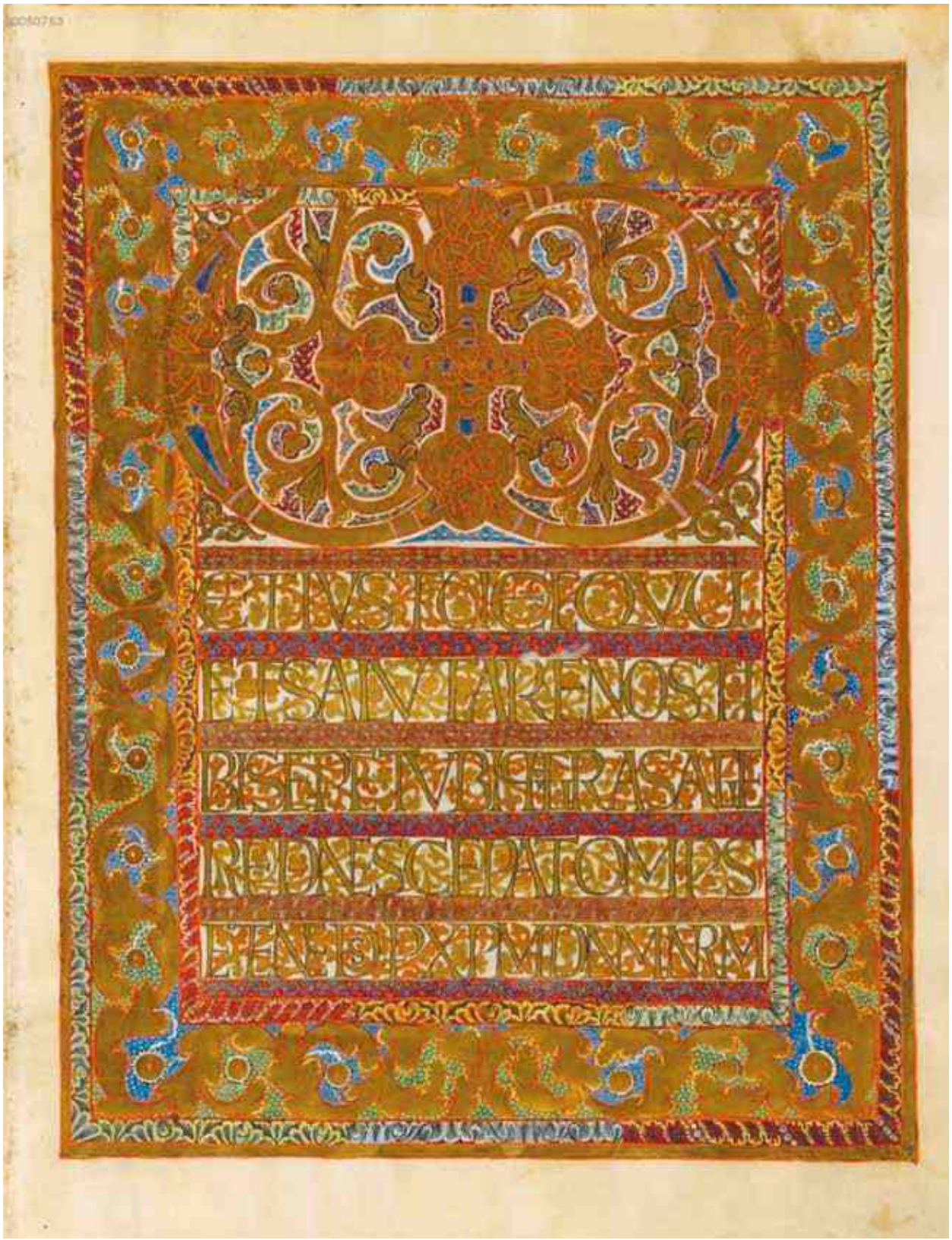
Илл. 87. Чудо о голубе св. Григория Великого. Коронационный сакраментарий Карла Лысого. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 1141, folio 3r. Придворная школа Карла Лысого, до 869 г.



Илл. 88. Инициал In-cipit, Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002 – 1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 12v.



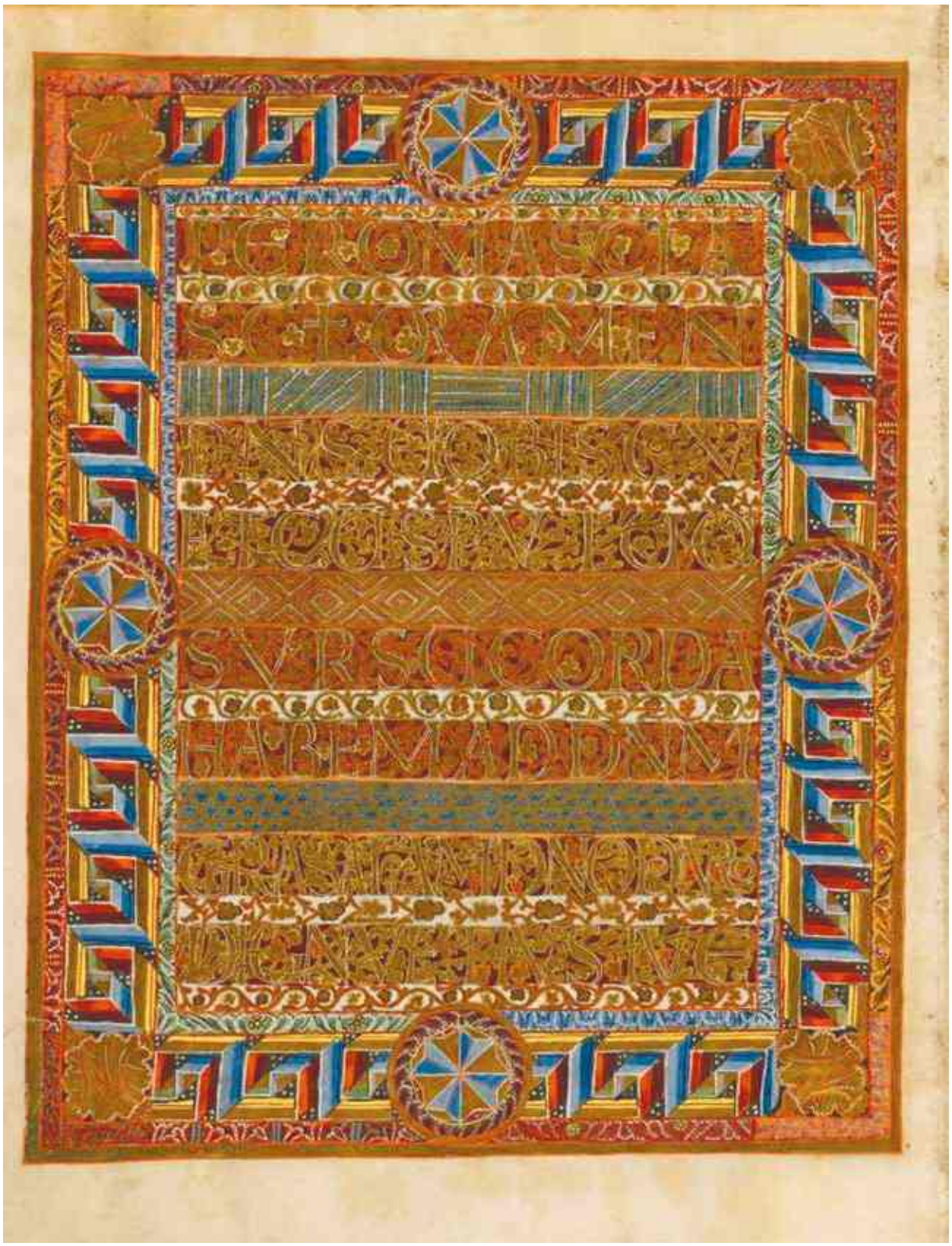
Илл. 89. Инициал Liber sacramentorum, Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002 – 1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 13r.



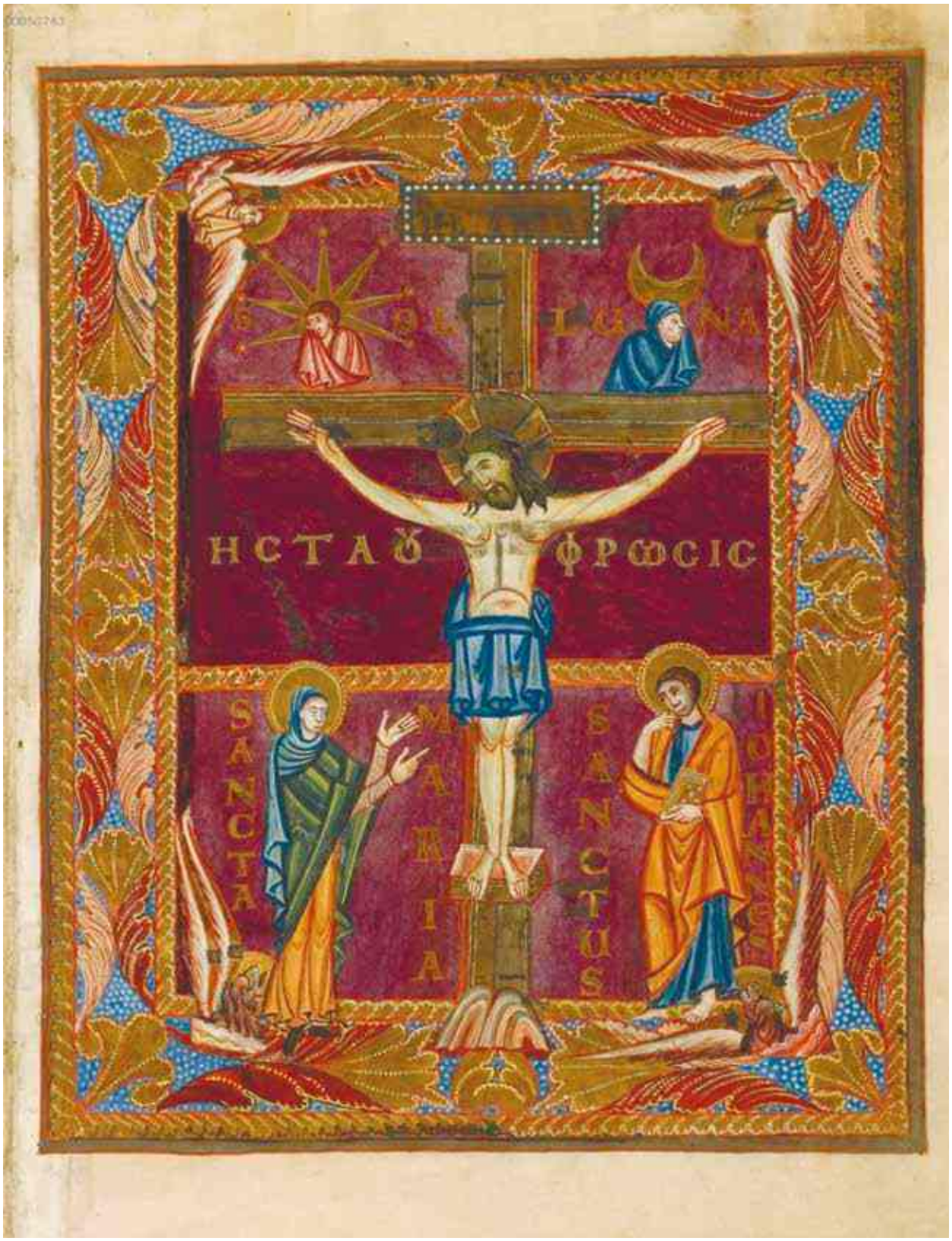
Илл. 90. Инициал Vere Dignum, Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002 – 1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 14r.



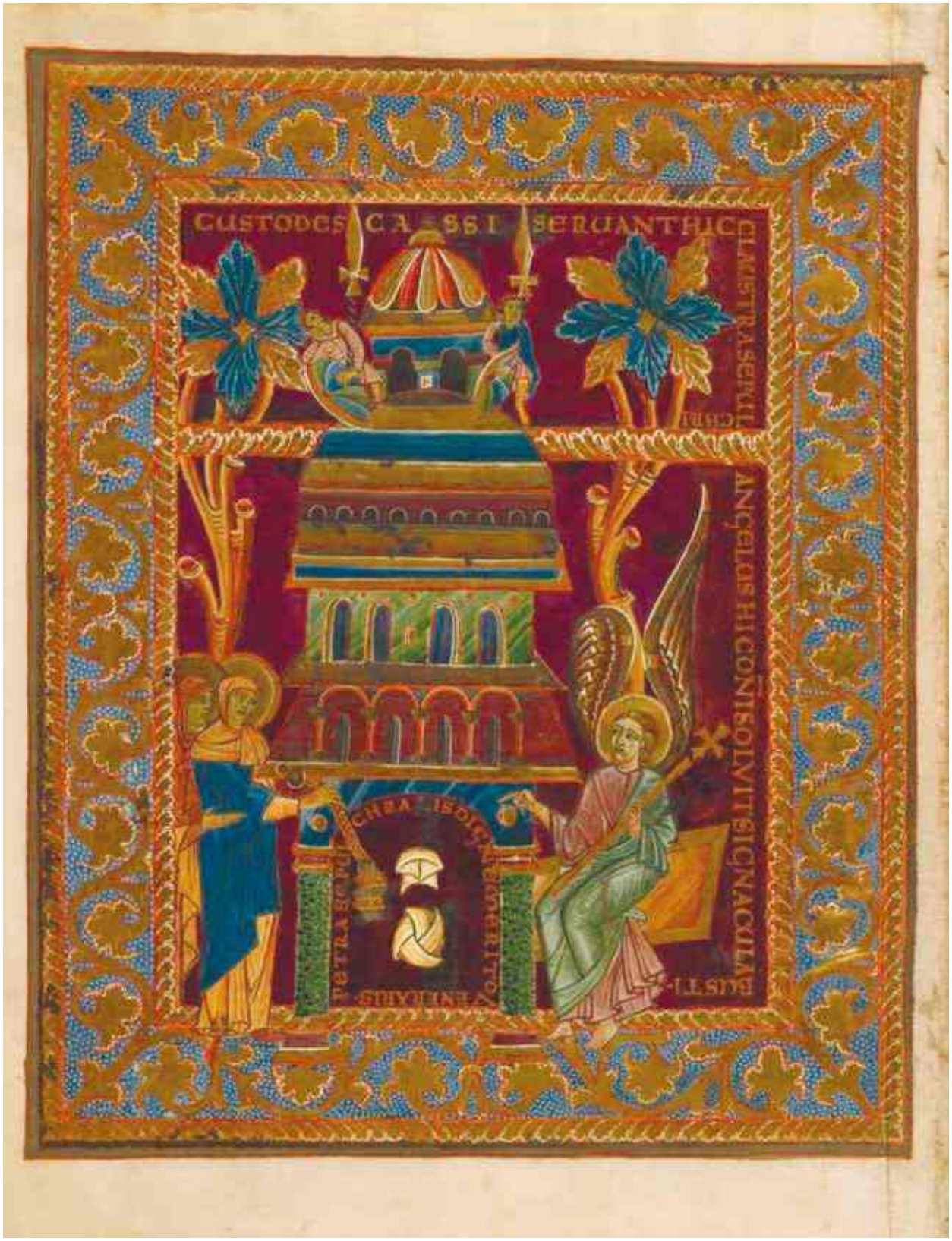
Илл. 91. Инициал Te igitur, Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002 – 1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 16r.



Илл. 92. Литургический диалог Sursum Corda, Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002 – 1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 13v.



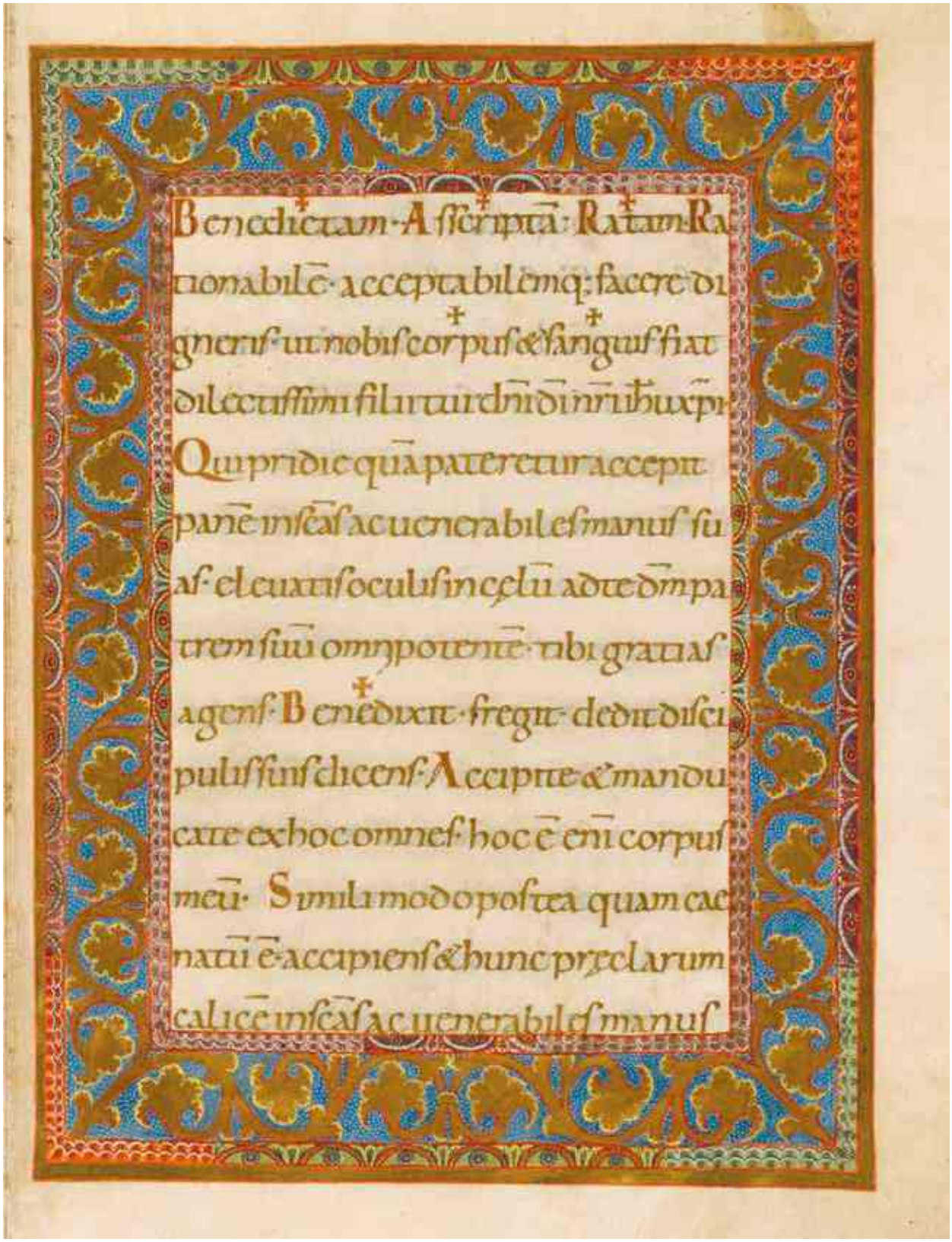
Илл. 93. Миниатюра «Распятие», Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002 – 1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 15r.



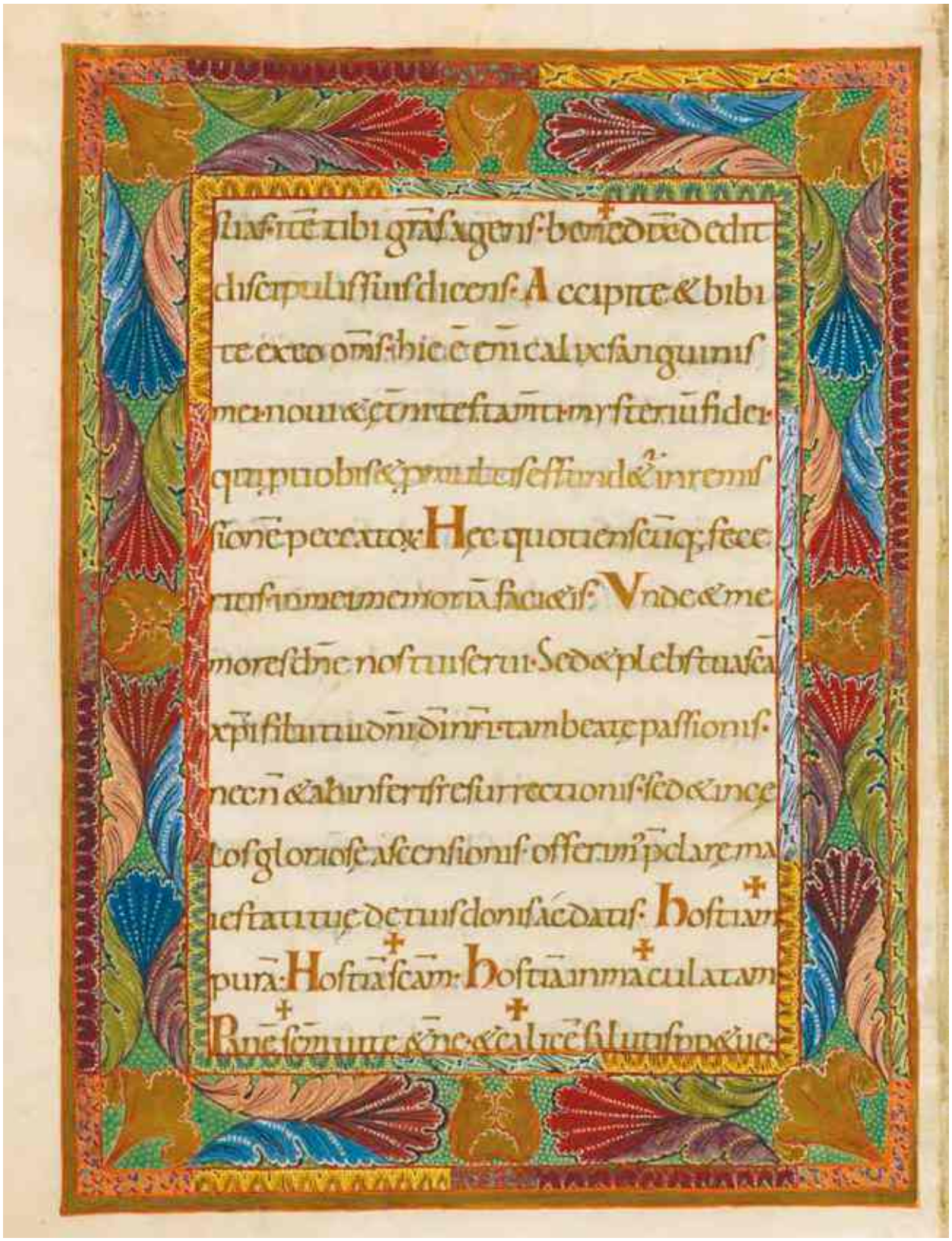
Илл. 94. Миниатюра «Жены-мироносицы у Гроба», Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002 – 1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 15v.



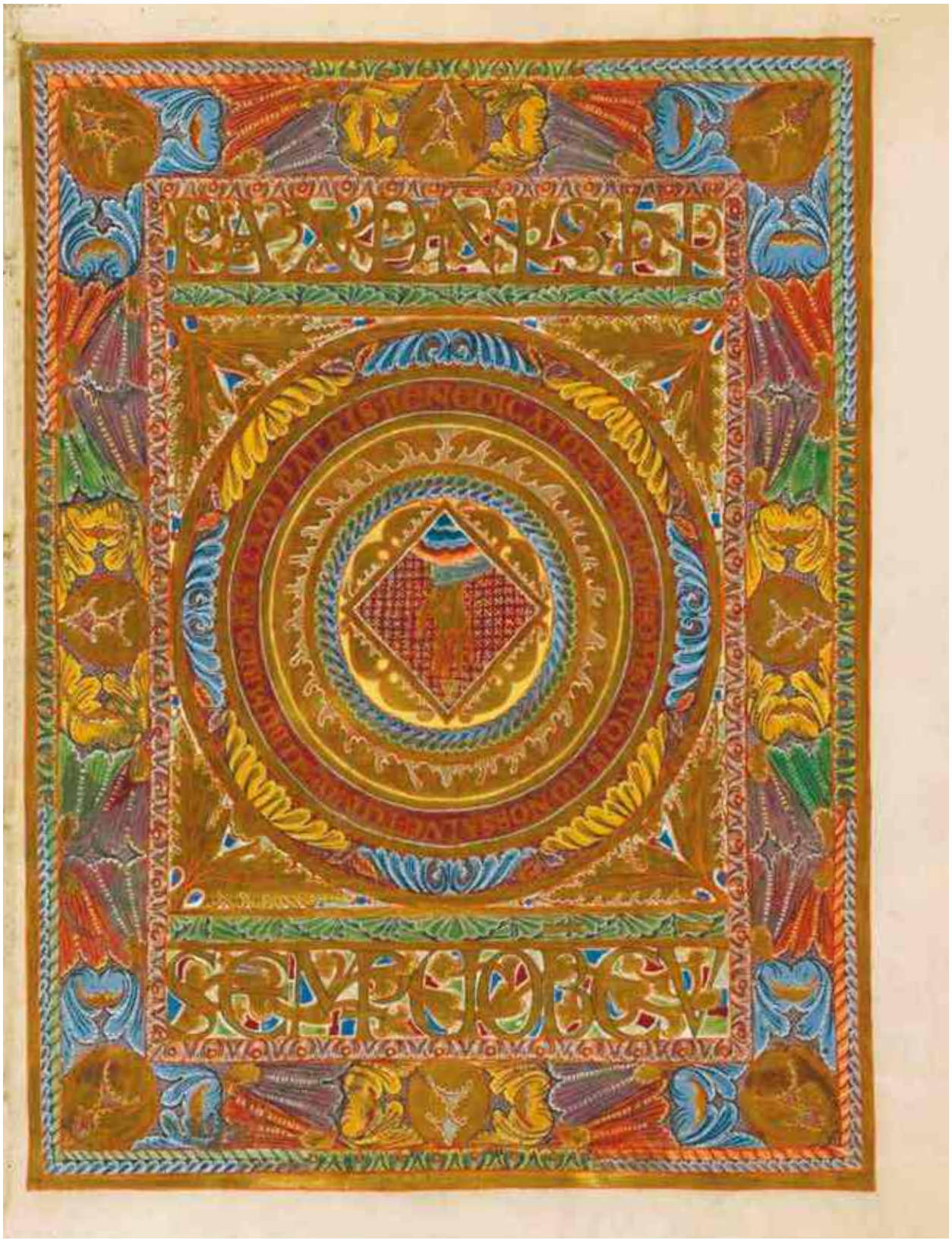
Илл. 95. Оклад книги Перикоп Генриха II. Лицевая сторона. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 4452. Регенсбург (?), 1007 – 1012 гг.



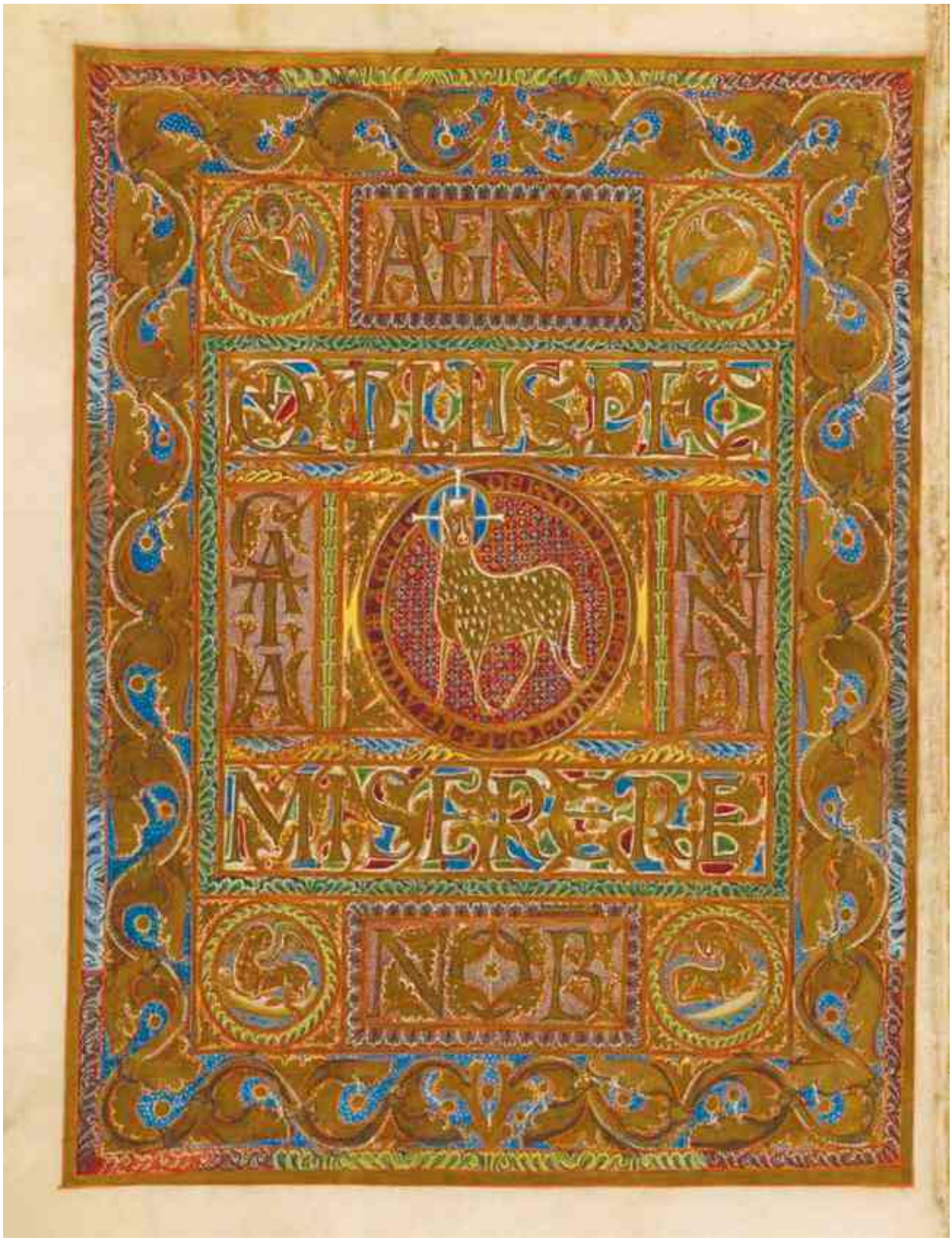
Илл. 96. Текстовая страница с молитвами Пресуществления, Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002 – 1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 18r.



Илл. 97. Текстовая страница с молитвами Пресуществления, Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002 – 1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 18v.



Илл. 98. Декоративная страница с Божественной Дланью, Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002 – 1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 21r.



Илл. 99. Декоративная страница с Агнцем, Сакраментарий Генриха II, Регенсбург, 1002 – 1014 гг. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 21v.



Илл. 100. Псалтырь Дагульфа. Кон. VIII в. Общий вид двух створок. Лувр, Париж.
Верхняя левая створка – царь Давид приказывает записать псалмы, нижняя левая створка – он исполняет их, аккомпанируя себе в компании музыкантов. Правая верхняя створка – Папа поручает св. Иерониму перевести Псалтырь на латынь. Нижняя правая композиция – создание рукописи. В угловых медальонах передней створки Тетраморф, а оборотной – апостолы.



Илл. 100.1. Псалтырь Дагульфа. Кон. VIII в. Верхняя часть оборотной створки. Папа Дамас поручает бл. Иерониму перевод Псалтыри на латынь.



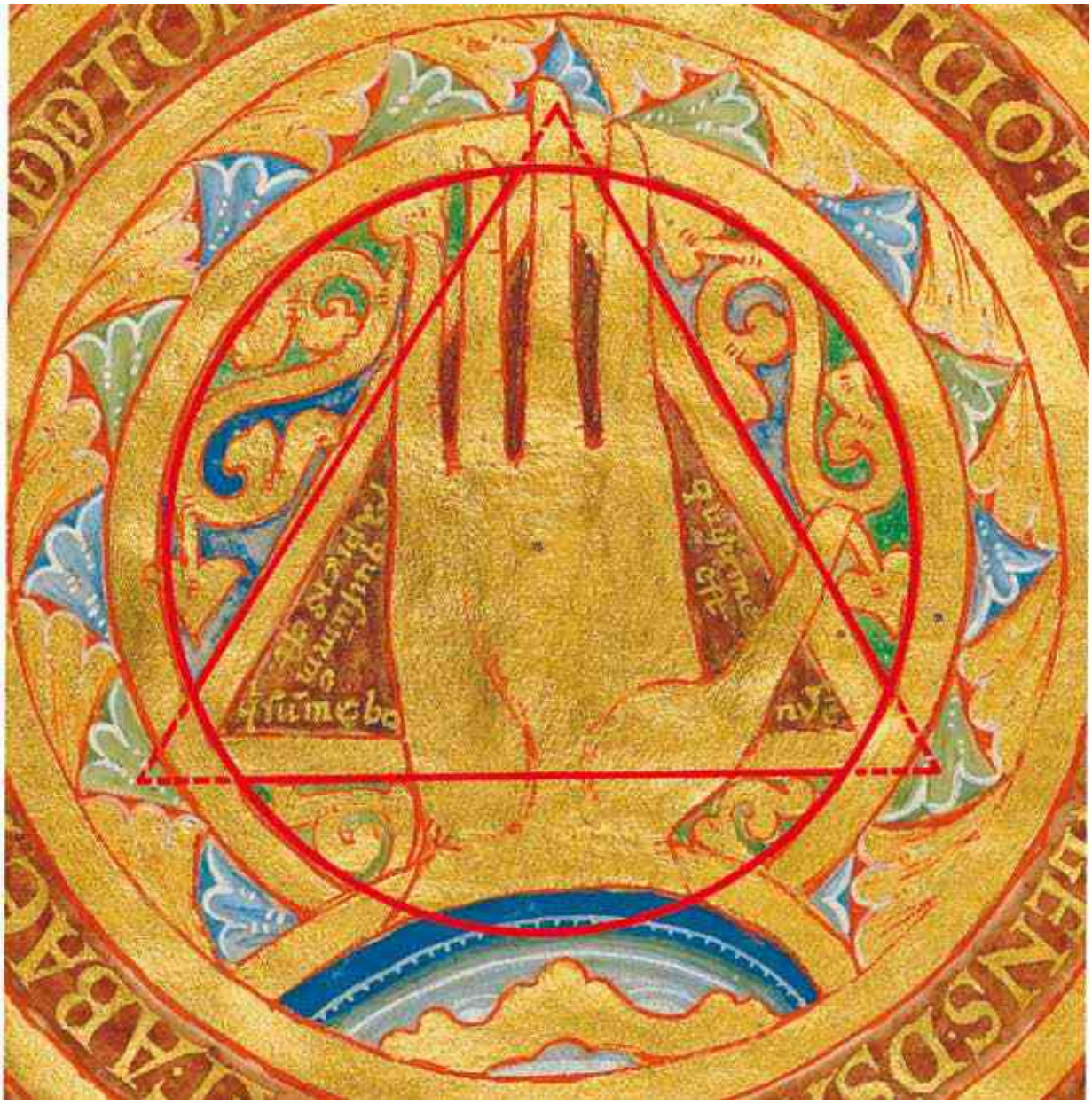
Илл. 100.2. Псалтырь Дагульфа. Кон. VIII в. Нижняя часть оборотной створки. Создание Псалтыри.



Илл. 103. Мозаика апсиды церкви в Жерминьи-де-Прэ, 799 — 818 гг.



Илл. 104. Миниатюра с Божественной Дланью, Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol 1v.



Илл. 105. Миниатюра с Божественной Дланью, фрагмент. Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol 1v. На схеме видно, как центральный треугольник «уходит» под окружность.



Илл. 106. Рассудительность



Илл. 107. Справедливость

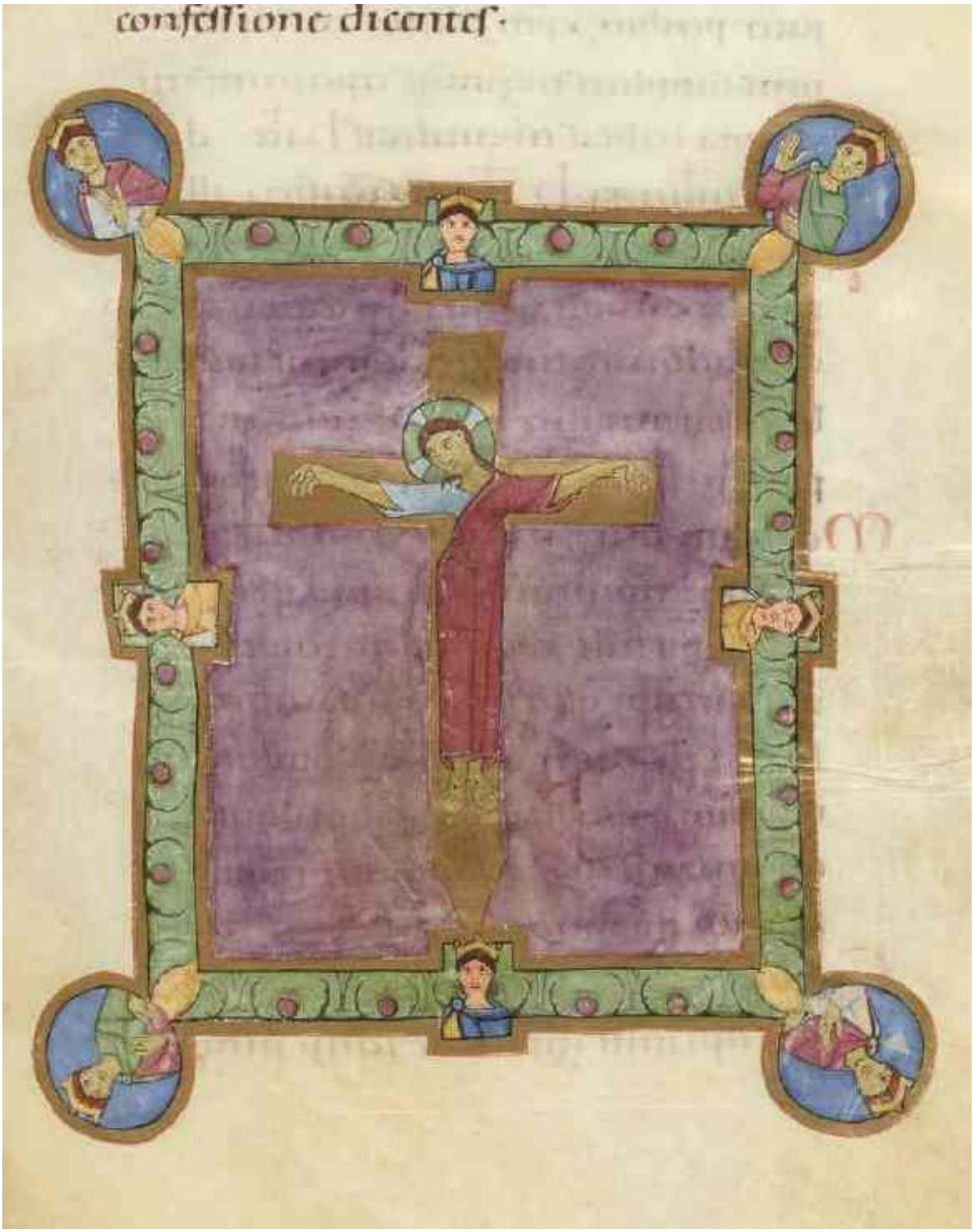


Илл. 108. Мужество

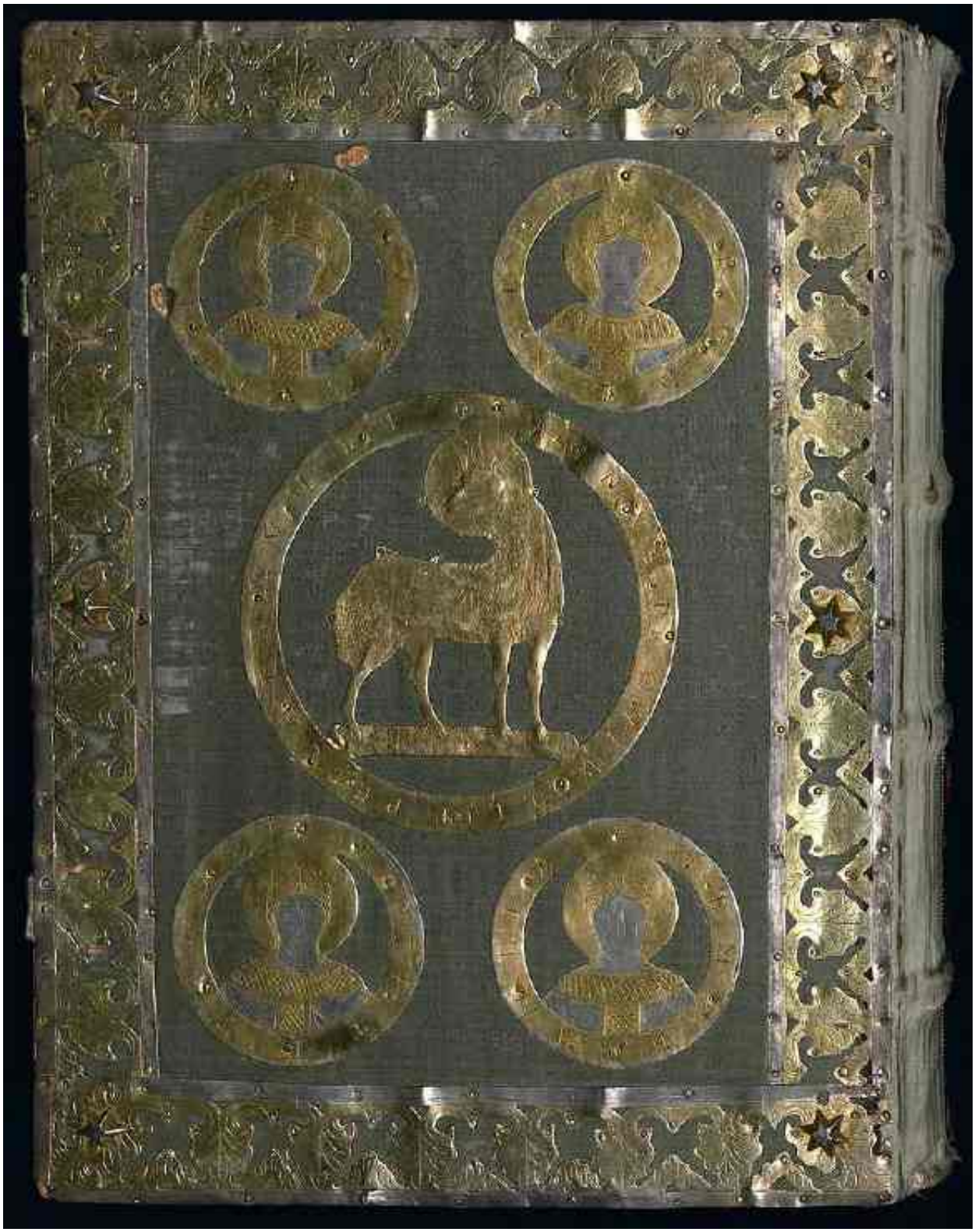


Илл. 109. Умеренность

Илл. 106 – 109. Угловые композиции миниатюры с Божественной Дланью. Миниатюра с Божественной Дланью, фрагмент. Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol 1v.



Илл. 110. Миниатюра с Распятием в окружении персонификаций кардинальных добродетелей. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS lat. 18005, fol. 21r. Рейхенау, ок. 1050 г.



Илл. 111. Оборотная сторона оклада Книги Перикоп Генриха II. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 4452. Регенсбург (?), 1007 – 1012 гг.



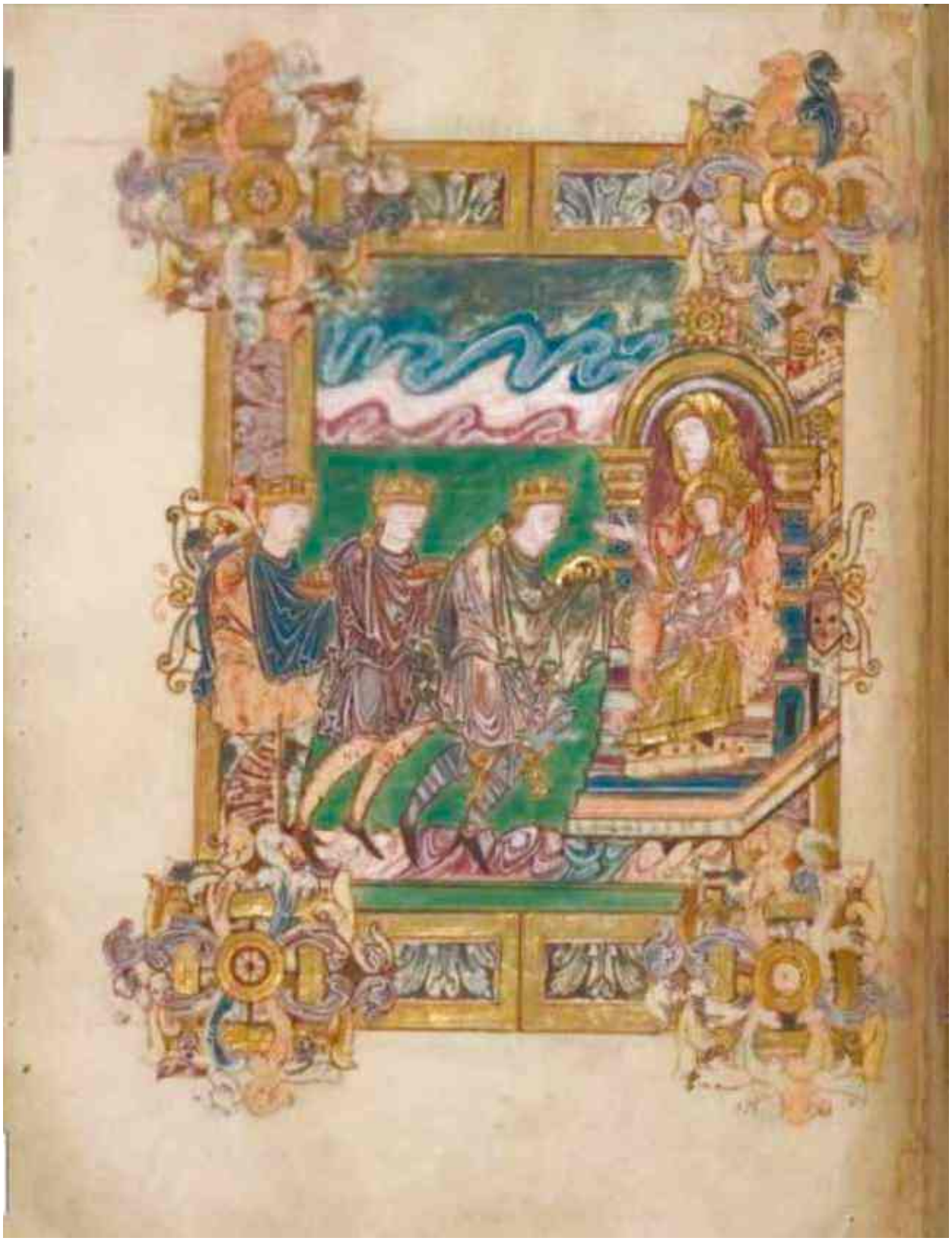
Илл. 112. Ваттербахский переносной алтарь. München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. MA 198. Фульда или Бамберг, ок. 1020 г.



Илл. 113. Миниатюра с Божественной Дланью, Миссал Леофрика, ок. 979 г. Oxford, Bodleian Library MS. Bodl. 579,, fol. 49r.



Илл. 114. Миниатюра с Божьей Матерью и аббатисой Утой, Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol 2r.



Илл. 115. Поклонение волхвов, Бенедикционал св. Этельвольда, 963 — 984 гг. London, British Library, Ms. 49598, fol 24v.



Илл. 116. Посвятительная миниатюра, Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Ms. 151, fol. 1v.



Илл. 117. Поклонение Волхвов. Bauerische Nationalbibliothek, Clm 4453, fol. 29r. Рейхенау, ок. 1000 г.



Илл. 118. Посвятительная миниатюра. Монах Хартвик вручает рукопись св. Эммераму. Bauerische Nationalbibliothek, Clm. 14272, fol. 1r. Регенсбург, 1006 - 1028 гг.



Илл. 118.1. Инициал O с изображением епископа Фульберта. Bauerische Nationalbibliothek, Clm. 14272, fol. 1v. Регенсбург, 1006 - 1028 гг.



Илл. 118.2. Изображение трех волхвов на одеждах императорицы Феодоры, Равенна, собор Сан-Витале, деталь.



Илл. 119. Текстовые медальоны с монограммами Девы Марии и аббатисы Уты. Богоматерь с Младенцем и аббатиса Ута, фрагмент. Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol 2r.



Илл. 120.



Илл. 121.



Илл. 122.



Илл. 123.

Илл. 120 – 123. Фрагменты внешней орнаментальной рамки. Миниатюра Богоматерь с Младенцем и аббатиса Ута, фрагмент. Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol 2r.



Илл. 124. Звездная мантия Генриха II. Ок. 1020 г. Регенсбург (?). Bamberg, Diozesanmuseum.



Илл. 125. Мантия Кунигунды. Первая четверть XI века. Bamberg, Diozesanmuseum.



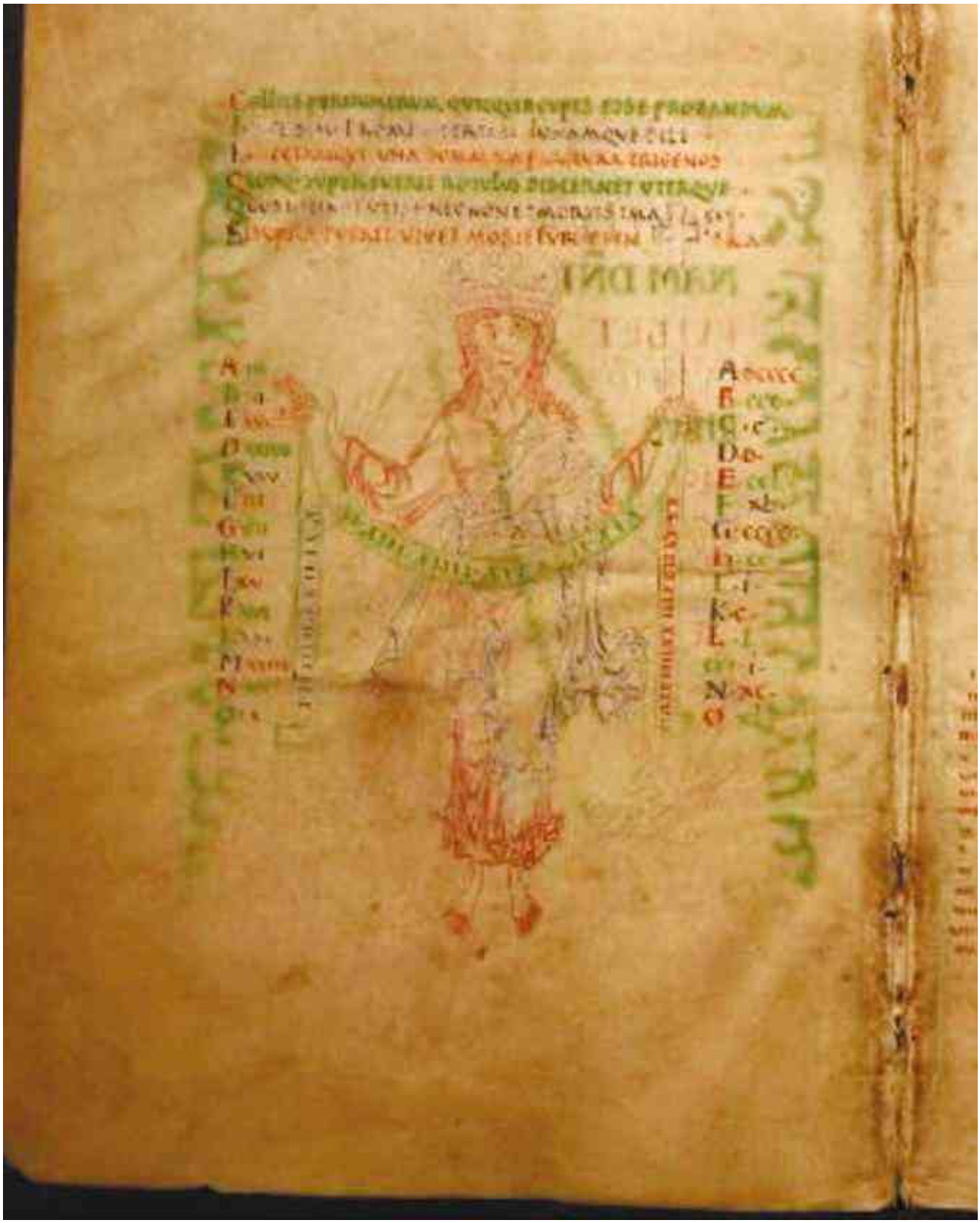
Илл. 126. Туника Генриха II. Регенсбург (?), первая четверть XI в. Bamberg, Diozesanmuseum.



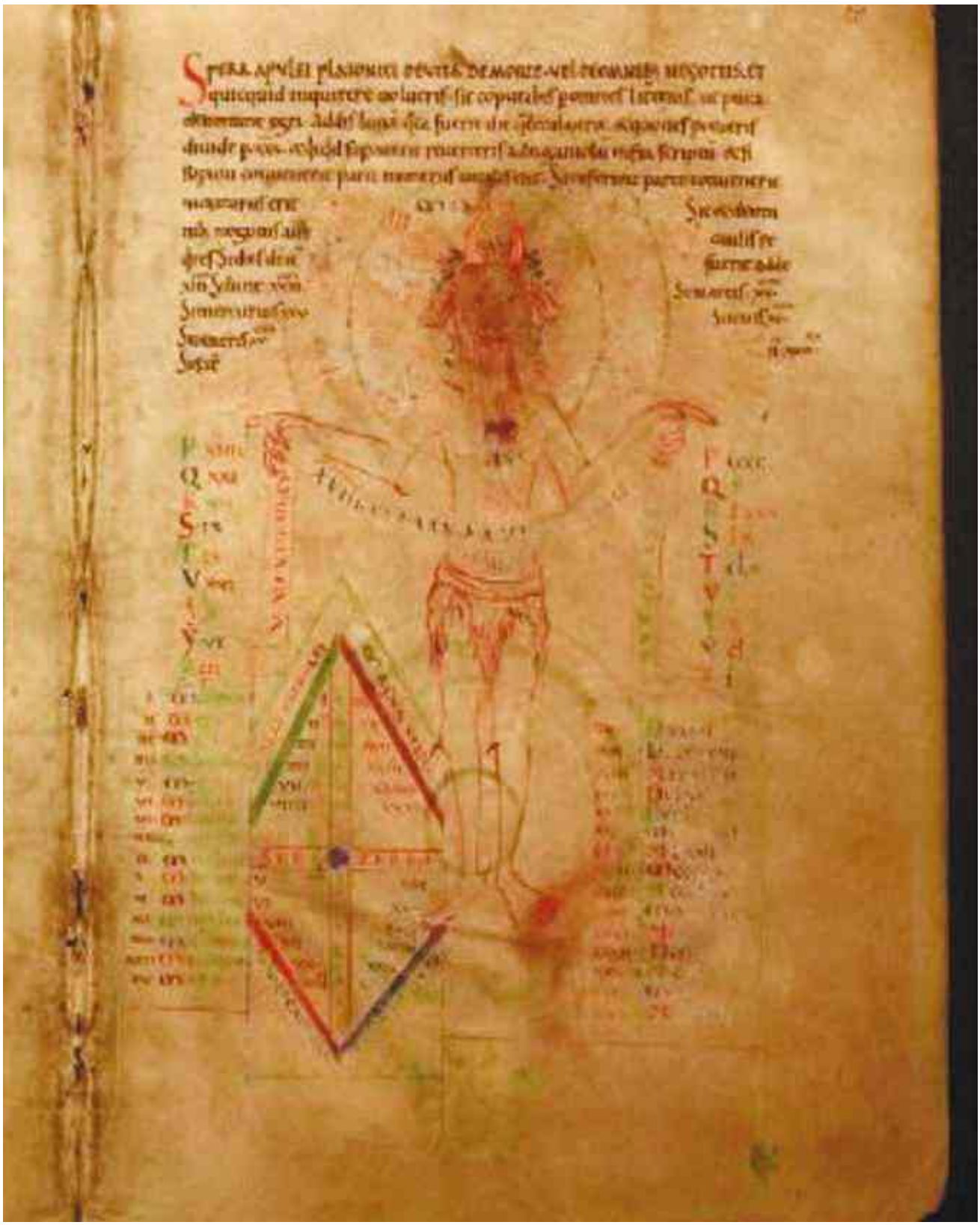
Илл. 127. Миниатюра “Символическое Распятие», Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol 3v.



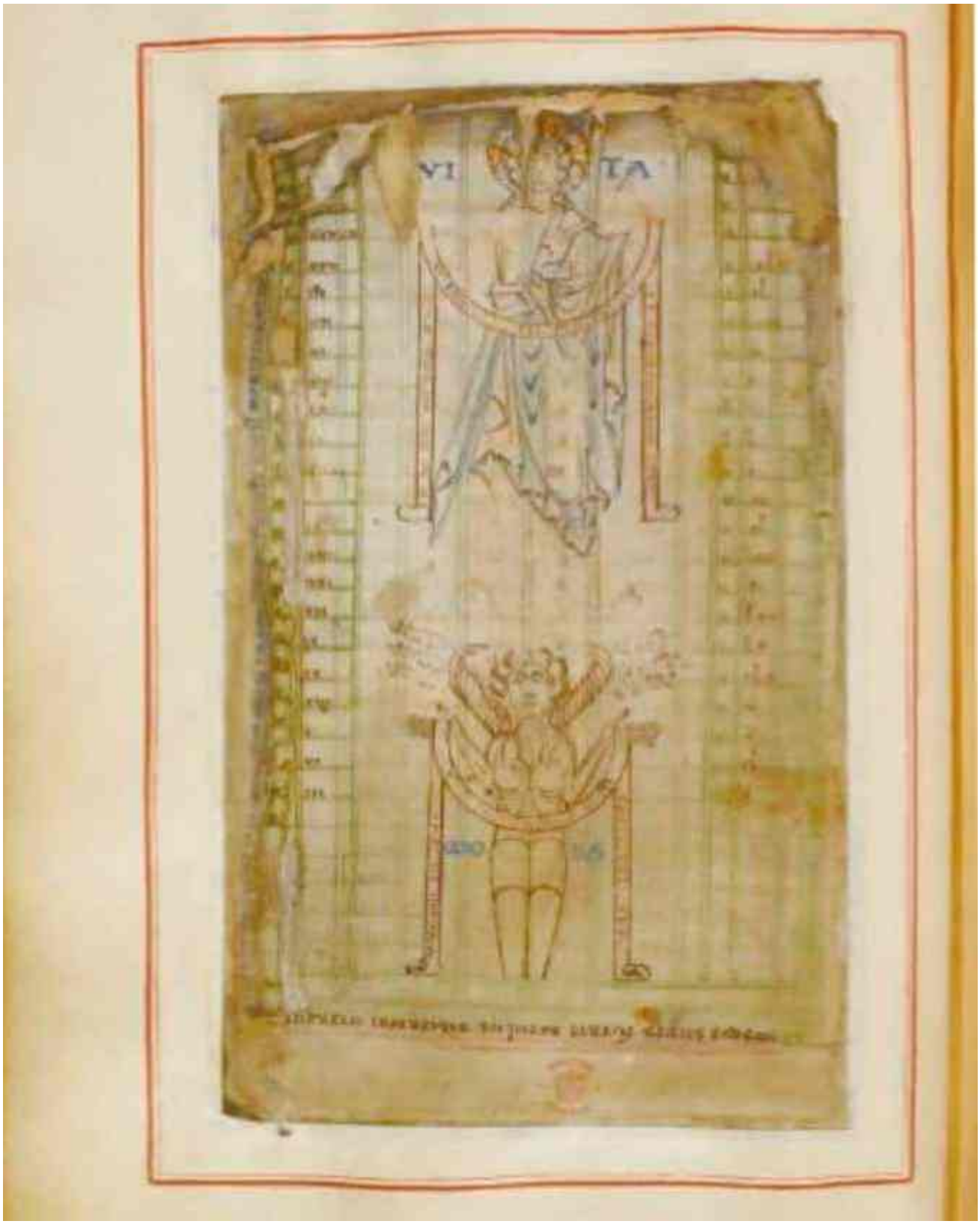
Илл. 128. Персонификации Жизни и Смерти. Миниатюра “Символическое Распятие», фрагмент. Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol 3v.



Илл. 129. «Сфера Апулея», персонификация Жизни, Миссал Леофрика, ок. 979 г. Oxford, Bodleian Library MS. Bodl. 579, fol. 49v.



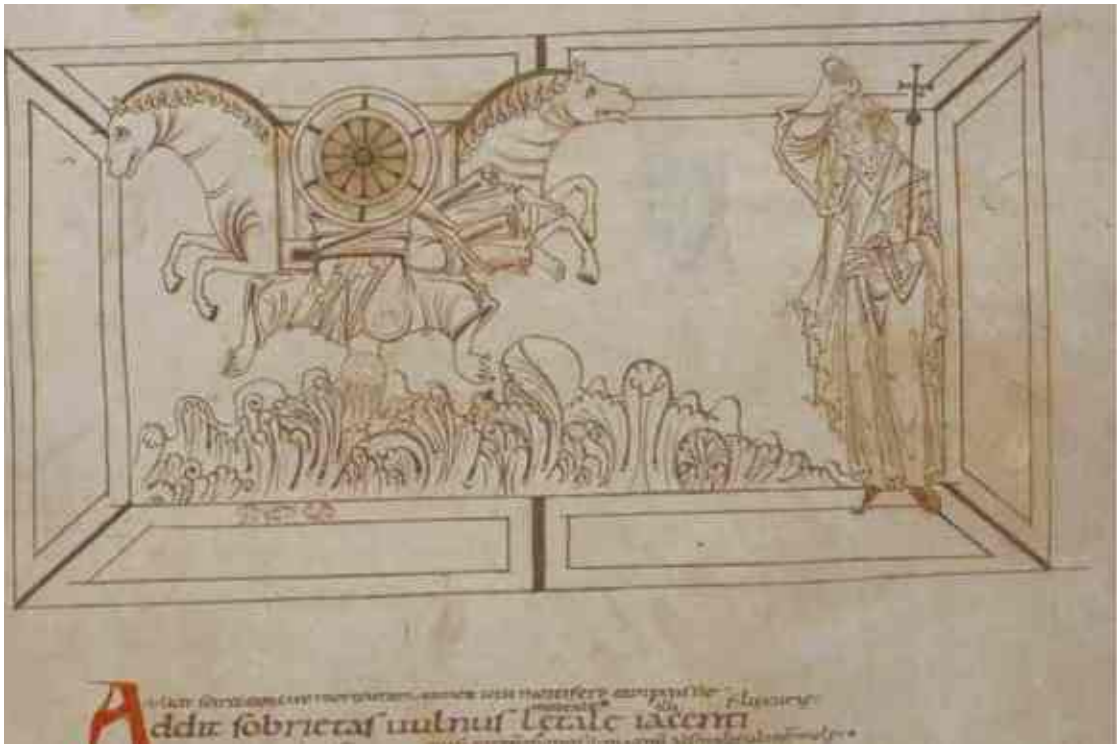
Илл. 130. «Сфера Апулея», персонификация Смерти, Миссал Леофрика, ок. 979 г. Oxford, Bodleian Library, Ms 579, fol. 50r.



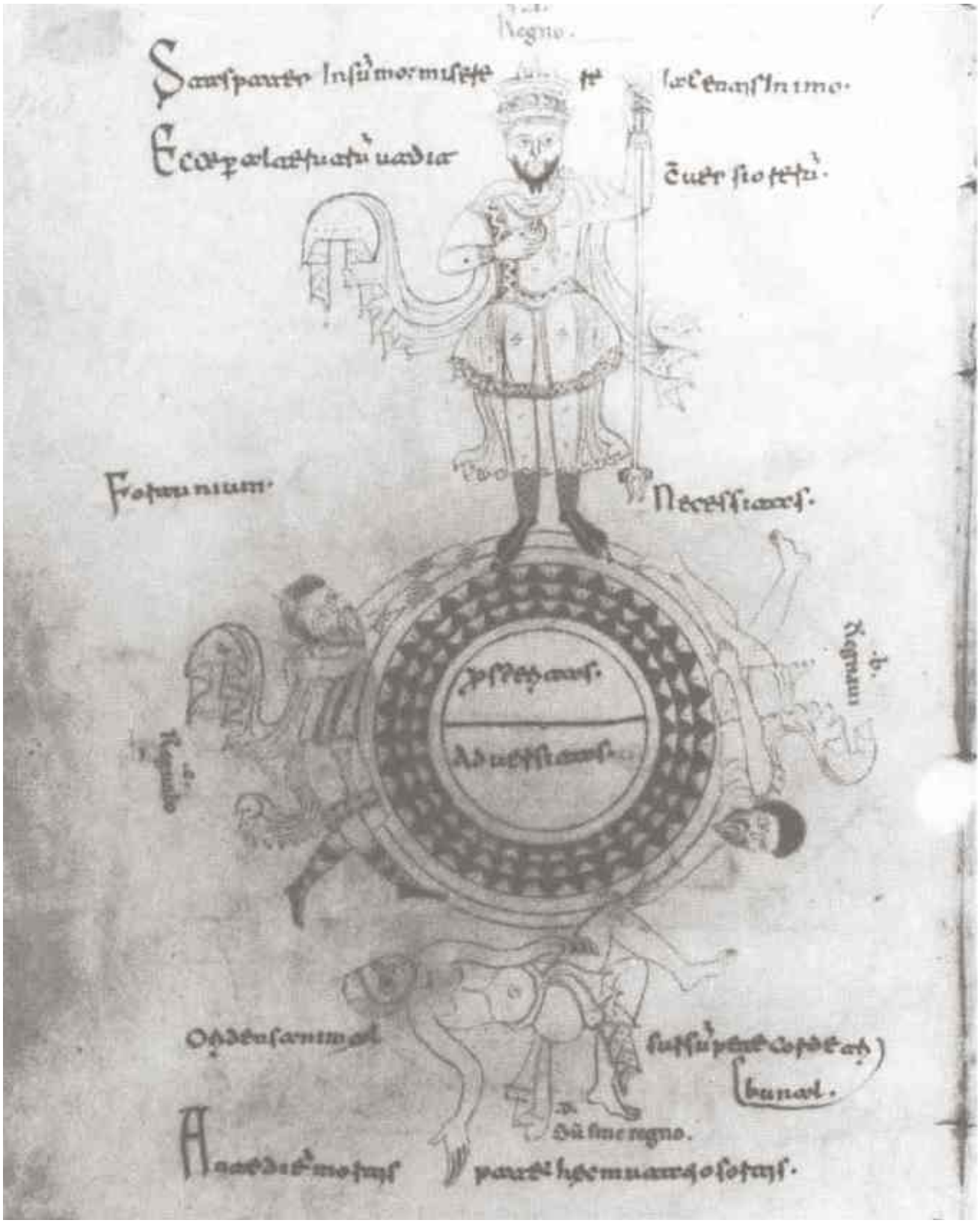
Илл. 131. Персонификации Жизни и Смерти в Псалтири Тиберия. Англия, кон XI в. London, British Library, Cotton MS. Tiberius C. VI, fol. 6v.



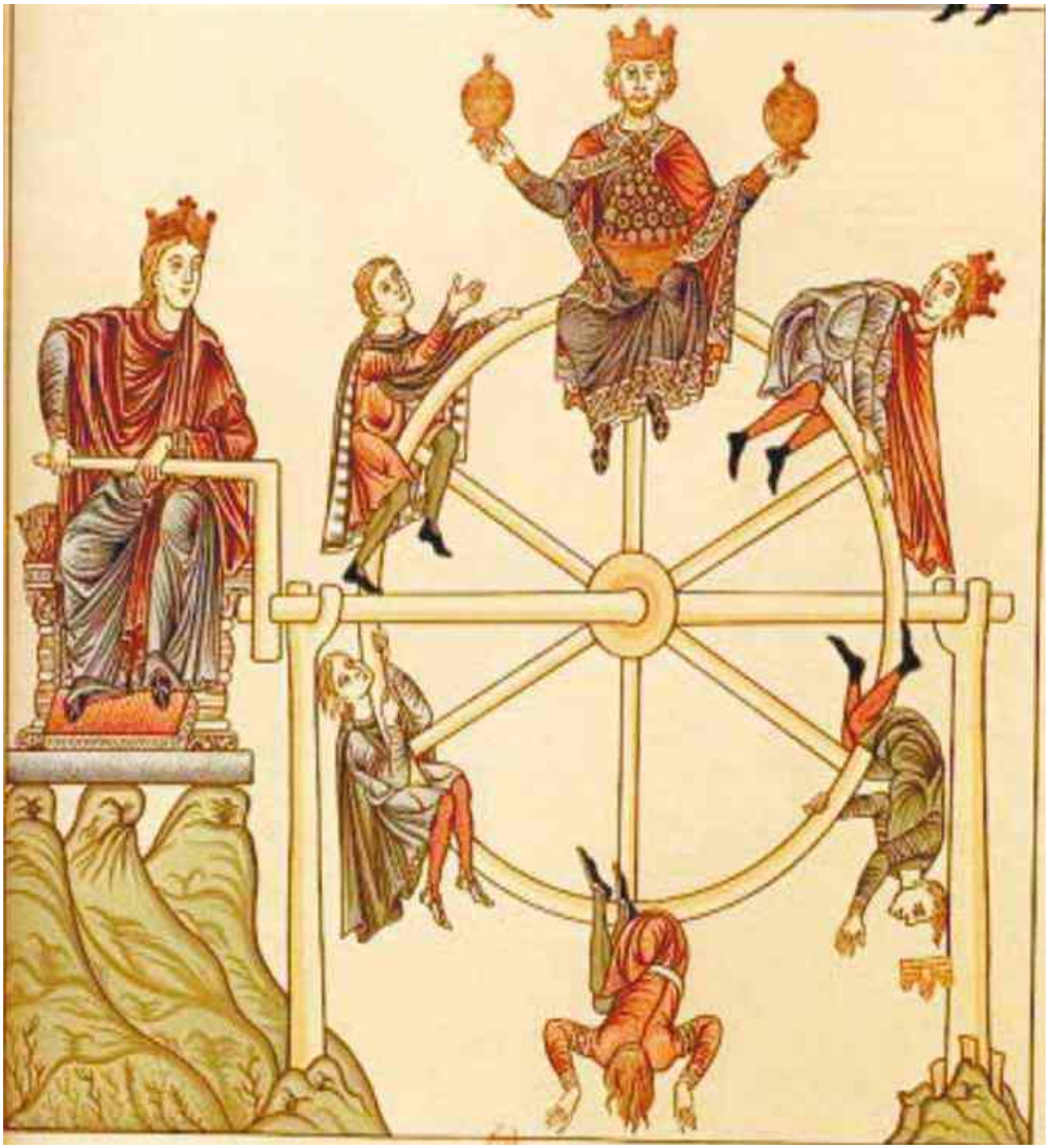
Илл. 132. «Психомахия», Битва Гнева и Терпения. British Library Cotton MS Cleopatra C VIII, f. 12r, Christ Church, Canterbury, кон. X – нач. XI в.



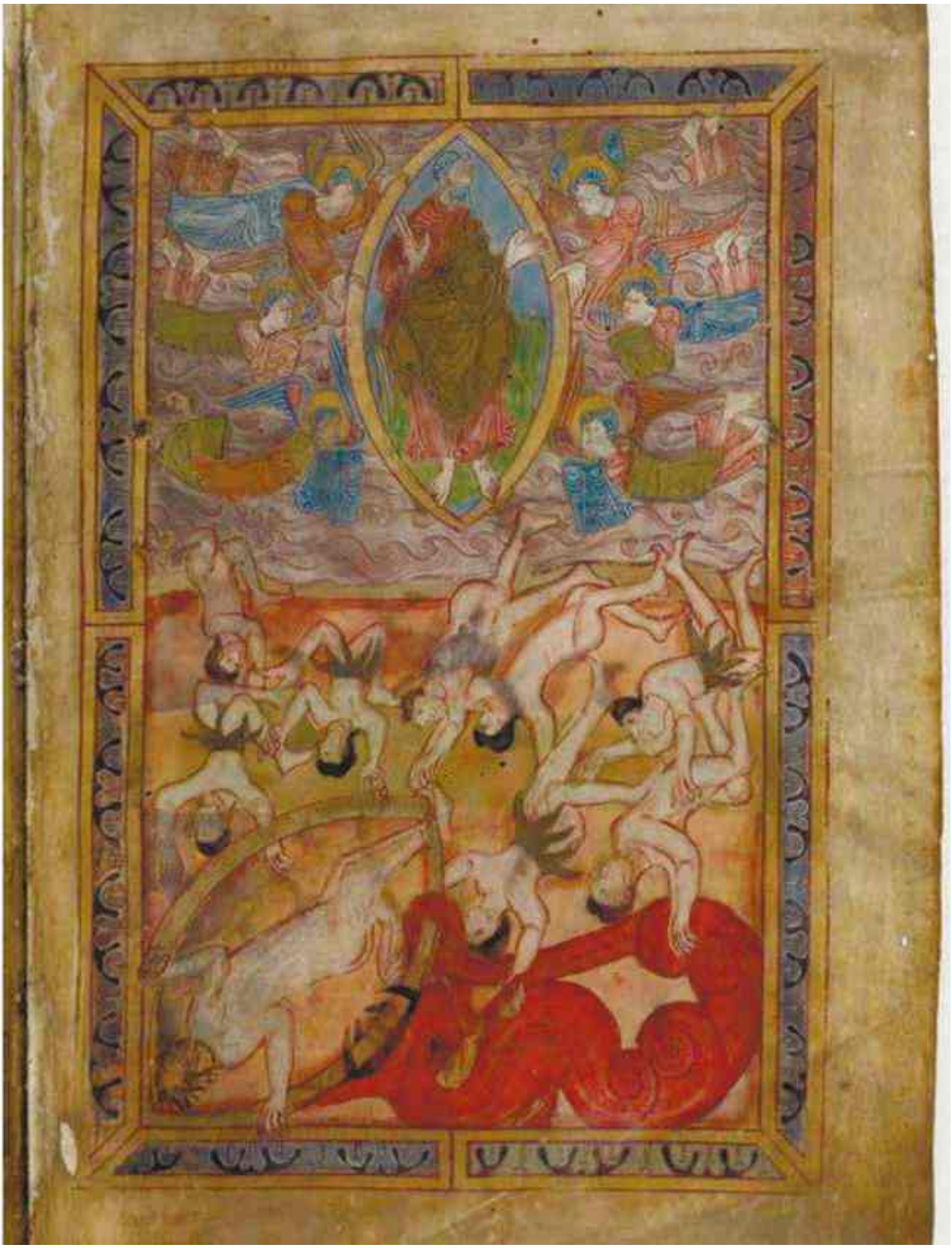
Илл. 133. «Психомахия», Трезвость побеждает Распутство. London, Bristish Library Add MS 24199, южная Англия, последняя четверть X – первая половина XI в. f. 20r.



Илл. 134. Колесо Фортуны. Monte Cassino manuscript 189, p. 144. Монте Кассино, XI в.



Илл. 135. Колесо Фортуны. Миниатюра Hortus Deliciarum (Сад утех), рукописи аббатисы Геррарды Ландсбергской. XII в. Копия начала XIX в., оригинал рукописи утрачен в 1870 г.



Илл. 135.1. Фронтиспис с изображением падения Сатаны, Старый английский Гексатевк, Англия, II четверть XI в. British Library, Cotton MS Claudius B IV, fol. 2r.



Илл. 136. Персонификация Солнца



Илл. 137. Персонификация Луны



Илл. 138. Воскресение мертвых

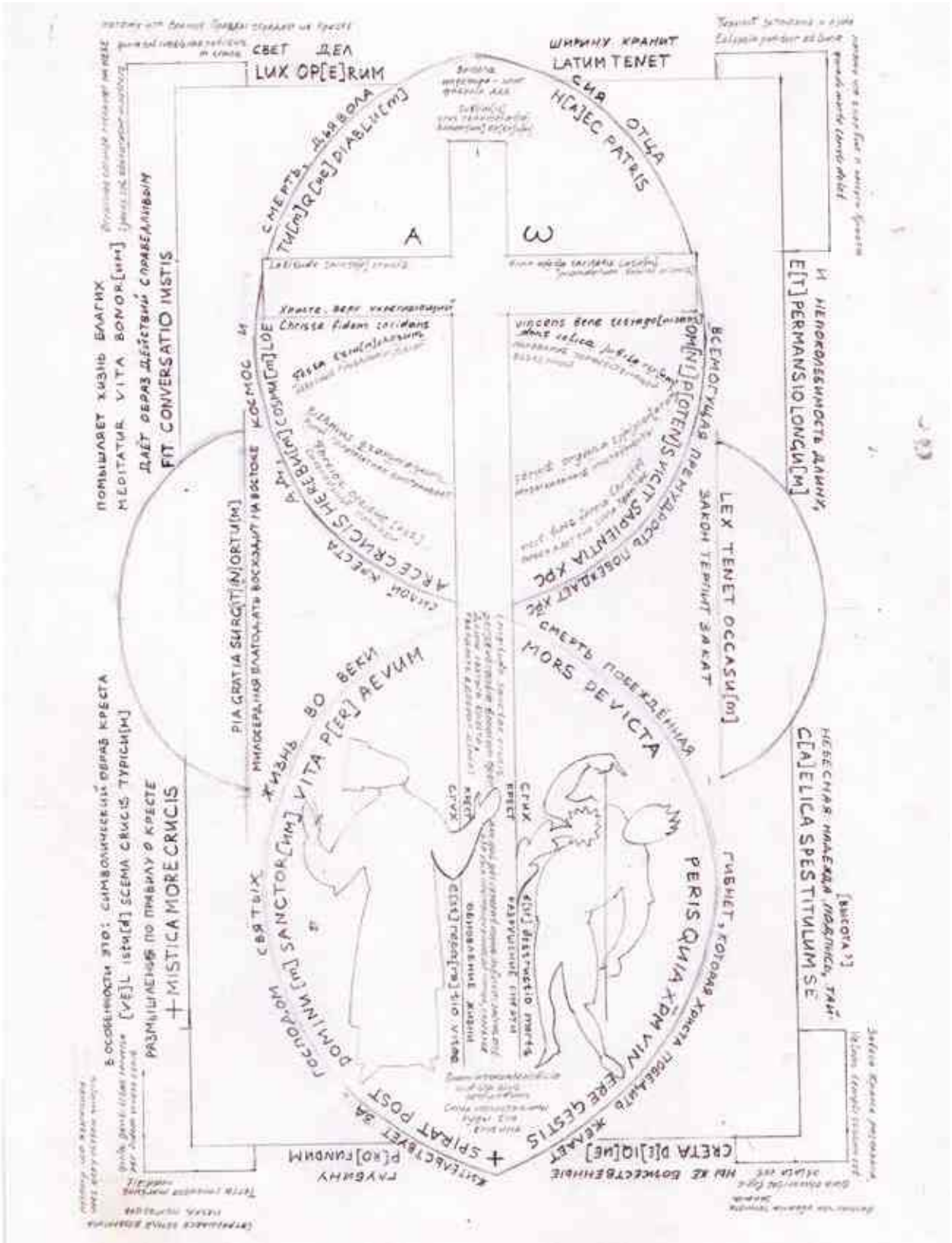


Илл. 139. Разорванная завеса Храма

Илл. 136 — 139. Угловые рамки миниатюры «Символическое Распятие» Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol 3v.



Илл. 140. Персонификации Церкви и Синагоги миниатюры «Символическое Распятие». Кодекс аббатисы Уты, фрагмент. Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol 3v.



Илл. 141. Схема расположения текстов в миниатюре «Символическое Распятие». Латинские тексты даны вместе с русским переводом.



Илл. 142. Миниатюра “Месса св. Эрхарда», Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol. 4r.



Илл. 143. Рационал. Регенсбург, ок. 1320–1340. Regensberg, Domschatzmuseum, Inv. D 1974/89. Вид спереди.



Илл. 144. Рационал. Регенсбург, ок. 1320–1340. Regensberg, Domschatzmuseum, Inv. D 1974/89. Вид сзади.



Илл. 145. Бамбергский Рационал, общий вид. Германия, сер. XI в. Diözesanmuseum Bamberg, Inv.Nr. 3.1.0002.



Илл. 146. Бамбергский Рационал, передняя сторона. На фото видны надписи DOCTRINA и VERITAS. Германия, сер. XI в. Diözesanmuseum Bamberg, Inv.Nr. 3.1.0002.



Илл. 147. Персонификация Милосердия



Илл. 148. Изображение аббатисы



Илл. 149. «Соразмерность разделения»



Илл. 150. «Непреклонна в строгости»

Рис. 147 – 150. Угловые рамки миниатюры “Месса св. Эрхарда», Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol. 4r.



Илл. 151. Изображение «ornatus palatii” Арнульфа Каринтского миниатюры “Месса св. Эрхарда», Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol. 4r.



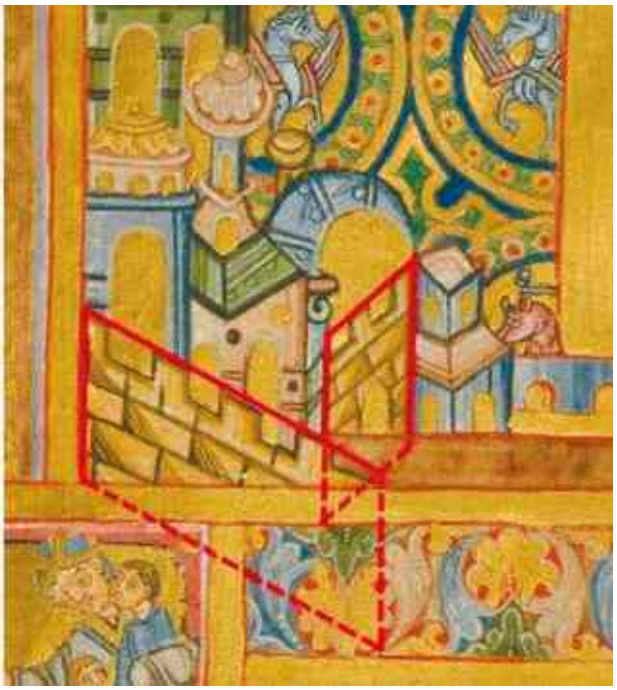
Илл. 152. Дарохранительница Арнульфа Каринтского, кон. IX в. München, Residenzmuseum.



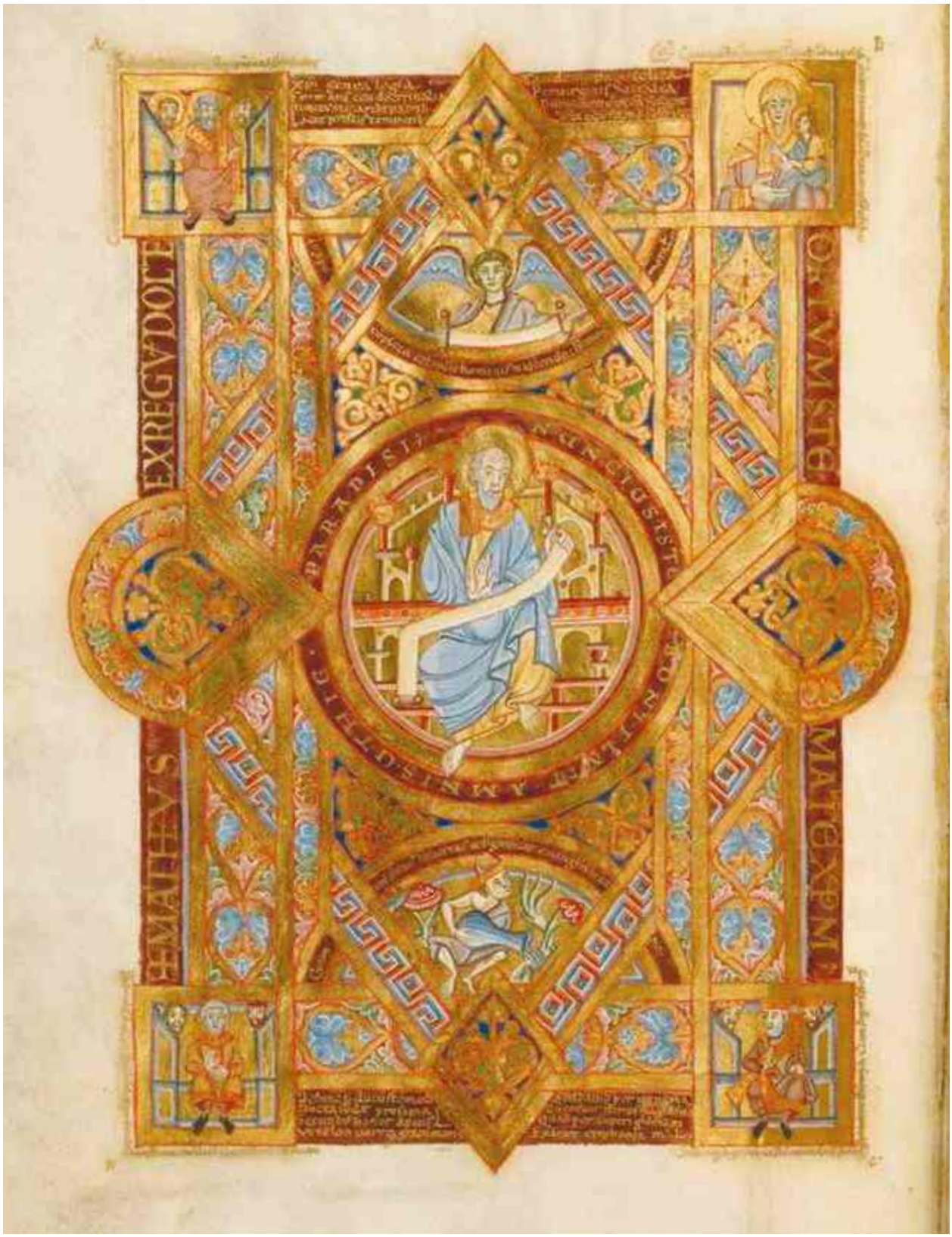
Илл. 153. Изображение алтаря в миниатюре «Месса св. Эрхарда». На прорисовке показано, что алтарь изображен в соответствии с логикой аксонометрии.



Илл. 154. Прорисовка изображения башен на миниатюре «Месса св. Эрхарда».



Илл. 155. Прорисовка изображения стен на миниатюре «Месса св. Эрхарда».



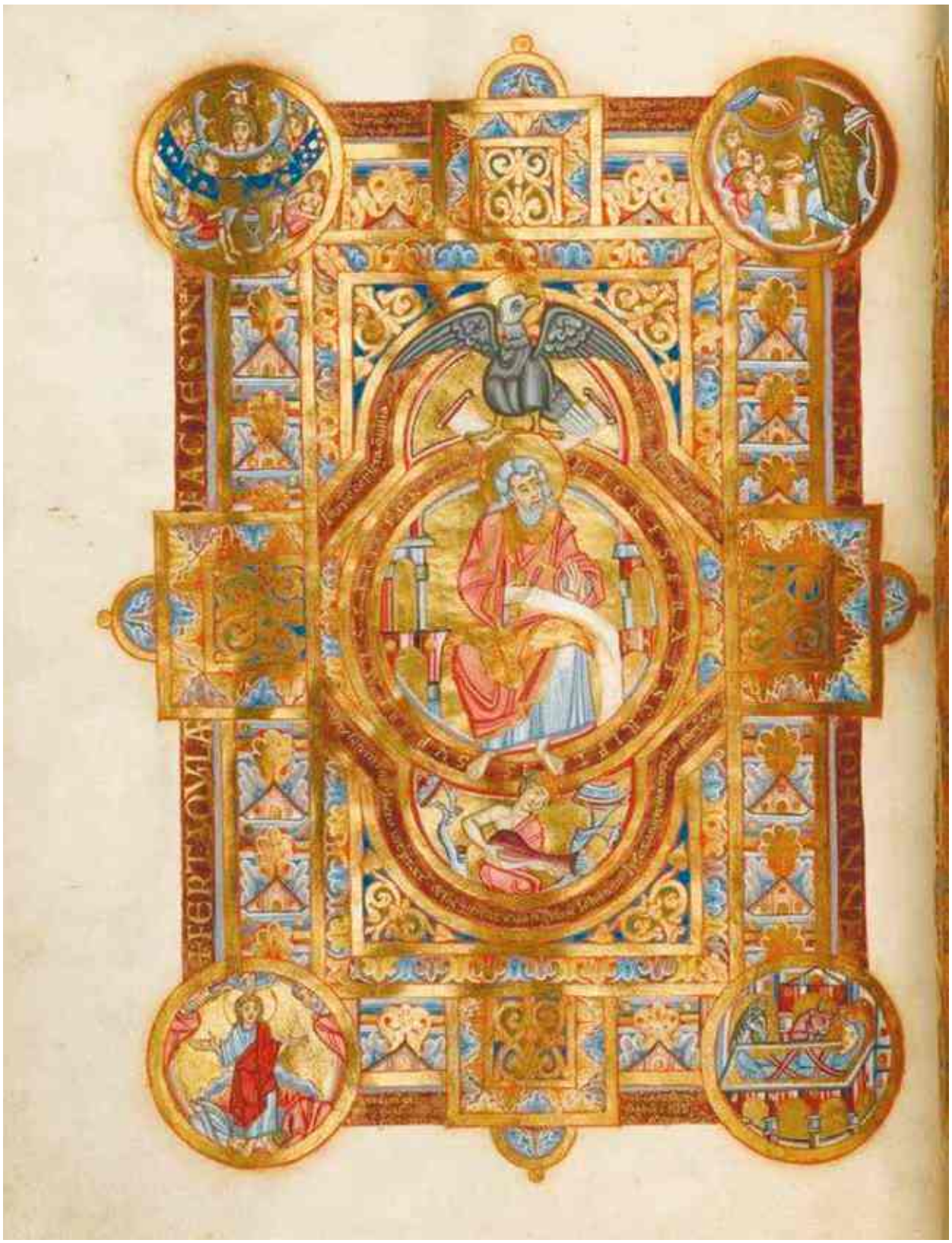
Илл. 156. Миниатюра с евангелистом Матфеем, Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol. 5v.



Илл. 157. Миниатюра с евангелистом Марком, Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol. 41v.



Илл. 158. Миниатюра с евангелистом Лукой, Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol. 59v.



Илл. 159. Миниатюра с евангелистом Иоанном, Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol. 89v.



Илл. 160. Евангелист Матфей



Илл. 161. Евангелист Марк

Илл. 160 – 163. Образы евангелистов в миниатюрах Кодекса Уты. Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol. 5v, 41v, 59v, 89v.



Илл. 162. Евангелист Матфей



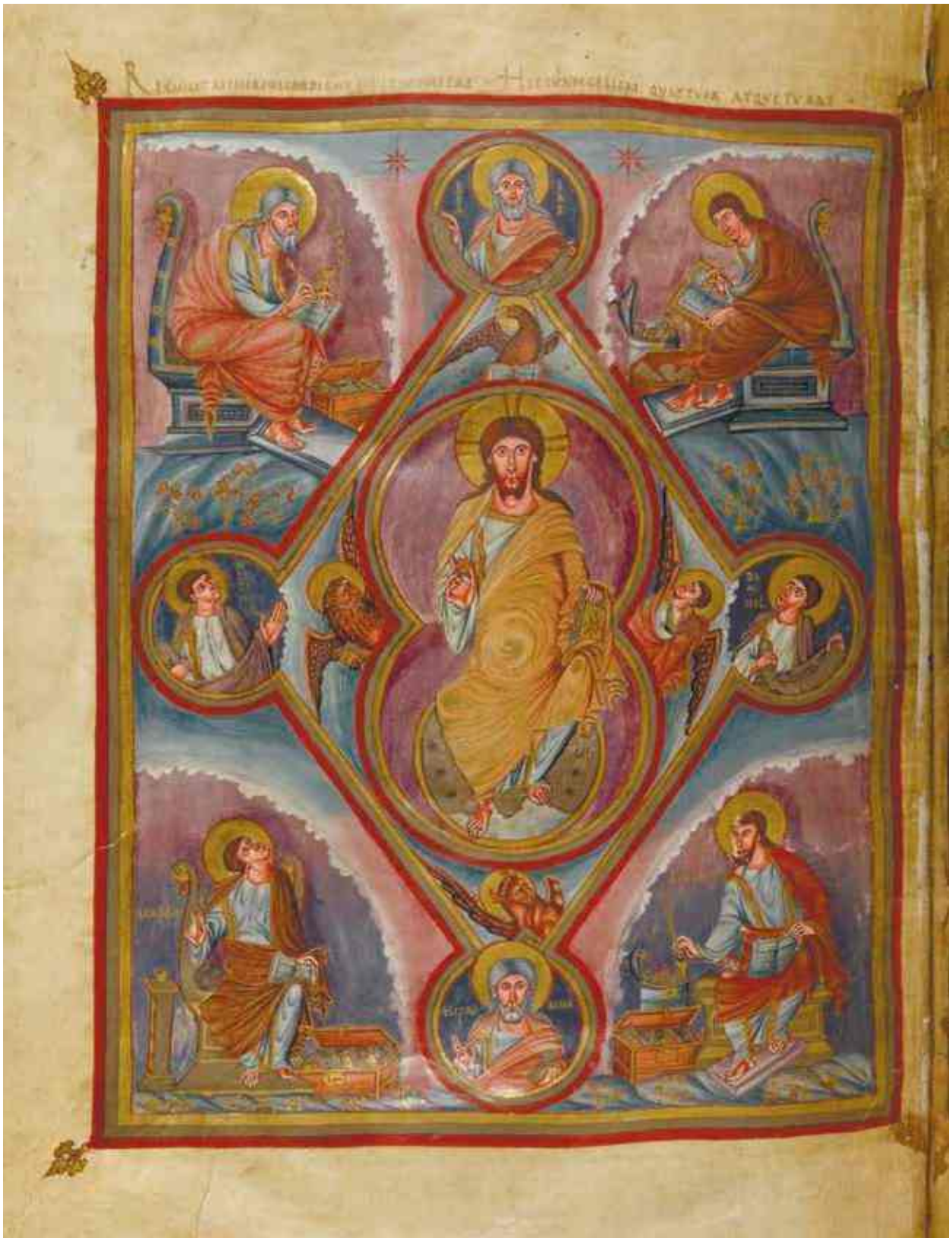
Илл. 163. Евангелист Марк



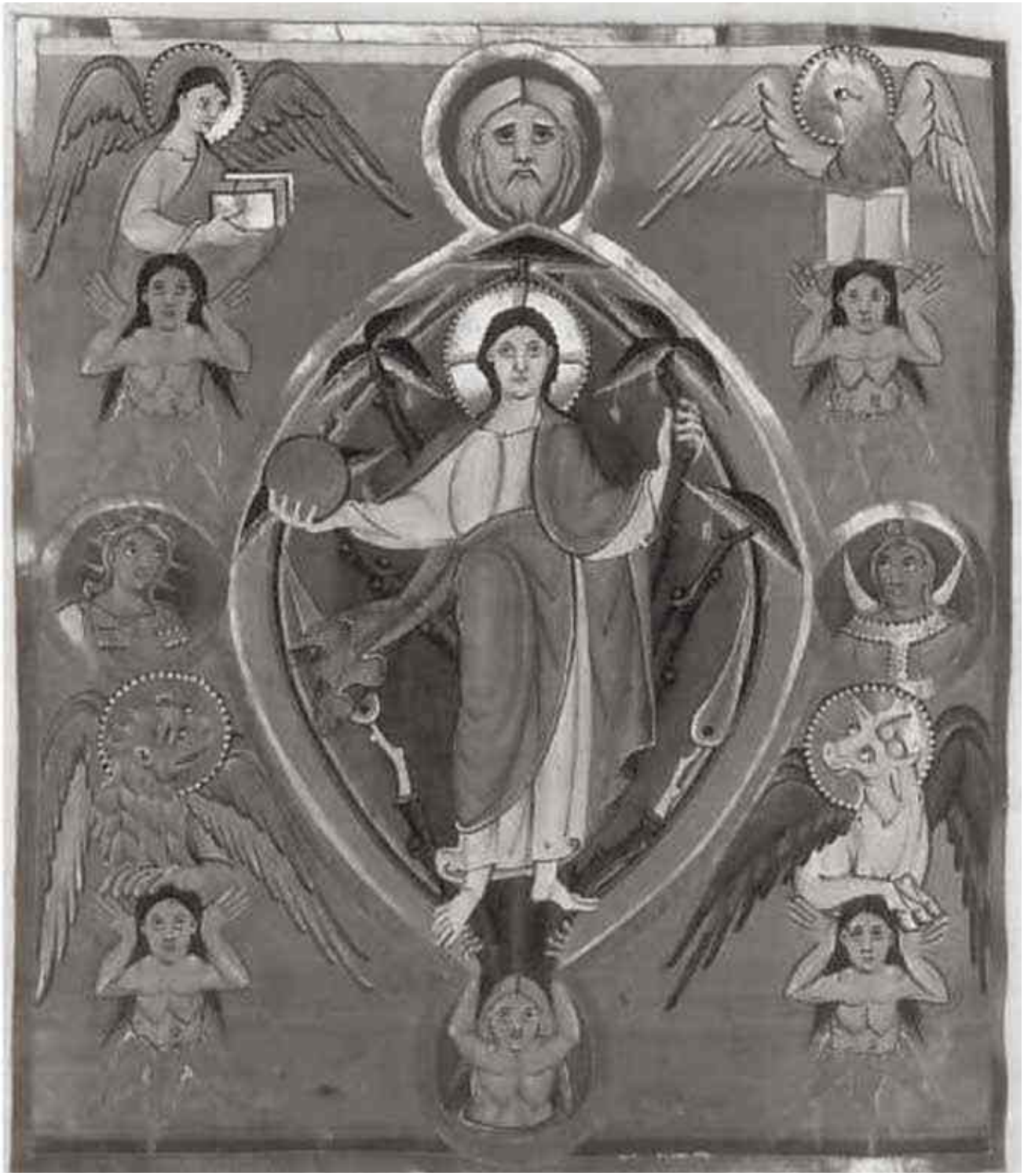
Илл. 164. Христос во Славе. Евангелие Лотаря. Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 266. Аббатство св. Мартина, Тур, 849-851 гг., fol. 2v.



Илл. 165. Агнец Господень в окружении Тетраморфа и Пророков. Евангелие св. Гаузелина (Evangéle de saint Gauzelin), Nancy: Tresor de la Cathedrale, лист 3v..



Илл. 166. Библия Вивиана, Тур, аббатство св. Мартина, ок. 845 г. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS lat. 1, fol. 329v.



Илл. 167. Композиция Христос во Славе, Книга Перикоп Генриха II, München, Bayerische Nationalbibliothek,Clm. 4454, fol 20v.



Илл. 168. Персонификация Райской реки Геон.
Миниатюра с евангелистом Матфеем



Илл. 169. Персонификация Райской реки Тигр.
Миниатюра с евангелистом Марком

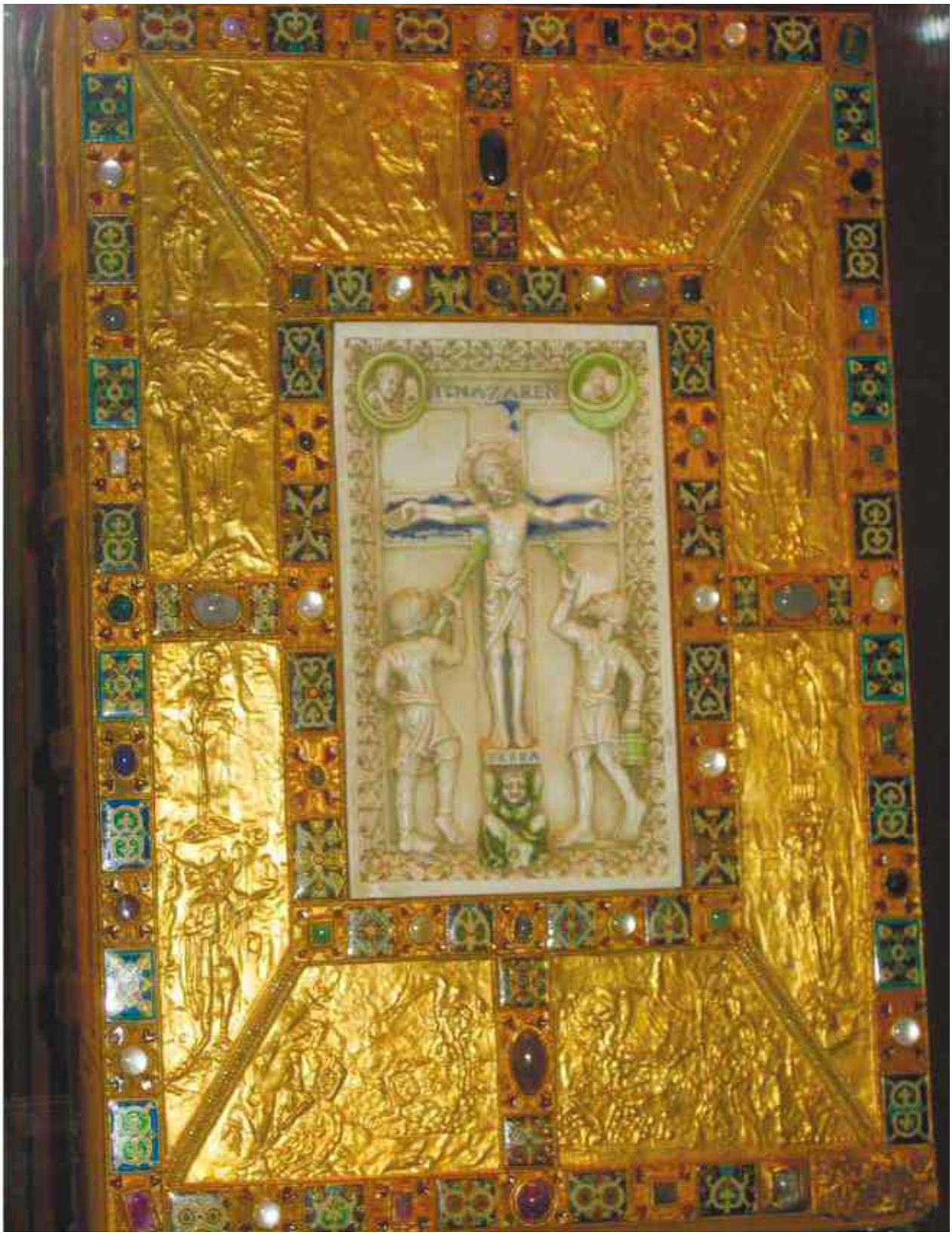
Илл. 168 – 171. Персонификации Райских рек в миниатюрах с евангелистами Кодекса Уты. Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol. 5v, 41v, 59v, 89v.



Илл. 170. Персонификация Райской реки Евфрат.
Миниатюра с евангелистом Лукой



Илл. 171. Персонификация Райской реки Физон.
Миниатюра с евангелистом Иоанном



Илл. 172. Оклад Золотого Кодекса из Эхтернаха (Codex Aureus of Echternach), Трир, ок. 985 г. Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg.



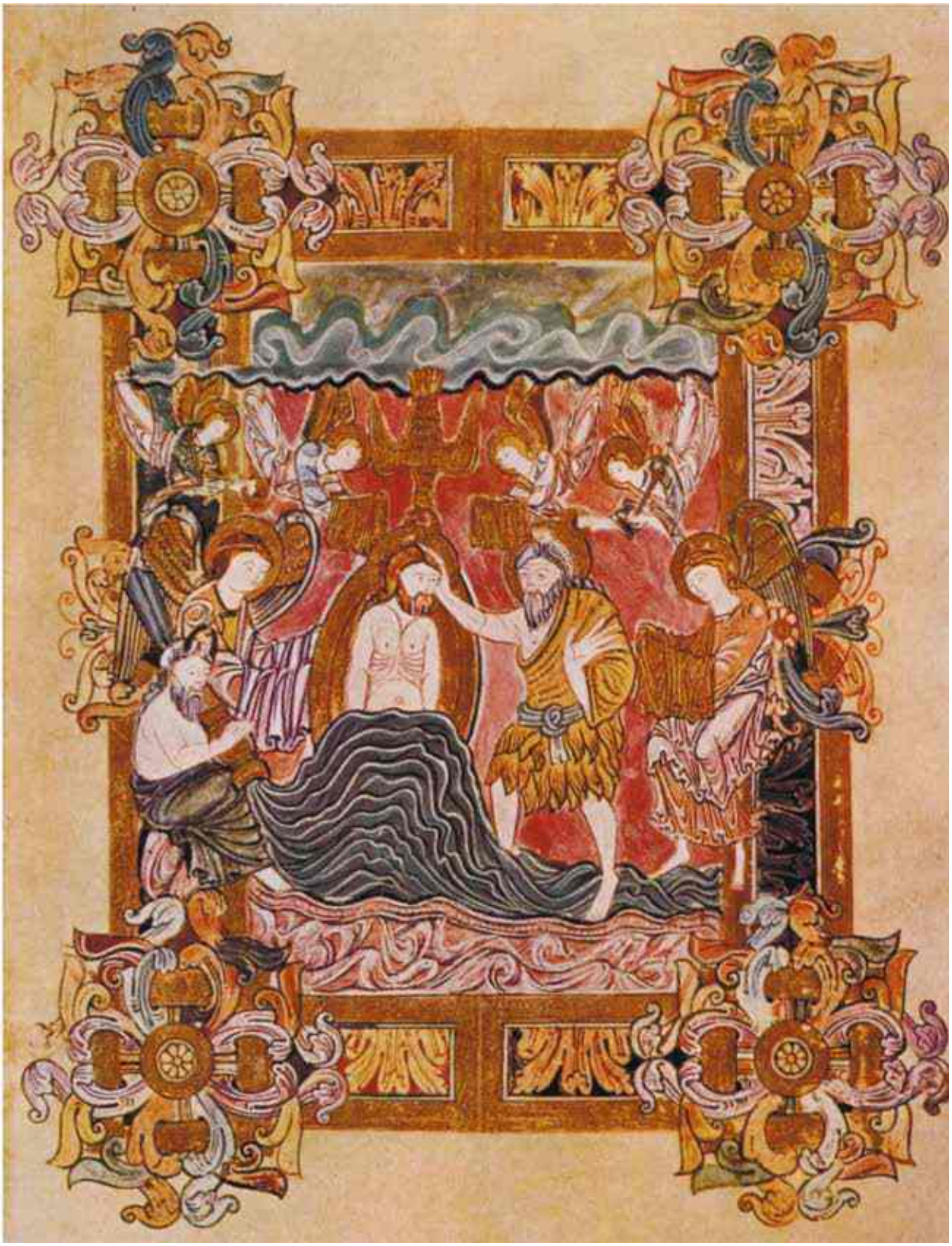
Илл. 173. Оклад Золотого Кодекса из Эхтернаха (Codex Aureus of Echternach), Трир, ок. 985 г. Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg. Фрагмент. Фигура Райской реки в нижнем компартименте справа.



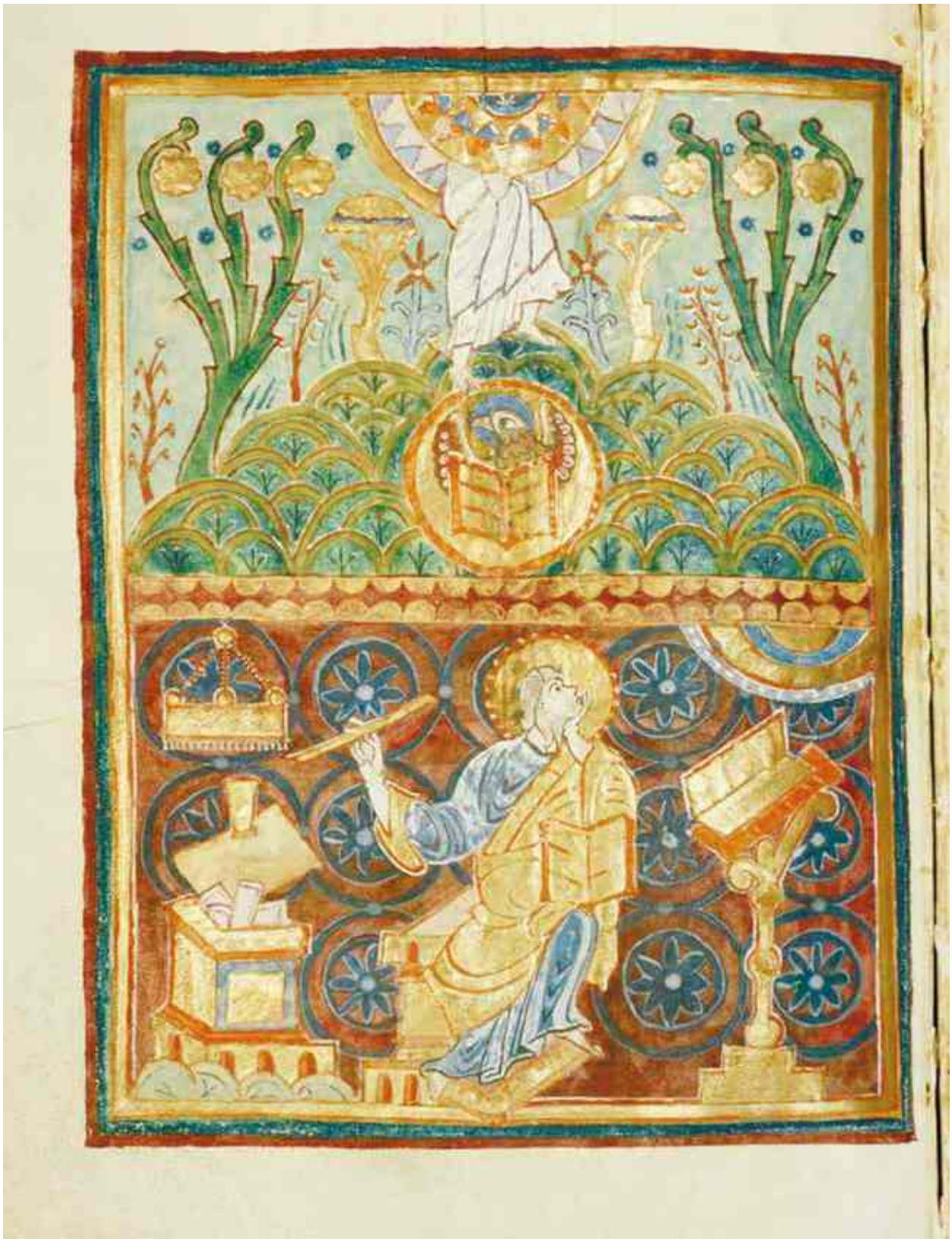
Илл. 174. Персонификация Райской рекм, основание колонны Бернварда Хильдесхаймского, первая треть XI века.



Илл. 175. Купол Арианского баптистерия. Слева от Христа персонификация реки Иордан. Равенна, кон V в.



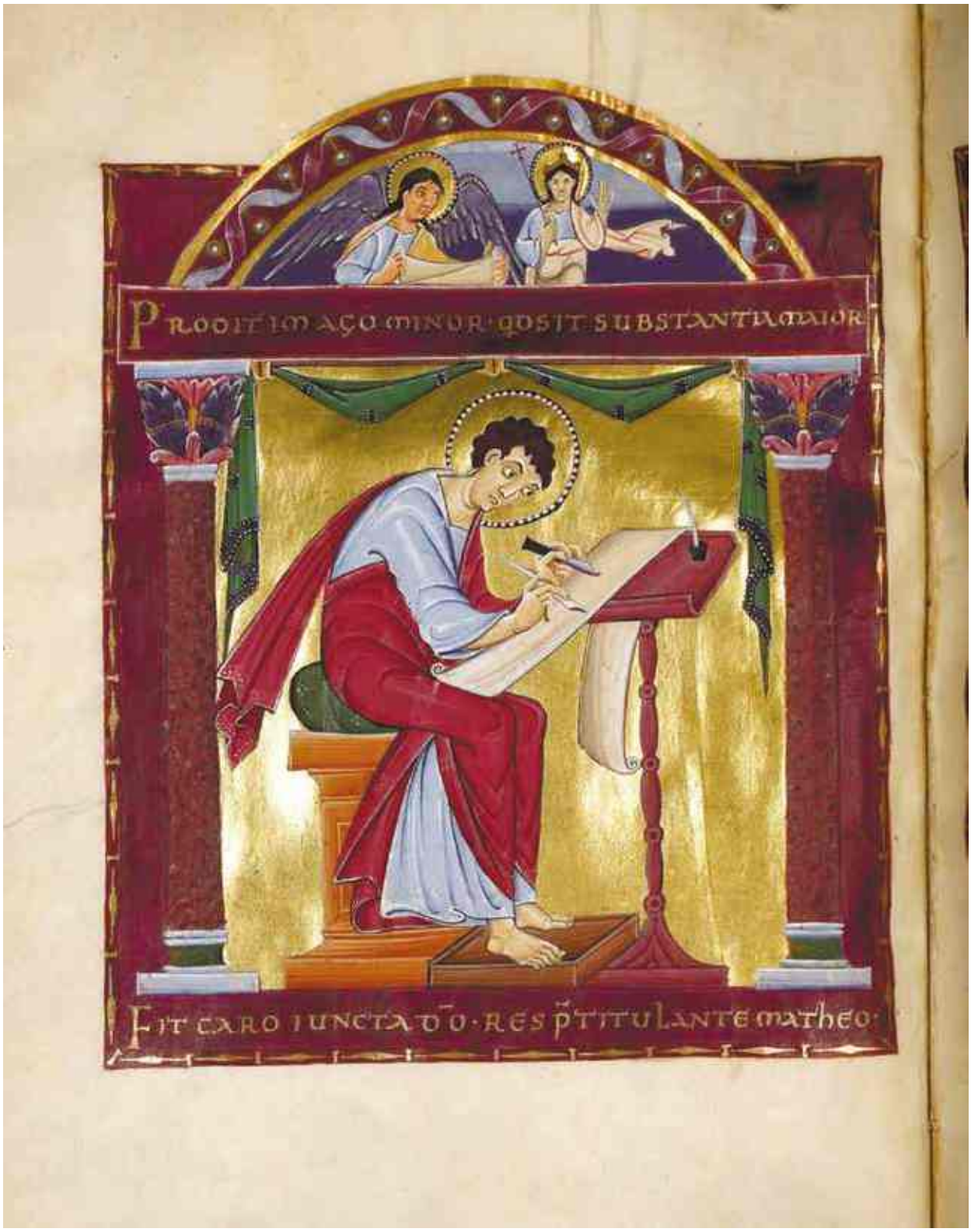
Илл. 176. Крещение Господне, Бенедикционал Этельвольда (Benedictional of St. Æthelwold), British Library, Additional MS 49598, fol. 25v.



Илл. 177. Hildesheim, Dom und Diözesanmuseum, Domschatz 18, fol. 175v. В нижней части миниатюры изображен евангелист Иоанн, в верхней – Вознесение Христа.



Илл. 178. Hildesheim, Dom und Diözesanmuseum, Domschatz 18, fol.118v
В нижней части миниатюры изображен евангелист Лука, в верхней – Распятие.



Илл. 179. Бамбергская Книга перикоп, Bauerische Nationalbibliothek, Clm 4454, fol. 25v. Миниатюра с евангелистом Матфеем. В тимпане рядом с символом Матфея, Ангелом, изображен Христос в золотой короне, отсылающей к приведенной в начале Евангелия родословной Христа, восходящей к царю Давиду.



Илл. 180. Праотцы



Илл. 181. Группа с пророком Моисеем

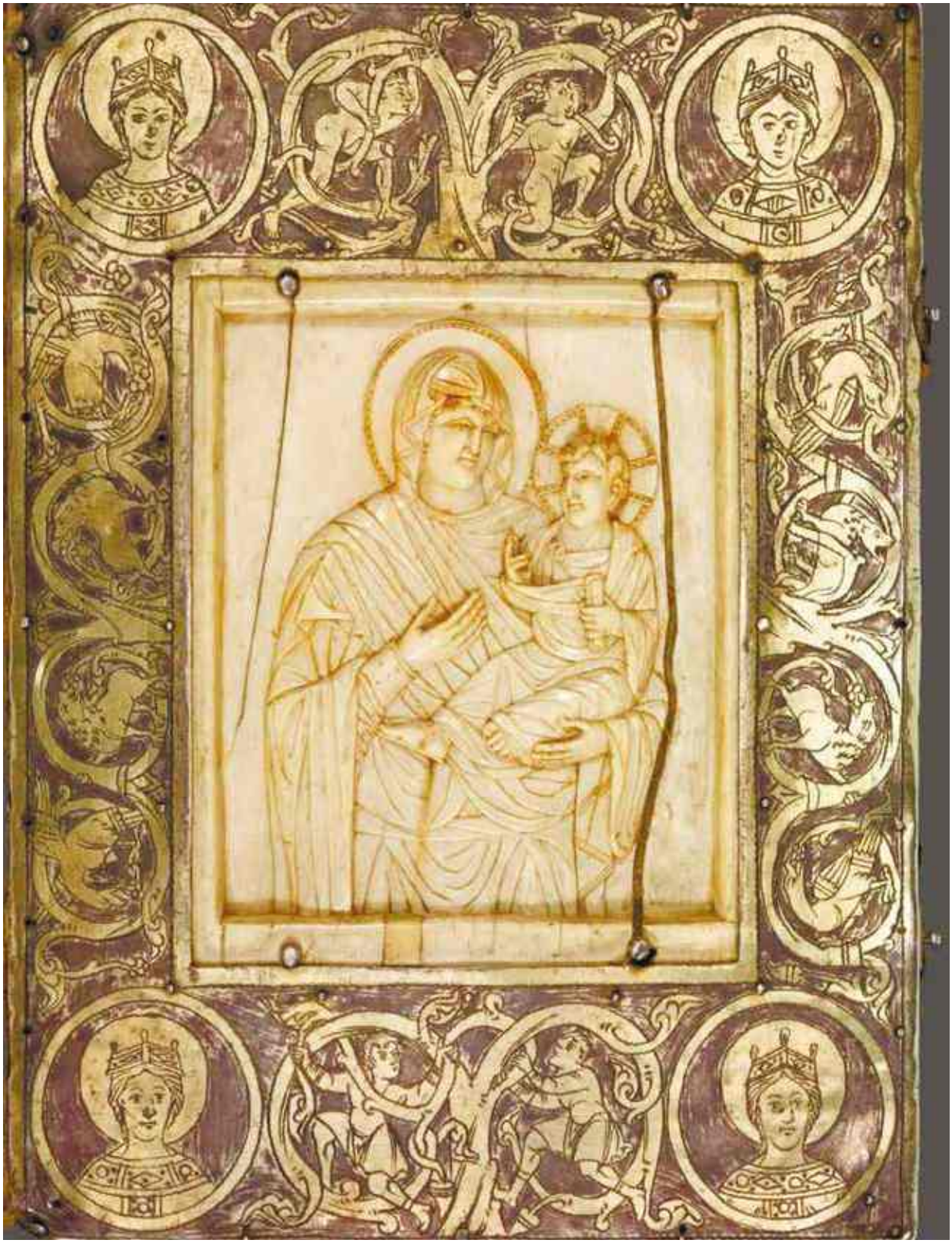


Илл. 182. Цари



Илл. 183. Богоматерь с Младенцем. Сверху от рамки расположено изображение золотого куба.

Илл. 180 - 183. Угловые рамки миниатюры с евангелистом Матфеем, Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol. 5v.



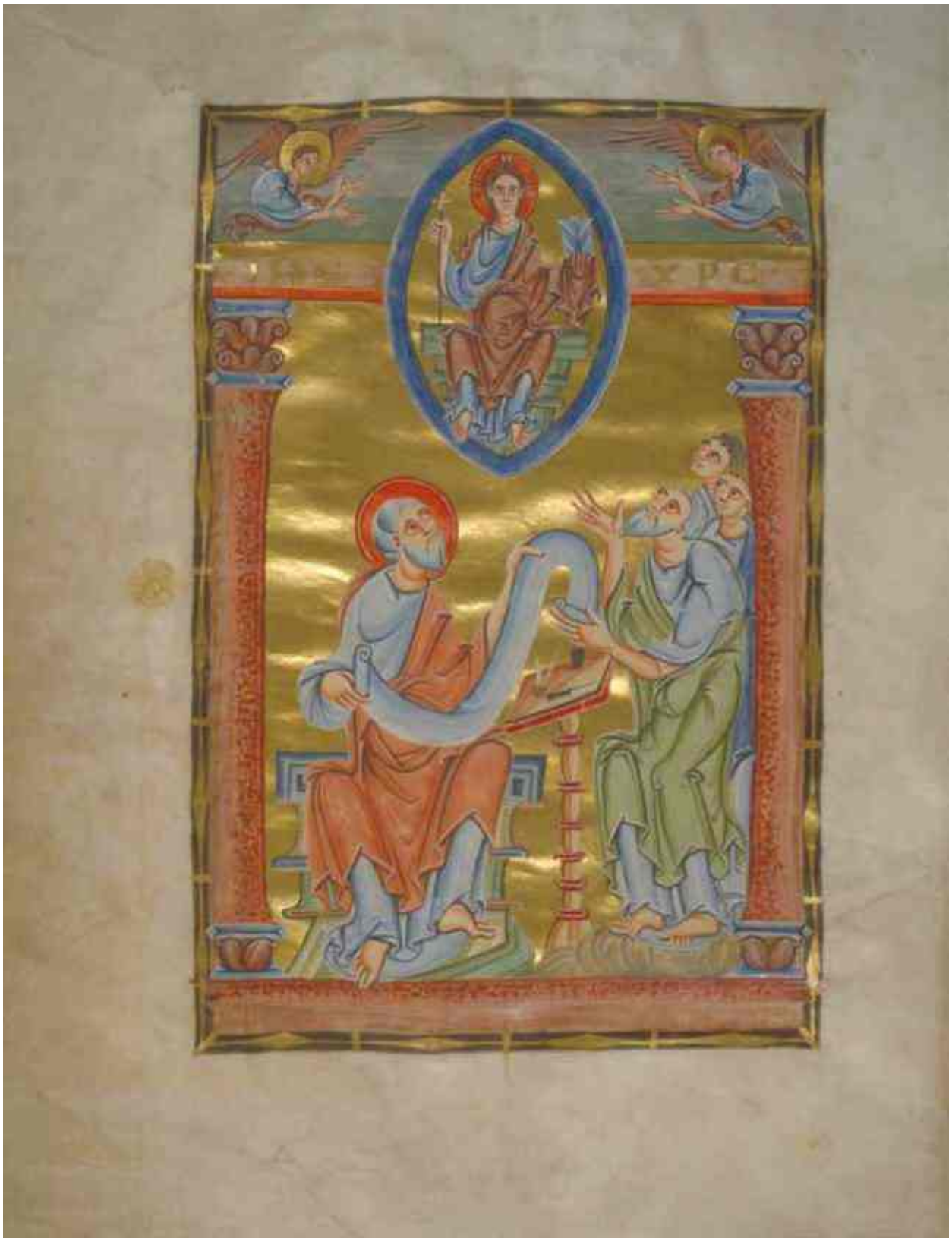
Илл. 184. Оклад Сакраментария из Фульды, 997 — 1011 гг. Staatsbibliothek Bamberg, Msc. Lit. 1.



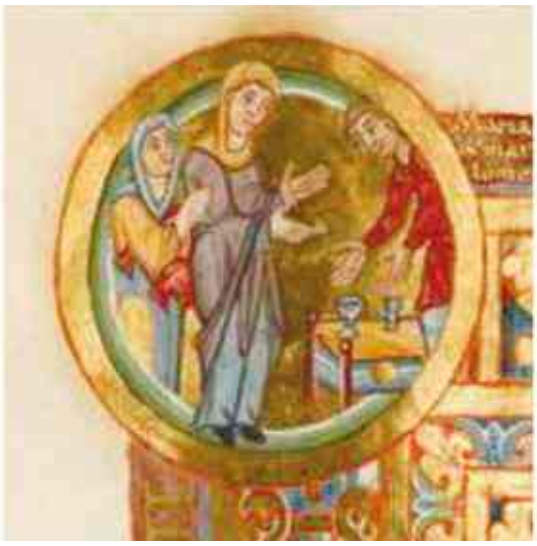
Илл. 185. Evangeliaire de Saint-Riquier, Abbeville Bibliotheque municipale, Ms.4.



Илл. 186. Образы трех праотцов в Евангелии из Лорша (ок. 810 г).



Илл. 187. Лимбургское Евангелие, миниатюра с евангелистом Матфеем. Рядом с евангелистом изображены три праотца. Kölner Dombibliothek, Cod. 218. Reichenau, 1020 – 1030 гг. Лист 18v.



Илл. 188.



Илл. 189.



Илл. 190.



Илл. 191.

Илл. 188 — 191. Угловые рамки миниатюры с евангелистом Марком, Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol. 41v.



Илл. 192.



Илл. 193.

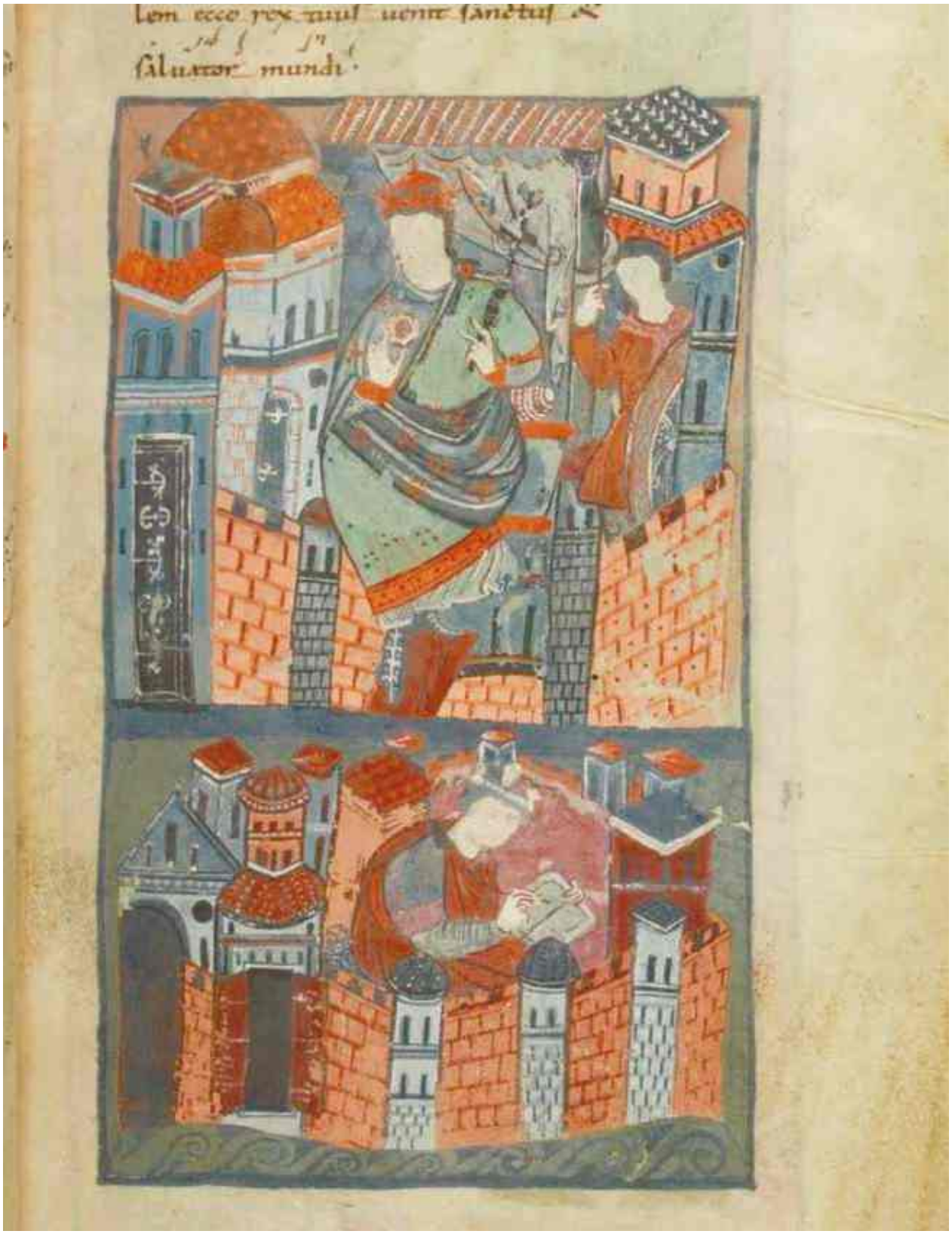


Илл. 194.



Илл. 195.

Илл. 192 — 195. Угловые рамки миниатюры с евангелистом Лукой, Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol. 59v.



Илл. 196. Лист 4 r Тропарион из Прюма ок. 990 — 1000 г. Paris, Bibl. nat., MS lat.9448, f. 28.



Илл. 197. Рождество Христово, Сакраментарий из Фульды, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3548, fol 8r. Фульдское аббатство, I четверть XI в.



Илл. 198.



Илл. 199.

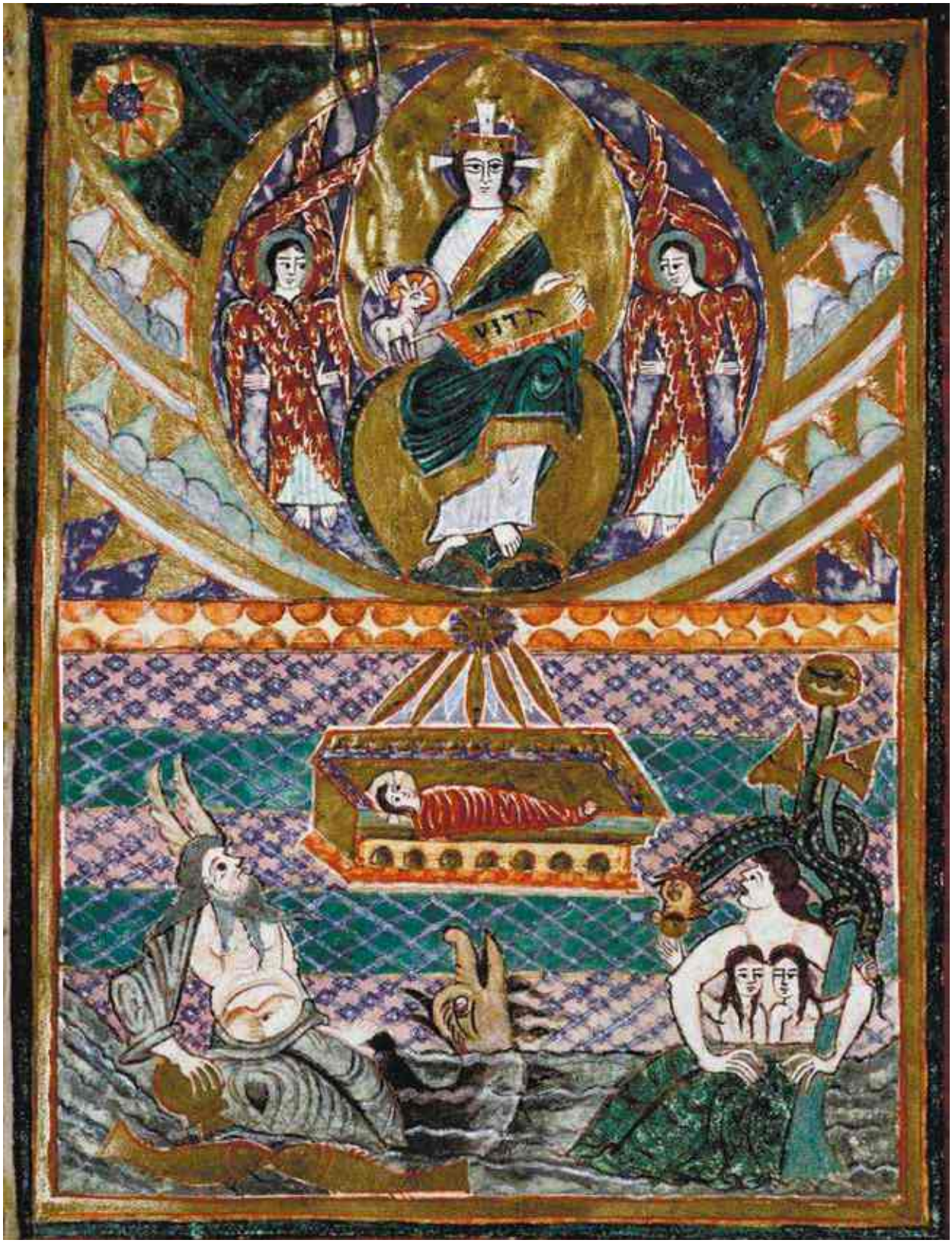


Илл. 200.



Илл. 201.

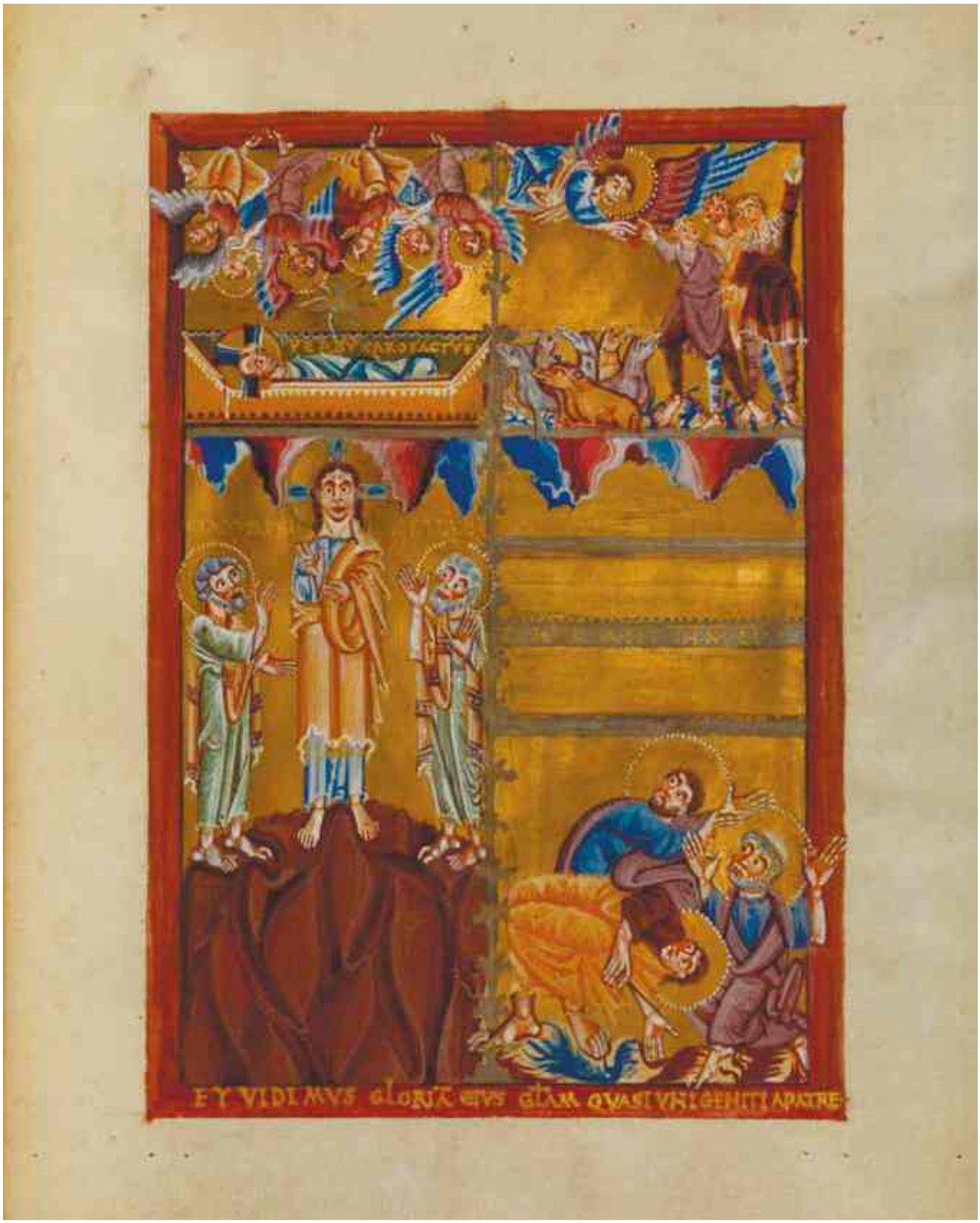
Илл. 198 — 201. Угловые рамки миниатюры с евангелистом Иоанном, Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol. 89v.



Илл. 202. Фронтиспис перед Евангелием от Иоанна, Евангелие Бернварда, Хильдесхайм, ок. 1015 г. Hildesheim, Dom und Diözesanmuseum, Domschatz 18, fol. 174r.



Илл. 203. Кельнская рукопись, Bamberg, Msc. Bibl. 94.



Илл. 204. Кельнская рукопись, Bamberg, Msc. Bibl. 94.



Илл. 205. Поворот в плоскости орнаментальной ленты. Миниатюра с евангелистом Матфеем, фрагмент. Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol. 5v.



Илл. 206. Лист с инициалом Liber. Кодекс аббатисы Уты, Bauerische Nationalbibliothek, Clm. 13601, fol. 6r.



Илл. 207. Лист с инициалом Maria. Кодекс аббатисы Уты, Bauerische Nationalbibliothek, Clm. 13601, fol. 42r.



Илл. 208. Лист с инициалом In illo tempore. Кодекс аббатисы Уты, Bauerische Nationalbibliothek, Clm. 13601, fol. 60r.



Илл. 209. Лист с инициалом In principio. Кодекс аббатисы Уты, Bauerische Nationalbibliothek, Clm. 13601, fol. 90r.



Илл. 210. Согласие Матфея и Луки



Илл. 211. Согласие Матфея и Иоанна

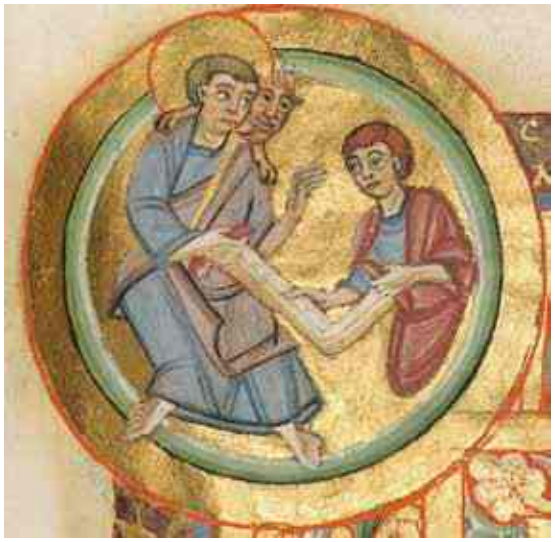


Илл. 212. Согласие Матфея и Марка



Илл. 213. Евангелист Матфей

Илл. 210 – 213. Угловые изображения инициала Liber, открывающий Евангелие от Матфея. Кодекс аббатисы Уты, Bauerische Nationalbibliothek, Clm. 13601, fol. 6r.



Илл. 214. Согласие Марка и Матфея



Илл. 215. Согласие Марка и Луки



Илл. 216. Евангелист Марк



Илл. 217. Согласие Марка и Иоанна

Илл. 214 – 217. Угловые изображения инициала Maria, открывающий Евангелие от Марка. Кодекс аббатисы Уты, Bauerische Nationalbibliothek, Clm. 13601, fol. 42r.



Илл. 218. Согласие Луки и Марка



Илл. 219. Согласие Луки и Иоанна



Илл. 220. Евангелист Лука



Илл. 221. Согласие Луки и Матфея

Илл. 218 – 221. Угловые изображения инициала In illo tempore, открывающий Евангелие от Луки. Кодекс аббатисы Уты, Bauerische Nationalbibliothek, Clm. 13601, fol. 60r.



Илл. 222. Согласие Иоанна и Марка



Илл. 223. Согласие Иоанна и Луки

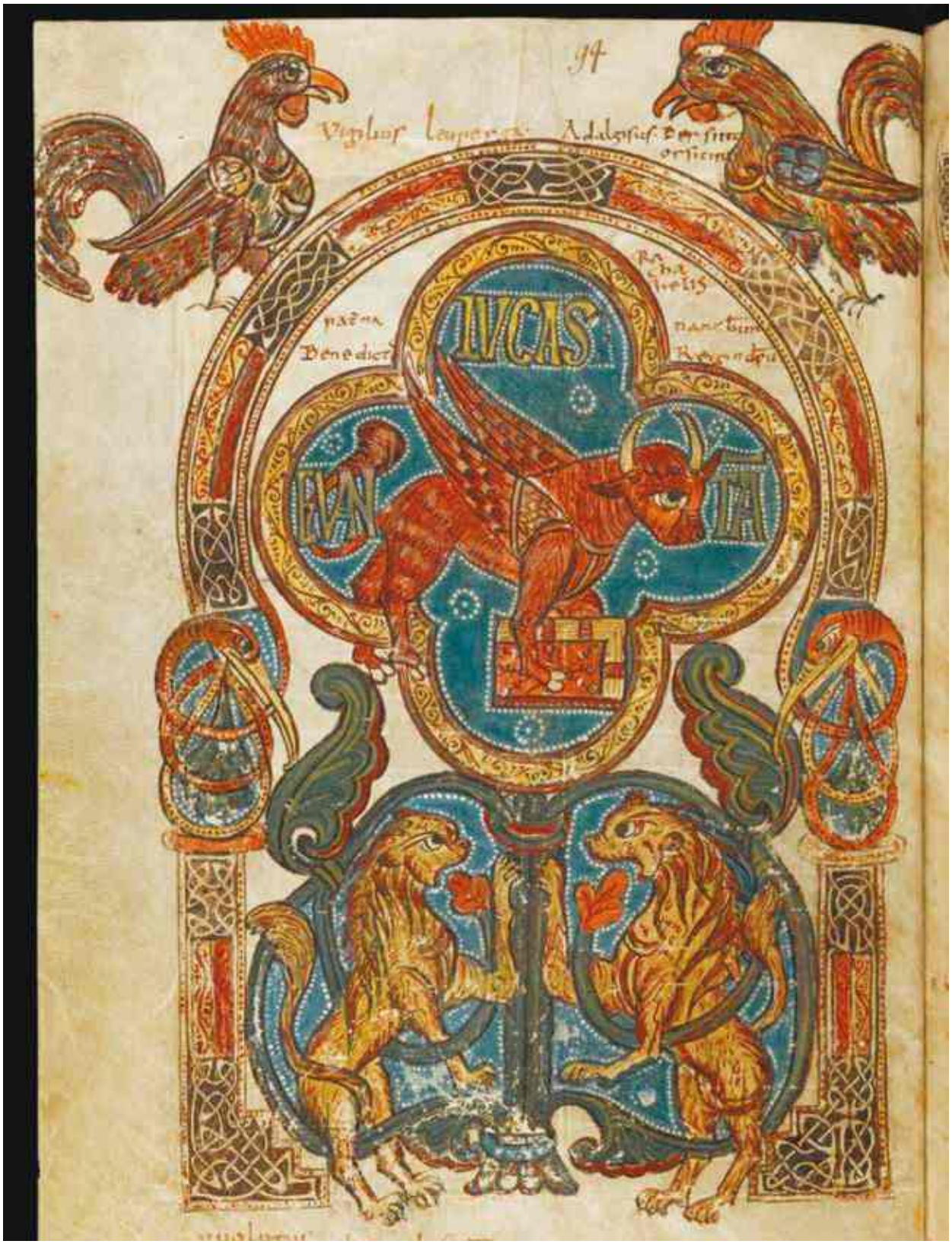


Илл. 224. Евангелист Иоанн

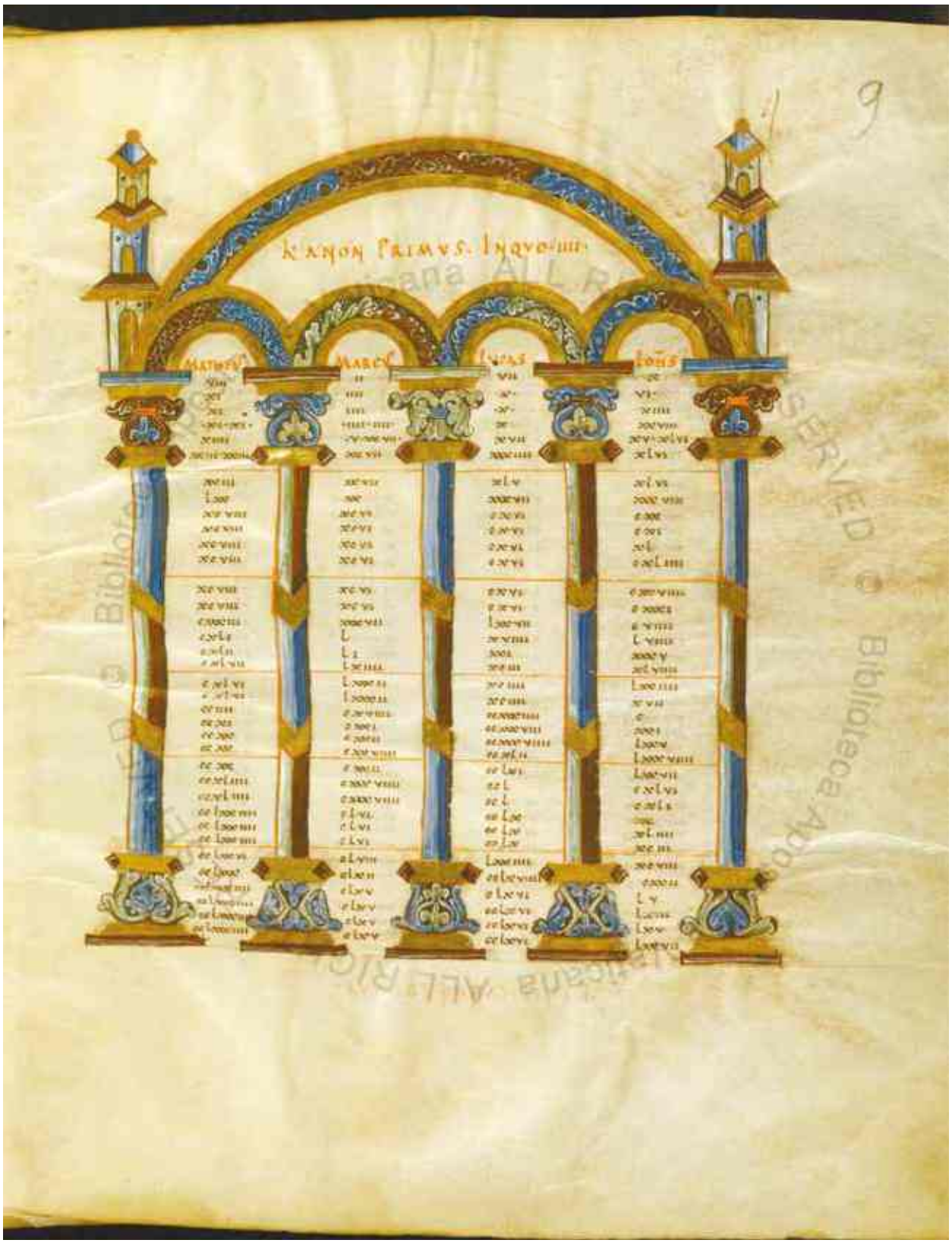


Илл. 225. Согласие Иоанна и Матфея

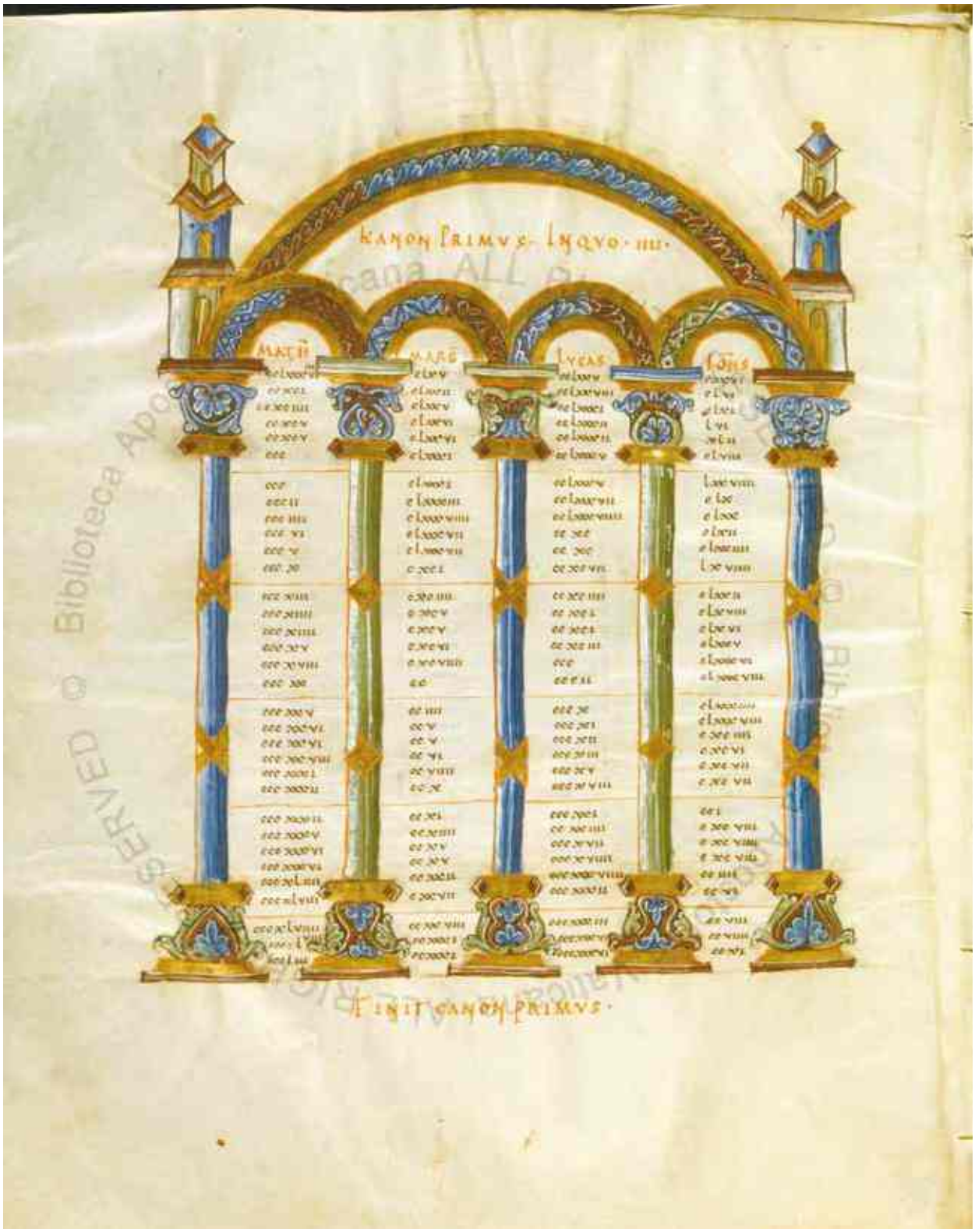
Илл. 222 – 225. Угловые изображения инициала In principio, открывающий Евангелие от Иоанна. Кодекс аббатисы Уты, Bauerische Nationalbibliothek, Clm. 13601, fol. 90r.



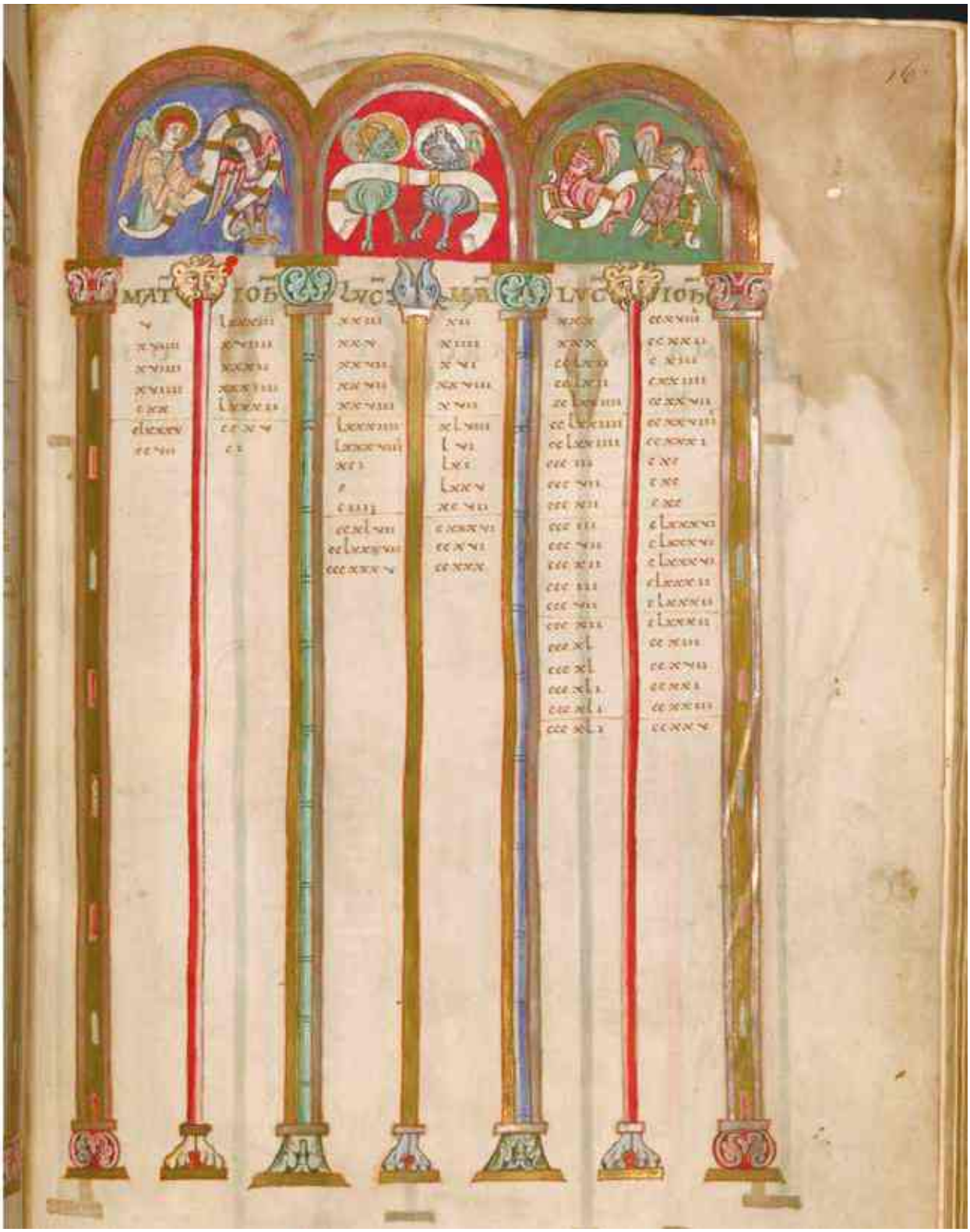
Илл. 225.1. Миниатюра с евангелистом Лукой. Codex Liber Viventium, 820-830 гг. Abtei Pfäfers, Stiftsarchiv, Cod. Fab. 1, fol. 94.



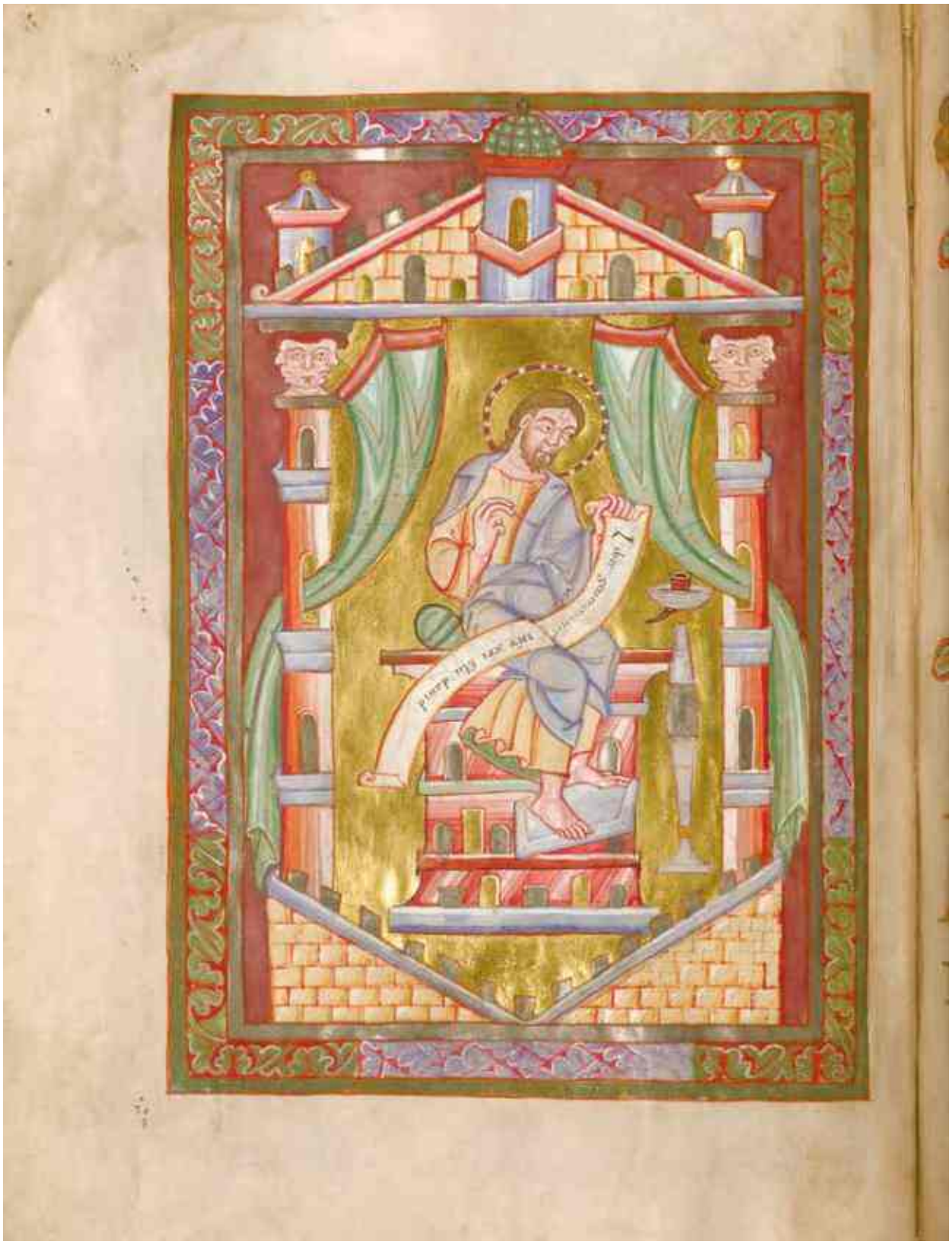
Илл. 226. Таблицы канонов, Четвероевангелие из Монтекассино. Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ottob. Lat. 74, f. 9r.



Илл. 227. Таблицы канонов, Четвероевангелие из Монтекассино. Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ottob. Lat. 74,, fol. 9v.



Илл. 228. Лист с таблицами канонов Евсевия. Евангелие из Тегернзее. München, Bauerische Nationalbibliothek, Clm 6204, folio 16r. Тегернзее, XI в. Характерные романские капители, расположенные в основании и на вершинах колонн, сближают лист с серией таблиц канонов регенсбургской рукописи.



Илл. 229. Миниатюра с евангелистом Матфеем. Евангелие из Тегернзее. München, Bauerische Nationalbibliothek, Clm 6204, folio 17v. Тегернзее, XI в.



Илл. 230. Миниатюра с евангелистом Матфеем, Четвероевангелие из Монтекассино. Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ottob. Lat. 74, fol. 15v.



Илл. 231. Миниатюра с евангелистом Марком, Четвероевангелие из Монтекассино. Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ottob. Lat. 74, fol. 82v.



Илл. 232. Миниатюра с евангелистом Лукой, Четвероевангелие из Монтекассино. Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ottob. Lat. 74, fol. 126v.



Илл. 233. Миниатюра с императором, Четвероевангелие из Монтекассино. Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ottob. Lat. 74, fol. 193v.



Илл. 234. Сцена суда императора Константина Великого. Рукопись из Верчелли. Vercelli, Biblioteca Capitolare, Ms. CLXV. IX в.



Илл. 235. Миниатюра с изображением Людовика Благочестивого. Хроника Адемара Шабаннского. Paris, Bibliotheque Nationale de France, Fonds lat. 5927, fol. 157r. Сер XI в.



Илл. 236. Инициал перед Евангелием от Матфея, Четвероевангелие из Монтекассино. Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ottob. Lat. 74, fol. 16r.



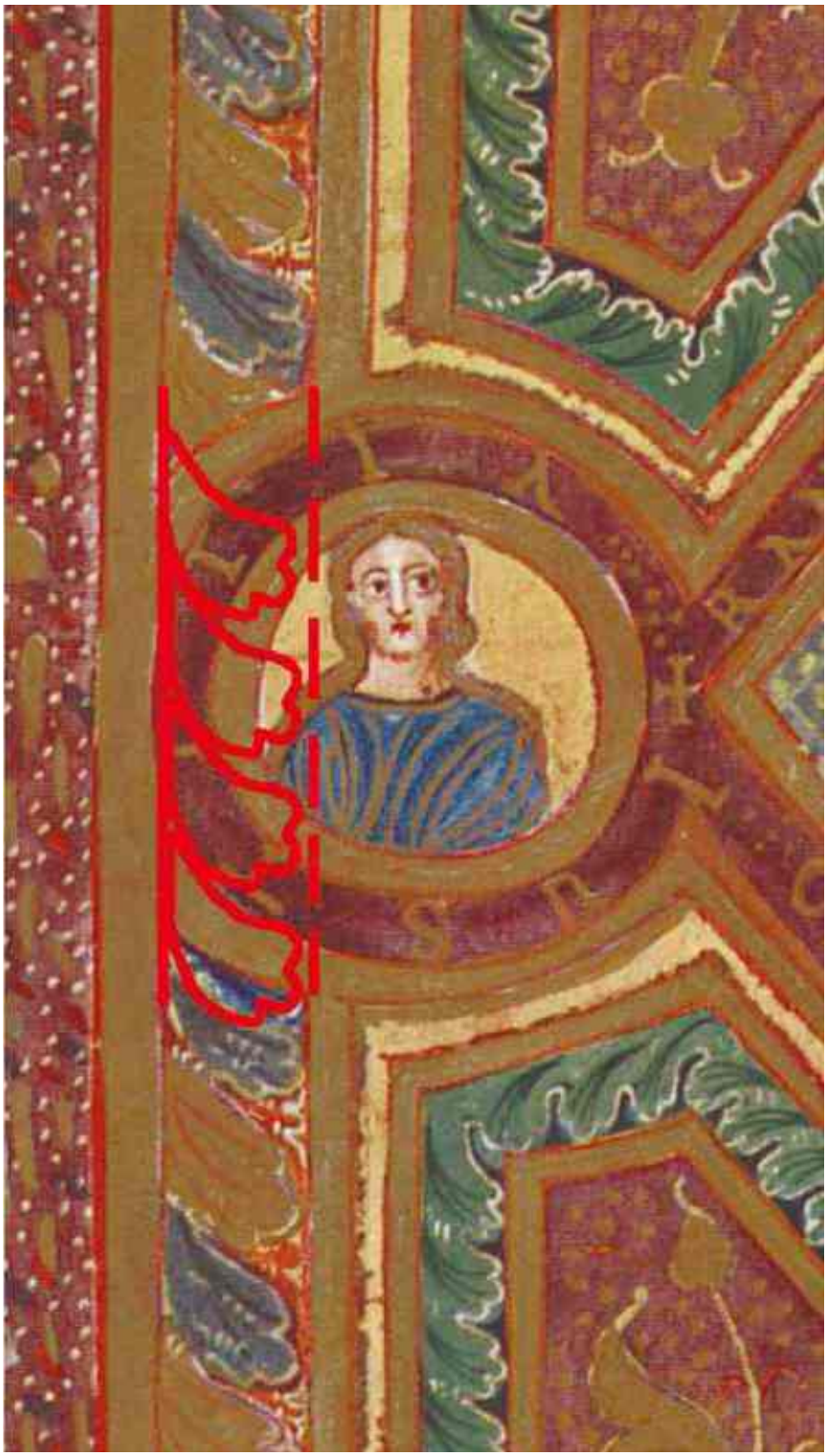
Илл. 237. Инициал перед Евангелием от Марка, Четвероевангелие из Монтекассино. Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ottob. Lat. 74, fol. 83r.



Илл. 238. Инициал перед Евангелием от Луки, Четвероевангелие из Монтекассино. Roma, BibliotecaApostolicaVaticana (Cod. Ottob. Lat. 74), fol. 127r.



Илл. 239. Инициал перед Евангелием от Иоанна, Четвероевангелие из Монтекассино. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana (Cod. Ottob. Lat. 74), fol. 194r.



Илл. 240. Графическая схема развития орнаментального мотива под перекрывающим его круглым медальоном в миниатюре с аббатом Рамвольдом Золотого Кодекса из Санкт-Эммерам. Регенсбург, между 975 и 1000 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm. 14000, folio 1r.



Илл. 241. Сакраментарий Генриха II. Инициал IN-cipit martyrologium. Фрагмент. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, fol 4v. Регенсбург, 1002 – 1014 гг.



Илл. 242. Графическая схема развития меандрового орнамента под перекрывающем его прямоугольным полем. Сакраментарий Генриха II, тронное изображение правителя. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, folio 11 v.



Илл. 243. Сакраментарий Генриха II. Инициал IN-cipit. Фрагмент. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, folio 12v. Регенсбург, 1002 – 1014 гг.



Илл. 244. Книга Правил монастыря Нидермюнстер. Миниатюра с аббатисой Утой. Фрагмент. Staatsbibliothek Bamberg, Msc. Lit. 142, fol.58v. Регенсбург 987 – 995 гг.





Илл. 245. Сакраментарий Генриха II. Распятие. Общий вид центральной части миниатюры и увеличенный фрагмент. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, folio 12v. Регенсбург, 1002 – 1014 гг.
Внизу хорошо видно, как основание Креста и ноги Марии и Иоанна «накладываются» поверх ленты золотых трилистников.



Илл. 246. Кодекс аббатисы Уты. Миниатюра с Божественной Дланью. Фрагмент. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol 1v. Регенсбург, ок. 1020 г.



Илл. 247. Кодекс аббатисы Уты. Миниатюра с Божественной Дланью. Фрагмент. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol 1v. Регенсбург, ок. 1020 г.



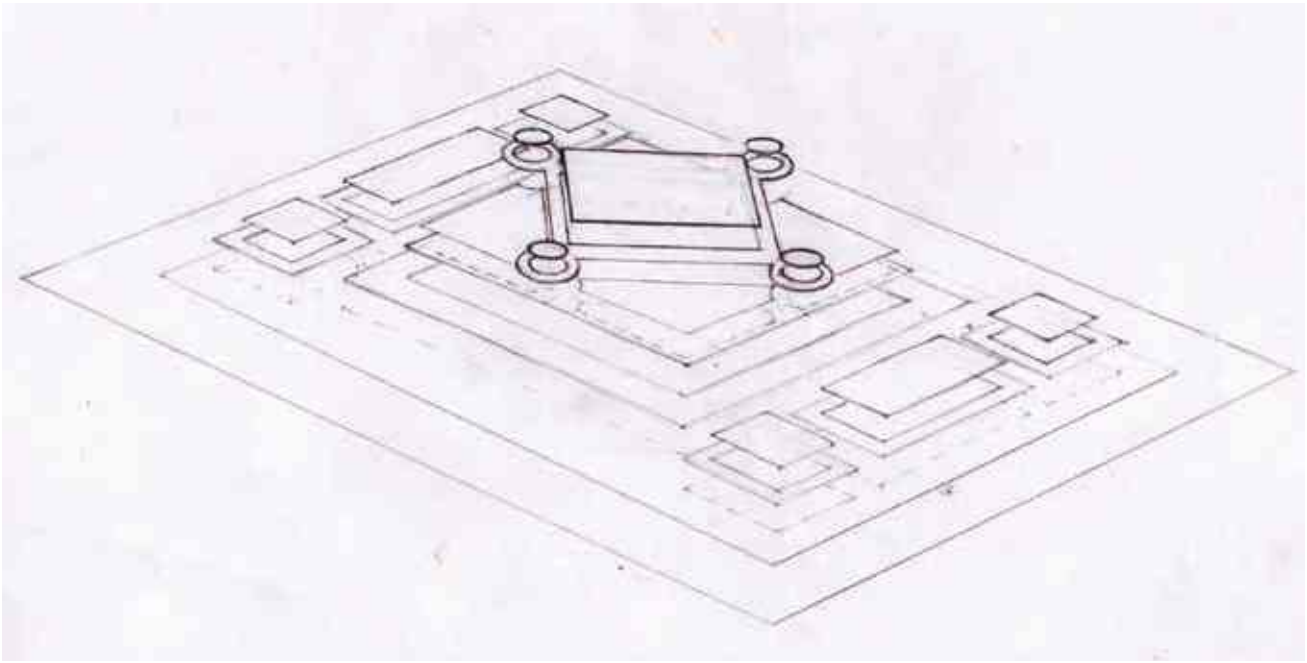
Илл. 248. Кодекс аббатисы Уты. Месса св. Эрхарда. Фрагмент. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol. 4r. Регенсбург, ок. 1020 г.



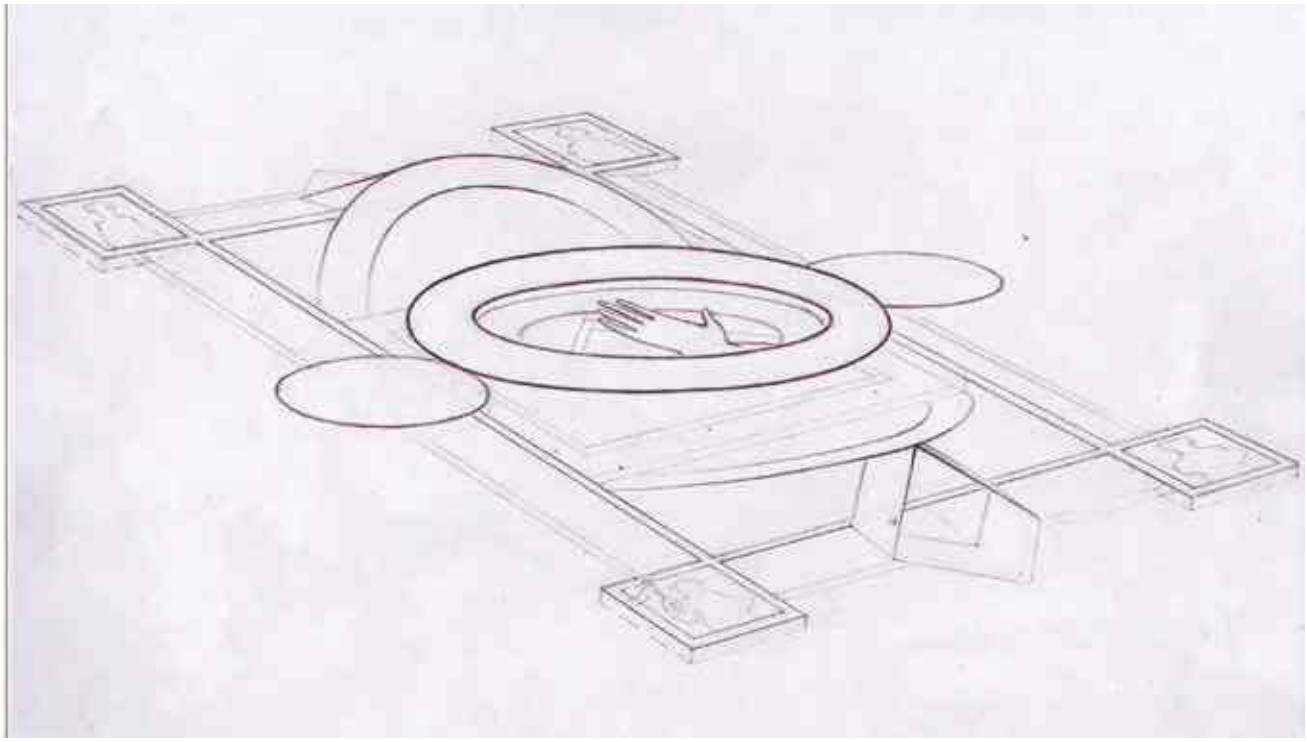
Илл. 249. Четвероевангелие из Монтекассино. Миниатюра с евангелистом Матфеем. Фрагмент. Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ottob. Lat. 74, folio 15v. Регенсбург, ок. 1020 – 30 г, после 1022 г.



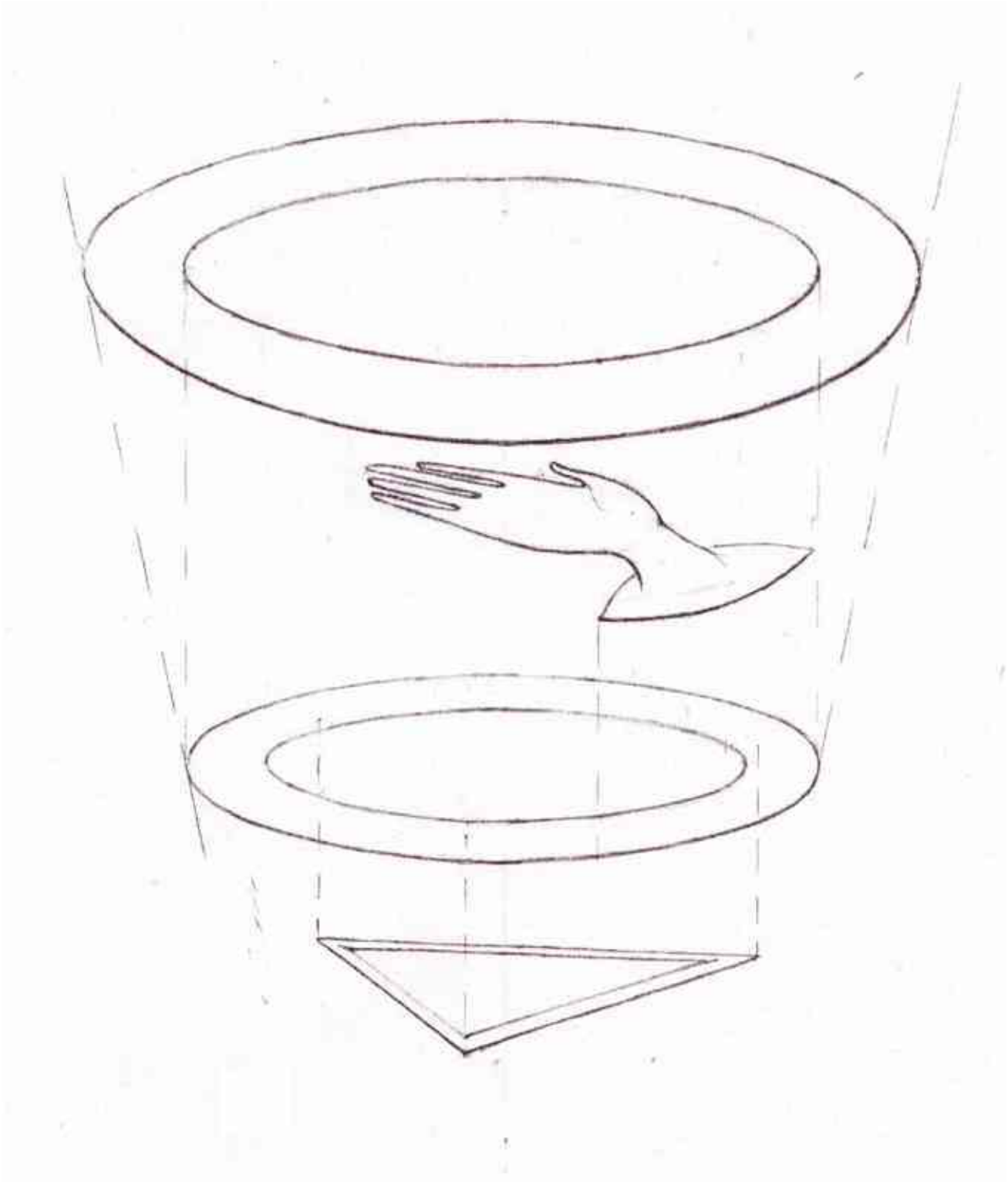
Илл. 250. Сакраментарий Генриха II. Миниатюра с Божественной Дланью. Общий вид центральной части и увеличенный фрагмент. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, folio 21r. Регенсбург, 1002 – 1014 гг.



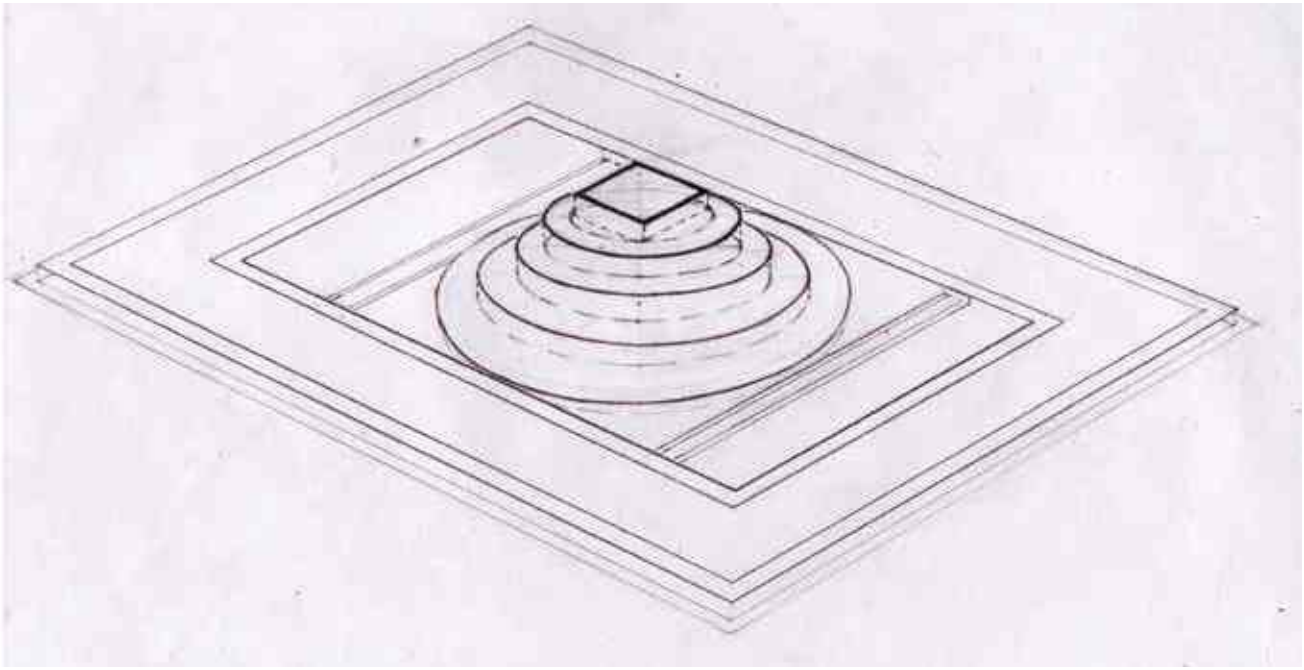
Илл. 251. Графическая схема пространственной организации миниатюры с аббатом Рамвольдом.



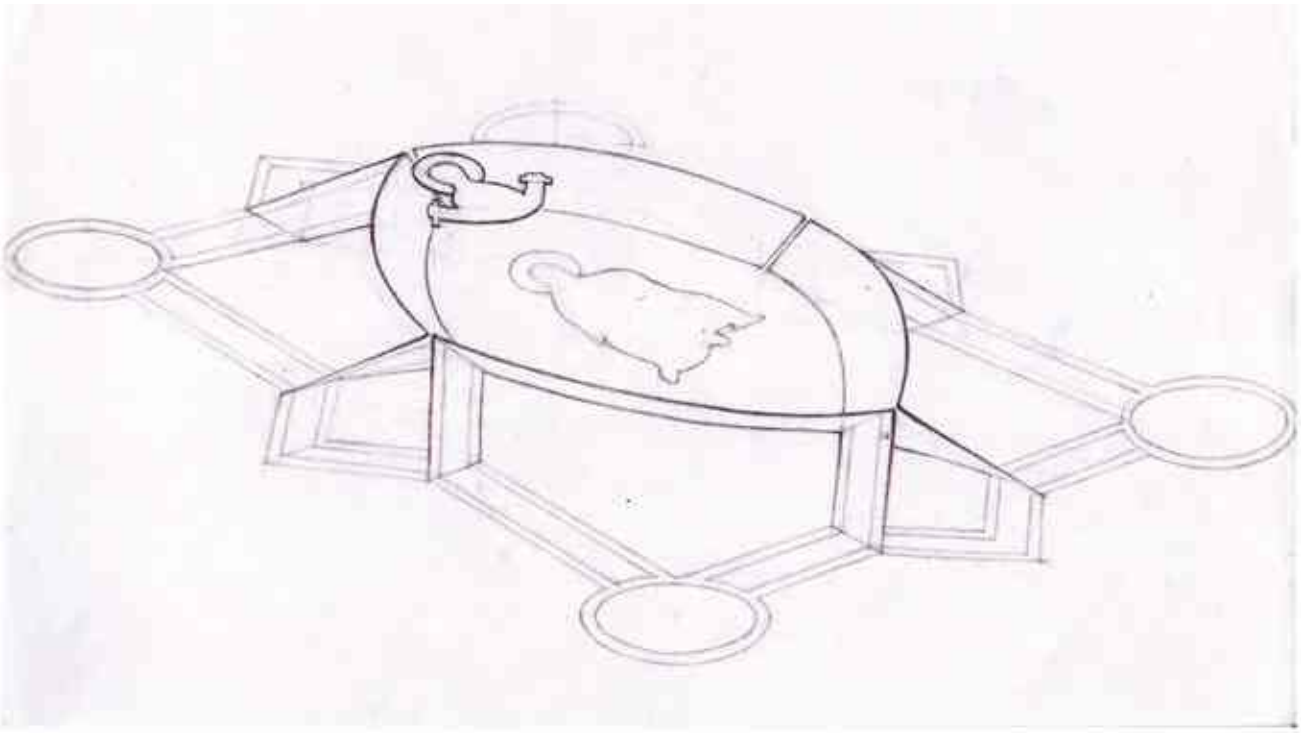
Илл. 252. Схема пространственной организации миниатюры с Божественной Дланью Кодекса Уты, Clm 13601, fol 1v.



Илл. 252.1. Схема пространственной организации медальона миниатюры с Божественной Дланью Кодекса Уты, Clm 13601, fol 1v.



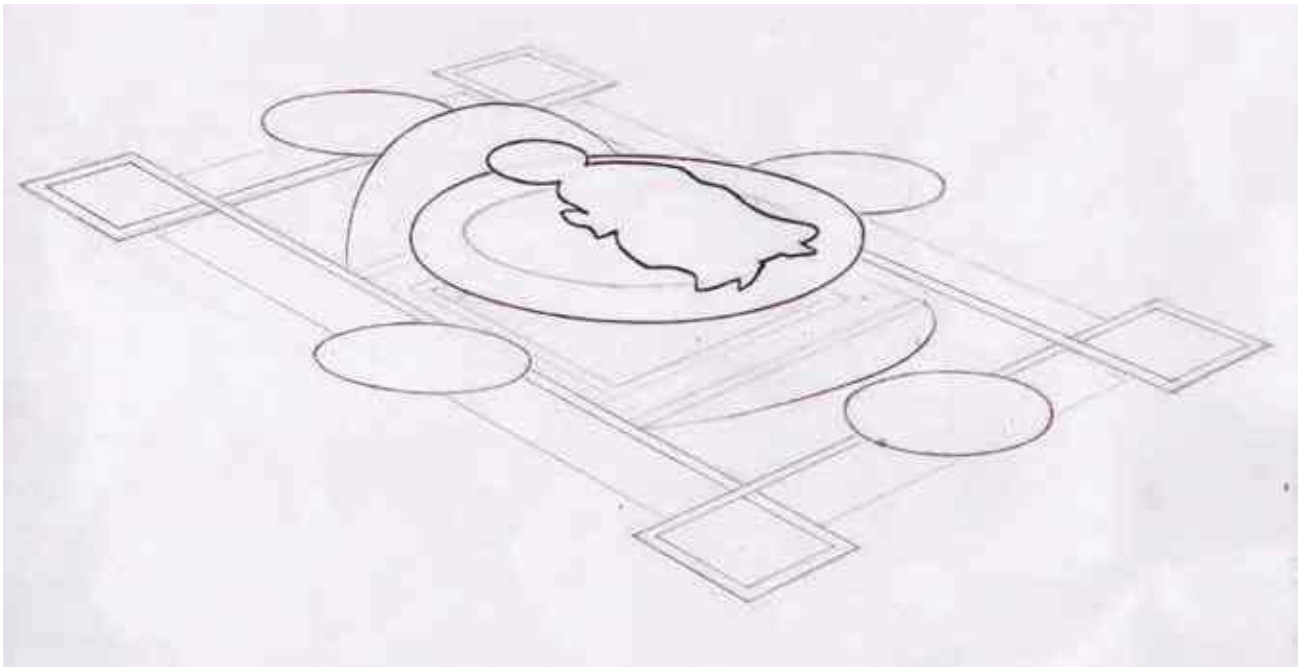
Илл. 253. Графическая схема пространственной организации миниатюры с Божественной Дланью Сакраментария Генриха II.



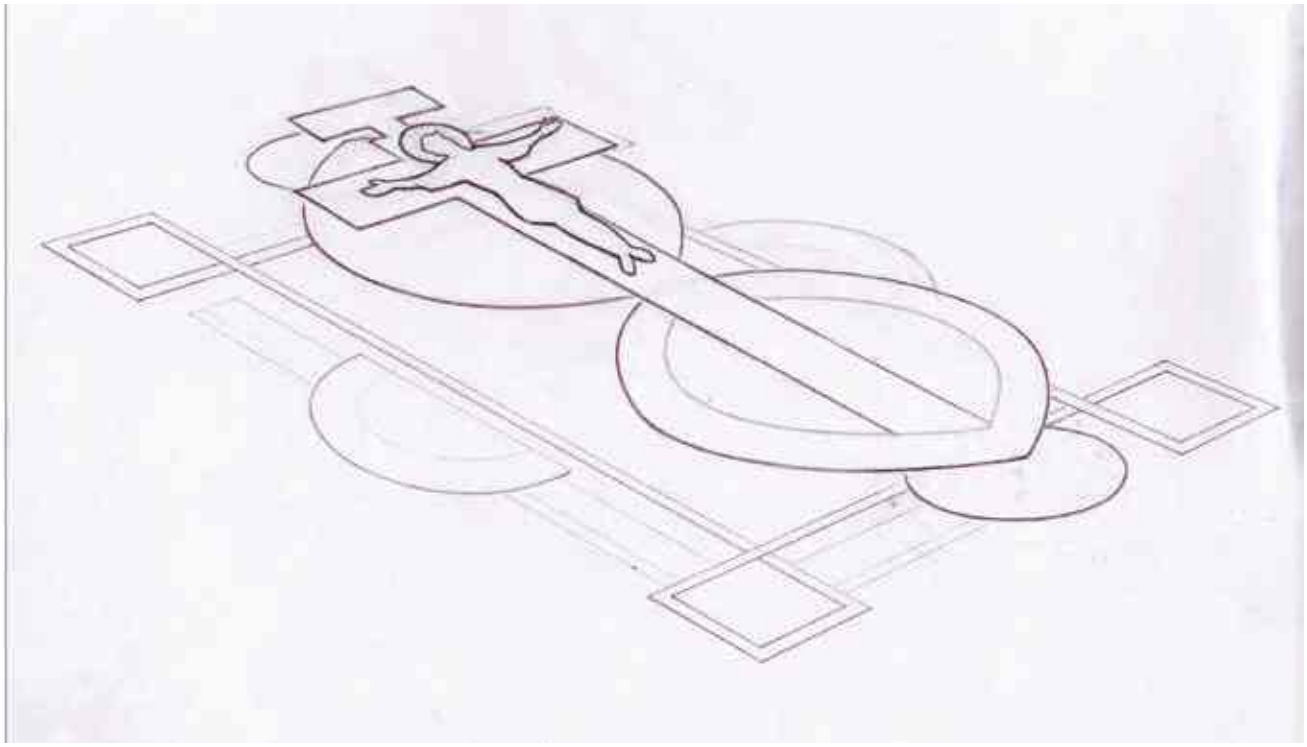
Илл. 254. Графическая схема пространственной организации миниатюры с евангелистом Матфеем Четвероевангелия из Монтекассино.



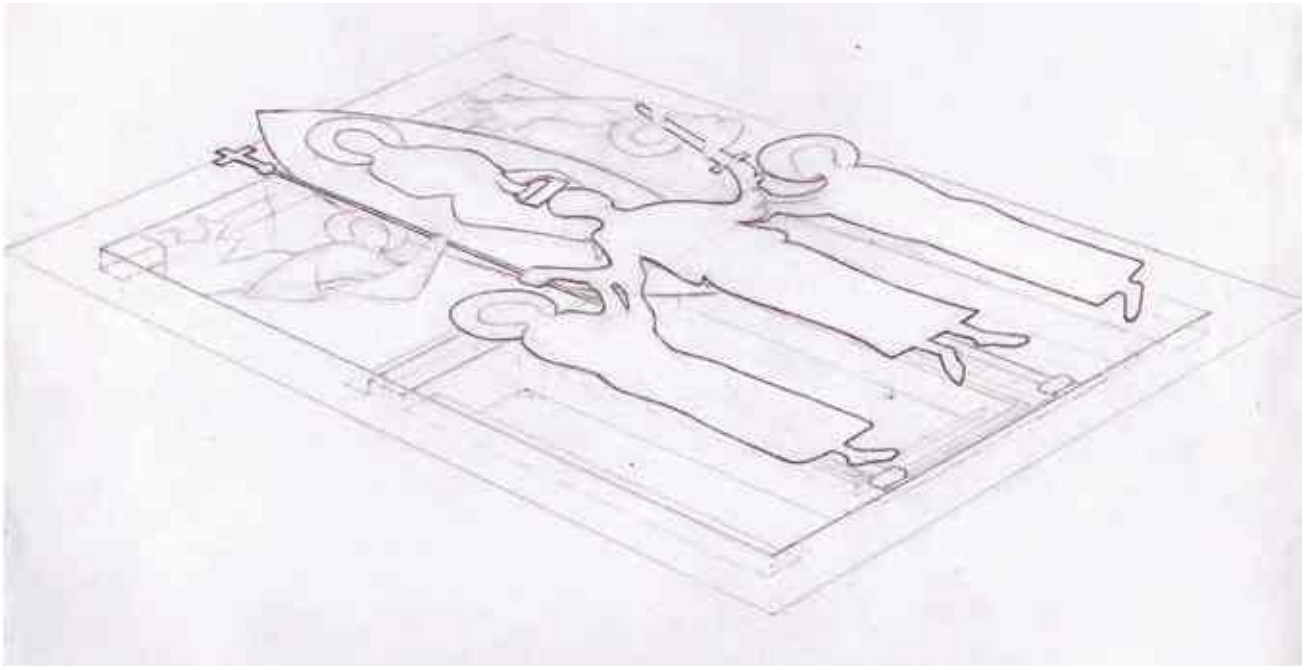
Илл. 255. Кодекс аббатисы Уты. Богоматерь с Младенцем и аббатиса Ута. Фрагмент. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol. 2r. Регенсбург, ок. 1020 г.



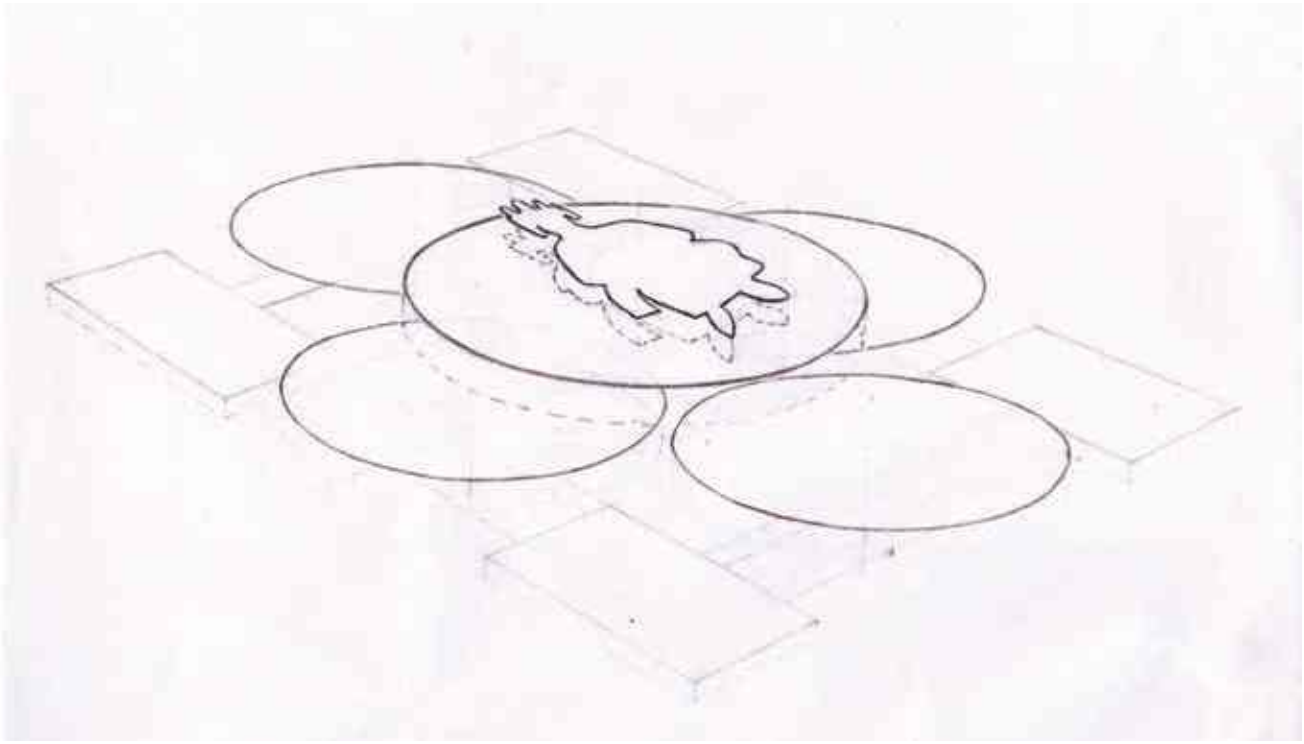
Илл. 256. Схема пространственной организации миниатюры с Девой Марией Кодекса Уты, Clm 13601, fol 2r.



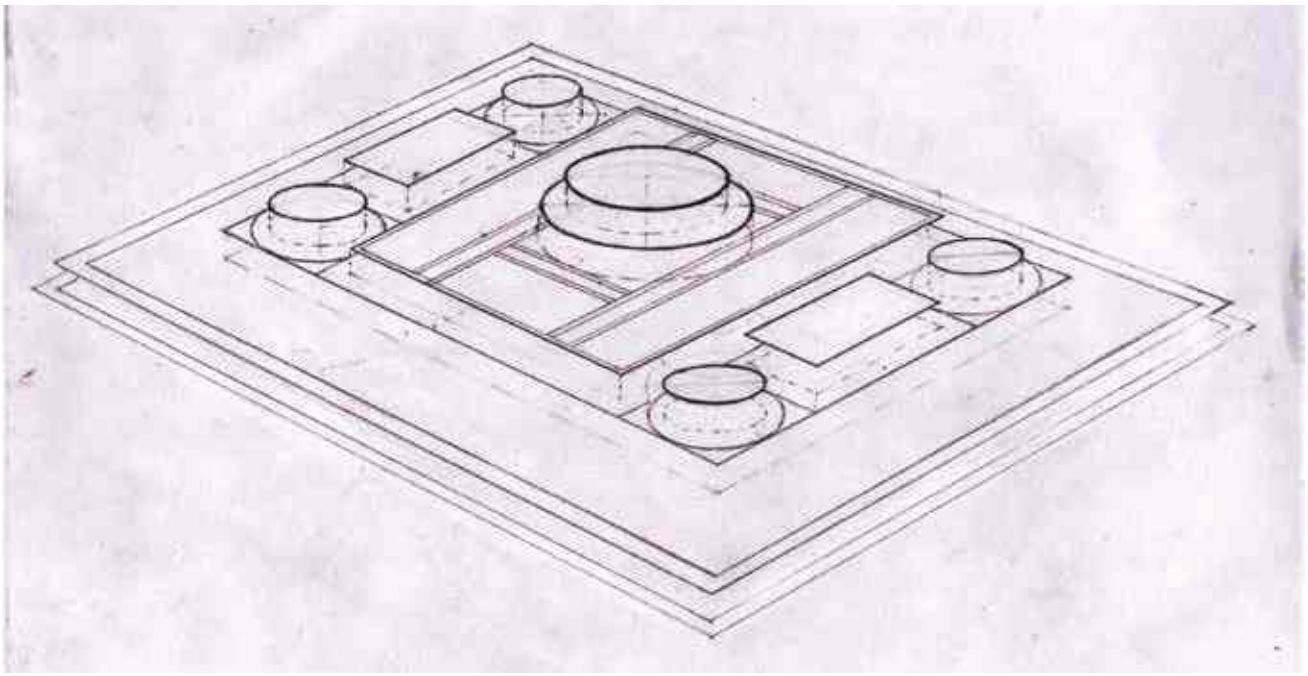
Илл. 257. Схема пространственной организации миниатюры «Символическое Распятие» Кодекса Уты, Clm 13601, fol 3v.



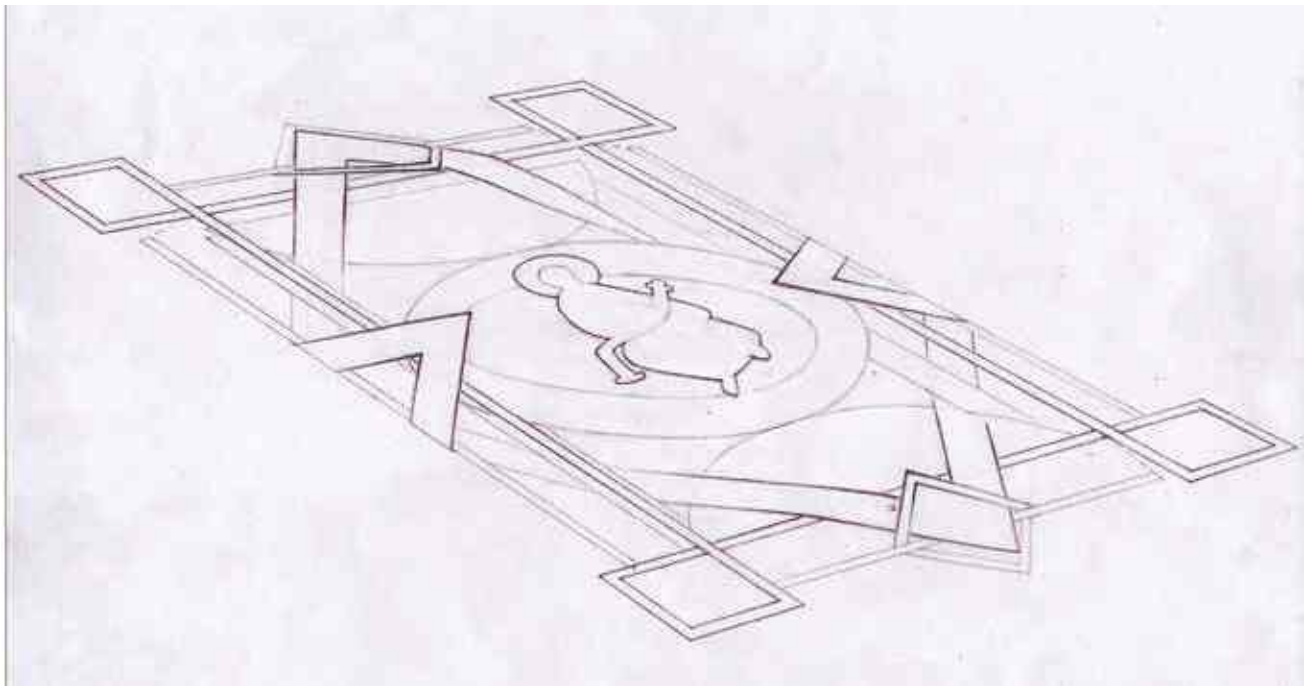
Илл. 258. Графическая схема пространственной организации коронационной миниатюры Сакраментария Генриха II.



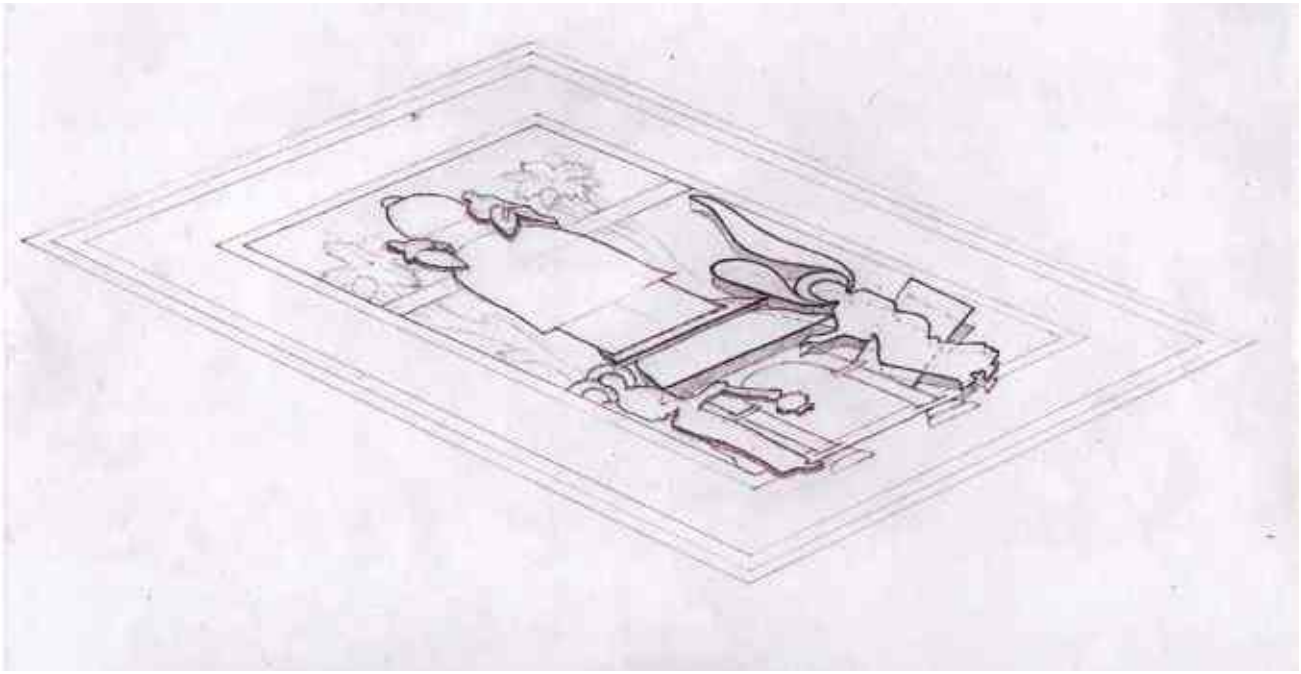
Илл. 259. Графическая схема пространственной организации миниатюры с императором Четвероевангелия из Монтекассино.



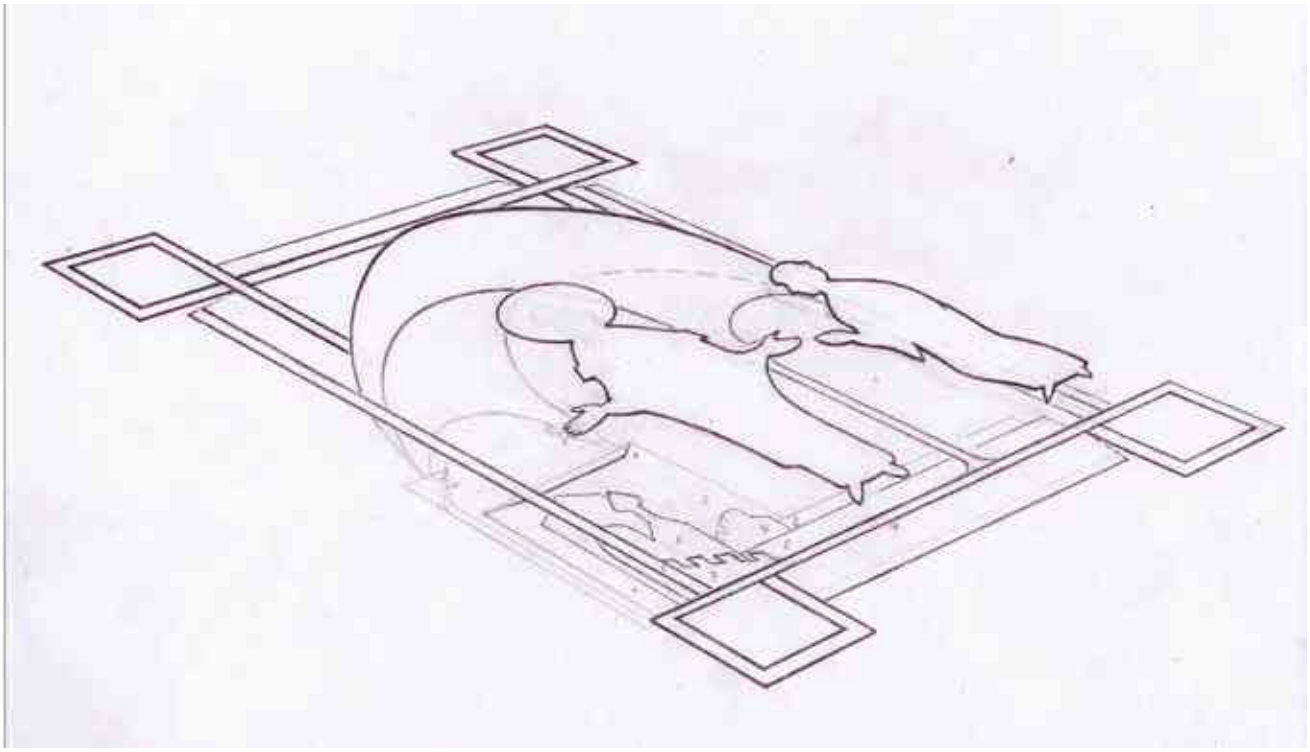
Илл. 260. Графическая схема пространственной организации декоративной страницы с Агнцем Сакраментария Генриха II.



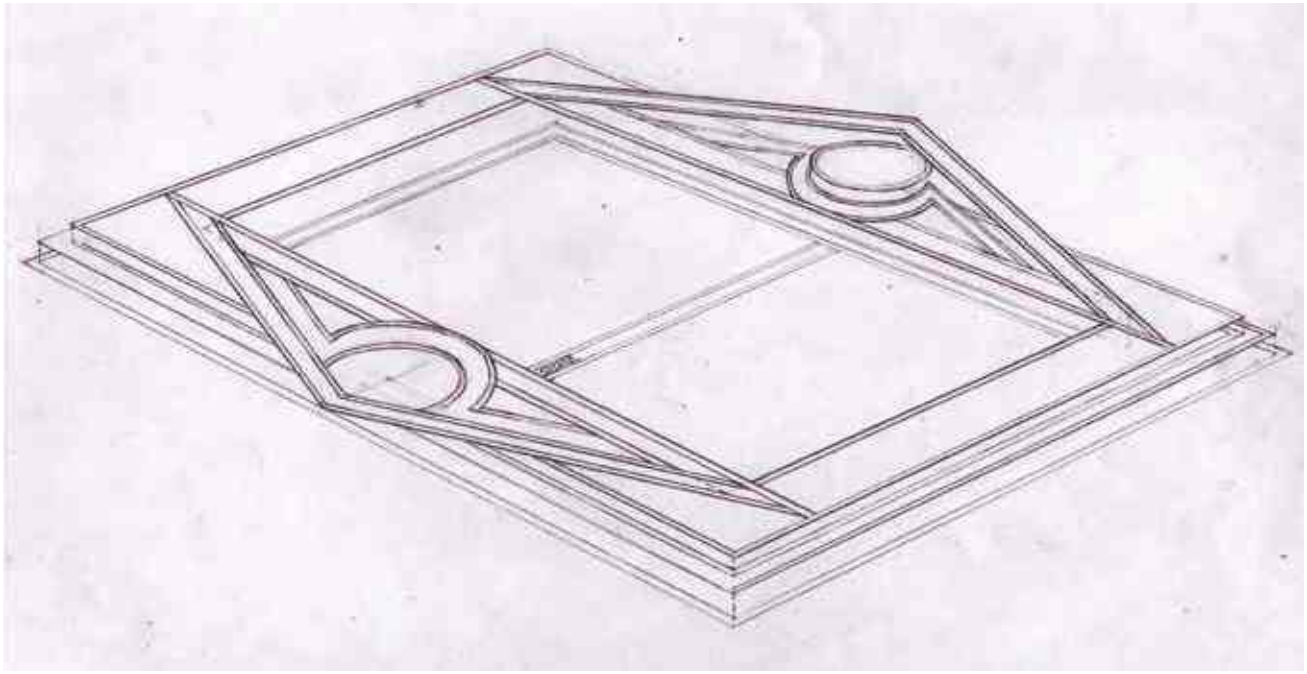
Илл. 261. Схема пространственной организации миниатюры с евангелистом Матфеем Кодекса Уты, München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol. 5v.



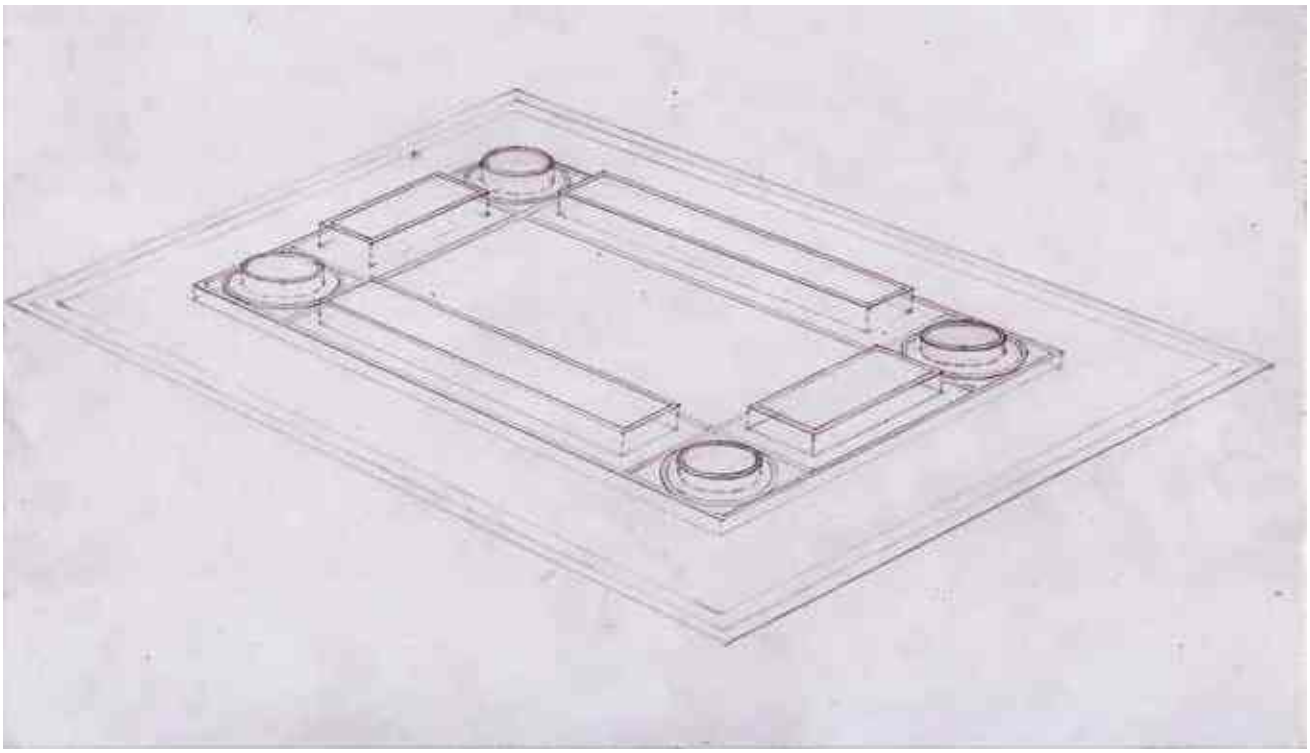
Илл. 262. Графическая схема пространственной организации миниатюры «Жены-мироносицы у Гроба» Сакраментария Генриха II.



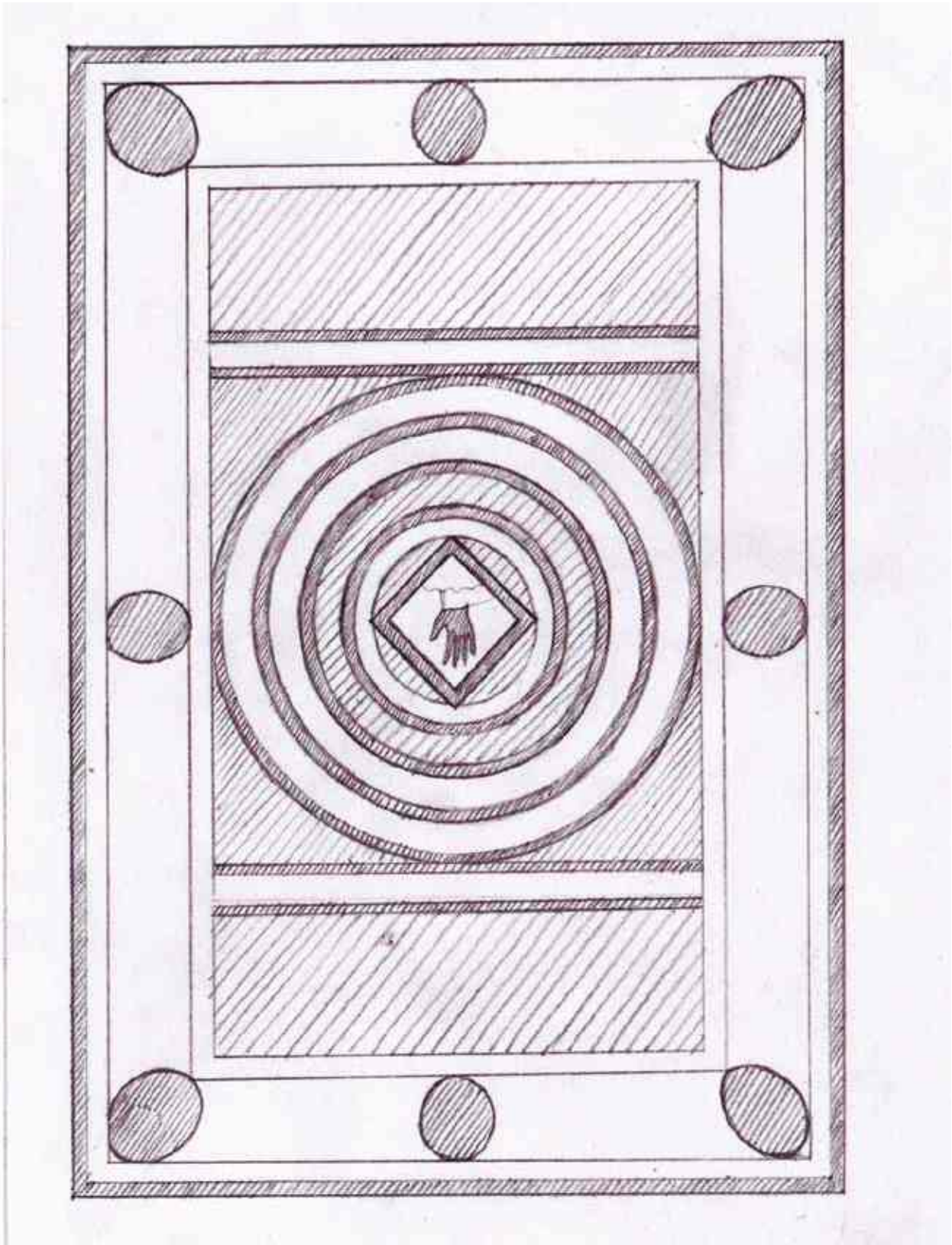
Илл. 263. Схема пространственной организации миниатюры «Месса св. Эрхарда» Кодекса Уты, Clm 13601, fol 4r.



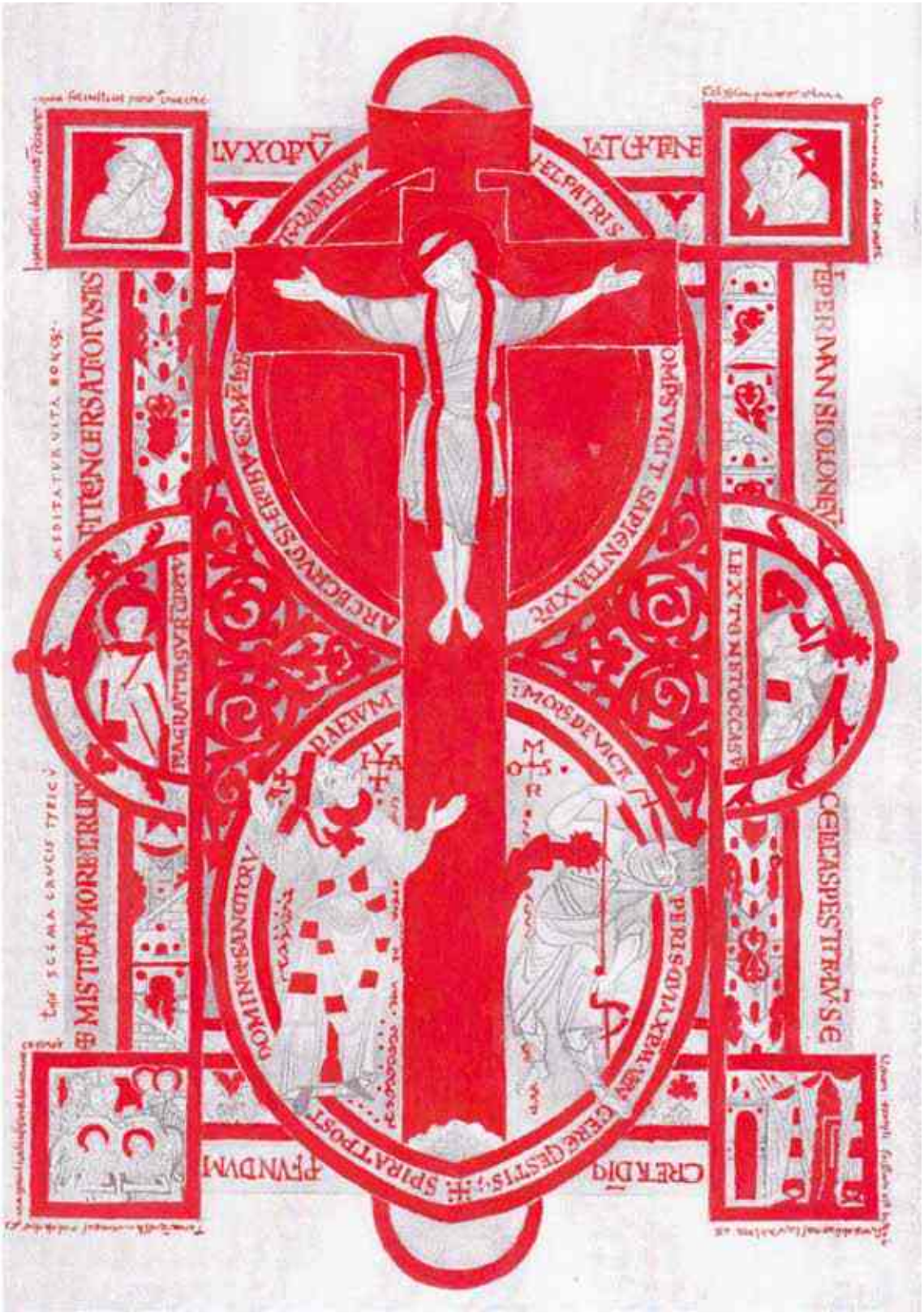
Илл. 263.1. Графическая схема пространственной организации декоративной страницы 12v с инициалом IN-cipit Сакраментария Генриха II.



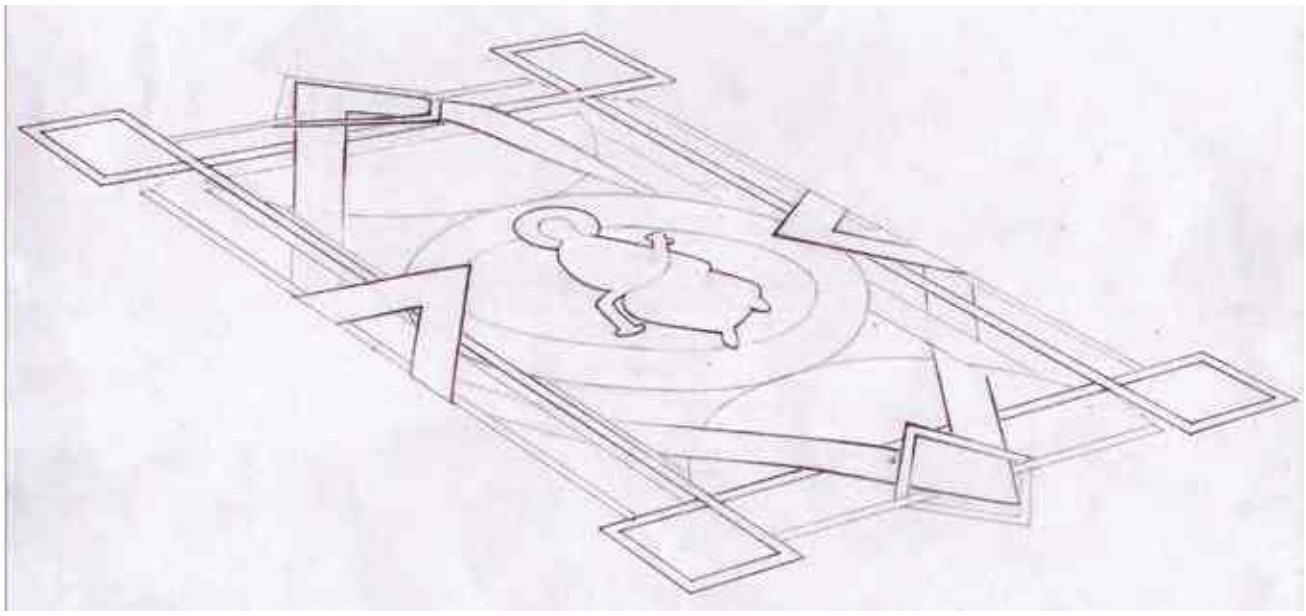
Илл. 263.2. Графическая схема пространственной организации декоративной страницы 12v с инициалом Liber sacramentorum Сакраментария Генриха II.



Илл. 264. Графическая схема распределения золотой краски в миниатюре с Божественной Дланью Сакраментария Генриха II.

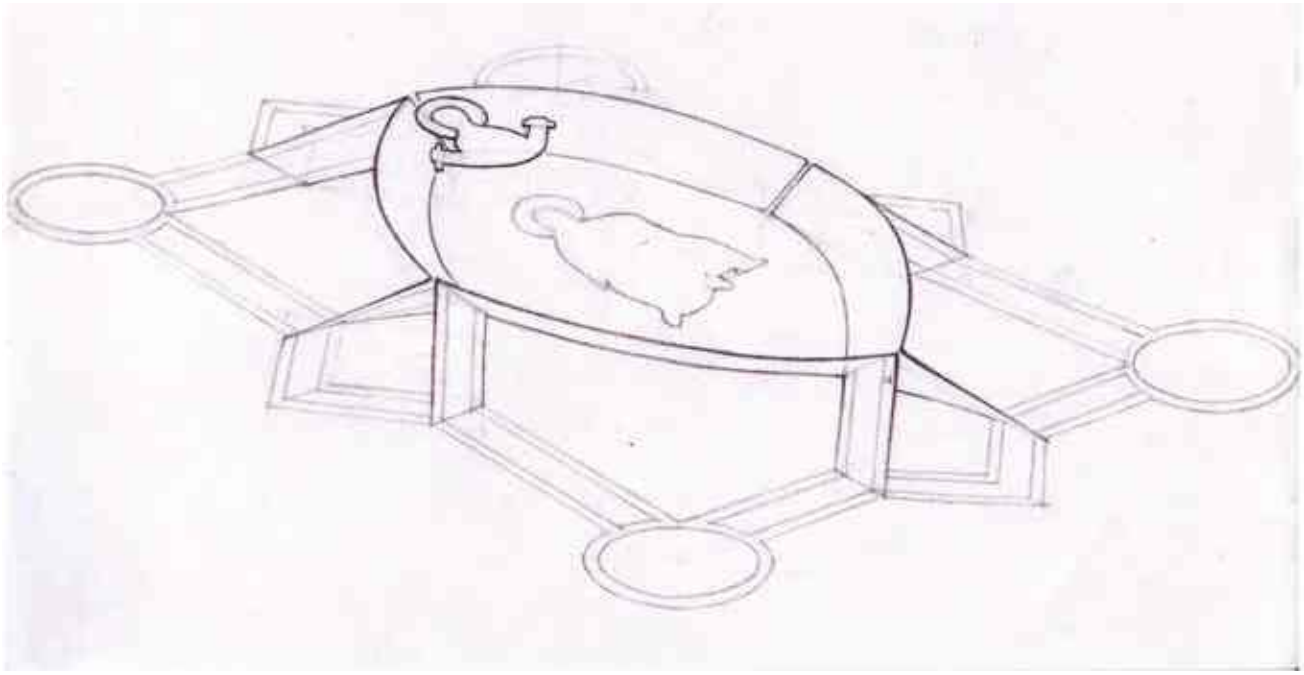


Илл. 265. Графическая схема распределения золотой краски по миниатюре Символическое Распятие Кодекса Уты. Красным выделены части миниатюры, исполненные золотой краской.



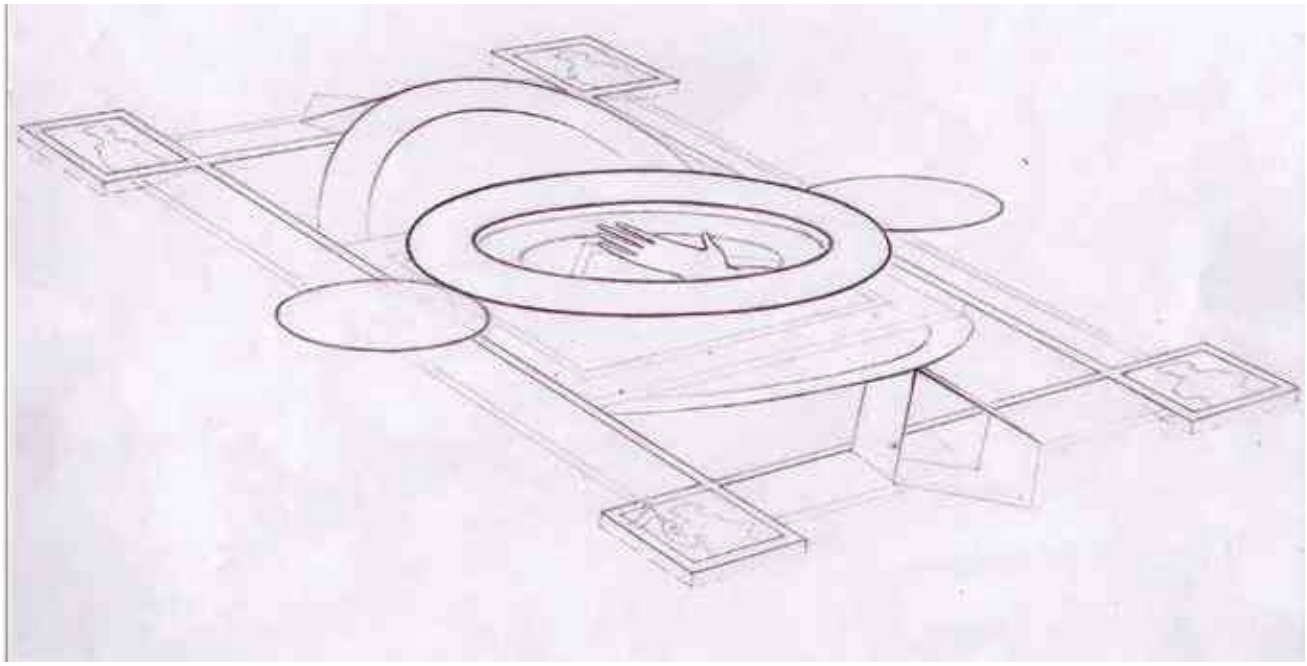


Илл. 266. Графическая схема пространственной организации миниатюры с евангелистом Матфеем Кодекса Уты и фрагмент миниатюры. Повороты в плоскости ленты орнаментальной рамки.



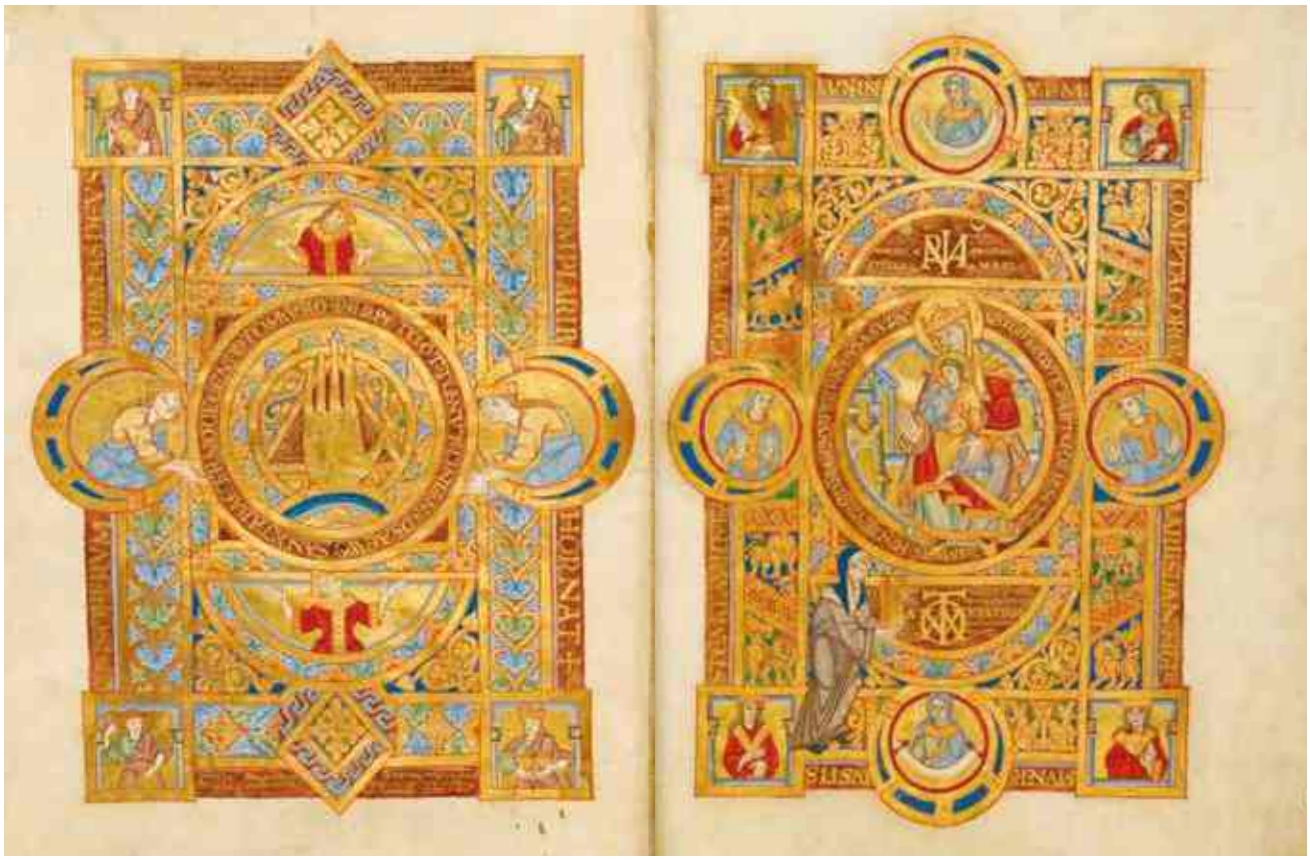


Илл. 267. Графическая схема пространственной организации миниатюры с евангелистом Матфеем Четвероевангелия из Монтекассино и фрагмент миниатюры. Повороты в плоскости ленты орнаментальной рамки.

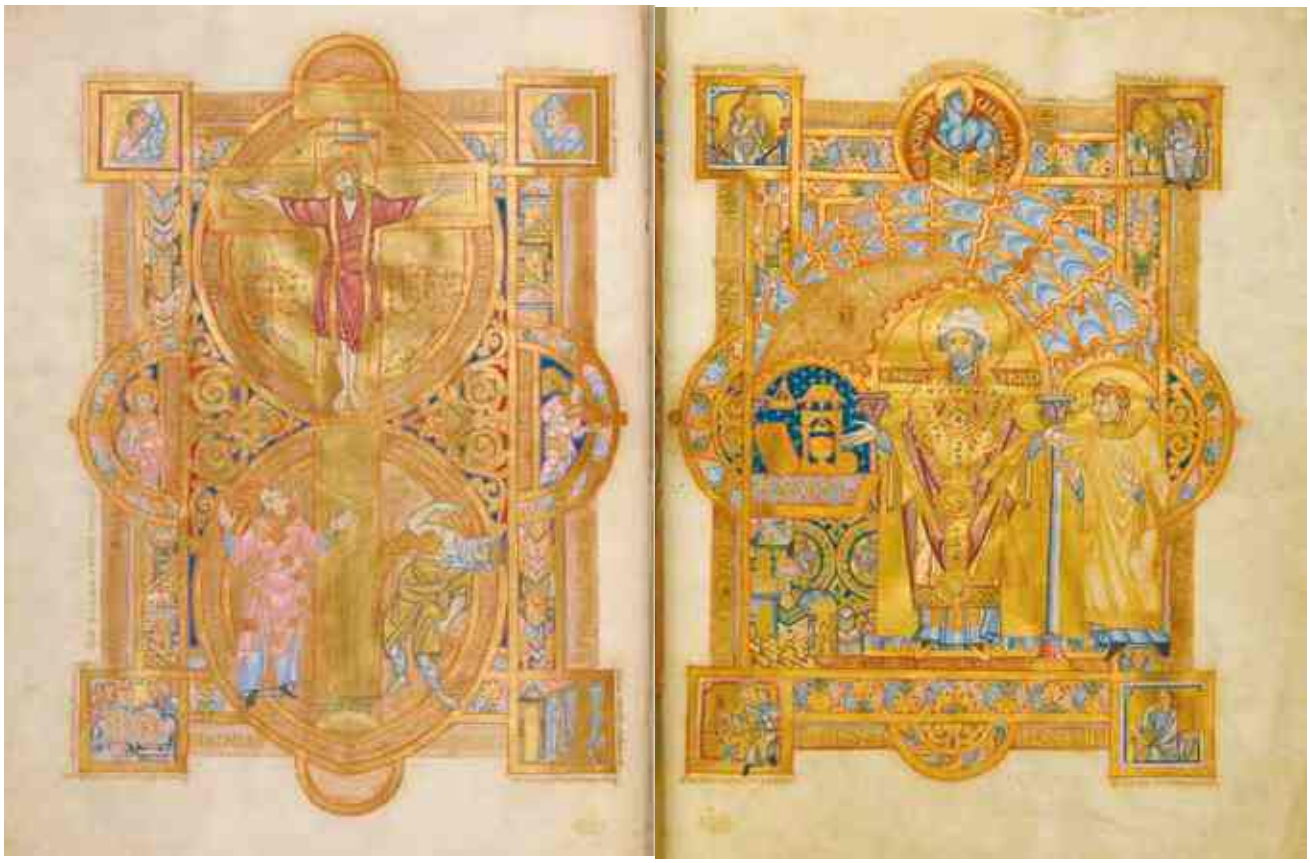




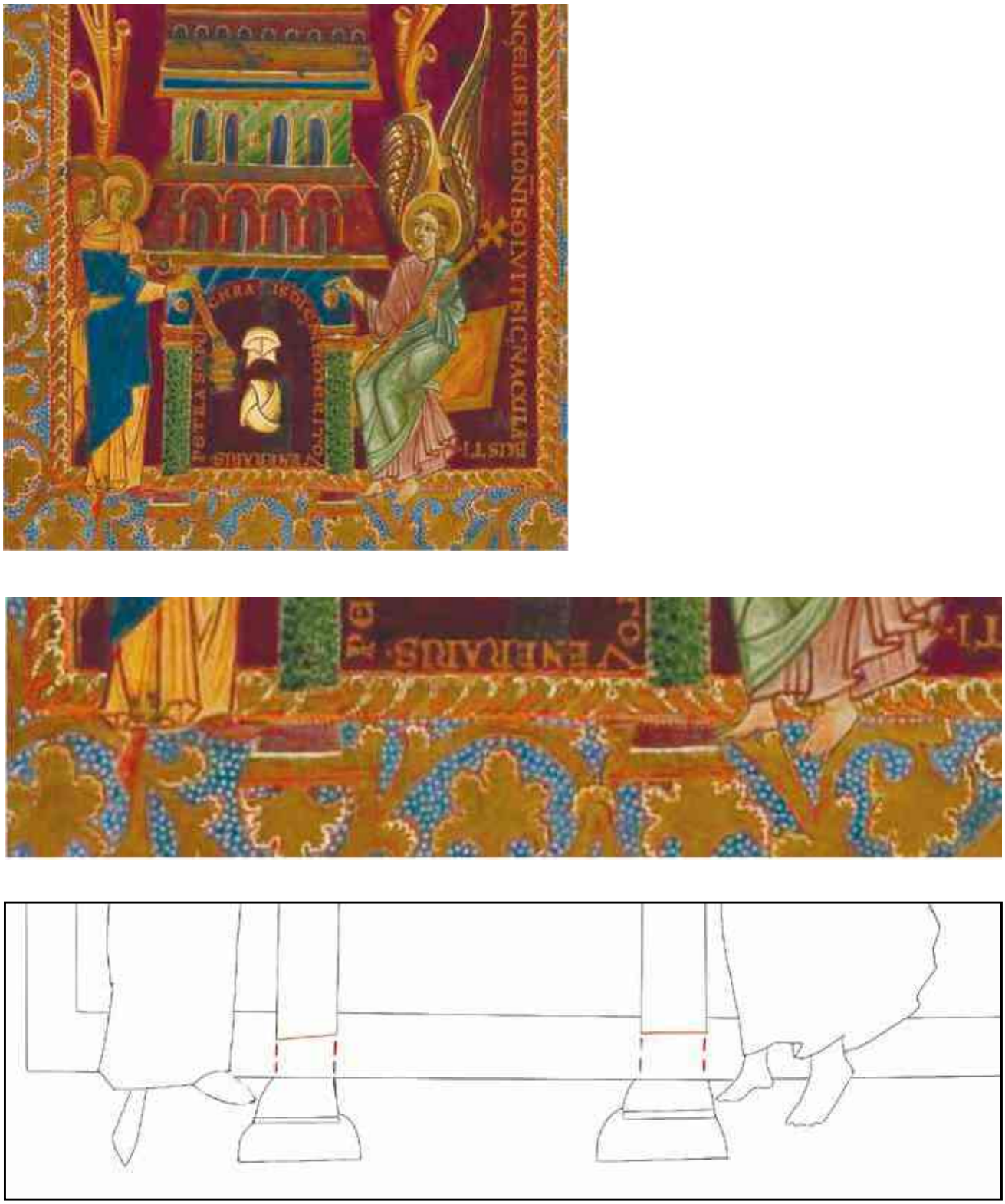
Илл. 268. Повороты в плоскости орнаментальных лент. Миниатюра с Божественной Дланью, фрагмент. Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol 1v.



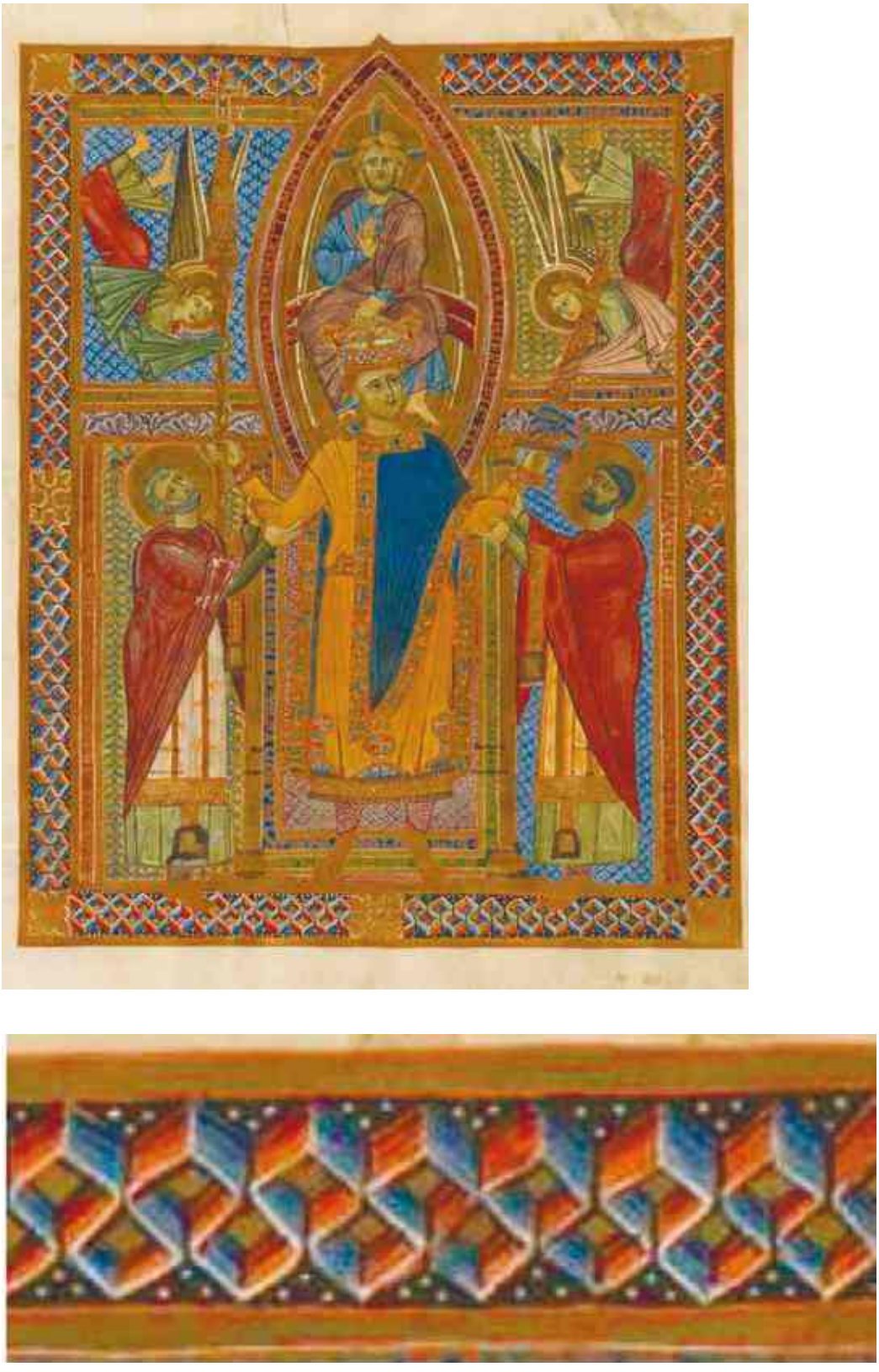
Илл. 269. Миниатюра с Божественной Дланью и миниатюра с аббатисой Утой и Девой Марией. Взаимодействие в развороте. Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol 1v, 2r.



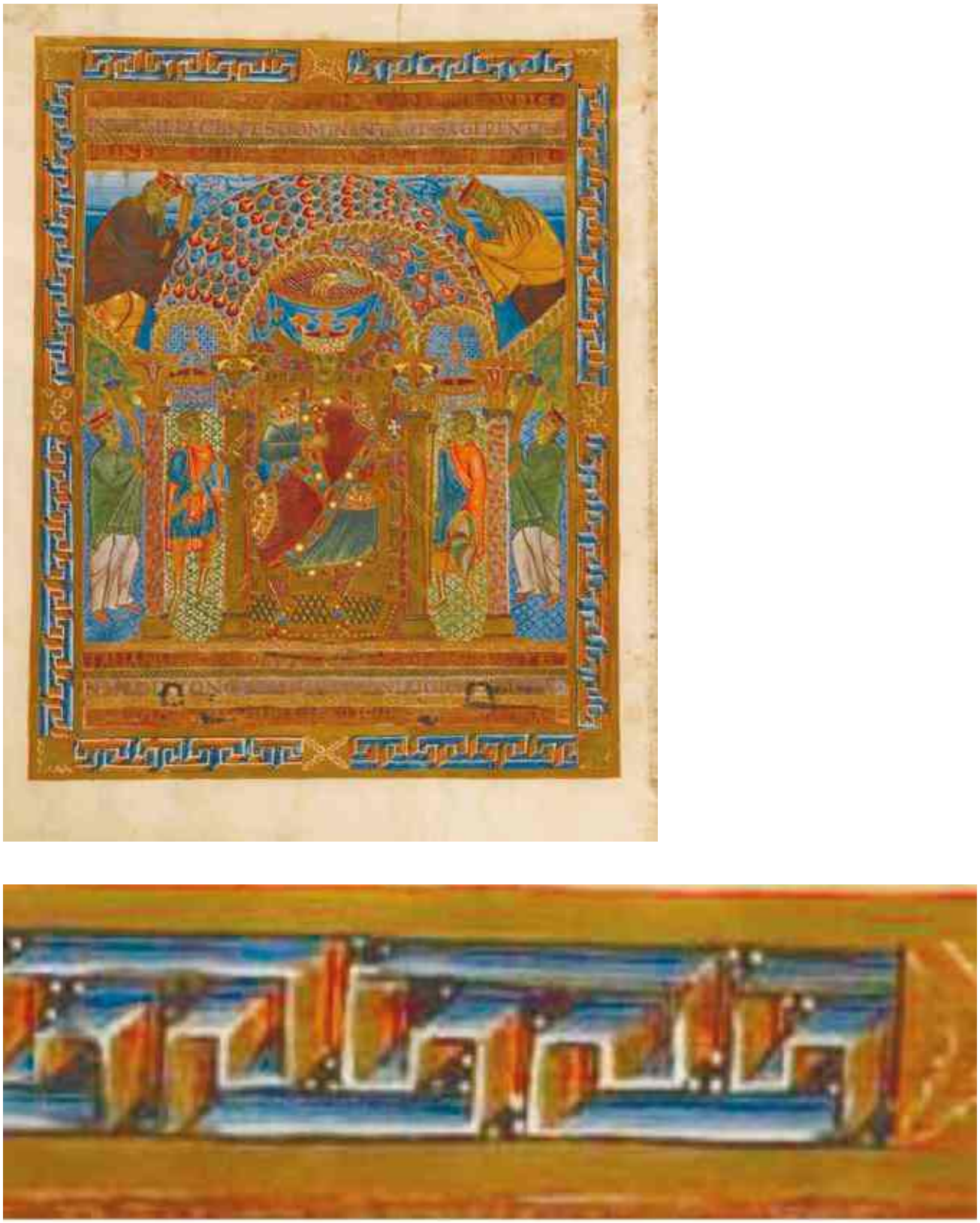
Илл. 270. Миниатюра «Символическое Распятие» и «Месса св. Эрхарда». Взаимодействие в развороте. Кодекс аббатисы Уты, Регенсбург, ок. 1020 г. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 13601, fol 1v, 2r.



Илл. 271. Сакраментарий Генриха II. Жены-мироносицы у Гроба. Общий вид центральной части миниатюры, увеличенный фрагмент и прорисовка. Красными линиями показано предполагаемое продолжение колонн под орнаментальной рамкой. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, folio 12v. Регенсбург, 1002 – 1014 гг.

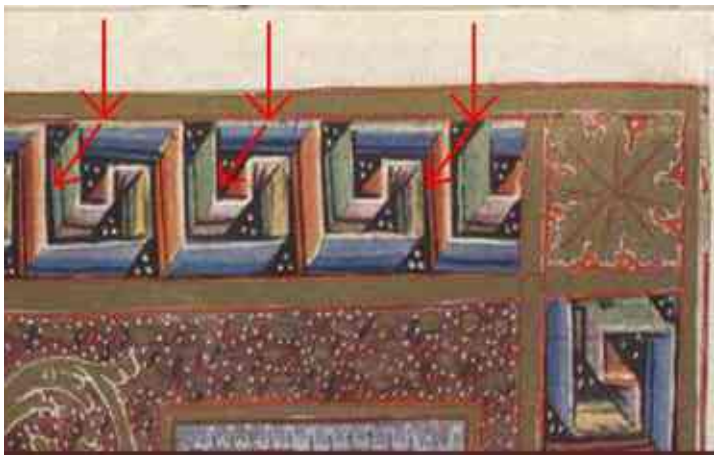


Илл. 272. Сакраментарий Генриха II. Фрагмент миниатюры «Божественное коронование» с ромбовидным трехмерным меандровым декором. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, folio 11r. Регенсбург, 1002 – 1014 гг.



Илл. 273. Сакраментарий Генриха II. Фрагмент тронного изображения правителя с Т-образным трехмерным меандровым декором. München, Bayerische Nationalbibliothek, Clm 4456, folio 11v. Регенсбург, 1002 – 1014 гг.





Илл. 274. Миниатюра с аббатом Рамвольдом. Фрагмент, трехмерный меандр в орнаментальной рамке композиции. Стрелками показана динамика взгляда зрителя при движении от периферии к центру листа. олотой Кодекс из Санкт Эммерам, Регенсбург, между 975 и 1000 г. München, BayerischeNationalbibliothek, Clm. 14000, fol. 1r.



Илл. 275. Миниатюра «Распятие» Штаммхаймского миссала. Los Angeles, J.P. Getty Museum, Ms. 64, folio 86r. Хильдесхайм, Монастырьсв. Михаила, ок. 1170 г.



Илл. 276. Миниатюра «Христос во Славе» Штаммхаймского миссала. Los Angeles, J.P. Getty Museum, Ms. 64, folio 85v. Хильдесхайм, Монастырьсв. Михаила, ок. 1170 г.



Илл. 277. Миниатюра «Пир в доме Иова». Библия Флорефф. London, British Library, Add MS 17737, Add MS 17738, folio 3v. Монастырь Флорефф, ок. 1170 г.



Илл. 278. Миниатюра «Пятидесятница». Миссал аббата Бертольда. New York, Morgan Library, M. 710, folio 64v. Weingarten, нач. XIII в.



Илл. 279 . Миниатюра «Распятие». Paris, la Bibliothèque de l’Arsenal, Ms.1186, folio 24 r Париж, ок. 1220 г.