⇒ Это заготовка статьи о книжной миниатюре Оттоновского периода. Вы ничем не можете помочь автору для улучшения данной статьи, увы — автор будет ковыряться сам.

Оттоновские евангелиарии. Цикл полностраничных иллюстраций в Оттоновском ренессансе и в XII в. Дальнейшее развитие каролингского типа портретов евангелистов. Развитие и усложнение христологического цикла. Проблемы византийских влияний. Изменения в иконографии. Нарастание мистицизма, отвлеченности, абстракции. Удаление от античных реминисценций. Формирование ряда черт романского стиля. Школы Оттоновской миниатюры. Расцвет **скриптория в Хильдесхайме** при аббате Бернварде (993-1020). *Библия Бернварда*, *Сакраментарий Бернварда*, ***Евангелие Бернварда*** – пример символико–аллегорической интерпретации, «умозрительной» иконографии. Эклектизм, отсутствие стиля – пример школы, формирование которой связано только с деятельностью конкретной исторической личности (аббата Бернварда).

«**Оттоновское Возрождение**» — краткий период (в конце X в.) подъёма культурной жизни в Германии при императорах Саксонской династии — Оттонах. При дворе Оттона I возродилась Академия, где собирались просвещённые люди. Здесь развивалась литературная деятельность, переписывались рукописи, предпринимались попытки распространения знания классической латыни и римской литературы. При дворе и некоторых соборах возникли школы.

Названо так по названию династии, правившей в Германии и Северной Италии с 919 по 1024 год, три представителя которой носили имя Оттон. Данный стиль искусства не совпадает в точности с хронологическими рамками правления Саксонской династии, захватывая также период Салической династии, чьё искусство не имеет специального названия.

В традиционной периодизации истории искусства, Оттоновское искусство следует за Каролингским искусством и предшествует романскому, хотя чёткой границы между ними нет. После смерти Карла Великого традиции оформления рукописей были сохранены в скрипториях Реймса, Тура и Меца. С IX века каролингская традиция начинает подвергаться ещё большему островному влиянию (так называемому франко-саксонскому), что привело к новой эре в оформлении книг — оттоновскому периоду (с X века). Как и эти указанные стили, Оттоновское искусство было преимущественно локализовано в нескольких небольших городах и важных монастырях, при дворе императора и его главных вассалов.

Образование в оттоновскую эпоху распространилось не только среди клириков, но и среди мирян, причём его могли получить и мальчики, и девочки. Многие знатные дамы говорили и читали на латыни и славились своей учёностью. Наиболее известной поэтессой была Хросвита Гандерсгеймская (вторая половина X века). При Оттоне II, женатом на византийской принцессе *Феофано*, усилилось греческое влияние. Особую пышность и утончённость приобрёл быт двора и феодалов.

Конец X — начало XI столетия были «золотым веком» немецкой средневековой миниатюры. Число дошедших до нас иллюстрированных рукописей позволяет гораздо более отчетливо проследить ход развития оттоновской живописи, чем фрагменты монументальных росписей.

Общая характеристика

Подъем книжного искусства был связан с монастырской реформой, предпринятой императорами Оттоновской династии. Установив власть над епископальной Церковью, императоры стремились подчинить себе непосредственно и крупнейшие аббатства. Первыми были монастыри Лотарингии (близ Метца и Трира), Швабии (на острове Рейхенау) и Баварии (Регенсбург), за которыми последовали и другие. Скриптории этих монастырей стали изготовлять рукописи по заказам императоров, придворных и высшего духовенства. Чаще всего это были Евангелярии или книги, связанные с богослужением, также как Перикопы и Сакраментарий.

Поэтому основными сюжетами миниатюр становятся эпизоды Нового Завета, который иллюстрируют теперь гораздо более полно, чем в рукописях каролингской поры. Как и монументальная живопись, оттоновская миниатюра опиралась первоначально на традиции раннехристианского и каролингского искусства, однако оформление книг отличается невиданной ранее роскошью. Впервые в миниатюрах широко используется золото, которое применяется не только для декорировки отдельных элементов изображения, но и для сплошной заливки фонов. В этом сказалось влияние византийского искусства, особенно усилившееся после приезда принцессы Теофано.

Памятников книжной миниатюры Оттоновского периода сохранилось довольно много. Как и архитектура, книжная иллюминация была связана в первую очередь с каролингскими, потом — с византийскими образцами. Главными заказчиками миниатюр остаются императоры, однако уже к началу 11 в. с императорскими заказами начинают конкурировать монастырские.

Принято выделять **три основных школы оттоновской миниатюры** — школа Райхенау (главная область императорских заказов, правда, Ч. Додвелл считает, что рукописи, относящиеся к этой школе, изготовлены в Лорше и Трире), регенсбургская и кельнская школы.

Крупнейшие рукописные мастерские эпохи Оттонов находились в Регенсбурге, Рейхенау, Кельне, Эхтернахе, Фульде. Самые роскошные и богато иллюстрированные рукописи изготовлялись в монастырских скрипториях, чаще всего Райхенау или Эхтернаха.

Самые многочисленные императорские заказы делаются в **монастыре Райхенау, «счастливом острове» на Тегернзее в Баварии.** Уже в конце 10 в. Герон, архиепископ Кельнский и Эгберт Трирский обращаются в Райхенау (Augia dives) с заказами, в начале 11 в. — Генрих II заказывает там рукописи для Бамбергского собора; к середине 11 в. — Генрих III Франконский делает свои заказы уже в Эхтернахте.

О месте возникновения оттоновского книжного искусства высказывались разные точки зрения. Долгое время становление новой художественной традиции связывали с мастерскими острова Рейхенау, где изготовлялось огромное количество рукописей для императорского двора и духовенства, однако теперь большинство исследователей склонно искать ее истоки в декорировке рукописей скрипториев Лотарингии и в особенности Трира. Во главе трирской епархии стоял в 977—993 годах архиепископ Эгберт, занимавший должность императорского канцлера при Оттоне II. Эгберт покровительствовал развитию книжного дела и был заказчиком ряда роскошных рукописей. В оформлении их принимал участие выдающийся художник, индивидуальный почерк которого удается проследить в миниатюрах ряда рукописей. Условно его именуют «Мастером св. Григория». Рукопись эта, содержащая послания Папы Григория 1 Великого, была заказана Эгбертом около 983—985 годов и подарена собору в Трире.

От нее дошли лишь два разрозненных ныне листа, хранящихся в Трирской городской библиотеке и в Музее Конде в Шантийи. Оба листа украшены большими страничными миниатюрами, принадлежащими к числу шедевров оттоновской книжной графики.

Особенности

Для «Оттоновского Возрождения» характерно усиление культурных связей с Византией. Это особенно сказалось на расцвете книжного дела и миниатюристики, главным центром которых стал монастырь Райхенау.

Чтобы представить себе, чем отличается оттоновская миниатюра от каролингской, достаточно посмотреть на несколько явно копийных рукописей. Так, Лоршское евангелие придворной школы Карла явно послужило образцом для ***евангелия Герона*** — одного из первых заказов в Райхенау. Лист с Христом на троне в круглом сиянии славы сохраняет общую композицию, тип Эммануила, позу и жест, но теряет все то, что составляло неотъемлемую часть раннекаролингской миниатюры — составные рамки, включение надписей во фронтиспис, «окошки» с пространственным

изображением ангелов, объемный меандр. Те же процессы видны в раннеоттоновской ***псалтири Эгберта Трирского*** — пурпурные фоны заняты лишь византийскими орнаментами и крупными, во весь лист, фигурами заказчиков. Фигура укрупняется, тип лица сменяется с римского портрета времени Августа на константиновский, исчезает перспектива, орнамент становится крупнее и проще, одним словом, структура изобразительного поля становится совершенно другой — отныне искусство интересует только человеческая фигура, экспрессия лица и жеста.

Используя каролингские образцы, мастера оттоновского периода заимствовали из них прежде всего классические пропорции человеческой фигуры, а также некоторые иконографические формулы, например изображение сидящих на троне под арками евангелистов. Вместе с тем в их произведениях усиливается заложенное еще в каролингском и англовинчестерском искусстве стремление к экспрессии.

Нередко оно приводит оттоновских художников к деформации человеческой фигуры. Причудливо изогнутые тела, непомерно вытянутые руки или преувеличенно длинные пальцы, выкатывающиеся из орбит глаза становятся признаками оттоновской миниатюры, в особенности в рукописях школы Рейхенау. С течением времени книжная иллюстрация оттоновского времени отходит и от живописной манеры раннехристианской и каролингской миниатюры, приобретая черты плоскостности, графичности и локальности цвета.

Любимый тип рукописи этого времени — евангелистарий или перикопы — сборник евангельских чтений. Таков т.н. **кодекс Эгберта 985 г.,** включающий 55 миниатюр — 4 портрета евангелистов, посвятительная миниатюра с писцами Керальдом и Херибертом, и 50 новозаветных сцен, занимающих целый лист или часть листа. Здесь наравне с использованием ранних прототипов прослеживается рождение нового типа изображения — группы фигур в абстрактном пейзаже — с простым однотонным поземом и рассветно-закатным, отмытым от бледно-розового до бледно-голубого, проникнутым сакральным холодом небом. «Отныне человек выделяется из природы и становится ее господином» — написал Жак Ле Гофф по поводу истории земледелия этого времени, но то же можно сказать и о структуре изображения.

Часто, в связи с появлением композиций на богословски сложные, неповествовательные темы, этот рудиментированный пейзаж делается и вовсе абстрактным — так, в замечательной миниатюре из Бамбергской песни песней, изображающей т.н. «Пурпурное восхождение», процессия святых движется от купели по спиралевидной облачной гряде на фоне бледно-розового неба вслед за персонификацией Церкви к стоящему на вершине этого завитка облаков Распятию.

——- вики ———

Школы

О монастыре Райхенау

Монастырь Райхенау

Монастырь Райхенау (нем. Kloster Reichenau) — бенедиктинский монастырь на острове Райхенау на Боденском озере. В одном ряду с Санкт-Галленским аббатством и монастырём в Фульде принадлежит к наиболее значительным памятникам эпохи Каролингов в Германии. В монастыре находятся церкви Свв. Марии и Марка, Свв. Петра и Павла и Св. Георгия, построенные в IX—XI вв. В монастыре сохранилась настенная роспись, считающаяся самой древней в Германии.

Монастырь включён в список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО в 2000 году.

Основан в 724 году епископом св. Пирмином в преимущественно языческой на тот период времени Алемании. По легенде св. Пирмин, прибыв на остров Райхенау, изгнал с него водяных змей. Там, где на остров ступила его нога, забил родник.

Первый расцвет монастыря приходится на VIII—IX вв. — период христианизации Алемании. При аббате Хейтоне монастырь установил связи с Византией, в нём изучали греческий язык. Согласно «Книге побратимов» монастыря Райхенау в 870-е гг. в нём останавливался апостол славян святой Мефодий, изгнанный своими оппонентами из Моравии в Швабию, а также его греческие миссионеры-спутники. Скорее всего именно в Райхенау был составлен «Баварский географ» (традиционное название по месту позднейшего хранения в Мюнхене) — каталог этнонимов Центральной и Восточной Европы, где упоминается Русь (Ruzzi) и ряд неизвестных по другим источникам славянских и балтийских племён. Аббатом монастыря Райхенау в 40-х гг. IX в. был Валафрид Страбон.

Второй культурный расцвет Райхенау относится ко времени Оттоновского Возрождения. Благодаря покровительству Оттонов I и II получила известность школа книжной миниатюры монастыря Райхенау. В XI веке в монастыре жили и работали известный средневековый учёный и теоретик музыки Герман из Райхенау, а также Берно из Райхенау (аббат монастыря в 1008-48 гг.).

На рубеже X и XI столетий остров Рейхенау стал главным центром книжного искусства оттоновской Германии, монастыри которого находились под особым покровительством Оттона III и его кузена Папы Григория V, возведенного на папский престол в 996 году. Рейхенау стал центром монастырской реформы и важнейшей опорой трона.

Монастырь был секуляризирован в 1803 году. В 2001 году на острове поселилась небольшая группа монахов-бенедиктинцев.

Иллюминованные рукописи школы Рейхенау принадлежат к числу самых роскошных по оформлению книг оттоновской Германии. Здесь сложился «имперский» стиль, отвечавший вкусам правителей государства и его элиты. Однако Рейхенау был хотя и важным, но не единственным центром книжного искусства Германии конца X — начала XI века. Значительнейшие местные школы сложились при монастырях Кёльна, Эхтернаха, Фульды, Регенсбурга.

Все они в какой-то мере испытали влияние искусства Рейхенау, однако некоторые школы вырабатывают свою манеру.

Школа Райхенау-Трир

Одна из самых значительных в Оттоновской империи, выполнение императорских заказов. Начало – 60-е годы X века. Черты школы — духовность содержания и экспрессия форм, типичные для оттоновского искусства в целом. Сложение стиля – после 980 года. Отсутствие последовательной эволюции, многие группы рукописей стилистически противоположны.

Название школы связано с расположенным на одном из островов Боденского озера (верховья Рейна) монастырем Рейхенау, скрипторий которого на протяжении многих десятилетий был местом создания первоклассных иллюминованных манускриптов. В монастыре сосредоточились лучшие художники эпохи, что неудивительно, ведь император Оттон III и папа Григорий V деятельно покровительствовали обители. Это покровительство отчасти определило и характер художественной продукции скриптория – религиозные мотивы деятельно соперничали с политическими. Причем нередко для выражения истин политических (по преимуществу незамысловатых, вроде «Оттон III – могущественный государь, достойный преемник Карла Великого и древних цезарей») использовались религиозные аргументы. И наоборот, для донесения высоких духовных истин в роскошных манускриптах школы Рейхенау охотно использовался светский, мирской инструментарий создания «неизгладимого впечатления» – оклады оковывались золотом, украшались врезками из слоновой кости, до крайнего предела насыщались жемчугом и драгоценными камнями.

Круг ранних рукописей Райхенау (время епископа Трира Эгберта, 977-993):

- *Кодекс Эгберта* (ок. 985, евангелиарий, один из лучших оттоновских манускриптов, развернутый христологический цикл, участие МастераRegistrum Gregorii и других художников).

- *Псалтырь Эгберта* (ок. 983, серия блестящих инициалов во всю страницу под влиянием манускриптов из Сен Галл. Квадратный нимб Эгберта – свидетельство знания римской традиции).
- *Кодекс Геро* (копия Евангелия из Лорша – проблема соотношения копии и оригинала в оттоновскую эпоху).
- *Сакраментарий Петерсхаузен* – также копия листа с Маэстой из Лорша. Две особенности копирования – художник следует более точно каролингскому образцу, не переосмысляя его в духе новой эпохи и применяет иконографию Маэсты для изображения Богоматери (или Ecclesia). Сходство его орнамента с Кодексом Геро.
- Особенности ранних памятников: стилистическое сходство с итальянскими рукописями IX века (Кодекс Эгина, Веронский кодекс, Верчельский кодекс) из-за общего сходства стиля Райхенау с искусством северной Италии.
- Истоки влияния североитальянского художественного типа на ранних этапах сложения школы: А) подражание находящейся в Райхенау рукописи Изложения католической веры св. Амвросия (?), Б) обращение североитальянских художников и мастеров Райхенау к одним и тем же более ранним образцам (?).

***Зрелый стиль Райхенау* (так наз. стиль Лиутара)** – вне классического искусства Мастера.

- *Евангелие Оттона III,* Аахен (Евангелие Лиутара), ок.990 г. – поворот к новому, оттоновскому, стилю. Византийские влияния, особенно в иконографии христологических сцен. Сцена Апофеоза Оттона III – пример применения иконографии Маэсты для прославления императора. Опора на Комментарии св. Августина на Псалтырь (90 псалом).
- *Евангелие Оттона III, Мюнхен*, ок.1000 г. Наиболее роскошный манускрипт Оттона III. Сцена Поклонение Оттону частей империи, Портрет евангелиста Луки.
- *Две рукописи с комментариями Ветхого Завета – Комментарии на пророка Исаию, Комментарии на Песнь песней*, кон. X века. Уникальная иконография, сочетание инициалов с фигурами.
- *Кодекс из Бамберга, ок.1002. Евангелие нач. XI века* (сейчас в Мюнхене) – Иисус Христос в древе жизни.
- *Евангелиарий Генриха II*, около 1007-1012: вершина зрелого стиля Райхенау, кульминация экспрессии, передача иррациональных и мистических настроений. Поклонение волхвов, Три Марии у гроба Господня, Благовещение пастухам.
- *Апокалипсис из Бамберга*, около 1020 — вторая рукопись, выполненная здесь для Генриха II.

***Райхенау в 30-е годы XI века*:** апогей влияния школы, стиль становится образцом для очень многих скрипториев.

- *Евангелие из Лимбурга* – выполнено для Конрада II.

Неспособность стиля Райхенау к изменению и эволюции к искусству XII века. С одной

стороны – лучшее выражение оттоновского искусства в иллюминации, с другой – без перспективы к развитию в сторону романики. К концу в оппозиции XI века –к Кельну.

В рукописях зрелого периода **школы Райхенау (т.н. группе Лиутара)** появляются также золотые фоны, полностью «съедающие» пространство. Очень узнаваемый физиогномический тип, восходящий, видимо, к позднеримскому портрету, характерен для всех персонажей этих миниатюр. Не менее характерно тяготение к репрезентативным, догматическим сценам.

В одном из самых значительных памятников миниатюры этого времени — **Евангелиарии Оттона III** — евангелисты представлены не как обычно, пишущими за пюпитрами, а в триумфальной, исключительной, не получившей никакого развития иконографии — в мандорлах, несущими подобно атлантам свои символы и облака, наполненные пророками и ангелами. У подножий их тронов — источники воды живой с пьющими из них животными.

Правилом, а не исключением становятся посвятительные страницы с портретом заказчика-императора на троне. Римская императорская иконография, уже в 4 в. ставшая иконографией Христа, вновь возвращается к земному императору. Таков портрет Оттона II **из «Регистра Григория» 980-х гг.**, где император восседает на троне под балдахином, окруженный персонификациями провинций. В Евангелии Оттона III портрет занимает уже целый разворот, император, сидящий на троне, окружен приближенными, а с другой стороны к нему приближаются четыре женских фигуры, несущие дары. Они олицетворяют четыре провинции Империи, завоеванные Оттонами в ходе славянских войн и похода на Рим — Германию, Рим, Галлию и Славинию. Обилие персонификаций — абстрактных понятий, географических объектов или добродетелей и пороков, изображенных в виде людей — явно римское наследие, и иногда оно принимает довольно курьезные формы. Христос во славе из Бамбергского евангелиария изображен в мандорле на фоне стилизованного Древа жизни, корни которого поддерживает полуобнаженная женская фигура — «Источник жизни», а каждый из символов евангелистов поддерживается своеобразной кариатидой в виде обнаженной по пояс женщины с истекающими от пояса струями воды — это персонификации райских рек.

Повествовательные циклы в рукописях школы Райхенау — результат полного исчезновения среды и превращения поля изображения в двухмерную плоскость. 2 горизонта — ближнего и дальнего плана, которые наметились в Реймской школе эпохи каролингов, превратились в двухъярусные композиции, такие, как Вход в Иерусалим из евангелия Оттона III, где отроки израильские, чтобы постелить свои одежды под ноги ослу, забрасывают их на второй этаж, вставая на цыпочки. Золотой фон, рассветное небо, архитектурный декор стали комбинироваться в одном поле — так, апостолы в сцене Омовения ног из той же рукописи, входят из холодного прозрачного неба в архитектурную ячейку, заполненной золотым фоном, а в сцене Казни Иоанна Крестителя темница изображена в виде маленького городка, зависшего в золотом фоне, и содержащего среди стен и башен одно только обезглавленное тело Иоанна., в

то время как палач с мечом стоит внизу, на маленьком холмике перед золотым фоном.

Такое тяготение к абстрактности пространства, пафосу жеста и вынужденности позы ярко проявилось в иллюстрациях к т.н**. Бамбергскому апокалипсису (ок.1020) —** нужная степень абстракции, необходимая для передачи нашествия саранчи с человеческими лицами, съедения Иоанном книжки или изображения стеклянного моря, смешанного с огнем, в виде женского лица, уже была достигнута к этому моменту в оттоновской живописной традиции.

Еще один «пророческий» прием — немотивированная экспрессия, невидимый ветер, волнующий сразу во всех направлениях складки одежд абсолютно статичных фигур жен-мироносиц и крылья ангела в знаменитой миниатюре «Жены-мироносицы у Гроба Господня» из Перикоп Генриха II (1007-1012), в сочетании с пафосом жеста и взгляда обещающая стать одним из ведущих приемов зрелого романского стиля.

Фульда

Школа Фульды – старые традиции, расцвет скриптория в каролингские времена, прекрасная организация, сложение собственного стиля.

Сохранение каролингских влияний в конце X-начале XI веков.

Наиболее распространенный тип манускриптов – сакраментарий.

Кодекс Wittikindeus (970-980) – по утраченной каролингской модели. Стиль и орнамент – типичны для Фульды.

Сакраментарий из Фульды, кон. X века (сейчас в Геттингене, богатейший орнамент, серия сцен из Нового Завета, праздники святых, выбор сцен напоминает Сакраментарий Дрогона).

Влияние школы Карла Лысого.

Второй сакраментарий (сейчас в Берлине, конец X века). Лист с календарем – сохранение через каролингов античной традиции персонификаций календарей и портретов месяцев.

Лекционарий из Фульды, кон. X века.

Жизнь св. Килиана и св. Маргариты, конец X века – формирование типа иллюстрированного агиографического кодекса. Распространение этого жанра с XI

века.

Часослов Оттона III из Майенса. Сцена Поклонения Оттона III Маэсте: значение византийских влияний.

Аббатство Фульда было основано в 744 году святым Стурмием, учеником святого Бонифация, став автономной единицей местной церкви и одним из центров христианской миссии в Германии. В монастыре был принят устав Святого Бенедикта. Уже при жизни св. Бонифация аббатство в Фульде обзавелось землями в Саксонии и Тюрингии. С 751 года аббат подчинялся не местному епископу, а напрямую папе римскому. К мощам св. Бонифация не иссякал поток пилигримов. При аббате Рабане Мавре в 822—844 гг. в монастырских стенах проживало свыше 600 монахов. К началу 820-х гг. восходит крипта, где хоронили братию (ныне церковь св. Михаила).

Фульда вошла в историю как один из центров каролингского возрождения. Отсюда рассылались миссии по всей Саксонии. Монастырь славился своим скрипторием и библиотекой, где хранилось не менее 2000 рукописей. В настоящее время основная часть монастырских архивов хранится в Марбурге.

Школа Фульды особенно активно использовала каролингские решения – преимущественно восходящие к школе Ады (*Одной из первых по времени своего расцвета школ, центр которой следует искать, по-видимому, в районе Трира и Аахена или в Лорше. Ее называют часто «школой Годескалька» по имени художника, исполнившего между 781 и 783 гг. по заказу Карла Великого и его жены Хильдегарды наиболее раннее произведение этого типа — рукопись евангелия Парижской Национальной библиотеки. Эта школа также известна под именем «школы рукописи Ады» — по одному из ее шедевров, евангелию, переписанному около 800 г. для аббатисы Ады, предполагаемой сестры Карла Великого. Третий выдающийся памятник этой группы — евангелие, происходящее из монастыря Сен Медард в Суассоне (около 827 г., Парижская Национальная библиотека)*).

Стиль Мастера Registrum Gregorii: один из лучших художников эпохи Оттонов и Средневековья в целом, знаток греческого языка, каролингских и византийских образцов. Работал для Эгберта и Оттона III. Корни его искусства – в поздней античности, очевидна опора на неизвестный античный манускрипт типа Кведлинбургской Италы. Исключительное для эпохи понимание античного искусства. Возможно занимался реставрацией и украшением старых рукописей (часто его листы включены в более ранние манускрипты). Его стиль – определяющий для искусства Трира времени Эгберта. *Registrum Gregorii* – после 983 г. (Оттону II поклоняются части империи, Григорий Великий со своим писцом). Участие в иллюминировании *Кодекса Эгберта* – Избиение младенцев, Иисус Христос и центурион, Лист с портретом Эгберта

между монахами Керолдом и Херибертом. *Сакраментарий из Лорша*, ок.980 – Сцена Распятия с Марией и Иоанном. *Евангелие Сент Шапель*, ок.984 – Евангелист Иоанн и Иисус Христос во славе. Значение этого памятника для стиля Эхтернаха. *Евангелие ок. 996 г.* – последняя работа Мастера. Огромное влияние памятника на искусство Кельна.

Евангелие Санкт Максимина, Трир – под влиянием Мастера.

Школа Кельна

Школа Кельна – уникальный характер ее стиля, три основных его компоненты – каролингская иллюминация, византийское искусство, творчество Мастера Registrum Gregorii. Более заметное влияние античной живописи, следы античного «импрессионизма» и иллюзионизма. Развитие стиля с конца X до конца XI века. Особый расцвет – первые два десятилетия XI века. Устойчивость, богатство и разнообразие системы украшения манускриптов – орнамента, инициалов, портретов, исторических сцен. Местонахождение скриптория – Санкт Панталеон (?). ***Евангелие Санкт Гереон***, после 996. В характерной таблице канонов, Маэсте, декоративных страницах, портретах Евангелистов — черты сложившегося стиля школы. Влияние Мастера Registrum Gregorii (оформление таблицы канонов, декоративных страниц). Византийская и античная традиция портретов Евангелистов – без символов. *Сакраментарий Санкт Гереон*, между 996 и 1002. Более заметное влияние Византии, особенно в решении новозаветных сцен: Святые жены у Гроба Господня, Стражники у Пилата, Благовещение. Сочетание византинизмов с чисто оттоновскими чертами – экспрессией, динамикой. ***Кодекс аббатисы Хитды*** – лучший манускрипт. Подробный цикл Нового Завета — 15 сцен. Иисус Христос останавливает бурю, Крещение Христа.

Поздний период – 30-е и последующие годы. Группа рукописей, называемая “riche”. Эволюция стиля, особенно под влиянием искусства Райхенау. ***Кодекс Хиллинус*** – авторство художников из Райхенау. *Евангелие из Бамберга*, сер. XI века.

Конец XI века – трансформация стиля и эволюция в сторону романики. Рукописи группы “severe”. ***Евангелие аббатства Абдингоф.*** Сцена Миссии апостолов.

Совершенно особенная живописная традиция складывается в Кельне. **Кельнская школа миниатюры** связана как с ранним Райхенау, так и с византийскими влияниями. Кельнский архиепископ Герон (заказчик Распятия) сопровождал византийскую принцессу Феофано из Константинополя к жениху, Оттону II. Феофано

впоследствии занималась завершением церкви Санкт Панталеон, в которой и пожелала быть похороненной. Византийские влияния видны уже в ***Сакраментарии из ц. св. Гереона в Кельне*** (996-1002), однако наиболее рельефно они выражаются в миниатюрах ***Евангелия Хитды*** (1000-1020). Свободная, живописная манера исполнения, с тональным, разбеленным колоритом, без золотых фонов, ассоциируется со стилем византийских миниатюр 10 в. — Парижской псалтири и Библии патриарха Льва. На византийскую пластичность фигур часто накладывается оттоновский пафос взгляда и жеста. Однако наиболее явно эллинистические влияния выражаются в стремлении к передаче среды через трехмерное тело. Этот прием виден в знаменитой миниатюры из **кодекса Хитды** — усмирении бури, где корабль, влекомый ветром, летит диагонально, пересекая поле листа и рамку, парус сорван, снасти развеваются, испуганные апостолы будят уснувшего на корме Христа, и в этом хаосе, переданном не через изображение волн, пейзажа, а лишь через движение корабля, остается один остров покоя — единственная правильная вертикаль — неподвижно свисающий рукав Христа. Так, через деталь, выраженная способность Его повелевать ветру и буре, могла прийти только из византийского мира.

На миниатюре, отсылающей нас к евангельскому сюжету «Укрощение бури», мы видим Иисуса с апостолами в широкой парусно-весельной лодке. Иисус мирно спит, положив голову на локоть, в то время как надвигается катастрофа – лодка, попавшая в бурю, уже «покрылась волнами». Ученики Иисуса встревожены. Вторя сюжету, иллюстратор электризует зрителя ощущением близящейся беды: правый борт кренится в сторону зрителя, парус беснуется на ветру, а нос судна целит в толщу вод. Тревожная цветовая гамма также работает на усиление драматического эффекта.

Помимо очевидной композиционной и колористической самобытности, миниатюра примечательна тем, что в отличие от большинства ранних иллюстраций к сюжетам из Четвероевангелия эта изображает не само чудо и не то, что за ним воспоследовало, а момент, предшествующий чуду. Как и автор иллюстраций, мы прекрасно знаем, что катастрофа не состоится, что ученики разбудят Иисуса, а тот, пожурив их за маловерие и боязливость, «запретит» ветрам и морю и сделается «великая тишина» (Матф 8:25-26). Но никакого намека на грядущий счастливый конец миниатюра не содержит. И это очень важный нюанс: художник словно бы приглашает зрителя воспринимать сюжет вне контекста грядущего чуда, но как совершенно само-стоящий, самоценный. Следует ли говорить, что такой внеконтекстный взгляд на евангельские события будет полностью признан в европейском искусстве лишь с конца девятнадцатого века (во многом благодаря романтикам и символистам) и что художник Евангелия Аббатисы Хитды опередил свое время по меньшей мере на восемьсот лет?

В миниатюре, изображающей Христа и женщину, взятую в прелюбодеянии, средний план, казалось, навсегда пропавший с каролингских времен, превращается в своего рода стеклянный холм, пластичную, текучую массу, преграждающую путь толпе, которая так же пластично, как полупрозрачный гель, вытекает вперед, выталкивая из своей среды несчастную. В сцене Крещения персонифицированный Иордан «выдавливает», как пасту из тюбика, из меха воду, образующую текучий и зыбкий

средний план. Несомненно, мы имеем здесь дело с самым древним пластом византийских влияний — манере, родственной фрескам в Кастельсеприо и раннеримским иконам. Все здесь осязаемо и весомо — Христос во славе, изображенный в мандорле-восьмерке, сидит не на троне, как на качелях, на упругой перевязи, схватывающей восьмерку изящным узлом посредине.

Кельнские манускрипты тяготели к небольшим форматам, чуждались златописи и в целом стремились к ревизии малоэмоционального византийского канона, к трансформации его в позднеантичном ключе, сосредотачивая внимание на пластике, жесте, новаторских цветовых и композиционных решениях.

В произведениях Кельнской школы «чистой художественности» было отведено, пожалуй, больше места. По крайней мере, к этой мысли склоняет Евангелие аббатисы Хитды, созданное в Кельне в первой четверти XI в. На его миниатюрах мы не найдем ни богатых орнаментов, ни безбрежных золотых фонов, ни облеченных в визуальные формы теологических выкладок.

До какой степени могут быть разными византийские влияния в разных мастерских, показывает сцена Усмирения бури из **Зальцбургского евангелиария**, где ни о какой подвижности речи быть не может — у лодки два носа, она плывет в обе стороны, Христос лежит строго по центру лодки у подножия крестообразной мачты, а апостолы склоняются к Нему, как апостолы в сцене Положения во гроб.

Школа Регенсбурга (Ратисбонны)

Оживление деятельности скриптория в аббатстве Санкт Эммерам после 955 г. Расцвет – к концу X века. Две особенности в стиле школы – синтез каролингских и византийских черт; акцент на умозрительный, интеллектуальный смысл образов. Развитие этого аспекта в XII веке – преобладание аллегорического и типологического содержания образов. Влияние Codex Aureus Sanct Emmeram Карла Лысого. ***Сакраментарий Генриха II***, между 996-1002. Имитация орнамента и миниатюр Codex Aureus. Портрет Генриха II – по портрету Карла Лысого. Но – иная концепция колорита: светлый и светоносный. Византийские влияния в полихромном решении. В сцене Коронации Генриха II Иисусом Христом – параллели с Псалтырью Василия II. ***Евангелиарий аббатисы Уты*** (1002-1025), первое десятилетие XI века. Влияние идей Псевдо-Дионисия Ареопагита на его содержательный строй, спекулятивно-умозрительный характер его семантики. Сцена Мессы св. Эрхарда – воплощение идей Псевдо-Дионисия и Эриугены. Сцена Распятия – один из наиболее сложных примеров символико-аллегорического содержания в оттоновском искусстве. Влияние манускрипта на «умозрительное» направление в иконографии романской

иллюминации.

Латинизированное понимание образного строя и сюжетов. Сюжет трактуется как формула, наслоение смыслов.

Формирование смысла композиции путем взаимоналожения нескольких сцен формируется в самой богословски нагруженной из школ оттоновской миниатюры — в **школе Регенсбурга**. Додвелл относит к этой школе коронационный **сакраментарий Генриха II** (1002-1014). В миниатюре, изображающей коронование императора Генриха II лист, заполненный клетчатым орнаментом, поделен на два поля — в верхнем — Христос в мандорле и два ангела, в нижнем — Генрих в позе оранта и два клирика, поддерживающие его руки. Верхняя композиция подобна Вознесению, нижняя — Передаче закона. Точки пересечения двух полей — голова и руки Генриха — и служат местом образования новой композиции. Христос венчает Генриха венцом, ангелы вкладывают ему в руки меч и жезл, из чего рождается новый смысл — небесной инвеституры. Живопись зрелой романики будет знать множество таких, состоящих как бы из калек, наложенных друг на друга, композиций, и А. Грабар назовет подобный прием «церебральной иконографией».

На этих же композиционных приемах построены миниатюры одной из главных рукописей **школы Регенсбурга — сакраментарий аббатисы Уты** из Нидермюнстера (первая четв. 11 в.). Все 16 миниатюр являются не повествовательными, а догматическими, и поля их поделены на геометрические зоны, каждая из которых содержит собственное изображение. «Распятие» из евангелия Уты представляет Христа в священнической одежде — колобии — на кресте, склоняющимся к персонификации Жизни в венце и в позе оранты, отвернувшегося от Смерти с закрытым лицом, пронзающей себя копьем. В квадратах по углам расположены сюжеты, связанные с реакцией мира на смерть Христа — персонификации Солнца и Луны, закрывшие краями одежд свои светила, пустой храм с разорванной завесой и Сошествие во ад с разверстыми гробами. В полумедальонах по обе стороны от Распятия изображены торжествующая Церковь со знаменем воскресения и выходящая из «кадра», закрыв лицо, Синагога. Полна персонификация и миниатюра «Месса св. Эрхарда» — там в виде самого Эрхарда, алтаря и служки изображаются ангельские чины из «Небесной иерархии» Псевдо-Дионисия Ареопагита, а по углам изображены сама Ута, поклоняющаяся Христу, и три теологические добродетели.

Регенсбургскую школу книжной миниатюры отличало от школ-соперниц очевидное пристрастие к богатым, развитым орнаментам и выраженное стремление к сложной аллегорической и теологически глубокой интерпретации изображаемых сюжетов. Достаточно репрезентативны в этом отношении миниатюры Евангелария аббатисы Уты из Нидермюнстера, созданного в Регенсбурге в первой четверти XI в. Исполнена мистического символизма иллюстрация, изображающая служащего мессу св. Эрхардта

(илл.27). Рядом со святым – содействующий ему дьякон. Оба стоят перед алтарем с литургическими предметами (на него указывает правая рука св.Эрхардта).

Сцена взята в роскошную золотую раму, украшенную разноцветными побегами и листами, в верхней части которой находится круглый медальон с Агнцем (здесь, редкий случай, агнец выполнен в синем цвете). В углах рамы помещены квадратные вставки. В одной из них, справа вверху – портрет заказчицы, самой аббатисы Уты, в трех других – аллегории христианских добродетелей.

Распятие Христа

Огромный крест, на котором изображён распятый Христос в пурпурной одежде и епитрахили (знак священного достоинства); всё изображение – смысловой ребус. У Креста стоят две фигуры: синагога и Церковь торжествующая, наверху – помрачившиеся солнце и луна, внизу сцены (восстание мертвых и разодранная завеса), рама – изображение Иерусалима; по центральной поперечной оси изображен «Закон», не увидевший Христа, и Вера с Евхаристической чашей на голове; рядом с Христом – музыкальная гармония Космоса (благозвучие). Система организации изображения не связана с византийскими памятниками – это собственная образная система.

Школа Эхтернаха

Расцвет школы с второй трети XI века – при аббате Хумберте (с 1028). 40-е и 50-е годы: роль Эхтернаха сравнима с ролью Райхенау в 30-е. Влияние искусства Мастера Registrum Gregorii – вероятно здесь находилось некоторое время ***Евангелие Сент Шапель***. ***Сакраментарий из Эхтернаха*** (при аббате Хумберте). ***Евангелие из Нюрнберга*** *(Codex Aureus epternacensis)*, до 1039. Орнаментальная страница, цикл Нового Завета. ***Codex Aureus из Шпейера***, 1043-1046: лучший памятник школы, выполнен для Генриха III. Сцены из современной истории: Поклонение императора Конрада II и императрицы Гизелы Иисусу Христу, Император Генрих III и его жена Агнесса преподносят кодекс Богоматери.

Эхтернахские кодексы, создаваемые преимущественно по заказу императоров, отличались роскошью, большим форматом и значительным числом миниатюр.

Школа Зальцбурга

В определенной степени – продолжение искусства Регенсбурга после смерти Генриха II (1024 г.). Вторая слагаемая стиля – византийские влияния. ***Евангелиарий св. Петра, Евангелиарий из Мюнхена, Два лекционария* из Pierpont Morgan Librery**. Развитие этого искусства к романскому стилю и выдающееся место Зальцбурга среди центров романской иллюминации.

Итак, разные школы оттоновской миниатюры черпают из предшествующих традиций совершенно разные стимулы для развития, и самая оригинальная из школ оттоновской миниатюры — кельнская — востребует не традиционную византийскую устойчивость и определенность иконографии, условность цвета, фиксированность поз и жестов, а то, что роднит Византию с Древней Грецией — обращение, прежде всего, к трехмерному телу, через которое можно передать все — пейзаж, атмосферу, планы пространства.

Книги

Перикопа Генриха II

Вверху: Коронация Генриха II и его жены Кунигунды Христом, за императорской парой стоят патроны Бамберга святые Пётр и Павел. Внизу: персонификации

Перикопы (Евангелистары) — литургические книги, составленные из текстов, читающихся в воскресные и праздничные дни.

Перикопа Генриха II — произведение художников эпохи Оттонов, один из известнейших манускриптов того времени. Перикопа была создана около 1007—1012 годов в монастыре Райхенау по заказу Генриха II для Бамбергского собора. Относится к произведениям так называемой школы Лиутгарда. Пергаментная рукопись состоит из 206 листов размером 42,5 х 32 сантиметра. В манускрипте 28 миниатюр в полный лист, 10 декоративных страниц и 184 инициала. Обложка украшена распятием из слоновой кости в золотой оправе в каролингском стиле.

Во время секуляризации в 1803 году рукопись была передана из собора в Бамберге в Мюнхенскую баварскую государственную библиотеку, где хранится и в настоящее время под номером Clm 4452. В 2003 году вместе с девятью другими манускриптами школы монастыря Рейхенау «Перикопа Генриха II» была включена ЮНЕСКО в список мирового культурного наследия.

По стилю «Перикопа Генриха II» наиболее близка к Мюнхенскому

Рима, Галлии и Германии, а также шесть герцогов Баварии (фолио 2r).

Евангелию Оттона III, Вольфенбюттельской перикопе и Хильдесхаймскому коллектарию.

Бамбергский Апокалипсис

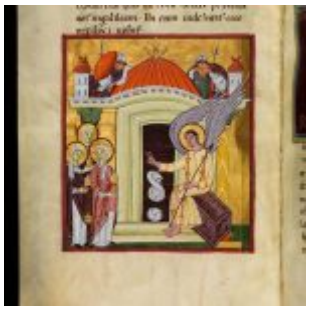
Апокалипсис из Бамберга (государственная Библиотека Бамберга, Msc.Bibl.140) — богато украшенная рукопись начала XI века, содержащая книгу Откровения и лекционарий.

Она была создана в скриптории Райхенау между 1000 и 1020 годами и тесно связана с другими рукописями из Райхенау, в том числе отрывками из Перикоп Генриха II и мюнхенского Евангелия Оттона III.

Манускрипт был заказан Оттоном III. Рукопись не была завершена в момент смерти Оттона и было приказано завершить её для Генриха II, который затем, вместе с женой Кунигундой, передал ее во вновь созданное коллегиальное аббатство Св. Стефана в Бамберге. Это единственный сохранившийся рукописный иллюстрированный Апокалипсис эпохи Оттонов.

Рукопись содержит 106 листов (фолио) и украшена 57 позолоченными миниатюрами и более 100 позолоченными инициалами. Размер манускрипта — 29.5 x 20.4 см. В 2003 году книга, вместе с другими Оттоновскими рукописями, созданными в Рейхенау, была добавлен в список всемирного наследия ЮНЕСКО «в Международный реестр.

73r

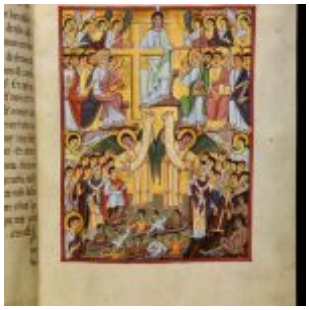


69v

71v

60r

51r



59v

57r

Золотой кодекс собора в Шпайере (Псалтырь Генриха III)

1035-1046, Эхтернах / Библиотека Эскориала, Cod. Vitrinas 17.

Золотое Евангелие Генриха III, Золотой Кодекс Шпейера или Евангелие Шпейера (Speyerer Evangeliar) — иллюминированное Евангелие одиннадцатого века из пергамента эпохи Оттоновского возрождения. Рукопись содержит четыре Евангелия версии Вульгата плюс вступительные таблицы канонов. Вероятно, он был произведен в аббатстве Эхтернах под покровительством Генриха III, императора Священной Римской империи. В 1046 году Генрих пожертвовал рукопись Шпайерскому собору в честь посвящения высокой алтарной части собора.

Рукопись, написанная каролингским минускулом, состоит из 171 фолиантов, размером 500 x 335 мм и богато освещен. Содержит 13 полностраничных миниатюры и 43 миниатюры на пол-страницы, 12 оформленных страниц канонических таблиц и более 40 других оформленных страниц с инициалами в половину страницы. Некоторые страницы Евангелия украшены атлантами и золотом.

Рукопись позже принадлежала Максимилиану I. Позднее была Нидерландах, где принадлежала дочери Максимилиана Маргарите и внучке Марии. Впоследствии она была приобретена Филиппом II, королем Испании, который передал его в монастырь Эль-Эскориал.

Евангелие Аббатисы Уты

Евангелие Аббатисы Уты — иллюминированный лекционарий XI века, созданный в скриптории Регенсбурга по заказу собственно Аббатисы Уты. В настоящее время хранится в библиотеке Баварии.

Содержит те фрагменты из Евангелий, которые читаются во время богослужения. В отличие от большинства лекционариев, в нем евангельские тексты располагаются не в календарном порядке, а сгруппированы по авторам-евангелистам.

Эта роскошная рукопись эпохи Оттонов рукопись славится своим переплетом, инкрустированным золотом, с рельефом Христа во славе, а также за восемь полностраничных миниатюр. Немецкий историк искусства Джордж Swarzenski описал Кодекс Уты как «чудесное Евангелие, книгу, которая является, пожалуй, самым значительным произведением Западного иллюминирования своего времени».

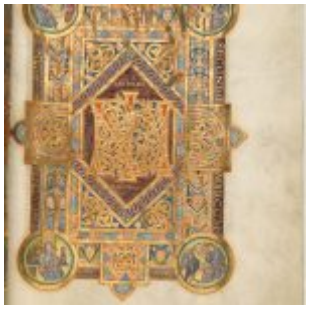
Рукопись состоит из 119 пергаментных листов, 382 × 274 мм. Содержит четыре полностраничных иллюстрации на фронтисписе книги: 1) рука Бога, 2) настоятельница Ута посвящает кодекс Деве и младенцу, 3) распятие, и 4) Святой Эрхард, покровитель монастыря, служивший мессу. Портрет каждого из четырех евангелистов сопровождает чтение из Евангелия. Эти четыре миниатюры сочетают богословский текст с геометрическими узорами и иконографию по мотивам каролингской

миниатюры, в том числе из Codex Aureus Санкт-Emmeran, хранившийся в то время в Регенсбурге.

Bildnr.183

Bildnr.182

Bildnr.122


Bildnr.87

Эгмондовское евангелие

Эгмондовское евангелие (нид. Evangeliarium van Egmond) — одна из старейших сохранившихся рукописей Нидерландов.

Эгмондовское евангелие, ныне хранящееся в Голландской королевской библиотеке Гааги, было создано в Реймсе между 850 и 875 годами и около 900 года попала в

Нидерланды. Написано на латыни и содержит 218 листов. Размеры книги — 231x207 миллиметров. Это евангелие является старейшим рукописным сводом с 10 миниатюрами, изображающими внешний вид жителей и архитектуру Голландии IX-X столетия.

В 975 году Эгмондовское евангелие было передано в дар графом Голландии Дирком II и его супругой Хильдегард первому настоятелю Эгмондовского аббатства, святому Адальберту при закладке основания для церкви аббатства. По этому поводу были сделаны две дополнительные иллюстрации и введены в книгу. На одной из них граф и его супруга жертвуют евангелие на плтарь новой церкви, на другой — они разговаривают со святым Адальбертом, покровителем аббатства.

В 1571 году, во время Реформации и разгрома монастырей в Нидерландах, Эгмондовское евангелие было похищено и доставлено в Харлем, а затем — в Кёльн. В XVII веке книга была возвращена в Утрехт, и в 1830 году передана Епископальной канцелярией Утрехта в Королевскую национальную библиотеку Нидерландов.

Молитвенник Гертруды (Псалтирь Эгберта)

Христос коронует Гертруду и Ярополка
Кодекс Гертруды. кон. X в. Чивидале, Италия

Кодекс Гертруды (также известный как Кодекс Эгберта, Кодекс Трира или Молитвенник Гертруды) — иллюминированная рукопись, написанная в Средние века, которая хранится в муниципальном музее города Чивидале, Италия.

Изначально Псалтырь был создан монахами аббатства Рейхенау в конце X века для архиепископа Эгберта из Трира. В середине XI века книга перешла к Гертруде, мужем которой был Изяслав I Ярославич. Она включила в кодекс свой латинский молитвенник (около 90 молитв, вероятно записанных рукой самой Гертруды), а после прибытия Гертруды в Киев около 1043 г. в рукопись были добавлены пять миниатюр византийского письма. В итоге книга стала представлять собой удивительное сплетение византийских и романских традиций. Добавленные в Киеве миниатюры являются оригинальными местными работами, так на одной помещено изображение почитаемой киевской иконы Богородицы «Печерская». В 1103 г. Кодекс был вывезен в Польшу внучкой Гертруды Сбыславой Святополковной, женой Болеслава III Кривоустого.

В настоящее время Кодекс Гертруды хранится в Национальном Археологическом музее г. Чивидале-дель-Фриули (Италия).

Иногда Кодекс рассматривается как подтверждение проявления интересов Изяслава в отношении Римско-католической церкви. Характерной особенностью книги является широкое жизнеописание Апостола Петра, которого почитали Гертруда и её сын Ярополк. При крещении Ярополк получил имя Пётр. Известно, что Ярополк первым построил церковь Святого Петра в Киеве и поместил изображение святого на своих монетах.

В 1075 году он был послан своим отцом, свергнутым с трона, в Рим, чтобы получить поддержку Папы и восстановить своё правление над Русью благодаря заступничеству Святого Петра («patrocinium beati Petri»). Имеются также два письма Папы Георгия VII, адресованные королю Польши и Святославу II Киевскому, в которых Папа пытался вразумить их и заставить вернуть трон Изяславу.

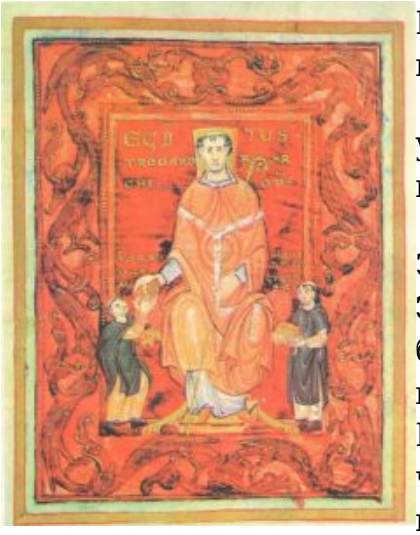
Золотой кодекс из Эхтернаха (Нюрнберг)

Эхтернахский Золотой Кодекс производит интересное впечатление – не в последнюю очередь, из-за обилия золота. Фигуры персонажей вовсе не тяжеловесны, динамика поз отдает игривой стилизованностью – здесь художник вовсе не призывает нас выйти за границы своей реальности дабы приобщиться к реальности евангельской,

преподанной в иллюстрации. Напротив, условность изображения отчетливо осознается и сознательно культивируется. Деталировка фона здесь, как и в большинстве оттоновских манускриптов, сведена к минимуму. В «Поклонении волхвов» она отсутствует вовсе – даны лишь земля, представленная кочками, и чертог, у дверей которого идущий первым преклоняет голову. На иллюстрации же со святым Матфеем в композицию добавлены любовно прописанные портьеры.

Очевидно, мастера Эхтернахского Золотого Кодекса видели свою задачу в точном следовании весьма утонченному византийскому образцу и не сразу верится, что перед нами – продукция того же самого скриптория, который по историческим меркам совсем недавно копировал лаконичных англосаксонских львов и старательно подражал ирландским орнаментальным плетениям.

Кодекс Эгберта (Трир)



Епископ Эгберт и монахи Херальд и Хериберт из Рейхенау. Миниатюра Кодекса Эгберта ок. 985 г.Трир. Городская-библиотека

Полагают, что в декорировке другой рукописи, тоже выполненной для епископа Трира, принимал участие Мастер св. Григория, вероятно, около 985 года.

Это так называемый **Кодекс Эгберта** (Трир, Городская библиотека). Рукопись представляет собой книгу Перикопов, содержащую читаемые в праздничные дни в храме фрагменты новозаветного текста. Рукопись обильно иллюстрирована: на 165 ее листах расположено 55 миниатюр, занимающих либо половину страницы, либо всю ее целиком.

Чудо св. Григория. Миниатюра из Кодекса св. Григория, ок. 9 8 3 -9 8 5 гг.Трир, Городская библиотека

Кодекс открывается портретом Эгберта со стоящими по сторонам двумя монахами — заказчиками рукописи. Надпись на миниатюре называет их имена — это Керальд и Хериберт из Рейхенау. Еще четыре миниатюры посвящены

изображениям евангелистов, остальные же пятьдесят составляют цикл новозаветных сцен от «Благовещения» до «Сошествия Святого Духа на апостолов». Кодекс Эгберта содержит первый дошедший до нас столь обширный цикл изображений евангельских сюжетов, для которых каролингская миниатюра не давала образцов. Полагают, что прототипом могла послужить какая-то раннехристианская рукопись. Существенные различия в характере исполнения миниатюр говорят о том, что в работе принимало участие несколько мастеров.

Снятие со креста и Положение во гроб. Миниатюра из Кодекса Эгберта, ок. 985 г.Трир, Городская библиотека

Пять или шесть миниатюр рукописи приписывают Мастеру св. Григория, однако в ряде других иллюстраций проявляются черты, присущие мастерам, работавшим в скрипторпях Рейхенау. Поэтому происхождение рукописи спорно. Раньше Считали, что она сделана в Рейхенау по заказу названных и изображенных в ней монахов Керальда и Хериберта и привезена в Трир в подарок Эгберту. Теперь же склоняются к мнению, что книга исполнена в Трире с участием мастеров, приехавших из Рейхенау.

Работы Мастера св. Григория выделяются среди прочих близостью к классической традиции в передаче

пространства и формы. В сцене «Благовещение» фигуры ангела и Марии вырисовываются на фоне воздушного пейзажа с бледно-голубым небом, местами затянутым прозрачными облаками.

Благовещение. Миниатюра Кодекса Эгберта, ок. 985 г. Трир, Городская библиотека

Виднеющиеся справа окруженные крепостными стенами здания Назарета напоминают постройки Древнего Рима. Столь же прозрачны фоны, создающие впечатление воздушной среды, в сцене «Встреча Марии с Елизаветой» или в двухъярусной композиции с изображением «Снятия со креста» и «Положения во гроб». В совершенно иной манере выполнена посвятительная миниатюра с неподвижной, застывшей фронтальной фигурой архиепископа и двумя маленькими фигурками монахов, подносящих ему тома книги. Пурпурный фон, применение золота в бордюре, заполненном орнаментальными побегами с вплетенными в них телами хищных зверей, выдают источники вдохновения мастера — каролингскую и англо-ирландскую орнаментику и систему декорировки. Сходны по стилю и изображения евангелистов, помещенных на плоских орнаментированных фонах и представленных в состоянии крайней духовной экзальтации.

Кодекс Геро — ок. 970 г., Райхенау

Кодекс Геро — манускрипт эпохи Оттонов, вероятно, созданный в аббатстве Лорш в Германии между 950 и 970 годами. Это один из первых и самых великолепных из ранних Оттоновских рукописей группы Eburnant.

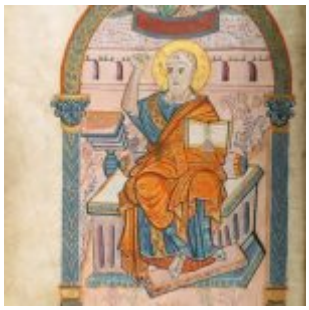
Содержит миниатюры четырех евангелистов, запись монаха Anno о передаче его Геро (вероятно, из Кельна) и Геро вручает его святому Петру.

В рукописи иллюминация имеет сходство с миниатюрами Евангелия из Лорша 9 века, в частности Христа во славе, который копируется из Каролингских манускриптов. Она тесно связана с сакраментарием Petershausen того же периода, который заимствует из Кодекса Геро изображения Христа во славе и Экклесии (персонификация церкви), и с сакраментарием Hornbach, который, вероятно, был создан в том же скриптории.

Сейчас рукопись находится в Landesbibliothek фон Гессе в Дармштадте (Cod.1948).

Две прямые копии каролингских книг и их значение: а) *Кодекс Геро*, около 970, Райхенау, копия Евангелия из Лорша.

Одна из старейших евангелических рукописей, которую нарисовал монах из Монастыря Райхенау в дар архиепископу Геро из Кёльна около 969 года. 176 листов пергамента, дорогие чернила, каролингский шрифт.



Матфей

Марк

Лука

Иоанн

Кодекс Виттикиндеус (Кодекс Видукинда, лат. *Codex Wittekindeus*), Фульда, ок. 980 г.

Роскошный евангелиарий. Кодекс Видукинда был создан в Фульде в конце X века, но существует гипотеза, что портреты евангелистов для него были заказаны отдельно – в Лоршском аббатстве. Наблюдается некоторое сходство между миниатюрой из Кодекса Видукинда, изображающей св. Матфея, Христом во Славе из Лоршского Евангелия и, особенно, св. Марком из евангелия Придворной школы, известного под библиотечным шифром Harley 2788. Исходя из этого не совсем пока понятно, как он мог быть привезен из Фульдского аббатства в 950-х годах в Магдебургский собор.

Евангелие императора Оттона III (Мюнхен). ок. 1000 г, Райхенау

К числу самых прославленных рукописей, выполненных в скрипториях Рейхенау, принадлежит **Евангеларий Оттона III** (ок. 1000 г., Мюнхен, Баварская Государственная библиотека). Книга заключена в роскошный оклад, обитый листами золота и осыпанный драгоценностями, среди которых, наряду с сияющими разноцветными камнями — сапфирами, изумрудами, аметистами и кроваво-красными гелиотропами, можно встретить и большие жемчужины, и резные античные инталии (ил. 183). В обрамлении этого мерцающего великолепия в центре лицевой стороны оклада помещена пластинка слоновой кости с рельефным изображением «Успения Богоматери». Что же касается миниатюр рукописи, то они дают прекрасное представление о стиле школы Рейхенау в период ее зрелости и расцвета.

Согласно принятому обычаю, в рукописи, исполненной для императора, имеется его портрет. Многое в нем напоминает портрет Оттона II из Кодекса св. Григория. В сущности, оба эти изображения представляют собой не портреты в собственном смысле слова, но лишенные индивидуальных черт персонифицированные воплощения идеи о поставленной Богом над людьми высшей земной власти.

Как и в кодексе св. Григория, фигура императора занимает центральную ось композиции. Подобно Оттону II, сын его восседает на троне, опираясь на скипетр и поддерживая левой рукой диск со знаком креста. И все же многое изменилось. Теперь фигура императора стала совершенно фронтальной и симметричной, широко раскрытые глаза смотрят вперед как бы сквозь зрителя. Гамма красок стала более насыщенной и контрастной, одеяние приобрело глубокий пурпурный цвет, оттененный синим цветом плаща, переходы топов исчезли, краски легли локальным слоем, складки намечены только линиями.

Фигура императора стала крупнее по отношению к размеру картинной плоскости, занимая почти всю ее высоту. Воздушный фон

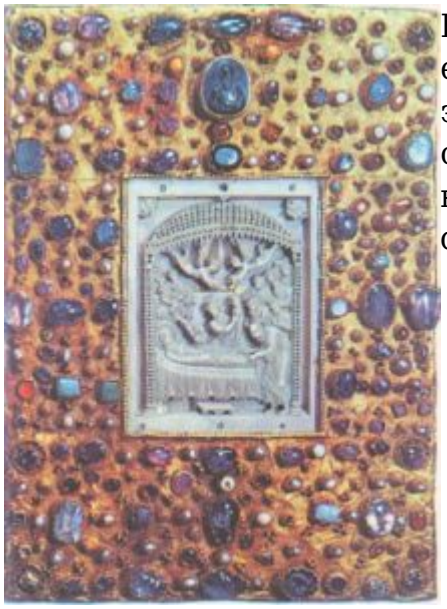
исчезает, вытесненный архитектурным портиком со свешивающейся с него портьерой, но сторонам же трона стоят подданные императора, опора его власти: представители духовенства по его правую руку и воины — по левую.

Страны-данницы помещены теперь на соседней странице книжного разворота, и изображены они не в торжественных позах, но подобострастно склонившимися перед властителем, которому подносят свою дань.

Император Оттон III и страны-данницы. Миниатюры Евангелария Оттона III, ок. 1000 г. Мюнхен, Баварская Государственная

Над головами их видны надписи — «Рим», «Галлия», «Германия» и «Словения». Любопытно отметить включение Словении, которой не было среди данниц Оттона II. Это связано с победой, одержанной Германской империей над славянами в 997 году, что способствовало утверждению идеи о создании всемирной христианской империи со столицею в Риме. Царившее тогда при дворе настроение нашло отражение в письме Герберта Орильякского, будущего Папы Сильвестра II, адресованном императору Оттону III 16 декабря 997 года. «Наша, наша Римская империя! — восторженно восклицает епископ Герберт. — Изобильная плодами Италия, изобильные людьми Лотарингия и Германия подносят свои плоды, и даже могущественные королевства славян подчинились нам. Ты — наш августейший император Рима, Цезарь, отпрыск благородной крови греков, возвысился над империей греков и управляешь Римом по праву наследства, превосходя своих предшественников величием духа и красноречием».

Изображение Оттона III является как бы иллюстрацией к этим словам.



Оклад Евангелария Оттона III, ок. 1000 г.

В отличие от застывшего в своем величии императора, евангелисты представлены в состоянии божественного экстаза. Сохранив от старой традиции архитектурное обрамление трона в виде арки или портика с фронтоном на колоннах, мастер Евангелария Оттона III помещает фигуры на золотом фоне,

Мюнхен, Баварская Государственная Библиотека

символизирующем сияние небесного света. Вместо проповедников или склоняющихся над пюпитрами

Евангелист Лука. Миниатюраа Евангелария Оттона III. ок.1000 г. Мюнхен. Баварская Государственная библиотека

писцов евангелисты превращаются в охваченных неземным вдохновением оракулов. Окруженный зеленоватой мандорлой восседает на радуге евангелист Лука, глядя перед собой неподвижными, широко раскрытыми глазами. Раскинув в стороны поднятые вверх руки, он, подобно древнему Атланту, поддерживает небо, в котором вокруг медальона с его символом крылатым быком — виднеются среди облаков Бог, ангелы и пророки. Лучи божественного света падают с неба на евангелиста. В этом изображении заключен символический смысл: согласно учению средневековой Церкви, евангелисты являются столпами, поддерживающими религию и Церковь. Символичны и изображенные внизу, у ног Луки, две прильнувшие к воде лани — это человеческие души, пьющие из источника вечной истины. Легкие, бесплотные фигуры, золотой фон, сияющие холодные краски создают впечатление неземного видения.

Интересна своим пространственным решение композиция «Въезд Христа в Иерусалим». Здесь можно

Въезд Христа в Иерусалим. Миниатюра Евангелария Оттона III, ок. 1000 г. Мюнхен,

наблюдать дальнейшее развитие того принципа расслоения пространственных планов, начало которого мы отмечали в каролингской миниатюре. Теперь композиция уже совершенно плоскостна, фигуры помещены на золотом фоне в двух ярусах друг над другом. Верхнюю часть занимает едущий на ослике Христос, Окружающий его голову крещатый нимб помещен на центральной оси композиции, обрамленной вверху двойным полукружием колеблющихся язычков пламени, над которым простирается полоса пурпурного неба со светлыми вкраплениями облаков.

Место действия обозначено лишь двумя стилизованными деревьями у правого и левого края, на одно из которых взобрался приветствующий Христа мальчик. Все остальные встречающие Христа жители Иерусалима, а также сопровождающие его ученики находятся в нижней части. Каждый ярус имеет свою почву — верхний в виде скрученного жгута, нижний в виде нагромождений

причудливых голубоватых глыб. Разделив фигуры единой сцены, мастер все же стремится связать их действием. Ученики смотрят вверх на Христа, вышедшие же навстречу жители города, которые, согласно сложившейся иконографии, расстилали перед Христом свои одежды, теперь, стоя во весь рост, забрасывают эти одежды на узкую полоску почвы верхнего яруса.

Баварская Государственная библиотека

Поклонение волхвов. Миниатюра Евргелария Оттона III. ок. 1000 г.Мюнхен, Баварская Государственная библиотека

Особенного внимания заслуживает в этой миниатюре способ изображения деревьев. Они представляют собой стволы со стилизованными изгибающимися ветками, нередко завершающимися грибообразными шляпками.

Такой условный тип дерева, далекий от всякого представления о реальности, пройдет через произведения европейской живописи нескольких столетий. Земля, деревья, здания превращаются теперь в ряд условных знаков.

Значение главных персонажей евангельского повествования подчеркивается в миниатюрах школы Рейхенау золотым фоном, архитектурным обрамлением и акцентировкой жестов. Композиция «Поклонение волхвов» в Евангелярии Оттона III обрамлена двумя арками, опирающимися на колонки, так что действующие лица оказываются разделенными на две группы.

Справа возвышается огромная фигура Марии, восседающей на троне с младенцем на руках, левую половину занимают склоняющиеся перед троном волхвы. Помимо сияния золотого фона, переносящего действие в сферу божественного света, особенное значение приобретают приветственные жесты Марии и Христа, причем благословляющая рука младенца непомерно вытягивается, а его поднятые пальцы четко вырисовываются на пустом фоне. Величественность Марии и младенца, отсутствие бытовых реалий, напряженность взглядов придают изображению особенную значительность.

Registrum Gregorii

Региструм Григория представляет собой сборник писем папы Григория Великого. Он был заказан Эгбертом Трирским анонимному итальянскому художнику, известного как

«мастер Registrum Gregorii» (фл. с. 980-996), вероятно, после смерти Оттона II, Императора Священной Римской империи в 983 году.

Рукопись была разделена: две страницы полностраничных миниатюр — одна показывает Оттона II на троне, в окружении четырех провинциях своей империи (сейчас находится в Музее Конде в Шантийи, Франция), а другая показывает папу Григория Великого — он пишет, а получает вдохновение от Святого Духа в виде голубя, сидящего на его плече (находится в библиотеке в Трире).

Другие части рукописи хранятся в библиотеке Трира: одна двойная страницы с выделенным стихотворением и фрагмент оригинального текста (37 страниц).

Рукопись из Трира была переплетена в 18 веке.

Состав

Вся рукопись должна была содержать более 200 листов, включая 2 полностраничные миниатюры — Оттон на троне 27 x 19,8 см и папа Григорий с голубем 26,5 x 19,5 см, две страницы, 37,5 x 29,5 см, с титульного листа и страницы презентации, включая текст стихотворения (Stadtbibliothek Трир, Hs 171/1626a) и фрагмент текста из 37 страниц (Stadtbibliothek, Трир), размером 35 x 28,5 см.

История

Рукопись была составлена после 983 года для Эгберта, который был назначен архиепископом в Трирский кафедральный собор. Переплет украшали драгоценные камни и золото по приказу Эгберта. Инвентаризация 1479 года упоминает о рукописи в соборе, но неизвестно, когда рукопись была из него выезена. Текстовый фрагмент восстановлен в XVIII веке и включена в рукопись.

Евангелие Хитды (Кодекс Хитды, нем. Hitda Codex)

Евангелистарий из монастыря Св. Вальбурги в Мешеде, Германия, XI век; также известен как «Евангелие Хитды»; назван в честь игуменьи Хитды.

https://en.wikipedia.org/wiki/Hitda_Codex

Евангелие Лютхара / Аахенское Евангелие Оттона III (по О. Воскобойникову)

доп. — https://en.wikipedia.org/wiki/Liuthar_Gospels

На границе современных Германии и Франции находится небольшой городок Аахен, который в VIII веке стал одной из любимых резиденций Карла Великого. И там Карл построил капеллу при своем дворце. От дворца ничего не осталось, кроме каких-то небольших раскопок. Но осталась капелла. И в сокровищнице этой капеллы хранится несколько рукописей. Одна из них имеет совершенно особенное значение. Это Четвероевангелие, то есть кодекс, содержащий в себе тексты четырех Евангелий с предисловием переводчика на латыни, Иеронима Стридонского, с предисловиями к каждому Евангелию.

Эта рукопись была проиллюстрирована в самом конце X века (видимо, в 995–996 годах) в совершенной особой ситуации, со специальными целями. В 996 году получил императорскую корону Оттон III, тогда совсем молодой представитель династии Оттонов. Это саксонская династия, которая в середине X века решила восстановить некогда возрожденную, но снова пришедшую в упадок Западную Римскую империю. Оттоны стали своеобразными наследниками Каролингов в деле империи. Сами они называли это имперское дело Renovatio imperii, то есть возрождение, возобновление, обновление Римской империи. На своих монетах (а монетки — это такая же важная печать
власти в жизни подданных, как и памятники архитектуры или те же самые иллюстрированные рукописи) Оттон III писал Renovatio imperii Romanorum («возрождение Римской империи»). Подобные же надписи вычеканивались и на императорской печати. Он был совсем молодым человеком, ему было 14 или 15 лет. В 14 лет государь мог действовать сам. Он получал совершеннолетие.

И вот создается рукопись. И в этой рукописи нас интересует конкретно одно изображение, находящееся на обороте четырнадцатого листа и лицевой части пятнадцатого. То есть мы представим себе рукопись, которая раскрывается, здесь две миниатюры. Это именно разворот. Мы видим здесь две миниатюры. На первой странице мы видим изображение монаха в ромбе, который смотрит куда-то в сторону и собирается куда-то двинуться. Он не смотрит на нас, во всяком случае. Сверху и снизу на своеобразных пурпурных балках золотом прописана следующая надпись: «Hoc Auguste libro tibi cor Deus induat Otto. Quem de liutario te suscepisse memento», что по-русски значит: «Книгой сей, Август Оттон, пусть Бог облачит тебе сердце. Помни и то, что как дар тебе подарил ее Лютхар».

С того времени и по сей день эта удивительная рукопись, входящая в число лучших оттоновских рукописей, находящихся под охраной ЮНЕСКО, хранится в сокровищнице Аахенского собора.

На развороте представлены два способа локализации, унаследованные оттоновской живописью от палеохристианской, каролингской и византийской традиций. Художник умело и оригинально их комбинирует именно на двух смотрящих друг на друга страницах, обороте листа 15 и лицевой стороне листа 16, поэтому исключительно важно анализировать их в этом неразрывном единстве. Фигура Лютхара вписана в голубой ромб, украшенный двойной белой каймой и геометрически усложненный закруглениями на углах. Рамкой ему служит мотив желто-красно-белой тесьмы, в свою очередь, окаймленной светло-зеленойполосой, своим цветом выбивающейся из общей гаммы. Если ноги монаха наступают на бордюр, словно на пол, то голова его, слегка выдвинутая вперед, аккуратно вписывается в круг, зрительно намекающий — но лишь намекающий — на нимб. Ромб четко отделен от четырех пурпурных полос, несущих на себе выписанный золотом titulus.

«Евангелие Лютхара». Райхенау. Ок. 996 г. Аахен, сокровищница собора. Рукопись без шифра. Л. 15

«Евангелие Лютхара». Райхенау. Ок. 996 г. Аахен, сокровищница собора. Рукопись без шифра. Л. 16

Отметим, что это единственный titulus во всей рукописи: ни евангельские сцены, ни отдельные персонажи, по замыслу создателей рукописи, в каких-либо пояснениях не нуждались. Такой выбор для того времени не уникален, но осмыслен: если авторы «Карловых книг» около 800 г. утверждали, что они не отличат Деву Марию от Венеры, если нет подписи, то здесь молчание текста лишь подчеркивает красноречивость и однозначность образов в глазах потенциального зрителя. Однако в этой миниатюре текст, обладающий собственным «местом», полноправно участвует в игре планов и построении композиции. Надпись не просто часто сопровождала и поясняла миниатюру, фреску, мозаику, рельеф, статую, но была неотделимой частью художественного образа, причем это правило относится вовсе не только к христианскому Средневековью. Надпись — «тело» внутри образа.

Эта надпись показывает нам, что речь идет, с одной стороны, о создателе этой рукописи, видимо, ее заказчике, возможно, художнике, возможно, писце, возможно, просто главе монастырского скриптория, который работал на острове Райхенау на нынешнем Боденском озере. А получателем этой, видимо, весьма важной рукописи, раз она является наследием ЮНЕСКО сегодня, является не кто-нибудь, а Август Оттон, то есть император. Это значит, что Оттон III уже император или как раз им становится.

Геометрическая абстракция, в которой очутился Лютхар, не новая. Наряду с мандорлой ромб уже в каролингской живописи становился местом — не «фоном» — для божества «во славе», maiestas. Его четыре угла позволяли художнику разместить в них фигуры и/или символы евангелистов в качестве свидетелей божественной тайны. Оттоновские прелаты иногда изображали себя в таких же ромбах, помещая по углам четыре кардинальные добродетели. Для них это было формой благочестивого подражания божеству: вознесенные над земной юдолью, они оказывались между миром людей и миром ангелов, не претендуя, однако, на святость, обозначавшуюся нимбом. Фигура Лютхара в этом контексте одновременно проще, но в своей простоте — сложнее: лишенный каких-либо атрибутов помимо тонзуры, он не выставляет напоказ ни своих добродетелей, ни своего социального или церковного статуса, но и смиренным писцом его тоже не назовешь. С книгой в руках, той самой, что упомянута в стихах, он обращается к императору, восседающему напротив, в вышних.

Чтобы показать движение фигуры и, следовательно, нарративность композиции разворота, художник слегка сместил ее по отношению к центру ромба: она занимает его верхние углы, но не равномерно, голова монаха слегка выдвинута вперед, что свойственно и этой рукописи, и вообще изображению человека в живописи того времени, не боявшейся подобных искажений ради экспрессивности. Правый и левый углы ромба оставлены свободными, будто приглашая к движению.

Но движется ли Лютхар? Видим ли мы действительное движение в пространстве? Мы скорее можем трактовать фигуру Лютхара как своеобразный вектор воли, вписанный в план, обладающий, несмотря на видимую геометрическую абстрактность, поразительной эмпатической силой: подносящий книгу не падает ниц у ног государя, он даже равен ему по росту, но у него свое место, на собственной странице. И все это — пред взором небес! Ниже мы увидим, с помощью какого хитроумного приема художник разрешает эту проблему этикетной субординации.

Отчасти эта первая страница разворота объясняет то, что мы видим на второй странице. И эта вторая страница — точнее, пятнадцатый лицевой лист — это одна из, если угодно, учредительных хартий германской государственности, имеющей огромное значение для всего понимания Средневековья, средневековых представлений о характере власти, о смысле ее существования здесь, на земле, но не только на земле, но и в какой-то степени на небе. И здесь самое важное и интересное.

Посмотрим теперь на правую страницу. Сцена вписана в монументальную аркаду. Говоря точнее, это широкая глухая рама, завершающаяся сверху аркой ради сохранения видимого единства с евангельскими сценами в рукописи, вписанными для торжественности в аркады, украшенные прихотливыми антикизирующими мотивами в виде лоз и птиц. Несмотря на абстрагирование, мотив аркады нисколько не теряет в монументальности, напротив, его пурпур еще сильнее бросается в глаза — и Оттоны знали цену именно этому цвету и соответствующим материалам, прежде всего порфиру и дорогостоящей пурпурной краске. Для их взгляда пурпурный цвет плотен, тяжел, тверд, это имперский цвет по преимуществу, даже если он наложен кистью на лист

пергамена. Лаконичность, даже аскетичность такой рамы тем сильнее концентрировала взгляд на главном — на сцене, разворачивающейся внутри.

Место действия — золотой фон. И перед нами едва ли не самая ранняя в истории западноевропейской живописи сцена, помещенная полностью на золоте. Это — одно из важнейших заимствований, художественных и технических, из византийской живописи, которому было суждено большое будущее, заимствование, объяснимое хотя бы тем, что Оттон III был сыном греческой принцессы Феофано. На этот золотой план спроецированы фигуры различного роста. Внизу стоят воины, вооруженные копьями и щитами, в стилизованных римских шлемах, и прелаты, чей статус обозначен паллиями — белыми лентами с вышитыми на них крестами, обычно присылавшимися лично папой римским. Представители двух важнейших «чинов», ordines, общества, стражи порядка и устои трона, дружески смотрят друг на друга, являя гармонию, царящую в политическом космосе. Церковь, что логично в данном историческом контексте, изображена как «чин»внутри Империи, но ее достоинство все же едва заметно усилено чуть более высоким ростом прелатов, книгами в их руках — знаком духовного авторитета хранителей веры — и, наконец, чуть более выраженной фронтальностью их поз. Такова глубокая игра между фасом и профилем, на которую способен лишь крупный мастер, оставляющий зрителю самому решать, икона перед ним или «сцена из жизни».

Мы видим восседающего на троне государя. Он в короне. Эта корона большая, красивая, вся усыпанная жемчугом: точки белой гуаши на ней — это, конечно же, обозначение крупного жемчуга. Тогда, кстати, жемчуг никто не обрабатывал. Его только немного полировали и вставляли в такие лапки, чтобы каждая жемчужина, каждый камень светился своим собственным нерукотворным светом. В этом, мне кажется, присутствует своеобразное отношение к миру природы, его связи с божественным. Этот государь сидит на троне в довольно странной позе, разбросав руки, словно он распят на кресте. В одной руке у него держава, в другой у него ничего нет, в том числе, как мы видим, нет и меча, одного из символов светской власти. Если нет меча, это значит, что он как бы царь-миротворец, что он подражает Христу, распятому на кресте. Оттон был человеком действительно очень набожным, даже до экзальтации. Он мог вообще-то и папу римского сбросить с крыши. Такой случай был. И при этом каялся так, что он босиком шел к местному святому Ромуальду Равеннскому, почти столетнему старцу. Он, двадцатилетний парень, но не абы кто, а император, идет вот так босиком. То есть величие и смирение здесь сочетаются.

Фигуры государей образуют нижний полукруг сферы вокруг императора, включающей в себя восемь персонажей: королей, четыре символа евангелистов, десницу Божию и Tellus. Скорчившаяся под тяжестью верховной земной власти, она столь же твердо занимает срединное положение в миниатюре, как настоящая земля в центре библейского мироздания. Если попытаться назвать ее место в композиции, она одновременно внизу и в центре: такие парадоксы легко разрешались средневековым комментатором «Шестоднева» с помощью красивых риторических оборотов и

аргумента божественного всемогущества, не нуждающегося в «мерах», даже если Премудрость все утвердила «мерою, числом и весом».

Император, безусловно, смысловой центр не только описанной «сферы», но и всего разворота. Он неподвижно сидит в четко фронтальной позиции на троне без спинки в мандорле, изящно прочерченной коричневыми чернилами, без украшений, но вполне различимой. Его распростертые руки и голова касаются этой линии, корона и держава находятся на границе между мандорлой и другими «местами». Евангельский свиток, символизируемый покрывалом, следуя букве посвящения, «обволакивает», induit, грудь Оттона и спускается параллельно мандорле на головы королей. Фигуры их вместе с покрывалом вырисовывают вокруг мандорлы круг, проходящий через десницу, головы, копья и Tellus. Для склонного к медитации зрителя этот круг был красноречивым знаком единения.

Он одет в пурпурное и серое. Пурпурное — это цвет власти, цвет цветов, как золото. Но золото — это не цвет. Золото выше цвета, так же как белый — это тоже начало всех цветов. Но и тоже что-то более высокое, чем цвет, почти прозрачность. А серый — это сугубо аскетический цвет, который обозначает как бы отсутствие цвета. И, наверное, само сочетание, весь колорит этой миниатюры, на которую мы сейчас смотрим, многое говорит вообще о христианском мировоззрении эпохи Средневековья. Средневековье любит и чтит империю, оно не мыслит себя без этой империи, то есть без высшей абсолютной власти, которая может себе все позволить, казалось бы, и одновременно чем выше ты вознесся, тем ниже ты одновременно пал, так же как Христос: он выше всех, но он казнен самой низкой казнью, которую
только можно было придумать. Даже святой Павел был казнен отрубанием головы, как римский гражданин. Иисус казнен как раб. Средневековый государь помнит, что его служение — это своеобразный подвиг, это распятие.

Трон покоится на фигуре скорчившейся земли. Это античный образ, который указывает на то, что власть — это тяжкое бремя. Необязательно иго, но власть, которая тяжела и для носителя этой власти, для представителя этой власти, но и для земли, которая несет ее. В то же время земля как бы висит, если угодно, в безвоздушном пространстве на золотом фоне. Перед нами первая западная миниатюра, первое в западной традиции изображение полностью на золотом фоне. И мы сейчас бы сказали, что это вообще где-то in the middle of nowhere, то есть нигде изображен, хотя на самом деле вечность — это и есть его место. Власть здесь, на земле, являет собой такой своеобразный слепок власти небесного государя. И это являет нам наше изображение. Сверху мы видим десницу Божью, то есть правую руку, которая спускается с… мы не скажем «с неба», потому что они все уже на небе, а из какой-то своей божественной сферы, мы видим эту сферу и за рукой видим крест, напоминающий нам зрительно фигуру того же самого государя.

По бокам чуть ниже государя мы видим двух других королей или герцогов в коронах, похожих на корону этого императора, но все-таки чуть-чуть различающихся, с копьями в руках. Скорее всего, это герцоги, если угодно, высшая знать его империи. Хотя есть

точка зрения, что это не кто-нибудь, а создатели Венгерского и Польского королевств, соответственно, Иштван Святой и Болеслав Хробрый (Храбрый), которым, как известно, в 999 году Оттон даровал королевский статус. А сверху мы видим четыре символа евангелистов, которые держат в своих руках (или лапах, поскольку речь идет о звериных символах) белый свиток, спускающийся через грудь государя. Евангелие, которое обнимает его сердце, впитывается в его сердце и спускается к головам этих государей. И наконец, внизу мы видим двух клириков и двух военачальников, двух воинов, соответственно, представителей того, что мы бы сейчас назвали государством, духовной власти и светской власти.

В «Евангелии Лютхара» Оттон, конечно, подражает божеству уже самим своим нахождением в мандорле, но мы помним, что и прелаты иногда пользовались этим приемом. Распростертые же руки напоминают являющийся над головой государя крест: символически «распиная» тело государя, художник сделал его «подражателем Христу», christomimétès, а тяготы верховной власти уподобил Страстям. Для Оттона III, вера которого, хорошо известная современникам, граничила с мистицизмом, медитация над крестной жертвой значила очень много; одно из важнейших материальных свидетельств тому знаменитый «крест Лотаря», тоже подаренный Оттоном III Аахенской капелле. На лицевой его стороне в центре помещена античная гемма с изображением Августа, явно типологический криптопортрет донатора, на обратной, обращенной к государю во время богослужебных процессий, на золоте выгравировано изображение умершего на кресте Христа. Хотя изображение умершего Христа на кресте уже не было чем-тонеслыханным, оно предполагало в зрителе способность к особого рода вчувствованию в божественную драму, то самое «подражание Страстям», которое получит широчайшее распространение в последующие столетия вплоть до Нового времени.

Итак, перед нами композиция сложная, но строго рассчитанная, включающая в себя верховную власть на земле, власти местных монархов или герцогов, символы евангелистов, сам священный текст (свиток), Землю и, наконец, божество. Все это переплетение планов, «сфер» реальных и имплицитно присутствующих, «нимбов», мандорл, абстрактных фигур и символов не происходит в каком-токонкретном месте (в отличие, скажем, от сцены в «Библии Вивиана», разворачивающейся явно между заоблачной высью итемно-коричневойземлей). Золотой фон здесь своеобразныйhyperlocus,Un-Raum,по удачному и совершенно непереводимому выражению Ганса Янцена, в котором привативная частица, в отличие от простогоnicht, видимо, сродни абсолютному нулю. Но благодаря свечению золота, не сравнимого по плотности и не сопоставимого по иерархическому значению ни с каким цветом, это «нигде» парадоксальным образом одновременно «везде» и «всегда».

Золото и игра планов смогли столь четко выявить соотношение человеческих, земных и небесных сил, как это не мыслилось даже замечательным мастерам каролингского времени, с чьим творчеством оттоновские художники были хорошо знакомы. На правой странице действие ограничено едва различимыми жестами, сами фигуры превратились в воплощенные жесты, Gebärdefiguren, если воспользоваться еще одним

непереводимым термином Янцена. Их роль лишь в том, чтобы выразить сакральность видения, которое, пожалуй, нельзя назвать даже «происходящим», потому что всякое действие есть рассказ, а рассказ отвлекает от чистого созерцания. Единственное действие налицо — подношение книги, но оно сознательно вынесено за «рамку»: Лютхар вместе с нами созерцает чудо.

В этой миниатюре (как и во всех миниатюрах аахенской рукописи) поражает не только эта антикизирующая телесность человеческих фигур, символов евангелистов, покрывала, но и эмоциональная энергия, излучаемая широко распахнутыми, экстатическими глазами государя и его спутников, их одновременно сдержанными и выразительными позами и жестами, естественной, не орнаментализованной драпировкой их одежд, важнейшим выразительным средством в средневековом образе человека. Все это оттоновские художники переняли у раннехристианского искусства любимых Оттоном III Равенны и Рима, у Константинополя, у великих монастырских школ Каролингов. Умели они учиться и у работавших бок о бок с ними резчиков по слоновой кости и ювелиров. Но как им удалось сочетать эту эмоциональную напряженность с вечным покоем, на который нам указывают другие выразительные средства, абстрагирующие по своей природе и по художественной функции? Почему «плотная» и в общем-топо-своемунатуралистичная фигура человека — на антинатуралистичной плоскости золотого листа? Говорит ли здесь желание художника возвести ассоциирующего себя с изображенным зрителя в плоти и крови к созерцанию надмирных тайн? Или перед нами сложный поиск равновесия между абстрактным и чувственным, глубиной и плоскостью, местом иUn-Raum?

Напоследок отметим еще одну важную особенность описанной игры планов: обе страницы разворота ведут диалог между собой не только в открытом, но и, что удивительно, в закрытом состоянии. Если книгу закрыть, тяжелая, более значительная часть ее, 500 страниц евангельского текста, оказывается под изображением императора, легкая же часть, в дюжину листов, закрывает ее, словно крышка ларца: такое сравнение в данном случае более чем оправданно, потому что «коронационное Евангелие» было частью алтарной сокровищницы. Рамка, в которую вписан Лютхар, приходится ровно на выделенную темным пурпуром рамку аркады Оттона, вторая часть первого гекзаметра (TIBI COR DEUS INDUAT OTTO) приходится на сердце государя и на свиток. Лютхар, этот «вектор воли», направленный к императору, оказывается вместе с Tellus у подножия трона и возлагает изготовленное им «Евангелие» к ногам Оттона с почтением, не преступая «сферу» власти, — ведь он остается на своей странице, внутри своего ромба. Оттон же с его «двойственной природой», человеческой и, скажем так, более чем человеческой, чтобы избежать ницшеанских коннотаций, фактически получает «Евангелие» дважды: в материальной форме — из рук человека, и в духовной, прямо в сердце, от самих евангелистов. Слово DEUS оказывается на груди императора, будто для иллюстрации одной из важнейших в политическом богословии Средневековья максим: «Сердце царя — в руке Господа, как потоки вод: куда захочет, Он направляет его».

Этот диалог между помещаемыми на одном развороте миниатюрами крупноформатных

рукописей раннего (и не только раннего) Средневековья не уникален: он встречается в других рукописях школы Райхенау, достаточно вспомнить «Евангельские чтения Генриха II» и «Бамбергский Апокалипсис». Однако сложность этого диалога, связанная с особым отношением к произведению искусства, в частности книге, как предмету (Körperlichkeit des Bildes), раскрыта относительно недавно Вольфгангом Кристианом Шнайдером, чьи наблюдения над этим специфическим эффектом оттоновских иллюминованных рукописей мы лишь позволили себе немного развить в связи с интересующей нас миниатюрой. Впрочем, считать столь хитроумную находку оттоновских художников правилом на века тоже не стоит.

Предложенное здесь многослойное — и по необходимости многословное — прочтение хрестоматийного памятника может показаться искусственным, а «глубокая игра» — плодом воображения историка, у которого в данном случае нет возможности опереться на хоть что-нибудь объясняющие тексты. Действительно, в отличие от Каролингов или поколения Сугерия и Бернарда Клервоского, Оттоны не оставили нам почти никаких свидетельств того, как они относились к искусству, к художникам, к их произведениям. Нам мало что известно о том, как заказывались и создавались эти шедевры, хотя и самые куцые данные на этот счет бесценны. У нас нет ни одного политически или богословски значимого текста времен Оттона III, который подкрепил бы то, что выхватывает на миниатюре взгляд историка XX–XXIвв., — возможно, потому что оттоновская политика, неразрывно связанная с литургией, богослужением, привязывавшая все свои важнейшие начинания к христианским праздникам, просто не нуждалась в многословной саморефлексии.

Таким образом, перед нами своеобразная модель политического космоса и образец искусства, неслучайно имеющий статус культурного наследия ЮНЕСКО. Это просто рукопись вот такого размера, но она выражает великий путь, пройденный христианской Европой от апостольского века до этого времени, то есть своеобразное тысячелетие. Римский император по-прежнему римский император, но он какой-то совершенно другой. Он опирается на институт уже совершенно другого типа. Это военная знать оттоновского времени и так называемая имперская церковь, государь. Он воинствует одновременно на земле и на небе. Он одновременно с нами и как бы и не с нами. Он вроде бы грешник, как мы все, но он почти что святой и все же не святой. Священство преклоняется перед ним, почитает его, и в реальной жизни он действительно может сместить любого епископа и даже папу римского. Но любой священник выше его, потому что он от большего отказался.

В таком сочетании пурпура и серости, величия и смирения своеобразный духовный и ментальный компромисс, которому научило нас раннее Средневековье.

О. Воскобойников — ординарный профессор Высшей школы экономики, сотрудник Лаборатории медиевистических исследований НИУ ВШЭ, PhD Высшей школы социальных наук в Париже, доцент кафедры истории Средних веков МГУ

им. М.В. Ломоносова.

Источники:

Нессельштраус — с 319 стр

А. Губер, М. Доброклонский, Л. Рейнгардт Искусство Германии // Всеобщая история искусств в 6 томах. — Искусство, 1960. — Т. II. — С. 310-345.

Вики — рус и англ

Жак ле Гофф, Рождение Европы — ??? после 2 главы / Цивилизация средневекового запада — ???

Воронова/ ??? стр. 90, 102

 Воскобойников — Тысячелетнее царство —

Mayr-Harting, Henry, *Ottonian Book Illumination. An Historical Study*, 1991, 2 vols, Harvey Miller

Re-Assessment of the Place of Reichenau in Ottonian Art by C. R. Dodwell; D. H. Turner,

Alexander, Jonathan A.G., *Medieval Illuminators and their Methods of Work*

Beckwith, John. *Early Medieval Art: Carolingian, Ottonian, Romanesque*, Thames & Hudson

http://studopedia.ru/9_203510_venskoe-evangelie.html

https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Ottonian_illuminated_manuscripts — список Оттоновских манускриптов