

Искусство Оттоновского ренессанса. Архитектура, скульптура,

монументальная живопись, книжная миниатюра | 1

После раздела империи Карла в 843 г. в Западной Европе настало время длительного кризиса. Европа страдала от набегов с трех сторон — с юга от арабов, с востока — от венгров, с севера — от норманнов. В 846 г. арабы входят в Остию и Рим. За время с 899 по 955 г. венгры совершают 35 набегов на Северную Италию. После 834 г. набеги норманнов на Северную Европу стали ежегодными, в 839 — норманны основали королевство в Ирландии, наконец, в 881 — они сжигают в Аахене гробницу Карла.

Эти набеги были главным фактором, приведшим к созданию в середине X в. новой империи — Оттоновской. Необходимость отпора славянам на Эльбе и венграм на Дунае привела к тому, что Оттон I, король саксонский, нанеся славянам сокрушительное поражение при Лехе, женится на итальянской королеве Адельгейде и в 962 г. с войском входит в Рим и венчается императорской короной. Новой империи предстоит получить название, в котором сочетаются все аспекты имперской идеи в X в. — достоинство христианского государства, статус наследницы Карла и Рима и национальный германский пафос — «Священная Римская империя германской нации». Оттон I принимает титул императора августа, его сын Оттон II, женившийся в 972 г. на византийской принцессе Феофано, называет себя уже императором римлян, а внук — Оттон III, наполовину грек, на четверть итальянец, прозванный «Чудом мира», делает своим девизом «*Renovatio imperii romanorum*» (обновление Римской империи) и стремится при поддержке своего ученого наставника, гениального выходца из престолярства Герберта Орильякского (будущего папы Сильвестра II — в честь Сильвестра I, папы времен Константина) подчинить себе Рим. Однако римское население восстает против Оттона III, который вскоре (в 1002 г.) умирает от малярии, и его преемник Генрих II возвращает государству название «королевства франков».

Государственная и культурная утопия «оттоновского ренессанса» осуществляется в меньших масштабах (и временных — 962-1024, и территориальных — только Саксония), чем каролингская — империя так и никогда не смогла контролировать Италию, двор и высший клир ограничен кругом почти только одних саксонцев, двор не знает того размаха меценатства и тех культурных запросов, какие были при Карле. Придворной школы едва хватает на поставку кадров для императорской канцелярии, сам Оттон I не читает и даже не понимает по-латыни, ученостью отличаются в большей степени женщины императорского рода — мать императора Матильда, жена Адельгейда, племянницы. Культурная жизнь децентрализуется — ее оплотами теперь становятся разрозненные монастырские и соборные городские школы. Клер, местные епископы — главная опора императорской власти — всячески подчеркивают свою независимость от Рима и от Византии. Не случайно посланник Оттона II в Константинополе епископ Лиутпранд Кремонский в ответ на пренебрежительную фразу василевса Никифора «Вы не римляне, вы лангобарды» произносит свое знаменитое слово в защиту германцев и в порицание римлян. Вселенский пафос каролингского ренессанса забыт, и правители саксонского дома ощущают себя, прежде всего, преемниками Карла, и только потом — императорами римлян.

Явление, в значительной мере определившее облик культуры и повседневной жизни

Искусство Оттоновского ренессанса. Архитектура, скульптура, монументальная живопись, книжная миниатюра | 2 эпохи — ожидание 1000 года — и боязнь конца света — «mundus senescit», «мир стареет» (перед 1000 г. на некоторой время прекратилось строительство, чтобы после 1003 возобновиться с утроенной силой, и утопические проекты юного безумца Оттона III отпраздновать «юбилейный» 1000 г. в Риме, строительство резиденции на Авентине и идея всемирного христианского государства с императором — заместителем Христа. Характерно, что в ознаменование 1000 г. Оттон III и вскрывает могилу Карла, надев на себя в знак преемственности его золотой крест, и чеканит медаль со своим профилем с одной стороны и с персонификацией Рима — славное прошлое для него сосредоточено одновременно и в Ахене и в Вечном городе.

Подобно этому, в культуре и искусстве оттоновского ренессанса соединяются противоречия — рафинированность элитной латинской литературы — и отсутствие учебников и умирание литературы на национальных языках; точное повторение и «кристаллизация» форм каролингской архитектуры — и неожиданные римские и раннехристианские влияния в скульптуре, создание в живописи собственного условного, иератичного стиля — и его соседство с подлинно эллинской свободой и легкостью. В сущности, ренессансом эту эпоху можно назвать с еще большей натяжкой, чем каролингскую — здесь не было подлинного обращения не только к античности, но и к отдаленному прошлому через головы непосредственных предков — здесь налицо, по словам М. Л. Гаспарова, «добросовестное продолжение традиций ближних предков» — каролингов — с несколькими сторонними влияниями — прежде всего — итальянскими и византийскими.

Архитектура оттоновского ренессанса

Архитектура второй половины 10 — первой половины 11 в. в немецкой части оттоновской империи Оттонов стала не просто продолжением, а выявлением и кристаллизацией того типа постройки, который едва намечился в каролингский период. Образцом в 99 % случаев являются каролингские постройки, но улучшается качество кладки, облагораживаются пропорции, становится обязательным определенный набор элементов.

Прямые цитаты из архитектуры Карла — копии Ахенской капеллы — отдельно стоящие, как капелла в Оттмарсхайме (1049) или же входящие в ансамбль базилики, как хор собора в Эссене, достроенный при императрице Феофано и Оттоне III как шестигранник, приставленный к базиликальному телу собора. И в том и в другом случае воспроизводится Ключи II — после 955-981 — реконструирует Майоль — аббат после Одона. Прибавляется нартекс. Туннельные своды - ок 1000. Галилея+атриум. Рождение литургической драмы. 2 башни над нартексом, 1 — над средокрестием.

8-гранное внутреннее пространство, однако не учитывается внешняя 16-гранность Ахенской капеллы, и внутри обе постройки лишены тех декоративных приемов, которые присутствовали в архитектуре Карла (за исключением разве что полосатых

арок).

Один из редких примеров центрической сводчатой архитектуры — капелла св. Варфоломея в Падерборне, построенная в 1017 г. *per operarios graecos* — «греческими мастерами», возможно, привезенными императрицей Феофано из Византии или приглашенными с юга Италии. Зальное пространство, изящных пропорций колонны с капителями, украшенными маскаронами указывают одновременно и на влияние мусульманского вкуса.

Постройка 936 года, крипта св. Виперта в Кведлинбурге, ставшая усыпальницей Генриха 1 Птицелова, основателя саксонской династии, представляет собой своего рода пророческий тип — короткую сводчатую базилику на чередующихся дорических колоннах и квадратных столпах. Однако обязательным и повсеместно распространенным становится другой тип.

Базилики середины 10 — начала 11 вв. достигают известного единообразия — становятся обязательными многие разрозненные элементы архитектуры времени Карла: двусторонняя ориентация, башни, двухъярусный вестверк, плоское покрытие. Единая система пропорций диктует соотношение ширины боковых и центрального нефа как 1:2. Появляется чередование опор (оно потом сыграет важную роль в формировании сводчатого покрытия -), квадратные башни над средокрестием и круглые или восьмигранные лестничные вестверковые. В отличие от времени Карла все базилики довольно короткие (5-6 травей-поперечных ячеек). Такова построенная в 960-965 гг. маркграфом Героном, победителем славян, ц. Св. Кириака в Гернроде с эмпорами — галереями второго яруса над боковыми нефами, подобными некоторым раннехристианским базиликам (напр., ц. Св. Димитрия в Салониках 4 в.). Экстерьер базилик имеет суровый крепостной вид, в качестве декора применяются только плоские арочки — т.н. «ломбардский декор», заимствованный из Италии. Итак, формируется своеобразный гибридный тип постройки — экстерьер напоминает каролингскую базилику, интерьер — раннехристианскую.

Таковы же (только без эмпор) сохранившиеся до наших дней ц. Санкт Панталеон в Кельне, основанная в 966-980 гг. братом Оттона I архиепископом Бруноном, и постройка, представляющая собой апогей этого типа — ц. св. Михаила в Хильдесхайме (1001-1033), основанная архиепископом Бернвардом, воспитателем Оттона III, проводившим несколько лет в Риме. Ее интерьер — пространство, где, по словам Янсена, «эффект священного достигается совершенно экплицитными средствами» — и прежде всего единством пропорций простых арок, несущих стены, отделяющих трансепты от нефов, открывающих вовне галереи трансептов — из-за двусторонней ориентации постройки входы устроены в трансептах. В украшении базилики Бернвард следует раннехристианским и римским образцам — он заказывает для нее двери с бронзовыми рельефами и бронзовый подсвечник-колонну.

Таковыми были заложенные на рубеже 10-11 вв. и перестроенные в романское и готическое время первые соборы Майнца (976, сгорел в год освящения — 1009),

Искусство Оттоновского ренессанса. Архитектура, скульптура, монументальная живопись, книжная миниатюра | 4
Аугсбурга (994), Страсбурга (1028), Базеля (1019) и др.

После визита императора Генриха II и епископа Падерборнского Мейнверка в Клюни в 1014 аббатства клюнийского типа распространяются в Германии (см. Клюни). Заложенный уже в 1030 г. при салической династии Шпейерский собор сразу приобретает нехарактерную для оттоновского времени сводчатую крипту и становится образцом для подражания не только для двух других будущих императорских соборов — Майнца и Вормса — но и для третьей базилики в Клюни, которая начинает строиться в 1088 г., в год его освящения как его соперница.

Более рафинированный, лишенный крепостного облика саксонских церквей тип представляют собой постройки монастыря на о. Райхенау на Тегернзее в Баварии. Этот монастырь, скрипторию которого предстоит сыграть ведущую роль в развитии оттоновской миниатюры, в течение первой половины 11 в. приобретает 3 базилики — верхнюю, среднюю и нижнюю (Нидерцеллу, Миттельцеллу и Оберцеллу). Все они соответствуют раннехристианскому типу тонкостенных базилик на колоннах, о каролингском наследии напоминает лишь двойная ориентация и невысокие башни над средокрестием. Т-образная Оберцелла украшена фресками в раннехристианском духе.

Таким образом, архитектура Германии этого периода представляла собой своеобразный изолированный очаг на фоне общих процессов, происходящих уже с 800 г. по всей Европе.

Скульптура оттоновского ренессанса

Оттоновский ренессанс унаследовал от эпохи Карла традицию изготовления резных диптихов и книжных окладов из слоновой кости. Они также несут отпечаток византийских влияний, однако новая эпоха диктует уже новые композиционные принципы. Диптих 1020 г. из Эхтернахта с двумя сценами — Уверения Фомы и Получения закона Моисеем — демонстрирует то, что Панофский назвал «как по форме, так и по содержанию скорее пророческим видением будущего зрелого Средневековья, чем ретроспективной мечтой о классическом прошлом». Обе сцены явно не рассчитаны на узкий и вертикально вытянутый формат — Моисею приходится встать на цыпочки, чтобы дотянуться до Десницы со скрижалями, Христос, в чьей позе можно узнать влияния греческой скульптуры (так, с рукой, закинутой за голову, Поликлет представил некогда раненую амазонку) стоит на специальном барабане, чтобы усложнить задачу св. Фомы, который, мучительно запрокинув голову, карабкается вверх, стараясь достать пальцем до Его ран. Вынужденный, напряженный вертикализм сцен еще подчеркивает узость арок, в которые они заключены, и неожиданно широкие полосы орнамента.

Крышка оклада из Лотарингии сер. 10 в., изображающая Вознесение — еще один пример того же подхода. Христос не восходит здесь спокойным широким шагом на гору, как это было в мюнхенской плакетке 350 г. или в миниатюре сакраментария Дрогона, а отрывается в винтообразном движении от земли, чтобы с силой быть

Искусство Оттоновского ренессанса. Архитектура, скульптура,
монументальная живопись, книжная миниатюра | 5
втянутым в толщу облака.

Два фактора здесь говорят о будущем романском стиле — диктат архитектурной, геометрической формы в отношении изображения и абстрактная, не зависящая ни от композиции, ни от сюжета, экспрессия, как бы намеренное затруднение естественного движения — и одновременно подчеркнутый пафос давшего с таким трудом жеста. Те же свойства проявились и в книжной миниатюре, а в 12 в. проявятся полностью в монументальной скульптуре романских тимпанов.

Помимо резьбы по слоновой кости, немало богослужебных предметов изготовлялось из драгоценных металлов с инкрустациями. Радульф Глабр в своей хронике упоминает золотую сферу, которой короновал папа Бенедикт Генриха II в 1014 г. Она была сделана в форме яблока с геммами, увенчанного золотым крестом.

Влияния Античности проявляются в изделиях мелкой пластики этого времени нетрадиционным и часто абсурдным для нас способом. В частности, золоченое бронзовое Распятие епископа Херманна Кельнского первой половины 10 в. вместо головы Христа имеет лазуритовую головку Ливии, жены Августа — и этот прием отнюдь не кажется авторам кощунственным, а, напротив, облагораживает богослужебный предмет.

К рубежу 10-11 вв. относятся первые памятники монументальной скульптуры. Мы знаем, что в каролингских базиликах было принято помещать над алтарем резное деревянное Распятие, однако первое такое Распятие дошло до нас от раннеоттоновского времени — это кельнское Распятие епископа Герона 970 г., служившее одновременно реликварием. По телосложению Христа, Его закрытым глазам (незадолго до этого в Византии появились изображения умершего Христа), самой композиции мы видим, что перед нами не реплика такого же монументального произведения, а монументализация византийского живописного или резного из слоновой кости Распятия.

Первое известное скульптурное изображение Богоматери — т.н. Золотая Дева из Эссена, заказанная внучкой Оттона II аббатисой Матильдой. Это позолоченная деревянная статуя с инкрустированными глазами, изображающая Марию держащей на коленях Христа и играющей с Ним золотым яблоком. Фигуры Богоматери и Младенца совершенно идентичны как по телосложению, так и по позе, эта скульптурная группа есть результат своего рода гомотетии, изменения масштаба с поворотом, механического совмещения двух подобных фигур.

Другие памятники оттоновской скульптуры сделаны непосредственно под римскими влияниями. Епископ Бернвард Хильдесхаймский, наставник Оттона III, живший с ним в 1001 г. во временной императорском дворце на Авентине, заказывает для своей церкви литые бронзовые двери (впервые литые целиком, а не отдельными пластинами) со сценами Ветхого и Нового Завета по образцу резных деревянных дверей 5 в. римской базилики Санта Сабина, находившейся недалеко от его резиденции. Сопоставление

Искусство Оттоновского ренессанса. Архитектура, скульптура, монументальная живопись, книжная миниатюра | 6
двух Заветов — тема раннехристианская, и единая лента сцен, начинающаяся сверху слева и кончающаяся наверху справа, делится на пары. Создателем программы был сам епископ Бернвард, постаравшийся сопоставить события не по внешней аналогии (как Вознесение Илии и Христа, Чудеса Моисея и Христа в дверях Санта Сабина), а в соответствии с более сложным, экзегетическим принципом. Хильдесхаймские врата (1008-1015) стали прототипом множества кованых дверей романской Германии, где в силу сохранения обязательной западной апсиды не оформился скульптурный портал, и вход осуществлялся через боковые двери по обе стороны от нее.

Еще один, не менее «римский» по духу заказ Бернварда — бронзовая колонна-подсвечник для пасхальной свечи с новозаветными сценами, задуманная ученым аббатом, видимо, под впечатлением от колонны Траяна.

К раннехристианским формам относится и еще один памятник — деревянный позолоченный алтарь Генриха II из музея Клюни, заказанный императором в память об исцелении в 1002 г. для Базельского собора. Св. Бенедикт изображен здесь предстоящим в окружении ангелов. Традиция помещать фигуры в архитектурных ячейках восходит, видимо, к рельефам саркофагов (таковы были не только многие раннехристианские памятники, но и, например, саркофаг аббата Хинкмара из Реймса середины 9 в.

Те немногочисленные памятники монументальной скульптуры, которые дошли до нас от рубежа веков, показывают, что это искусство рождается как более демократичное, наглядное, полное не высокого богословия, а простого проповеднического пафоса искусство, пророчески предвосхищающее формы и принципы скульптуры зрелой романики.

Монументальная живопись

В монастырских хрониках 10-11; вв. упоминается по меньшей мере десяток монументальных живописных ансамблей — Санкт Галлен, Петерсхаузен, Хальберштадт, Кельн, Майнц и т.д. Хронисты говорят о Бернварде Хильдесхаймском, украсившем свою церковь св. Михаила «великолепными искусными фресками», об Гебхарте, епископе Эйхштаттском, по чьему заказу в капелле св. Гертруды появились «чудесные и почти живые картины». В реальности до нас дошли лишь два больших фресковых ансамбля рубежа 10-11 вв. — в Оберцелле в Райхенау и в ц. св. Сильвестра в Гольдбахе. Цикл в Оберцелле, открытый в 1880 г. под слоем штукатурки, видимо, схож по программе с каролингскими фресками Мюстайра — это новозаветные сюжеты, из которых лучше всего сохранились чудеса Христа. Архитектурные фоны, на которых развивается действие, наложены на т.н. «античную трехцветку» — коричнево-зелено-голубые горизонтальные полосы, обозначавшие в помпейской живописи пространственные планы. Орнаментальные фризы складываются из объемного меандра — орнамента, явно пришедшего из мавзолея Галлы Пладиции (вполне

Искусство Оттоновского ренессанса. Архитектура, скульптура, монументальная живопись, книжная миниатюра | 7
возможно, если учесть, что Герберт Реймский, будущий папа Сильвестр II, был на рубеже веков там епископом). Тот же тип построения сцены, но более динамичный, нервный характер живописи отличает цикл в Гольдбахе.

Перед нами почти неизвестная нам традиция, лишь слегка намеченная в трех памятниках — Мюстайре, Оберцелле и Гольдбахе, но, видимо, гораздо более масштабная и явно восходящая к циклам 5 в. традиция. В оттоновских плоско покрытых церквах еще много места и света для монументальной живописи, в период зрелой романики среднюю зону стены займет трифорий, увеличится толщина несущей свод стены, уменьшатся окна, и обширных монументальных живописных циклов станет гораздо меньше.

Книжная миниатюра

Памятников книжной миниатюры сохранилось гораздо больше. 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), регенбургская и кельнская школы.

Самые многочисленные императорские заказы делаются в монастыре Райхенау, «счастливого острова» 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.

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 интересуется только человеческая фигура, экспрессия лица и жеста.

Любимый тип рукописи этого времени — евангелистарий или перикопа — сборник евангельских чтений. Таков т.н. кодекс Эгберта 985 г., включающий 55 миниатюр — 4 портрета евангелистов, посвятельная 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, неопределенные 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.

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 — Евангелии 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.

Правилom, а не исключением становятся посвятельные 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 евангелия изображен в мандорле на фоне стилизованного Древа жизни, корни которого поддерживает полуобнаженная женская фигура — «Источник жизни», а

Искусство Оттоновского ренессанса. Архитектура, скульптура, монументальная живопись, книжная миниатюра | 9
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 — также 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.

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 коронацию 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

Искусство Оттоновского ренессанса. Архитектура, скульптура, монументальная живопись, книжная миниатюра | 10
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.

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 миниатюре 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. 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

Искусство Оттоновского ренессанса. Архитектура, скульптура,
монументальная живопись, книжная миниатюра | 11
упругой перевязи, схватывающей восьмерку изящным узлом посередине.

До какой степени могут быть разными византийские влияния в разных мастерских, показывает сцена Умирения 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.

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.