

Ирландия в эпоху раннего средневековья находилась в особом положении в сравнении с Британией и Галлией. Галлия как часть Римской империи включала античные инфраструктуры: здесь сохранялись древне римские дороги и центры, которые впоследствии сохранили статус значимых городов и епископий (Реймс, Кёльн, Камбре и др.). В Галлии, Франкии и Алемании, входивших в состав империи Карла Великого, на должность христианских церковных иерархов назначались, как правило, потомственные римские граждане (галло-римляне), владевшие значительной земельной собственностью и рабочей силой для поддержания этой собственности [Лебек 1993: 29]. Таким образом, старая римская администрация и аристократия естественно ассимилировалась с миром варварской Европы, сохраняя при этом приоритетное значение.

Остготское королевство в Италии, просуществовавшее около 60 лет и достигшее своего высшего расцвета при Теодорихе (493-526 гг.), мыслилось современниками как продолжение римской государственности. В «Вариях» (537-538) Кассиодора Сенатора – государственного деятеля и придворного, пережившего остготское королевство, византийское и лангобардское завоевание Италии, собраны государственные эдикты, рескрипты, тексты эпистолярного жанра, которые продолжают линию декретов римских императоров и формируют представление об остготском государстве и его законах как органическом продолжении имперской государственности [Уколова 1989: 83-108].

Иными словами, законодательная деятельность римлян, их аристократия (впоследствии гражданская и духовная элита) определяли, в какой-то степени, государственный облик первых варварских королевств на территории Европы, а потом и мифический образ «Священной Римской империи», основанной и поддерживаемой Каролингами, а впоследствии – представителями саксонской династии.

В культурном отношении образ континентальной Европы складывается в контексте галло-римского синкретизма: античное наследие в области искусств и литературы не только не было отвергнуто, но всемерно поддерживалось иерархами Церкви. Согласно традиции, идущей от св. Иеронима, «любовь к письменности и стремление к Богу соединялись в одно целое». Латинский язык, принятый для возвышенного рода литературы, обязывал если не с содержательной, то с филологической стороны подражанию древнеримской литературе периода ее расцвета. Поэтому Цицерон и Вергилий, как пишет Луп Феррьерский – ученый и интеллектуал второй четверти IX в. – были разрешены «в обществе избранных» как источник, указывающий формулу структурного совершенства для церковной литературы [Тейс 1993: 86-87].

В 40 г. н. э. Британия была завоевана римлянами, но латинизация происходит здесь позже, благодаря переселению сюда галло-римлян, бежавших в IV в. от германского нашествия. Только независимая от римлян Ирландия, сохранила традиционную

культуру кельтского происхождения после христианизации. Несмотря на то что кельты не оставили значительных следов материальной культуры, их присутствие в дохристианской Европе больше всего выразилось в языковом влиянии, распространении культовой устной литературы, воспоминание о которой содержат многие мифологические тексты, ставшие впоследствии достоянием светских художественных сочинений. Это эпос, например, о рыцарях короля Артура, в состав которого входят такие распространенные сюжеты как история о Тристане и Изольде, рыцаре Ланцелоте и др. В числе других «нематериальных» свидетельств кельтской культуры можно назвать декоративную орнаментальную традицию. Орнамент во все эпохи является как бы вторым священным «языком», кодируя основную космогоническую символику мифа. Традиция орнамента как язык может сохраняться и при отсутствии последовательного ряда материальных памятников, фиксирующих те или иные формы.

Наиболее знаменитые ирландские манускрипты раннего Средневековья представляют собой Евангелия, выполненные в монастырских скрипториях. Ирландские монастыри основывались племенными вождями на их землях: Клонард, Бангор, Иона. Главной задачей монастырей раннего Средневековья было служение Богу и распространение просвещения. В одном из сочинений Кассиодора Сенатора («Виварий», VI в.) рассказывается о порядке и назначении христианского монастыря, обязательно включающего скрипторий, библиотеку и школу и являющегося главным местом воспитания христианской интеллигенции. В 529 г. Бенедиктом Нурсийским был составлен монастырский устав «*Regula magistri*», предписывающий наравне с молитвой сельскохозяйственный труд. Известны были также уставы св. Антония, Пахомия Великого (322 г.), св. Василия Кесарийского. Обитатели ирландских монастырей, в основном культивировали богослужебную, созерцательную и интеллектуальную деятельность. Утонченное знание латыни приобретало здесь гипертрофированные формы: литературный язык приобретал такую пышность и вычурность, что почти полностью утрачивал связь с живой традицией [Уколова 1989: 169–195]. Не менее изощренной была традиция иллюминирования рукописей. До нашего времени дошли, в основном, Евангелия со сложным орнаментальным декором.

С точки зрения текстового содержания большинство манускриптов представляли собой латинский перевод Четвероевангелия IV в., составленный св. Иеронимом (так называемая Вульгата), хотя, в некоторых случаях, в тексте присутствуют единичные включения из старого до-иеронимовского латинского перевода. Кроме переводов Четвероевангелия как отдельных книг в эпоху раннего Средневековья существовал смешанный вариант евангельского повествования, подготовленный во II в. Тацианом. Этот евангельский свод назывался Диатессарон и представлял собой изложение Евангелия по всем четырем евангелистам с исключением родословий Спасителя, встречающихся у Матфея и Луки, а также всех тех мест, где говорится о происхождении Христа от библейского царя Давида. Данный свод имел широкое распространение в Сирии, но неоднократно осуждался церковными иерархами за систему тенденционных купюр текста, которая расценивалась как свидетельство приверженности еретическим взглядам. В некоторых случаях сирийский свод Тациана

называют даже «Евангелием от Евреев». Несмотря на подобную оценку Диатессароном довольно широко пользовались как сокращенным вариантом Евангелия, а прославленный восточный подвижник Ефрем Сирий даже оставил Толкование на Диатессарон (Четвероевангелие), принимаемое Церковью. Кроме сводного Евангелия Тациана в древности был известен также Диатессарон Аммония Александрийского, представлявшего собой Евангелие от Матфея, дополненное главами других евангелистов, приписанными с боку, как об этом свидетельствует письмо Евсевия Кесарийского – автора Канонов Согласия – к Карпиану. Оба евангельских свода были построены на тексте канонического сирийского перевода Пешито, хотя в некоторых списках Диатессарона допускаются включения древнейшего сирийского варианта текста, предшествовавшего Пешито.

Наиболее ранний перечень канонических книг II в. включал четыре Евангелия, Деяния Апостолов, послания Апостола Павла (кроме Послания к Евреям), Первое Послание Петра, Первое – Иоанна и Апокалипсис. В IV в. все известные нам канонические книги были признаны Церковью, но окончательно исключены из канонического списка евангелия «от Евреев», «от Египтян», «от Никодима», «от Фомы»; «Деяния Павла» и «Апокалипсис Петра» [Смирнов 1997: 76].

В некоторых случаях можно говорить об отдаленной связи текстов ирландских Евангелий с традицией сирийских Диатессаронов, хотя подобная связь, чаще всего, оказывается полемической. Например, в Евангелие из Келлса списки имен родословия Спасителя не только выделены особо, но представляют как бы самостоятельную изолированную часть священного текста. При этом вступительные части Евангелий, называемые *Breves causae* (краткое содержание глав) и *Argumenta* (жития евангелистов) в некоторых случаях соответствуют каждому Евангелию по отдельности, а иногда – объединяются вместе. Например, в Евангелии Дарроу (ок. 680 г.) – одном из древнейших евангельских манускриптов Ирландии, – таким образом объединены вступительные части Евангелий от Луки и Иоанна.

Говоря о составе манускриптов, кроме Канонов Согласия св. Евсевия, *Breves causae* и *Argumenta*, евангельский текст мог предваряться двумя посланиями – св. Иеронима к папе Дамасу I о целях нового латинского перевода и Евсевия Кесарийского к Карпиану о пользовании таблицами канонов. Последний текст, в отличие от византийской традиции, в ирландских манускриптах встречается крайне редко и именно в тех манускриптах, где заметно средиземноморское влияние (Евангелие из Линдисфарна). Тексты посланий, являясь вводной частью книги, как и таблицы канонов, обычно богато украшались.

Ирландские Евангелия, предлагая в качестве основного художественного материала беспредметный изобразительный ряд, могут быть связаны с сиро-коптской традицией. При чем не с традицией фигуративных изображений, в большей или меньшей степени обусловленной эллинистическими влияниями, а с орнаментом и концепцией размещения композиции на плоскости, которая сформировалась уже в позднеантичном искусстве Северной Африки, Сирии и Иордании [Lavin 1963: 179–286]. Контакты с

Востоком, возможно, торговля предметами декоративно-прикладного искусства и узорными тканями могли быть связующим звеном между ирландской и сирийской культурой. Хотелось бы отметить, что видимо не географические или политические причины способствовали усвоению восточных мотивов в Ирландии, но та благотворная почва местной художественной традиции, чуждая эллинистических воздействий, не связанная с галло-римским синкретизмом, которая легко адаптировала сродные элементы, независимо от их происхождения [Шкунаев 1983: 94]. Так, весьма распространенным элементом является полностраничное изображение Креста в широкой орнаментированной рамке, которое также встречается в коптской миниатюре и в несколько редуцированном виде, – в армянской рукописной книге.

Ирландскую миниатюру отличает от других раннесредневековых школ иллюминирования наличие так называемых «ковровых страниц» и полностраничных инициалов, а также уникальная иконография и композиция орнамента.

Ковровые страницы ирландских рукописей

Ковровой страницей можно назвать уникальный тип орнаментальной композиции, применявшийся в ирландских манускриптах. Декоративная заставка распространяется на все пространство листа, не имея никаких текстовых включений или фигуративно-образных дополнений, состоит исключительно из орнамента, в некоторых случаях подчиненного абрису креста.

Ковровые листы с декоративными розетками **Евангелия Дарроу** (650–700 гг. Дублин, библиотека Тринити колледжа), выполненного по преданию св. Колумбаном – знаменитым ирландским подвижником и миссионером – представляют собой пример симметричной круговой композиции. Лист рукописи с орнаментальным диском в центре и двойными фризами из красно-желтых змей снизу и сверху имеет в точке пересечения диагоналей крошечное изображение «мальтийского» креста на нейтральном светлом фоне. В большинстве архаических культур орнамент в форме креста и различные свастики являются символом солнца как выражения высшего божественного начала. Например, в древнем искусстве Месопотамии «мальтийский» крест и близкий по значению символ двойной секиры были связаны с образом верховного солярного божества в ипостаси священного быка. Понятно, что в христианской рукописи древние значения орнаментальных символов не имели смысла, но для анализа общей орнаментальной композиции, восходящей к архаическим прототипам, представляющих в большинстве случаев космографический образ, понятие о древних пространственно-космических интерпретациях орнамента может быть достаточно существенным. Специфика данной ковровой страницы состоит в том, что мифологическая модель космоса дается здесь не в вертикальном срезе: небесный мир, земля, хтонический мир, – а как развертка сферы на плоскости. То есть логика прочтения всех элементов здесь круговая, несмотря на четырехугольный формат. Нижнее «кольцо» заполнено хтоническими существами – змеями, связанными в индоевропейской мифологии с представлением об inferнальной сфере, среднее «кольцо» – боковые фризы с животными, если следовать по «спирали»

разворачивающегося условного «пространства», – наземный регистр. Центральная розетка – Божественный, небесный мир, эпицентром которого является крест – знак Христа Спасителя, «Солнца Правды». Эта картина не противоречит трехчастной картине христианского космоса. Однако, поскольку носителями культуры орнаментальная космограмма, имеющая в данном случае чисто декоративное значение, не воспринималась как знаковая, художник не счел нужным расставить смысловые акценты изображения в соответствии с христианским мировоззрением. Если для языческой культуры хтонический (подземный) мир не имеет однозначно негативного значения, так как он, подобно двум другим мирам населен «божествами», то в христианской картине мира существует важная оппозиция противопоставления падшего мира и Божественного. При чем между Нетварным (Св. Троица) и тварным (ангелы, люди, падшие ангелы) миром не может быть не только некоего равенства, но даже бытие сотворенного космоса может быть поставлено под сомнение, если он через человека не существует в Боге. Создания, отпадшие от Творца (часть людей и часть изменивших Богу ангелов), не существуют, потому что вечное пребывание вне Любви Божией не может быть названо существованием. Ковровая страница имеет достаточно развернутый «хтонический» элемент (двойные фризы с разноцветными змеями), являющийся важным компонентом композиции. В случае осознания мифологического «подтекста» изображения, христианский художник должен был бы придать этим мотивам подчиненное положение. С другой стороны, здесь могло иметь место вторичное осмысление орнаментальных образов в контексте христианской культуры. В Евангелии Христос сравнивает Себя с Медным Змием, взгляд на которого, согласно ветхозаветному библейскому тексту, избавлял путешествовавших по пустыне израильтян от смерти (Числ. 21: 6–9). Медный змий, вознесенный на древко знамени, является прообразом Креста и Распятия (поэтому в миниатюре эти образы имеют главенствующее значение). Змей в индоевропейской мифологии также является символом мудрости, хранителем тайного знания. Все эти грани интерпретации позволяют увидеть в ковровой странице Евангелия Дарроу символическое изображение с традиционной древней иконографией, но новым смыслом. Важно подчеркнуть, что использование языческих мифов и символов в христианских целях было характерно и для Средиземноморской традиции. В росписях римских катакомб Орфей, Дионис и Амур символизировали Христа.

Основой орнаментальной стилистики Евангелия Дарроу является кельтский тератологический орнамент. Тератологический орнамент получил свое название от греческого слова *τερατολόγος* («фантастический»). Он мог состоять из плетенок, растительных и зооморфных мотивов, причудливых элементов. Сложные плетения, звериные мотивы могут встречаться и в средневековых памятниках средиземноморской (античной по своему происхождению) культуры. Однако там композиция имеет принципиально иную специфику. Во-первых, логика построения главных композиционных осей орнамента отличается четкостью и рационализмом; определяющее значение имеют круг, квадрат и октагон, подчиняющие себе пространство орнаментального поля; во-вторых, в меньшей степени используется принцип взаимопроникающих мотивов; еще реже можно видеть здесь насыщение фона тонким мелко модульным элементом. Последняя особенность – отсутствие фона в

орнаментальной композиции – является специфической чертой кельтской орнаментики. Ирландские миниатюристы, работая над декором ковровой страницы, старались исключить паузы монотонных включений. Почти всегда фоновые элементы разработаны при помощи дополнительных тончайших «волосяных» плетенок, которые из-за значительного перепада масштаба и модуля толщины по отношению к другим элементам, воспринимаются как нейтральные поля, хотя представляют собой завуалированное «бытие» все того же орнамента, но как бы в другом – микроскопическом измерении.

Если говорить о традиционных заимствованиях эллинистического характера, особенно актуальных для континентальной Европы (орнаменты Гелазианской рукописи и сакраментария Дрого) и лишь в виде отдаленного «эха» присутствующих в ирландской традиции, то больше соответствий обнаруживается именно с орнаментикой Сирии и Иордании. Эта декоративная система адаптирует эллинистические идеи пространственного реалистического искусства к плоскостной умозрительной системе азиатского универсализма. Например, мотив розетки Евангелия Дарроу, сформированной из радиальных узлов заполняющей плетенки, постоянно встречается в орнаментальных мозаичных мощениях Иордании VI в. (полы Мопсуэтской базилики эпохи Юстиниана, напольные мозаики диаконника в надвратной церкви в Герасе и др.). Те же элементы встречаются в декоративно-прикладном искусстве, произведениях текстиля, мелкой пластике, рельефе (надгробная стела из Эль-Керак). В перечисленных примерах ранневизантийского искусства Иордании в основе композиции плетеной розетки лежит октагональный ритм. В некоторых случаях, восьмичастность построения подчеркивается диагональным наложением двух квадратов, образующих восьмилучевую звезду. В центральной зоне напольных изображений могла быть помещена вихреобразная свастика-розетка или посвятельная надпись. В рельефе надгробной стелы плетенка огибает «мальтийский» крест. В ирландском варианте нарушается октагональность композиции и ее зависимость от ритмики взаимно перекрещивающихся координатных осей и диагоналей. Во внешнем кольце ирландской розетки размещено девять разноцветных узлов, подчиненных ритмике трех наложенных друг на друга треугольников. Эта иррациональная схема, исключая логический прием построения осей простым делением на два, отличается еще одним свойством: визуально не все треугольники, образованные разноцветными узлами, воспринимаются одинаковыми по размеру. Треугольник, «растянутый» между сероватыми ажурными элементами, поддерживающими тон мальтийского креста, «суше» и изящнее желтого и красного треугольников. Последние, в свою очередь, кажутся более сочными по рисунку и лишены статики, так как перпендикулярные «язычки» сросшейся плетенки, превращают оба треугольника в трехлопастные свастики, «вращающиеся» в разном направлении.

Мотив трехлопастной свастики встречается в другой ковровой странице Евангелия Дарроу, представляющей собой вихреобразный орнамент медно-красного цвета на

темном фоне. Поскольку данный лист исключает цветовую пестроту и деление на отдельные геометрические сегменты, представляя собой иной тип композиции, чем предыдущая миниатюра, можно предположить здесь руку разных мастеров. Во второй ковровой странице доминирует мотив спиралевидного завитка, заполняющего шесть космогонических розеток центрального поля. Четыре угловых розетки меньшего размера, каждая из которых образована трехлопастной свастикой, должны восприниматься в мифологическом семантическом поле как изображения светил. Два верхних изображения имеют лопасти из завитков, направленных по часовой стрелке. Такая свастика называется «летней» и символизирует летний солнцеворот. Два нижних изображения соответствуют зимнему солнцевороту, так как лопасти розеток «вращаются» против часовой стрелки [Флиттнер 1958: 46–93]. Если предположить, что крупная розетка, соотносимая с двумя малыми, изображает землю и два светила (солнце и луну), то зеркальное повторение этого сочетания в нижней зоне рождает представление о загробном мире, расположенном «кверху ногами» по отношению к миру живых и освещаемому «зимними» светилами. Похожие спиралевидные мотивы с нечетным количеством лопастей встречаются в скандинавской орнаментике. Например, в погребальной стеле с о. Готланд (церковь в Бро, 400–600 гг.) изображение ладьи, предназначенной для загробного путешествия, сопровождается космограммой «перевернутого» (потустороннего) мира: мировой «диск» снизу освещается светилами, представленными в виде розеток со спиралевидными вихреобразными лучами [Нессельштраус 2000: 216–218]. Данная интерпретация орнаментальных мотивов, как и в случае с предыдущей ковровой страницей, не была актуальна для носителей христианской культуры. Вероятно, космизм этих изображений оценивался на уровне подсознания и использовался в иллюстрации священной книги как образ, обладающий сакральной силой, подчеркивающий всеобъемлющий характер евангельского учения, его мировую значимость.

Распространенным типом ковровых страниц являются также композиции, напоминающие перегородчатые эмали, где членение внутреннего поля подчинено полностраничному абрису креста. Идея самодостаточной иллюстрации, посвященной исключительно этому важнейшему христианскому символу, не чужда многим традициям иллюминирования. Например, в армянских манускриптах встречаются листы, украшенные изображением «мальтийского» креста в круге, прикрепленного к ступенчатой (или «плетеной») стеле (Санасарианское Евангелие 986 г.), или крест в виде плетенки, окруженный изображениями птиц (Матенадаран, Евангелие № 5547 X–XI вв.). В армянских манускриптах фоновое заполнение отсутствует. Орнаментальная композиция обретает свою выразительность в сопоставлении с гладкой поверхностью незаполненного листа. В коптской миниатюре встречаются примеры больших орнаментальных заставок к небольшому фрагменту текста, приближающихся к образу ковровой страницы. Многократное повторение креста в медальоне позволяет разделить ковровый орнамент на секторы. Тиражирование одних и тех же несложных мотивов, прямолинейность геометрического деления на ячейки делает эти иллюстрации образцом механистического «прикладного» подхода, когда один и тот же орнаментальный раппорт покрывает значительное пространство как в рисунках на ткани.

В ирландской миниатюре узорное заполнение пространства внутри «перегородок» креста отличается необыкновенной сложностью и изощренностью. В ковровом листе манускрипта из Личфилда (**Евангелие Св. Чада**, до 672 г.) присутствуют три основных масштабных модуля изображений. К первому относятся значительные по толщине архитектурные «стены» умозрительного «плана» идеального пространства. «Интерьеры», выделенные на «плане» «населены» различными живыми существами в виде орнаментальных мотивов (второй масштаб). Наконец, фоновые фрагменты затканы паутиной узлов и плетений, представляя самый мелкий модуль изображения. Среди «обитателей» ковровой страницы евангелия из Личфилда особое значение принадлежит изящным фигурам «фламинго», которые можно принять с первого взгляда за растительные бутоны с завитками. На самом деле художник изображает здесь птиц с изогнутой шеей, хохолком и крючковатым клювом, образующих геральдическую композицию из четырех элементов. Вероятно, художник вдохновлялся не реальным обликом фламинго, а неким абстрактным образом фантастической птицы, подобной харадру. Согласно Плинию, харадар (*caladrius, charadrius*) – белоснежная птица, обладающая пророческим даром: она может предсказывать больному исцеление и смерть поворотом головы. Эти сведения попадают во II-III вв. в христианский «Физиолог», созданный в Александрии, который впоследствии был переведен на латинский язык, а в VI – начале VII вв. признан Григорием Великим книгой не только разрешенной, но и полезной, благодаря христианским символическим интерпретациям значения животных. О харадре упоминается в Вульгате как о животном, запрещенным в пищу (Второзак. 14: 18). Русским эквивалентом латинского названия может быть «зуек» или «белый попугай» [Муратова 1984: 156]. На средокрестии и в лопастях креста на миниатюре расположены четырехчастные розетки, напоминающие крестоцветы с продолговатыми остроконечными стручками-лепестками. Эти лепестки образованы узкими телами фантастических птиц, которые, сплетаясь шеями, заполняют все пространство сегмента прихотливой плетенкой. То, что декоративные ленты плетений являются одновременно шеями птиц можно заметить не сразу. В этом отчасти заключается один из существенных приемов ирландской миниатюры: при первом прочтении орнамент воспринимается менее «одушевленным», чем при пристальном рассматривании, когда обнаруживается, что большинство орнаментальных мотивов представляют части тел живых существ.

Ковровая страница с крестом из **Евангелия из Линдисфарна** (ок. 700 г., Лондон, Британский музей) отличается несколько иной концепцией орнамента. Хотя рамка изображения сформирована из разноцветной цепи хищных птиц с полосатыми крыльями, центральное поле лишено «одушевленных» мотивов и включает достаточно большое количество геометрических элементов. Обращает на себя внимание шашечный орнамент, напоминающих текстильное плетение, который встречается также в сирийских манускриптах (Евангелие Раввулы). С другой стороны, геометрические элементы подобного рода были известны и в древнем дохристианском искусстве Европы. В произведениях так называемой латенской эпохи (V-I вв. до н. э.) шашечный орнамент мог иметь сакральный смысл и обозначать духовную силу (сидящий идол из святилища Рокепертюз на юге Франции) [Шкунаев 1983: 97].

Евангелие из Линдисфарна обнаруживает континентальное влияние. Это связано с тем, что манускрипт был выполнен в Нортумбрии – центре ирландской культуры в Британии, объединивший три художественные традиции – кельтскую, германскую и континентальную. В частности, образы Евангелистов трактованы здесь в «эллинистическом» духе настолько, насколько это возможно было мастеру, воспитанному на нереалистических художественных приемах [Нессельштраус 2000: 190–191]. В целом способ представления портретов четырех Евангелистов в ирландской миниатюре был достаточно специфическим и отличным от иллюстраций Линдисфарнского Евангелия.

Фигуративные изображения ирландских Евангелий

В ирландских манускриптах, как и в других школах рукописной книги того времени, Евангелисты могли быть изображены в виде тетраморфов – символических эмблем Ангела, Льва, Тельца и Орла – или непосредственно как сакральный портрет. Убранство книги св. Виллиброрда (**Евангелия из Эхтернаха** 690 г., Париж, Национальная библиотека) включает четыре полностраничные миниатюры, каждая из которых представляет символ одного из Евангелистов. Евангелист Матфей, изображавшийся всегда в человеческом образе (образе ангела), предстает в виде орнаментальной композиции, напоминающей буквенный знак. Его фигура образована каплевидными сдвоенными петлями ярко-красного и светло-зеленого цветов. «Каллиграфия» фигуры перекликается с начертанием надписи, включенной в поле изображения: «*Imago hominis*» («Образ человека»). Сближение эстетического восприятия буквенного обозначения и образа является отличительной чертой ирландских манускриптов, в которых отношение к отраженному на пергаменте слову было особенно трепетным. Последнее подтверждается развитием такого феномена как полностраничный инициал. В некоторых случаях начальная буква текста достигает значительных размеров, иногда начальные строки вступления оформлены в виде ковровой страницы, представляющей развернутую композицию из буквенных мотивов. Наконец, иногда инициал занимает абсолютное положение, заполняя весь лист, как в случае с монограммой Христа, состоящей из греческих букв «хи» и «ро» (инициал Келлской книги конца VIII–начала IX в.). Монограмма «хи» «ро» – символическое указание на Личность Христа. Выполняя ту же роль, что и изображение креста, монограмма является мистическим свидетельством богоприсутствия, отгоняющего силы зла. Таким образом, в некоторых случаях, полностраничный инициал выражает таинственное единство знака и освящающего Личностного начала. Похожие взаимоотношения, видимо, существуют и в изображении Евангелистов. Еще в раннехристианский период развивается особый вид изображений – символические пиктограммы – иллюстрирующие неделимое единство текста и образа.

В скандинавском искусстве подобная «знаковость» сакральных образов прослеживается в иконографии изображений древних стел. На резном камне в Елинге (960 г.) представлено Распятие Христово в своеобразной графической манере плоского рельефа. Фигура Христа погружена в сложные узлы орнаментальных переплетений и дополняется буквенной надписью, сама являясь графическим символом

[Нессельштраус 2000: 225-226]. Интересна сходная концепция древнерусских изображений северного происхождения. На новгородских крестах-складнях иногда можно видеть фигуру Спасителя, образованную петлеобразными переплетениями, как на бронзовом кресте с серебряной инкрустацией XII в. из Новгородского историко-архитектурного музея-заповедника, обнаруживающего варяжские влияния.

В позднейших манускриптах образы тетраморфов и сакральные портреты четко разграничиваются. Например, в одном из самых великолепных манускриптов – **Келлской книге**, созданной на рубеже VIII-IX вв. (Дублин, библиотека Тринити колледжа) монахами монастыря Ионы, бежавших от нашествия викингов в Келлс – образы тетраморфов составляют отдельную ковровую композицию с ячеистой структурой, напоминающую коптские аналоги. Портреты Евангелистов выделены здесь особо и, несмотря на традиционные «орнаментальные» решения человеческой фигуры, представляют собой декоративно-плоскостную интерпретацию образа. Почти всегда апостол изображается стоящим возле трона, спинка которого украшена уже не головками зооморфных химер, как, например, в раннем Евангелии Св. Чада (VII в.), а розетками, напоминающими навершия литургических рипид, или чашами. В руках он может держать книгу или жезл. Рамкой служит символическое изображение стен Небесного Иерусалима в виде обрамления с крестообразными и ступенчатыми включениями. На миниатюре Евангелия из Келлса, представляющей Евангелиста Иоанна, можно видеть святого со спутанной шапкой золотистых волос и гигантским двойным нимбом, заполняющим верхнее поле миниатюры. Символическая «стена» Небесного Града оказывается одновременно пространством Распятия, так как сверху и снизу, а также по сторонам орнаментальной рамки можно видеть соответственно главу, стопы и раскинутые руки Христа, которые, дополняя абрис символического города снаружи, словно объемлют весь мир.

Келлская книга интересна уникальными сюжетными миниатюрами. Их необычность состоит в том, что они, не развивая «эллинистического» изобразительного подхода, свойственного континентальным памятникам, предлагают оригинальную интерпретацию фигуративных элементов.

На миниатюре «Искушение Христа» Спаситель изображен на коньке узорной крыши дома, сформированного из горизонтальных полос разнообразного орнамента. Погрудное изображение Спасителя как бы продолжает силуэт здания. Опираясь одной рукой на конек кровли в виде химеры, а другой, сжимая свиток, Христос, представленный в виде рыжеволосого юноши, кажется погруженным в глубокую задумчивость. Над его головой в тесном объятии сплелись два ангела, находящиеся непосредственно под «стропилами» второй умозрительной небесной «кровли», изображенной в виде иссиня-изумрудной зигзагообразной ленты. В верхних углах композиции над линией небесного свода художник помещает еще одну пару ангелов с книгами и несимметрично расположенными сосудами, из которых произрастает виноградная лоза. Горизонтальные ритмы здания подхватываются в нижней части изображения фризом человеческих головок, вкомпонованным в нижнюю рамку. Интересна идея параллелизма различных пространственных зон, выраженная в

миниатюре. Земной мир представлен как образ храма с двускатной крышей, внутри которого помещен такой же по силуэту рукотворный храм. Представленные в нижней рамке жители Иерусалима с точки зрения композиции являются как бы «фундаментом» здания церкви и одновременно периферийными персонажами, находящимися в храмовом «дворе» для непосвященных. Во внутреннем пространстве композиции мотив священного собрания повторяется вновь; в разноцветных профильных изображениях персонажей, теснящихся за спиной Спасителя, можно усмотреть образы апостолов. На стене храма художник представил икону, вероятно, с портретом Евангелиста. Сходным образом представлен евангелист Лука в Евангелии Св. Чада. В последнем случае иероглиф зелено-розовых одежд святого дополняется мотивом скрещенных жезлов, один из которых может ассоциироваться с процветшим жезлом Аарона, а другой с обликом дьяконской рипиды или креста. Таким образом, в миниатюре Келлской книги изображается «храм в храме» и «икона в иконе». Подобная многоаспектность изображения характерна для ирландского искусства, развивающего даже в орнаменте различные степени пространственной «глубины» и масштаба, соотносимого с разными пространственными системами.

Интересна миниатюра, представляющая Богородицу с Младенцем. Ее иконографическим прототипом могут быть резные изделия из слоновой кости египетского или сирийского происхождения. Для этих традиций было чрезвычайно характерно изображение тронной Богородицы в окружении ангелов или волхвов [Rice 1997: 38]. В данном случае, конечно, имеется в виду не прямое заимствование, которое, в силу особого художественного видения кельтских мастеров, не было возможным. Важна сама идея образа тронной Богородицы как самостоятельная иллюстрация. В манускриптах V-VII вв. единичные изображения Девы Марии не были слишком распространенным явлением. Чаще изображались Евангелисты и Христос. Образ тронной Богородицы характерен для окладов богослужебных книг того времени. Причем образ мыслится не столько как моленная икона, но как сюжетное изображение, связанное с темой Рождества и Поклонения волхвов (оклад Эчмиадзинского Евангелия). Миниатюрист явно не выражает рождественский сюжет. Пресвятая Дева изображена сидящей на троне в пурпурных одеждах с золотистым мафорием на главе. Спаситель изображен профильно, не в виде младенца, но отрока. Последняя особенность характерна для раннехристианских изображений средиземноморского ареала. Профильный абрис фигур, напротив, характерен для варварского искусства. На рельефе алтаря герцога Ратхиса (731-734 гг.) из Чивидале сцена Поклонения волхвов включает образы тронной Богородицы и Христа с фронтальными ликами, но профильным изображением фигур, что отчасти сохраняется и в ирландской традиции. Кроме четырех ангелов с рипидами во внутреннем поле миниатюры представлены полукруглые сегменты с плетенками и головками загадочных персонажей. На правой стороне орнаментальной рамки выделен единичный прямоугольный сектор, в который помещены шесть большеносых полуфигур в зеленых и фиолетовых туниках. Изображение мистических «головок» в периферийной зоне изображения характерно для предметов декоративно-прикладного искусства скандинавского происхождения. На ритуальных металлических изделиях из Упландии (древней Швеции) можно видеть не только характерные элементы

тератологического орнамента, но также композиции из миниатюрных масок, связанных, вероятно с представлениями о духах или душах (Медальон из Герете с изображением всадника, V в.). В миниатюре Келлской книги, полуфигуры в прямоугольном секторе, вероятно, символизируют души христиан, святых или апостолов. Данные образы могут также ассоциироваться с фигурами трех волхвов и трех пастухов, пришедшими поклониться Христу. Можно также предположить, что маргинальные фигуры, вынесенные как бы за пределы священного изображения, должны напомнить о структуре Святилища Иерусалимского храма, с которым в гимнографии принято сопоставлять Богоматерь. Библейский храм имел Святое и Святая святых. Для внешних предназначался также особый двор за пределами Святилища. Принимая во внимание особую интерпретацию пространства в ранней миниатюре, когда пространственный «план» одновременно является «разрезом», можно предположить, что загадочные персонажи – это профанные герои священного повествования, находящиеся рядом со Святилищем. Похожая пространственная интерпретация встречается в испанской миниатюре X в., также вполне независимой от традиций галло-римского синкретизма (изображение Аарона в ветхозаветной скинии с персонажами на полях из Леонской Библии 960) [Williams 1977: 58-60].

Давидова М. Г. Графическое искусство Средневековья. Вопросы стиля и иконографии / М. Г. Давидова ; Мво образования и науки Рос. Федерации, С.Петербург. гос. унт технол. и дизайна. — СанктПетербург : СПГУТД, 2012. — 187 с. : ил. ; 20 см. — Библиогр.: с. 159-166.