

Дороманское искусство и архитектура — период в европейском искусстве, промежуточный между поздней античностью и романским искусством. Его временные рамки определяются от королевства Меровингов (конец V века) и до начала романского периода в XI веке. Термин «дороманский» преимущественно используется для архитектуры и монументальной скульптуры. Т.е. это все Вестготы, Остготы, Меровинги, Лангобарды, Каролинги и Астурийское искусство. Поэтому букв будет много.

Периодизация

1. Остготы (489-555 гг.)
2. Лангобарды (568-774)
3. Вестготы (418-718)
4. Астурийское искусство (718-924)
5. Меровинги (кон. V — сер. VIII вв.)
6. Каролинги (кон. VIII — сер. IX вв.)
7. Островное искусство (VI — IX вв.)
8. Там еще Скандинавия, но о ней лень

Особенности

Основной темой в течение этого периода был процесс смещения и поглощения классических средиземноморских и христианских форм с германскими, создание на их основе интересных новых форм, что в результате привело к началу периода романского искусства в XI веке. В частности, в строительстве церквей появилось много новых форм, которые в период романского стиля и готики стали стандартами, например клуатр, «ложное» и «настоящее» средокрестие, два вида крестопоклонной, вестверк, церковные башни.

На линии развития средневекового искусства дороманскому искусству предшествовало искусство периода миграций «варварских» народов: гиберно-саксонское Британских островов и преимущественно меровингское искусство континентальной Европы.

Начальный период истории искусства, длившийся от падения Римской империи до конца X века, характеризуется отсутствием единого стиля и разнообразием форм, сложившихся в результате взаимодействия различных художественных традиций. Это так называемый дороманский период, лишь к концу которого начинают складываться первоначальные основы романского стиля. Второй этап получил название романского (XI—XII вв.), третий — готического (XIII—XIV вв.).

С конца 4 века началось широкое движение племен, известное под именем «великого переселения народов». Вандалы, готы, гунны и другие народности (римляне называли

их «варварами»), проходя огромные расстояния, вторгались в пределы римского государства. Народные массы, подавленные империей, оказывали им поддержку. Когда в 476 г. Западная Римская империя распалась, германские племена образовали на ее территории ряд самостоятельных, большей частью недолговечных государств. В Галлии и северо-западной Германии обосновались франки, на севере Испании — вестготы, в Северной Италии — остготы, вытесненные затем лангобардами, в Британии — англосаксы. Эти народы смешивались с коренным населением, которое составляли преимущественно кельты и так называемые «римляне» — конгломерат различных народностей, объединяемых понятием «римский гражданин», т. е. совокупностью определенных политических прав.

«Варварские» народы, создавшие свои государства на развалинах Римской империи, оказались либо в римской, либо в романизированной, т. е. более культурной, среде. В эту среду они внесли свои порядки и нравы, во многом еще отличавшиеся первобытной простотой и грубостью.

Преобладание орнамента и любовь к ярким цветовым сочетаниям являются характерной чертой искусства эпохи переселения народов. Выработанные искусством декоративно-орнаментальные принципы композиции явились новыми средствами художественного выражения, характерными для возникающего в эту эпоху средневекового искусства. Орнаментально-декоративные формы искусства этого времени отличались чрезвычайным богатством. Особенно высоко стояла техника художественной обработки металлов, в частности ювелирное дело. Памятники этого искусства распространены на огромном протяжении, от берегов Черного моря до Британских островов, и во множестве были найдены в погребениях и кладах. Чаще всего встречаются фибулы (застежки, пряжки), украшения, оружие, декоративная утварь, а со времени принятия христианства — также предметы культа: чаши, кресты, оклады церковных книг. Археологические открытия последних пятидесяти лет подтвердили, что это искусство не было создано в эпоху переселения народов, оно уходит корнями в глубь веков.

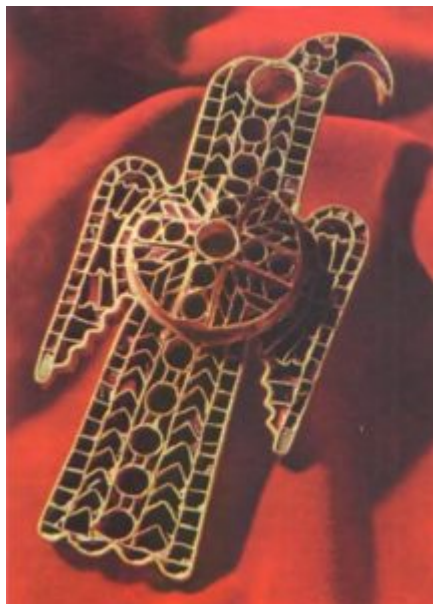
Италия

Остготы (489-555 гг.)

На первых порах возникшие на землях бывшей римской империи королевства — остготов в Италии, вестготов в Испании, вандалов в Северной Африке, франков в Галлии — были связаны со средиземноморской культурой и находились в сфере влияния Византии, унаследовавшей корону империи. Когда Одоакр низложил в 476 году малолетнего Ромула Августула, он отослал регалии западных императоров в Константинополь, признав верховное владычество Византии. Его признавали и правивший затем тридцать лет в Равенне король Теодорих, и главы других германских королевств, расположенных в районе Средиземного моря.

Противостояние разных направлений в искусстве «темных веков» наиболее контрастно

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



Фибула из Чезены

Так, во время правления остготского короля Теодориха (493—526) принесенный германцами «полихромный стиль» определял характер изделий из металла. Найденный в Чезене, неподалеку от Неаполя, клад с остготскими украшениями, выполненными в конце V — начале VI веков, дает представление об изделиях этого типа. Характерным образцом является **фибула в виде стилизованного орла** (Нюрнберг, Германский Национальный музей) — мотив, очень распространенный в искусстве германских племен. Фибула сделана из золота и покрыта вставками драгоценных камней и яркой цветной эмали. В то же время в архитектуре и живописи господствовали раннехристианские и византийские традиции. Сам Теодорих, несколько лет проживший в Константинополе, а в 500 году посетивший Рим, архитектура которого произвела на него большое впечатление, покровительствовал римской культуре. Стремясь придать своей резиденции в Равенне подлинный блеск королевской столицы, он приглашал к своему двору ученых и уделял большое внимание градостроительству. В течение многих лет королевскую канцелярию возглавлял один из образованнейших людей того времени, писатель и дипломат Кассиодор (ок. 487—575), а с 522 года «магистром всех служб» при дворе был знаменитый философ Боэций (ок. 480—524), автор широко известного трактата «Утешение философией», написанного им в заточении перед казнью, к которой он был приговорен по доносу об участии в заговоре. Теодорих построил в Равенне дворцовый комплекс, мавзоль и несколько церквей. Исповедуя, как и большинство остготов, арианство, он возвел собор и баптистерий для ариан. При этом, стремясь к сохранению мира в стране и проявляя веротерпимость, Теодорих не переосвящал и не переделывал старые храмы и не препятствовал проведению в них богослужения по католическому обряду.



Сант-Аполлинаре-Нуово

От дворцового комплекса Теодориха сохранилась лишь церковь, первоначально посвященная Иисусу Христу, но теперь известная под названием **Сант Аполлинаре Нуово**. Дворец, некогда славившийся своей роскошью, был впоследствии разрушен. Известно, что, когда Карл Великий строил капеллу при своей резиденции в Ахене, он приказал доставить для ее украшения колонны из равеннского дворца Теодориха.

Теперь мы можем судить об этом дворце лишь по его руинам, старинным описаниям и по **мозаике в церкви Сант**

Аполлинаре Нуово, где изображена величественная двухъярусная колоннада с коринфскими капителями, расположенная по сторонам прорезанного тремя арочными проемами и увенчанного треугольным фронтоном портика, на архитраве которого написано: «Palatium» — дворец. Над крышами аркад виднеются здания Равенны. Композиция эта истолковывается по-разному. Некоторые видят в ней развернутое на плоскости изображение парадного двора и фасада дворца, по мнению других, здесь представлен тронный зал Теодориха. Висящие в аркадах портьеры, возможно, являются позднейшими добавлениями, заменившими первоначально находившиеся в проемах фигуры короля и придворных.



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

Что же касается церкви, то она представляет собой трехнефную базилику византийского типа, без трансепта, с апсидой, имеющей внутри полукруглую, а снаружи граненую форму, с нартексом в западной части и колонным портиком на фасаде. Центральный неф отделен от боковых рядами колонн с опирающимися на них арками, над которыми располагаются окна и три яруса мозаичных росписей.



Сант-Аполлинаре-ин-Класе

В 560 году, во времена владычества византийцев, будучи переделана епископом Аньело для католического культа, церковь получила название Сан Мартино ин Чьел д'Оро, а позднее, когда в нее перенесли реликвии св. Аполлинария из посвященной ему церкви в равеннской гавани, ее стали называть новой церковью Св. Аполлинария Сант Аполлинаре Нуово.

Если базилика Сант Аполлинаре Нуово представляет собой здание, типичное для равеннской архитектуры и родственное как возведенному при Теодорихе собору, так и несколько более поздней церкви **Сант Аполлинаре ин Класе** (в гавани), то **мавзолей Теодориха** не имеет аналогий среди построек Равенны ни по своему плану, ни по использованным материалам, ни по строительным приемам. Это не надгробная церковь наподобие дворцовой капеллы Галлы Плацидии, но монументальная усыпальница, облик которой навеян мавзолеями

римских императоров. Она представляет собой увенчанное купольным покрытием здание центрического плана, состоящее из двух поставленных друг на друга десятигранных объемов. Диаметр верхнего из них несколько меньше, чем нижнего, грани обоих этажей украшены нишами — более глубокими арочными внизу и неглубокими, с плоским антаблементом в верхнем ярусе. Вместо кирпича, являющегося традиционным материалом равеннских построек, здание сложено из каменных квадров, подобно тому как строили римляне. О влиянии римского зодчества говорит и купольная форма перекрытия, однако это лишь внешнее сходство. В отличие от римских куполов, складывавшихся из блоков камня по арочной системе, перекрытие мавзолея Теодориха представляет собой цельную каменную глыбу, выдолбленную в форме полусферы. Эта монолитная крыша диаметром 14,5 м и весящая около 470 тонн,



Гробница остготского короля Теодориха

уникальна и является, по образному выражению одного историка искусства, воплощением ностальгии варвара по римской классике. Подобная техника заставляет вспомнить металлические сооружения древности.



Сан Аполлинаре Нуово Процессия св. мучениц

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

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



Несение креста. Мозаика Сан

восточной части по сторонам апсиды. Все эти мозаики принадлежат времени правления Теодориха и его дочери Амаласунты. Расположенные же в середине нижнего яруса на

Аполлинаре Нуово

противоположных стенах процессии мучеников и святых дев, следующих с дарами по направлению к Христу и Богоматери, резко отличаются от остальных частей росписи. Уплощенные, лишённые материальности фигуры правильных классических пропорций облачены в усыпанные драгоценностями одеяния. Позы их однообразны. Помещённые на золотом фоне, отделённые друг от друга стилизованными изображениями пальм, они держат в руках венцы, повторяя один и тот же жест подношения.



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

Эти росписи, выполненные около 560 года, когда епископ Аньело изгонял из храма «дух арианства», представляют собой образец придворного искусства Византии. Полагают, что процессии мучеников и дев заменили изображения Теодориха, направлявшегося из своего дворца во главе свиты, чтобы поклониться Христу, и остготской королевы, шествовавшей с приближенными от гавани к трону Богоматери. В это же время были, вероятно, заменены фигуры Теодориха и придворных в нишах мозаичного изображения дворца.

Лангобарды (568-774 гг.)

В 568 году, через пятнадцать лет после падения государства остготов, в Италию вторглась новая орда варваров. Это были лангобарды, выходцы из Северной Европы, прошедшие по Двине через Венгрию. Вторжения их сопровождалось насилиями и жестокостью. По словам средневекового историка Павла Дякона (725—799), они «грабили церкви, разрушали города и истребляли мирных жителей».

Покорив северную Италию, лангобарды начали продвижение на юг. Расселившись

почти по всему Апеннинскому полуострову, они раскололи итальянские владения Византии на несколько обособленных областей.

Быстрому завоеванию Италии лангобардами способствовало то, что после войн Империи с остготами византийцы ещё не успели в должной мере наладить административное управление итальянскими территориями. Местное население Италии (за исключением знати и церкви), истощенное налогами, не оказывало значительного сопротивления пришельцам.

В отличие от прочих германских племён, расселившихся на территории Римской империи, лангобарды не только не смешивались с местным населением, но даже вели жёсткую (вплоть до физического уничтожения) политику по отношению к нему.

К 572 году они завоевали Северную Италию, а затем основали на юге герцогства Сполето и Беневент, однако не завладели ни Римом, ни Равенной, оставшейся под властью Византии. Как и остготы, лангобарды первоначально приняли христианство в его арианском варианте и лишь постепенно переходили в католичество. Последние десятилетия VI века были для Италии временем войн лангобардов и византийцев, а также набегов лангобардов на Рим, который к тому же был опустошен эпидемией чумы, последовавшей за наводнением 590 года. Лишь в период понтификата Папы Григория Великого (590—604) укрепился авторитет Католической церкви и расширилась сфера ее влияния, а в 599 году при содействии Папы был заключен мир между византийцами и лангобардами. Тем не менее лангобарды постоянно стремились расширить свои владения и особенно усилились при короле Лиутпранде (712—744), что заставило Папу Захария обратиться за помощью к франкам. Став при содействии Папы королем в 751 году, основатель Каролингской династии Пипин Короткий отвоевал у лангобардского короля Айстульфа земли, составившие основу так называемой папской области, а позднее, в 772—774 годах, его сын Карл Великий, взяв столицу лангобардов Павию, положил конец существованию их королевства.

Подобно остготам, лангобарды испытывали пристрастие к изделиям из драгоценных металлов с цветными вставками. Наиболее известными из дошедших до нашего времени произведений такого рода являются



золотая диадема королевы Теоделинды (Монца, сокровищница собора), украшенная цветной эмалью, рубинами, сапфирами и изумрудами, и **золотой оклад ее же Евангелария** (Монца, сокровищница собора), обрамленный бордюром со вставками красной эмали и пересеченный в центре

Корона лангобардской королевы Теоделинды, VI—VII вв. Монца,

сокровищница собора

большим крестом с изумрудами и сапфирами, между выступами которого вставлены четыре камеи. Полагают, что Теоделинде принадлежало и **блюдо из позолоченного серебра со скульптурными фигурками клюющих курицы и цыплят** (Монца, сокровищница собора), глаза которых сделаны из гранатов. Быть может, это был подарок Папы Григория Великого первой лангобардской королеве-католичке, которой Григорий адресовал несколько посланий. По словам Павла Диакона, Теоделинда была выдающейся личностью. Дочь баварского герцога, она вышла замуж за короля лангобардов Аутари, а после его кончины стала женой его



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

преемника
Агилульфа. Павел
Диакон
рассказывает, что
она очень
почиталась
лангобардами,
выделяясь как
своей
образованностью,
так и набожностью
и милосердием.



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

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

Мариа ин Кастельсе прио близ Милана.



Путешествие в Вифлеем. Кастельсеприо

Книжная миниатюра этого времени также следует классической традиции. Примером может служить выполненная в Риме во времена Григория Великого

рукопись
Евангели
я, каждый
текст
которого
открывалс
я
изображе
нием
сидящего
на троне
евангелис
та
(Кембрид
ж,
Библиоте
ка
колледжа
).
Рукопись
дошла в
виде
фрагмент
а, а из
заглавных
листов
сохранилс
я лишь
один — с
изображе
нием
евангелис
та Луки.
Он
представл
ен
сидящим
в нише
под
аркой,
опирающе
йся на
колонны,
в руках у

него
открытая
книга.
Традиция
подобных
изображе
ний
восходит
к
раннехри
стиански
м
рукописа
м, где
евангелис
ты были
представл
ены
наподобии
е
епископов
,
обращающ
ихся к
пастве в
храме.
Фигура
евангелис
та
выполнен
а по
образцу
раннехри
стианских
—
пропорци
и ее
приближа
ются к
классичес
ким,
светотене
вая
моделиро

вка и
переходы
тонов
создают
впечатлен
ие
округлост
и форм. В
своде



129v. *Евангелист Лука*

ниши над головой евангелиста виднеется его символ — крылатый телец. По сторонам арки располагаются иллюстрации — по три маленькие картинки с каждой стороны, а на обороте листа помещено двенадцать композиций. Таким образом, иллюстрации сконцентрированы перед началом текста, подобно тому как было, например, в Кведлинбургской Итале. Миниатюры выполнены в свободной живописной манере, большое место уделено выразительности действия. Так как, по всей вероятности, все четыре заглавных листа были скомпонованы по одной схеме, в рукописи, помимо четырех фигур евангелистов, было семьдесят две иллюстрации, что составляет обширный повествовательный цикл. В 596 году, когда Папа Григорий Великий отправил в Англию епископа Августина для учреждения епископата Католической церкви, он вручил ему эту рукопись, миниатюры которой послужили затем образцом для иллюстрирования некоторых английских кодексов.

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

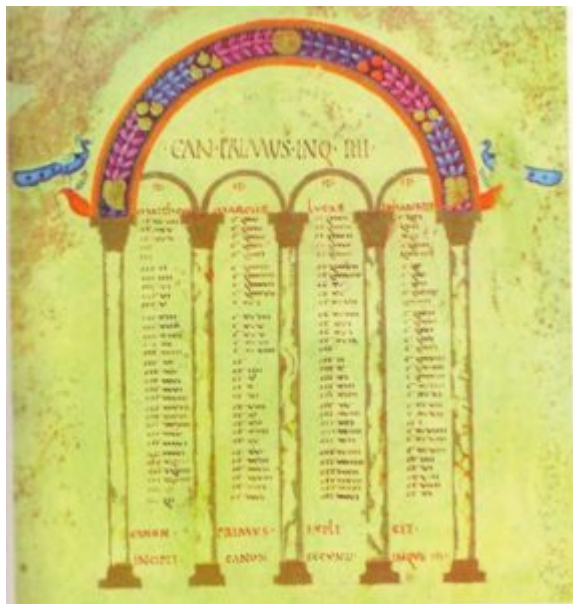


Таблица канонов. Миниатюра Евангелия, Италия, VI в. Рим, Ватикан, Апостолическая библиотека

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

В отличие от монументальных росписей и миниатюр, выполнявшихся византийскими или римскими мастерами, придерживавшимися классических традиций, произведения собственно лангобардского искусства принадлежат совершенно иной манере. Наиболее значительными из них являются рельефы из Чивидале. Этот маленький городок в Северной Италии в провинции Фриуль был в VIII веке резиденцией лангобардского герцога и патриарха. Выполненный между 731 и 744 годами по заказу герцога Ратхиса, ставшего затем королем (744—749), киворий алтаря в церкви Сан Мартино украшен рельефами с изображением «Христа во славе» на лицевой стороне и «Встречи Марии с Елизаветой» и «Поклонения волхвов» — на боковых. **Рельеф «Христос во славе»** представляет собой



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

раннюю редакцию этой темы, которая займет впоследствии большое место в средневековом искусстве. Фигура Христа расположена фронтально в центре композиции, голова его обрамлена нимбом, в руках он держит книгу, по сторонам же стоят два шестикрылых серафима. Все три фигуры заключены в обрамление миндалевидной формы, так называемую мандорлу. Боковые части плиты занимают фигуры четырех ангелов, поддерживающих мандорлу. В декоративном отношении рельеф сделан с большим искусством. В основе его лежит орнаментальное понимание формы: фигуры плоски и лишены округлости, моделировка отсутствует, складки одежд

прочерчены углубленными линиями. Вся поверхность плиты заполнена — промежутки между фигурами занимают развернутые крылья ангелов и разбросанные повсюду розетки и звезды, так что композиция приобретает характер динамично плетущегося узора. Вместе с тем в рельефе ясно выражено значение действующих лиц, их место в иерархической системе мироздания. Оно определяется не только положением в композиции, но и разномасштабностью фигур: Христос доминирует над всеми, за ним следуют серафимы, за ними — ангелы. Пропорции фигур не имеют ничего общего с классической традицией, в некоторых случаях мастер прибегает к деформации. Так, например, чрезвычайно увеличены поддерживающие мандорлу руки ангелов. Несомненно, это имеет символическое значение — все элементы рельефа увеличиваются по мере приближения к центру — к трону Христа Вседержителя.



Поклонение волхвов. Рельеф алтари герцога Ратхиса. 731—734 гг Чивидале, церковь Сан Мартино

Подобным же образом исполнено «Поклонение волхвов». В соответствии со сложившейся композиционной схемой сюжета, Богоматерь изображена сбоку сидящей на троне с младенцем на руках, в то время как волхвы следуют к ней друг за другом. Но на этом связи с раннехристианской традицией исчерпаны. Фигуры разномасштабны, сидящая Богоматерь значительно больше движущихся к ней волхвов. Хотя она и младенец повернуты боком к зрителю, лица их развернуты в фас. Черты лица прорисованы линиями, огромные круглые глаза устремлены на зрителя, на лбу Богоматери начертан крест. Как и в предыдущем рельефе, вся поверхность заполнена — над головами волхвов летит указывающий им дорогу ангел, в свободных промежутках неба разбросаны звезды, земля же внизу стилизована в виде больших полукруглых розеток с побегами листьев между ними.

При всей условности изображения, оно обладает большой выразительностью. Фигуры Марии и Христа полны торжественного величия, их огромные глаза служат воплощением духовной силы.

Немного более поздним временем датируется плита для кивория над купелью баптистерия в Чивидале. Этот баптистерий был построен около 730 года патриархом Каллистом, сохранившаяся же на подножии кивория плита была выполнена в 762—776 годах по заказу патриарха Зигуальда. По углам плиты помещены в круглых медальонах символы четырех евангелистов, середина же разделена на два яруса: верхний занимает

изображение креста с двумя высокими светильниками по сторонам, над рукавами креста помещены две розетки, символизирующие светила — солнце и луну, под его рукавами находятся два стилизованных растения; в нижнем ярусе по оси расположен ствол дерева, верхние ветви которого завершаются обращенными друг к другу звериными мордами. На нижних ветках сидят две большие птицы с гроздьями винограда в лапах, а на земле у подножия дерева смотрят друг на друга два грифона. Исполненный в графичной манере плоский рельеф насыщен сложной символикой, в которой сплетаются христианские и древние восточные мотивы. Плита Зигуальда знаменует отход от фигуративного изобразительного искусства к орнаментальным и символическим формам, что составляет параллель к искусству северных районов Европы — государства франков, Англии и Ирландии.



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

Испания

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

Вестготы (418-718 гг.)

Вестготская Испания была богата и являлась одним из культурных центров тогдашней

Европы. О богатстве и процветании королевства готов свидетельствуют испанские клады VII века. Самые драгоценные изделия были найдены в 1858 году на месте старинного кладбища в Гварразаре, неподалеку от Толедо, столицы вестготского королевства.

Клад состоит из сокровищ Церкви и королей, спрятанных здесь, вероятно, во время вторжения арабов. Как и



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

у остготов и лангобардов, это изделия «полихромного стиля», отличающиеся, однако, особым обилием драгоценностей. В Гварразаре были обнаружены золотые диадемы, вотивные (дарственные) короны, нагрудные и подвесные кресты, украшенные сапфирами, жемчугом, агатами и кусками горного хрусталя. Большинство изделий относится ко времени короля Рецезвинта (649—672), одного из самых могущественных вестготских правителей. Среди предметов клада выделяется **дарственная корона короля**, поднесенная храму (Мадрид, Национальный археологический музей). Она представляет собой усыпанный драгоценностями золотой обруч с двадцатью двумя подвесками из камней и золотых букв, составляющих фразу: «Дар короля Рецезвинта». Корона подвешивалась на четырех золотых декоративных цепях, зажатых сверху замком в форме стилизованного цветка, из центра которого спускается длинная цепь с большим, украшенным сапфирами, золотым крестом. В кладе сохранилась также корона короля Свинтиллы (621—631), диадема аббата Феодосия, нагрудный крест епископа Луцетия, усыпанный драгоценными камнями.

Наряду с сокровищами клада из Гварразары в Испании были найдены и более

скромные изделия из металла — бронзовые пряжки с полихромными вставками из эмали, броши и фибулы. Характерным образцом подобных украшений является фибула из Эстремадуры (Балтимор, Художественная галерея Уолтерс), имеющая распространенную среди германских предметов «полихромного стиля» форму фигуры орла. Она украшена синими и зелеными вставками эмали, красными гранатами, а глаз птицы сделан из опала и кусочка кварца.



Орлиные фибулы, датированные VI веком, были найдены в Тьерра-де-Баррос (Испания, затем в Королевстве вестготов) и сделаны из листового золота над бронзой. Художественный музей Уолтерса.

Число сохранившихся в Испании зданий вестготского периода невелико, но они свидетельствуют о высоком уровне строительной техники. Все они сложены из прекрасно отесанных квадров камня и местами украшены декоративной резьбой. Построенная королем Рецезвинтом и освященная в 661 году **церковь Сан Хуан де**



Сан Хуан де Баньос

Баньос (провинция Паленсия) представляет собой трехнефную базилику с тремя прямоугольными выступами апсид. Нефы разделены колоннами, несущими подковообразные арки, капители колонн украшены стилизованными растительными мотивами. В конце VII столетия была построена церковь **Сан Педро де ла Наве** близ Заморры. Она имеет в плане форму латинского креста, а над средокрестием ее возвышается башня. Особенно интересна ее скульптурная декорировка. Арки ее обрамлены резными фризами, плиты над капителями украшены

стилизованными растительными побегими со вставленными в них фигурками птиц и зверей, а на капителях встречаются изображения библейских сцен, как, например, «Жертвоприношение Авраама» или «Даниил во рву львином». Они исполнены в неглубоком плоском рельефе, контуры фигур четко очерчены, все элементы рисунка — глаза, губы, пальцы, складки одежды — обозначены врезанными в поверхность



Сан Педро де ла Наве



линиями. Столь широкое использование скульптуры в декорировке храмов необычно для этого времени. Вестготск

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

ие капители с изображением исторических сюжетов предваряют распространение фигуративных капителей в архитектуре романского стиля. Много

декоративной резьбы сохранилось и в церкви в Квинтанилла де ла Виньас в провинции и Бургос, на наружных стенах которой располагаются фризы с изображением растительных мотивов и птиц, а внутри имеется ряд рельефов символического характера, как, например, изображение двух ангелов, поддерживающих солнечный диск.

Относительно живописи вестготской Испании нет достоверных данных. Датировка отдельных фрагментов ранних росписей является спорной. Не установлена и локализация одного из прекраснейших памятников книжной миниатюры VII — начала VIII века — так называемого «Пятикнижия Ашбернхема» (Париж, Национальная

библиотека). По мнению Курта Вейцмана, эта латинская рукопись происходит из района Средиземноморья, причем наиболее вероятным местом ее создания является Северная Африка или Испания. Не раз отмечалось, что иллюстрации книги нашли отзвук в миниатюрах более поздних испанских Библий и Апокалипсисов. Если это действительно Испания, то «Пятикнижие Ашбернхема» — ее единственная дошедшая до нас иллюстрированная рукопись VII—VIII веков.



Ашбернхем История Адама

«[Пятикнижие Ашбернхема](#)» — редчайший для этого времени пример иллюстрированной книги, миниатюры которой дают развернутую параллель к тексту, отражая многочисленные эпизоды библейского повествования. Вероятно, рукопись восходит к более древнему образцу, может быть, к оригиналу VI века, ибо в ней ощутимы традиции раннехристианского искусства с его тягой к повествовательности. В соответствии со старыми приемами, многие сюжеты объединены на картинках, занимающих по целой странице.

Всего в книге девятнадцать таких страниц, посвященных истории от сотворения мира и до исхода евреев из Египта. Эпизоды повествования не отделены друг от друга и распределены на листе в нескольких ярусах нерегулярной высоты и с различной окраской фона. Изображения

плоскостны, предметы лишены объема, перспектива совершенно отсутствует, однако фигуры даны в живых позах, а действие отличается удивительной выразительностью. Радости и страдания людей, сцены военных походов сельскохозяйственных и строительных работ, пышные трапезы египтян, звери, птицы, деревья переданы с наблюдательностью, выдающей руку талантливого художника. Миниатюрам присуще тонкое чувство декоративного ритма, фон окрашен яркими красками — красным, темно-синим, сине-зеленым.

Разнообразные эпизоды искусно объединены на страницах в единую композицию. Как и в раннехристианских книгах, отдельные фигуры и сцены сопровождаются пояснительными надписями, органично включенными в структуру иллюстрации. На фоне европейского книжного искусства VII—VIII столетий миниатюры «Пятикнижия Ашбернхема» выделяются как редкой для этого времени



50r

верностью повествовательной изобразительной традиции, так я чрезвычайно высоким уровнем исполнения.

Астурия (718 — 924)

Королевство Астурия — первое христианское государство, образованное на Пиренейском полуострове после завоевания мусульманами маврами в 718 году.

Королевство было основано Пелайо, знатным вестготом, предположительно бывшим телохранителем вестготского короля Родериха, который восстал против мавританского правления в Астурии в 718 году.

Особенности астурийского искусства:

- желание помнить о величии вестготов царства в Толедо , чьи короли Астурии считали себя наследниками;
- интимные отношения с королевской властью: это искусство также называлось «искусством астурийской монархии»;
- преобладание архитектуры, фундаментально сводчатой, над другими искусствами.



Лос-Анджелесский Крест

Астурийский Предроманский период в искусстве был особенным по всей Испании, который, объединяя элементы из других стилей (вестготские, мозарабские и местные традиции), создавал и развивал свои характеристики, достигая значительного уровня утонченности не только в отношении строительства, но и с точки зрения украшения и золотого орнамента. Этот последний аспект можно увидеть в таких работах, как Крест Ангелов, Крест Победы, Агатский ящик (расположенный в Священной палате Собора Овьедо), Реликварий в Соборе Асторга и Крест Сантьяго. Появление дороманских памятников архитектуры следовало за различными местами столицы королевства; от его первоначального места в Кангас-де-Онис (Восточная Астурия), через Правию (западнее центрального побережья), до его окончательного местоположения в Овьедо, географическом центре региона.

Что касается его эволюции, то от своего появления Астурийский предроманский стиль следовал «стилистической последовательности», тесно связанной с политической эволюцией королевства. Различают пять этапов:

1. Первый период (737-791) , принадлежащий к царствованию царей Fáfila ,

Альфонсо I , Fruela I , AURELIO , Silo , Mauregato и Vermudo I .

2. Второй этап включает царствование Альфонсо II (791-842), входящее в стадию стилистического определения,
3. Третий — царствование Рамиро I (842-850) и Ордоньо I(850-866);
4. Четвертый принадлежит царствованию Альфонса III (866-910)
5. Пятый и последний, которое совпадает с передачей власти Леону , исчезновением царства Астурии и одновременно астурийского предроманского искусства.

Подробнее про искусство Астурии будет [здесь](#).

Франция

VI—VII столетия были временем формирования и постепенного объединения государства франков. События эти протекали очень драматично. После победы Хлодвига (481—511) над последним римским наместником Сиagriем (486), алеманами (496), бургундами и вестготами начались распри между представителями разных ветвей семейства Меровингов, длившиеся в течение всего VI века. Лишь в начале VII века, во время правления Хлотаря II (613—629), было создано единое франкское королевство, достигшее расцвета при его сыне Дагобере (629—639). По словам средневекового хрониста, царство последнего было «столь счастливым, что все народы возносили ему громкую хвалу, а могущество короля вызывало у них такой страх, что все они желали пойти под его власть». Однако процветание Меровингов было недолгим. Вскоре после Дагобера начинается угасание Меровингской династии (так называемый век «ленивых королей»), когда государством стали править майордомы из рода Пипинидов, один из которых, Пипин Короткий, был в 751 году провозглашен королем франков, став основателем династии Каролингов.

Меровинги (кон. V — сер. VIII вв.)

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



Меровингская фибула

О высоком качестве ювелирных изделий франков свидетельствуют находки в захоронении скончавшегося в 481 году сына Меровея Хильдерика, случайно обнаруженном каменщиком в 1653 году в Турне во время строительных работ. Там было найдено кольцо с изображением правителя и надписью «Хильдерик, король», два меча с украшенными инкрустациями из золота и гранатов эфесами, золотое запястье, пряжки, наконец, около трехсот золотых цикад с усыпанными гранатами крылышками, некогда пришитых к парчовой мантии короля. Рассказывают, что провозгласивший себя императором Наполеон приказал прикрепить этих цикад к собственной парадной мантии, надетой им во время коронации. Были в этом кладе и

монеты из золота и серебра. Большая часть этих изделий известна теперь по описанию, составленному вскоре после находки, ибо в 1831 году многое было похищено. Эти произведения свидетельствуют о том, что в Турне была королевская мастерская, изготавливавшая украшения так называемого «полихромного стиля». Высочайшая техника мастеров из Турне говорит о расцвете этого вида искусства при первых королях франков и о его родстве с аналогичными ремеслами лангобардской Италии и вестготской Испании.



Меровингская фибула, золоченое серебро, слоновая кость и красное стекло, (6 век н.э.), найденный в Шарлевиль-Мезьере (Франция), в женской могиле

Древний обычай класть драгоценности в захоронения сохранился у франков и после принятия ими христианства. Меровингские захоронения VII— VIII столетий богаты утварью — это оружие, фибулы, пряжки, посуда. Среди них есть вещи лангобардской работы и местные подражания им, но вместе с тем в декорировке появляются

элементы «звериного стиля», характерного для бронзовых пряжек и брошей, распространенных в



*Фibuла из Виттислингена, VII в.
Мюнхен, Баварский Национальный музей*

северных районах, в частности в рейнской области. Типичным образцом местных изделий является круглая позолоченная и украшенная эмалью и гранатами **фибула из Виттислингена** с узором из образующих форму креста четырех сплетенных змеиных тел (VII в., Мюнхен, Баварский Национальный музей; ил. 55).

В ряду многочисленных изделий художественных промыслов VI века выделяются своей роскошью украшения, обнаруженные во время раскопок середины XX столетия в монастыре Сен-Дени захоронения королевы Арнегунды, жены короля Хлотаря I, скончавшейся около 570 года.

Набальзамированное тело королевы было положено в саркофаг в богатой одежде, с множеством драгоценностей. Среди них — серьги, браслеты, золотые и позолоченные пряжки и кольца с ее именем. Броши королевы имеют вставки из фанатов, пряжки покрыты плетеным звериным узором, наконечники пояса заканчиваются звериными головами.

Высочайший расцвет ювелирного искусства франков приходится на время правления Дагобера (629— 639). К сожалению, мы знаем об этом искусстве главным образом по старинным рассказам и описаниям. Составленная в Сен-Дени около 835 года героическая поэма «Деяния Дагобера» называет в качестве величайшего мастера VII века Элигия — казначея короля и главу монетного двора, впоследствии причисленного к лику святых и провозглашенного покровителем цеха золотых и серебряных дел мастеров.

Элигий родился в 588 году близ Лиможа и обучался у прославленного в свое время лиможского мастера Аббо, который отправил его ко двору короля Хлотаря II в Париж, где работы его сразу вызвали всеобщее восхищение. Известно, что он находился при дворе до кончины Дагобера, а в 639 году принял духовный сан, став с 641 года епископом в Нуайоне. Умер Элигий в 665 году. Традиция приписывает ему большое количество произведений, из которых почти ничего не сохранилось. Самое знаменитое из считавшихся его работой изделий — золотая чаша из Шелля, украшенная драгоценными камнями, — погибло во время французской революции и известна лишь по рисунку 1653 года. Св. Элигию приписывали также большой золотой крест с драгоценными змиями, сделанный для алтаря церкви монастыря Сен-Дени, ставшего в то время усыпальницей меровингских королей. Об этом кресте упоминает в своих записках аббат Сугерий, перестраивавший церковь в 40-х годах XII века, изображение же его сохранилось на картине нидерландского художника XV века «Месса святого Григория» (так называемый «Мастер Святого Григория», Лондон, Национальная галерея). Сам крест погиб в 1794 году, и лишь хранящийся в Кабинете медалей Парижской Национальной библиотеки фрагмент, быть может, является его частью.



Меровингская фибула, кабинет медалей BNF

Во времена Дагобера было сделано также много драгоценных реликвариев и других предметов церковной утвари. Отныне ювелирное искусство все более — широко используется для нужд Церкви.

Христианство распространилось в Галлии еще при римлянах. По словам Григория Турского, в период гонений, предпринятых императором Децием около 250 года, «семь мужей, избранные епископами, были присланы для проповеди в Галлию», из коих двое — св. Дионисий (Сен-Дени) в Париже и св. Сатурнин (Сен-Сернен) в Тулузе претерпели мученическую смерть, остальные же — св. Катиан (в Туре), св. Иероним (в Арле), св. Стреморий (в Клермоне), св. Паэл (в Нарбонне) и св. Марциал (в Лиможе), «приобщив народ к Церкви и распространив среди всех веру Хистову, преставились в благостном исповедании».

С принятием в Риме христианства в 313 году Галлии появляется еще больше

миссионеров, среди которых особенно славился св. Мартин, ставший в 379 году епископом в Туре. В V и VI столетиях в Галлии было основано также множество монастырей. Крещение Хлодвига в 496 году и принятие им католичества стало важным событием в истории государства франков. Оно не только обеспечило меровингским королям поддержку папского престола, но и сблизило франков с местным коренным населением, большая часть которого с римских времен придерживалась католичества.

Источники сообщают о многих храмах, построенных во времена Меровингов. Теперь мы можем судить о них почти исключительно по рассказам современников. Первоначально, по-видимому, для богослужения использовались жилые дома. По крайней мере, тот же Григорий Турский, сообщая о христианизации Буржа



Колокольня церкви Сен-Жермен-де-Пре

св. Урсеном, утверждает, что, не имея денег на постройку храма, верующие превратили а церковь дом, подаренный им для этой цели сенатором Леокадием. Однако по мере распространения христианства развивается и собственно церковное строительство, причем основным типом храма является базилика, восходящая к раннехристианским образцам. Сохранились известия о большом количестве храмов, возводившихся на месте могил мучеников или епископов, причисленных к лику святых Таковы Сен-Дени близ Парижа, Сен-Мартен в Туре, Сен-Марциал в Лиможе, Сен-Медард в Суассоне, Сен-Сернен в Тулузе, Сен-Реми в Реймсе. Широко распространившийся культ реликвий делает церкви местом их хранения и почитания. Когда король Хильдеберт, сын Хлодвига, привез в 542 году, после похода в Сарагосу, реликвии св. Винцента, он основал на левом берегу Сены близ Парижа церковь Сен-Венсан, освященную в 558 году. Позднее этот храм получил название **Сен-Жермен-де-Пре**, по имени скончавшегося в 576 году епископа Жермена, основавшего при церкви монастырь и в ней же похороненного.

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

еще и за счет двух боковых апсид, появляющихся в конце боковых нефов. Как правило, атриум исчезает, зато в западной части церкви почти всегда имеется нартекс. Постепенно исчезают и отдельно стоящие колокольни, башни сливаются со зданием, их помещают на пересечении нефа и трансепта, на концах трансепта, по сторонам апсиды, а иногда на фасаде. Монастырские церкви обретают множество вспомогательных пристроек.

В связи с широким распространением культов местных святых в некоторых монастырях строят по несколько небольших церквей. Так, например, в составленной в конце VII века «Жизни святого Филибера», где рассказано о том, как жена короля Хлодвига II Батильда около 654 года основала в Жюмьеже монастырь, аббатом которого стал Филибер, говорится, что в монастыре было пять храмов, а также кельи для монахов, трапезная и скрипторий.



Башня Карла Великого, восстановленная часть средневековой базилики Святого Мартина; справа — современное здание базилики

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

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

Когда Хлодвиг крестился и сделал Париж столицей, он построил на левом берегу Сены, на месте могилы св. Женевьевы, церковь Свв. апостолов Петра и Павла в качестве будущей усыпальницы для себя и королевы Клотильды, подражая императору Константину Великому, построившему в IV веке церковь Свв. Апостолов в Константинополе с подобным предназначением. Позднее церковь Петра и Павла получила название Сент-Женевьев. Как уже говорилось, сын Хлодвига Хильдеберт I построил близ Парижа церковь Сен-Венсан для привезенных из Испании реликвий. При нем же была

Периодизация и региональные особенности дороманского искусства | 29
сделана пристройка к небольшой часовне на правом берегу Сены, возведенной св. Женеви́евой на месте захоронения первого епископа Парижа св. Дионисия. Церковь эта была перестроена и расширена в VII веке при Дагобере.

В конце VI века, при Хильдеберте II, по инициативе епископа Жермена был возведен в центре Парижа на острове Ситэ собор Сент-Этьен, посвященный одному из самых почитаемых ранних христианских мучеников — св. Стефану. Первое упоминание об этом соборе в источниках относится к 582 году. Здание снесли в XII веке, когда был заложен готический собор Нотр-Дам-де-Пари, занявший место двух старых храмов — меровингского собора Сент-Этьен и каролингской церкви Богоматери. Раскопки, проведенные перед фасадом нынешнего собора, позволили обнаружить остатки фундамента западной части меровингского храма и фрагменты декорировки фасада. Полагают, что собор был богато украшен, а притвор был увенчан башней, высота которой достигала 20 м.

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

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



Аббатство Люксёй

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

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



Баптистерий Сен-Жан в Пуатье

Некоторое представление о декорировке фасадов дает баптистерий Сен-Жан в Пуатье. Это одно из древнейших христианских зданий Франции. Построенный в IV веке, то есть еще в языческой Галлии, он имел облик античного сооружения, прямоугольного в плане и увенчанного классической формы карнизами, над которыми возвышаются треугольные фронтоны. Первоначально здание состояло из двух сообщающихся камер. Первая из них служила, вероятно, помещением для готовившихся к обряду неофитов, другая же, с восьмигранной купелью в центре, представляла собой крещальню. Известно, что баптистерий несколько раз обновлялся. В VII столетии к трем сторонам основного квадрата здания было пристроено по апсиде, стены же его получили декоративное оформление. Стремясь смягчить монотонность монолитной поверхности, строители украсили фасад слепыми арками, а также опирающимися на пилястры наподобие фронтонов слегка выступающими из стен

Периодизация и региональные особенности дороманского искусства | 31
треугольниками. Заимствованные из античного зодчества элементы превратились здесь в чисто декоративные формы, оживляющие поверхность стен легкой игрой светотени.



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

Крипта церкви Сен-Лоран в Гренобле на невысокие колонны.

Среди сохранившихся памятников мерovingской архитектуры особенно большой интерес представляет усыпальница в Жуарре. Это подземный склеп, построенный в конце VII века в монастыре, основанном в 630



Крипта Сен-Поль в Жуарре

году на
берегу
Марны.
Около 610
года здесь
побывал
св.
Колумбан.
Он
обратил в
христианс
тво семью
знатного
франка
Аутурия,
сын
которого
Алон
основал
монастыр
ь по
образцу
Луксейль
ского,
возглавля
вшего
самим
Колумбан
ом. По
ирландск
ому
обычаю
монастыр
ь
объедина
л
мужскую
и
женскую
обители.
Первой
аббатисой
Жуарре
была

родственн
ица Адона
Теодехиль
да. Ее
брат
Ажилбер
обучался
в
Ирландии
, жил
затем в
Англии,
где был
епископо
м
Дорчесте
ра, и в
664 году
участвова
л в соборе
в Уитби,
созванно
м для
согласова
ния
календаре
й
Католиче
ской и
Англ о-
Ирландск
ой
церквей.
Возратив
шись во
Францию,
он стал
епископо
м
Парижа, а
в конце
жизни
удалился
в Жуарре,

где
скончался
около 685
года. По
его
инициати
ве около
670 года
под
кладбище
нской
капеллой
монастыр
я,
посвящен
ной св.
Павлу
(Сен-
Поль),
была
сооружен
а
семейная
усыпальн
ица,
соединяв
шаяся с
храмом
подземны
м
переходо
м. Здесь
были
похороне
ны в
украшенн
ых
резьбой
саркофага
х Адон,
Теодехиль
да,
Ажилбер
и другие

члены
семьи.
Церковь
впоследст
вии была
разрушен
а,
усыпальн
ица же
сохранила
сь, хотя и
была
передела
на в XII
веке,
когда она
превратил
ась в
крипту
романско
й церкви.



*Христос во славе. Деталь саркофага
св. Ажилъбера в Жуарре*

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

Склеп в Жуарре знаменит не только как редчайший фрагмент меровингской архитектуры, но и благодаря сохранившимся в нем саркофагам конца VII столетия. Наиболее интересны саркофаги Теодехильды, скончавшейся в 662 году, и ее брата

Ажилъбера (ок. 685). Первый из них представляет собой шедевр декоративной резьбы. Поверхность его стенок расчленена двумя горизонтальными рядами рельефно вырезанных морских раковин. «В могиле сей покоятся бранные останки блаженной Теодехильды, — гласит надпись, три строчки которой размещены в верхней части плиты, между рядами раковин и под ними. — Безупречная дева благородного происхождения, блестящих достоинств, ревностного нрава, она воспылала любовью к живительной вере. Мать сего монастыря, она научила его дочерей, посвятивших себя Господу, готовиться к встрече Христа, их Жениха, подобно мудрым девам со светильником, полным масла. Преставившись, она навеки обрела райское блаженство». Иначе украшен саркофаг Ажилъбера, представляющий собой один из интереснейших памятников меровингской фигуративной пластики.

Монументальная скульптура не получила распространения в меровингских храмах. Как и в период раннехристианского Рима, теологи с неприязнью относились к скульптурным изображениям, видя в них родство со статуями языческих идолов. Известно, что св. Мартин решительно осуждал использование скульптуры в храмах. Как и в позднем Риме, скульптурные изображения допускались лишь в виде рельефов на саркофагах или памятных стелах. До нас дошли лишь очень немногие меровингские произведения этого рода.

В стилистическом отношении пластика меровингского времени неоднородна. В некоторых памятниках чувствуются отзвуки средиземноморской культуры, в других преобладают формы северного искусства германских народов. Саркофаг Ажилъбера принадлежит к первой группе. В пропорциях фигур, в округлости форм чувствуются отдаленные отголоски классики, однако изображения проникнуты необычной для этой традиции силой экспрессии. Это относится, прежде всего, к изображению молящихся людей, стоящих по сторонам восседающего на троне Христа и в экстазе поднимающих руки к небу. О сюжете этого рельефа существуют разные мнения. Некоторые видят в нем изображение Христа среди апостолов, другие — сцену Страшного суда. В пользу последнего предположения говорит появление над головой Христа трубящего ангела, возвещающего конец света и воскресение мертвых, а также возлагающего руку на головы стоящих по правую сторону от Христа людей. Этим жестом он как бы передает им благословение в соответствии с предсказанием евангелиста Матфея: «Тогда скажет Царь тем, которые по правую сторону Его: придите благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира» (Мат. 25, 34). Необычность иконографии заключается в том, что стоящие по левую руку также представлены в состоянии молитвы, иными словами, суд как бы еще не свершился, однако ангел уже демонстрирует его исход. Необычна и иконография Христа, который, повернув правую руку к праведникам, держит в левой развернутый свиток. Рельеф саркофага Ажилъбера представляет собой, таким образом, раннюю попытку наглядного воплощения важнейшего для истории средневекового искусства сюжета, который до того представляли обычно лишь иносказательно — как «отделение овец от козлищ» (Мат. 25, 32—33) или в виде притчи о мудрых и неразумных девах (Мат. 25, 1 — 13).

Не менее интересен для истории формирования средневековой иконографии и другой

рельеф саркофага Ажилъбера, расположенный на его узкой торцовой стороне. На нем представлен «Христос во славе» — мотив, проходящий через все искусство западноевропейского Средневековья. Христос восседает на троне с раскрытой книгой в руках, голова его обрамлена крещатым нимбом, фигура же заключена в овальную мандорлу, по сторонам которой располагаются символы четырех евангелистов. Предваряя в основном общепринятую впоследствии иконографическую формулу, рельеф все же отличается от нее и деталях. Во-первых, правая рука Христа не поднята в благословляющем жесте, но, как и левая, лежит на книге, во-вторых, взоры окружающих мандорлу четырех существ, составляющих так называемый тетраморф, направлены не к Христу, но в четыре стороны света. Так как подобный мотив встречается в произведениях египетских коптов, возможно, что он пришел с Востока. Было высказано даже предположение, что автором рельефа мог быть приехавший из Египта художник-христианин, бежавший в период мусульманской экспансии.



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

В 1878 году в районе древнего кладбища к юго-востоку от Пуатье, восходящего еще ко временам римлян, был раскопан наполовину врытый в землю погребальный склеп, получивший название «Гипогей в Дюнах». Это **усыпальница аббата Меллебода**, жившего в конце VII века. Склеп этот представляет собой одновременно небольшую молельню, посвященную Святому Кресту. Рядом с алтарем высилось некогда Распятие, от которого сохранилось лишь каменное подножие с вырезанными на нем фигурками двух распятых с Христом разбойников. По характеру исполнения рельеф далек от классической традиции. Большие головы на коротком теле, плоская резьба без моделировки, линиями врезанные очертания рта, носа и огромных глаз — все выдает работу местного мастера, не привычного к изображению человеческого тела. Обе фигуры фронтальны и статичны, ноги пробиты гвоздями, руки заложены за спину. Двойное назначение склепа подтверждено помещенной над входом надписью: «Здесь находится надгробие аббата Меллебода, должника Христа, здесь поклоняются Христу. Отсюда уходят утешенными верующие, которые пришли обремененные печальным грузом своих грехов».

В склеп аббата Меллебода спускается лестница из десяти ступеней, украшенных резьбой. Три верхние покрыты изображениями переплетающихся змей, рыб и вьющегося плюща. Изображения эти имеют магическое значение. Змеи — древний германский магический знак, рыбы и плющ символизируют бессмертие. На нижних

ступенях также вырезаны таинственные знаки, охраняющие от сил зла. В жизни и верованиях галло-франков VII века христианская религия существовала еще бок о бок с древней магией. Страх аббата Меллебода перед возможными грабителями и осквернителями святынь был столь велик, что, не довольствуясь защитой креста, реликвий и магических знаков, он обрушивает анафему на головы нечестивцев. «Если кто-либо здесь откажется поклониться Господу Иисусу Христу или разрушит это творение, он будет предан анафеме до скончания века, — гласит одна из надписей, заканчивающихся горестными словами. — Все идет хуже и хуже, и конец времен близок».



Стела из Нидердоллендорфа, VII-VIII вв. Бонн, Рейнский музей

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

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



Первое же знакомство с этим рельефом вызывает в памяти изображения всадников на каменных стелах острова Готланд — произведениях эпохи викингов, представляющих эпизоды скандинавских саг. На этом основании некоторые исследователи склонны были видеть в плите из Хорнхаузена памятник языческого искусства с изображением либо верховного бога древних германцев Одина, выезжающего на своем коне Слейпнире (букв.: «скользящий»), либо павшего в бою воина, направляющегося в Валгаллу, свернувшаяся же змея могла воплощать образ одного из порождений злого бога огня Локи — змея Ермунганд, живущего в водах мирового океана и опоясывающего Мидгард — обитаемую земли людей.

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

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

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

Книжная миниатюра Мерovingов

Каролинги

25 декабря 800 года, в день Рождества Христова, Папа Лев III, служивший мессу в соборе Св. Петра в Риме, благословил присутствовавшего на богослужении короля франков Карла и возложил на его голову усыпанную драгоценностями диадему императора. За два дня до того римский церковный собор принял постановление,

гласившее, что поскольку «в стране греков» нет более носителя императорского титула, ибо престол незаконно захвачен женщиной, «императорскую корону должен получить король франков Карл, который держит в руках Рим, где некогда имели обыкновение жить цезари». Так появилась первая средневековая империя в Европе.

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

В 800 году Карл был главой огромного государства. В результате многочисленных военных походов он значительно расширил пределы Меровингского королевства, подчинив земли на северо-востоке (Саксонию), юго-востоке (Баварию), большую часть Италии и район от Наварры до Барселоны в Северной Испании (испанская марка). Таким образом, размеры его государства, занимавшего территорию будущих Франции, части Германии (до устья Эльбы и истоков Дуная) и Италии, а также север Испании, приближались к масштабам бывшей Западно-Римской империи. Не имея флота, Карл не вышел за пределы континентальной Европы, однако он стремился наладить союз с Византией и надеялся объединить обе части бывшей империи с помощью династического брака с императрицей Ириной. План этот не был осуществлен, ибо в 802 году Ирина была свергнута с престола, преемники же ее не желали признавать новый статус франкского королевства, согласившись на это лишь в 812 году. В противовес Византии Карл поддерживал отношения с багдадским халифом Гарун аль-Рашидом и даже получил от него в качестве символического дара ключи от Иерусалима и храма Гроба Господня. Рим не стал столицей нового цезаря. Все резиденции Карла находились на севере франкского государства, главная же из них, Ахен, расположена была в его восточной части, к юго-западу от Кёльна. Однако, создав государство, претендовавшее на роль наследника Древнего Рима, Карл проявил большую заботу о подъеме его духовной культуры. Из Италии, Англии, Испании он пригласил к своему двору образованнейших людей того времени — богословов, грамматиков, поэтов. Наиболее известными из них были Павел Диякон из Аквилеи, англосакс Алкуин из Йорка, вестгот Теодульф из Испании. Мечтая превратить свою столицу в «новые Афины», Карл способствовал учреждению в ней придворной школы — Академии, во главе с Алкуином, а также открытию новых монастырских школ, распространению грамотности, введению упрощенного, более легкого для чтения шрифта, так называемого каролингского минускула. Очень большую роль в развитии системы образования сыграл Алкуин, в течение многих лет возглавлявший монастырь Сен-Мартен в Туре, который стал главной школой интеллектуальной элиты. Из

учеников Алкуина большой известности достигли Эйнгард — советник Карла Великого и Людовика Благочестивого, автор книги «Жизнь Карла Великого» (ок. 830), и Рабан Мавр — аббат монастыря в Фульде и архиепископ Майнцский, автор энциклопедического трактата «De universe» («О вселенной») и ряда теологических трудов.

Во времена Карла Великого в государстве франков наблюдается очень широкая строительная деятельность. На основании исторических источников и данных археологии подсчитано, что за сорок шесть лет его правления было построено 232 монастыря, 16 соборов, 65 дворцов. От всего этого изобилия осталось лишь очень небольшое, да и то лишь в виде фрагментов. Лучше других памятников сохранилась дворцовая капелла в Ахене, тоже, впрочем, понесшая утраты. Благодаря своим теплым источникам Ахен был известен еще в древности как бальнеологический курорт. Отец Карла Пипин Короткий облюбовал это место в качестве резиденции для отдыха и охоты.

Именно здесь, в восточной части королевства франков, между Маасом и Нижним Рейном, среди лесов в предгорьях Арденн, Карл основал свою главную резиденцию. Около 786 года в Ахене были снесены прежние постройки и началось возведение большого королевского пфальца. Ахенская капелла была лишь частью исчезнувшего ныне дворцового комплекса. Результаты раскопок и основанных на их данных реконструкций свидетельствуют, что пфальц представлял собой группу зданий, расположенных по сторонам большого квадратного двора. С северной стороны к нему примыкал дворец с рядом пристроек, с южной же — группа культовых зданий, ядром которых была капелла. Двор был обнесен стенами и еще рядом построек, дворец же соединялся с капеллой двухъярусной галереей. Входом в пфальц служили парадные ворота, находившиеся в середине его западной стены, от них шел переход к галерее, в центре которой были еще одни ворота, открывавшиеся в парадную часть двора. Над воротами галереи, в ее втором ярусе, располагался зал, предназначенный для судебных разбирательств. А во внутреннем дворе, неподалеку от дворца, была установлена славившаяся в то время и окутанная множеством легенд конная статуя остготского короля Теодориха, вывезенная из Равенны по повелению Карла Великого. Наконец, к восточной части пфальца примыкал еще один двор треугольной формы. К юго-востоку от него, подле горячих источников, располагались купальни короля и его придворных. Строгая геометрическая форма пфальца, лежащий в основе плана квадрат, а также числовые соотношения размеров отдельных частей комплекса позволяют предположить, что строители стремились воплотить идеи, заложенные в описании Небесного Града Иерусалима в Апокалипсисе (Откр., 2, 15—17). В биографии Карла Великого Эйнгард рассказывает об особенном увлечении короля сочинением св. Августина «Град Божий» и о его мечте воплотить идеи этого Града в своем государстве. Хотя в период строительства пфальца Карл еще не был императором, он уже тогда полагал себя правителем, получившим власть от Бога и являющимся защитником и покровителем народа и Церкви. «Под извечным владычеством Господа нашего Иисуса Христа, — гласит он: из его посланий 780-х годов, — я, Карл, милостью Божьей и в силу Его милосердного дара, являюсь королем и правителем государства

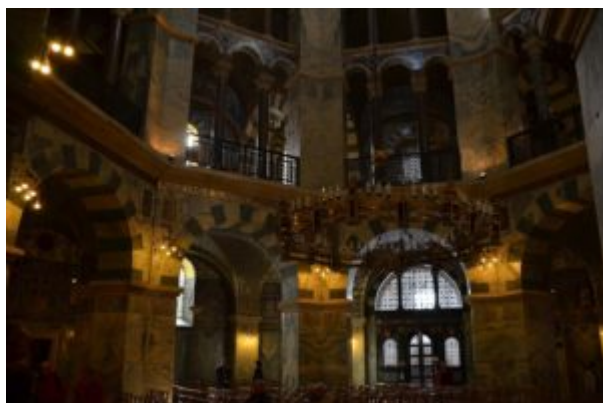
франков, преданным защитником и помощником святого Христианства»⁷. Этому высокому назначению и должны были соответствовать парадная резиденция короля и ее храм.

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

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

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

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



Ахенская капелла

Ахенская капелла была отделана с необычайной роскошью. Как рассказывает Эйнгард, Карл велел привезти для нее колонны из Рима и Равенны, которые были установлены в пролетах верхнего яруса центрального октогона. Восемь из этих колонн были вырублены из красного египетского порфира, называвшегося императорским, другие — из зеленого порфира, разных сортов мрамора и гранита. Для верхнего яруса были также отлиты в Ахене восемь узорных бронзовых решеток. Здесь же были отлиты пять цельных бронзовых дверей, ослепительный блеск которых вызывал у современников воспоминания об описанных в Библии обитых золотом вратах храма Соломона в Иерусалиме (2 кн. Царств, 3, 7). Самые большие двери, так называемые волчьи, высотой 3.93 м, открывали западный вход в капеллу, четыре меньших служили для входа в нее из верхнего и нижнего этажей боковых пристроек. Двери были обрамлены бордюрами и имели в качестве ручек львиные головы. Снаружи на куполе капеллы был установлен золотой шар.

Центральный свод был украшен мозаикой с изображением агнца в окружении четырех апокалиптических зверей и двадцати четырех старцев. Этот сюжет, возможно, связан с замыслом строителей уподобить храм Небесному Иерусалиму. Вместе с тем, задумав капеллу как часть дворцового комплекса, Карл Великий велел соорудить в ней орган наподобие тех, какие звучали во время торжественных церемоний во дворцах византийских императоров. С этого времени органная музыка становится элементом богослужения в западноевропейских храмах. Во времена Карла Ахенская капелла была заполнена многочисленными изделиями из золота, серебра, бронзовыми светильниками и иной драгоценной утварью, а также реликвиями, привезенными из

Святой Земли. Большая часть ее первоначальных сокровищ и фрагменты ее декоративной отделки были впоследствии утрачены, но мы можем судить об их роскоши по отзывам современников, называвших капеллу чудом света и сравнивавших ее с иерусалимским храмом Соломона.

К западной части второго яруса капеллы примыкает находящаяся в верхнем этаже вестверка императорская ложа, в которой поныне стоит большой мраморный трон Карла Великого. Подобно описанному в Библии трону Соломона, он помещен на возвышении, к которому ведут шесть ступеней. В эту ложу император мог прийти прямо из дворца на втором этаже галереи, соединявшей дворец и капеллу. Расположенная напротив алтаря императорская ложа представляет собой второй важнейший акцент храма — средоточие светской власти. Церковь благодаря этому получила как бы двойную ориентацию, которая позднее станет типичной для ряда церковных построек времен Каролингской и Оттоновской империй. В дальнейшем трон Карла приобрел значение символа императорской власти. С 936 по 1531 год Ахенская капелла была местом коронации германских императоров. Новый император получал право воссесть на этом троне лишь после совершившегося перед алтарем церковного обряда помазания.

28 января 814 года Карл Великий был похоронен в западной части Ахенской капеллы. Во времена Людовика Благочестивого и Лотаря она продолжала оставаться главным храмом империи, однако в период упадка династии Каролингов, в 882 году, церковь была разграблена норманнами. Возрождение ее началось с возвышения Саксонской династии и появления новой империи, когда капелла вновь стала местом коронации. В конце X века ее реставрировал Оттон III, а в 1156 году Фридрих Барбаросса, добившийся канонизации Карла Великого, как уже говорилось, повесил в капелле огромную люстру, укрепив ее в центре свода, из-за чего погибло находившееся там изображение агнца. В 1355—1414 годах был разрушен алтарный выступ капеллы и к восточной части пристроили готический хор, перекрытый двумя пролетами стрельчатых сводов и увенчанный ажурным выступом апсиды. Прорезанные огромными окнами стены хора и апсиды представляют разительный контраст массивной кладке капеллы. Готические пристройки появились и у южной и северной стен здания на месте старых построек, а вестверк был увенчан высокой готической башней. Но наибольшие утраты понесла церковь в XVI веке. Тогда уничтожены были мозаики свода, перестроен купол, а в 1794 году французская революционная армия вывезла из капеллы красные порфиновые колонны, замененные впоследствии колоннами из мрамора и гранита. Предпринятые в конце XIX — начале XX века попытки восстановить первоначальную роспись по прежним контурам не могли возродить красоту каролингских мозаик. Сегодня капелла — результат более чем одиннадцативековой ее истории. И все же уцелевшие части поражают высоким мастерством строителей, сложивших стены с таким искусством, что они оказались неподвластными разрушительной силе времени. Ахенская капелла сохраняет и в наши дни отблеск былого величия, позволяя почувствовать атмосферу художественной жизни периода правления Карла Великого.

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



Капелла в Жерминьи-де-Пре

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

Как и большинство дворцовых капелл, церковь эта имеет центрическую форму. Первоначально она представляла собой кубическое сооружение, обрамленное с четырех сторон апсидиолами, однако в XII веке западный выступ был разрушен и к капелле пристроили неф, придавший храму форму базилики. В основе первоначального плана церкви лежал, таким образом, равноконечный греческий крест, рукава которого перекрыты полуциркульными сводами. В середине, на перекрестье, поднимается небольшая башенка с куполом. Четырехлепестковая форма храма восходит, вероятно, к восточным прототипам, в частности к мосарабским постройкам Испании, о чем говорит и подковообразная форма апсидиол. Церковь снаружи очень проста и не имеет декорировки, но пропорции ее чрезвычайно гармоничны. Внутри, в конхе восточной апсиды, сохранилась мозаика, правда искаженная позднейшей реставрацией. Уцелела также надпись на стенах, в которой говорится, что церковь построена Теодульфом и освящена 3 января 806 года.

В отличие от центрических дворцовых капелл, главным типом каролингского храма была базилика. Несмотря на огромное число базилик, построенных в Каролингской империи, мы можем судить о них лишь по данным археологии, а также на основании литературных источников и небольших сохранившихся фрагментов. Каролингские базилики были впоследствии перестроены, расширены или заменены более современными зданиями со сводчатыми перекрытиями в центральном нефе. И все же дошедшие до нас сведения позволяют составить представление об основных чертах

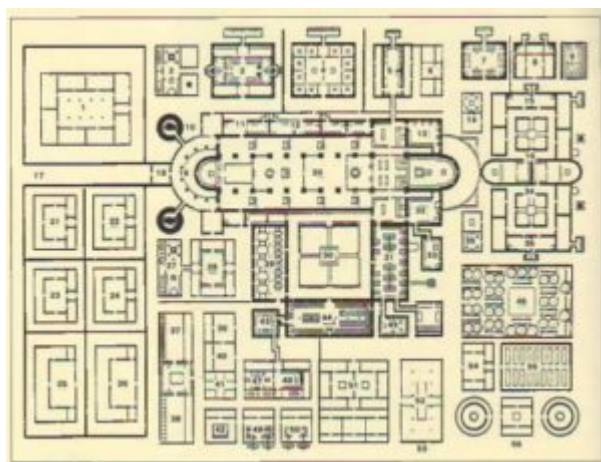
каролингского церковного зодчества. Самой ранней из каролингских монастырских построек была новая церковь аббатства Сен-Дени близ Парижа. Еще во времена Меровингов монастырь Сен-Дени был связан с королевским домом и служил усыпальницей франкских королей. С Сен-Дени связано и становление династии Каролингов. Именно здесь в 754 году Папа Стефан II совершил церковное помазание на царство Пипина Короткого, в 751 году избранного королем в Суассоне. Пипин дал ряд привилегий монастырю и решил построить на месте маленькой меровингской церкви здание, которое должно было превзойти все храмы Галлии. Начатая им постройка была завершена в 775 году его сыном Карлом. Как и меровингская, она не сохранилась, уступив место новому зданию, постройка которого была начата в XII веке аббатом Сугерием и завершена возведенными в XIII веке готическими нефами, так что теперь нам известен лишь ее план.

Это действительно был большой по тем временам храм длиной 63 и шириной 22,5 м. Очевидно, стремление вернуться к традициям архитектуры императорского Рима побудило строителей придать плану здания Т-образную форму, повторяющую тип плана базилики Св. Петра в Риме. Церковь, однако, имеет существенное отличие как от римских, так и от меровингских базилик: оба ее окончания имеют выступы апсид. Под западным выступом был сделан склеп, в котором в 768 году был похоронен Пипин. Появление двойной ориентации становится характерной чертой каролингских базилик. Церковь с двумя апсидами изображена и на чертеже идеального монастырского плана, сохранившемся в библиотеке Санкт-Галленского аббатства и исполненном, вероятно, около 816—817 годов.

В эти годы, в период правления Людовика Благочестивого, была предпринята попытка унифицировать устав монастырей и их устройство. Во времена Меровингов и в ранний каролингский период в государстве франков существовало большое число разнообразных монастырских общин, восходящих к базилианскому, ирландскому и бенедиктинскому типам.

В 816—818 годах уроженец Лангедока, аббат монастыря в Аньяно Бенедикт, пользовавшийся поддержкой императора и основавший аббатство близ Ахена созвал в Ахене собор с целью ввести единообразие в жизнь монастырей, подчинив их все бенедиктинскому уставу. В нем предписывалось, чтобы монастырь жил замкнутой общиной и все необходимое для существования находилось внутри его стен. «Монастырь же надо устроить так, — говорится в уставе, — чтобы все нужное, как-то: вода, мельница, сад, хлебня, разные мастерские находились внутри монастыря, чтобы монахам не было необходимости выходить за ограду и блуждать, ибо это совсем не полезно для душ их». Видимо, в кругу Бенедикта Аньянского и возник тот образцовый план, который представлен на чертеже Санкт-Галленской библиотеки. Монастырь выглядит на нем как целый городок регулярной застройки. Среди его зданий доминирует большая трехнефная базилика с планом в форме латинского креста, трансептом и двумя апсидами с восточной и западной стороны. Обе апсиды окружены кольцевыми обходами, а по сторонам западного фасада возвышаются две башни, соединенные с обходом короткими галерейками. Вход в монастырь находится напротив

западного фасада храма, дорога к которому лежит между хозяйственными строениями.



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

С южной стороны к церкви примыкает дворик, обнесенный крытой галереей. Его обрамляют важнейшие для жизни монастыря здания — dormitorio (спальни), рефекторий (трапезная) и склад (для припасов и ценностей). Дворик этот, так называемый клуатр (от лат. *claustrum* — закрытое место), становится в средневековых монастырях центром жизни монахов. Рядом с клуатром находятся кухня, пекарня, пивоварня, мастерские, дома ремесленников, а также дом для послушников. С северной стороны церкви размещены гостиница, школа, дом аббата, а пристройки между выступами ее трансепта и хором занимают ризница и библиотека со скрипторием. Наконец, восточная часть монастыря, за апсидой храма, отведена под дом для врачей, лазарет, огороды и кладбище.

План из библиотеки Санкт-Галленского аббатства отражает нововведения в монастырской застройке и церковной архитектуре, которые становятся характерными для каролингского периода. Вместо ряда маленьких церковных зданий меровингских аббатств теперь ограничиваются лишь одним, но зато большим храмом с апсидами с восточной и западной стороны. Важным новшеством являются также кольцевые обходы вокруг апсид — прообраз деамбулаториев в романских храмах на путях паломничества. Западный фасад церкви акцентирован двумя башнями, третья, по-видимому, возвышалась над перекрестьем нефа и трансепта. Таким образом, вместо отдельно стоящих колоколен раннехристианских базилик в каролингской архитектуре башни постепенно сливаются с корпусом здания. Наконец, вместо атриума, располагавшегося раньше перед западным фасадом, теперь появляются примыкающие к южной стороне храма клуатры — центр созерцательной жизни монахов.



*Церковь Сен-Рикье
(гравюра XVII в.)*

Наше представление о каролингской базилике дополняется изображениями церкви монастыря Сен-Рикье в Центуле, неподалеку от Аббевилля, в северо-западной Франции (Пикардия), освященной в 799 году. Изображения эти сохранились на двух гравюрах XVII века, сделанных с миниатюры рукописи XV века, погибшей во время пожара в 1719 году. Сам храм разрушен был в конце XI века. Аббатом монастыря и строителем церкви был Анжильбер, один из сподвижников Карла Великого, принадлежавший к его ближайшему окружению. Согласно старинной хронике XI века, где содержится подробное описание церкви, говорится, что это был один из самых величественных храмов времен Карла и что сам император покровительствовал монастырю. По словам автора «Хроники», церковь Сен-Рикье выделялась как своими размерами, так и богатством декорировки, для которой были использованы привезенные из Рима колонны, базы и другие мраморные фрагменты старинных зданий. Насколько можно судить по дошедшим до нас изображениям, церковь эта имела много общего с базиликой Саикт-Галленского чертежа. План ее образует форму латинского креста, только в западной части, вместо выступа второй апсиды, к зданию пристроено двухэтажное помещение, получившее название «вестверк» — «западное строение». Как и в вестверке Ахенского собора, нижняя его часть служит как бы преддверием храма, верхняя же, открывающаяся арками в интерьер здания, является небольшой капеллой с алтарем и ложей для императора и знатных посетителей.

Появление вестверка — одно из важных нововведений каролингской архитектуры. В здании церкви

выделяется самостоятельное пространство для ее светских покровителей — императора или князей. Это как бы «церковь воинов» (*Ecclesia militans*), защищающих расположенную восточнее «торжествующую церковь» (*Ecclesia triumphans*), где происходит богослужение. Назначение вестверка находит отражение и в его внешнем облике. Это высокое сооружение, обычно увенчанное башнями, придает западному фасаду сходство с военной крепостью. Характерное для раннехристианских базилик преобладание горизонталей над вертикалями сменяется в каролингской архитектуре появлением мощных вертикалей на западном фасаде, на средокрестии, а иногда и в восточной части здания.



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

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



Церковь монастыря в Корби, IX в. Западный фасад

Немецким в районе верхнего Везера. Церковь эта, построенная в 873—875 годах, была разрушена во время Тридцатилетней войны, так что основная ее часть перестроена в стиле барокко, однако входом в храм служит старый вестверк IX века, увенчанный высокими башнями. Тип вестверка получил затем распространение в архитектуре Германии во времена Оттоновской династии и расцвета романского стиля.

Таким образом, при несомненном стремлении возвратиться к традициям архитектуры императорского Рима, каролингское зодчество вносит в церковное строительство ряд новых черт. О характере использования классического наследия можно судить также на примере одной из немногих сохранившихся каролингских построек — фрагмента некогда знаменитого монастыря в Лорше. Это трехнефные ворота атриума, построенные около 800 года по образцу триумфальной арки императора Константина в Риме. Классические пропорции арок и характер пилястр, наложенных на опорные столбы,

Периодизация и региональные особенности дороманского искусства | 50
говорят о влиянии античной традиции, однако ворота в Лорше совершенно лишены рельефности и скульптурной декорировки, столь характерных для римских триумфальных арок. Над пролетами ворот помещен большой зал, так называемый солариум, какие иногда

строились во дворцах или монастырях. Вся наружная поверхность стены верхнего этажа расчленена плоским узором, состоящим из десяти пилястр с опирающимися на них маленькими треугольными фронтонами, сама же стена украшена расположенными на светлом фоне шестигранниками из цветного камня. Подобный узор, составленный из квадратных цветных вставок, покрывает и стены над арками нижнего яруса ворот. Эта плоская полихромная декорировка, заставляющая вспомнить фасад меровингского баптистерия в Пуатье, не имеет аналогий в античном классическом зодчестве.



Ворота в Лорше, IX в.

Почти полное отсутствие дошедших до нас зданий каролингской архитектуры не дает возможности судить о характере монументальной живописи. О том, что она была широко распространена, говорят упоминания в исторических хрониках, поэмах, письмах. Росписи существовали как в храмах, так и во дворцах.

О дворцовых фресках мы знаем лишь из старинных рукописей. Помимо росписей дворца в Ахенево них упоминается о больших циклах фресок на исторические сюжеты, покрывавших стены апартаментов сына Карла Великого Людовика Благочестивого в императорском пфальце в Ингельсхайме. Там были изображены подвиги персидского шаха Кира, Александра Македонского, Ганнибала, победы каролингских королей, наконец, деяния римских императоров, которых Каролинги считали своими предшественниками. Росписи светского содержания украшали также дворец епископа Теодульфа в Жермины-де-Пре, где были представлены аллегории семи свободных искусств и стран света. Что же касается храмов, то программа и иконография их росписей были различны..

Период становления каролингского искусства совпал с распространением иконоборчества в Византии и признанием его императорами Константинополя и местной церковью. В 754 году император Константин V (Копроним) созвал собор, осудивший создание икон и поклонение им и предавший анафеме защитников священных изображений. Рим и некоторые другие религиозные центры —

Александрия, Антиохия, Иерусалим — в соборе не участвовали и решения его не признали. Созванный в 787 году второй Никейский Вселенский собор осудил иконоборчество, призвав следовать древним преданиям и признать «изображения иконной живописью... служащей нам удостоверением подлинного, а не призрачного воплощения Бога-Слова». Изображения, говорится далее, побуждают к воспоминанию о первообразах «и к любви к ним, и к тому, чтобы чествовать их лобзанием и почтительным поклонением, не тем истинным по нашей вере служением, которое приличествует одному только Божескому естеству, но почитанием, как оно воздается изображению честного и животворящего Креста и священному Евангелию». В послании собора делается, таким образом, различие между почитанием образа и служением первообразу.



Ковчег Завета. Мозаика апсиды церкви Жерминьи-де-Пре, IX в

В королевстве франков решение собора вызвало неоднородную реакцию. Созванный Карлом в 794 году Франкфуртский синод не одобрил никейское решение, сочтя, что оно открывает путь к служению изображениям, и лишь через несколько лет разногласия были разрешены и франки присоединились к осуждению иконоборчества. По-видимому, среди части франкского духовенства существовала некоторая настороженность по отношению к изображению священных персонажей. Сохранились свидетельства, что сам Карл отдавал предпочтение реликвиям перед изображениями святых. Согласно утверждению Алкуина, Карл говорил, что если греки «веруют почти только в изображения, то мы, следуя примеру Отцов, более почитаем реликвии святых — подлинные останки их тел или их одеяния». Видимо, так же относился к изображениям и Теодульф, который был одним из авторов постановления Франкфуртского собора. Украшая в 806 году восточную апсиду капеллы своего дворца в Жерминьи-де-Пре, он не стал изображать в ней Христа, но ограничился символикой. Центром этой уцелевшей до наших дней, хотя и сильно реставрированной мозаики является библейский Ковчег Завета, на котором стоят две золотые фигурки херувимов. Над Ковчегом склоняются два стоящих по сторонам ангела, фоном же мозаики служит темно-синее небо с разводами облаков, среди которых виднеется благословляющая десница Бога. Типы лиц

ангелов, их позы, трактовка одежды говорят о том, что в качестве образца для фигур были использованы византийские прототипы. Все же евангельские и библейские сюжеты постепенно проникают в росписи каролингских храмов.



Исцеление немого. Фреска церкви Св. Иоанна в Мюстайре, IX в.

При крайней редкости дошедших до нас каролингских фресок, особенную ценность представляют расчищенные в 1947 году из-под позднейших записей исполненные около 800 года фрески маленькой церкви Св. Иоанна в Мюстайре, в районе Альп в Швейцарии на границе с Италией. Согласно преданию, здесь был основан по повелению Карла Великого монастырь, который в течение IX века был связан с императорским двором. В церкви Св. Иоанна сохранился цикл изображений на сюжеты из Ветхого и Нового Завета.

Мюстайрские фрески — старейший известный нам ансамбль европейской средневековой монументальной живописи. Росписи этой церкви знакомят нас с системой декорировки каролингской храма. Фрески покрывали здесь всю поверхность стен. В трех апсидах помещались изображения Христа во славе, над ними располагалось «Вознесение», на стенах нефа представлены ветхозаветные и евангельские сюжеты, на западной стене — «Страшный суд».

В иконографии мюстайрских фресок чувствуется близость к раннехристианским традициям. В них

преобладают ветхозаветные сюжеты и сцены чудес Христа. Правда, в тематике росписей есть и новшества. Особенно важно появление новой темы — «Страшный суд», впоследствии одной из самых распространенных тем средневекового искусства.

Соприкосновение с позднеантичной художественной культурой сказывается не только в выборе сюжетов, но и в манере исполнения фресок. В одной из ветхозаветных сцен, в эпизоде из



Христос-Панткратор. Фреска в Мюстайре

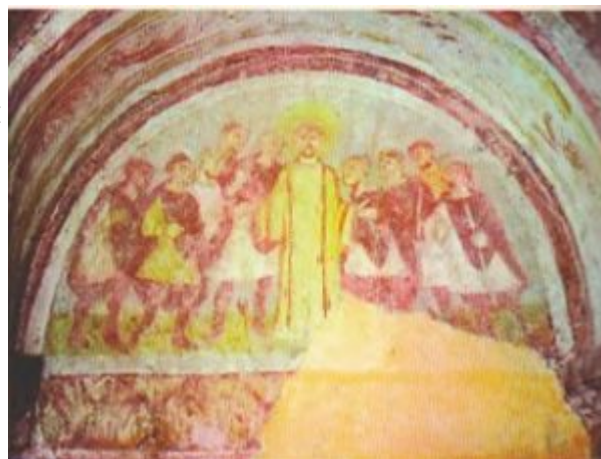


Распятие с предстоящими. Церковь Сан Винченцо ин Вольтурно, IX в., Италия

истории сына Давида Авессалома, мы видим многофигурную композицию, представленную на фоне классической архитектуры. В непринужденной позе, поджав под себя одну ногу, сидит на троне Авессалом; сильно жестикулируя, спешат к нему с разных сторон воины. Пропорции фигур приближаются к классическим, движения их естественны, энергичная светотеневая моделировка придает фигурам объемность. Однако, пользуясь непривычным приемом светотеневой моделировки, средневековый мастер преувеличивает резкость световых бликов, превращая их в своего рода декоративные пятна на поверхности лиц и одежд. Он также нарушает нередко плавность движений и несколько деформирует фигуры. Зато он вносит много экспрессии. Напряженные взгляды, резкие движения придают рассказу взволнованность. С такой же взволнованностью представлены в мюстайрских фресках и эпизоды чудес Христа. В сцене «Исцеление немого» все действующие лица охвачены беспокойным движением, причем, как и в изображениях ветхозаветных сюжетов, разноплановое размещение фигур и применение светотени придают пространственность композиции и рельефность изображениям.

Экспрессия — одна из характернейших черт каролингского искусства. Изображение «Распятия» в церкви

Сан Винченцо ин Вольтурно в Южной Италии (IX в.) или сцены мученической кончины св. Стефана на фресках крипты церкви Сен-Жермен в Оксерре (ок. 850) поражают силой выраженных в них чувств. Из трех эпизодов истории св. Стефана — «Стефан перед первосвященниками», «Стефан среди врагов», «Казнь св. Стефана» — особенно выразителен второй, где стоящий в центре Стефан, поглощенный молитвой, словно не замечает ярости беснующихся вокруг него врагов. В стремлении к драматизации проявляются уже специфические черты западноевропейского средневекового искусства. Отталкиваясь от раннехристианских прототипов, каролингские мастера создают новый художественный язык.



Св. Стефан среди врагов. Фреска церкви Сен-Жермен в Оксерре, IX в

И все же монументальная живопись дает лишь очень ограниченное представление об изобразительном искусстве каролингской империи. Гораздо полнее мы можем судить о нем на основе памятников книжной миниатюры.

А книжная миниатюра Каролингов будет жить [здесь](#).