

Карл Вёрман

История искусства всех времен и народов

Том 2
Книга 1-3



DirectMEDIA

Карл Вёрман

**ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
ВСЕХ ВРЕМЕН
И НАРОДОВ**

Том 2

Европейское искусство
Средних веков

Книга 1-3



Москва-Берлин

2015

УДК 7(09)

ББК 85.03

В34

Вёрман, Карл

В34 История искусства всех времен и народов : Т. 2:

Европейское искусство Средних веков.

Книга 1-3 / К. Вёрман. – М.-Берлин:

Директ-Медиа, 2015. – 586 с.

ISBN 978-5-4475-3828-6

Карл Вёрман – выдающийся немецкий искусствовед начала XX века. «История искусства всех времен и народов» – одно из наиболее крупных изданий по истории искусства, когда-либо переведенных на русский язык. Этот фундаментальный многотомный труд охватывает историю большинства культурных народов до начала XX-го века.

УДК 7(09)

ББК 85.03

Содержание

Введение.....	5
Книга первая. Искусство христианской древности (около 100–750 гг.).....	12
I. Древнехристианское искусство первых трех столетий.....	12
1. Введение. Зодчество до Константина Великого.....	12
2. Живопись до Константина Великого.....	17
3. Скульптура до Константина Великого.....	29
II. Христианское искусство (IV – начало VIII вв.) ..	36
1. Введение. Архитектура.....	36
2. Живопись.....	85
3. Скульптура.....	118
Книга вторая. Искусство раннего Средневековья (VIII–XI вв.).....	140
I. Искусство христианского востока (около 700–1050 гг.).....	140
1. Введение. Византийское зодчество.....	140
2. Живопись (между 717–1057 гг.).....	147
3. Скульптура (850–1057 гг.).....	160
4. Искусство Армении и Грузии (IX–XI вв.).....	163
II. Западное искусство (VIII–XI вв.).....	167
1. Искусство Италии и Испании (около 750–1050 гг.).....	167
2. Искусство Англии и Ирландии (650–1050 гг.).....	181
3. Искусство каролингской и оттоновской эпох на востоке и западе от Рейна (750–1050 гг.).....	195
Книга третья. Искусство зрелого Средневековья (около 1050–1250 гг.).....	271

I. Вторая эпоха расцвета средневизантийского искусства и его преемники на Востоке	271
1. Введение. Искусство Византийской империи	271
2. Искусство Руси (1000–1250 гг.)	280
3. Искусство Армении и Грузии	285
II. Искусство Италии.....	288
1. Введение. Византийское искусство и его влияние на искусство Венеции и Нижней Италии.....	288
2. Искусство Рима и Умбрии	308
3. Искусство Тосканы	320
4. Ломбардо-романское искусство	336
III. Западноевропейское искусство	352
1. Романское искусство Южной Франции.....	352
2. Искусство Северной Франции.....	392
3. Искусство Испании и Португалии	424
4. Искусство Англии	434
IV. Искусство Германии и соседних стран	449
1. Искусство Вестфалии и Саксонии	449
2. Искусство прирейнских стран	501
Архитектура	501
3. Искусство Южной Германии и Австрии.....	542
4. Искусство стран в Северо-Германской низменности и Скандинавии.....	572
Архитектура	572
5. Изобразительные искусства севера Европы.....	582

Введение

Когда Иисус Назарянин Своей крестной смертью положил в Иерусалиме основание новому, глубоко одухотворенному мировоззрению, древний мир переживал вторичный расцвет искусства. На далеком пространстве вокруг Палестины еще воздвигались все новые и новые, украшенные скульптурой и живописью, роскошные сооружения – произведения греческого искусства, обогатившегося на Востоке, и искусства восточного, которого коснулось дыхание Эллады. В самом Риме языческое художественное творчество, оплодотворенное эллинистическим Востоком, еще далеко не сказало своего последнего слова; мало того, когда в тишине римских катакомб первые христианские символы и древнейшие образы Священного Писания, которые мы можем проследить в их взаимной связи, уже получили свое живописное или пластическое выражение, Вечному городу еще недоставало целого ряда самых величественных его зданий – терм Каракаллы и Диоклетиана, Пантеона и других, эллинистическая скульптура еще не дала миру своих последних, полных экспрессии созданий, каковы, например, тип обоготворенного греческого юноши Антиноя или конная статуя Марка Аврелия, а античная живопись продолжала производить такие замечательные в техническом отношении творения, как последние эллинистическо-египетские портреты при мумиях, как мозаики виллы Адриана и многочисленные стенные росписи, из которых достаточно упомянуть хотя бы пейзажи гробниц Латинской дороги.

Христианство вначале не дало искусству новых художественных форм, оно вложило в старые новое содержание. Это справедливо по отношению к архитектуре, которая в своих религиозных постройках, предназначавшихся для собрания верующих и

богослужений, стала более, чем когда-либо прежде, искусством внутренних помещений; в особенности же это справедливо по отношению к пластическому искусству, которое под руками христианских мастеров старательно избегало языческих образов и сцен, за исключением чисто декоративных фигур, заменяя их сперва символическими, а потом реальными изображениями Спасителя, апостолов и событий Ветхого Завета, которые рассматривались как прообразы событий новозаветных, и уже довольно рано – новозаветными сценами. При этом воспроизведение священных образов и событий в мозаиках и фресках, в рельефной и круглой пластике, независимо от декоративного значения, на протяжении всех средних веков оправдывалось еще и необходимостью наглядно знакомить неграмотных людей со Священной историей, с житиями святых и мучеников. Традиция народов Средиземного моря Божество в образах способствовала возникновению христианских художественных циклов. Место языческого Олимпа заняли Христос и апостолы, а древний культ героев незаметно превратился в почитание святых, лица которых украсились нимбами и лучезарными венцами, как головы античных астральных божеств. Но священные образы возникали и вновь (хотя зачастую примыкая к прежним типам), по мере того как складывалась новая традиция. Уже первые гонения на христиан создали целые толпы мучеников, которые в качестве древнейших героев религии перешли в христианское искусство, а затем каждое столетие доставляло сонмы новых святых, обстоятельства жизни которых, большей частью глубоко потрясающие, доставляли христианскому искусству неожиданное разнообразие все новых и новых лиц и событий. Изучение изображения этих лиц и событий (христианская иконография) составляет

особую ветвь истории искусства, которой, конечно, мы можем коснуться в этой книге лишь вскользь.

Наряду с этим в христианском искусстве удержались и некоторые невинные образы языческой мифологии, каковы, например, божества солнца, луны, морские и речные боги, которые в отдельных случаях в течение всего средневековья допускались в качестве олицетворений природы. Далее схоластическая философия вводила собственные олицетворения добродетелей, искусства и наук, которые вместе с другими подобными аллегориями поддерживали связь между древним и средневековым миром; сверх того, уже довольно рано всемирная история, поэзия и повседневная жизнь (последней обаяно своим возникновением прежде всего портретное искусство) стали доставлять также и светские мотивы для украшения гражданских построек, утвари и книг. Но история искусства христианских народов, как и история искусства нехристианского, может быть прослежена преимущественно в отношении его религиозных памятников. То, что является самым священным для народа, его художники во все времена изображали наиболее достойным образом, а его стражи умели оберегать это от гибели.

Мы сказали, что возникшая мировая религия, как таковая, не принесла с собой новых художественных форм; это объясняется прежде всего тем, что иудейская религия, из которой она вышла, позволяя воздвигать Божеству великолепные храмы, не допускала никаких Его изображений. Однако то обстоятельство, что христианское искусство зародилось в эпоху, которая представляется нам эпохой упадка античного художественного творчества, исходившего из *единичных форм*, быть может, даже не служило помехой для развития этого искусства. Направление позднеантичного искусства, которое, если прав Ригль, характеризуется

стремлением к *общему эффекту*, понимаемому в смысле нового времени, было воспринято и христианским искусством, росшим и развивавшимся вместе с позднеантичным. Легко понять, что единичные формы должны были приходить в упадок по мере того, как обращалось все большее и большее внимание на целое и на его содержание. Это новое движение, вначале едва заметное, продолжалось вплоть до искусства Ренессанса XV столетия, в котором так называемое возрождение антика сводится к заимствованию римско-эллинистических архитектурных и орнаментальных форм, а понимание природы явилось результатом многовековой самостоятельной работы.

Архитектура, быстро принявшаяся, после миланского эдикта о веротерпимости 313 г., за выработку новых (хотя и примыкающих к восточным, эллинистическим и римским образцам) типов, уже потому, что служила самой непосредственной христианской потребности, определяла в течение всех средних веков направление изобразительных искусств. Так как ее ближайшей задачей были, как сказано выше, созидание и расчленение новых замкнутых помещений, которые на Востоке как центрально-купольные постройки, а на Западе как базилики достигли высшей целесообразности и красоты, то тем очевиднее на протяжении первого тысячелетия упадок ее отдельных форм. Но в позднее средневековье западное зодчество победоносно преодолело грубость своих внешних форм. Романские и готические средневековые соборы принадлежат к благороднейшим, а готические вместе с тем и к самобытнейшим памятникам всемирной истории архитектуры. Но наследие древности было все же сильнее приобретений средневековья, и мы увидим, что античный стиль положит конец владычеству готики в Европе всего лишь после двухвекового ее господства. Столь же ясен, как и в архитектуре,

регресс форм и в *изобразительном искусстве*. До возвращения к фронтальному стилю этот регресс происходит, однако, только в *культуре*, да и то в отдельных случаях. Следы выработанной греческим искусством свободы движения тел удержались в пластике самой «темной» поры средних веков. Своими силами, вновь исходя из «контрапоста», готическая скульптура приобрела зрелое господство над формой, умеющее соединять высокий идеализм замысла с верностью природе. Но с такой же полнотой, как в антике, чувство действительности появляется в христианской пластике лишь одновременно с возрождением античности форм, хотя и независимо от него.

Главную задачу *живописи* составлял возврат к утраченному пониманию пространственных отношений. Если эллинистическое искусство пространственную иллюзию плоскостных изображений, которая может быть достигнута лишь всесторонним знанием перспективы, довело только до известной, хотя и довольно высокой степени развития, то как раз в этом направлении в древнехристианском искусстве не появилось ничего нового. Но, разумеется, живопись уже больше не возвращалась – кроме тех случаев, когда это требовалось по декоративным соображениям, – к детским приемам начальной поры искусства, и если она совершенно утратила умение располагать планы, то все же в рисунке отдельно изображенных зданий и других предметов еще остались попытки на ракурсы и проекции, напоминающие о старых перспективных приемах; отдельные фигуры сохраняют еще следы моделировки, а в группах уже довольно рано попадают современные живописные эффекты. Мы увидим, что на протяжении целых столетий в истории развития живописи, как на севере, так и на юге Европы, на первом плане стоял вопрос помещения на плоскости пространственной

формы, счастливо разрешенный, наконец, тем стилем, который, рассматривая каждый художественный образ как отрезок от необъятного мира явлений, создал линейную и воздушную перспективу, какой не знала даже древность.

История искусства христианских народов в течение первых 1500 лет, которой посвящен настоящий том, пестреет перерывами, нарушающими закономерность поступательного движения, и отклонениями от прямого пути; но она богата и неожиданными успехами – результатами благоприятного стечения обстоятельств или плодами исключительных индивидуальных усилий. В некоторых случаях развитие форм происходило, несомненно, из определенных художественных принципов, прогрессируя затем в ту или другую сторону; но часто также (что мы утверждаем вопреки мнению некоторых других исследователей), будучи определяемо невидимыми, психического порядка влияниями, оно возникало одновременно в нескольких местах в одном и том же направлении, ветвилось на отдельные течения, снова сливалось в одно русло и, наконец, приводило повсюду к национальным особенностям внутри одного и того же стиля. Великие мастера, за созданиями которых, несмотря на то что и они запечатлены духом эпохи, потомство признает непреходящее значение, выступают как новаторы христианского искусства лишь после более чем тысячетлетней коллективной подготовительной работы. Обнаружение повсюду связующих нитей составляет, бесспорно, одну из главных задач истории искусства, как мы ее понимаем, и мы видим, что в 90-х гг. XIX в. научное исследование, утомленное черной работой предшествующих поколений, ревностнее, чем прежде, стремилось к установлению внутренней связи между отдельными моментами историко-художественного развития. Разумеется, подобные по-

пытки, если они для нас убедительны, встречают с нашей стороны полное сочувствие; мы только не дадим ослеплять себя недоказанными гипотезами. Прежде всего мы должны предоставить говорить за себя фактам и скорее признаться в пробелах нашего знания, чем в угоду предвзятым мнениям, как старым, так и новейшим, спешить выдавать за историческую истину еще не проверенные теории.

Коль скоро мы убеждены, что в высочайших созданиях искусства всех времен и народов форма и содержание должны соответствовать друг другу, то должны, конечно, признавать, что в древнехристианском и средневековом искусстве многие из художественных требований остаются еще не выполненными. Но именно борьба уже сложившегося содержания за соответствующую ему форму, встречаемая повсюду, где только есть движение вперед, сосредоточит на себе внимание; в конце концов простое, но полное высокой одухотворенности содержание христианских памятников произведет на нас более глубокое и даже более художественное впечатление в еще не свободных формах первых веков христианства и средневековья, чем содержание многих щеголевато законченных позднейших произведений. Но вполне покорит нас и очарует весенняя свежесть кватроченто. В нем эволюция художественных идей, которую мы должны проследить в настоящем томе, достигает своего апогея. К этой эпохе, как к роднику юных сил, возвращаются позднейшие времена, когда стремятся изгладить свои ошибки и воспрянуть после застоя.

Книга первая

Искусство христианской древности (около 100–750 гг.)

I. Древнехристианское искусство первых трех столетий

1. Введение. Зодчество до Константина Великого

Поздняя осень римско-эллинистического искусства неожиданно стала весной искусства христианского. Новое искусство было порождено духовным движением и потому стремилось говорить не чувствам, а духу; но свойственная древнему миру любовь к прекрасному была еще достаточно сильна для художественной переработки новых представлений и частью даже для воплощения их в новые формы, и если как раз в зодчестве первых трех веков христианства, веков мученичества, художественная сила новой религии проявилась лишь в тесно очерченных пределах, то виной тому прежде всего преследования, не допускавшие возникновения христианских построек или грозившие им разрушением. По мере роста христианских общин и развития богослужения постепенно росла также потребность в христианских храмах. Христиане первых веков собирались для молитвы обычно в домах жилищных своих единоверцев. Но уже во II в. частные жилища не всегда оказывались достаточно вместительными для быстро разраставшихся общин; действительно, литературные источники не оставляют никакого сомнения в том, что уже в эту пору в отдельных местностях (главным образом в Малой Азии) христиане строили особые здания для молитвенных собраний. Возможно даже, как это утверждал Стриговский, что некоторые малоазийские и сирийские бази-

лики и купольные церкви принадлежат к архитектурным произведениям III столетия; но ни для одного из дошедших до нас христианских храмов не может быть доказано его возникновение в доконстантиновскую эпоху. Зато в значительном количестве сохранились до нашего времени древнехристианские погребальные сооружения (цементерии). Уважение к могилам, которое предписывали языческие законы, доставляло известную защиту и христианским покойникам. Однако надземные кладбища, открытые в разных местностях, сохранились не так хорошо и не в таком количестве, как подземные (катакомбы), которым первые христиане оказывали решительное предпочтение везде, где только почва была достаточно плотна для устройства этих гипогеев. На пути от Палестины, их родины, до Рима открыто сравнительно немного усыпальниц, высеченных в твердых породах. Помимо крестообразной горной гробницы в Пальмире (около 259 г.), которой прежде приписывалось особое значение в развитии крестообразных церквей, но которая, несомненно, языческого происхождения, как и ее замечательная роспись, древнехристианские катакомбы на эллинистическом Востоке сохранились, например, в Александрии, Кирене и на острове Мелос, а на эллинистическом Западе – в Сицилии, главным образом в Сиракузах и Неаполе. Христианские гипогей этой эпохи встречаются также и в Средней Италии. Но наиболее многочисленными и любопытными катакомбами обладает Рим. Начинаясь сразу за воротами Вечного города и густо ветвясь под землей, они следуют по направлению больших консульских дорог. К древнейшим и наиболее замечательным римским цементериям (названия их нередко произвольны) относятся: в южной части города – катакомбы Претекстата и Калликста на *Via Arria*, катакомба Домитиллы на *Via*

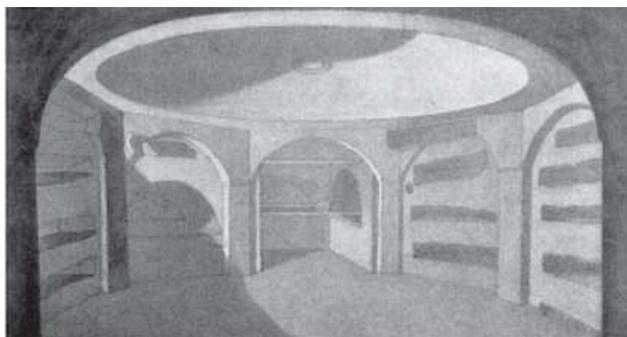
Ardentina; в северной части – катакомба Прискиллы на Via Salaria и так называемый Острианский цеметерий, с катакомбой св. Агнии на Via Nomentana; в западной части – катакомба св. Петра и Марцеллина на Via Labicana. Эти подземные кладбища имели иногда и наружные архитектурные части. На поверхности земли находились открытые Марки де Росси цеметериальные камеры (cellae coemeteriales), назначением которых было служить местом празднования памяти покойников, дозволявшегося и христианам. Как на образцы таких камер можно указать на два сохранившихся над катакомбой Калликста квадратных сооружения, с полукруглыми выступами (абсидами) с трех сторон (рис. 1). На то обстоятельство, что первоначально многие катакомбы имели надземные монументальные входы, указывает, например, великолепный портал катакомбы Домитиллы. Подземные коридоры и камеры катакомб нередко расположены в несколько ярусов, тускло освещенных проделанными в потолке отдушниками. Сами могилы устраивались в стенах, реже под полом. Каждая отдельная могила, как правило, состоит из неглубокой четырехугольной ниши (локулы), верхняя сторона которой слегка понижается к ногам. Такая ниша закрывалась плитой, украшенной эпитафиями и символическими религиозными изображениями. Для погребения более зажиточных лиц устраивались в стене полукруглые ниши с плоской задней стенкой (аркосолии). Для знатных семей, члены которых не хотели разлучаться даже после смерти, коридоры расширялись в погребальные камеры (кубикулы, крипты), в которых помещались саркофаги или устраивались в стенах обычные локулы и аркосолии (рис. 2).



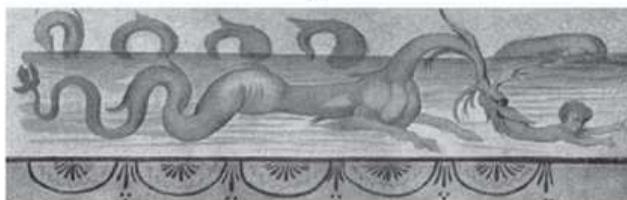
Рис. 1. Цеметериальная камера над катакомбой Калликста в Риме.
По де Росси

Круглые кубикuly встречаются довольно часто в сицилийских катакомбах, в Риме, по крайней мере в рассматриваемую нами эпоху, известны лишь четырехугольные и неправильной формы камеры. Но циркулярные потолочные своды мы находим и в Вечном городе; равным образом монотонность камер иногда нарушают и полукруглые абсиды. Их главное украшение составляет стенная живопись. Местами попадаются в них также колонны и пилястры. Так называемая квадратная крипта св. Януария в катакомбе Претекстата в Риме производит благодаря своей мраморной облицовке, своим пилястрам и терракотовым фризам впечатление настоящего шедевра древнехристианского зодчества; значительного размера полуколонны стоят также по сторонам ниш в обширной, расчлененной на части камере Острианского цеметерия, которая римской школой и Краусом обычно приводилось как главный пример «катакомбных церквей» той эпохи. Колонны, полуколонны и пилястры древнехристианских погребальных камер уже довольно заметно уклоняются от античного благородства форм. Так, в одном киренском кубикule мы встречаем короткие, неуклюжие неканонизированные колонны с массивными капителями,

несущими лишь по углам отростки в виде ионических волют; в одной из камер катакомбы Претекстата – Калликста в Риме (в) капители, которые уже с трудом можно признать коринфскими, образованы венцами бесформенных, вертикально поставленных листьев.



а



б



в

Рис. 2. Римские катакомбы: а и в – камеры в цеметерии Претекстата; б – живопись в цеметерии Прискиллы (Иона, извергаемый морским чудовищем). По Перре

Но фоссоры, рывшие в Риме эти подземные кладбища, и не задавались целью создавать роскошные памятники погребальной архитектуры, подобные древнеегипетским или древнеиндейским горным усыпальницам.

2. Живопись до Константина Великого

Живопись первых веков христианства удерживает нас в катакомбах; из всех пластических искусств именно она, в потолочной и стенной росписи погребальных камер, достигла наибольшего блеска, и христианское искусство именно в катакомбной живописи впервые расправило свои крылья для самостоятельного полета. Своим знакомством с катакомбной живописью мы обязаны преимущественно исследованиям Дж. Б. де Росси, Л. Перре, Т. Роллера, Иос. Вильперта, Ф.-Кс. Крауса, Виктора Шульце, Иог. Фикера, О. Марукки, Иос. Фюрера и их предшественников. Затем наряду со специальными трудами относительно этой живописи таких исследователей, как Эж. Мюнц, Л. Лефор, О. Поль, Ад. Газенклевер, А. де Валь, Эдг. Геннеке и Вильперт (его капитальное сочинение – «Катакомбные росписи Рима»), следует поставить монографии почти о каждом отдельном сюжете древнехристианского искусства, причем разногласия авторов по тому или другому вопросу объясняются отчасти их принадлежностью к разным вероисповеданиям. С художественной точки зрения римские катакомбные росписи, лучше всего изученные, относятся к типу ремесленно исполненных римско-эллинистических могильных фресок. Как и в языческой стенной живописи этрусских и римских гипогеев, в них, за немногим исключением, преобладает белый фон, обусловленный, впрочем, уже слабым освещением катакомб. Этот фон всегда выполнен альфреско, то

есть наведен на мокрый еще слой известковой штукатурки, сами же изображения написаны отчасти также альфреско, отчасти по просохшей штукатурке. Хотя местами встречаются целые небольшие пейзажи идиллического характера и нередко элементы пейзажа составляют принадлежность той или другой сцены, эта последняя вообще не имеет сплошного заднего плана. Но катакомбные изображения этой эпохи еще не вернулись к черным контурам; фигуры очерчены довольно мягко и естественно, и более древние изображения выгодно отличаются от позднейших большей правильностью рисунка и большей свежестью тонов. В основе живописной орнаментации квадратных потолков кубикулов (как и языческой плафонной живописи того же времени) обычно лежит деление потолка на поля исходя из круглого центрального поля, это деление вписывает внешний круг или восьмиугольник в равносторонний четырехугольник и затем диагональными линиями разбивает всю площадь на отрезки различной формы (рис. 3, а). Границы полей часто обозначены лишь красными или синими полосками, но нередко также эти последние усажены крючками-крестами, треугольниками, зубчиками, дужками или превращены в ионические «шнуры перлов». Излюбленные греческие мотивы линейного орнамента, ряд набегающих одна на другую волн и меандр, попадают уже редко, но тем чаще вместо простых линий или между ними встречаются усики растений, покрытые листвой ветви, побеги виноградной лозы, цветы на стебельках, гирлянды и цветочные вазы; листья аканфа обычно изображаются у основания лиственных черешков и цветочных побегов.

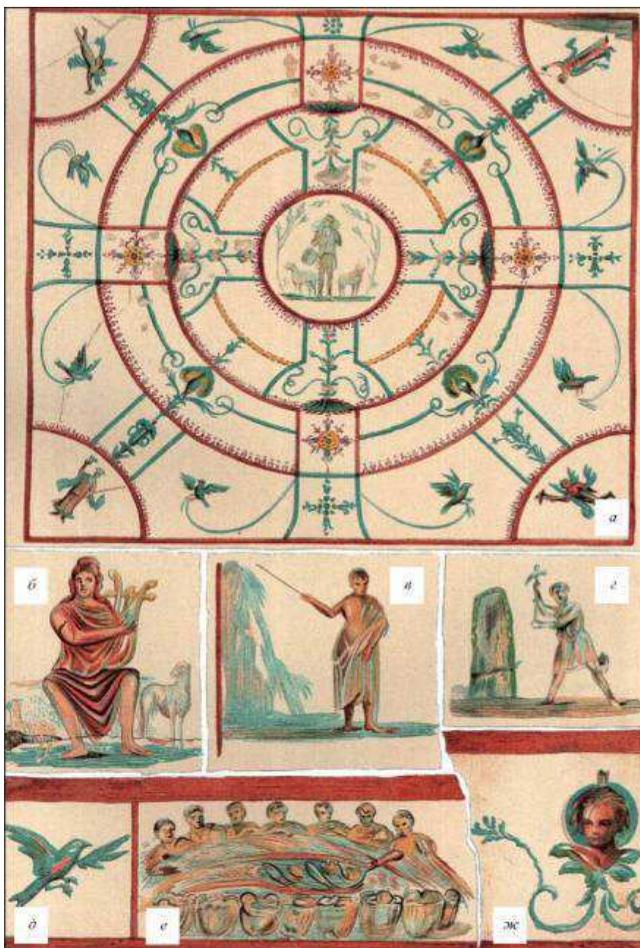


Рис. 3. Живопись в катакомбах св. Калликста в Риме: а – потолок во второй капелле Святых Таинств; б – Орфей, на потолке, «Cubicolo dell' Orfeo»; в – Моисей; г – гробокопатель (Fossor); д – голубь; е – трапеза семерых; ж – маска из второй капеллы Святых Таинств. По де Росси

Те из языческих животных и человеческих образов, которые уже давно утратили мифологическое значение и превратились в чисто декоративные элементы, были

заимствованы христианской орнаментикой просто-душно, без попыток какого-либо символического толкования. Пантеры, козлы, морские коньки, птицы, маски (*ж*) чередуются с гениями и Психеями в длинных одеждах, бескрылыми амурами и крылатыми малютками-гениями, которые, как ни напоминают нам позднейших христианских ангелов, не должны быть принимаемы за них. В других случаях античные символы истолковываются в христианском смысле, чему особенно ясным примером может служить Дионисова лоза. Вспомним слова Христа к его ученикам: «Аз есмь лоза, а вы – гроздия». Голубь в древнехристианской живописи был символом мира, сходящего на душу христианина (*д*). Павлину, изображения которого с распущенным хвостом мы находим во многих фресках, была приписана нетленность, для того чтобы он символизировал собой бессмертие. На якорь как на символ христианской надежды есть указание уже в Послании апостола Павла к евреям. Что касается символического значения рыбы и агнца, то они приводят нас уже к картинам, на которых они изображаются вместе с фигурой рыбака и Доброго Пастыря. Удящий рыбак – символ рыбарей-апостолов, которым сказано, что они станут «ловцами человеков». Сюда скоро присоединилось и толкование воды, жизненной стихии рыбы, как воды Крещения. Таким образом, рыба вначале является символом человека, принявшего крещение; лишь несколько позже она становится символом самого Спасителя и затем в этом значении воспроизводится бесчисленное множество раз. Установление этого нового символа произошло, как свидетельствуют о том Отцы Церкви, благодаря тому, что из начальных букв греческих слов *Ιησους Χριστος θεου Υιος Σωτηρ* (Иисус Христос Сын Божий Спаситель) составляется слово *ΙΧΘΥΣ*, то есть «рыба». Подобным же образом про-

изошел символ агнца. «Азь есмь пастырь добрый, – сказал Христос, – и когда кто найдет свою заблудшую овцу, он съ радостью возьмет ее на свои рамена». Уже в самых ранних катакомбных фресках Спаситель изображается в виде Доброго Пастыря, несущего на своих плечах заблудшую овцу (а, центральная фигура); соответственно этому агнец сперва обозначал человека, спасенного благодатью Крещения, и только в послеконстантиновское время сделался символом самого Христа, на основании слов Иоанна Крестителя: «Се Агнец Божий, вземляй грехи мира». В таком случае он является окруженным апостолами, изображенными также в виде овец. Попытки приписать во всех случаях одно и то же значение фигурам молящихся с воздетыми руками, обычно женским (орантам), не увенчались успехом. Эти фигуры в катакомбной живописи являются то элементами исторических композиций, то земными (по Виктору Шульце) или небесными (по Иос. Вильперту) портретами умерших, и лишь в послеконстантиновскую эпоху олицетворяют собой Пресвятую Деву или Церковь. В иных случаях, наконец, их помещают по углам плафонов вместе с гениями и викториями как чисто орнаментальные мотивы. Многие из катакомбных фресок свидетельствуют о способности христианских живописцев передавать в простых, но понятных и трогательных образах отдельные религиозные представления и воспроизводить библейские и евангельские события. В одной древней киренской катакомбе мы встречаем Доброго Пастыря с заблудшей овцой на плечах; вокруг него – семь агнцев, а над ним – семь рыб. Здесь агнцы и рыбы символизируют христианскую общину. Напротив того, в древних фресках катакомбы *Vigna Cassia* в Сиракузах изображения Доброго Пастыря соединены с библейскими сюжетами; из них особенного внимания заслуживает история

Ионы, пророческий смысл которой засвидетельствован Самим Христом, видевшим в ней прообразование Своей смерти и Воскресения. Особенно интересны стеновые и потолочные фрески катакомбы св. Януария в Неаполе. На потолке передней камеры верхнего яруса среди языческой орнаментации мы вдруг встречаем библейские сцены. Любопытно, что изображение Адама и Евы под Древом познания добра и зла лишь немногим отличается от современных нам изображений этого сюжета. Но подавляющее большинство дошедших до нас христианских фресок первых веков украшает подземные кладбища Рима. Каким образом отдельные изображения размещались на стенах и потолках, прекрасно видно на примере одной из так называемых капелл Святых Таинств в цеметерии Калликста (рис. 4). Среднее поле легко и изящно расчлененного плафона представляет нам изображение Доброго Пастыря с овцой на плечах. Слева, у самого входа, изображен юноша Моисей (см. рис. 3, в), источающий жезлом воду из скалы (скала – желтая, бьющая из нее вода – голубая); справа, в пандан к этой фигуре, – женская фигура, черпающая из колодца, через край которого льется вода вечной жизни. На левой (от входа) стене, вверху, мы видим Иону, бросаемого в море корабельщиками, и «большую рыбу» – чудовище с длинной шеей и огромным, свернутым в кольца хвостом, которое подплывает, чтобы проглотить пророка; в среднем нижнем поле, слева, рыбак вытаскивает рыбу из воды, и справа мужчина в переднике крестит в этой воде нагого мальчика; но здесь мы имеем указание, скорее, на крещение вообще, чем на крещение Спасителя. Справа от этой последней композиции, исцеленный расслабленный удаляется, взвалив себе на плечи свой одр; панданное изображение на левой стороне – отбито. На правой от входа стене сохранилось лишь изо-

бражение (соответствующее композиции на противоположной стене) Ионы, извергаемого чудовищем (см. рис. 2, б). На стене, находящейся против входа, на том же месте, представлен уже спасенный Иона, отдыхающий на берегу; внизу, в среднем поле, – композиция, которую, согласно с мнением де Росси, можно толковать как трапезу семи учеников Спасителя, удостоившихся Его явления им по Воскресении при море Тивериадском. Справа и слева изображены две сцены с одним и тем же мотивом воздетых к небу рук; направо – стоят в позе орантов Авраам и Исаак, благодарящие Бога после чудесного появления овна; налево – мужская и женская фигуры стоят подле треножника, на котором лежат рыба и хлеб; мужчина дотрагивается до рыбы, а женщина подняла руки вверх. Трудно решить, должны ли мы здесь видеть евхаристию или просто домашнюю предобеденную молитву. Правее и левее этих изображений помещено, в особом обрамлении, по безбородой мужской фигуре с киркой в поднятых руках: это те могильщики (фоссоры), которые трудились над рытьем катакомб (см. рис. 3, г).

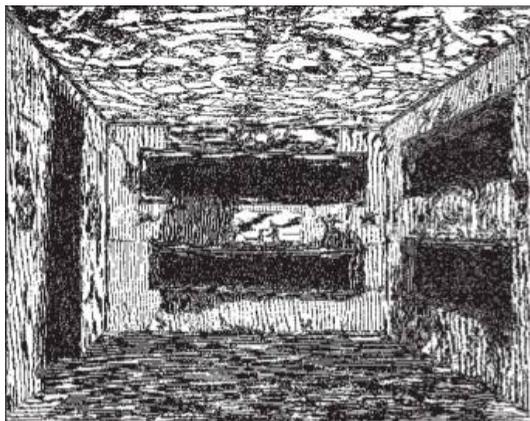


Рис. 4. Одна из капелл цеметерия Калликста в Риме. По де Росси



Рис. 5. Психея. Фреска крипты св. Нерая в катакомбе Домитиллы в Риме. С фотографии

В художественном отношении прежде всего останавливает на себе внимание декоративное единство этой росписи, достигнутое строго симметричным соответствием ее элементов друг другу. Ошибкой некоторых исследователей, как, например, Шпрингера, было признавать эту симметрию только в плафонной живописи отдельных камер. Что касается содержания этих фресок, то надо заметить, что здесь, как и в прочих катакомбах, чисто декоративные, символические, бытовые и исторические изображения связаны в одно целое, отражающее веру христиан в Искупление. Все изображения этого рода мы находим и в остальных римских катакомбах. К декоративному циклу относятся, например, исполненные в античном духе фрески крипты св. Януария в катакомбе Претекстата, с изображениями времен года, олицетворенных фигурами детей, собирающих розы, колосья, виноград и маслины, или фреска крипты св. Нерая в катакомбе Домитиллы, где Психея в длинной одежде рвет цветы (рис. 5). Наобо-

рот, в кругу христианских представлений совершенно символический характер принимает образ легендарного языческого певца Орфея. В катакомбе Домитиллы, на одной акре, он представлен сидящим среди диких зверей и укрощающим их игрой на лире, а на потолке одной из камер катакомбы Калликста он окружен агнцами и, таким образом, приближается уже к типу Доброго Пастыря (см. рис. 3, б). Своим появлением в древнехристианском искусстве Орфей обязан отчасти чудодейственной силе своей лиры, отчасти идее бессмертия, которой были проникнуты орфические таинства. Впрочем, уже в III столетии он исчезает из сюжетов катакомбной живописи. К реалистическим изображениям, кроме столь часто встречаемых фоссоров (см. рис. 3, г), относятся прежде всего портреты умерших. Но и в этих изображениях явления действительности легко соединяются с символизмом. На большой фреске «крипты пяти святых» в катакомбе Калликста пять мужских и женских фигур, имена которых обозначены надписями, изображены стоящими с молитвенно воздетыми руками среди цветущего райского сада; подобным же образом «семейные трапезы», которые нередко по своему содержанию могут быть сопоставлены с языческими поминальными обедами (ср. фрески виллы Памфили, см. т. 1), в некоторых случаях, как, например, в так называемой греческой капелле катакомбы Прискиллы, представляя собой братские трапезы (агапы), намекают на Тайную Вечерю или даже на мистические небесные пиршества праведников.



Рис. 6. Богоматерь и пр. Исаия.
Фреска в катакомбе Прискиллы в Риме. По Роллеру

Далее следуют главные образы христианского цикла. Самого Бога Отца в эту эпоху еще не изображают, но нередко изображается Его рука, исходящая из облаков, как, например, в сцене жертвоприношения Исаака в Острианском цеметерии или в композиции «Моисей, получающий заповеди» в катакомбе св. Петра и Марцеллина. Что касается изображения Спасителя, то оно появляется уже в ранней катакомбной живописи, иногда в виде Младенца на коленях Богоматери, как, например, в прекрасной фреске катакомбы Прискиллы (рис. 6), иногда в виде юноши, как в сцене Крещения в кригте Луцины, иногда все еще в юношеском и безбородом типе, в виде чудотворца, например в сцене Воскрешения Лазаря в последней из капелл Святых Таинств; наконец, к концу этой эпохи Христос является как Учитель среди Своих учеников, например во фреске Острианского цеметерия. Самым ранним из дошедших до нас изображений Пресвятой Девы надо считать вышеупомянутую фреску в катакомбе При-

скиллы: Богоматерь с чертами римлянки сидит в полуобороте налево; Младенец берет ее грудь. Над ней изображена звезда, а перед ней стоит, указывая рукой на звезду, безбородый мужчина, которого мы, вместе с Краусом и Вильпертом, признаем за пророка Исаию (см. Кн. пр. Исаии, VII, IX, Матф. I, 23). Это серьезная, спокойная, говорящая сердцу сцена, в которой, так сказать, предчувствуются все будущие Мадонны. Почти в то же время появилась Пресвятая Дева на потолочной фреске той же катакомбы, но уже без Младенца, сидящая на троне, перед которым стоит юный ангел-благовеститель, быть может наиболее древний из дошедших до нас ангелов христианского искусства. В течение всей доконстантиновской эпохи ангелы изображаются, как в приведенном примере, в виде одетых в тунику и плащ бескрылых юношей. В виде крылатых юношей они появляются, примыкая к эллинистическим изображениям викторий, сначала в искусстве христианского Востока, но и здесь только после победы христианства над язычеством. Большинство римских катакомбных фресок изображает библейские события, причем ветхозаветные сюжеты воспроизводятся чаще, чем новозаветные, за исключением Доброго Пастыря, и быть может, не простая случайность, что древнейшие из сохранившихся римских катакомбных росписей, а именно фрески галереи Флавия в катакомбе Домитиллы (I столетия), кроме небольших декоративных пейзажей, виноградной лозы с крылатыми детскими фигурами и символических изображений Доброго Пастыря и поминальной трапезы, содержат в себе всего две ветхозаветные сцены: «Ной в ковчеге» и «Даниил во рву львином». Даниил обычно изображается нагим, en face, между двумя львами в геральдическом стиле. Три отрока в печи огненной имеют на головах фригийские шапки и стоят в позе

орантов среди языков пламени. Ной, которому голубь несет масличную ветвь, плавает по волнам один, в небольшом ящичке (ср. с античными вазовыми изображениями Данаи, брошенной в море). Цикл новозаветных сцен в катакомбной живописи начинается, как теперь установлено, «Благовещением». Далее следует «Поклонение волхвов», которые изображаются в количестве то двух, то трех, то четырех, во фригийской одежде, шествующими к Богородице, держащей Младенца на своем лоне. Некоторые фрески этой эпохи, несомненно, представляют Крещение Господне. Последний разряд новозаветных композиций – Чудеса Спасителя. Что касается Его Страстей, то их изображения совершенно отсутствуют, если только не признавать, вместе с Вильпертом, одну из сцен так называемой крипты Страстей Господних за «Воинов, издевающихся над Христом» или за «Бичевание». В сценах Чудес, за исключением «Исцеления кровоточивой», Спаситель является всегда без апостолов. Исцеленный, он встречается, по крайней мере, 12 раз. Почти вдвое чаще попадает «Умножение хлебов Спасителем», Который касается жезлом стоящих перед Ним хлебных корзин. «Воскрешение Лазаря», имеющего вид мумии, стоящей перед входом в гробницу, повторяется не менее 39 раз (Геннеке). Не надо забывать, что победа над смертью была ядром христианской догматики. Во всех катакомбных фресках изображенное действие разыгрывается возможно меньшим количеством фигур, крайне просто и спокойно. Так как одни и те же сюжеты трактовались приблизительно одинаково во всех, в том числе и во внеримских, христианских катакомбах, то надо полагать, что отдельные живописцы-декораторы кубиков не компоновали изображения самостоятельно, а придерживались образцов, выработанных путем коллективного творчества. Как бы то ни было, эта чуж-

дая внешних эффектов живопись вышла из сердца и говорит прежде всего сердцу. К древнехристианской живописи можно отнести также изображения на золоченых стеклянных сосудах. От большинства этих сосудов сохранились лишь двойные доньшки и между двумя их пластинками заключен тонкий золотой листок, в котором выскоблен рисунок, иногда оживленный раскраской. Хотя родина подобных золоченых сосудов, как надо полагать, Восток, однако большая их часть найдена в римских катакомбах. Самые древние из таких сосудов мифологическими и реалистическими сюжетами своих изображений свидетельствуют о своей принадлежности языческому времени. Из сосудов доконстантиновской эпохи, отличающихся тонкостью рисунка и шрафировки, всего один, принадлежащий Ватиканской библиотеке, украшен, несомненно, христианским изображением, и это последнее – опять-таки Добрый Пастырь. В этих произведениях древнехристианского искусства, как и во всех прочих, символические изображения предшествуют историческим, библейским сюжетам.

3. Скульптура до Константина Великого

Античное классическое искусство достигло в пластике своей наивысшей выразительности. Но чем больше прелести было в скульптурах многобожия, тем старательнее избегали христиане первых веков олицетворять своего Бога в статуях. То обстоятельство, что император Александр Север поставил в своем домашнем святилище (ларарии) скульптурные изображения Авраама и Христа рядом с изваянием Орфея, разумеется, несколько не противоречит только что сказанному. Христианской круглой пластике уже потому было легко заменить Спасителя Добрым Пастырем, что художественный мотив человека, несущего на плечах барана,

теленка и т. п., был не чужд классической скульптуре. Достаточно вспомнить хотя бы Гермеса с овном на плечах, произведение Каламиса (см. т. 1, греческая скульптура), а из сохранившихся до нашего времени – такие статуи, как «Мосхофор» Акропольского музея в Афинах (см. т. 1, рис. 290). Из дошедших до нас скульптурных изображений Доброго Пастыря древнейшим, и притом лучше всех других сохранившимся, надо признать небольшую мраморную статую Латеранского музея (рис. 7).

Юный длиннокудрый пастух, благородно очерченная голова которого повернута в профиль, одет в короткую безрукавную туннику (экзомиду), оставляющую правое плечо обнаженным. В правой руке он держит задние, в левой – передние ноги овцы, лежащей у него на плечах. Хорошая работа этой изящной статуэткой заставляет отнести ее к первым десятилетиям III в.

Разумеется, древним христианам не возбранялось увековечивать в скульптуре своих родственников, особенно чтимых единоверцев и мучеников, которые скоро становились святыми. Но доконстантиновскому времени может быть приписана лишь одна (дошедшая до нас в неполном виде) сидячая мраморная статуя св. Ипполита, хранящаяся в Латеранском музее. Христианская рельефная пластика этой ранней эпохи вводит нас в область искусства, посвященного чествованию умерших. Мраморные саркофаги начиная со II в. играют важную роль в римской скульптуре как языческой, так и христианской.



Рис. 7. Добрый Пастырь. Мраморная статуэтка.
С фотографии Аллинари

Свое отвращение к сжиганию трупов христиане унаследовали от евреев. Высеченная в скале древняя усыпальница превратилась в переносной гроб из ценного камня, служивший для покойника благородной нетленной оболочкой. Образцом раннего, более простого стиля христианского рельефа считается мраморный саркофаг Ливии Примитивы в Луврском музее в

Париже. Передняя сторона этого саркофага украшена волнистыми желобками (стригилами), которые так любили тогда высекать на саркофагах; в свободном же среднем четырехугольнике, под эпитафией, представлен Добрый Пастырь среди символических изображений рыбы и якоря. С одной стороны, более развитыми, а с другой – проникнутыми античным духом представляются рельефные изображения на саркофаге из Ла-Гайоли (La Gayolle) в Бриньольской семинарии. В середине изображен умерший, в виде мальчика, и его воспитатель. Затем, подле христианских символических изображений удильщика, оранты и Доброго Пастыря, мы вдруг встречаем языческого бога солнца в лучезарном венце. Ле-Блан считал эту прекрасную скульптуру греческой работой конца II столетия. Как на третий, несколько более поздний образец древнехристианской рельефной пластики следует указать на «Саркофаг Ионы» в Латеранском музее (рис. 8), вся передняя сторона которого, разделенная на два плана, украшена библейскими композициями. История пр. Ионы, занимающая передний план, разработана согласно принципам живописной перспективы.



Рис. 8. Саркофаг Ионы. С фотографии Алинари

Мы видим, что древнехристианская и живопись, и пластика воспроизводили довольно ограниченное число библейских сюжетов; ввиду этого богословская

школа археологов учит, что в первые века христианства единственным критерием для выбора сюжетов была возможность их символического толкования. При этом обычно пророческий смысл ветхозаветных событий, какова, например, история Ионы, обобщается и на все остальные. Впрочем, тогда как одни из ученых этой школы приписывали каждой библейской композиции целый ряд самых разнообразных иносказательных значений, другие, во главе которых стоял Виктор Шульце, будучи сторонниками так называемой сепулькральной теории, видят повсюду указание на смерть и воскрешение из мертвых. Эта теория прекрасно согласуется с высказанной впервые великим французским ученым Эдмоном Ле-Бланом и развитой дальше Эж. Мюнцем и Ф.-Кс. Краусом интересной мыслью, что библейские композиции катакомбной живописи и саркофагов представляют иллюстрации к отдельным прошениям похоронных молитв, в которых мы встречаем те же примеры избавления рукой Промысла, чередующиеся вдобавок в той же последовательности («Спаси, Господи, душу раба твоего, как Ты спас Ноя от потопа... как ты спас Иону из чрева китова... как Ты спас Исаака от руки Авраама... как Ты спас Сусанну от ложного обвинения» и т. д.). Однако нельзя доказать, что эти прошения включены в молитвы раньше, чем соответствующие сцены стали изображаться на стенах катакомб; во всяком случае, есть несколько древнехристианских библейских композиций, каково, например, «Поклонение волхвов», которым нельзя приписать подобного происхождения. В действительности, за исключением умышленно пропущенных Страстей Христовых, мы находим воспроизведенными почти все те эпизоды Священной истории, которые на каждого из нас еще в школьные годы производили глубокое впечатление. Поэтому мы не можем согласиться с мне-

нием, будто благочестивые библейские рассказы облекались в видимые формы и краски не ради них самих. Справедливо лишь, что искусство первых веков христианства еще не помышляло о воспроизведении всех главных событий библейской истории в последовательности времени и систематическом порядке; мы также не станем отрицать, что при выборе сцен, с одной стороны, принимался в соображение параллелизм между Ветхим Заветом и Новым Заветом, а с другой – оказывалось предпочтение сюжетам, наиболее поучительным с христианской точки зрения. Лишь сцены Страстей Господних и мучения были изгнаны из этих мест вечного покоя. Для истории искусства важнее вопрос: действительно ли Рим – художественное отечество всех этих ранних христианских изображений, сохранившихся преимущественно на его почве. Мы видели (см. т. 1, кн. 4, I, 2, II), что в римско-эллинистическую эпоху языческой древности эллинистический элемент, питавшийся восточными влияниями, был повсюду сильнее римского; следовательно, нам нет никакого основания думать, что в древнехристианскую эпоху Рима это отношение сделалось вдруг обратным. Ведь греческим был и язык Нового Завета, и первоначальный церковный язык Рима, на греческом языке сочинены многие христианские катакомбные надписи, и вообще христианство в Риме развилось не раньше, чем в древних культурных центрах эллинистического и еще более далекого Востока. Эллинистический Восток, несомненно, был колыбелью и христианских художественных форм. Во всяком случае, скромные христианские мастера эпохи гонений, окрыленные верой, умели, при самых незначительных средствах, поразительно хорошо справляться с поставленными им задачами. Семена христианского искусства были не только посеяны, но и пустили рост-

ки; лишь только взошло солнце веротерпимости над этим искусством, оно должно было, — конечно, не поднимаясь выше художественного уровня эпохи упадка, — принести блестящие в своем роде плоды.

II. Христианское искусство (IV – начало VIII вв.)

1. Введение. Архитектура

Когда император Константин, после победы над Максенцием на Мильвийском мосту, одержанной в 312 г. под знаменем Креста, вступил в Рим, торжество христианства, подготовлявшееся трехвековой борьбой, было уже полным. Также и христианское искусство, после эдиктов о веротерпимости 313 и 314 гг., поднялось на неожиданную высоту. Во всех провинциях Римской империи началось теперь его победоносное шествие: в Александрии, где, к сожалению, сохранились лишь немногие памятники, как и во всем Египте и Северной Африке; в Антиохии, сокровища которой еще ждут раскопок, как и во всей Сирии; в овеянных дыханием Востока срединных странах Малой Азии, памятники которых были выдвинуты Стриговским на первый план христианского художественного движения, как и в эллинистических городах малоазийского побережья; в Фессалониках, как и в самой Греции; в Риме, вскоре утратившем свое мировое господство, как и в прочих больших городах Италии, к которым с V столетия присоединяется Равенна. Великое значение для дальнейшего развития искусства, как и вообще для всемирной истории, имело то обстоятельство, что Константин, вскоре после восстановления единовластия в империи, повернулся спиной к старому Риму, чтобы в Византии, на берегу Босфора Фракийского, основать «новый Рим», до наших дней сохранивший за собой название «город Константина». Древняя Византия в качестве нового Рима сделалась первообразом христианского города и средоточием христианской художественной деятельности. Не подлежит сомнению, что византийское искусство уже в V и VI столетиях

имело свой особый облик, но столь же несомненно и то, что характерные черты этого древневизантийского искусства предварительно сложились в Александрии, Сирии, Малой Азии, в значительной степени и на более далеком, в особенности на сасанидском, Востоке; затем можно предположить, что новые художественные формы переднеазиатского и африканского Востока, развившиеся лишь в эту «позднеантичную» эпоху, во многих случаях проникали на Запад и непосредственно, минуя Византию. Конец этой эпохи ощущается там, где начинает утрачиваться античная основа искусства; эта граница обозначена на Западе заимствованием северных художественных элементов, в Константинополе – что против этого ни возражали бы – иконоборством, а на эллинистическом Востоке – победой ислама. Первым великим делом христианской архитектуры было создание церкви. Полная противоположность греческому храму, который мыслился как жилище божества, христианская церковь, даже когда она воздвигнута над могилой мученика, прежде всего – дом, в котором собираются верующие; поэтому, тогда как при сооружении греческого храма внимание обращалось главным образом на его внешний вид, древнехристианская церковная архитектура заботилась преимущественно о расчленении и декоративности интерьера. С самого начала наряду с круглыми или многоугольными центральными церквями, то есть расположенными симметрично вокруг вертикальной средней оси, мы встречаем продолговатые церкви с возвышенным средним нефом – христианские базилики, которые, вполне отвечая религиозной потребности верующих, в течение первых столетий после Константина Великого были господствующей формой европейского храмостроительства. Первоначальный план собора св. Петра в Риме (рис. 9) может дать понятие о

составных частях западной христианской базилики; внутренний же вид собора св. Павла в Риме, восстановленного после пожара 1823 г. (рис. 10, вверху), дает общее представление об интерьере базилики. Хотя на Востоке базилика развилась раньше, чем в Риме, мы обращаемся прежде всего к римским церквам этого рода, которые нам более доступны. Христианская церковь должна была заключать в себе два главных помещения – обширный зал для собрания верующих и в стороне, противоположной входу в него, алтарное пространство для совершения богослужения. К этим частям присоединялись снаружи здания – атрий (паперть), а внутри – нартекс (притвор), предназначенные для кающихся и оглашенных. Четырехугольный атрий (см. рис. 9, А) окружен стенами, вдоль внутренней стороны которых идет колоннада с покатой вовнутрь крышей; в середине атрия находится колодезь для омовения рук (Ø). Внутренний притвор, постоянно встречающийся на Востоке, в римских базиликах отсутствует. Главная, средняя дверь, кроме которой имеются боковые, ведет из атрия в большой прямоугольный зал для собраний верующих (В). Зал этот обычно делится в продольном направлении двумя или четырьмя рядами колонн (реже столбов) на три (или на пять) нефов. Средний неф часто вдвое шире и вдвое выше боковых нефов. Колонны соединяются друг с другом посредством прямого антаблемента или арок. Средние ряды колонн поддерживают стены, в которых проделаны окна; в эти стены упираются своим верхом односкатные крыши боковых нефов, средний же неф перекрыт двускатной черепичной или гонтовой крышей с плоскими фронтонами. С внутренней стороны деревянные стропила, поддерживающие крышу, в римско-эллинистическом мире были или совершенно открыты и на виду, или закрыты плоским потолком,

разбитым на четырехугольные поля, тогда как на Востоке это устройство довольно часто заменял каменный коробовый свод. Но иногда верхние стены среднего нефа покоятся на втором ряду колонн, которыми открываются вовнутрь редко встречающиеся на Западе эмпоры (хоры) боковых нефов (см. рис. 10, внизу).

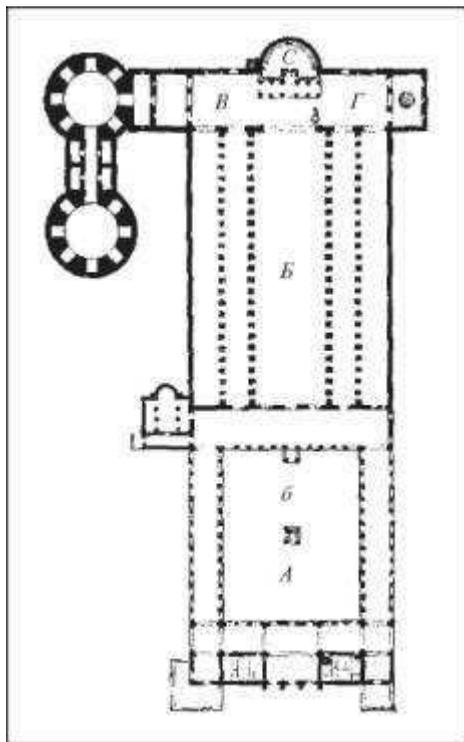


Рис. 9. Первоначальный план собора св. Петра в Риме.
По Гольцингеру

Алтарное пространство, к которому вело несколько ступенек из среднего нефа, первоначально представляло собой лишь полукруглую нишу (абсиду, или трибуну, С) в задней стене церкви. В абсиде вдоль стены шли

скамьи для священнослужителей, а в середине этих седилиц возвышалось епископское кресло. Перед абсидой, над могилой мученика (криптой), во имя которого была освящена церковь, стоял сам алтарь. Когда возникла надобность расширить алтарное помещение, то в Риме и некоторых местностях Передней Азии стали между абсидой и продольными нефами вставлять еще поперечный неф, так называемый трансепт. Трансепт вначале очень мало выдавался или вовсе не выдавался за продольные стены базилики. Арка, отделяющая трансепт от продольных нефов, называется триумфальной. Над алтарем возвышался на четырех колоннах каменный балдахин (киворий). Вначале алтарь имел форму трапезы; когда же подземный склеп мученика заменился ракой с мощами, поставленной прямо на поле, алтарь получил вид саркофага. Богатые мозаичные украшения покрывали собой абсиду, триумфальную арку и верхние стены среднего нефа, которые в раннее время, как можно думать, облицовывались мрамором. Наиболее священные изображения помещались в абсиде, и ее живопись прежде всего останавливала на себе взоры входящих. Интерьер христианской базилики представляло широко и ясно расчлененное целое, части которого, несмотря на несколько резкие переходы и некоторый произвол в пропорциях, были связаны и объединены именно красочной гармонией мозаик; и если эти первые создания церковной архитектуры, в сравнении с одновременными блестящими языческими постройками, как, например, со сводчатой торговой базиликой Максенция (см. т. 1, рис. 506), являются в некотором отношении шагом назад, то в них все-таки таились зародыши, из которых впоследствии развились чудеса средневекового зодчества.



Рис. 10. Интерьер раннехристианских церквей близ Рима: перковь Сан-Паоло фуори ле Мура (вверху); нижняя церковь св. Лаврентия (внизу). С фотографий Алинари

Внешняя отделка западной христианской базилики (строившейся обычно из кирпича) была крайне проста, декоративные элементы в ней почти отсутствовали. Фасад с треугольным фронтоном выражал собой поперечный разрыв здания. Кровельное покрытие имело в

виду пока одну целесообразность. Зубчатый карниз под крышей, на стенах лизени (небольшие выступы, служащие для оживления больших плоскостей) часто составляли единственное внешнее украшение западных базилик. Башни, которые появляются только в самом конце этой эпохи, и крестильни (баптистерии), вообще центрального типа, как правило, стояли отдельно от церквей. Только в середине века церковное зодчество изменило внешний вид западной базилики по образцу ее малоазийских и сирийских сестер, формы которых с самого начала были более развиты в мощное органическое целое. Не подлежит сомнению, что древнехристианская базилика обязана своим происхождением античной архитектуре. Но тут возникает вопрос, из каких именно римско-эллинистических построек развилась базилика. Можем ли мы, вместе со многими как старыми, так и новейшими исследователями, считать ее прототипами торговых, частных базилик, школьных залов? Или мы должны согласиться с мнением де Росси и Крауса, что в христианскую базилику слились языческие базилики и христианские цеметеральные камеры (см. рис. 1)? Доказали ли Дегио и Виктор Шульце, что церкви произошли непосредственно от жилых помещений древнеримского дома? Убедительнее звучит объяснение Гольцингера, называвшего творцов христианской базилики «эклети́ками», выбравшими из богатого запаса античных архитектурных форм наиболее целесообразные и соединившими их в одно гармоничное целое. Припомним хотя бы план базилики Максенция (см. т. 1, рис. 506) или гипостильный зал с плоским потолком древнеегипетских храмов, освещавшийся окнами в верхних стенах его возвышенного среднего нефа (см. т. 1, рис. 128); вспомним также святилище кабиров на острове Самофракия (см. т. 1, рис. 445), в котором мы находим портик, трехнефную

целлу, лишённое колонн пространство перед полу-круглой нишей в задней стене, – словом, почти все составные части базилики. В конце концов остается в силе старое положение Цитерманна, которое он выставил еще в 1847 г. (к этому положению пришел и Виттинг): христианская базилика обязана древнеримским торговым и судебным залам лишь своим названием, сама же она – новое создание христианских зодчих, возникшее непосредственно из потребностей культа. Но при этом, разумеется, эти зодчие по необходимости придерживались традиционных форм. Большое, сравнительно с базиликами, разнообразие в своей архитектуре представляли центральные церкви этой эпохи, которые были то круглые, то четырех-, восьми- или десятиугольные, то крестообразные; в соответствии с этим они могут быть поставлены в более тесную связь с языческими образцами, сохранившимися в значительном количестве в постройках римских дворцов, терм, храмов и еще шире, чем в Риме, распространенными на эллинистическом и Дальнем Востоке. Уже десятиугольник так называемого храма Минервы Врачующей (*Minerva Medica*) в Риме (см. т. 1, кн. 4, II, 1) служит переходом к христианским центральным сооружениям с внутренними круговыми галереями. Различие типов купольного покрытия, от простого наложения круглого купола на круглое же основание, до купола, опирающегося на четыре соединенных полуциркульными арками столба и связанного с четырехугольником основания посредством сферических клиньев (пандаптивов, или парусов, см. т. 1, рис. 512), характеризует один из самых крупных этапов архитектурной эволюции. Сводчатые потолки и купольное покрытие середины здания составляют необходимую принадлежность центральной архитектуры на Западе, применявшей их вначале исключительно для баптистериев и надгробных и

поминальных церквей, тогда как на Востоке, древнем отечестве купола, ей обязаны своим возникновением многие грандиозные церковные постройки, оказавшие потом влияние на западное искусство. Уже император Константин сооружал величественные церкви в обеих половинах своего государства. В Риме, где колонны и части антаблементов брались почти исключительно из древних языческих построек, к его времени относят прежде всего три большие пятинефные базилики. Прежний храм св. Петра, лишь в начале XVI столетия замененный нынешним грандиозным собором, представлял собой нормальный тип римской базилики (см. рис. 9). Коринфские гранитные и мраморные колонны продольного корпуса были связаны между собой в среднем нефе прямым антаблементом, а в боковых нефках – арками; две мощные ионические колонны поддерживали триумфальную арку, отделявшую продольные нефы от трансепта. Базилика св. Павла вне стен (*San Paolo fuori le mura*) была заложена Константином только в три нефа, но еще в IV в. на ее месте возникло блестящее пятинефное здание, которое после пожара 1823 г. было восстановлено в прежнем стиле. Главное отличие ее от базилики св. Петра состояло в том, что и в среднем нефе с колонны на колонну были переброшены полуциркульные арки (см. рис. 10, вверху). Наконец, от старой пятинефной Латеранской базилики сохранился без изменения лишь первоначальный ее план. К трехнефным римским базиликам, восходящим ко временам Константина, относятся церкви св. Лаврентия и св. Агнии, построенные за городскими стенами, над могилами мучеников. От их первоначальных построек ничего не сохранилось; задняя церковь св. Лаврентия принадлежит концу VI, а церковь св. Агнии, в ее настоящем виде, началу VII столетия. В обеих церквях заметен ряд восточных осо-

бенностей. Боковые нефы имеют верхние галереи (эмпоры), открывавшиеся в средний неф небольшими, соединенными посредством арок колоннами (см. рис. 10, внизу); между коринфскими капителями этих верхних колонн и пятами арок вставлен как отдельный член так называемый импост (кусок камня в форме куба со скошенными книзу гранями; см. т. 1, рис. 638), который, несмотря на все возражения, должен быть признан продуктом восточного искусства; некоторые из новых колонн верхней галереи покрыты спиральными бороздами, которые встречаются в Риме и раньше как на колоннах балдахинов и саркофагов, так и в большой каменной архитектуре. Эти особенности, сближая церкви св. Лаврентия и св. Агнии с византийскими постройками, придают им особенный художественно-исторический акцент.

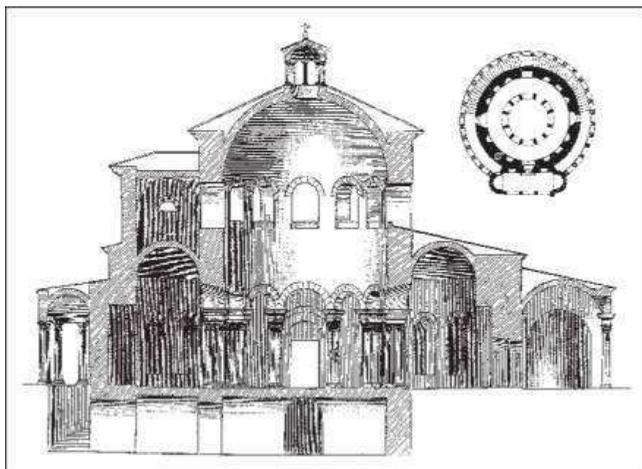


Рис. 11. Разрез и план церкви св. Констанции в Риме.
По Гольцингеру

Из римских центральных церквей эпохи Константина особенно замечательны две – круглая церковь

св. Констанции и восьмиугольный баптистерий при Латеранском соборе. По-видимому, церковь св. Констанции первоначально была также баптистерием, но в 354 г. она стала усыпальницей дочерей Константина. Высокая цилиндрическая центральная часть сооружения, с проделанными в ней окнами (рис. 11), купол которой снаружи замаскирован шатровой крышей, а внутри образует полусферический свод, поддерживается 12 парами колонн, расположенными кольцеобразно и соединенными между собой посредством арок. Круговая галерея, перекрытая коробовым сводом, довершает впечатление спокойного благородства форм, производимое интерьером церкви. В восьмиугольной Латеранской крестильне 8 гладких порфировых колонн с капителями различной формы окружают большую, углубленную купель; однако ко времени Константина, по всей вероятности, относится только план этого здания. Константин Великий украсил дворцами и храмами новый Рим, на берегу голубого Босфора, еще роскошнее, чем древний. Эти дворцы и храмы давно исчезли с лица земли, и только из старинных описаний, собранных в трудах В. Унгера и Ж.-П. Рихтера, мы знаем о многочисленных базиликах Константинополя, среди которых первое место занимал старый храм св. Софии; лишь по литературным источникам знаем мы великолепную надгробную церковь императора и церковь св. Апостолов, которая во времена Константина состояла из четырех крестообразно расположенных нефов; в четырехугольнике, образованном их пересечением, 12 колонн, символизировавших собой 12 апостолов, поддерживали золоченый купол. Но наиболее роскошными и значительными церковными сооружениями первый христианский император украсил Святую Землю. Большая пятинефная базилика с эмпорами над боко-

выми нефами высилась подле Гроба Господня в Иерусалиме. Пять нефов имеет также сохранившаяся до нашего времени церковь Рождества Христова (или Богородицы) в Вифлееме; по крайней мере, продольная ее часть – древняя. К наиболее знаменитым центральным религиозным сооружениям Востока принадлежали восьмиугольная церковь в Антиохии, обширная круглая церковь на Масличной горе в Иерусалиме и великолепный Никейский храм, в котором заседал в 325 г. первый Вселенский Собор. Вышеупомянутая Иерусалимская базилика соединялась посредством двухъярусного портика с роскошной церковью Гроба Господня, имевшей форму ротонды и увенчанной в середине, над самым Гробом, открытым в вершине куполом. Остатки этого сооружения, входящие в состав позднейших построек, изданы Стриговским. Их богатые карнизы, со шнурами перлов и пышными завитками аканфа, напоминают орнаментные мотивы Бальбека и Пальмиры (см. т. 1, рис. 508–510). Разумеется, что все эти роскошные константиновские сооружения в Палестине, воплощавшие в себе большей частью восточные архитектурные идеи, имели большое влияние на дальнейшее развитие христианского церковного зодчества. Огромное количество древнехристианских церквей послеконстантиновского времени как в восточных, так и в западных странах Средиземного моря дошли до нас отчасти в развалинах, отчасти в довольно хорошей сохранности. Целый ряд научных исследований посвящен сокровищам и остаткам этого художественного мира; для Запада, наряду с ценным, но требующим при пользовании им некоторой осторожности трудом Гюбша, следует упомянуть, например, издание Дегио и Бецольда. Монографии Тексье, Вуда, Вульфа, Зальценберга, Кваста, де Воюе, Бутлера, Стриговского и других знакомят нас с христианскими

памятниками Малой Азии, Константинополя, Равенны, Сирии и Египта. Одним из главных очагов раннего христианства был Египет, а средоточием древнехристианской учености была его столица, Александрия. Египетские христиане, которых арабы впоследствии называли коптами, были носителями идей аскетизма. Долина Нила стала родиной пустыней и монастырей.

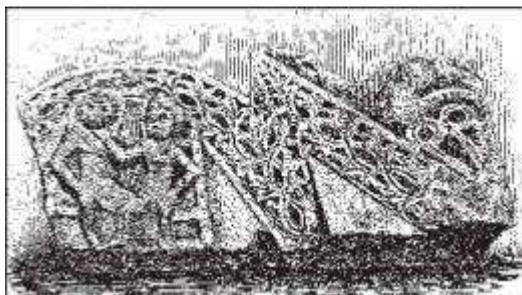


Рис. 12. Обломки крышки коптского саркофага. По Ригло

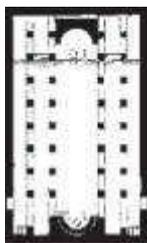


Рис. 13. План базилики в Орлеансвилле. По Гольцингеру

От ранних египетских базилик, среди которых особенно славилась церковь св. Марка в Александрии, не сохранилось ничего; но из позднейших коптских церквей, своими остатками покрывающих значительные пространства, дошло до нас несколько, достаточно ясно доказывающих восточный характер этой архитектуры. Это широкие и короткие базилики, которые, по

Бутлеру, часто имеют над алтарем купол или полукупол; по Гайе, впрочем, в них преобладает плоское покрытие; арки их – вытянутые или ломаные. Римский трансепт в них отсутствует, но зато над боковыми нефами имеются эмпоры. Главная коптская церковь в старом Каире – Мари-Гиргис, то есть церковь св. Георгия; абсида ее – с полукруглыми уступами. Один из древнейших монастырей – Анба-Шенуди (Белый монастырь), трехнефная церковь которого восходит к V столетию. Его ворота и каменная ограда увенчаны древнеегипетским желобчатым карнизом. Вообще отголоски Древнего Египта в коптском искусстве далеко не так редки, как это утверждали в прежнее время. Правда, орнаменты крышек саркофагов, церковных решеток и прочих возникли на эллинистической почве, но кое-где (рис. 12) в них обнаруживается уже переход к геометрической стилизации растительных мотивов, столь любимой Востоком. Церкви северо-запада Африки своими отступлениями от нормального типа базилик подтверждают наш взгляд, что все базилики, как таковые, выводить из одного рода построек ошибочно. У некоторых базилик Гайдры в Тунисе нет абсиды, которой в других случаях дается снаружи форма прямоугольника. Основанная в 325 г. базилика в Орлеансвилле (в Алжире) – одна из первых, получивших кроме восточной абсиды еще и западную (рис. 13); правда, она воздвигнута уже в 475 г., над могилой св. Репарата. Очень известны развалины базилики в Тебессе, описанные в последний раз Виландом. Найденные в них плиты (рис. 14) орнаментированы, наряду с христианскими рыбами, античными листовными мотивами; последние и здесь начинают становиться схематичными. Часто в североафриканских церквях к абсиде примыкают характерные для христианского Востока боковые помещения, диаконик и профезис;

первый служил ризницей, во втором хранились священные сосуды. О Востоке напоминает также нередко встречающийся здесь внутренний притвор (нартекс).



Рис. 14. Орнаментированные плиты из базилики в Тебессе.
По Виланду

Многочисленные развалины церквей Центральной и Восточной Сирии свидетельствуют о былом художественном значении этой страны. Небольшие города, в которых возвышались эти церкви, лежат в развалинах уже со времени первого арабского нашествия. Поэтому древнехристианская архитектура не искажена здесь никакими позднейшими примесями.

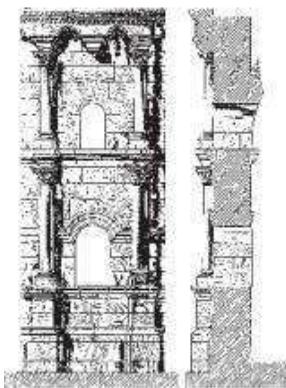


Рис. 15. Часть ряда колонн, опоясывающего абсиду церкви
в Калат-Симане. По де Вогюе

Как на прототип сирийских церквей можно указать на так называемую преторию Мус-Мидже. Обычно и, по-видимому, правильно ее относят к доконстантиновскому времени и считают произведением языческого архитектора; но некоторые исследователи, как, например, Горн. Гурлитт, видят в ней христианскую церковь V столетия, что по меньшей мере сомнительно. Великолепный шестиколонный портик ведет в квадратный зал с четырьмя колоннами в середине и 12 полуколоннами по стенам; эти колонны соединены между собой арками. На четырех средних арках покоится плоский купол. Четыре крестообразно расположенных крыла перекрыты коробовыми сводами. Против портика находится полукруглая ниша, а по обеим ее сторонам — две четырехугольные камеры. Такое же расположение частей мы встречаем в поздних византийских церквях. И этот пример доказывает, что центральные постройки более тесно, чем вытянутые в длину, примыкают к античным образцам. Настоящие продолговатые церкви базиличного типа, преобладающие и в Сирии, отличаются каменной кладкой (иногда, как, например, в Шакке, дерево в конструкции совершенно отсутствует), и соответственно этому преимущественно «конструктивным» характером. В них нет ни трансепта, ни эмпор. Свободно стоящие колонны, соединенные посредством полуциркульных арок, являются в них как общее правило; но в базиликах Рувехи и Калб-Лузе колонны заменены столбами. Обычная полукруглая абсида часто не выдается за наружное прямоугольное очертание базилики; нередко к ней присоединяются диаконик и профезис. В некоторых из этих сирийских церквей, так сказать, предвосхищены средневековые особенности: в Калб-Лузе, Турманине и Калат-Симане стоящие на кронштейнах небольшие колонны поддерживают потолочные балки верхнего яруса; в Калб-Лузе и

Калат-Симане такие же колонки, кроме того, опоясывают наружную стену полукруглой алтарной ниши (рис. 15). Особенно роскошны фасады церквей Калб-Лузе и Турманина (рис. 16): над открытым нартексом возвышается верхний портик (лоджия); по сторонам его – две четырехгранные башни с лестницами внутри. Эти башни, правда не превышающие еще середины фронтона, – первые известные науке колокольни, органически связанные с церковью.

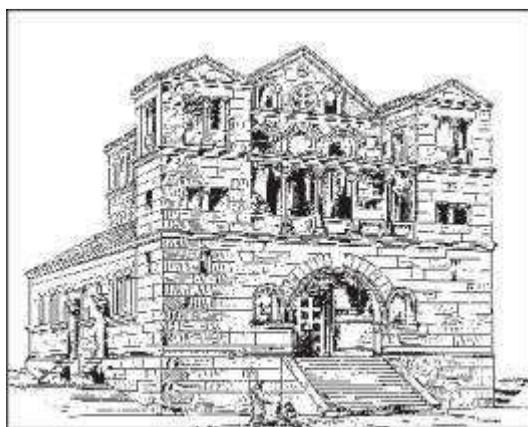


Рис. 16. Церковь в Турманине. По де Воюе

Большая самостоятельность видна также в отдельных орнаментальных формах сирийских базилик. Кое-где уже встречается характерный для романского стиля аркатурный фриз (ряд арочек под карнизом). Капители колонн среднего нефа образованы так свободно, что часто только издали напоминают ионический или коринфский орден. В больших, точно колеблемых ветром, листьях капителей Калат-Симана едва можно узнать формы аканфа. Завиток аканфа, с сильно укороченными стеблями, с цветами в виде листьев и с лесообразными розетками на дверном карнизе церкви в

Эль-Баре (рис. 17) стоит уже на пути к стилизации в византийском духе.



Рис. 17. Дверной карниз церкви в Эль-Баре. По де Воюе

Переходом к центральным постройкам в Сирии служит величественная коммеморативная церковь в Калат-Симане, напоминающая собой Константиновскую церковь св. Апостолов в Константинополе. Четыре базиликообразные части, расположенные на восток, север, запад и юг, составляют четыре крыла среднего четырехугольного пространства, переходящего в восьмиугольник, не имеющий никакого покрытия. К настоящим центральным храмам относятся собор в Босре и церковь св. Георгия в Эсре. Собор в Босре (рис. 18), как гласит надпись на нем, построен в 511–512 гг. Он представляет собой снаружи четырехугольник, а внутри – круг; полукруглые абсиды размещены по углам четырехугольника.

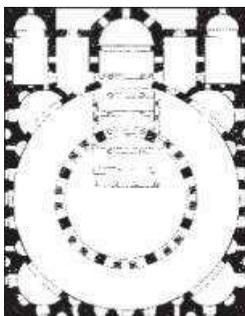


Рис. 18. План собора в Босре. По де Воюе

Церковь св. Георгия в Эсре (рис. 19) имеет в плане квадрат, внутренние углы которого заняты полукруглыми нишами; среднее пространство здесь восьмиугольное, и восемь столбов, соединенных один с другим арками, поддерживают высокий купол; переход от восьмиугольного основания к круглому куполу составляют шестнадцатиугольники, но еще не сферические пандантивы (см. т. 1, рис. 512), которые вскоре станут принадлежностью византийской церковной архитектуры.

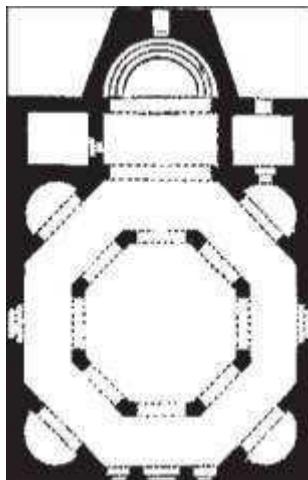


Рис. 19. План собора в Эсре. По де Воюэ

К древнейшим областям христианского искусства надо причислить также Малую Азию, юго-восточная часть которой, своим вполне самобытным характером резко отличающаяся от ее эллинистического Запада, благодаря исследованиям Крауфута и Смирнова, обработанным Стриговским, включена как «новинка» в историю христианского искусства. Здесь, как, например, в Бин-бир-килисе, сохранилось много развалин древних

церквей базиличного и центрального типов. Базилики Бин-бир-килисе, построенные из тесаного камня, отличаются от западных базилик преимущественно тем, что они перекрыты сводами, что место эллинистических колонн заступают в них столбы, к которым со стороны средних и боковых нефов прислонены массивные полуколонны, что полуциркульные арки абсид и сводов нередко принимают форму подковы и, наконец, что по сторонам западного фасада они имеют, сходно со многими сирийскими постройками, пару низких башен. Связь романского стиля Западной Европы с архитектурными формами малоазийских и сирийских церквей не подлежит сомнению. В эллинистическую Малую Азию, Сирию и Македонию возвращают нас церкви другого рода, занимающие промежуточное место между базиликами и купольными церквами с крестообразным планом. В них четырехугольник, образуемый пересечением нефов, — его пилястры еще тесно срослись с наружными стенами, — перекрыт куполом, тогда как протяжение здания в длину подчеркнуто в плане вставленным перед абсидой квадратом или полуквадратом, а в архитектуре здания — сводами боковых нефов, расположением пилястр или колонн и более глубоким притвором. Остается ли при этом общий план здания центральным (в данном случае квадратным) или же, как у настоящих купольных базилик, превращается в прямоугольный благодаря прибавке с западной стороны короткого продольного нефа — вопрос не особенно существенный. Знаменитейшая церковь Востока, Юстинианов храм св. Софии в Константинополе, принадлежит до известной степени к этому типу, правда переработанному в данном гениальном сооружении вполне самостоятельно. Великолепная даже в разрушенном виде «купольная базилика» Ходжа-килиси в Малой Азии, купол которой, впрочем,

мог представлять собой простую башню с шатровой крышей, древнее константинопольского храма св. Софии (537 г.). Моложе его, во всяком случае, купольная базилика Каср-ибн-Вардан в Сирии, в плане своем приближающаяся к квадрату. Различие во мнениях Стриговского и Вульфа, двух лучших немецких знатоков восточной архитектуры, сводилось к тому, древнее или моложе храма св. Софии наиболее известные из квадратных церквей этого рода, например церковь св. Николая в Мире, церковь св. Климента в Анкире, в особенности же церковь Успения Богородицы в Никее и церковь св. Софии в Фессалониках. Стриговский видел в них предшественниц Айя-Софии, а Вульф, как и большинство исследователей, – подражания ей, только в упрощенной форме. Базилики Фессалоник, которые, как и малоазийские, везде имеют полуциркульные арки вместо прямых антаблементов, эмпоры над боковыми нефами и уже развитые импосты над колоннами, переносят нас в Константинополь. К первой половине V столетия относится в Фессалониках церковь, называемая Эски-джами, к середине того же столетия – церковь св. Димитрия, в которой столбы чередуются с колоннами. Церковь св. Георгия – простая круглая постройка, полукупол которой непосредственно лежит на крепких наружных стенах, расчлененных внутри четырехугольными нишами. В тесной связи с Сирией и Малой Азией находилась Армения. Затронутая еще в языческие времена римско-эллинистическим и сасанидским художественным влиянием, она, по-видимому, с ранних пор принимала деятельное участие в развитии церковных центральных сооружений. В 1903 г. Стриговский, считавший прежде армянское искусство преемником византийского, высказал иное мнение о нем, согласно которому восьмиугольные постройки и крестообразные купольные

церкви возникли в Армении вполне самостоятельно, и вообще византийское искусство (позднейшее) получило от армянского больше, чем само доставило ему. К древнейшим христианским храмам этой страны принадлежит церковь св. Гаяны в Вагаршапате, воздвигнутая около 600 г.; любопытно, что ее средний купол поддерживался уже четырьмя свободно стоящими столбами, а поперечная часть была перекрыта коробовым сводом. В открытой в 1900 г. круглой церкви св. Георгия близ Эчмиадзина, заложенной около 650 г. католикосом Нарсесом III, четыре средних столба соединены между собой группами из шести колонн, расположенных полукругом. Этим колоннам принадлежали корзинообразные капители, найденные Стриговским в саду эчмиадзинской духовной академии. Несколько более поздняя патриаршая церковь в Эчмиадзине, при квадратном плане, имеет в каждой из четырех сторон по эллиптической нише. Константинополь — богатый дворцами новый Рим, раскинувшийся на семи холмах по берегу Босфора, средоточие византийского искусства; рассмотрим прежде всего два столетия, прошедшие между смертью Константина и вступлением на престол Юстиниана. В Константинополе не было в таком количестве старых зданий для разграбления, как в Риме, но зато обилие мрамора в Проконнесе (в Мраморном море) уже в IV в. позволило появиться поколению каменотесов. Век Феодосия увидел первые ступени развития нового, византийского зодчества, отступающего от общих римско-эллинистических художественных форм, но тем не менее, как это доказал Стриговский, тесно связанного с христианским искусством Передней Азии и Египта. Золотые ворота, построенные Феодосием Великим между 388 и 391 гг., — древнейший византийский архитектурный памятник этого рода. Простые и массивные, эти

ворота производили впечатление своими монументальными боковыми башнями, напоминавшими египетские пилоны (см. т. 1, рис. 128), и строгим величием белого мраморного фасада. Пилястры по сторонам их трех пролетов украшены коринфскими капителями; на листьях аканфа здесь впервые в Европе виден характерный для византийского искусства (быть может, перешедший из Египта) глубокий разрез лопастей, который и тут был первым шагом к геометрической стилизации. Дальнейшее развитие византийского стиля мы уже наблюдаем во Внешних воротах, выстроенных полвека спустя. По обеим сторонам их пролета стоят колонны; фасад украшен в два яруса ложными колоннами и антаблементами: прямоугольные поля, образуемые этими последними, были заполнены рельефами на сюжеты из греческой мифологии. Капители колонн – разновидность капителей стиля композита, с прямостоячими листьями, вместо иоников (ов), между волютами; особенность их составляют пластические изображения птиц, играющие роль угловых волют. В противоположность суровой простоте Внутренних (Золотых) ворот, эти облицованные разноцветным мрамором пропилеи уже отражают в себе возрастающую пышность византийского двора.

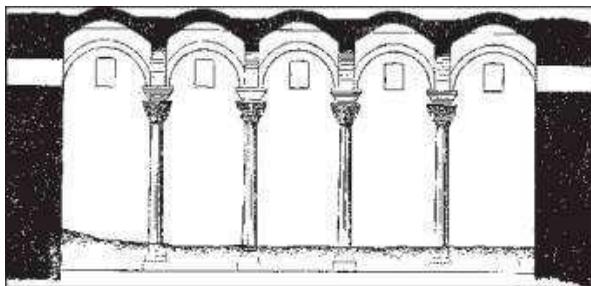


Рис. 20. Подземный водоем Эпсрефидже-Сокаги в Константинополе. По Стриговскому

Параллельное развитие архитектурных форм можно проследить по подземным общественным водоемам Константинополя (бодрумам). Это обширные слабо освещенные галереи, своды которых поддерживаются колоннами. В Александрии известны великолепные постройки этого рода, в несколько ярусов один над другим, с колоннами из белого мрамора и красного сиенита; александрийские зодчие строили и константинопольские бодрумы эпохи Феодосия II. Древнейшие из дошедших до нас бодрумов (сооруженные, по всей вероятности, около 421 г.) – Эшрефидже-Сокаги (рис. 20) и Чукур-Бостан. В первом – сводчатый потолок опирается на 28, во втором – на 32 колонны коринфского, но уже с элементами византийского ордена; в обоих между капителью и пятой арки вставлен вышеупомянутый импост – скошенный книзу куб с трапециевидными гранями, заменивший собой выступ антаблемента. Вопреки взглядам Портгейма, Ривойры и других мы остаемся при том убеждении, что импост появился здесь раньше, чем где-либо на Западе, даже раньше, чем в Равенне. Церковь св. Иоанна (мечеть Мирахора), воздвигнутая в 463 г. патрицием Студием, – трехнефная базилика восточного типа. Ее нартекс (притвор) открывается наружу четырьмя колоннами. Абсида – внутри полукруглая, снаружи многоугольная, боковые нефы – двухъярусные, трансепта нет. На нижних колоннах (рис. 21, а – и) лежит прямой антаблемен, тогда как верхние соединены между собой арками. Импосты снова отсутствуют. Как раз на листовном орнаменте нижних антаблементов церкви св. Иоанна и ее капителей, сохранивших в себе основную форму римского композитного ордена, Ригль выяснил изменения в разрезе, характеризующие византийский стиль. Острозубчатые аканфовые листья капителей, при разделении их на отдельные листики, представляются как бы

перистыми. Волнообразные завитки аканфа на абаках и выпуклом фризе (*a* и *в*) имеют листья уже в форме геометрически правильных зубцов (с 3, 4 и 5 надрезами), изогнутых, для равномерного заполнения данного пространства, в различных направлениях. На капители, под карнизом (*e* – *и*) и среди листьев фриза помещены стилизованные птицы.

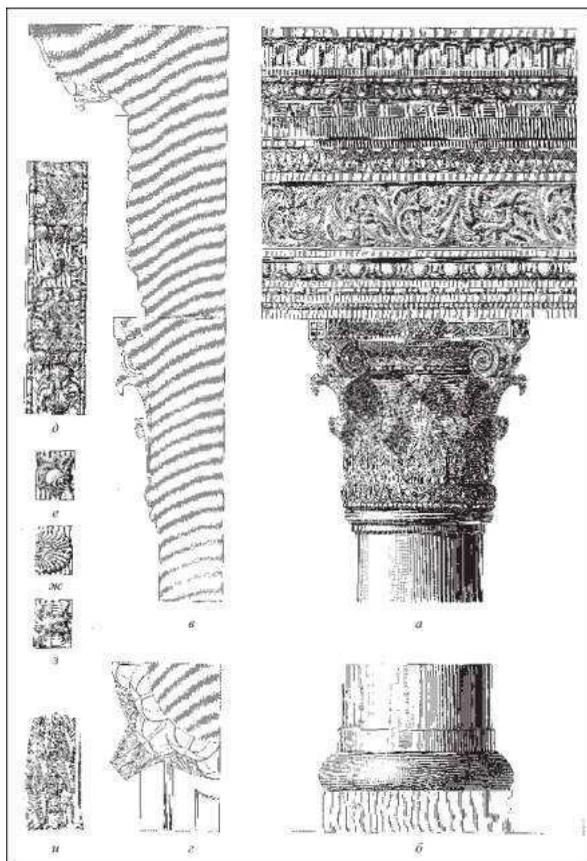


Рис. 21. Колонна и антаблемент церкви св. Иоанна в Константинополе: *a* и *б* – вид спереди; *в* – профиль капители и антаблемента; *г* – вид снизу; *д* – листовое украшение капители; *е*, *ж*, *з*, *и* – вид снизу и детали карниза. По Зальценбергу



Рис. 22. Цистерна Бин-бир-дирек в Константинополе.
С фотографии Себа и Жоайлье

За веком Феодосия (V) следует в Константинополе век Юстиниана (VI). Если, обращаясь к архитектурным памятникам этого века, мы заглянем сначала в подземный мир водоемов, то наибольший интерес возбудит в нас опять-таки дальнейшее развитие капителей. 240 столбов построенной в 528 г. цистерны Бин-бир-дирек («1001 колонна»; рис. 22) свидетельствуют прежде всего, что в Константинополе в эту эпоху снова перестали пользоваться импостом, но что в то же время капитель получила такую форму, при которой она сама могла служить соединением между четырехугольной пятой арки и круглой колонной. Стороны абак становятся снова менее изогнутыми, и верхний квадрат капители, как выражался Стриговский, «переводится в нижний круг посредством постепенно наклоняющихся и переходящих одна в другую плоскостей». Эта византийская воронкообразная капитель (ее иногда ошибочно называли также импостной капителью), которую следует резко отличать от часто смешиваемой с нею романской

кубовидной капителью, начинает с этого времени господствовать в константинопольской архитектуре; наряду с нею встречается ионическая импостная капитель (рис. 23), неудачный продукт переходной эпохи.



Рис. 23. Ионическая, снабженная импостом капитель в церкви св. Сергия в Константинополе. По Зальценбергу

Роскошные здания нерелигиозного характера украсили за это время столицу Византийской империи. Все императоры, от Константина до Юстиниана, стремились превзойти один другого в сооружении дворцов, бань, театров и ипподромов. Великолепие площадей и улиц, окаймленных колоннадами и украшенными драгоценными произведениями древнегреческой пластики, увеличивали четыре исполинские колонны, господствовавшие над дворцами и храмами города. Порфировая колонна Константина на Круглом форуме была увенчана, под именем императора, изваянием бога солнца греческой работы. Колонна Феодосия Великого на Бычьей площади была, подобно колоннам Траяна и Марка Аврелия в Риме (см. т. 1, кн. 4, II, 1), сплошь покрыта рельефами, расположенными в виде спирали и изображавшими победы императора; на ее вершине стояла серебряная статуя Феодосия. На нее походила колонна Аркадия на юго-западном холме города. Ко-

лонна Юстиниана на площади Августа служила подножием для бронзовой конной статуи императора, высотой 10 метров.

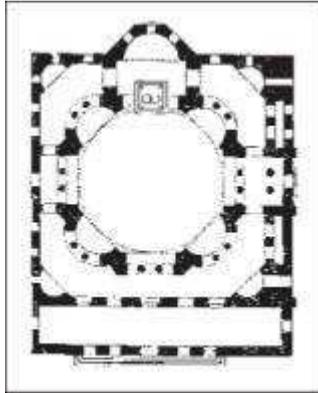


Рис. 24. План церкви св. Сергия и Вакха в Константинополе.
По Гольцингеру

Из не дошедших до нас церквей рассматриваемой эпохи церковь св. Апостолов, как свидетельствуют о том литературные источники, удержала свою прежнюю крестообразную форму. Но только теперь она стала, подобно церкви св. Иоанна в Ефесе, настоящей центральной постройкой и, получив кроме среднего купола еще по куполу над каждым из поперечных крыльев, сделалась прототипом позднейших византийских пятикупольных церквей – крестообразных купольных церквей с квадратным средним пространством. Полного развития новый византийский стиль Юстинианской эпохи достигает, однако, лишь в сохранившихся до нашего времени храмах св. Сергия и Вакха (рис. 24) и св. Софии (Айя-София). В них восточное, центральное устройство сооружения окончательно восторжествовало над формами базилики. Предшественниками церкви св. Сергия и Вакха (теперь

мечети Малая Айя-София), постройка которой началась в 527 г., следует считать центральные сирийские церкви Босры и Эсры, о которых мы говорили, и подобные им малоазийские сооружения. Равносторонний четырехугольник, внутренние углы которого и здесь превращены в полукруглые ниши, окружает восьмиугольное среднее пространство; главные его столбы поддерживают, при помощи сферических клиньев, круглый в плане, но составленный из 16 «парусов» купол. Между каждыми двумя столбами стоит по две колонны, на которых покоится верхний ярус. Нижние колонны имеют византийские воронкообразные капители, верхние – ионические импостные. Но перед абсидой (круглой внутри, многоугольной снаружи) нет колонн, так что и здесь, как в базиликах, подчеркнуто направление от главного входа к абсиде. «Задача сделать центральное здание пригодным для христианской церкви, – говорил Дегио, – разрешена вполне удачно».

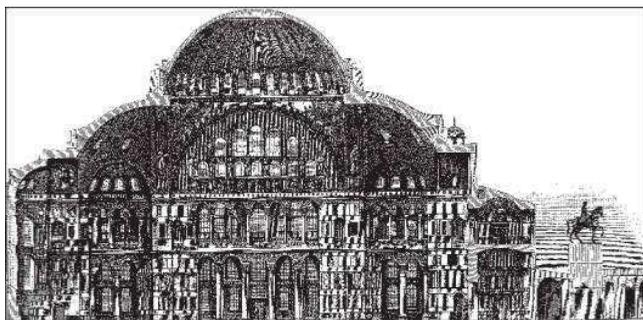


Рис. 25. Продольный разрез храма св. Софии в Константинополе.
По Зальценбергу

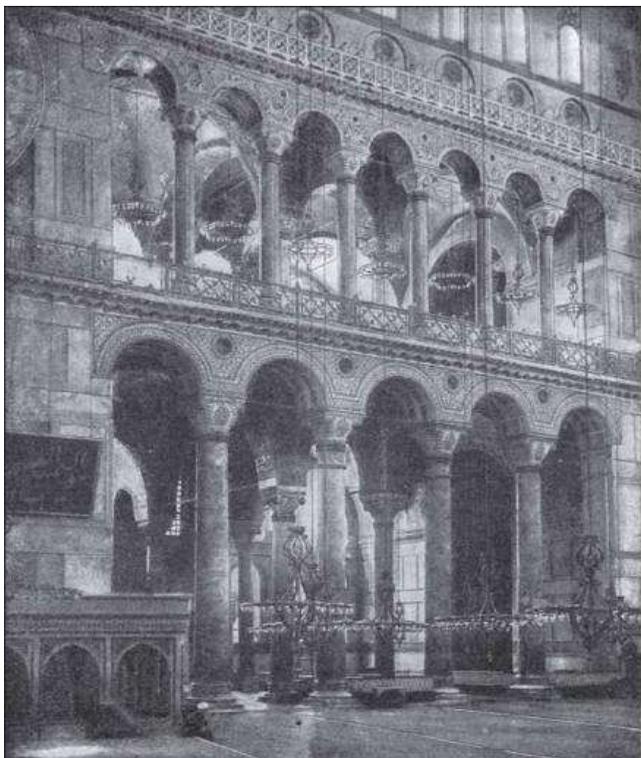


Рис. 26. Интерьер храма св. Софии в Константинополе. Вид из среднего пространства в одну из продольных боковых частей. С фотографии Себа и Жоайлье

Грандиозный храм св. Софии во все времена считался чудом искусства. Воздвигнутый в 532–537 гг., он уже в 558–563 гг. подвергся капитальной перестройке. Строителями его называют Амфемия из Тралл и Исидора из Милета. Уже из этого следует, что искусство, которое через храм св. Софии было пересажено на почву Константинополя, было восточно-эллинистическим, в частности малоазийским. В этом удивительном храме самым смелым образом соединены принципы центрально-купольной и базиличной

архитектуры. Огромный купол – внутри в виде полушария, снаружи довольно плоский – покоится на четырех громадных столбах, соединенных между собой арками (рис. 25). Переходом к круглому основанию купола служат четыре больших сферических треугольника (пандантипа). Вся система главного купольного покрытия выступает в полной ясности и подавляющем величии. Через ряд окон, расположенных по окружности основания купола, льется сверху масса света внутрь храма. Продольное направление подчеркивается преимущественно тем, что средний квадрат, как со стороны входа, так и с алтарной стороны, удлинен на один полуквадрат; каждый такой полуквадрат перекрыт полукуполом, прилегающим к соответствующей подпорной арке главного купола. Эмпоры и поддерживающие их колонны имеются только на продольных сторонах (рис. 26), что довершает впечатление вытянутости здания в длину. Византийские воронкообразные капители некоторых из колонн еще снабжены римско-эллинистическими угловыми волютами. Но настоящий импостный камень над капителями отсутствует и в храме св. Софии. Система прилегающих друг к другу и врезающихся один в другой полукуполов, которыми перекрыто здание под высоким средним куполом, бросается с первого взгляда в глаза. Отдельные купольные покрытия, набегая одно на другое, словно огромные волны, поднимаются со всех сторон, сияя золотым фоном своих мозаик, к центральной полусфере. Стены выложены цветными мраморами, роскошные узоры которых постепенно переходят в арабески. Капители колонн и пилястр, сферические треугольники в углах над арками (Spandrillen), внутренние выгибы этих последних (Intrados) и фризы покрыты уже знакомым нам плоским листовным орнаментом, геометризованным в византийском духе. Великолепные бронзовые дву-

створчатые двери, украшенные венками и стилизованной виноградной лозой в обычных обрамлениях, отличаются чрезвычайно благородной простотой. Храм св. Софии, рассматриваемый и в целом, и в деталях, представляет собой высшую степень развития византийской архитектуры и орнаментики. Массивный и бесформенный снаружи, он дивно прекрасен внутри. Именно в византийском центральном зодчестве и выразилось наиболее полно основное стремление христианского искусства к расчленению и декоративности преимущественно интерьера храма. Храм св. Софии стал образцом для многих позднейших церковных построек Константинополя. Тем не менее в ближайшие века не было недостатка в преобразованиях и видоизменениях типа купольной базилики, свидетельствовавших еще о самостоятельности художественной жизни. В возникшей, вероятно, еще в VI столетии, но перестроенной заново в VIII в. церкви св. Ирины в Константинополе (в конце XIX в. обращенной в арсенал) принципы базилики и центральнокупольного здания соединены таким образом, что план представляет два лежащих рядом квадрата и оба они перекрыты куполами, из которых ближайший к алтарю господствует над сооружением как внутри, так и снаружи. Другие решения той же задачи были даны в VII в. при постройке церкви св. Софии в Фессалониках и церкви в Кассабе (в Лидии). Но лишь в IX в. в византийское зодчество влилось новое, свежее течение, обусловившее собой его дальнейшее развитие.

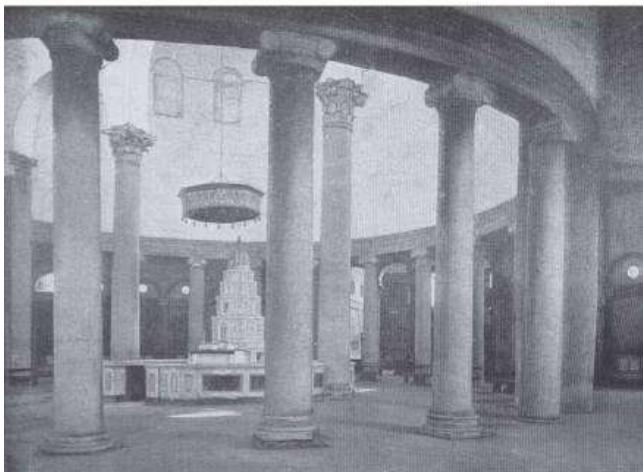
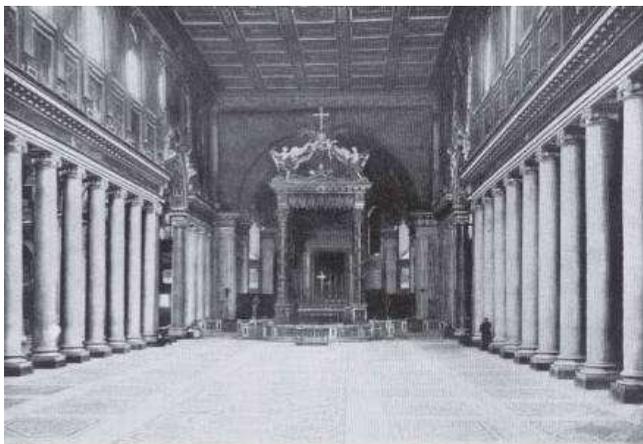


Рис. 27. Интерьеры церквей Santa Maria Maggiore (вверху) и св. Стефана (внизу) в Риме. С фотографий Алинари

Между тем как в новом Риме, на Золотом Роге, восточное и западное художества оплодотворяли друг друга, в старом Риме, на Тибре, за все время от IV до VIII столетия и дальше архитектурная эволюция дала тем менее нового, что колонны и антаблементы для рим-

ских базилик брались по-прежнему большей частью из опустошаемых языческих зданий. Что в упомянутых церквях св. Лаврентия и св. Агнии вне стен, перестроенных в VI и VII вв., отразилось восточное влияние, не нуждается теперь в дальнейших доказательствах. Древняя нижняя церковь св. Климента принадлежит еще IV в.; правда, верхняя церковь приняла свой настоящий вид только в XI столетии, но расположение ее загородок и амвонов свидетельствует, что и она была типичной трехнефной базиликой. Самая знаменитая и великолепная из римских базилик этого рода – церковь св. Марии Великой (рис. 27, вверху). Исследования подтвердили взгляд Гюбша, который продольную часть этого храма с ее 22 парами колонн, соединенных прямым антаблементом, относил ко времени папы Либерия (352–366), а алтарную часть и узкий трансепт – ко времени папы Сикста III (432–440). Как указывал де Росси, в древней абсиде, теперь перестроенной, существовали полуциркульные арки, опиравшиеся на колонны. Арками же соединены 24 великолепные коринфские мраморные колонны в церкви св. Сабины, равно как и 20 монолитных дорических мраморных колонн с каннелюрами в церкви св. Петра в узах (*S. Pietro in vincoli*), обеих – V столетия. В церкви св. Марии в Козмедине (*S. Maria in Cosmedin*), построенной в VI столетии и восстановленной из развалин в VIII столетии, впервые на Западе колонны чередуются со столбами, впервые также алтарная сторона оканчивается тремя абсидами. Но стоящая подле церкви красивая четырехугольная колокольня возникла не в VIII столетии, как думают некоторые, а только в конце XI. VIII в. принадлежит несколько более простых римских колоколен; древнейшими считаются колокольня церкви св. Иоанна и Павла (*S. Giovanni e Paolo*), а затем – церкви св. Пуденцианы. Из центральных римских

построек этого времени заслуживает упоминания только круглая церковь св. Стефана (*S. Stefano rotondo*), освященная между 463 и 483 г. (см. рис. 27, внизу). Внутри двумя концентрическими кольцами подпор она разделена на три круга. Внутреннее кольцо, состоящее из 22 ионических колонн с прямым антаблементом, поддерживает цилиндрическую верхнюю стену с проделанными в ней окнами и плоским потолком. Внешнее кольцо подпор состоит из 8 столбов и 36 соединенных между собой полуциркульными арками ионических колонн с импостными капителями. Внешняя круговая галерея радиальными рядами колонн делится крестообразно на четыре равные части. Если даже церковь св. Стефана построена на античном фундаменте, то этим еще не исключается предположение, что она прямо восходит, как к своему прототипу, к церкви Масличной горы, также не имевшей купола, или к церкви Гроба Господня в Иерусалиме. Римские архитекторы рассматриваемой нами эпохи были далеко не самостоятельными творцами. Несмотря на значение, которое великие папы сумели придать Римской церкви, Вечный город с каждым годом все более и более беднел и приходил в запустение. В 410 г. Аларих занял Рим; за ним последовали Одоакр, Теодорик и Велизарий, которому папа Сильверий в 536 г. вручил ключи Рима. Десять лет спустя произошло нашествие гота Тотилы, а в 754 г., в самом конце этой эпохи, лангобард Айстульф превратил цветущую римскую Кампанию в пустыню.

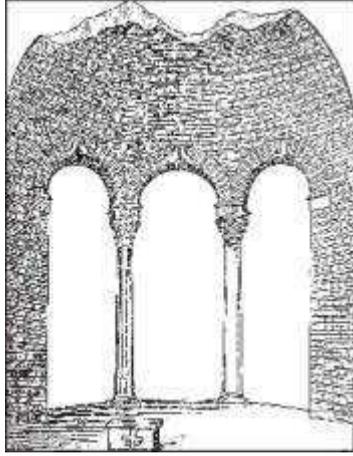


Рис. 28. Абсида Северианской базилики в Неаполе. По де Росси

Между Римом и Неаполем, на вершине Монте-Кассино, св. Бенедикт Нурсийский основал в 525 г. первый западный монастырь. Древнейшая церковь этого монастыря, уже не существующая, по-видимому, была простой базиликой, и не ради нее упоминаем мы об основании монастыря, а ради тех обильных и разнообразных художественных влияний, которые шли из Монте-Кассино и благодаря бенедиктинцам проникали за Альпы, во Францию и Германию. В Неаполе для истории архитектурных форм наибольший интерес представляет так называемая Северианская базилика, перестроенная в церковь св. Георгия Великого (San Giorgio Maggiore). Ее абсида открывается наружу аркадами (рис. 28), подобно той, которая, по исследованиям де Росси, существовала в церкви св. Марии Великой в Риме. За переходную ступень к таким абсидам можно считать алтарные ниши восточных церквей, окна которых ограничены сверху полуциркульными арками. В Риме, в самом начале, абсиды были без окон. В Нижней Италии круглая церковь св. Марии Великой, близ

Ночеры, несомненно, восходит, как к своему первообразу, к церкви св. Констанцы в Риме; равным образом, в Средней Италии прототипом шестнадцатиугольной церкви св. Ангела (S. Angelo) в Перуджи является церковь св. Стефана в Риме (S. Stefano rotondo). В Верхней Италии развивается богатая, более или менее самостоятельная художественная жизнь. В ней первое место занимает столица Италии после разделения империи (395 г.), Равенна, с рядом замечательных архитектурных памятников. Первый свой расцвет этот, возникший на лагунах, христианский город увидел при императоре Гонории, при сестре его, Галле Плацидии, и при ее сыне, Валентиниане III. За германским полководцем Одоакром, покорившим в 476 г. Западную Римскую империю, последовал в 493 г. воспитанный в Византии остготский король Теодорик Великий. Ему равеннское искусство обязано своим вторым расцветом. Свой третий, и последний, расцвет оно пережило при византийском владычестве, после того как Велизарий в 539 г. завладел Равенной от имени Юстиниана. Ввиду отношений, связывавших всех властителей Равенны с Византией, уже а priori представляется вероятным, что в течение этих трех периодов в Равенне, безусловно, преобладали восточные культурные влияния; вопреки возражениям Порттейма, Ривойры и других, дошедшие до нас памятники подтверждают правильность прежнего мнения, отстаиваемого Ж.-П. Рихтером, Рединым, Доббертом и Стриговским, по которому равеннское искусство, если не принимать в соображение местные особенности, – восточного происхождения (еще Шназе, затем Вентури считали это очевидным); если здесь не исключена возможность и непосредственных переднеазиатских влияний, то все же главным источником равеннского искусства надо считать саму Византию.

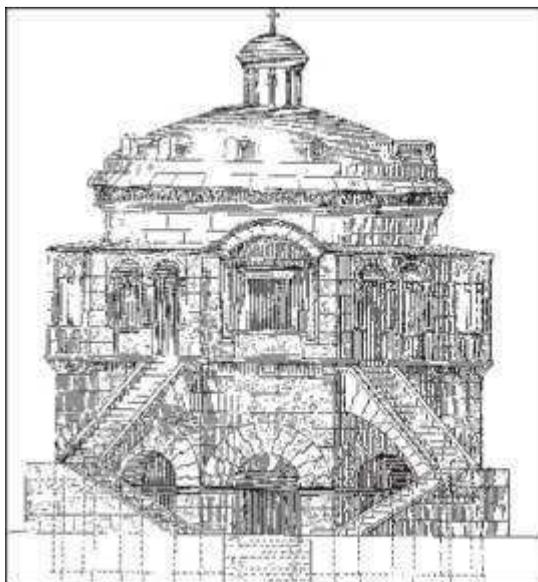


Рис. 29. Мавзолей Теодорика Великого в Равенне. Реставрация Эссенвейна. По Гольцингеру

Галла Плацидия, возвратившись из Константинополя в Равенну после бурного переезда по морю, основала в 425 г. трехнефную базилику во имя евангелиста Иоанна. В этой церкви мы уже находим импосты над коринфскими капителями, встречающиеся впервые в 421 г. в галереях подземных водоемов Константинополя (см. рис. 20). К ранним равеннским базиликам прилегают также крестообразный мавзолей Галлы Плацидии (теперь церковь св. Назария и Кельсия) с его четырехугольной башней над средней частью здания и небольшая архиепископская капелла с крестообразным потолком. Большое впечатление производит так называемый православный баптистерий, служивший в то время крестильницей, а потом превращенный в церковь св. Иоанна в купели (S. Giovanni in fonte). Хотя это восьмиугольное здание, как указал Риччи, воздвигнуто

на фундаменте одного из залов языческих терм, однако оно по своей архитектуре относится к первой половине V в. Стены этого сооружения украшены внутри двухъярусными глухими аркадами; над их полуколоннами лежат на импостных камнях подпружные (стенные) арки. Над верхними арками устроен плоский купол, замаскированный снаружи шатровой крышей.

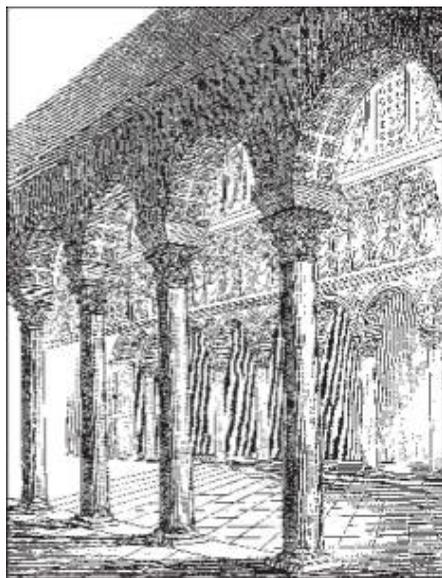


Рис. 30. Церковь св. Аполлинария Нового в Равенне.
По Гольцингеру

Эпохе Теодорика до самого последнего времени приписывали прежде всего развалины так называемого королевского дворца. Новыми раскопками установлено, что это здание было сооружено в VIII столетии и, следовательно, не могло быть дворцом Теодорика. Тем не менее его фасад с глухими аркадами и большой круглой нишей в верхнем этаже непосредственно примыкает к таким же образом декорированным фасадам

дворца Диоклетиана в Салоне (см. т. 1, рис. 507) и пропилеям Золотых ворот в Константинополе. Но подлинность другой постройки, связанной с именем великого остготского короля, мавзолея Теодорика (рис. 29), не подлежит сомнению. Это массивное здание, сооруженное около 525 г., состоит из шестнадцатигульного нижнего этажа и круглого верхнего, окруженного снаружи открытой аркадной галереей; покрывающий его купол, состоящий из одного огромного круглого камня, приводит на память доисторические дольмены. Будучи христианином (арианином), Теодорик старался украсить Равенну новыми церквями. Построенный им арианский собор, с тех пор как сделался католическим, зовется церковью св. Аполлинария Нового (*S. Apollinare Nuovo*; рис. 30). Это типичная равеннская трехнефная базилика, без трансепта, но и без эмпор, с многоугольной снаружи абсидой, импостами между коринфскими капителями и пятами арок. Напротив того, арианский баптистерий (*S. Maria in Cosmedin*) – лишь подражание православному баптистерию.

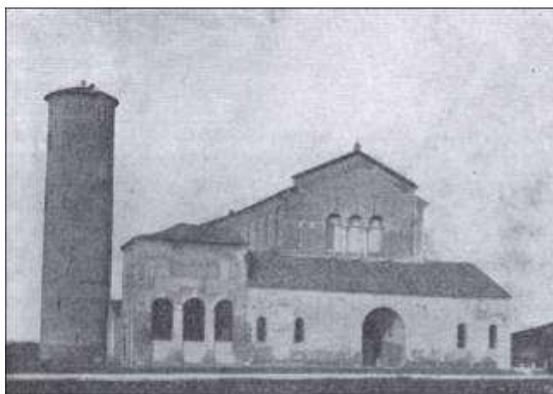


Рис. 31. Церковь св. Аполлинария in Classe близ Равенны.
С фотографии

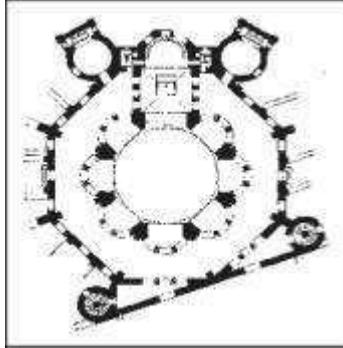


Рис. 32. План церкви св. Виталия в Равенне. По Гольцингеру

От переходного времени между остготским и византийским владычеством сохранились в Равенне два чрезвычайно важных памятника церковной архитектуры: один из них – типа базилики, другой – центрально-купольного. Базилика, освященная в 549 г. церковь св. Аполлинария в старой равеннской гавани, Классисе (S. Apollinare in Classe), стоит теперь в открытом поле, неподалеку от густого леса пиний. Это простое кирпичное здание расчленено снаружи лопатками и глухими арками. Подле него, как и подле церкви св. Аполлинария Нового, высится круглая башня (построенная позже). Эти круглые башни так же характерны для равеннских базилик, как четырехугольные для римских (рис. 31). Колонны трехнефной продольной части церкви св. Аполлинария in Classe отличаются плоскими базами, капителями с восточными, «раздуваемыми ветром» листьями аканфа и плоскими, украшенными крестами импостами. Центрально-купольная церковь св. Виталия (S. Vitale), сооруженная, по изысканиям Риччи, в 540–547 гг., – один из замечательнейших храмов VI столетия. Если даже принять, вместе с Ривойрой и другими исследователями, что она построена раньше константинопольской церкви

св. Сергия и Вакха или одновременно с нею, то все-таки представляется более вероятным предположение, что ее план заимствован с Востока, чем мнение Ривойры, по которому константинопольская церковь сооружена по плану равеннской.

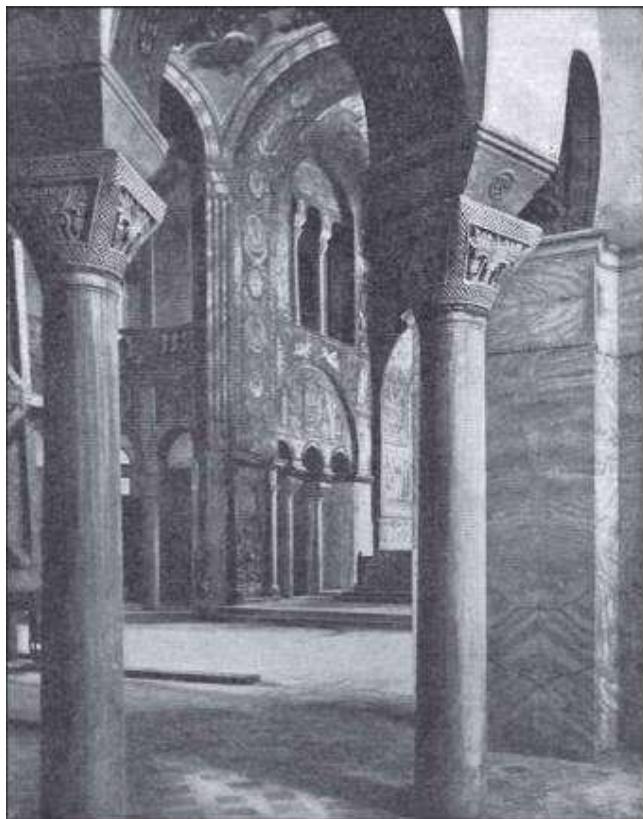


Рис. 33. Интерьер церкви св. Виталия в Равенне.
С фотографии Алинари

Прототишы как той, так и другой надо искать на малоазийском и сирийском Востоке. Средний восьмиугольник церкви св. Виталия (рис. 32) опоясан уже не

четырёхугольной, а восьмиугольной окружной стеной; восемь столбов поддерживают легкий, сложенный из полых внутри кирпичей купол, который снаружи скрывается под восьмиугольной надстройкой и шатровой крышей. В пролетах между столбами, за исключением алтарной стороны, стоит по две колонны, поддерживающих эмпоры; эти колонны и соответствующие столбы расположены полукругами, образующими семь ниш (рис. 33). Концентричность плана выражена здесь сильнее, чем в константинопольских церквях этого типа. Только четырёхугольное алтарное помещение перед абсидой имеет по бокам прямолинейные двухъярусные аркады.

Притвор лежит (быть может, следуя направлению улицы) не прямо против одной из сторон восьмиугольника, как следовало бы ожидать, а наискось, перед одним из углов, как это более последовательно проведено в одной восьмиугольной церкви в Бин-биркилисе, в Малой Азии. Отдельные формы церкви св. Виталия вполне византийские. На всех колоннах имеются импосты между капителями и арками. Капители отчасти еще композитные, с глубоко надрезанным, уже несколько схематичным аканфом, отчасти настоящие воронкообразные, покрытые плоскими, стилизованными листьями или корзиночным плетением. Сан-Витале есть и остается чисто восточной церковью на итальянской почве. Церковь эта, несмотря на то что несколько высока, богата внутри очаровательными эффектами перспективы и просветами, которым здесь, как и во всех церквях Равенны, живописность и изящество придают великолепные мозаики потолков и стен.

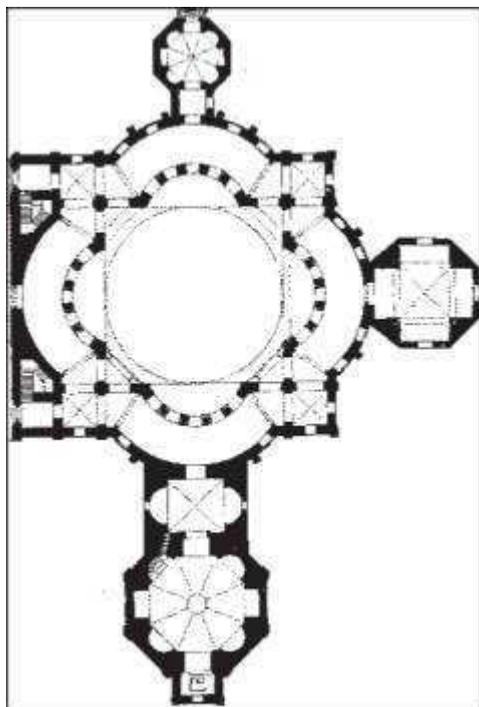


Рис. 34. План церкви св. Лаврентия в Милане. По Эссенвейну

Из древнехристианских церквей в прочих местностях Верхней Италии и граничащих с ней областях собор в Паренцо, в Истрии, знаменитый своим мозаичным полом, представляет собой базилику VI в., с тремя абсидами и импостами над капителями; собор в Градо, композитные капители которого украшены плетеным орнаментом, принадлежит тому же столетию, а собор на острове Торчелло, первоначально имевший форму базилики, относится уже к VII столетию: от древней церкви сохранилась, как это показал Каттанео, только средняя абсида с ее полукругом ступенчатых скамей. Восточные влияния во всех этих памятниках не подлежат сомнению. В высшей степени важны древне-

христианские церкви Милана, крупного римского центра, уже во времена языческих императоров превосходившего если не великолепием, то величиной сам Рим. Знаменитая базилика св. Амбросия (S. Ambrogio) и крестообразная церковь св. Назария (S. Nazaro) сохранили, по крайней мере, свой первоначальный план; немногим больше можно сказать и о сохранности церкви св. Лаврентия (S. Lorenzo) – знаменитого центрального сооружения, которое до самой эпохи Возрождения служило прототипом для церквей этого рода. Возможно, что и тут имела влияние на план какая-нибудь античная постройка, хотя, несомненно, архитектуру церкви св. Лаврентия нельзя рассматривать вне связи ее с восточными образцами. Исследования Юлиуса Коте, чаще цитируемые, чем принимаемые в соображение, доказали, что древняя церковь св. Лаврентия, походившая на нынешнюю, возникла между 559 и 563 гг., следовательно, в эпоху византийского владычества в Милане, тогда как нынешняя, после нескольких пожаров и обвалов, воздвигнута на старом фундаменте лишь в 1574 г.; этому же времени принадлежит и ее восьмигранный купол. Основная форма церкви св. Лаврентия (рис. 34) – равносторонний четырехугольник, на каждой стороне которого находится по обширной нише с плоскими арками. Внутри, между столбами, образуя подобные же ниши, стоит с каждой стороны по четыре колонны или столба; они повторяются и в поддерживаемом ими верхнем ярусе. Благодаря такому расположению элементов достигается впечатление большей концентричности, чем в константинопольской церкви св. Сергия, и большего простора, чем в равеннской церкви св. Виталия. Как бы то ни было, миланская церковь св. Лаврентия, в особенности по своему внутреннему виду, принадлежит к прекраснейшим архитектурным памятникам мира. В тех

местностях Западной и Северной Европы, куда ко времени Константина Великого проникла римско-эллинистическая культура, была вместе с тем подготовлена почва для развития христианского церковного зодчества. О вестготских церквях Испании, дошедших до нас в развалинах, об англосаксонских и ирландских церквях, архитектура которых ясна нам только за последующую эпоху, и о меровингских церквях франкского государства, в которых проявилось самостоятельное развитие форм, мы знаем главным образом по литературным источникам. На небольшой трехнефной базилике Иоанна Крестителя в Баньос-де-Серрато (между Бургосом и Вальядолидом) сохранилась надпись вестготского короля Рецесвинта 661 г., но отдельные формы этой церкви принадлежат X в., в котором она была перестроена. Древнейшее из дошедших до нас церковных сооружений императорского города Трира, правда развившееся из языческого судебного зала, представляет собой среднюю четырехугольную часть нынешнего трирского собора, отстроенная в 550 г. В области нынешней Франции преобладали базиличные постройки. Относительно оконченной в 470 г., лежащей теперь в развалинах древней церкви св. Мартина в Туре существует обширная литература. Раскопки, произведенные на месте хоровой части этого храма, были использованы Кипера, де Ластейри и Дегио для обширных художественно-исторических выводов. Ее абсида, быть может, как и абсида вышеупомянутой неаполитанской базилики (см. рис. 28), открывавшаяся аркадами, уже в V столетии была по восточному образцу (Стриговский) обнесена покоившейся на колоннах аркадной галереей, из которой потом, в IX столетии, развился хоровой обход с капеллами, расположенными по его радиусам (с так называемым венцом капелл). В VI и VII столетиях во

франко-германском меровингском государстве, особенно в той его части, которая теперь образует Северо-Восточную Францию, уже процветает искусство, покровительствуемое отчасти парижским двором, отчасти монастырями бенедиктинского ордена. Судя по литературным источникам, истолкованием которых мы обязаны Гуго Графу, именно в западнофранкском церковном зодчестве этой эпохи обнаруживается немало особенностей, способствовавших выработке романского стиля. Крестообразный план, усвоенный в Константинополе церковью св. Апостолов, а в Милане церковью св. Назария, характеризует и здесь, как символ Христовой Церкви, многие церковные постройки. «В память Животворящего Креста Господня», как свидетельствует один старинный писатель, Хильдеберт I повелел воздвигнуть в Париже для своей усыпальницы крестообразную церковь Сен-Жермен-де-Пре, освященную в 558 г. Везде, где, говоря о базиликах, мы указываем на крестообразную форму их плана, разумеется четырехконечный крест , а не крест в форме T, представляющий давно знакомую нам форму плана римских базилик с трансептом. Церковь аббатства Сен-Дени, близ Парижа, сооруженная Дагобертом I в 629 г., имела в плане еще форму T, но вслед за тем бенедиктинский орден усвоил для своей церковной архитектуры настоящую форму креста, а именно форму латинского креста, нижний, более длинный конец которого составляет продольная часть базилики. По этому плану быстро возникли одна за другой следующие западнофранкские церкви: в 634 г. Сен-Уэн (St. Ouen) заложил монастырскую церковь в Ребе, в 648 г. св. Вандрегизил (St. Wandrille), при поддержке парижского двора, основал церковь аббатства Фонтанеллы близ Руана; в 655 г. был построен монастырь Геметикум (Jumièges), также близ Руана; и для этих церквей

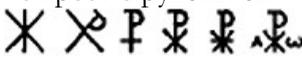
положительно засвидетельствована крестообразная форма, а для Фонтанеллы, сверх того, башня над квадратом, который образуется в пересечении продольной и поперечной частей креста, – башня, подобная встречаемым на Дальнем Востоке или той, которая возвышается над мавзолеем Галлы Плацидии в Равенне.

Хотя в истории архитектуры тех веков, о которых идет речь, остается еще немало досадных пробелов, однако многое уже столь выяснено, что было бы ошибочно пытаться распутать вопрос о происхождении основных форм при помощи выражения: «Здесь – Рим, там – Византия». Рим и Константинополь в художественно-историческом отношении были не более как отдельными областями эллинистическо-христианского культурного мира, охватывавшего в послеконстантиновскую эпоху берега Средиземного моря. Египет, Сирия и Малая Азия, бесспорно, не меньше Рима и Константинополя способствовали эволюции христианского зодчества, а в первое время даже больше; Стриговский прав, когда непосредственному влиянию, с одной стороны, эллинистических побережий Востока на придворное искусство Константинополя, а с другой – влиянию не вполне эллинизированных материковых частей Сирии и Египта, бывших колыбелью монашества, на монастырское искусство Запада приписывал решающее значение при образовании новых архитектурных форм. Подобным же образом происходило и развитие архитектурной орнаментики. Как восточному, так и западному орнаментальному искусству общи прежде всего христианские символы. К названным выше птицам присоединяется теперь мифический бессмертный феникс. Но наибольшее значение в качестве общепонятных символических украшений получают появляющиеся в послеконстантиновскую эпоху на импостах и капителях, дверных

косяках, в листовых фризах, даже на гладких стеновых поверхностях кресты и монограммы имени Христова. В доконстантиновскую эпоху монограмма Христа употреблялась как сокращение Его имени только в надписях; теперь ею стали пользоваться как чисто орнаментальным мотивом, различные формы которого,



в Египте даже крест с рукояткой в виде древнего

«ключа Нила» , своими простыми

линиями пробуждали в душе верующего полноту благоговейного чувства. В остальных случаях Запад, пользовавшийся преимущественно античными колоннами и антаблементами, отказывался от самостоятельного преобразования отдельных форм и передавал их, в несколько одичалом виде, романской эпохе для дальнейшего развития, между тем как Восток, вынужденный с самого начала полагаться преимущественно на собственные силы, постепенно забывал первоначальное значение античного растительного и плетеного орнамента, все более и более схематизируя его вследствие своей издавна унаследованной страсти к геометризации; и если около 500 г. в Константинополе мы видим уже полный расцвет новой византийской орнаментики, то отсюда отнюдь не следует заключать, что берег Босфора – ее родина. Что схематизация завитков аканфа в Эль-Баре, в Сирии (см. рис. 17), не зависит от схематизации завитков аканфа в константинопольской церкви св. Иоанна, столь же очевидно, как и то, что арабски коптского саркофага в музее Гизы (см. рис. 12) представляют собой подобным же образом геометрически стилизованный античный растительный орнамент, как и какие-либо арабски константинопольской св. Софии. Особенно любопытен роскошный, проникнутый эллинистическими мотивами, но в сущности

новоперсидский, плоский орнамент изданного Стриговским и возникшего, вероятно, в V столетии фасада дворца Мшпатты в Моабе, по ту сторону Мертвого моря (значительная часть этого орнамента находится теперь в Берлинском музее). Здесь всюду под влиянием Востока место выпукло-моделированного орнамента занял плосковыбитый узор с красочно прочувствованными контрастами светлых и темных тонов. Именно этот стиль через посредство монастырского искусства материальных стран эллинистическо-христианского Востока влияет на европейское монастырское искусство и становится одним из определяющих моментов в развитии ранней средневековой орнаментики не только Константинополя, особенно тесно связанного с Малой Азией, но и Запада. Впервые развившийся на Востоке плоскостной характер декорирования стен и потолков в особенности важен для общего впечатления, производимого христианским храмом. Весь интерьер восточных церквей блистал гармонией и роскошью красок, к которым стремились также и западные церкви, но лишь в редких случаях вполне удачно.

2. Живопись

Тогда как древнехристианская архитектура изобретала для молитвенных собраний верующих помещения прекрасные и достойные этого назначения, задачей живописи в рассматриваемую нами эпоху было дать религиозным представлениям христианства, освобожденного от гнета преследований, художественное выражение, соответствующее важности предмета. Если теперь, как и прежде, приходится говорить о довольно посредственных, безыменных произведениях этой отрасли искусства, снова сделавшейся отраслью ремесла и с каждым десятилетием утрачивавшей понимание форм, то, с другой стороны, надо заметить, что ее содержание

нередко складывалось под непосредственным влиянием богато одаренных людей, передовых умов того времени, пастырей, пророков и певцов новой религии, и как ни далеки были форма и содержание этого искусства от полного слияния, все же во многих случаях, особенно в мозаичных изображениях, очень интересно проследить, как сама по себе добросовестная, красочная и в декоративном отношении эффектная ремесленная живопись благодаря отражению в ней высоких чувств становится все более и более одухотворенной и значительной. Стенную живопись этой эпохи можно лучше всего изучить в катакомбах. Христианскими фресками IV–VII вв. богаты неаполитанские и сицилийские подземные кладбища, с исследованием которых связаны имена Фюрера и Виктора Шульце. Отдельные христианские могильные фрески открыты в Александрии и Фюнфкирхене, но наиболее полную картину развития христианской стенной живописи дают нам по-прежнему римские катакомбы. Правда, с начала V в. в них уже больше не погребали умерших; но именно с этого времени могилы мучеников становятся местом благоговейного поклонения; папы IV–VII вв. многократно восстанавливали крипты мучеников и украшали их стены новыми росписями, и только со времени лангобардских нашествий доступ в катакомбы прекратился. Связные ряды библейских сцен, какие после мира Церкви мы наблюдаем в больших церковных росписях и в живописи миниатюр, в кубикалах римских катакомб еще не встречаются, и в IV и V вв. лишь небольшое число новых изображений, заимствованных, несомненно, с Востока, может быть установлено наряду с прежними. Из символов являются новыми, например, два оленя, пьющие воду, вытекающую из скалы, во фреске катакомбы Домитиллы, или Агнец Божий на холме, с которого стекают четыре райские реки (четыре

Евангелия), в кубикеле св. Петра и Марцеллина. Из библейских сюжетов по-новому представлены Рождество Христово, в катакомбах св. Севастиана (Младенец, в пеленах, с сиянием вокруг головы, лежит в яслях, подле которых стоят вол и осел), и изображение Спасителя среди мудрых и неразумных дев, в катакомбе св. Кириака. Распятие появляется в катакомбах только несколько столетий спустя, впервые – в катакомбе св. Валентина, на фреске, которую Краус относил к VII в., а Марукки – к VIII. На Распятом – длинная одежда, у креста стоят святые; ноги фигур не сохранились. Толстые черные контуры и схематичность в позах фигур указывают и здесь на эпоху, порвавшую свою связь со старой живописной традицией. Христос и святые чаще появляются теперь в сюжетах катакомбной живописи в настоящем своем значении. В прелестной фреске катакомбы Домитиллы, изображающей юного Христа на троне и по сторонам Его четырех святых, по Краусу, четырех евангелистов, мы имеем прототип всех позднейших «святых бесед». Характерно, что и здесь, в середине IV столетия, Христос еще без бороды, но уже с простым сиянием (нимбом) вокруг головы, которое, согласно с Кроу, Кавальказелле и Краусом, можно считать древнейшим нимбом в катакомбной живописи. Христа с бородой мы впервые встречаем в катакомбной живописи на вышеупомянутой фреске с мудрыми и неразумными девами. Христос среди учеников изображается теперь все чаще и чаще с бородой и нимбом. Но собственно портретное изображение юного бородатого Христа с круглым сиянием вокруг головы появляется сравнительно поздно. Поясное изображение такого рода (больше, чем в натуру) в катакомбе Сан-Грандиозо (S. Grandioso della Vanita) в Неаполе относится к VI столетию, а более древняя из двух подобных голов, в катакомбе св. Понциана в Риме (рис. 35), к VII. С обеих

сторон правильного, обрамленного небольшой бородкой лица ниспадают длинные, разделенные посередине волосы; в дугообразной форме бровей уже заметна некоторая схематичность; круглое сияние вокруг головы украшено крестом; вообще это идеальный, кроткий тип Спасителя, впоследствии усвоенный эпохой Возрождения. С другой стороны, переход к старческому, суровому типу Христа, обычно считающемуся византийским, виден, например, в поясном изображении, находящемся в крипте св. Цецилии в катакомбах Калликста (рис. 36) и написанном, вероятно, в VIII столетии.



Рис. 35. Голова Христа. Фреска в катакомбе св. Понциана в Риме.
По Перре

Апостолы вначале не отличаются один от другого ни атрибутами, ни какими-либо другими признаками. Прежде всего начинают характеризовать апостолов Петра и Павла ввиду их выдающегося положения среди других апостолов; св. Петра изображают с короткими волосами и окладистой бородой, св. Павла — лысым и с длинной бородой. Затем мало-помалу появляются так-

же другие святые и мученики (обычно они обозначаются надписями); первенство принадлежит благородным женским образам Петронииллы и Венеранды, в катакомбе Домитиллы. К V или VI столетию относятся роскошные, широко написанные фигуры святых Поликама, Севастиана и Курина в луминарии (отдушине для пропуска света и воздуха) над могилой св. Цецилии. Не ранее VII в. написано изображение св. Цецилии в виде оранты, в роскошном одеянии (см. рис. 36), находящееся в крипте ее имени; несмотря на благородство фигуры, тонкие контуры и довольно тщательное исполнение, отголоски позднеклассической живописи здесь уже едва уловимы; еще с большим правом можно это сказать о двух – правда, написанных уже в VIII столетии – святых крипты св. Корнелия, в катакомбах Калликста, с вытянутыми в длину фигурами, поставленными *en face* и очерченными толстыми черными линиями, на черном вверху и красном внизу фоне стены. Де Росси называл их уже романско-византийскими. Переход от лишнего абрисов, небрежного живописного стиля к контурному стилю раннего средневековья совершается постепенно, по мере того как темные штрихи тушевки скапливаются по главным линиям фигуры и здесь, наконец, схематизируются; равным образом краски, вначале еще жизненные, постепенно заменяются красной, желтой и тускло-зеленой. Из помещений, находившихся некогда над поверхностью земли и украшенных древнехристианскими фресками, особенного внимания заслуживает дом святых римлян Иоанна и Павла, раскопанный патером Джермано в 1887 г. на Целийском холме в Риме, и потом описанный этим исследователем в отдельной книге.



Рис. 36. Фреска в крипте св. Цецилии в Риме. По де Росси

Здесь IV столетию принадлежат христианские символические и исторические изображения в комнате с колесообразным потолком, из которых особенно хорошо сохранилась оранта знакомого нам типа (рис. 37); но небольшие фрески тамошней «исповедальни» (confessio) возникли в переходную пору от IV в V в. Самая интересная фреска этой комнаты представляет

казнь трех христианских мучеников; последние изображены на переднем плане стоящими на коленях, с завязанными глазами и скованными за спиной руками; позади них стоят сохранившиеся только отчасти палачи, замахивающиеся мечами (рис. 38). Это древнейшее из дошедших до нас христианских живописных изображений казни. На белом фоне уже совершенно отсутствуют признаки перспективного заднего плана, но в позах коленопреклоненных фигур, ждущих смертельного удара, еще сказывается хорошая традиция, и, несмотря на некоторую сухость моделировки и бедные и скучные краски, мы еще не встречаем здесь жестких, черных контуров, которые вскоре начинают царить в христианской живописи.



Рис. 37. Оранта. Фреска в доме при церкви св. Иоанна и Павла в Риме. По Джермано

Новый, благородный художественный мир открывается перед нами еще при жизни Константина Великого в росписях, украшавших интерьер базилик и круглых церквей. Выполнялись они частью мозаикой, частью кистью *al fresco*. Среди литературных источни-

ков, из которых, после изысканий Юлиуса фон Шлосера, Штейнмана и Викгоффа, черпаем мы сведения о древней церковной живописи, первое место занимают сохранившиеся подписи под священными изображениями (*tituli*), сочиненные обычно в стихах. 24 титула, приписываемые равеннскому врачу и диакону Ельпидию Рустикю (ум. в 533 г.), вполне ясно доказывают, что в сериях библейских сцен наблюдался параллелизм между событиями Ветхого Завета и Нового Завета: так, Грехопадение сопоставлялось с Благовещением, Принесение Исаака в жертву Авраамом – с Распятием. Композиция символической мозаики в абсиде базилики св. Феликса в Ноле могла быть восстановлена Викгоффом при помощи стихов св. Павлина (353–415), библейские стенные фрески в трапезе равеннского епископа Неона (около 450 г.) – по описанию Аньеллы (839 г.). В источниках говорится даже о росписях церкви св. Мартина в Туре, в меровингской Галлии, и церкви аббата Бенедикта Уирмаусского и Джаррауского, по ту сторону Ла-Манша (678–684).

Но, разумеется, еще большее внимание, чем все эти свидетельства, заслуживают сохранившиеся церковные фрески и мозаики рассматриваемого времени. Среди немногих дошедших до нас фресок особенно интересна роспись церкви св. Марии Древней (*S. Maria Antiqua*), открытой на римском форуме. Здесь перед нами целый музей ранней средневековой живописи. Христианская древность представлена Распятием VIII столетия. Спаситель изображен еще живым, с открытыми глазами, в длинной одежде, с отдельно пригвожденными к кресту ногами – черты композиции, остававшиеся типичными до позднего средневековья. Из фигур, стоящих у подножия креста, Мария, Иоанн и Лонгин обозначены надписями. Контуров лишь слегка обведены, и сюжет трактован еще сравнительно живо-

писно. Церковные мозаики, в противоположность фрескам, дошли до нас в значительном количестве благодаря большей прочности своей техники; они убеждают нас, что украшение церквей посредством этих картин, составленных из цветных стеклянных кубиков, блистающих яркими, густыми красками, картин, которыми создавалась новая обширная область священных изображений, было настоящим художественным подвигом христианской древности. Для знакомства с римскими мозаиками, наряду с изданием де Росси «*Mosaici e saggi dei pavimenti*», особенное значение имеют для нас сочинения Мюнца и Гершпах, а для равеннских мозаик – труды Жан-Поля Рихтера и Е. К. Редина.

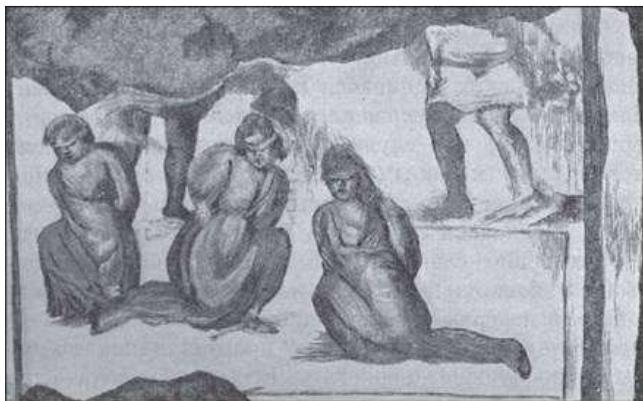


Рис. 38. Убиение трех мучеников. Фреска в доме при церкви св. Иоанна и Павла в Риме. По Джермано

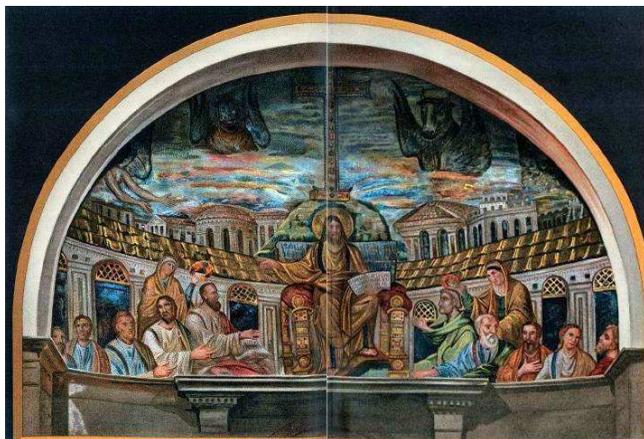


Рис. 39. Мозаика в апсиде церкви св. Пуденцианы в Риме.
С копии К. Отто

Мозаичными росписями покрывались только сводчатые части церквей и верхние стены их продольного корпуса. Низ боковых стен завешивался коврами с вытканными на них изображениями, но чаще украшался узорами из разноцветных мраморов (*opus sectile*), что служило удачным соединением между верхними стеклянными мозаиками и более грубо орнаментированным (ромбами, кругами, крестами, ленточным плетением) каменным полом. Наверху продольных стен среднего нефа воспроизводились преимущественно события Священной истории, расположенные теперь уже в последовательности отдельных сцен. В апсиде и на триумфальной арке изображалась апокалипсическая небесная слава, победа Церкви, торжество Спасителя, или же прославлялись те святые, памяти которых посвящена церковь. Все, что читалось или проповедовалось с кафедры, представлялось взорам прихожан в живых, наглядных образах. Древнейшие христианские мозаики Рима находятся в круглой церк-

ви св. Констанцы. Они относятся к середине IV в. Купольные мозаики, библейские сюжеты которых, как справедливо указывал Шмарсов, были вставлены довольно неровно в большую языческую декорацию, известны, правда, только по рисункам XVI столетия, но зато сохранились мозаики на белом фоне коробового свода в круговой галерее. Два отделения свода заполняет развесистая виноградная лоза; под ее ветвями мелькают идиллические сцены сбора винограда; в двух других отделениях, внутри небольших круглых медальонов, обвитых ленточным плетением, изображены грациозные амурсы и психеи, ягнята, голуби и другие птицы; два других отделения покрыты размещенными на равных расстояниях птицами, плодами, цветами, вазами и раковинами. Обе сохранившиеся, сильно реставрированные мозаики боковых ниш, прославляющие Христа Законодателя, в своем первоначальном виде относятся к этой ранней эпохе, как указывает на это хотя бы их белый фон. В церкви св. Констанцы, на сводах ее круговой галереи, в последний раз блеснуло светлое, полное жизни позднеэллинистическое орнаментальное искусство. Мозаика плоско-сводчатой абсиды небольшой церкви св. Пуденцианы в Риме принадлежит также IV столетию. Отчасти реставрированная и обрезанная по краям, эта мозаика считается все-таки одним из величайших дошедших до нас созданий древности (рис. 39). Перед полукруглым, крытым золочеными черепицами портиком, позади которого высится здания Иерусалима и над ними Голгофский крест, восседает на престоле юный, бородатый Спаситель среди расположенных полукругом апостолов. Позади них стоят две женские фигуры с венцами славы в руках; они, по мнению Вентури, олицетворяют собой «церковь из обрезанных» (*ecclesia ex circumcisione*) и «церковь из язычников» (*ecclesia egentibus*), а по другому мнению,

на наш взгляд более правдоподобному для этого раннего времени, изображают св. Пуденциану и Пракседу, поклоняющихся Христу. Здесь в обведенных золотом красных и голубых облаках впервые появляются взятые из Апокалипсиса символы четырех евангелистов: Матфей представлен в образе ангела, Марк – льва, Лука – быка, Иоанн – орла, все четверо – в виде крылатых полуфигур. Эта мозаика, с ее чистым рисунком, глубокими, отливающими золотом тонами и симметричным расположением фигур, так сказать, предваряет уже искусство XVI в., полукруглые идеальные композиции Фра Бартоломео и Рафаэля. К IV столетию относится, наконец, великолепная мозаика капеллы св. Руфины и Секунды в Латеранском баптистерии (Portico di San Venanzio). В середине абсидной раковины изображен агнец, а по краю ее – голуби; внизу на темно-синем фоне эффектно выделяются золотисто-зеленые завитки аканфа с цветком внутри каждого завитка. Темно-синий фон с этой поры совершенно вытесняет из мозаики белый, пока его, в свою очередь, не вытеснит золотой. Затем следует указать на замечательные мозаичные украшения церкви св. Марии Великой (S. Maria Maggiore). Библейские композиции наверху стен среднего нефа некоторые ученые относят ко времени папы Либерия (352–366), при котором сооружена церковь, другие же, с большим основанием, – ко времени Сикста III (432–440); той же эпохе принадлежат и мозаики триумфальной арки, тогда как мозаика абсиды – произведение уже позднего средневековья. Во всяком случае, в сорока сценах из книг Бытия и Иисуса Навина, украшающих средний неф, мы впервые имеем довольно длинный ряд библейских изображений, хотя только ветхозаветных. Правда, древними из этих 40 мозаик можно признать лишь 27. Пейзажные элементы часто затемнены расположением событий в двух пла-

нах, одного над другим, и еще чаще – введением местами золотого фона. В этих мозаиках, несмотря на то что техника отдельных фигур уже варварская, каждая композиция в целом естественна и понятна. Небольшой размер этих картин свидетельствует о том, что они были сочинены не для церковной декорации, а скорее для миниатюр. Обе стороны триумфальной арки украшены тремя параллельными рядами новозаветных сюжетов, касающихся догмата приснодевства Богоматери. В верхнем ряду, например, на одной стороне, широкая сцена Благовещения, в которой Приснодева Мария изображена сидящей и прядущей пурпур, соответствует также широко скомпонованной сцене Сретения Господня, на другой стороне. В V столетии исполнена мозаика на внутренней стороне портала церкви св. Сабины, где на золотом фоне изображены, как свидетельствуют надписи, «церковь из обрезанных» и «церковь из язычников», и мозаика (сильно реставрированная) на триумфальной арке в церкви св. Павла вне стен. В середине второй из этих мозаик – поясное изображение Христа, строгого типа; 24 апокалипсических старца в белом одеянии подходят к нему с обеих сторон, держа в руках венцы славы. В обеих церквях золотой фон в различных местах изображений чередуется с синим. Абсидная мозаика церкви св. Космы и Дамиана (*S. Cosma e Damiano*) доказывает, что в первой половине VI столетия мозаичное искусство стояло в Риме еще на значительной высоте. В нижней полосе на золотом фоне, среди зеленого лука, на холме, с которого стекают четыре райские реки, стоит Агнец, окруженный ягнятами-апостолами. Фон главной композиции темно-синий. Посредине, в радужных облаках, парит гигантская фигура Христа, с обрамленным небольшой бородой суровым лицом. Внизу, на земле, апостолы Петр и Павел подводят к Христу Косму и

Дамиана, перепоручая их жестом Спасителю. В углах, под пальмами, стоят основатели церкви: слева – папа Феликс III (изображение реставрировано), справа – св. Феодор. В фигурах этой широко задуманной монументальной мозаики, несмотря на богатые, чисто античные драпировки апостолов, чувствуется уже некоторая жесткость; тем не менее, с точки зрения содержания, композиция эта, с дважды повторенным изображением Спасителя, каким Он описывается в «видениях», представляла новую ступень в развитии христианской иконографии, на что указывают вызванные ею удивление и подражания. На мозаике триумфальной арки церкви св. Лаврентия вне стен (*S. Lorenzo fuori le mura*) Спаситель изображен уже на ровном золотом фоне, с угрюмыми чертами лица, сидящим на земном шаре; такие же золотые фоны имеют неподвижные, как бы окоченелые фигуры мозаики церкви св. Агнии вне стен (между 625 и 638 гг.), – мозаики, в композиции которой святая впервые занимает центральное место, а также фигуры мозаики круглой церкви св. Стефана (*S. Stefano rotondo*, 642–649), где в середине сияет Голгофский крест, все еще без Спасителя. Композиция мозаики церкви св. Космы и Дамиана повторена, сухо и безжизненно, в начале IX в. в церкви св. Пракседы и несколько позже – в церкви св. Цецилии. Фигуры святых становятся вытянутыми, тощими и лишенными всякой экспрессии; место штриховки и здесь занимает черный контурный рисунок. Самая варварская из римских мозаик – мозаика церкви св. Марка (827–844): шесть святых, стоящих по сторонам Христа, едва напоминают собой живых людей; связь элементов, придававшая внутреннее единство фигурам мозаики св. Пуденцианы, здесь совершенно отсутствует; фигуры стоят, словно статуи, порознь, на отдельных возвышениях. Не следует, однако, забывать,

что эти регрессивные формы были предвестницами движения вперед на новой основе. Большую потерю для истории искусства составляет то обстоятельство, что церковные мозаики греческого Востока до иконоборческой эпохи дошли до нас в весьма незначительном количестве; к тому же немного, что сохранилось, с трудом доступно исследованию и еще труднее поддается отнесению к определенному времени. Еще свежее изображение стоящей между архангелами Богоматери на абсидной мозаике в церкви Панагии, близ деревни Кити на острове Кипр, Смирнов считает александрийской работой V в., а еще более схематичную фигуру Богоматери, сидящей на престоле, в церкви Панагии Канакарии на том же острове, — произведением VI в. Если для Запада сохранились лишь письменные свидетельства о тех редких случаях, когда Пресвятая Дева являлась главной фигурой в живописном украшении абсиды, то здесь, на греческом Востоке, мы тотчас же встречаем это как общее правило; зато в середине купола, игравшего столь видную роль в восточных церквях, обычно был изображен Спаситель. Знаменитые купольные мозаики на золотом фоне в церкви св. Георгия в Фессалониках мы, вместе с О. Вульфом, относим к рубежу IV и V столетий. По окружности купола стоят фигуры святых с молитвенно воздетыми руками и полными экспрессии лицами; позади них — роскошные, увенчанные попеременно куполами и фронтонами церковные здания, нарисованные еще в перспективе; одежды святых еще сохраняют классическую укладку. Имея знакомство с ходом развития византийской архитектуры этих веков, можно заключить, что Византия своим мозаичным искусством обязана, по всей вероятности, также эллинистическому Востоку. Храм св. Софии был величайшим архитектурным памятником Константинополя; не менее великолепно

были и украшения его мозаики. В них блестящий золотой фон царил безраздельно. В середине купола восседал Спаситель, Судья мира. Все, что осталось от этого великолепия, после турецкого завоевания было покрыто слоем штукатурки с матовой позолотой поверх нее. Небольшие куски росписи, с которых штукатурка свалилась, имел возможность видеть и издать Зальценберг. Некоторые исследователи приписывают эпохе Юстиниана кроме благородной фигуры архангела также и известную мозаику нартекса, со Спасителем, сидящим на престоле, относящуюся, однако, уже ко времени реставрации храма в IX столетии. Если мы возвратимся в Италию, то найдем и вне Рима любопытные и богатые красками древнехристианские мозаики, например в баптистерии Неаполитанского собора и в капелле св. Аквилы, в церкви св. Лаврентия в Милане. Еще более значительный художественный интерес представляют роскошные, сохранившие до сей поры свежесть красок церковные мозаики Равенны. После того как было указано нами на место, занимаемое Равенной в истории архитектуры, едва ли есть надобность упоминать, что мы считаем равеннскую мозаичную живопись самостоятельной, независимой от Рима ветвью греко-христианского искусства. V столетию принадлежат в Равенне, прежде всего, знаменитые мозаики древней крестильницы Сан-Джованни-ин-фонте. Мозаики купола и его пандантивов, вместе с лепными украшениями стен, образуют одно роскошное целое. В среднем медальоне купола изображено на золотом фоне Крещение Господне. Христос, уже с чертами лица пожилого человека, бородатый, стоит в реке по чресла; сквозь прозрачные волны реки просвечивает нижняя часть его тела. Напротив Иоанна Крестителя из воды поднимается полуфигура бога реки Иордана, напоминающая собой

античные олицетворения. Следующий пояс купола имеет еще синий фон. Двенадцать золотых схематизированных растений тянутся, наподобие спиц колеса, от нижней зоны купола, украшенной апокалиптическими символами, к среднему медальону; в промежутках между ними выступают 12 апостолов, в раздуваемых ветром одеждах, несущие на покрытых плащом руках своих венцы. К V столетию относятся мозаичные украшения потолка и верхней части стен мавзолея Галлы Платидии. В главной композиции, в люнете над входной дверью, Христос, в виде Доброго Пастыря, сидит среди агнцев в скалистой местности, поросшей кустарником (рис. 40, вверху). Небо голубое; Христос, изображенный здесь как пастырь и вместе с тем как властитель, имеет поверх золотой одежды пурпурную мантию. Во всей римской мозаичной живописи нельзя найти другого образа столь благородного и величественного. В VI столетии мозаичное искусство Равенны быстро принимает другой характер. Композиция Крещения Господня в арианском баптистерии (*S. Maria in Cosmedin*) представляет лишь неудачный вариант купольной мозаики в церкви Сан-Джованни-ин-фонте. И мозаики, в три ряда украшающие собой стены среднего нефа базилики св. Аполлинария Нового, замечательны как по своему великолепию, так и по новизне сюжетов. Эскизы этой росписи были изготовлены еще при Теодорике, и тогда же были выполнены оба верхних ряда картин; нижний же ряд закончен лишь при епископе Агнелле (553–561), обратившем эту церковь в католическую. Верхний ряд содержит в себе 26 новозаветных сцен, по 13 с каждой стороны, которые тянутся вдоль нефа под самым потолком. На северной стороне (слева от входа) изображены евангельские чудеса; Христос в них еще юный и безбородый. На южной стороне мы встречаем впервые в христианском искусстве ряд сцен,

изображающих Страсти Господни; Спаситель представлен плотнотеленным, белокурым, бородатым. Но главные эпизоды Страстей, Венчание тернием, Распятие и Воскресение, еще отсутствуют. Этот цикл изображений заканчивается Женами-мироносицами у Гроба Господня, Путешествием в Еммаус и Явлением воскресшего Христа одиннадцати апостолам. Все эти евангельские сцены, византийский стиль которых доказан Рединым на многих деталях, изображены на золотом фоне. Отдельные фигуры более схематичны, чем в церкви св. Марии Великой в Риме, но их позы вообще спокойнее, понятнее и проще. В среднем ряду, в простенках между окнами, помещены изображения пророков и святых величиной больше, чем в натуре. Нижние фризы над колонными арками, вопреки всему, что было говорено не в их пользу историками искусства, составляют главную суть общего впечатления, производимого росписью этой церкви. На северной стороне – 22 святые жены, в белых одеждах, отделенные одна от другой пальмами (см. рис. 40, внизу), шествуют от ворот Классиса к Приснодеве Марии, сидящей в восточном конце фриза на престоле в неподвижной позе, en face, держащей Младенца на своих коленях и окруженной четырьмя ангелами в образе крылатых юношей. На южной стороне – святые мужи, также в белых одеяниях и разделенные пальмами, идут от ворот Равенны к сидящему против Богоматери Спасителю, имеющему строгий вид. Отдельные фигуры уже несколько монотонны и лишены выражения, но их торжественные процессии, выделяясь на золотом фоне, производят неизгладимое художественное впечатление. В них, так сказать, слышится далекий, последний отзвук процессий Парфенонского фриза.



Рис. 40. Равеннские мозаики: Добрый Пастырь, в усыпальнице Галлы Плацидии (вверху); шествие святых женщин, в церкви св. Аполлинария Нового, на северной стене (внизу).
С фотографий Алинари

В середине VI в. на стенах равеннских церквей появляются изображения византийской императорской четы, Юстиниана и Феодоры. Мозаики церкви св. Виталия, иллюстрирующие, как доказали это Квитт

и Шенкль, догмат о двух естествах Иисуса Христа и исполненные, несомненно, по заказу самого Юстиниана, принадлежат к числу важнейших произведений древнехристианской живописи. В середине главной абсиды, на золотом фоне, Спаситель, еще юный и безбородый, восседает на земном шаре. Ниже находятся две чисто византийские церемониальные композиции: на одной стороне изображен Юстиниан, на другой – Феодора (рис. 41, вверху) с их свитами: отталкивающее лицо императора, с дряблыми, лишенными волос щеками, вздернутыми бровями, тонким носом и брезгливо сжатыми губами, производит впечатление настоящего портрета. В четырехугольном пространстве перед апсидой – две парные картины: слева (см. рис. 41, внизу) изображен Авраам, прислуживающий трем ангелам, и Жертвоприношение Исаака: справа – кровавая жертва Авеля и бескровная жертва Мелхиседека. Между ребрами крестового свода, которым перекрыт хор, четыре крылатых ангела в длинных одеяниях (рис. 42) поддерживают помещенный в вершине свода цветочный веночек с Агнцем Божиим внутри. В этих полях еще чередуются синий и золотой фоны, но в общем впечатлении росписи хора преобладает золотой фон, на котором особенно эффектно выделяется зеленый цвет пейзажа обеих боковых картин. Мозаики архиепископской капеллы в Равенне только отчасти принадлежат рассматриваемому времени, а в церкви св. Аполлинария in Classe лишь символическая мозаика абсиды.

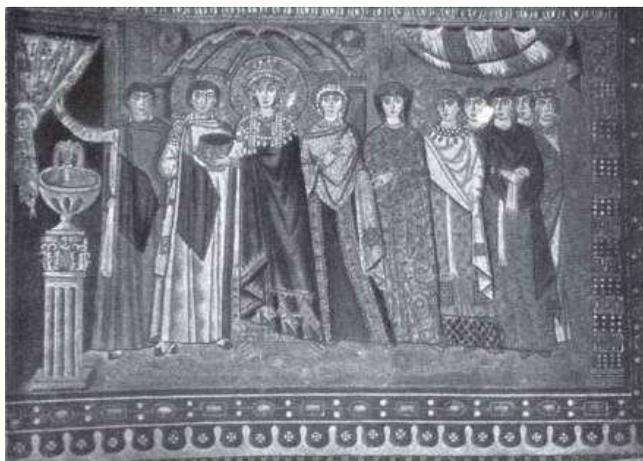


Рис. 41. Мозаика церкви св. Виталия в Равенне: императрица Феодора со свитой (вверху); кровавое и бескровное жертвоприношение Авраама (внизу). С фотографий Алинари



Рис. 42. Мозаичное украшение потолка четырехугольного пространства перед абсидой в в церкви св. Виталия в Равенне.
С фотографии Риччи

Все, что сохранилось в Равенне от мозаик конца VI и VII вв., свидетельствует о таком же упадке мозаичного искусства, как и в Риме, но в Риме мы были в состоянии проследить этот постепенный упадок на протяжении еще нескольких столетий. В Константинополе мозаичное дело было пресечено иконоборством. А что Византия в то время была на самом деле духовной владычицей мира, лучше всего выражено в одной римской элегии конца VIII в: «Константинополь зовется новым Римом, и процветает он, тогда как тебя, дряхлеющий Рим, покидают великолепие и добрые нравы». Наряду с монументальной мозаикой уже со времен Константина Великого все большее и большее

значение приобретала живопись миниатюр. Длинные книжные свитки древних египтян, греков и римлян лишь изредка встречаются в христианском книжном искусстве, и перелистываемые книги, как более удобные для пользования, вскоре делаются единственно употребляемыми. Самые роскошные из них написаны золотыми или серебряными буквами на пурпурном пергаменте. Художники, разрисовывавшие книги, назывались миниторами, от миния (сурика или самородной киновари), который они часто употребляли; отсюда и рисунки получили позже название миниатюр. Иллюминировали их клеевыми красками при помощи кисти. Органическая связь текста с иллюстрациями неизвестна этой ранней эпохе, равно как и украшение инициалов. Иллюстрации обычно помещались в начале книги и тогда заполняли целую страницу, а также под текстом – и тогда занимали полстраницы. Наряду с немногими рукописями светского содержания до нас дошло значительное количество христианских иллюстрированных рукописей, но полная Библия, украшенная миниатюрами, не найдена. Чаще всего иллюстрировались Пятикнижие Моисея, Книга Иисуса Навина, Псалтырь и Евангелия. С тех пор как Антон Шпрингер написал свои статьи о миниатюрах раннего средневековья и снабдил предисловием большое сочинение Кондакова о византийских иллюстрированных рукописях, исследование в области миниатюрной живописи благодаря работам Тикканена, Виктора Шульце, Викгоффа, Яничека, Гольдшмидта, Штеттинера, Стриговского, Дица, Людтке и Газеллоффа привело ко многим новым и ценным результатам, причем в истории иллюстрированных рукописей все яснее и яснее выказывается самостоятельное значение, которое имели главные восточные города христианского мира наряду с Римом и Византией, и даже для Рима и Византии. Иллюстрированные рукописи IV в. дошли до нас преимущественно в копиях более позднего

времени. На самом деле IV столетию принадлежат, по видимому, только листы раннего латинского перевода Библии (рукопись Италы), хранившиеся прежде в Кведлинбурге, а позднее – в Берлинской Королевской библиотеке. Их изображения еще тесно примыкают к миниатюрам ватиканского списка Вергилия (см. т. 1, кн. 4, II, 2). На четырех страницах изображено 14 сюжетов из Книг пророка Самуила и Первой книги Царств, с еще классическими по своим формам, но недвижимыми и бесстрастными фигурами на фоне голубого неба. Моделированы они бликами и золотой шпательной. Большинство иллюстрированных рукописей раннего времени написаны на греческом языке. Из них самая древняя – Книга Бытия Венской Придворной библиотеки. Изготовлена она, вероятно, в V в., в Передней Азии, быть может, в Антиохии. 48 миниатюр занимают нижнюю половину страниц, исписанных серебряными буквами по пурпурному фону. Эти рисунки изображают события начальной еврейской истории, от грехопадения Адама и Евы до погребения Иакова. Отдельные фигуры в одной и той же композиции повторяются по нескольку раз, в различные моменты действия. При этом можно различить работу, по крайней мере, двух художников. Первые две три богатые фигурами миниатюры имеют вместо заднего плана пурпурный фон пергамента и расположены по большей части в два более или менее связанных между собой ряда, один над другим; в остальных – пейзажный задний план и голубое небо. В первых преобладает рисунок, во вторых – живопись. Из первых следует отметить встречу Елеазара с Ревеккой, среди последних – пир фараона и сцену принятия Иосифом его братьев (рис. 43; на заднем плане закалывают козлов).



Рис. 43. Иосиф принимает своих братьев. Миниатюра из Книги Бытия Придворной библиотеки в Вене. По Викгоффу

Как там, так и тут сюжеты трактованы легко, бегло и живо, причем с особенной любовью и идиллической широтой изображен сирийский или малоазийский животный мир. К венской Книге Бытия ближе всего подходит, написанный правда уже в VI столетии, пурпурный кодекс Евангелия, хранящийся в соборе города Россано (в Калабрии). Десять из его пятнадцати миниатюр (все в целую страницу) представляют в своей нижней половине погрудные изображения пророков, в верхней – новозаветные сцены, из которых, например, Тайная Вечеря сочинена по той же схеме, что и Тайная Вечеря в равеннской церкви св. Аполлинария Нового. В противоположность этому весь лист занимает, например, обширная композиция «Христос перед Пилатом». Пейзаж здесь уже совершенно отсутствует; фигуры и лица, несколько круто повернутые в профиль, более схематичны по рисунку, чем в венской Книге Бытия; колорит чересчур ярок, контуры очерчены уже более резко. Россанской рукописи очень сродни изданная Г. Омоном пурпурная рукопись, фрагменты которой, найденные в Синопе, хранятся в Парижской Национальной библиотеке. Миниатюры этой рукописи, иллюстрирующие Евангелие

от Матфея, занимают только нижнюю половину листов, причем изображения пророков помещены не под композициями на евангельские темы, а рядом с ними. Отсутствуют не только пейзажный задний план, но и полоса земли под ногами фигур. Спаситель является на пурпурном фоне пергамента бородатым, в золотом одеянии, с золотым нимбом.



Рис. 44. Распятие и Воскресение Спасителя. Миниатюра Лаврентьевского кодекса во Флоренции. По Лабарту

Рядом с выпущенными рукописями, изготовленными, несомненно, на азиатском Востоке, по всей вероятности в Сирии, надо поставить два манускрипта, написанные на сирийском языке и тем самым свидетельствующие о своем происхождении. Первый, знаменитый Лаврентьевский кодекс Четвероевангелия, хранящийся в библиотеке церкви св. Лаврентия во Флоренции, изготовлен в 586 г. монахом Рабулой в одном из сирийских монастырей. В начале рукописи,

внутри изящных, богато украшенных аркад, впервые в истории миниатюрной живописи помещены так называемые каноны (таблицы для сравнения параллельных мест четырех Евангелий), которыми часто начинаются средневековые рукописи Четвероевангелия; впервые также в числе пяти главных миниатюр рукописи мы встречаем Распятие: Христос изображен еще с непокинутой головой, с пригвожденными к кресту порознь ногами, в колобии, безрукавной пурпурной сорочке (рис. 44). Техника еще живописная, но контурные линии стали чернее. Намного схематичнее исполнены миниатюры (Христос и Богоматерь на престоле, Жертвоприношение Исаака) второго сирийского кодекса, открытого Стриговским в библиотеке Эчмиадзинского монастыря в Армении. Большой историко-художественный интерес представляет символическое изображение Источника жизни на одном из листов этой рукописи, равно как и вся ее восточно-эллинистическая орнаментика. Искусству Александрии новейшие исследователи приписывают Коттонову Библию VI в., хранящуюся в Британском музее в Лондоне. Александрию можно считать родиной также и знаменитого ватиканского Свитка Иисуса Навина, при отнесении которого к VI столетию, если даже считать эту рукопись копией, не следует обращать внимания на надписи, добавленные позже. Текст этого свитка, напоминающего собой свитки Древнего Египта, на всем протяжении украшен изображениями сюжетов из Книги Иисуса Навина. В их стиле видно своеобразное, но гармоничное сочетание контурного рисунка древнеегипетских миниатюр с «иллюзионистской» живописной манерой, вышедшей, вероятно, также из Египта. Преобладающие краски – голубая и пурпурно-лиловая. Некоторые изображения указывают на те же образцы, что и мозаичные композиции из жизни Иисуса Навина в церкви св. Марии Великой в Риме.



Рис. 45. Пророк Енох. Миниатюра из рукописи
Космы Индикоплевста. По Вентури

Как полагал Краус, александрийского происхождения и рукописи Космы Индикоплевста (то есть путешественника по Индии); самая знаменитая из них находится в Ватикане. Монах Косма, александриец по происхождению, написал эту книгу, заключающую в себе христианскую космологию, около 547 г. в одном из синайских монастырей. Аллегорические фигуры, каковы, например, изображения Пляски в виде цветущей женщины и Смерти в виде полунагого мальчика, – позднеэллинистического стиля; но Давид является уже в византийском императорском одеянии. Пропорции тела (например, изображение пророка Еноха на рис. 45) – вполне правильные, черные линии еще отсутствуют, по крайней мере во внешних очертаниях фигур. В этих миниатюрах Кондаков видел расцвет византийского искусства. Несомненно, Константино-

поль – родина «Книги растений врача Диоскорида», находящейся в Венской Придворной библиотеке. Из посвячительного листа, золотое плетеное обрамление которого обнаруживает восточную геометризацию орнаментальных форм, мы узнаем, что этот список изготовлен для принцессы Юлианы Аниции, умершей в Константинополе в 527 г. Следовательно, мы можем отнести эту рукопись, как это делал и Кондаков, признававший ее даже за «первый византийский манускрипт», к началу VI в. Главные ее миниатюры, хорошо нарисованные и живописно обработанные, представляют два собрания врачей на характерном для византийского искусства золотом фоне, – первом золотом фоне в дошедших до нас рукописях, – и два олицетворения Изобретения, в виде женской фигуры, протягивающей Диоскороду чудодейственный корень мандрагоры. «Книга растений Диоскорида» имеет важное значение не только для истории орнаментации полей манускриптов и золотого фона миниатюр, но и для истории орнаментации инициалов, намеки на которую, как указывал Диц, встречаются в алфавитном указателе растений этой рукописи. Из сохранившихся латинских иллюстрированных рукописей этих столетий Четвероевангелие Коллегии Тела Христова в Кембридже, с его небольшими миниатюрами библейского содержания, тяжелые фигуры которых напоминают рельефы римских саркофагов, написано не раньше конца VI столетия. VII в., наконец, принадлежит изданный О. фон Гебгардом и много раз описанный Ашбёрнгемский Пентатевх Парижской Национальной библиотеки. Иллюстрирующие его довольно оживленные сцены нарисованы крайне неумело в отношении перспективы, уже в духе средневековой миниатюрной живописи. Сначала полагали, что эта рукопись изготовлена под влиянием германского

искусства, но Стриговский, основываясь на восточных мотивах ее иллюстраций, признал за ней иудейско-александрийское происхождение.



Рис. 46. Св. Сергий и Вах. Энкаустическая икона.
По Стриговскому

Если еще не для всех иллюстрированных рукописей твердо установлена их родина, то, во всяком случае, обзор их дает нам понятие о том перевесе, какой греко-восточное искусство имело в эту эпоху над римским. В высшей степени редки произведения станковой живописи, относящиеся к рассматриваемому нами периоду. Стриговский издал две иконы с погрудными изображениями святых, которые принадлежат Киевской Духовной академии и в которых как бы продолжает жить античная энкаустическая портретная живопись, знакомая нам до сей поры только по египетским портретам при мумиях (см. т. 1, рис. 523 и кн. 3, III, 1). Эти иконы, вероятно VI столетия, вышли из синаяского монастыря. На одной (рис. 46) представлены св. Сергий и Вах с большими нимбами вокруг головы; вверху, между ними, — лик Спасителя, окруженный также нимбом. С

прикладной живописью этого времени знакомят нас прежде всего христианские золоченые сосуды (см. выше, I, 2), большинство которых, и притом лучших, принадлежит второй половине IV в. Находки, сопоставленные Фопелем, указывают на то, что и эти сосуды изготовлялись также в Александрии раньше, чем в Риме. На донышках сосудов повторяются все христианские изображения катакомбных фресок и римских саркофагов. Некоторые сюжеты, как, например, «Распиливание пророка Исаии», встречаются исключительно здесь. Но дошедшие до нас черепки этих некогда блиставших позолотой и раскраской стеклянных сосудов не настолько интересны в художественном отношении, чтобы дольше останавливать на себе наше внимание. Гораздо интереснее, как приложения живописи к ремеслу, льняные, шерстяные и шелковые ткани этого времени. Литературные источники не оставляют никакого сомнения насчет того, какую роль в искусстве рассматриваемой эпохи играли украшенные фигурными изображениями и узорами материи церковных завес и одежда. Но имелось лишь очень небольшое число памятников этого рода, пока не были открыты христианские гробницы Египта, наполнившие европейские музеи богатейшими (хотя и сохранившимися большей частью в лоскутах) образцами коптского ткацкого искусства; они тщательно изучены Форрером, Гершпахом, Гиглем, Стриговским и др. Первым трем столетиям н. э. принадлежат пурпурные полосы с вытканными на них белыми охотничьими сценами, крылатыми амурами, гладиаторами, героями и божествами. Начиная с IV столетия тканые изображения становятся одновременно христианскими и цветными. В V–VI столетиях, при все ухудшающемся рисунке, они достигают удивительной красочности. Далее, начиная с VII в., возрастающая геометризация узоров и фигур

свидетельствует о полной победе коптского стиля над эллинистическим. Принадлежавшая Форреру, в Страсбурге, цветная шелковая вышивка с архиерейского паллия VI в. украшена уже вполне схематично стилизованным Распятием. На одной ткани собрания Парижской Гобеленовской мануфактуры изображен на красном фоне коптский святой, ошибочно считающийся св. Георгием, скачущий верхом на коне (рис. 47). На коптских тканях Берлинского художественно-промышленного музея изображения (Даниил во рву львином, Христос и апостол Петр) оставлены натурального цвета материи, на красном фоне. Узоры коптских тканей особенно интересны для истории орнаментики. Они убеждают, что коптская орнаментика хотя и восприняла некоторые древнеегипетские элементы, но вообще продолжала развиваться на почве эллинистической традиции в восточном духе, а полная аналогия этих узоров с орнаментальными мотивами мозаичных обрамлений, миниатюр и золоченых сосудов свидетельствует, что орнаментика во всем древнехристианском искусстве первоначально двигалась по общему пути, пока не одичала на Западе и в то же самое время не перешла на Востоке, под персидским влиянием, в схематическую утонченность. Из античных орнаментов, как на коптских тканях, так и в церковных мозаиках, продолжают появляться меандр и простая волнистая полоса. Так называемые овы и шнуры перлов в редких случаях сохраняют свою классическую форму; в особенности шнуры перлов то принимают вид разъединенных и помещенных рядом овалов и круглых бус, то просто чередуются; составленные из дужек бордюры, нередко усаженные розетками, как бы предваряют романские аркатурные фризы. Круги и четырехугольники со вставленными в них четырехлистниками готовят аналогичный готический

вырезной орнамент. Древние восточные зубцы пробуждают к новой жизни. Плетеный орнамент везде имеет наклонность переходить с обрамлений на сами панно, образуя новые варианты плетения наряду со старыми.



Рис. 47. Коптская ткань с изображением святого верхом на коне.
По Гершпаху

В растительной орнаментике, к которой часто в сильной степени примешиваются мотивы животного мира, кустистый аканф развивается преимущественно в вертикальном направлении. Настоящий завиток аканфа под влиянием восточного искусства утрачивает свою пышную римскую форму. Волнообразные стебли вновь выступают яснее. Листья винограда и плюща получают схематичную сердцевидную форму. Вообще именно в области плоскостной орнаментации мы встречаемся повсюду с тем фактом, что накопление орнаментов в западных странах в V–VII столетиях вело к некоторому хаосу, в котором крылись, однако, заро-

дыши блестящего будущего, тогда как византийскому искусству, как и его дальневосточным предтечам, удалось уже теперь выкристаллизовать из унаследованного запаса изящные, хотя и незамысловатые формы и комбинации.

3. Скульптура

В противоположность живописи скульптура, со своими крупными, монументальными, согретыми жизнью, высокоидейными произведениями, получила доступ в церкви не тотчас после победы христианства. Древнехристианская скульптура не создала ничего такого, что равнялось бы, в отношении достоинства, с мозаиками. Но катакомбным фрескам соответствуют во многих отношениях рельефы саркофагов, миниатюрам – небольшие, резанные из слоновой кости рельефы. Таким образом, древнехристианскую скульптуру составляли большей частью продукты прикладного искусства; они могли быть легко перемещаемы из одного пункта в другой, и потому место их находки не всегда указывает на их происхождение, а так как, вследствие владычества турок, враждебных всякого рода изображениям, от скульптур некогда эллинистического Востока сохранились лишь ничтожные фрагменты, представляется трудным, для определения родины занесенных на Запад произведений, открывать признаки, характеризующие искусство главных центров христианского Востока. Всем, о чем догадываемся теперь по этой части, мы обязаны исследованиям Байе, Штульфаута, Гревена и Стриговского. В круглой скульптуре этого времени преобладали портреты, а также статуэтки Доброго Пастыря. О бронзовой конной статуе Теодорика Великого в Равенне мы знаем только из письменного предания. Величественную, византийски строгую бронзовую статую императора, красующуюся на ры-

ночной площади города Барлетты в Нижней Италии, считают изображением Феодосия, но правильнее видеть в ней фигуру Ираклия (610–641). Самой знаменитой статуей святого рассматриваемой нами эпохи считалось бронзовое изваяние апостола Петра в Петровском соборе в Риме, до той поры пока Викгофф не доказал, что ее следует отнести, самое раннее, к XII столетию. Несмотря на веские возражения Вентури и других, мы продолжаем разделять мнение Викгоффа; на позднее средневековье указывает уже внутренняя оживленность этой статуи при ее внешней неподвижности; кроме того, схематизированные таким образом завитки волос и бороды еще не встречаются в древнехристианской пластике. Статуэтки Доброго Пастыря получают в эту эпоху несколько иной вид (см. рис. 7): юноша держит в правой руке все четыре ноги лежащего на его спине ягненка; в левой руке у него – пастушеский посох. Лучшее других сохранившийся экземпляр таких статуэток, более грубых сравнительно с доконстантиновскими, находится в Латеранском музее. Два других принадлежат Константинопольскому музею, один – Афинскому Национальному музею и один – музею в Спарте. Уже места находок этих скульптур свидетельствуют об их эллинистическом происхождении.

В области древнехристианской рельефной пластики из множества посредственных рельефов на саркофагах и резных из кости изображений любопытны прежде всего некоторые произведения особого характера. Еще IV столетию принадлежит прямоугольный, теперь разобранный на части, ящичек слоновой кости в христианском музее Бреши, признаваемый мощехранивательницей (липанотекой). В его рельефах, отличающихся искусным разделением полей, спокойной ясностью композиции и уверенной чистотой форм,

сопоставлены вместе важнейшие события Ветхого Завета и Нового Завета.



Рис. 48. Распятие. Резной из дерева рельеф на дверях церкви св. Сабины в Риме. По Стриговскому

Эта изящная вещица — несомненно греко-восточного, вероятно малоазийского, происхождения. На рубеже IV и V вв. стоят вновь открытые для науки Ад. Гольдшмидтом деревянные двери портала церкви св. Амвросия в Милане. Главные панно обеих половинок заполнены рельефными изображениями из истории Давида, но они так попорчены и реставрированы, что только два панно, хранящиеся в архиве этой церкви, могут считаться еще подлинными. Их родина на-вряд ли может быть определена. Сохранившиеся знаменитые деревянные двери портала церкви св. Сабины в Риме, резанные в V столетии, очень важны для истории искусства. Их створки были украшены 28 удачно размещенными рельефными, роскошно обрамленными панно, из которых дошли до нас 10 малых

и 8 больших. 5 панно содержат в себе изображения новозаветных сюжетов, 13 представляют ветхозаветные сцены. На первой слева доске верхнего ряда изображено Распятие (рис. 48).



Рис. 49. Передняя колонна кивория в соборе св. Марка в Венеции.
С фотографии Найя

Три креста, обозначенные только концами поперечных брусьев, стоят в ряд перед фронтонами города. Спаситель почти вдвое больше разбойников. Все три фигуры нагие, и только их чресла прикрыты небольшими драпировками. Ступни их ног поставлены врозь. Формы здесь так грубы и безжизненны, как будто искусство, вводя в свои двери новое таинство, возвратилось к своему младенчеству. Но другие сцены, как, например, Взятие пророка Или на небо, или Вознесение Господне, выполнены лучше, живее и помещены в более богатой пейзажной обстановке; еще одухотвореннее и вместе с тем пластичнее такие композиции, как, например, торжественный апофеоз Церкви. Над этими дверями работали, несомненно, три разных резчика; был ли в их числе хотя бы один римлянин? Стриговский приводил основательные доводы в пользу малоазийского или сирийского происхождения всех этих рельефов.

Далее следует указать на мраморные амвоны из Фессалоник – произведения, важнейшие части которых находятся в Константинопольском музее. Здесь в отдельных фигурах, помещенных в нишах, изображено прибытие и поклонение волхвов. В середине сидит Богоматерь с Младенцем на лоне. Это греческая, свежая, хотя и суровая в декоративном отношении работа V в. Настоящим шедевром древнехристианской скульптуры является выложенное резными пластинками слоновой кости епископское седалище в Равеннском соборе, подаренное императором Оттоном III. По мнению Вентури, оно изготовлено в V в. в Константинополе, по Гревену – несколько позже в Александрии, по Стриговскому – в Антиохии, но, во всяком случае, на христианском Востоке. Из фигур, заполняющих собой междувитыми колоннами ниши передней стороны седалища, наиболее замечательна средняя фигура Иоанна Кре-

стителя. Из боковых рельефов следует отметить эпизоды из истории Иосифа; египтяне, с их париками, резко отличаются по типу от израильских пастухов; верблюды изображены с натуры. К числу пинающихся произведений древнехристианской пластики принадлежат также две передние алебастровые колонны кивория (балдахина над алтарем) собора св. Марка в Венеции. По определению Габеленца, они принадлежат началу VI в. и восточному – вероятно сирийскому – искусству. Быть может, они вывезены венецианцами в 1247 г. в числе других колонн из церкви в Поле. Каждая колонна (рис. 49) обвита девятью поясами рельефов, причем каждый пояс разделен девятью полукруглыми арками на колонках на ниши, в которых помещены изображения сюжетов, заимствованных из Нового Завета и апокрифических евангелий, выполненные высоким рельефом в роскошном стиле. Две задние колонки кивория – позднейшие подражания передним. Наконец, к вышеупомянутым скульптурам надо причислить, как это доказал Стриговский, шесть изогнутых, резанных из слоновой кости рельефов кафедры в Ахенском соборе. Они изображают «коптского святого верхом на коне», вероятно императора Константина, как поборника святой веры, стоящего воина, Исиду, nereид и две фигуры Вакха; смесь языческих и христианских мотивов, равно как и одичалые формы этих рельефов, – явные признаки их принадлежности эллинистическо-египетскому, уже полукоптскому стилю VII столетия. Затем весьма любопытны пластические произведения из камня и дерева (к художественно-промышленным изделиям из слоновой кости мы еще вернемся впоследствии), которые, в особенности после изысканий Стриговского, могут считаться руководящими памятниками для изучения местного древнехристианского искусства в различных кругах греческого Востока, равно как и

более далеких христианских стран. Во главе скульптур египетского круга должен быть поставлен относящийся, как можно думать, еще к IV в. эллинистическо-христианский деревянный резной рельеф Берлинского музея, изображающий изгнание варваров с религиозного праздника. С оживленными, подвижными фигурами воинов этого рельефа можно сравнить сражающихся всадников на огромном порфировом саркофаге Ватиканского музея в Риме, принимаемом за гробницу матери Константина. Фрагменты подобных саркофагов были найдены не только в Константинополе, но и в Александрии. Из Египта и сам порфир. Поэтому мы должны предполагать, что не только саркофаг матери Константина, но и его пандан в Ватикане — украшенный завитками лозы и крылатыми малютками-гениями, собирающими виноград, знаменитый порфировый саркофаг, в котором была погребена дочь Константина, изготовлены в Александрии. В VI столетии вырезаны полные жизни деревянные рельефы церкви Эль-Му-Аллака в Старом Каире, изображающие Вход Господень в Иерусалим и Вознесение. Спаситель представлен, как в византийском искусстве, сидящим на осле не по-мужски, а по-женски. Затем коптскому искусству VII столетия принадлежит египетский гробничный рельеф с изображением оранты, в собрании Голенищева в Петербурге. Но большинство произведений коптской каменной скульптуры, собранных главным образом в музее Гизы, не настолько интересно в художественном отношении, чтобы стоило останавливаться на них. К египетскому художественному кругу ближе всего примыкает сирийско-палестинский, на главные памятники которого, как, например, на колонны кивория церкви св. Марка в Венеции, уже указано нами выше. Другой важной художественной провинцией того времени была Малая

Азия. Во главе малоазийского круга, мы, вместе со Стриговским, ставим прекрасный мраморный рельеф Берлинского музея с изображениями Христа и апостолов почти в натуральную величину. Благородство форм, которым отличается фигура юного Спасителя, заставляет отнести это, к сожалению несколько выветрившееся, произведение к IV столетию, несмотря на присутствие нимба с крестом, появляющегося на Востоке раньше, чем на Западе. Христос, в позе античного оратора, стоит между двумя апостолами в увенчанной фронтоном нише; словно чеканенные, обработанные сверлом колонки и антаблемент этой ниши позволяют привести в связь с Малой Азией также и найденные на Западе памятники пластики с подобными архитектурными формами. В Константинополе, зависевшем от Малой Азии, сохранились богатые фигурами рельефы на четырех сторонах воздвигнутого Феодосием в 390 г. пьедестала египетского обелиска, на которых изображены фигуры в неподвижных позах во время церемонии, и фрагменты спиральных рельефов с колонны Аркадия исторического содержания. Но особенно любопытны два обвитых натурально изваянной виноградной лозой барабана колонны в Константинопольском музее, с очень жизненными изображениями животных и уже несколько схематичными человеческими фигурами, например в «Крещении». В противоположность сирийско-египетскому кругу Малая Азия и Константинополь образуют круг, который впервые можно назвать византийским; к этому кругу в занимающую нас эпоху должно причислить и старую Грецию. На Западе как на главные памятники древнехристианской пластики следует указать прежде всего на сохранившиеся в большом количестве саркофаги. Заботясь об их художественности, христиане, как раньше и язычники, старались украшать и освящать последние тесные приюты

своих дорогих покойников, и хотя художественные саркофаги иногда заказывались в чужих краях, однако большинство изготовлялось в тех местах, где они использовались. Рим чрезвычайно богат древнехристианскими мраморными гробницами, лицевые стороны которых, как доказал это Свобода, носят на себе следы некогда бывшей на них раскраски или позолоты. Главная сторона римских саркофагов, как правило, подразделена на компартименты и украшена рельефами таким образом, что все свободное пространство занято симметричными изображениями. В середине часто помещаются главные изображения или же поясные портреты умерших в круглом обрамлении, по углам — соответствующие друг другу здания, деревья, парадные седалища или декоративные фигуры. Изображения нередко следуют одно за другим без перерыва, так что границы отдельных сюжетов определяешь скорее умом, чем глазом. Но часто рельеф расчленен в вертикальном направлении, обычно посредством аркад, а иногда деревьев; нередко встречается и горизонтальное расчленение, дающее два яруса изображений. В выполненных высоким рельефом украшениях послеконстантиновских саркофагов все еще заметны отголоски античного искусства. Крылатые маленькие гении держат круглые рамы портретов; Амур обнимается с Психеей; «Соль» и «Луна» (солнце и месяц) царят на небе. На одном саркофаге Арльского музея мы видим Диоскуров, символизирующих собой верность. Христианские изображения, безусловно преобладающие, начинаются, как мы видели (см. рис. 7), Добрым Пастырем и другими символами, затем в существенных чертах своих примыкают к катакомбному циклу и мало-помалу превращаются в целые ряды композиций на библейские темы. На саркофагах появляются теперь сюжеты, чуждые катакомбной живописи; из Ветхого

Завета берутся, например, Сотворение человека, Изгнание прародителей из Рая и Взятие на небо пророка Илии, изображенное на боковой стороне одного римского саркофага, хранящегося в Луврском музее; из Нового Завета, например, Христос во храме, Лобзание Иуды и Вознесение Господне, связанное на одном ватиканском саркофаге с изображением неба в виде дуги над головой человеческой фигуры, олицетворяющей землю. Однако Распятие еще отсутствует и на этих саркофагах, большинство которых относится к 350–500 гг. Все саркофаги VI в. отличаются уже бедностью или грубостью форм.



Рис. 50. Саркофаг Юлия Басса в Ватиканских Гротах в Риме.
С фотографии Данези

Весьма любопытен изданный Гризаром саркофаг Юлия Басса (рис. 50), хранящийся в сумраке Ватиканских Гротов. В имеющейся на нем надписи указан 359 г., но, по мнению Ригля, не год изготовления саркофага, который, вероятно, древнее, а год положения в него покойника. Украшающие его рельефные изображения, расположенные в два ряда, один над другим, и отделенные друг от друга витыми колонками, представляют фигуры еще хорошей работы и благородных

пропорций. В верхнем среднем поле сидит на престоле юный Спаситель; под его стопами – небо, изображенное в виде покрывала, дугообразно вздувающегося над головой небесного Бога. В нижнем среднем поле представлен въезд Спасителя в земной Иерусалим. Из прочих римских саркофагов укажем на более поздний саркофаг Латеранского музея (по указателю Фикера № 104), некогда находившийся в церкви св. Павла (рис. 51). Середину верхней полосы занимает круглая рама с портретами супружеской четы, для которой саркофаг был предназначен. Библейские сцены, обнаруживающие уже некоторый параллелизм в чередовании ветхозаветных сюжетов с новозаветными, следуют как в верхнем, так и в нижнем ряду одна за другой непрерывно; разграничение одной сцены от другой состоит единственно в том, что их смежные фигуры повернуты спиной друг к другу.

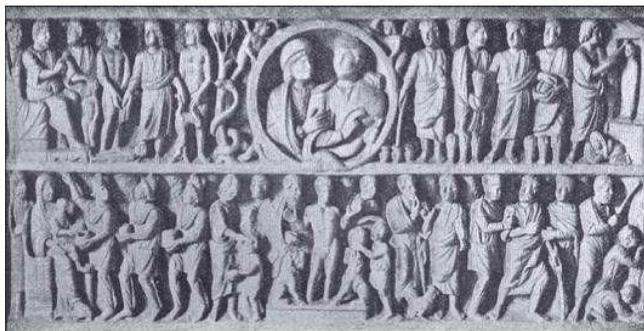


Рис. 51. Римский христианский саркофаг в Латеране.
С фотографии Алинари

Христианскими художественными произведениями рассматриваемого рода вне Рима особенно богата Южная Франция. Эти произведения прославлены изданиями Ле-Блана, проложившего путь к их изучению. В

одном Арле находится 79 христианских саркофагов, близко похожих на римские, тогда как 16 тулузских и 8 нарбоннских саркофагов отличаются от первых своей суживающейся книзу формой. Но и в Италии древнехристианские саркофаги сохранились не в одном Риме. 11 находятся в пизанском Кампо-Санто. Многочисленны и своеобразны саркофаги Равенны. Уже они одни убеждают в невозможности смотреть на равеннское искусство как на преемник римского. В их общей форме прежде всего бросаются в глаза высокие крышки, напоминающие собой гонтовые и бревенчатые кровли; они часто украшены монограммами, крестами или венками. Затем в их изображениях нет римской скучности. Библейские сцены, состоящие из небольшого числа симметрично расположенных фигур, обычно рассеяны по гладкой поверхности плиты, причем выбор сюжетов очень ограничен. Часто в середине передней стороны изображен только стоящий или восседающий на троне Спаситель, к которому с обеих сторон подходят святые со свитками или венцами в руках, покрытых краем одежды; все пространство рельефа ограничено пальмами и характеризуется как отрезок Вселенной. На боковых сторонах бывают иногда представлены, как, например, в одном саркофаге Равеннского музея, библейские события. Место самого Спасителя часто занимает стоящий на холме Агнец Божий; в таком случае святых по сторонам Спасителя заменяют ягнята, как, например, мы видим это на саркофаге мавзолея Галлы Пладиции. Но вместо Агнца нередко изображен просто крест или монограмма имени Христова, как, например, на саркофаге св. Феодора в церкви св. Аполлинария in Classe, где, сверх того, вместо ягнят изображены павлины, а вместо пальм – вьющиеся виноградные лозы (рис. 52). Равеннские саркофаги с фигурными композициями вообще древнее украшенных

одними символами. По ним лучше всего видно, как быстро угасала пластика после эпохи расцвета Равенны.

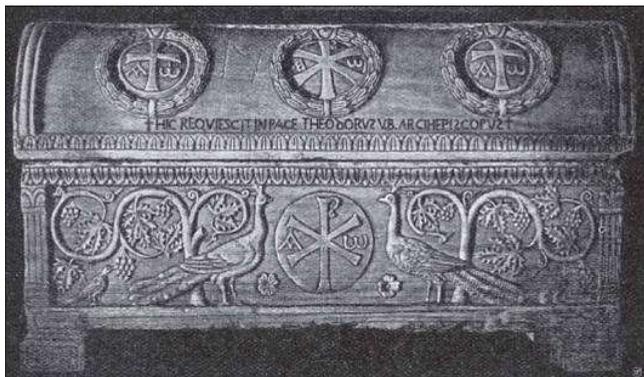


Рис. 52. Саркофаг св. Феодора в церкви св. Аполлинария in Classe в Равенне. С фотографии Риччи

Тесно ограниченную, хотя и богатую саму по себе художественную область пластики представляет мелкая древнехристианская резьба по слоновой кости, среди продуктов которой главную роль играют двойные доски (диптихи), отдельные пластинки и прямоугольные или круглые ящички. Штульфаут пробовал распределить важнейшие из дошедших до нас раннехристианских изделий из слоновой кости по школам римской, миланской, равеннской и монцской. Но это деление нельзя установить на самом деле. Идти по лабиринту исследования этой области в настоящее время всего надежнее под руководством Гревена и Фёге.



Рис. 53. Диптих консула Феликса 420 г. По Вентури



Рис. 54. Пилат, передающий Христа народу. Резьба по слоновой кости. С фотографии

Из диптихов, внутренние стороны которых предназначались для письма, а внешние были украшаемы резьбой, так называемые консульские диптихи были наследием языческого Рима. Консулы и другие

правительственные лица раздаривали украшенные их портретами диптихи в торжественные и праздничные дни. К 406 г. относится диптих консула Аниция Проба в ризнице Аостского собора, к 420 г. — доска от диптиха консула Феликса в Парижской Национальной библиотеке (рис. 53). На этой доске представлен дородный сановник в парадной одежде, стоящий между занавесками балдахина; V столетию, вероятно, принадлежат также четыре известные пластинки Британского музея, составлявшие части ящика, с изображениями поучающего Христа, Суда Пилата (рис. 54), Распятия и Воскресения; большеголовые и приземистые фигуры расположены тем не менее довольно хорошо. По нашему мнению, эти рельефы скорее римского, чем греческого происхождения. Этим и другим подобным произведениям можно противопоставить диптих Галлы Пладиции в соборной ризнице Монцы, с его длинными и тонкими фигурами, исполненный, очевидно, на другой, более близкой к греческому Востоку почве. Вообще, уже а priori можно заключить, что резьба по слоновой кости произошла из Африки, родины этой кости, и ведет свое начало не из Рима, а с Востока. Лучшие изделия этого рода, если они даже и римского происхождения, сработаны, несомненно, руками греческих мастеров; образцом может служить, например, великолепная пластина Мюнхенского Национального музея, в нижней части которой изображены Жены-мироносицы у Гроба Господня, а наверху, справа, — Вознесение Христово. Настоящим греко-восточным духом веет от драгоценной таблетки Британского музея V в. (рис. 55), изображающей крылатого ангела, нечеловечески мощную и вместе с тем очень натуральную фигуру, стоящую на ступенях роскошно орнаментированной полукруглой ниши. Часто упоминаемый диптих Берлинского музея, с изображениями на одной

доске бородатого Спасителя между апостолами Петром и Павлом (рис. 56), а на другой – Богоматери, сидящей на престоле между крылатыми ангелами, принадлежит VI в. и близок по стилю к равеннскому епископскому седалищу.



Рис. 55. Крылатый ангел. Резьба по слоновой кости.
С фотографии

Еще ряд подобных произведений может быть, со значительной степенью вероятности, включен в сирийско-египетский круг. Сирийско-египетской признают, например, небольшую овальную коробку из слоновой кости в Берлинском музее, с рельефами, изображающими эпизоды юных лет Спасителя.



Рис. 56. Спаситель с апостолами Петром и Павлом.
Рельеф на слоновой кости. С фотографии

Во главе эллинистическо-александрийских изделий подобного рода нужно поставить знаменитую пиксиду Берлинского музея, относящуюся к IV столетию; на одной ее стороне тонким рельефом изображен юный Спаситель среди апостолов, на другой – Жертвоприношение Исаака. К числу лучших эллинистическо-александрийских изделий несколько более позднего времени принадлежит много раз описанная доска императорского диптиха в Луврском музее, происходящая из коллекции Барберини в Риме, с изображением императора – вероятно, Константина Великого – верхом на коне, как победителя в борьбе за святую веру. Александрийско-византийским можно признать рельеф Трирского собора, представляющий перенесение мощей в одну из константинопольских церквей; уже египетско-коптской признает Стриговский резную «доску

Христа» Равеннского музея с очень вытянутыми фигурами. И в этой области научное исследование еще далеко не сказало своего последнего слова.



Рис. 57. Бронзовая медаль с изображениями апостолов Петра и Павла. По Вентури

Древнехристианские металлические изделия, имеющие художественное значение, встречаются реже, чем хорошая резьба по кости. Среди серебряных сосудов почетное место занимает открытый в 1894 г. четырехугольный сосуд церкви Сан-Назаро в Милане, справедливо приписываемый Гревеном эллинистическому Востоку. На крышке изображен Спаситель между хлебами и рыбами, по четырем сторонам – Богоматерь и три ветхозаветные сцены, еще наполовину в перспективной манере. Великолепная раннехристианская бронзовая медаль, принадлежащая христианскому музею Ватикана (рис. 57), изображает характерные головы апостола Петра, с короткими волосами, и апостола Павла, с лысой головой. Одна из самых красивых бронзовых ламп рассматриваемого времени, имеющая вид судна с парусом, находится в музее Уффици во Флоренции. Кормчий этого судна символизирует

собой Христа; на носу стоит молящийся матрос. Упадок и изменение форм в произведениях прикладного искусства происходят везде по тем же законам, что и в больших чисто художественных произведениях. Только там, где новый мир форм сталкивается со старым, мы вправе ожидать новых откровений. Поэтому нам надо окинуть беглым взглядом еще германский Север, шедший собственным путем именно в этой области. Вестготские, лангобардские и франкские металлические изделия VI и VII вв. свидетельствуют о существовании внутренней связи во всем германском прикладном искусстве этой эпохи, еще родственном искусству первобытных и полукультурных народов.



Рис. 58. Даниил между двумя львами. Металлическое украшение меровингской эпохи. По Линденшмитцу

В германских металлических изделиях этой поры, служивших религиозным целям, христианские символы и фигурные изображения лишь изредка примешиваются к знакомым нам орнаментальным мотивам

языческой эпохи меровингского искусства (см. т. 1, рис. 546). С одной стороны, для украшения металлических блях употребляется роскошная, но грубая, явившаяся, вероятно, в сасанидском царстве ячеистая глазурь (*verroterie cloisonnee*), в которой узор обычно составлен из красных камней или стекловидных паст, разделенных металлическими перегородками, с другой стороны, по нашему мнению, древнегерманская неправильная ленточная или ременная плетенка с головами животных, наряду с которой появляются треугольники, ромбы, круги, диски, розетки и новый вид плетения с широкими петлями, тогда как лиственный орнамент, неудачно подражающий античному, встречается только у меровингских франков, притом лишь накануне каролингской эпохи. К концу VI столетия относится богато украшенная красными камнями золотая корона лангобардской королевы Теодолинды в ризнице Монцского собора; VII в. принадлежат родственные по стилю вестготские короны в музее Клюни в Париже и в Королевском арсенале (*Armeria Real*) в Мадриде. В меровингских могилах находят, с одной стороны, плоские христианские кресты, покрытые древними языческими орнаментами, с другой – бляхи обычного вида, украшенные древнехристианскими фигурными изображениями. Насколько бесформенно выполнялись эти последние, показывает, например, изображение Даниила во рву лвином на одной бляхе, найденной в могилах Лавиньи (рис. 58); но принцип симметричного заполнения четырехугольной поверхности и здесь соблюден с ненарушимой последовательностью. Особенно знамениты изделия золотых дел мастеров, принадлежащие той части франкского государства меровингов, которая входит теперь в состав Франции. Епископы соперничали здесь с королевским двором в украшении церквей драгоценностями. Этого мало: в

лице св. Элигия, епископа Нойонского (588–659), мы встречаем здесь художника, пользовавшегося большой славой. Золотых дел мастера до сего времени считают его своим покровителем. До самой французской революции еще сохранялись великолепные произведения, выпедшие из его рук, например чаша церкви Шелльского аббатства, близ Парижа. Шедеврами св. Элигия были балдахины над гробницами св. Мартина в Туре, св. Геновевы в Париже и св. Дионисия в Сен-Дени. Из еще существующих произведений св. Элигию приписывается нижняя половина трона Дагоберта I в Парижской Национальной библиотеке. Кроме того, во многих церквях северо-востока Франции сохранились алтарные украшения (retables) и мощехранительницы, в которых отражается его художественное направление. На них также довольно часто встречаются неуклюжие фигуры, но вообще все они стоят на почве меровингской орнаментики. Уже произведения этого рода заставляют нас предчувствовать, что призванием Центральной Европы было поставить христианское искусство лицом к лицу с новыми задачами. История христианского искусства до VIII столетия напоминает нам собой «белую ночь» тех стран, где вечерняя заря сливается с утренней. Вечерняя заря римско-эллинистического искусства была вместе с тем утренней зарей искусства христианского. В послеконстантиновскую эпоху главные европейские центры, Рим, Константинополь, Милан и Равенна, в течение некоторого времени держатся особняком один от другого, разрабатывая каждый по-своему художественные влияния, идущие с эллинистического и Дальнего Востока. Что Рим, духовная столица христианского мира, не принимал никакого участия в образовании христианского искусства, конечно невероятно; достаточно одного взгляда на римские катакомбы, базилики, мозаики и

саркофаги, чтобы остеречь нас от недооценки художественных заслуг Вечного города. Но из того обстоятельства, что в Риме, после его двухтысячелетнего, почти непрерывного духовного владычества над миром, больше всего сохранилось памятников древнехристианского искусства, было бы ошибочно делать вывод, что Рим в рассмотренное нами время был исходным пунктом и главным средоточием художественного движения. Причины, побуждавшие римских императоров переселяться в Милан, Равенну, Константинополь, мешали Риму удерживать за собой руководство в искусстве; с другой стороны, то обстоятельство, что Константинополь сделался главным политическим центром империи, легко объясняет нам, почему именно здесь, на берегах Босфора, Золотого Рога и Мраморного моря, художественные импульсы, шедшие из Малой Азии, Сирии и Египта, всего раньше и решительнее привели к тем преобразованиям форм, которые создали византийский стиль, а потом положили на Западе начало романскому стилю.

Книга вторая

Искусство раннего Средневековья (VIII–XI вв.)

I. Искусство христианского востока (около 700–1050 гг.)

1. Введение. Византийское зодчество

Новый период, который мы назовем, в противоположность христианской древности, ранним средневековьем, постепенно сменял старый. Он был обусловлен и ограничен – после того как победа ислама окончательно подавила эллинизм переднеазиатских и египетских культурных центров, погрузившийся уже в древнехристианскую эпоху в «объятия Востока», – в Византии могуществом и пышностью македонской династии, а на Западе Европы – блестящим главенством каролингской и оттоновской империи. Как там, так и здесь светские и духовные властители сознательно стремились поддерживать связь с классической древностью, ослабленную тем направлением, которое приняло христианское искусство эллинизированного, но теперь снова делавшегося самобытным западноазиатского Востока. То обстоятельство, что все это шедшее с Востока движение (на наш взгляд, в существенных чертах правильно охарактеризованное Стриговским) ограничивалось зодчеством и орнаментикой, тогда как скульптура и живопись, регрессируя и уклоняясь в сторону, тем не менее не покидали, по крайней мере в отдельных формах, старой эллинистической основы, будет понятно само собой, если принять в соображение декоративный характер позднего восточного искусства. Этот процесс преобразования архитектуры и орнаментики в восточном духе, совершившийся под влиянием материковых стран Малой Азии, Сирии и

Египта, в Византии был уже закончен (с сохранением, насколько было возможно, эллинистической основы), в то время когда на Западе, воспринимавшем восточные течения частью через Константинополь, частью через Равенну и Милан, частью же, в чем мы согласны со Стриговским, через древнюю колонию ионийцев, Марсель, – новые формы еще только слагались. Изучая их развитие, мы не считаем возможным совершенно упускать из виду эллинистическую традицию, шедшую через Рим. Вообще на эволюцию художественных стилей, часто крайне запутанную, мы не можем смотреть так просто и односторонне, как некоторые другие исследователи. Именно в области каролингского и оттоновского искусства с полной ясностью обнаруживаются римско-эллинистические традиции, и именно на почве Рима раннехристианская восточная традиция, носителями которой были монастыри, слилась потом с особенными, северными элементами в так называемый романский архитектурный стиль, зачатки которого заметны уже в конце этой эпохи. Тем не менее знакомство с искусством раннего средневековья мы должны начать с Востока. Потеряв южные и восточные провинции, отторгнутые арабами, Византийская империя в своих новых границах стала только крепче и сплоченнее. Константинополь был, несомненно, самым могущественным, богатым и пышным европейским городом того времени. Его корабли бороздили все моря; его богато украшенные костюмы определяли моду всех городов; его шелковые и золотые изделия наводняли собой все страны, но неприкладное искусство приходило здесь в упадок. Насмешки победоносных исповедников Аллаха над почитанием икон, принявшим характер настоящего идолопоклонства, нашли отклик и на берегах Босфора. Императоры поставили себе задачей вернуть народ к культуре первых времен христианства, не

знавшему икон. Лев III Исавр, с целью препятствовать наиболее грубым проявлениям иконопочитания, в 726 г. повелел вешать церковные образа повыше, а в 728 г. совершенно запретил поклоняться им; Константин V в 754 г. приказал замазать известкой также церковные мозаики и фрески, и хотя императрица Ирина в 788 г. восстановила почитание икон, однако большинство императоров первой половины IX в. были такими же иконоборцами, как и ее предшественник Лев IV. Только со смертью императора Феофила (829–842) иконоборство прекратилось, когда вдова этого государя, императрица Феодора, возвратила церквам их прежние святыни. Иконоборство привело все изобразительные искусства в одинаково плачевное состояние. Даже архитектура в течение двух столетий (659–850) оставалась скованной. Разбила эти цепи только могущественная, покровительствовавшая искусству македонская династия (867–1056). При ней все искусства воспрянули к новой жизни. Средневековое византийское искусство первой цветущей поры пониманием форм, богатством красок и техническими познаниями превосходило искусства всех других европейских стран. Уже основатель македонской династии Василий I (867–886), строя и реставрируя здания, содействовал развитию обширной деятельности во всех отраслях архитектуры. При нем и при его преемниках Большой императорский дворец в Константинополе благодаря новым круглым залам и куполам получал все более и более восточный характер; в то же время в церковном зодчестве старый базилический стиль, вполне перейдя на Запад, уступил в Греции свое место центральной и полубазилическим системам храмостроительства.

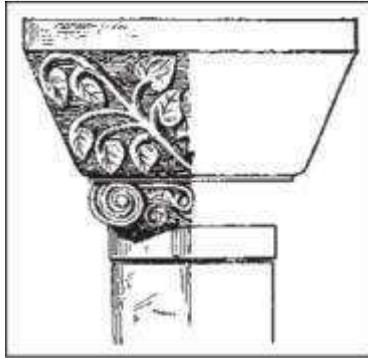


Рис. 59. Ионическая капитель со скошенными сторонами македонской эпохи Константинополя. По Стриговскому

Пятикупольная система развивалась все дальше и дальше. Но при этом некоторые церкви македонской эпохи (изучением которых мы обязаны главным образом Шуази, Байе, Стриговскому и Вульффу) сохраняли еще старое расположение пространства и распределение масс, тогда как в небольших церквях выказывались уже особенности нового архитектурного стиля, получившего окончательное господство в последующую эпоху. В церквях этого нового направления внешний вид расчленен более сложно, а интерьеры более изящны. Наружные стены, по образцу церкви св. Ирины, возобновленной в VIII столетии, оживляются в Константинополе чередующимися рядами кирпича и тесаного камня. Окна превращаются в узкие, высокие отверстия, нередко разделенные на два или три пролета с полуциркульным верхом. Между куполом и крышей вставляется цилиндрический или многогранно-призматический «барабан», украшенный снаружи аркадой из полуколонн, связанных циркульными арками; эти последние, врезуясь в нижний край купола, придают ему зубчатый и волнистый вид. Внутри – по-прежнему богатая мозаика, преобладает крестообразная

форма, подчеркнутая коробовыми сводами и обусловленная четырьмя свободно сидящими главными подпорами среднего купола (расстояние между ними равнялось ширине абсиды); при небольших размерах здания эти подпоры уже не состоят из массивных четырехгранных столбов, нередко соединяющихся с окружающими стенами, а превращаются большей частью в стройные колонны. Сооружений этого рода сохранилось в Константинополе чрезвычайно мало. От константинопольских дворцов осталась только великолепная трехэтажная развалина со стройными полуциркульными арками, известная под названием Текфур-серай. Ее наружные стены облицованы красным кирпичом и плитами желтовато-белого мрамора, образующими красивые узоры. Мы не будем возвращаться к подземным водоемам, колонны которых в эту эпоху обычно увенчаны так называемой ионической импостной капителью (рис. 59), в которой ионическая, снабженная волютами подушка придавлена импостом. Древнейшая из сохранившихся церквей (873–874) македонского времени находится в Скрипу, в Беотии. Два взаимно пересекающихся коробовых свода подчеркивают, как в ее внешнем виде, так и во внутреннем, общую крестообразную форму плана; подобно почти всем македонским церквам этого времени, она имеет три абсиды, но купол у нее только один, с восьмигранным снаружи и цилиндрическим внутри барабаном, возвышающимся над средокрестием (рис. 60). Это типичная крестообразная купольная церковь. Можно, вместе с Вульфом, принять, что и некоторые «купольные базилики», которые мы встречали (см. рис. 18 и 19) в предшествовавшую эпоху на малоазийской почве, были воздвигнуты лишь накануне рассматриваемого нами периода, а главное сооружение в этом роде, церковь Успения Богородицы (Коймисис) в Никее, при-

надлежит македонскому времени. Эта церковь, с ее перекрытыми коробовым сводом боковыми кораблями и с обширным нартексом, представляет собой главный образец полубазиличных купольных церквей.

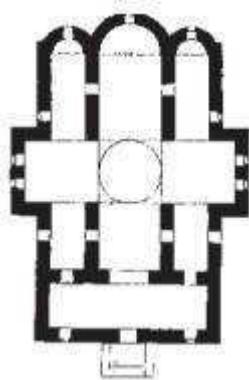


Рис. 60. План монастырской церкви в Скрипу, в Беотии.
По Стриговскому

К началу XI столетия относится великолепнейшая из всех византийских церквей Греции – главная церковь знаменитого монастыря св. Луки в Стириде, в Фокиде, – здание, которому Шульц и Барнсли посвятили специальное сочинение; полу столетием позже построена церковь монастыря в Дафни близ Афин. Обе эти церкви увенчаны огромными, в ширину трех абсид, куполами, покоящимися на восьми столбах, связанных системой контрфорсов в одно массивное и прочное целое. Подобную конструкцию мы находим в церкви св. Никодима в Афинах (1045), главный купол которой окружен 12 малыми куполами. Переходное место между старой и новой системами занимает любопытная церковь Неа Мони на острове Хиос, построенная между 1042 и 1056 гг. Система восьмиугольных подпор, характеризующая интерьер церквей монастыря св. Луки и

монастыря Дафни, здесь отсутствует, или, точнее сказать, выражена посредством восьми пар прислоненных к главным стенам двойных колонн, поставленных друг на друга. Купол лежит прямо на четырехугольнике окружающей стены, всю ширину которой с восточной стороны занимают три абсидные ниши.

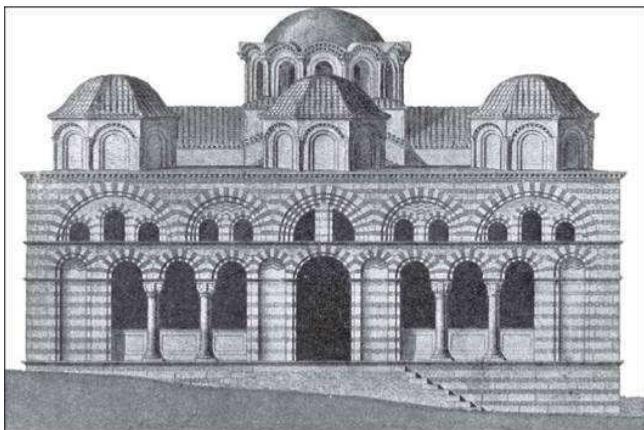


Рис. 61. Западная сторона церкви Богоматери в Константинополе.
По Зальценбергу

Более изящный стиль представлен в Константинополе церковью Богоматери, Агия Феотокос (рис. 61), сооруженной, по мнению Шуази, Байе и других, в IX столетии. Здесь барабан среднего купола поддерживают четыре круглые колонны, соединенные арками; в основании его – четыре «паруса»; три более низких купола высятся над нартексом; абсида открывается наружу аркадой, барабаны куполов украшены снаружи также аркадами; облицовка стен – двухцветная. В небольшой старой кафедральной церкви Панагия Горгопико в Афинах уже выказываются многие особенности нового стиля. Из других афинских церквей вполне выражают его красиво расчлененная церковь Капникарая и пер-

ковь Феотокос (Богоматери), но образцовым памятником этого стиля должна быть признана малая церковь того же названия в монастыре св. Луки в Фокиде, высокий купольный барабан которой особенно грациозно возвышается на параусах, поддерживаемых колоннами.

В македонское время начинают основываться монастыри на далеко вдающейся в море святой Афонской горе, занимающей одну из кос Халкидского полуострова. Главные здания 20 афонских монастырей, в которых еще и теперь продолжает существовать византийское искусство, обычно окружены, по показанию Генриха Брокгауза, четырехугольным двором; его середину, в противоположность западным монастырям, занимает отдельно стоящая купольная церковь, специальный тип которой сложился, однако, уже несколько позже.

2. Живопись (между 717–1057 гг.)



Рис. 63. Молящаяся Богоматерь. Мозаика в церкви Коймесис в Никее. По Вульффу



Рис. 62. Император поклоняется Христу, сидящему на престоле.
Мозаика в нартексе храма св. Софии в Константинополе.
По Зальценбергу

Живопись и скульптура пострадали от иконоборства, разумеется, гораздо больше, чем архитектура. Живопись укрылась за стены монастырей, но и тут не была в полной безопасности от гонителей икон. Тем не менее некоторые из дошедших до нас мозаик, по исследованиям Смирнова и Вульфа, по-видимому, восходят ко времени иконоборческих императоров из дома Льва Исавра (717–741). При императрице Ирине (797–802), на некоторое время прекратившей гонение на иконы, исполнены мозаики в алтарном пространстве церкви св. Софии в Фессалониках. Как в большинстве византийских церквей, в абсиде этой церкви представлена сидящая на украшенном драгоценными камнями троне Мать Божия, с Младенцем на руках. Вероятно, немногим позже изготовлена мозаика алтарного пространства в церкви Успения Богородицы в Никее, относимая Дилем только к XI в. Как исключение, здесь в абсидной мозаике Богоматерь изображена не сидящей, а стоящей и прижимающей Младенца к своей груди; по ту и другую сторону от нее – длинные фигу-

ры крылатых ангелов, облеченных в узорчатые одежды и славословящих Господа. Большой свежестью, ясностью и чистотой рисунка, правильной моделировкой и более живым колоритом отличаются мозаики времени Василия I – так называемого византийского ренессанса последней четверти IX столетия. К их числу принадлежат великолепные мозаики храма св. Софии в Константинополе, прежде всего – часто упоминаемая и воспроизводимая мозаика нартекса (рис. 62), в которой изображен, у ног сидящего на престоле Спасителя, коленапреклоненный бородатый император, в короне, с распростертыми руками; подле Спасителя, в круглых медальонах, помещены благородные по стилю погрудные лики Богоматери и архангела Михаила. Затем сюда же относится мозаика купола в фессалоникийской церкви св. Софии; в середине представлен возносящийся на небо Спаситель, а вокруг него, по краю купола, Богоматерь, апостолы и ангелы в позе орантов. Благородные фигуры и полные экспрессии лица характеризуют и эту художественную и внутренне одухотворенную композицию. Образцом монументального византийского искусства X в. служит прежде всего обширное (оконченное уже в начале XI столетия) мозаичное украшение, покрывающее интерьер главной церкви упомянутого выше монастыря св. Луки в Фокиде. И здесь в абсиде изображена Царица Небесная, сидящая на роскошном престоле. В середине главного купола красовалась (теперь погибшая) суровая и величавая фигура Христа Вседержителя; сонм апостолов, архангелов, святых епископов и монахов и здесь окружает Владыку Вселенной. В нартексе поясные изображения угодников Божиих и гигантские фигуры апостолов чередуются со сценами уничтожения и славы Господних; над входной дверью помещено изображение Христа Вседержителя. Строгая последовательность

задуманного ряда композиций и глубокий золотой фон объединяют отдельные изображения в величественное идейное и художественное целое как с внутренней, так и с внешней стороны. В некоторых мозаиках еще отражается традиция лучших времен македонской династии; но их стиль угловатее, жестче, неповоротливее. Черные контуры фигур более грубы, компоновка сцен крайне неумелая, на лицах застыло печальное выражение. В изображениях постепенно начинает преобладать мрачный аскетический характер. К 1025 г., как указал Диль и подтвердили потом исследования Вульфа, относятся мозаики нартекса в церкви Успения Богородицы в Никее: над порталом полуфигура оранты с воздетыми руками (изображающая, очевидно, Богоматерь) имеет еще довольно чистые формы, разрез глаз – миндалевидный, зрачки полузакрыты верхними веками (рис. 63); в середине плоского купола – золотой крест, в парусах – евангелисты, в круглых медальонах над ними – Христос, Иоанн Креститель и двое святых. В этих последних изображениях упадок форм выказывается уже с достаточной ясностью. Наконец, самому концу македонской эпохи (1042–1058) принадлежат мозаики церкви Неа Мони на острове Хиос. В абсиде представлена Богоматерь, стоящая (как исключение) без Младенца, в позе оранты; в куполе – Христос Вседержитель, на парусах – сидящие фигуры евангелистов и шестикрылые серафимы. Сцены из земной жизни Спасителя, хоры ангелов и фигуры апостолов дополняют этот цикл изображений, примыкающих уже к более поздним памятникам византийской живописи. Сплошной золотой фон, широкие, часто красные контуры, ограниченное употребление пейзажных и архитектурных задних планов характерны для церковных мозаик всей этой эпохи. Но тогда как вначале при повторениях той или другой композиции детали тракто-

вались свободно, с течением времени эта свобода суживается все более и более и, наконец, уступает место полному господству определенных правил. Наряду с искусством, имевшим общественный характер, и в эту эпоху останавливает на себе наше внимание монастырское и кустарное искусство миниатюр. Лишь небольшое число византийских лицевых рукописей может быть приписано эпохе иконоборства. Заслуживает внимание то, что по указанию Лабарта и Кондакова именно в этих рукописях миниатюры в тексте встречаются сравнительно редко, уступая место художественно орнаментированным инициалам (подобные же инициалы, только более характерные, появляются одновременно и на Западе). К IX столетию относится, например, греческая рукопись Четвероевангелия, которая находится в Британском музее (Арондельское собрание) и в которой инициалы составлены из рыб, птиц или человеческих тел; тому же времени принадлежат греческие рукописи монастыря св. Екатерины на Синае, представляющие полное развитие этой своеобразной манеры орнаментации инициалов. Только по окончании иконоборства миниатюра снова вступает в свои права.

В средневековом византийском иллюстрировании псалтырей, составляющем одну из главных отраслей миниатюрной живописи, различают два направления, исследованием которых, после Шпрингера и Кондакова, занимался Тикканен. Церковное, или монашески-богословское, как его называли, направление является вместе с тем и народно-символическим. Многочисленные иллюстрации, имеющие целью поучение и наставление в духе христианской Церкви, сопровождают текст в виде легко набросанных на полях и раскрашенных рисунков, состоящих из небольшого числа фигур на фоне пергамента.



Рис. 64. Хвастуны. Миниатюра из хлудовской Псалтыри
Никольского монастыря под Москвой. По Тикканену

Всегда фантастичные, они обнаруживают нередко, при передаче метафорических образов псалмов, своего рода чувство действительности: лицемеру крылатый ангел вырывает огромными клещами язык; злой действительно падает в вырытую им яму; безбожники, «возметаемые, как мякина ветром», падают на струю воздуха, выдуваемого юношей из рога. Что приходит в голову художнику при каждом стихе, то он и рисует. Главный памятник этого направления – хлудовская Псалтырь, принадлежащая Никольскому монастырю, близ Москвы, и написанная, по всей вероятности, в конце XI столетия. В ее миниатюрах фигуры еще коротки и приземисты; лица по большей части лишены экспрессии, но жесты фигур выразительны и жизнен-

ны. Среди красок, местами слегка прафированных золотом, преобладают васильково-голубая, желтая охра, бледно-розовая, тускло-зеленая, коричневая и пурпурная. Насколько причудливо изображены, например, хвастуны (псалом 72, 9; «Поднимают к небесам уста свои, и язык их расхаживает по земле»; рис. 64), настолько же проста и вместе с тем торжественна композиция, представляющая между восходящим и заходящим солнцем пророка Аввакума, который указывает на изображенного над ним Спасителя как на единое и незаходящее солнце (рис. 65).



Рис. 65. Пророк Аввакум. Миниатюра из хлудовской Псалтыри Никольского монастыря под Москвой. По Тикканену

С этим церковным, или народно-символическим, направлением псалтырной живописи в X столетии начинает состязаться другое, светско-придворное направление, заботящееся не столько о соблюдении тесной связи иллюстраций с текстом, сколько об украшении книги большими художественными композициями.

Важнейший из памятников этого направления – знаменитый кодекс Парижской Национальной библиотеки № 139, быть может, самая прекрасная в ряду всех иллюстрированных рукописей. Из ее 14 миниатюр величиной с лист первые 7 прославляют исключительно царя Давида, другие воспроизводят различные ветхозаветные события. Исполнение их неодинаково. Некоторые миниатюры проникнуты настоящим античным духом и своими пейзажами на фоне голубого неба, благородством форм и живописной техникой главных фигур, равно как и включением в композицию в качестве побочных фигур олицетворений природы, живо напоминают те идеалические помпейские фрески, в которых мы признали александрийское влияние (см. т. 1, кн. 4, II, 2). Такова первая по порядку миниатюра (рис. 66), в которой Давид изображен в виде юного пастуха, играющего на лире, между женщиной, олицетворяющей собой Мелодию, и горным божеством, Вифлеемом; Давиду внимает лесная нимфа. Олицетворения, как и в эскилинских пейзажах «Одиссея» (см. т. 1, рис. 486), объяснены надписями. Таковы также миниатюры «Давид перед Нафаном», «Переход через Черное море» и «Моисей, получающий скрижали Завета». Другие картины, с частичным или сплошным золотым фоном, с черными контурами и неподвижными, торжественными фигурами, несмотря на встречающиеся в них античные мотивы, имеют чисто византийский стиль; например, «Апофеоза Давида», в которой мы видим его в византийском императорском одеянии, среди олицетворений Мудрости и Прорицания, и прекрасная картина, изображающая на золотом фоне молящегося пророка Исаию между фигурами Ночи и Утренней зари. К числу Псалтырей, которые в следующем столетии отличаются тем же направлением, что и парижская Псалтырь, не примыкая, однако, так

близко, как ее лучшие листы, к античному искусству, принадлежат, например, рукописи Ватиканской библиотеки в Риме, Амвросианской библиотеки в Милане и христианско-археологического собрания в Берлинском университете, тогда как, например, в Псалтыри библиотеки св. Марка в Венеции, написанной для Василия II (976–979), уже появляются, вместе с огрубением техники, ненатуральные пропорции более поздней поры византийского искусства.



Рис. 66. Давид, играющий на лире. Миниатюра из рукописи Парижской Национальной библиотеки. По Тикканену

Далее к IX–X столетиям относятся богато украшенные миниатюрами Евангелия и другие книги Священного Писания, жития Богородицы и святых,

собрания проповедей (гомиллии) и менологии (Четьи-Минеи). Из Евангелий следует упомянуть рукопись Парижской Национальной библиотеки (греч. № 70), написанную для императора Никифора II (963–969). У евангелистов, головы которых своей жизненностью напоминают лучшую пору средневекового византийского искусства, нет под ногами почвы, и они как бы парят на золотом фоне. Из других рукописей особенной известностью пользуются гомиллии Григория Назианского в Парижской Национальной библиотеке (№ 510) и ватиканский менологий. Парижский «Григорий Назианский» написан для первого императора македонской династии, Василия I. Многочисленные миниатюры, краски которых, к сожалению, во многих местах облупились, иллюстрируют сплошь все сочинение; они обрамлены по большей части лишь простым золотым ободком. Благословляющий Христос на первом листе изображен на золотом фоне, но огромное большинство миниатюр имеет синий фон; в нескольких случаях весь фон заполнен пейзажем. Сцены Ветхого и Нового Заветов чередуются с эпизодами из житий святых и символическими изображениями. Повсюду еще видна античная традиция, хотя и переработанная в византийском духе. Лица святых нередко отличаются своими зеленоватыми тонами от красноватых лиц простых смертных. Щеки у всех подрумянены. Нагое тело, например, в изображениях Адама и Евы, правильных пропорций и сносной моделировки, но трактовано уже схематично и без глубокого понимания натуры. Головы часто классической чистоты, но часто также и совершенно византийского типа. Моисей и даже Соломон изображаются еще юными и безбородыми; но голова Христа, греческого типа, обрамлена короткой черной бородой. Инициалы нередко оживлены золотом и красками; местами встречаются симво-

лы, а в конце рукописи – и лиственный или цветочный орнамент. Но все это очень далеко от каролингской орнаментации инициалов того же времени. Не менее чисто византийский характер имеет вышеназванный менологий Ватиканской библиотеки, написанный между 976 и 1025 гг. Сохранилась лишь часть этой рукописи с изображениями святых, память которых празднуется с сентября по февраль, и с их житиями, но эта часть содержит в себе не менее 430 миниатюр; многие из них – что составляет исключение для этого времени – снабжены подписями исполнивших их художников. Архитектурные и пейзажные задние планы составляют здесь еще общее правило. Нередки голые скалы с подмытыми водой утесами; но вместо неба над пейзажем простирается гладкий золотой фон. Спокойные фигуры начерчены уверенно и ясно, рисунок правилен, но схематичен и слишком мелочен. Лица – овальные, на тонких губах – страдальческое выражение. Брови, едва прерываясь над горбатым носом, образуют почти одну густо проведенную линию. Спокойные движения часто напоминают своей красотой антики, но движения более или менее порывистые, приводят к грубым ошибкам в рисунке. Так, например, мирная композиция Рождества Христова производит вполне приятное впечатление; наоборот, в сцене Поклонения волхвов фигуры трех волхвов, которые поспешно идут к спокойно сидящей на престоле Богородице, совершенно искажены. В рассматриваемую эпоху две отрасли прикладной живописи, перегородочная эмаль на золоте и шелковые узорчатые ткани, равным образом достигли в Византии совершенства. Техника перегородочной эмали (*email cloisonne*) в существенных своих чертах сводится к тому, что контурные линии рисунка обозначаются тонкими золотыми перегородками, припаянными к золотой пластинке, и заключающиеся

между ними пространства заполняются цветными стеклянными сплавами. Мнение, будто перегородочная эмаль изобретена лишь в это время и в Византии, ошибочно: ее родину надо искать, быть может, в парфянской или сасанидской Персии. Во всяком случае, она достигает в Константинополе, в эпоху македонской династии, такого совершенства в техническом отношении, такой чистоты красочных тонов и такой тонкости рисунка, которым не найти равных.



Рис. 67. Апостолы Петр и Павел. Византийские эмали из собрания А. Звенигородского. По Шульцу

На Западе в соборных ризницах и коллекциях хранится значительное количество художественных произведений этого рода. Особенно славится передняя сторона иконы (*pala d'oro*) за главным алтарем собора св. Марка в Венеции. Эта икона была заказана в 976 г. в Константинополе дожем Пьеро Орсеоло I, но лишь эмали верхнего ряда, например медальон с изображением архангела Михаила и шесть эмалей со сценами Страстей Господних и деяний апостольских, принадлежат цветущей поре византийского искусства; остальные эмали добавлены позже. Не менее знаменита золотая ставротека (ларец для хранения части Святого Креста), принадлежащая собору Лимбурга-на-Лане, отчасти собственноручное произведение византийского

императора Константина VII Багрянородного (913–952), но оконченная только в 976 г. для Василия II. Квадратное среднее поле крышки украшено величественным и благородным изображением Христа, восседающего на троне, уже несколько угрюмого вида; по сторонам Христа, на двух боковых полях, представлены Иоанн Предтеча и Богоматерь, сопровождаемые ангелами; в каждом из остальных полей – по два апостола. Фигуры, несколько короткие, помещены на гладком золотом фоне, без признаков почвы под ногами; их симметричное расположение в роскошном обрамлении придает эмалям ставротеки характер художественной законченности. Наконец, известны благодаря изданиям Иог. Шульца и Н. П. Кондакова многочисленные эмали собрания А. Звенигородского. Особенного внимания заслуживают небольшие, предназначенные для ношения на груди, круглые медальоны с поясными изображениями святых (энколпии); среди них весьма замечательна серия медальонов X столетия, состоящая из изображений Спасителя и апостолов и чрезвычайно характерная для первой эпохи расцвета средневекового византийского искусства. Здесь, как на многих других произведениях этого рода, Спаситель, апостолы Петр и Павел (рис. 67), даже будучи изображены *en face*, смотрят не прямо, а в сторону. И в живописи эмалей тонкость работы и свежесть красок не в состоянии сообщить внутреннюю жизнь схематично правильному рисунку. К сожалению, мы не будем подробно говорить о шелковых материях, которые в раннем средневековье играли первую роль в ткацком искусстве. Круглые, овальные или многоугольные поля на тканях орнаментированы обычно стилизованными листьями и заполнены симметрично расположенными фигурами четвероногих животных и птиц. Роскошные материи, употреблявшиеся в изоби-

лии для украшения церквей и дворцов, ковров и подушек, костюмов светской и духовной знати, своими яркими тонами скрашивали и оживляли формы.

3. Скульптура (850–1057 гг.)

Боясь укора в идолопоклонстве со стороны своих соседей мусульман, византийские властители после восстановления иконопочитания еще строже, чем до того, стали запрещать круглые пластические изображения святых. Только по таким чисто декоративным фигурам, каковы, например, прекрасные ангелы, перенесенные потом в венецианский собор св. Марка, можно догадываться, что статуи еще не совсем исчезли в то время из византийского искусства. К рельефу относились менее строго, но монументального византийского рельефа уже более не существовало. В коптском Старом Каире, художественное развитие которого и после арабского завоевания шло параллельно с эволюцией византийского искусства, сохранилось от этой поры несколько церковных деревянных рельефов. VIII и IX столетиям принадлежат скульптуры деревянной алтарной преграды церкви аль-Му-Аллака. В сцене Благовещения ангел стоит перед Богоматерью, еще сидящей, все это окружено арабскими стилями конца VIII в. Вероятно, около 1000 г. резаны деревянные двери в церкви св. Георгия. Четыре их панно заполнены арабскими орнаментами; на четырех других изображено Благовещение, Посещение Елисаветы, Крещение Господне и Вход в Иерусалим. В сцене Крещения Спаситель представлен в виде мальчика; Иордан достаёт Ему до плеч. В сцене Входа в Иерусалим Христос сидит на осле, как в византийских изображениях, свесив ноги на одну сторону. Язык форм, с его еще довольно правильными пропорциями, указывает на принадлежность этих произведений концу македонской эпохи. В

Константинополе вся скульптура обратилась теперь снова к прикладному искусству; по-прежнему резные таблетки из слоновой кости, к которым присоединяются золотые изделия, служат главными памятниками пластических работ византийских мастеров. Развившись в одном направлении с миниатюрами, они обнаруживают много точек своего соприкосновения с этими последними.



Рис. 68. Вознесение Господне. Византийский рельеф.
Резьба по слоновой кости.

Там, где фигуры чересчур вытянуты, а позы умыш-

ленно неподвижны и безжизненны, мы имеем дело с произведениями, исполненными во второй половине XI столетия. Как и раньше, на слоновой кости преобладают религиозные сюжеты, но наряду с ними продолжают встречаться и светские, даже мифологические сюжеты, скопированные, как указывал Гревен, прямо с античных образцов. Как наилучшее произведение македонского периода приводится повсюду, по рисунку в «Анналах» Дидрона, принадлежавшая раньше де Бастару в Париже, пластинка из слоновой кости с изображением Богоматери, сидящей на престоле. Чистые очертания лица, благородные пропорции, спокойная, величественная поза и экспрессия кротости выгодно отличают этот рельеф. К концу македонской эпохи мы относим строго симметричное «Вознесение Господне», во Флорентийском Национальном музее (рис. 68). Как интересные примеры языческих сюжетов на слоновой кости этого времени должны быть упомянуты изящные рельефы ящичка из слоновой кости из Вероли, в Кенсингтонском музее в Лондоне; здесь мы видим, например, Европу на быке и Ахилла у кентавра Хирона. Ящичком из слоновой кости с подобными мифологическими изображениями владеет также Флорентийский Национальный музей. Ко времени между 1026 и 1034 г. относят изданный Брокгаузом небольшой потир монастыря Ксиропотаму на Афоне, вырезанный из мыльного камня (стеатита); он украшен небольшими рельефами литургического содержания, удивительно тонкой работы. Из золотых изделий заслуживает внимания рельефная пластинка Луврского музея в Париже, на которой изображены в византийских формах македонского времени ангел у Гроба Господня и две мирносицы. Мы увидим ниже, как относительно здоровый и жизненный византийский язык форм этого великого двухсотлетия (приблизительно с 850 по 1050 г.) уже в

начале следующей эпохи становится вычурным и ма-
нерным.

4. Искусство Армении и Грузии (IX–XI вв.)

Прекрасная страна между Кавказскими горами и Араратом, прилегающая с одной стороны к Малой Азии и Персии, с другой – к России, уже в предыдущую эпоху, как мы видели, принимала живое участие в развитии церковной центральной архитектуры. С IX столетия в армянском искусстве ясно обнаруживается самобытное национальное направление. Для плана армянских церковных построек этой эпохи характерна общая продолговатая форма, с куполом, увенчивающим собой среднее пространство. Крест, который эти церкви образуют внутри, не греческий, так как его восточный и западный концы длиннее северного и южного, но и не латинский, потому что восточный и западный концы имеют равную длину: он – армянский. Абсидные ниши, внутри круглые, не выступают за прямоугольные очертания плана. Фасады расчленены врезанными в стены треугольными нишами и фальшивыми арками. Купол лежит на барабане, многоугольном снаружи, а внутри же часто круглом, прорезанном полукругло-арочными окнами; его собственная круглота маскируется снаружи пирамидальной или конической крышей. Геометрически простые формы сообщают армянским церквям, как снаружи, так и внутри, прелесть художественной законченности. Уже церковь св. Рипсима в Вагаршапате (Эчмиадзин), возникшая едва ли раньше 800 г., хотя ее считали древнее на два столетия, выказывает эту систему в самом последовательном ее развитии. План этой церкви очень интересен (рис. 69). Все четыре стороны имеют полукруглые ниши, обозначенные снаружи вдающимися в толстые стены треугольными впадинами. Внутри им соответ-

вуют сильно выступающие вперед пилястры, образующие систему опор, поддерживающих купол. Церковь в Пицунде (в Абхазии), построенная в X столетии, прежде была относима также, самое позднее, к VIII в. Удлиненная западная часть этого храма делает его очень похожим на купольную базилику. Над его четырьмя главными столбами перекинуты подковообразные арки. В более поздних церквях появляется своеобразный национальный армянский орнамент, связанный, правда, несколько искусственно с отдельными архитектурными элементами. Античные растительные мотивы встречаются редко, гирлянды из завитков совсем отсутствуют, листья большей частью следуют поодиночке один за другим; главную роль играет плетенка и ленточный орнамент. Капители и базы редко встречающихся колонн и более частых полуколонн состоят из округлых подушек. Наконец, местами на «шарусах» и колоннах попадаются чисто арабские мотивы сталактитов (см. т. 1, рис. 643). Особенно богат развалинами церквей этого времени, среди которых нередки и восьмиугольные в плане, город Ани, так называемая армянская Помпея. Полуразрушенная, построенная из вулканического туфа патриаршая церковь Ани (рис. 70), оконченная в 1010 г., представляла типичный пример армянской церкви, имеющей в плане прямоугольник; однако ее купол покоился уже не на системе опор, связанных со стенами, а на четырех свободно стоявших, сильно расчлененных столбах, как в более древних армянских церквях (см. выше). Вытянутая в продольном направлении и подразделенная на три нефа, эта церковь внутри напоминала собой базилику. Наружные стены украшены фальшивыми арками. Характерны треугольные фронтоны, возвышающиеся над каждым из четырех фасадов. Снаружи эти церкви производят впечатление еще большей гармоничности, чем внутри.

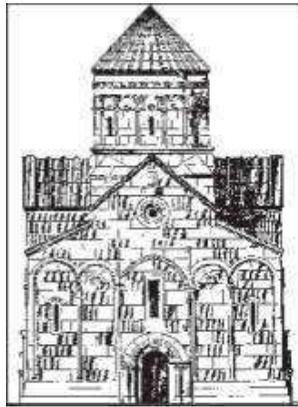


Рис. 70. Фасад патриаршей церкви в Ани. По Байе

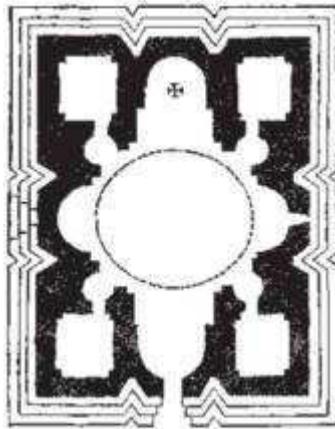


Рис. 69. План церкви св. Рипсима в Вагаршапате. По Шназе

Армянский стиль перешел в Грузию, где, однако, из-за византийского влияния, педшего с Черного моря, он отчасти утратил свою строгую последовательность. В построенной около 1000 г. армянским зодчим Сионской церкви монастыря в Картли абсидная ниша на

востоке и портал на западе выдаются наружу. Напротив, дошедший до нас в развалинах Кутанский собор (1003–1009) имеет снаружи совершенно прямую восточную стену, как в армянских церквах, и представляет на западной стороне нартекс между двумя низкими башнеобразными частями. Капители колонн внутри церкви украшены византийскими листовидными завитками, наружные же стены оживлены фальшивыми аркадами и покрыты своеобразно прелестным, хрупким армянским орнаментом. Армения и Грузия в X и XI столетиях еще не имели ни настоящей живописи, ни настоящей скульптуры. Даже для иллюстрирования рукописей в этих странах пользовались, как указывает, например, Евангелие Эчмиадзинского монастыря 989 г., более древними сирийскими или современными византийскими миниатюрами (см., например, Евангелие того же столетия в библиотеке церкви св. Лазаря близ Венеции). Оригинальные, нескопированные рисунки на полях рукописей грубы и нехудожественны. Первые признаки национального армянского стиля обнаруживаются в Трапезундском Евангелии, хранящемся в библиотеке церкви св. Лазаря (№ 22); но этот национальный стиль сводится в конце концов лишь к дальнейшему развитию заимствованных из сасанидского искусства цветочных пальметт и подготовленных византийским искусством инициалов в виде птиц. Первые армянские пальметты попадают в Трапезундском Евангелии X в., а птицы, хвосты которых изогнуты в форме букв, – в армянском Евангелии XI в., принадлежащем упомянутой библиотеке (№ 196). Эти составленные из птиц инициалы характерны для всей и следующей армянской миниатюрной живописи.

II. Западное искусство (VIII–XI вв.)

1. Искусство Италии и Испании (около 750–1050 гг.)

В то время как в художественных и культурных областях христианского Востока, пределы которого сузило распространение ислама, древний эллинизм с примесью древнеазиатских элементов продолжал лежать в основе нового греческого искусства, на Западе, под непосредственным, как можно думать, хотя и не исключительным влиянием сирийского, египетского и малоазиатского монастырского искусства (см. I, 1), образовалась та латино-германская смесь, которой должно было принадлежать будущее. В Верхней и Средней Италии за готами последовали лангобарды, за лангобардами – франки. Наоборот, значительная часть Нижней Италии, Древней Греции, никогда не перестававшей говорить по-гречески, в IX и X столетиях фактически находилась еще под властью греческих императоров. Византийское искусство и византийская цивилизация, к которым на Севере тяготели Равенна и Венеция, пользовались в эту эпоху в Нижней Италии, именно в Калабрии, Базиликате и Терра-д’Отранто, еще полным правом гражданства. Следуя Диллю, мы остановимся прежде всего на этом византийском искусстве Нижней Италии. В области архитектуры для рассматриваемого художественного направления типична небольшая капелла св. Марка в Россано IX или X столетия; ее пять куполов, как в более древних церквах, не имеют еще цилиндрических барабанов. Квадратный план четырьмя средними столбами разделен на девять меньших квадратов; три восточных квадрата заканчиваются полукруглыми абсидами одинаковой величины. Интерьер капеллы образует изящное, строго замкнутое целое.



Рис. 71. Спаситель на престоле. Фреска в церкви S. Maria delle Grazie близ Карпаньяно. По Дилю

В области живописи X столетия и началу XI принадлежат прежде всего некоторые византийские фрески в крипте церкви Санта-Мария-делла-Грацие близ Карпаньяно (в Терра д'Отранто). Изображение сидящего на престоле Спасителя, с длинными волосами, небольшой бородкой, длинным прямым носом, пухлыми губами, хорошо моделированными щеками и руками (рис. 71), относят к 959 г.; другой Христос Пантократор, более аскетического и урюмого вида, написан в 1020 г. Но самая замечательная фресковая роспись этого времени в Нижней Италии сохранилась на стенах одной крестообразной капеллы бенедиктинского монастыря в Сан-Винченцо, на р. Вольтурно. Она исполнена между 826 и 843 гг. по заказу аббата Эпифанио, который сам представлен здесь у ног распятого Спасителя. В этих фресках, византийских по сво-

ему основному характеру, моделированных зелеными тенями, проглядывают, однако, некоторые западноевропейские черты. Наконец, следует бросить взгляд на Север и упомянуть о чисто византийских, написанных греческими монахами македонского времени фресках в церкви св. Марии Древней в Риме (см. выше), скудные остатки которых – роскошная женская фигура вроде Юноны подле Мадонны и неизвестного святого, – открытые под слоями позднейшей закраски, Вентури причислял к лучшим произведениям византийского искусства. Еще любопытнее для истории развития художественных форм памятники искусства тех местностей Верхней и Средней Италии, которые уже целые столетия фактически находились под властью германцев. Полукультурные народы Севера, конечно, не могли дать много нового итальянцам. Римско-эллинистическая древность, как ни далеко зашел процесс ее разложения и как ни была она пропитана византийством, и в эпоху своего заката продолжала господствовать в области интеллектуальной и духовной культуры, языка и искусства. Тем не менее белокурые завоеватели оставили в Италии отдельные следы своего родного, принесенного ими с Севера искусства. В итальянской церковной архитектуре и в этот период германские влияния почти незаметны; обнаружить их можно было бы разве лишь в порче и огрубении всех отдельных форм. Каттанео, в своей истории итальянского зодчества, не совсем удачно обозначал архитектуру VI и VII столетий как латино-варварскую, VIII столетия – как византийско-варварскую и, едва ли удачнее, архитектуру двух веков, с 800 до 1000 гг., – как итальянско-византийскую. После Каттанео, очень обстоятельно, хотя и несколько односторонне, исследована итальянская архитектура этих столетий Ривойрой, в особенности архитектура тех церквей, на которые

следует смотреть как на составляющие переход к развитому ломбардскому стилю второй половины XI и XII столетий. Доломбардские, по терминологии Ривойры, особенно лангобардские постройки этого рода (лангобарды, владычество которых в Италии длилось с 568 до 774 гг., в действительности не имели на них никакого влияния), расчленены лизенами (плоскими выступами) и украшены глухими арками и карнизом, состоящим из ряда небольших, часто подпертых кронштейнами, висячих арок. Орнаментальные мотивы этого рода, которые мы уже встречали в христианской архитектуре, заимствованы здесь, несомненно, от более древних равеннских церквей. Из трех нефов средний имеет еще деревянное покрытие, тогда как боковые иногда перекрыты крестовыми сводами. В качестве переходной ступени к позднейшим наружным колоннадам, наверху, между глухими арками, на стене абсиды нередко появляется ряд простых, вверху полукруглых ниш. В каролингское и оттоновское время приходская церковь в Арлиано близ Лукки и древняя часть церкви св. Петра в Тосканелле, VIII или IX столетия, показывают, как формировался этот стиль в Средней Италии. На Севере первое место занимают церковь Сан-Сальваторе в Бреше и древние части церкви св. Амвросия в Милане. Самые ранние примеры колоколен, которые в эту эпоху, как и на Востоке, еще связаны с корпусом церкви, — колокольни собора в Иврее (972–1010) и церкви во имя Богоматери в Сузе (1021). В иврейском соборе, кроме того, имеется уже низкий, перекрытый коробовым сводом обход вокруг хора; в церкви св. Аббондия близ Комо (1013) находятся древнейшие, по показанию Ривойры, настоящие импостные капители с закругленными внизу углами, а в боковых нефх церкви св. Флавиана в Монтефьяско-не — первые крестовые своды с выпуклыми ребрами.

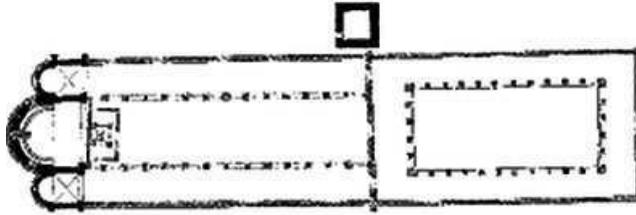


Рис. 72. План церкви св. Амвросия в Милане. По Каттанео

Церквей центрального типа в Италии, которые относились бы к этому времени, почти совсем не встречается. Церковь св. Сатира в Милане (879), имеющая квадратный план с полукруглыми нишами на каждой стороне, как в древнеармянских церквах, с коробовыми сводами над ветвями трансепта, с крестовыми сводами по углам и куполом над центральным пространством, составляет исключение. Сюда же может быть отнесен удивительный по устройству баптистерий собора города Бьеллы (около 975 г.), с абсидой в каждой из четырех сторон. Однако огромное большинство итальянских церквей всей этой эпохи принадлежали к разряду трехнефных базилик с плоским покрытием. Даже в Венеции церковь св. Марка в IX и X столетиях относилась к этому разряду и лишь в последующий период получила свой нынешний вид византийского пятикупольного храма. Характерно для итальянских базилик той поры, что алтарная сторона, как в восточных церквах, имеет три абсиды, соответственно числу нефов: это появляется впервые в церкви Санта-Мария ин Козмедин (772–795), затем в церкви Санта-Мария ин Доминика (817–824) в Риме, в принадлежащей концу VIII столетия базиличной крипте под Круглой церковью (La Rotonda) города Брешиа, которую Каттанео справедливо относил лишь к XI столетию, и, наконец, в возникшей в IX столетии части церкви св. Амвросия

в Милане (рис. 72). Равным образом итальянские капители колонн этого времени, которые лишь в редких случаях брались из древнеримских зданий, представляют собой примеси и искажения, преобразования и новообразования на основе традиционных греко-римских и византийских форм; крайне редко замечаются намеки на германскую орнаментику. Капители колонн – испорченные варианты коринфского ордена и римского композита. Интересно сравнить капитель VIII в. церкви Санта-Мария ин Козмедин в Риме (рис. 73) с капителью IX в. церкви св. Сатира в Милане (рис. 74) или капитель начала VIII в. церкви св. Георгия (S. Giorgio di Valpolicella) близ Вероны (рис. 75) с более поздней, хотя также VIII в., капителью, хранящейся в музее Перуджи (рис. 76). Варварский стиль последних двух капителей имеет, бесспорно, германско-лангобардский оттенок.

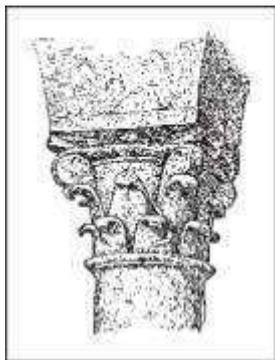


Рис. 73. Капитель в церкви св. Марии ин Козмедин в Риме.
По Каттанео

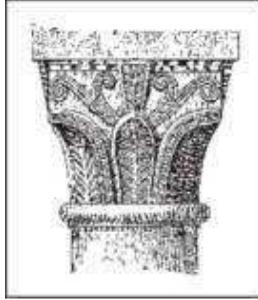


Рис. 74. Капитель в церкви св. Сатира в Милане. По Каттанео

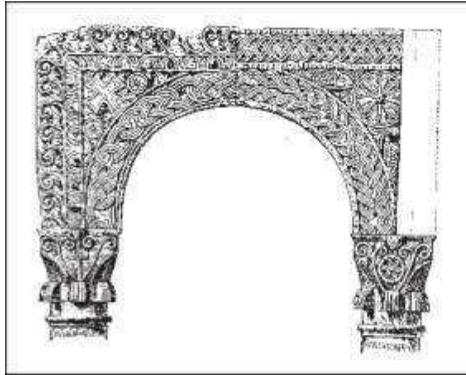


Рис. 75. Арка кивория в церкви св. Георгия близ Вероны.
По Каттанео



Рис. 76. Капитель, хранящаяся в музее Перуджи. По Каттанео

В орнаментальном искусстве Верхней и Средней Италии, особенно в орнаментальной скульптуре этой эпохи, первое место занимают лангобардские изделия, своеобразный стиль которых вырабатывается только к концу V столетия. Лангобарды, как показывают находки, собранные в музеях Бреши, Чивидале и Перуджи, со своей северной родины принесли в Италию тот животный и ленточный орнамент, с которым мы уже ознакомились, говоря о языческом меровингском искусстве (см. т. 1, рис. 546). Только к концу своего владычества в Италии они начали вносить элементы этого северного стиля в смеси с римскими и византийскими мотивами и христианскими символами в каменную орнаментку. Вопрос о «следах лангобардов в итальянской пластике первого тысячелетия» исследован Циммерманом и Штюкельбергом, выводы которых, правда, встретили в Италии, где против них выступили Фонтана и другие, меньший успех, чем в Германии. Что эта каменная орнаментка не византийская, а лангобардская, признал и Ривойра, вместе с тем отрицающий в ней – не совсем последовательно – какую бы то ни было северную, германскую прослойку. Так, говоря о распространителях этой орнаментки, товариществах архитекторов и скульпторов города Комо, *maestranze comasine*, он называет в числе мастеров, об именах и значении которых, правда, все еще ведется спор, такие чисто немецкие имена, как, например, Руодперт. Двух-, трех- и многорядные ленточные плетенки, образующие главную составную часть этого орнаментального стиля, конечно, были в ту пору общие в искусстве всех народов, как наследие седой восточной древности; что касается особого (неправильного) вида ленточного плетения, соединенного с животными мотивами, свойственного германскому меровингскому стилю, следы его далеко не всегда обнаруживаются в лангобардо-итальянской орнаментальной пластике с полной ясностью, но иногда все-таки могут быть констатированы; с

другой стороны, некоторые варианты ленточного и ременного орнамента так сильно отличаются от византийской и римской плетенки, что заставляют признавать их за лангобардские. Таковы – расщепление каждой отдельной ленты глубокими надрезами на три части, круглое плетение со вставленной в него четырехугольной рамкой, которое Штюкельберг сравнивал с «дном корзинь», а также ленты, осаженные происшедшими из волнистой полосы спиральными крючками, напоминающими готических «крабов». Наряду с ними встречаются, особенно в более позднее время, астрагалы (шнуры перлов), ряды и растительные завитки эллинистическо-византийской орнаментики; спиральные завитки нередко получают неорганические приделки в виде спиц и таким образом превращаются в «колесообразные завитки» (рис. 77). Для заполнения свободного пространства употребляются листья, гроздь винограда, кресты, реже – животные христианской символики. Иногда попадаются и человеческие фигуры, но изображенные до крайности неумело. Из своей родины, Верхней Италии, лангобардское орнаментальное искусство проникло в Среднюю Италию и Южную Францию. К числу главных памятников лангобардской орнаментики принадлежат (частью добавленные позже) рельефные плиты ограды вокруг крестильного водоема в Чивидале, во Фриуле, сооруженного в 737 г. На этих плитах нет недостатка в античных элементах, встречаются даже гриффы; но манера, в которой на одной из них, исполненной по заказу патриарха Зигвальда (762–776), стилизованы головы животных и пальметты, превращенные в елки, в особенности же совершенно схематично трактованные символы евангелистов, изобличают не позднеимперский и не византийский стиль, а северогерманский. Характерна также грушеобразная голова ангела, символизирующего собой св. Матфея (рис. 78); с ней сходна голова Спасителя на передней стороне алтаря в церкви

Сан-Мартино в Чивидале. В позднейших произведениях, как, например, в кивории над алтарем св. Элевкадия в церкви св. Аполлинария ин Классе близ Равенны, в лангобардский стиль все более и более привходят византийские элементы. Между тем как итальянская каменная пластика остается варварской, итальянская резьба по слоновой кости продолжает сохранять античные элементы, причем некоторая общность стиля связывает ее с одновременными северными, каролингскими костяными рельефами. К 752 г. относится пластинка из слоновой кости, хранящаяся в музее Чивидале, – «Рах»¹ герцога Урса – сработанная, как видно по имеющейся на ней надписи, для Урса, герцога Ченедского. В обрамлении из аканфовых листьев изображено Распятие; на Спасителе нет никакой одежды, кроме широкого передника; обе ноги Распятого, как постоянно в эту пору, изображены пригвожденными к кресту каждая отдельно. Наверху, подле креста, представлены солнце и луна в виде полуфигур в узких одеждах с рукавами, образующих мелкие складки; фигуры, стоящие под крестом, неуклюжи и коротки. Однако фигура Спасителя – правильных пропорций, и в технике нагого тела еще чувствуется хорошая школа. Прочие каролингские пластинки и ящички из слоновой кости сопоставлены Клеменом, который приписывал им итальянское происхождение; другие изданы Гревеном.

¹ «Рах» в католическом церковном обиходе – сделанный из благородного металла с чернением или эмалью, из слоновой кости, дерева или другого материала небольшой образ, к которому во время торжественной обедни, когда поется «Agnus Dei», священнодействующий дает прикладывать членам причта и молящимся, обращаясь к ним с возгласом: «Рах vobiscum!» («Мир вам!»).

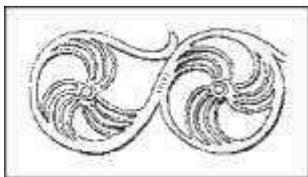


Рис. 77. Лангобардский колесообразный орнамент.
По Штюкельбергу

Никаких признаков германского влияния нельзя обнаружить в верхнеитальянской и среднеитальянской живописи рассматриваемого времени, иногда проникнутой византийскими течениями, но вообще самобытно-варварской. Живописи миниатюр в эту пору в Италии уже почти не существовало. Рядом с обилием византийских и франкских лицевых рукописей Италия X в. может похвастаться лишь скудно и грубо иллюстрированными свитками «*Exultet*»². Но и мозаичная живопись, которую, ради большей последовательности изложения, мы уже проследили в Риме по IX столетие (см. рис. 39), во второй его половине пришла там в полный упадок. Между мозаикой в абсиде церкви св. Марка (827–844) и мозаикой в виде верхней церкви св. Климента (около 1112 г.), следовательно на протяжении двух с половиной столетий, мы вовсе не имеем памятников римской мозаичной живописи. Также и абсидная мозаика церкви св. Амвросия в Милане принадлежит – в чем мы соглашаемся с Каттанео – не IX столетию, а, самое раннее, концу XI в. Однако потребность в украшении стен храмов священными

² Католический церковный гимн, сочиненный блаженным Августином и начинающийся словом «*exultet*», то есть «да ликует». В Великий Четверток этот гимн читали с амвона, причем часть свитка перекидывалась через край амвона так, чтобы прихожане могли видеть рисунки, украшавшие собой свиток; для чтеца эти рисунки представлялись вверх ногами.

изображениями не исчезла вместе с прочной, но слишком дорогой мозаичной работой: ее место заняла более дешевая фресковая живопись. Особым характером отличаются остатки фресок 996 г. (Христос, Богоматерь, архангел Михаил и т. д.) в небольшой капелле св. Назария в Вероне. Вентури обращал внимание на их родство с немецкими фресками и миниатюрами оттоновского века. Полное развитие западных особенностей фресковой живописи мы встречаем в эту эпоху в стенных росписях Рима и его окрестностей. VIII столетию принадлежат многочисленные фрески в церкви св. Марии Древней, изображающие сцены из жития святых. К IX и X столетиям и началу XI столетия относятся: «Христос в славе» на абсидной арке церкви Санта-Мария ин Козмедин в Риме и выдержанные в мозаичном стиле абсидные фрески церкви св. Илии, между Неппи и Чивита-Кастелланой, а также расположенные между античными пилястрами, к сожалению переписанные, сцены Страстей Господних и фигуры святых в церкви св. Урбана на Via Appia близ Рима. В церквях св. Илии и Урбана мы снова встречаем подписи художников; но их имена, совершенно неизвестные, не говорят нам ничего. Лучшее понятие об искусстве этого времени дают фрески крипты в Нижней церкви св. Климента в Риме, написанные раньше 1084 г. – времени разрушения Верхней церкви. IX столетию принадлежат изображения Христа, сидящего на престоле между архангелами Михаилом и Гавриилом, в партерке, а также Распятия, Сошествия Спасителя во ад, Воскресения Христова и Вознесения Богородицы на небо, в среднем нефе слева, ближе ко входу. Контурные – черные, тона тела – желтоваты, но в рисунке можно, хотя и с трудом, заметить античные традиции. К X столетию, знаменующему собой в Италии глубочайший упадок искусства, относится, между прочим, «Спаситель в

преддверии ада», в конце правого бокового нефа той же церкви. Здесь впервые изображен настоящий дьявол, держащий Адама за ногу. Во фресках партекса и среднего нефа, принадлежащих XI столетию и изображающих сцены из житий св. Климента и Алексия, заметны уже черты нового стиля, рассмотрение которого выходит за пределы занимающего нас периода. Головы с румяными щеками становятся меньше, но выразительнее; члены тела получают смелые движения; чего еще не могут передать черты лица, то пробуются выразить жестами.



Рис. 78. Украшенная рельефом плита Зигвальда.
Часть крестильной купели в Чивидале. С фотографии Вла

Совсем иное, чем в Италии, было положение раннего средневекового искусства в Испании. Зеленое знамя пророка веяло над Сьеррой-Невадой и надо всем югом Испании. В первом томе настоящего сочинения мы познакомились с пышным расцветом, которого достигло мавританское искусство в эти столетия на южноиспанской почве. Христианское искусство было оттеснено на крайний север полуострова, преимущественно в королевство Леон. В Овьедо, Вильявизиосе и

некоторых соседних местах сохранились церковные постройки VIII и X столетий; не обнаруживая большого полета художественной фантазии, они свидетельствуют, однако, о самостоятельной, хотя и находившейся в связи с одновременным развитием южнофранцузского искусства переработке древнехристианской традиции. К началу рассматриваемой нами эпохи относится так называемая Камера-Санта IX столетия при готическом соборе в Овьедо: это род склепа, перекрытого коробовым сводом, с шестью пилястрами, из которых каждая украшена двумя фигурами апостолов; последние сильно вытянуты в длину, но не совсем лишены художественности. Такой же вид имеет церковь Санта-Мария де Наранко в Овьедо, вдоль продольных сторон которой впервые появляются как испанская особенность наружные колоннады, составляющие некоторым образом промежуточную ступень между раннехристианскими нартексами и средневековыми галереями клуатров. К трехнефным базиликам с плоским покрытием в рассматриваемую эпоху принадлежит освященная в 893 г. бенедиктинская церковь Сан-Сальвадор де Вальдедиос близ Вильявисосы. Трансепта в ней нет, хор отделен колоннами и арками от продольного корпуса, вдоль наружных стен которого также идет красивая колоннада. X столетию принадлежит трехнефная, прямоугольная в плане, но уже снабженная трансептом церковь Сан-Мигель де Эскалада близ Леона. Характерно, что ее наружную галерею поддерживают мавританские подковообразные арки (рис. 79), в чем ясно выказывается арабское влияние, шедшее с юга полуострова. Капители колонн напоминают собой коринфский орден. В интерьере этой церкви преобладает примитивно простой, зубчатый орнамент. Настоящий расцвет испанского искусства начинается, однако, лишь со второй половины XI столетия.



Рис. 79. Аркадная галерея снаружи продольного корпуса церкви Сан-Мигель де Эскалада близ Леона. По Юнгтенделю и Гурлитту

2. Искусство Англии и Ирландии (650–1050 гг.)

На счастливых островах, омываемых Северным морем, христианство уже в очень раннюю пору пустило глубокие корни; когда же англосаксонское завоевание положило конец распространению христианства на юге Англии, последнее нашло для себя плодотворную почву по ту сторону Ирландского моря, в зеленом Ирине, апостол которого, Патриций (св. Патрик), умер в 492 г. Древнехристианское искусство, принесенное вместе с новой верой, приняло здесь, на кельтских берегах, куда не ступала нога римлян, своеобразное во многих отношениях направление, представляющее собой смесь детской неумелости с сознательным стремлением к определенной цели. Это направление наблюдается прежде всего в орнаментальном искусстве. Не подлежит сомнению, что ирландская орнаментика кроме христианско-античных (именно александрийских) и франко-меровингских элементов содержит в себе также и местные, кельто-ирландские. Учение, отрицающее существование в Центральной и Северной

Европе сколько-нибудь самостоятельного орнаментального искусства, кажется нам, уже при взгляде на искусство первобытных народов, не выдерживающим критики. Даже при самой низкой оценке заимствованных мотивов ирландской орнаментики, в том, как ирландцы сумели претворить чуждые элементы в новое, ярко национальное искусство, нельзя не видеть самостоятельного художественного творчества. Из Ирландии это новое искусство было вместе с христианством перенесено ирландским духовенством в англосакскую Англию и в оставшуюся в значительной своей части кельтской Шотландию, а затем и на континент. Уже в начале VII столетия ирландец Колумбан проповедовал на Боденском озере; его соотечественник Галл основал в 614 г. аббатство Санкт-Галлен; великий англосакс Винфрид (св. Бонифаций), с 747 г. архиепископ Майнцкий, был убит при обращении фризмов в христианство (в 755 г.). Известный ученый Алкуин, друг и советник Карла Великого, родившийся в 735 г. в Йорке, был англосакс, подобно Винфриду. Как в Ирландии, так и в Англии с Шотландией сохранилось немало памятников дороманской христианской архитектуры, но время их возникновения недостоверно, а художественные формы бедны. Свои сведения об этой архитектуре мы черпаем для Англии и Ирландии из старых сочинений Бриттона и Петри, а для Шотландии – из работ Аллена и Андерсона. В те столетия, о которых идет речь, на британских островах господствовала деревянная архитектура. Однако рядом с ней уже довольно рано развивается, примыкая к мегалитическим постройкам этих стран (см. т. 1, рис. 10), каменное церковное зодчество. Интересно, что в древнейших каменных церквях Ирландии и Шотландии, большей частью состоящих из одного нерасчлененного помещения, встречаются еще доисторические формы; так,

например, окна церкви св. Кэмина (рис. 80) увенчаны двумя поставленными под углом каменными плитами; равным образом, дверные арки иногда просто выдолблены или же образованы посредством выпуска налегающих одна на другую плит. Переход к настоящей арке виден в таких постройках, какова, например, церковь Монашеского Острова близ Киллэло и церковь св. Колумбы в Келсе, относимые к началу X столетия. Особенно характерны для ирландской и шотландской церковной архитектуры X и XI столетий стройные, вверху заостренные круглые башни, стоящие обычно на некотором расстоянии от самих церквей. Подобные башни мы встречали раньше в Равенне. Древнейшему архитектурному стилю принадлежат башни в Лёске в Кондалькине; арки в воротах башен в Милике и Моне-стербойсе вырублены из трех-пяти камней; немногим более развитые формы представляют башни в Девенише и Киллэле. В церкви св. Кевина в Глендэло башня выситя над крышей, а при древней церкви в Дирнесе две круглые башни стоят уже по краям западного фасада. В Англии, где римская базиличная схема, укоренившаяся в древнехристианское время, удержалась и в рассматриваемую нами эпоху, архитектура англосакских церквей представляет другие особенности. Так, например, стены четырехугольной башни древней церкви графа Бартона близ Нортхемптона живо напоминают деревянную клетчатую постройку (фахверк), а колонки сложных окон (рис. 81), в особенности верхнего яруса, по Реберу, подражают своей округлостью, перетяжками и выпуклостями точеным из дерева.

Переход от каменного зодчества к каменной пластике составляют придорожные кресты, принадлежащие к числу наиболее самобытных памятников раннесредневекового христианского искусства Ирландии, Шотландии и Англии.

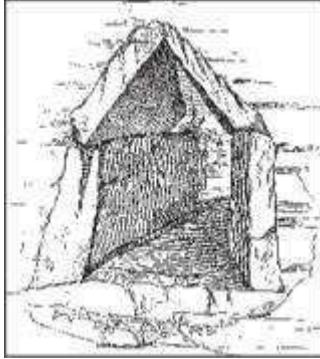


Рис. 80. Окно в церкви св. Кэмина в Ирландии. По Стокс

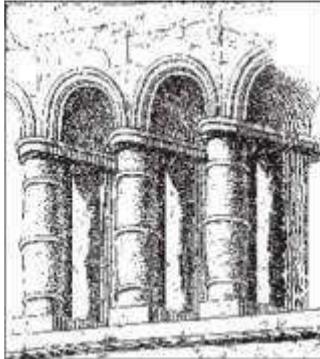


Рис. 81. Колонки сложных окон на башне церкви графа Бартона близ Нортхемптона. По фон Реберу

У самых характерных из кельтских этих памятников углы между ветвями креста закруглены, средний кружок, служащий соединением между ветвями, гладкий; при дальнейшем развитии форм этих крестов в них появляются «окна», то есть отверстия между средним кружком и углами, сам кружок становится меньше, и вся форма креста делается стройнее. Орнаменты, покрывающие поверхности и края ирландских и англосакских крестов и надгробных камней, отличаются

необыкновенным богатством. Мы встречаем здесь всю ирландскую и всю англосакскую орнаментику, охарактеризованную нами, в их общности и различиях, в первом томе (см. т. 1, рис. 546): геометрические элементы, орнаменты в виде букв Т и Z, украшения диагональной, треугольной, кубовидной и ступенчатой форм, разные варианты спирали, в особенности незамкнутую спираль, или трубчато-спиральный орнамент (рис. 82), и, наконец, неизменную плетенку с узкими петлями. К этим мотивам лишь мало-помалу примешиваются фигуры животных, не играющие в каменной орнаментике той роли, как в металлических изделиях и миниатюрах. Зато немаловажную роль играют рельефные изображения священных лиц и событий. Эти рельефы, еще недостаточно изученные в отношении форм, воспроизводят, с некоторыми вариациями, древнехристианские художественные циклы римских саркофагов с прибавкой сюжетов, придуманных в более позднее время. Распятие редко отсутствует, появляется изображение Христа во славе. Затем следуют фигуры святых и сцены из их жития. Отдельные формы – детски примитивны, но и в них видны зачатки художественного понимания, а благодаря строго последовательному заполнению пространства в большинстве случаев достигается прекрасный общий эффект.

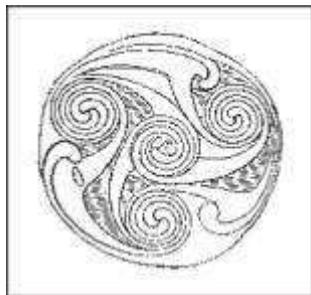


Рис. 82. Трубчатоспиральный ирландский орнамент. По Сток

Надписи на ирландских крестах рассматриваемого рода указывают, самое раннее, на X столетие. Но некоторые англосакские кресты, как полагают, значительно древнее. Самый древний из них, украшенный плетенкой и грубыми изображениями евангелистов Коллингэмский крест (в Йоркшире), воздвигнут, как это доказано, в 651 г.; VII столетию обычно приписывают чаще других упоминаемый красивый Рутуэльский крест в Шотландии (рис. 83); но, как доказала Мэри Стокс, он едва ли древнее ирландских крестов. Кроме изящных арабесок, среди которых обращает на себя внимание мотив вьющегося стебля с большими птицами и маленькими листьями, и сцен из Нового Завета и житий святых (отшельники Антоний и Павел в пустыне), с сильно вытянутыми фигурами, на этом памятнике вырезан еще гимн Кресту первого англосакского христианского поэта Кедмона (около 680 г.). К VIII столетию Клемен относил англосакские кресты в Ольмоусе, Гакнесе и Торнгилле, а к IX в. и к первой половине X в. — неуклюжий крест в древней капелле в Ольдбаре и красивый крест в Кэрю в Пемброкшире. Наивысшего своего развития это искусство достигает в X столетии, и на ирландской почве. Заслуживают быть упомянутыми в особенности кресты в Клонмакнойсе, Монестербойсе и Дурро. На всех этих крестах имеется изображение Распятия. На подножии креста, 904 г., в Клонмакнойсе представлен король Фланн, с длинной бородой, а на кресте в Монестербойсе, 924 г., — Миридэч, аббат местного монастыря. Рельеф этих крестов довольно высокий, фигуры нескладны и угловаты, но исполнены тщательно и не совсем безжизненны.

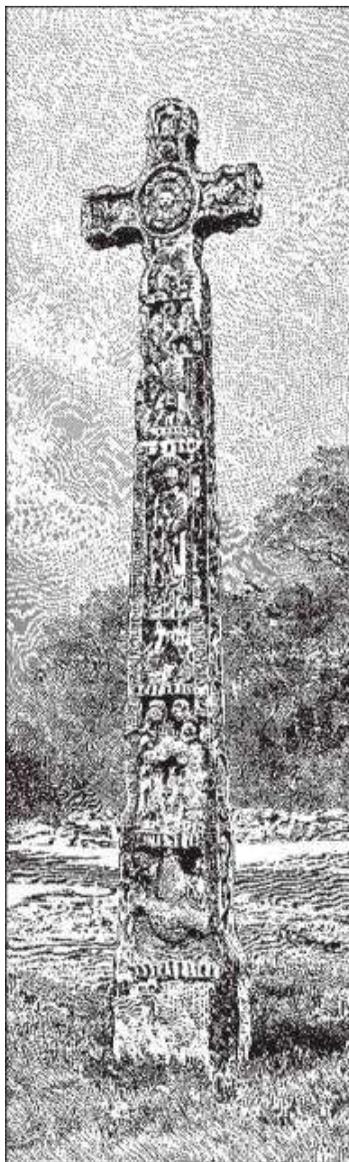


Рис. 83. Рутуэльский придорожный крест в Шотландии.
С фотографии

Все богатство ирландской орнаментики выказывается в металлических художественно-ремесленных изделиях. От внимательного наблюдателя не ускользнет некоторое развитие роскошных форм ленточных и линейных извивов. Мотив «трубы», с его двойными спиральными линиями, которые, расходясь, образуют род раструба, исчезает вскоре после 1000 г. Растительные мотивы и после этого времени не встречаются на ирландских металлических изделиях. Животный орнамент становится разнообразнее только после 1000 г. Древнеирландские железные колокола, сохранившиеся в значительном количестве, собственно говоря, не входят в круг истории искусства, но для нас интересны роскошно орнаментированные футляры, служившие хранилищами этих колоколов начиная с XI столетия, в котором они уже приобрели значение реликвий. Футляр колокола св. Патрика, в коллекции Ирландской академии в Дублине, несмотря на свою древнюю по виду орнаментацию, сделан только около 1091 г. Точно так же и дорогие старинные книги, вместо того чтобы получать роскошные переплеты, были хранимы в роскошных ларцах. На крышке изготовленного между 1001 и 1025 гг. ларца Девенишского Евангелия, в той же коллекции, изображены (рис. 84) евангелисты: трое из них даны головы символических животных; их ноги лишь отдаленно напоминают человеческие, а руки заменены лентами. VIII столетию принадлежат знаменитая, блестящая золотом, серебром, медью, бронзой и латунию чаша из Ардэ и великолепная круглая пряжка светлой бронзы из Тэра-Бруч, обе в музее Ирландской академии. В массе орнаментальных мотивов, покрывающих эти произведения, главную роль играет еще мотив трубы. Роскошь позднеирландской орнаментики выказывается в высшей степени на некоторых епископских посохах. Самый великолепный из

них – посох епископа Клонмакнойса, в музее Ирландской академии. Изготовленный едва ли раньше XI в., этот посох украшен кроме очень сложного ленточного орнамента человеческими и звериными головами, а его загнутая рукоятка усажена фигурками животных, кусающих друг друга за задние части тела; к этим мотивам примешивается обрывок греческого меандра; среди животных появляется крылатый дракон.

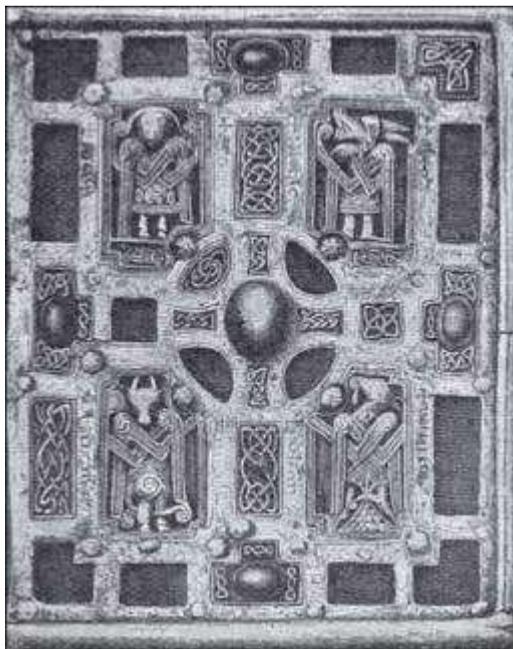


Рис. 84. Крышка ирландского металлического ларца. По Стокс

Особенно затейлива и разнообразна орнаментация ирландских миниатюр, с которыми знакомят нас капитальные сочинения Вествуда и графа де Бастара и исследования Джильберта, Миддльтона, Мэри Стокс и Софуса Мюллера. Возможно, как указывал Миддльтон, что ирландская орнаментика была изобретена

собственно для металлических изделий и только впоследствии перенесена с них в каллиграфические работы монастырских келий; во всяком случае, орнаментация миниатюр выгодно отличается от орнаментации металлических изделий большей свободой техники и богатством красок, достигающим, наконец, полноты спектра. Начальные буквы в ирландских рукописях очень развиты и украшены орнаментами. Животные мотивы соединены в них с мотивами ленточного плетения. Четвероногие вытянуты в ленту; на их длинные, лентообразные шеи насажены птичьи головы. Человеческие фигуры совершенно искажены. Священные лица, даже там, где они являются главными изображениями и занимают центральное место, трактованы плоско и схематично. Их бороды и волосы превращены в ленты с закрученными концами, члены зачастую вовсе пропадают. Как в первобытном искусстве, фигура ставится или совершенно en face, или совершенно в профиль. Черты лиц обозначаются геометрическими линиями, одежды — опять-таки лентами. Но бесконечное терпение и любовь, с какими написаны эти миниатюры, и замечательная чистота и тщательность их работы свидетельствуют о настоящем художественном воодушевлении их исполнителей.

С VII по X столетие происходит переход орнаментальных мотивов от большой простоты ко все более и более запутанным сплетениям и одновременно увеличение количества употребляемых для них красок: к прежним желтой, красной, зеленой и черной малопомалу присоединяются синяя, пурпуровая и фиолетовая краски. Золото в древнеирландской живописи миниатюр совершенно отсутствует. С течением времени простые стилизованные листья начинают приближаться к формам романского характера, подражающим аканфу; к четвероногим и птицам присоединяются

змеи и, под конец, крылатые драконы. Грациозный мотив спирали в виде трубы и в миниатюре не переживает начала XI в.



Рис. 85. Орнаментированная страница из Book of Durrow.
По Стокс

С середины этого века начинается заметный упадок. Во главе развития ирландской орнаментации рукописей должно быть, по нашему мнению, поставлено хранящееся в Коллегии св. Троицы в Дублине Евангелие, происходящее из Дурро (Book of Durrow). Его относят ко времени св. Колумбы (ум. в 598 г.), но по своему стилю оно едва ли древнее 650 г. Орнаментировано оно еще сравнительно просто и ясно (рис. 85). Перед Евангелием от Матфея находится довольно вычурное изображение ангела в виде бородатого мужчины. Символические животные остальных трех евангелистов покрыты геометрическими узорами. Самое значительное

и роскошное из ирландских Евангелий Book of Kells хранится также в Дублинской коллегии Святой Троицы. Время его написания определяли различно: большинство исследователей относило это Евангелие к VII столетию, а некоторые даже к VI в., а еще Джилберт допускал, что оно принадлежит X столетию; Софус Мюллер, на основании запутанности форм и богатства красок его орнаментации, отодвинул эту дату до 900 г. Но оно едва ли моложе Евангелия Кётберта, которое, как доказано, написано в начале VIII столетия (см. рис. 88). Человеческие головы и целые фигуры вплетены здесь в разных местах в ленточные извивы прописных букв (рис. 86). В середине отдельных листов помещены изображения евангелистов, затем Богоматери с Младенцем на лоне (рис. 87) и некоторые евангельские сцены, например пленение Христа в Гефсиманском саду. Насколько орнаментация этого Евангелия полна своеобразной прелести, настолько же отталкивающее, антихудожественное впечатление производят его фигурные композиции, исполненные в каллиграфическом стиле.



Рис. 86. Инициал L из Book of Durrow. По Сток



Рис. 87. Мадонна. Одна из миниатюр Book of Kells.
По Шпрингеру

Кроме Коллегии Святой Троицы в Дублине и Британского музея в Лондоне ирландские рукописи одного стиля с вышеупомянутыми и более поздние находятся еще во многих собраниях Великобритании и континента. Рукописи Санкт-Галленского монастыря, как можно полагать, изготовлены отчасти ирландскими монахами, которых привел с собой св. Галл. Переход к англосакским иллюстрированным рукописям представляет собой часто цитируемое Евангелие Кётберта (иначе – Дергёмское Евангелие), хранящееся в Британском музее. Еще св. Колумба основал на Ионе, кельтском острове у западного берега Шотландии, монастырь, сделавшийся одним из главных центров ирландской миниатюрной живописи. К числу художественных колоний Ионы принадлежал Линдисфарн, близ Дергёма, в Нортумберленде. Здесь, на английской почве, возникла школа миниатюристов; здесь-то между 698 и 726 гг. было написано англосаксом Идфритом и иллюминировано другим англосаксом, Этельуольдом, Евангелие св. Кётберта. Орнаментация этой рукописи

вполне ирландская, но только употребление золотой и серебряной шрафировки. Но сидячие фигуры евангелистов (рис. 88) по своим формам и манере письма уже очень далеки от каллиграфического стиля ирландских изображений. В них отражается непосредственное влияние Рима, связь с которым меровингского времени не подлежит сомнению (см. рис. 38). Тому же стилю принадлежит великолепное кельто-англосакское Евангелие, Российская Национальная библиотека в Санкт-Петербурге.



Рис. 88. Евангелист Иоанн. Одна из миниатюр в Евангелии Кётберга. По Проперту

При короле Альфреде (871–901) Нортумберленд подпал под франкское влияние. Возникла чисто англосакская школа миниатюрной живописи. По заказу епископа Винчестерского Этельуольда был написан великолепный, украшенный 30 миниатюрами величи-

ной с лист «Сборник церковных благословений» (Бенедикционал, 964 г.), принадлежавший герцогу Девонширскому. Поля этой рукописи заполнены каролингским листовым орнаментом, а миниатюры, сюжеты которых по большей части взяты из земной жизни Спасителя, исполнены в немецком живописном стиле оттоновского времени. Таким образом, в XI и XII столетиях и в Англии была подготовлена почва для дальнейших успехов искусства. Как ирландско-англосакское искусство влияло на языческий скандинавский Север, указано в первом томе, и мы уже видели, что ирландско-скандинавское искусство, тотчас же после обращения короля Гаральда в христианство, стало примешивать к ленточным и животным сплетениям некоторые христианские мотивы. На руническом камне из Иеллинге, поставленном Гаральдом в память его родителей, изображен Христос в позе распятого (т. 1, рис. 541, с), поддерживаемый переплетающимися лентами. Таким образом, одно из последних произведений языческого искусства скандинавского Севера сделалось одним из первых произведений его христианского искусства.

3. Искусство каролингской и оттоновской эпох на востоке и западе от Рейна (750–1050 гг.)

Архитектура

Из всех государств, основанных в Европе германцами в эпоху великого переселения народов, государство франков оказалось самым сильным и сыграло наиболее важную роль как в осуществлении культурных и политических задач того времени, так и в развитии изобразительных искусств, которое вело к новым художественным формам, соответствовавшим новому содержанию. Франкское государство, занимавшее

вначале запад современной Германии и северо-восток Франции и постепенно охватившее всю Францию и значительную часть Северной и Южной Германии, уже в меровингское время господствовало над всей областью распространения римского провинциального искусства; в Галлии это искусство – вероятно, под непосредственным восточно-христианским влиянием, проникавшим частью через Равенну, частью, как полагал Стриговский, через Марсель, – уже в меровингское время сделалось искусством древнехристианским, но со своеобразным отпечатком (см. выше, кн. 1); наследием этого меровингского искусства франкское государство жило еще и в каролингскую эпоху. Каролингское, как и оттоновское, искусство было далеко от того, чтобы сознательно созидать на новом, германском основании; напротив того, искусство этих эпох, в сущности консервативное, стремилось продолжать традиции христианской древности. Отсюда родилось в науке представление о «каролингском ренессансе», который на самом деле был, в противоположность оттоновскому, скорее пережитком старого, чем «возрождением». Те специфические германские элементы, которые держатся в каролингском искусстве наряду с элементами эллинистическими и восточными, восприняты им скорее бессознательно; но эти элементы, несомненно существующие, вели к плодотворным новообразованиям. Тогда как светское, придворное искусство держалось больше старины, религиозное искусство, возделывавшееся главным образом в бенедиктинских монастырях, но пользовавшееся также поддержкой и покровительством парижского и ахенского дворов, во многих случаях шло собственными путями и выработало, особенно в зодчестве, соответственно практическим и идейным потребностям ряд нововведений, предвзвешивших романский стиль последующей эпохи.

Хотя такой знаток средневековой архитектуры, как Дегио, на основании планов многих церквей каролингской эпохи называл каролингское искусство уже романским, мы считаем, однако, более удобным рассматривать и каролингское, и оттоновское искусство, ввиду ясно выраженного в них тяготения к древности, как особый, дороманский отдел истории искусства. В каролингский период в центре художественного движения стоял Карл Великий, окруженный своими сподвижниками, среди которых особенно выделялись деятельностью на пользу искусства Алкуин и Эйнгард. В оттоновское время в художественной жизни Германии роль покровителей искусства играли великие саксонские императоры, два Генриха и три Оттона; но истинными ревнителями художественного развития были в ту пору высшие церковные сановники, например, архиепископ Трирский Эгберт, епископ Констанцкий Гебгард II, епископ Хильдесхаймский Бернвард, рейхенауский аббат Витигово и др.; также и на западе франкского государства и в Бургундии церковное зодчество находило немалую поддержку в лице прелатов и монахов. Ключни, где аббат Ордон, реформировав бенедиктинский орден, основал в 930 г. ключническую конгрегацию, уже тогда стало одним из центров духовного и художественного движения, получившего в последующую эпоху мировое значение. При Меровингах средоточием франкской художественной жизни была Северо-Восточная Франция с ее столицей Парижем. И при Каролингах, как доказано в особенности Гуго Графом, западнофранкское церковное зодчество стояло во главе направления, искавшего новых путей; но когда к концу VIII столетия Карл Великий перенес свою резиденцию из Парижа в Ахен, немецкая часть франкского государства начала выступать на передний план и в художественном отношении; вместе с

тем преобладание дворцового искусства вызвало здесь усиление консервативного, как мы его назвали, направления, которое постепенно уступало место новым течениям. Зодчеством каролингско-оттоновской эпохи занималось много первоклассных французских и немецких ученых, опиравшихся в своих исследованиях частью на литературные источники, частью на остатки старинных зданий и на новейшие раскопки. Интересны капитальные труды Виолле-ле-Дюка, Ластейри, Шназе, фон Ребера, Эссенвейна, Б. Рила, фон Дегио и фон Бецольда, Боррманна и Нейвирта, а из монографий – преимущественно сочинения Георга Шефера, Адама Гольцингера, фон Дегио, Графа, Фр. – Як. Шмидта, Шлейнига и Эффмана. То новое, что выработала франкская церковная архитектура, сводится главным образом к изменениям в плане базилики. Прежде всего через удлинение продольного корпуса за пределы транспта план базилики (см. выше, кн. 1, II,1) из имеющего вид Т превратился в настоящий латинский крест; церкви именно этого плана мы будем иметь в виду, говоря о крестообразных базиликах. Затем в тех церквях, в которых было две могилы святых патронов, по примеру некоторых древнехристианских храмов Востока (см. рис. 13), против восточного хора нередко устраивался западный хор одинаковой с ним формы; в результате пропал раннехристианский западный фасад с его притворами и главные входы перемещались на западные концы боковых нефов, или на продольные стороны. Церкви этого рода мы называем церквями с двойным хором. Дальнейший шаг состоял в том, что к восточному транспту прибавился второй, западный, – и форма креста, строго говоря, была нарушена. Устройство под хором крыши вместо могилы мученика сделалось теперь общим правилом; колокольни, помещавшиеся часто над средокрестием (пересечением

продольного корпуса с трансептом), вместе с присоединившимися к ним вскоре боковыми башнями стали постепенно органическими частями церкви. В интерьере колонны постепенно заменялись столбами вполне или отчасти; в последнем случае колонны и столбы чередовались в ритмической последовательности. Нефы в эту эпоху еще не перекрывались сводами.

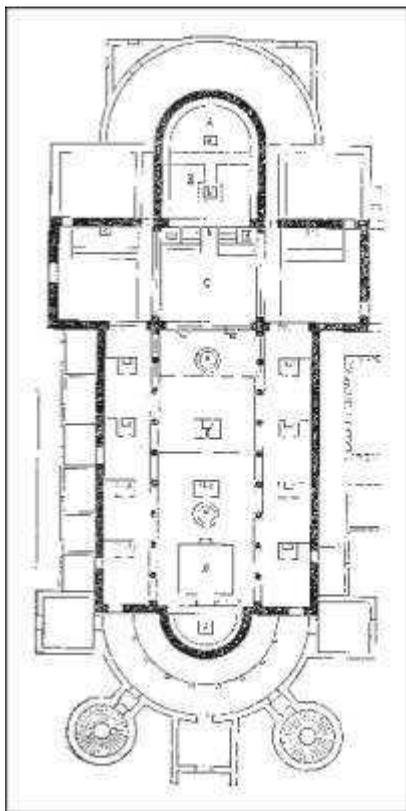


Рис. 89. План Санкт-Галленского аббатства. По Дегио и Бецольду

Некоторые из перечисленных особенностей, как известно, появились еще в западнофранкских церквах

меровингского времени; но в полном своем развитии, хотя и не повсюду одновременно, они встречаются впервые в каролингской архитектуре, с которой мы знакомы почти исключительно по литературным источникам, собранным Юлиусом фон Шлоссером. Сюда относятся, например, церковь аббатства Сен-Дени близ Парижа, оконченная перестройкой в 775 г. Карлом Великим, и знаменитая церковь св. Рихария в монастыре Centula (теперь Сен-Рикье) близ Амьена, постройка которой началась в 793 г. Эти церкви имели в плане крестообразный вид и уже вполне развитый двойной хор. Каролингская церковь, построенная в IX столетии на месте базилики св. Мартина в Туре, предваряла романский стиль иными архитектурными особенностями: согласно исследованиям де Ластейри, в ней уже имелся хоровой обход с «венцом капелл» и, кроме трех восточных башен, еще две башни по бокам западного фасада. На немецкой почве, в новом стиле, вероятно, прежде всего была построена церковь знаменитого бенедиктинского монастыря в Санкт-Галлене. В местной библиотеке сохранился план церкви (рис. 89) и монастырских зданий приблизительно 820 г.; здесь мы имеем перед собой образец каролингской колонной базилики с трансептом и двумя хорами, в которой выказалось большинство вышеуказанных особенностей. Подобный план сложился скорее на западе, чем на рейнско-гессенском севере; это подтвердили результаты исследований, из которых явствует, что немецко-франкским церквям каролингской эпохи была еще неизвестна настоящая крестообразная форма.



Рис. 90. Капитель колонны из церкви св. Юстина.
С фотографии Нэба



Рис. 91. Ворота нартекса монастырской церкви в Лорше.
С фотографии Нэба

Отчасти сохранились две небольшие базилики, основанные Эйнгардом, историографом Карла Великого, не чуждым искусству: в Штейнбахе, близ Михельштадта, 827 г., и в Зелигенштадте, 828 г. На них походила базилика св. Михаила на Святой Горе, близ Гейдельберга, заложенная в 883 г. Все эти церкви, по видимому, имели план в виде Т, атрий, подобный имевшемуся при древнехристианских базиликах, и столбы вместо колонн. Из колонных базилик к храмам того же рода относится сохранившаяся в существенных своих частях церковь св. Юстина (рис. 90) в Гехстена-Майне, сооруженная около 840 г.; возможно, что и перестроенная в 844 г. церковь Корвейского монастыря на Везере, филиальной обители знаменитого западнофранкского монастыря Корби, была также колонной базиликой; на это указывают четыре коринфские колонны сооруженной около 1000 г. западной части здания — колонны, которые, как доказано Нордгоффом, единственные остатки каролингской церкви. Еще древнее церковь в Лорше (Гессене) на Бергштрассе, освященная в 774 г. в присутствии Карла Великого. Сохранились от нее только ворота нартекса, быть может даже воздвигнутые несколько позже (рис. 91); но это небольшое изящное сооружение дает нам — именно потому, что оно сохранилось, — более ясное понятие о формах каролингской архитектуры, чем все исторические свидетельства. Три низкие арки этих ворот фланкированы четырьмя гладкими полуколоннами с римскими композитными капителями (рис. 92). Невысокая стена над пролетами, с тремя вверху полукруглыми окнами, расчленена десятью варварскими, смахивающими на каннелированные ионические пилястрами, соединенными одна с другой вместо арок треугольными перемычками. Карниз над композитными капителями полуколонн украшен рядом низких и ши-

роких стоячих листьев аканфа. Малоаметный венчающий карниз лежит на зубчатых консолях. Вся поверхность стены покрыта узором наподобие ковра, составленным из белых и красных камней, как мы это видели в более ранних меровингских постройках. В архитектуре этих ворот перемешаны римско-эллинистические, восточные и франкские элементы, но зачатки романского стиля почти совсем отсутствуют. Лоршские ворота – еще вполне древнехристианское сооружение. Однако строивший их франкский зодчий несколько погрешил в пропорциях, а в облицовке стен и зигзагах над пилястрами сообразовался с национальным вкусом, который мог быть и независим от дальневосточных влияний. Саму церковь, уже давно разрушенную, мы должны представлять себе как трехнефную базилику с плоским покрытием, без транспта. В пользу такой реконструкции свидетельствует первоначальный план церкви Спасителя в Вердене-на-Руре, основанной еще в 799 г. св. Людгером, но оконченной только в 875 г. Исследованиями Эффмана установлено, что она была также трехнефной базиликой с плоским покрытием и без поперечного нефа. По-видимому, это была древнейшая из немецких церквей, где в среднем нефе колонны чередовались со столбами.



Рис. 92. Композитная капитель Лоршского нартекса.
С фотографии Нэба

О форме прочих важнейших немецких базилик каролингского времени мы знаем исключительно по литературным источникам. Старая бенедиктинская церковь в Фульде (792–819), усыпальница св. Бонифация, представляла в плане колонную базилику с двойным хором и двумя криптами; два хора имела также построенная в 831–850 гг. церковь Герсфельдского аббатства. Равным образом постройка, легшая в основание Кёльнского собора, в первой половине IX столетия имела, по-видимому, восточный и западный хоры. Но и относительно этих восточно-франкских церквей каролингской эпохи не доказано, чтобы они имели крестообразную форму. В оттоновское время на почве Германской империи, где до той поры в большинстве местностей была в ходу исключительно скромная деревянная архитектура, получили повсюду преобладание каменные церковные постройки, и хотя дошедшие до нас большие епископальные базилики X и первых десятилетий XI столетия по большей части были перестроены в эпоху зрелого средневековья, однако их первоначальные очертания выступают из-под более поздних наслоений явственнее, чем в каролингских базиликах. Здесь уже довольно часто встречаются настоящие крестообразные церкви, с развитым хором и трансептом. Два хора можно различить, например, в заложной в 960 г. церкви в Гернроде, в Гарце (рис. 93), в снабженном одним, и притом западным, трансептом, Аугсбургском соборе, основанном в 994 г., в церкви св. Георгия в Оберцелле, на острове Рейхенау (на Боденском озере), заложной в 1000 г., в Майнцском соборе (1009–1036), где также всего один западный трансепт, и в Вормсском соборе (996–1018), имеющем один восточный трансепт; два хора и вместе с тем две крипты имеются в основанном в 1004 г. Бамбергском соборе и в отстроенной около 1052 г. церкви

св. Эммерана в Регенсбурге, два трансепта – в церкви св. Панталеона в Кёльне, 980 г., два трансепта и два хора – в соборе Миттельцелля на острове Рейхенау (988–997) и в великолепной церкви св. Михаила (Михаэльскирхе) в Хильдесхайме (1001–1033; рис. 94 и 188), сооруженной высокоталантливым епископом Бернвардом. Устройство двух хоров вместо одного понятно, собственно, только в монастырях, но не в приходских церквях, которые требовали, чтобы главный вход находился против алтаря и чтобы таким образом облегчался доступ в храм сразу большему числу верующих. Когда в Германии с середины XI столетия начала развиваться городская жизнь и вместе с тем сделалась интенсивнее и церковно-приходская, церкви с двумя хорами снова стали выходить из употребления.

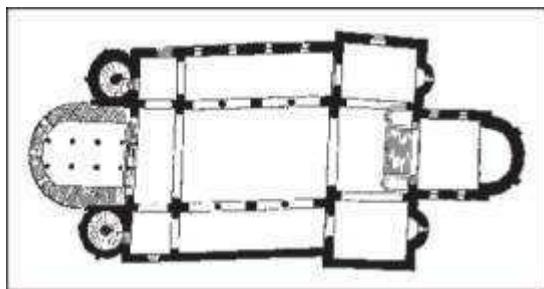


Рис. 93. План церкви в Гернроде, в Гарце. По Дегио и Бецольду

Надо сказать, что и в оттоновскую эпоху базилики еще не имели крестовых сводов, если не считать нескольких случаев, на которые указывал Дегио и в которых такими сводами были перекрыты боковые нефы. Только над крышей обычно устраивался сводчатый потолок; такой криптообразный характер имеет нижний этаж двухэтажного западного хора церкви Корвейского аббатства (около 1000 г.), считающийся самым древним сводчатым церковным помещением в

Германии; а так как крипты были помещениями с нефами одинаковой высоты, то древнейшая перекрытая крестовыми (куполообразными) сводами церковь Германии, капелла св. Варфоломея в Падерборне (1017), должна быть признана не базиликой, а церковью зальной системы (Hallenkirche). Типичные немецкие базилики оттоновского времени с чередующимися подпорами, каковы, например, из упомянутых выше изящная церковь с эмпорами в Гернроде, в которой столбы правильно чередуются с колоннами, и монументальная церковь св. Михаила в Хильдесхайме, где между каждыми двумя столбами стоит по две колонны, имели совершенно плоский деревянный потолок; даже современные им северофранцузские церкви, например известная как «basse oeuvre» старая массивная базилика со столбами в Бове (987–998) и церковь св. Ремигия в Реймсе (1005–1049), имеют, по крайней мере, над средним нефом или плоский потолок, или совершенно открытые кровельные стропила. В церкви св. Ремигия поперечными коробовыми сводами перекрыты нижние боковые нефы, отделенные от среднего нефа столбами, но не эмпоры, в которых столбы красиво чередуются с колоннами. В Ключийском аббатстве освященная в 981 г. церковь аббата Майола представляла собой также колонную базилику с плоским покрытием. На юге Франции, где отдельные формы в эту эпоху были еще совершенно античные или умышленно подражали античным, своды, правда, встречаются, но в таком виде, который не имел никакого влияния на развитие собственно романского стиля. Средний неф перекрывался коробовым сводом, боковые нефы – полукоробовыми сводами, передававшими дальше боковой распор стен среднего нефа. Такие примеры в X столетии мы встречаем в церкви монастыря Сен-Гилем дю Дезер в Нижнем Лангедоке и в старом соборе в Вэзоне. В церкви

св. Филиберта в Турню, в Бургундии, покоящейся на массивных круглых столбах, средний неф перекрыт поперечными коробовыми сводами. Но и эти постройки могут считаться скорее церквами зальной системы, чем базиликами.

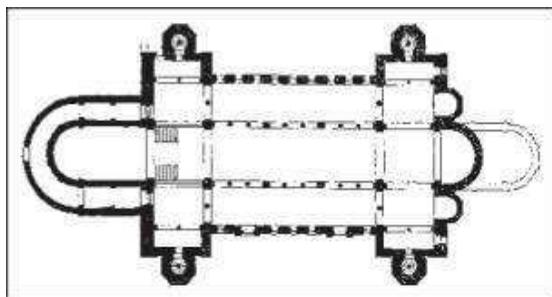


Рис. 94. План церкви св. Михаила в Хильдесхайме. По Дегио и Бецольду

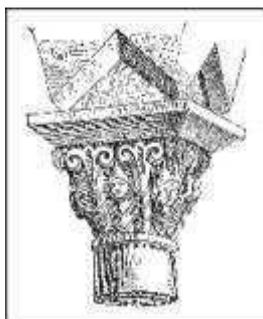


Рис. 95. Капитель колонны из церкви в Герроде. По Доме

В Провансе и Аквитании встречаются как особые формы однонефные церкви с коробовыми сводами, напоминающие собой аналогичные североиспанские постройки (см. выше, кн. 2, II, 1). Но и для этого рода церквей годы их сооружения только с последней трети XI в. становятся известны с достоверностью.

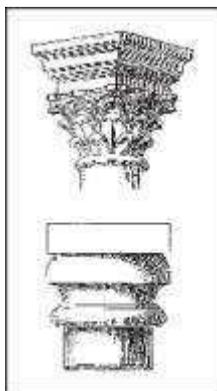


Рис. 96. Капители из замковой церкви и церкви Вилерта в Кведлинбурге. По Доме

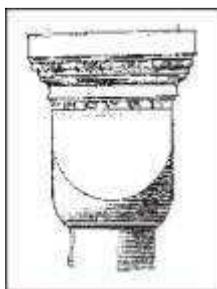


Рис. 97. Капитель одной из самых древних (Бернвардовских) колонн церкви св. Михаила в Хильдесхайме. По Доме

Впрочем, и в немецком зодчестве в течение всего этого периода отдельные архитектурные формы в существенных своих чертах представляются еще дороманскими. Капители колонн по большей части напоминают коринфские, реже – ионические; аттические базы еще не имеют грифов (угловых листиков). Антаблемент над относящимися приблизительно к 844 г. колоннами в западной части церкви Корвейского монастыря – совершенно античный, с дентикулами и

шнуром перлов. Колонны упомянутой выше хорошо сохранившейся церкви в Гернроде, оттоновского времени, увенчаны чашевидными капителями, которые усажены завивающимися вверху растительными стеблями и человеческими головами (рис. 95); одна из круглых башен этой церкви украшена снаружи пилястрами, которые, как в Лорше, соединены между собой не арками, а треугольными фронтонами. Капитель с перевернутым эхином, по терминологии Дегио – «грибовидная» капитель, встречающаяся в западной части крипты (997–1021) замковой церкви, в крипте церкви Виперта в Кведлинбурге (рис. 96), в Эссенском соборе и монастырской церкви в Вердене-на-Руре, является скорее искажением, чем преобразованием известных нам форм. Надставки, похожие на имноты, заимствованные, несомненно, из Равенны, мы находим на капителях колонн в ингель-хеймском дворце Карла Великого и в базилике св. Юстина в Гехсте (см. рис. 90). Романские, закругленные внизу кубовидные капители встречаются в Германии лишь изредка и, по исследованиям Дегио, прежде всего в западной части Эссенского собора, затем, в очень простой форме, но с античным шнуром перлов и дентикулами, на двух взятых из старого храма колоннах церкви св. Михаила в Хильдесхайме (см. рис. 95–97), аттические базы которых еще не имеют грифов. Совершенно иная картина северного раннесредневекового зодчества развернется перед нашими глазами, если мы взглянем начиная с VIII столетия на главные постройки каролингской империи. В них с полной ясностью обнаруживается связь всей каролингско-оттоновской архитектуры с древним миром.

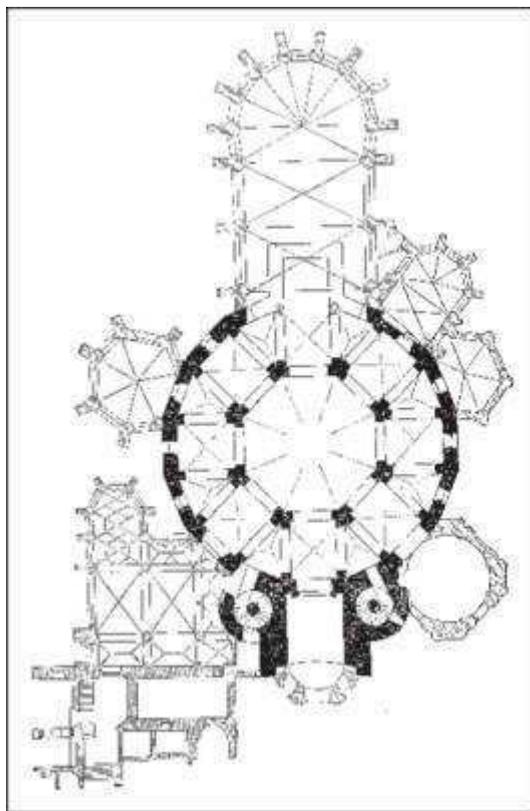


Рис. 98. План Ахенского собора. По Дегио и Бецольду

Главный памятник кипучей строительной деятельности Карла Великого – построенный Эйнгардом в 796–804 гг. Ахенский собор, дворцовая церковь императора, предназначавшаяся быть его усыпальницей. Мы видели, что еще в раннехристианское время усыпальницы обычно сооружались по центральному плану. Ахенский собор в своих основных формах считается подражанием равеннской церкви св. Виталия. Основные размеры обеих церквей приблизительно одинаковы; как в той, так и в другой восемь средних столбов

поддерживают арки, на которых покоится увенчанный куполом барабан с восемью арочными окнами. Однако, по мнению Стриговского, эта основная архитектурная идея, давно нашедшая себе выражение в искусстве дохристианского и древнехристианского Востока, могла еще раньше сооружения Ахенского собора приобрести право гражданства в империи Карла Великого. Ахенские зодчие благодаря своей деятельной практике могли самостоятельно прийти до той трезвости, до той последовательности и широты художественного замысла, которые поражают нас в этом храме. Во всяком случае, отдельные архитектурные мотивы Ахенского собора не имеют ничего общего с церковью св. Виталия. Средний восьмиугольник был в нижнем невысоком этаже окружен шестнадцатиугольным обходом (рис. 98); из-за этого в плане обхода получились попеременно четырехугольники, перекрытые крестовыми сводами, и треугольники, перекрытые трехпарусными сводами. Второй этаж высоко поднимается над эмпорами; его восемь арок на столбах, открывающиеся в восьмиугольное среднее пространство, вдвое выше арок нижнего этажа. Над восьмигранным барабаном высится восьмигранный купол, без пандантивов. Все карнизы – крайне простого профиля. Главное украшение интерьера собора составляла роскошная мозаика, не сохранившаяся до нашего времени; однако в соборе не было недостатка и в архитектурных декоративных элементах. Так, здесь были поставлены великолепные колонны, выписанные Карлом Великим из Рима и Равенны (рис. 99). Каждая из восьми высоких арок, которыми верхний этаж открывается в среднее пространство, разделена поперечной балкой пополам; каждая половина украшена вышеупомянутыми колоннами, из которых нижние соединены между собой и со стенами заключающей их в себе арки небольшими

полуциркульными арками, а верхние, по образцу окон в константинопольской св. Софии, упираются прямо в изгиб главных арок. Балюстрадой верхней галереи со стороны среднего пространства служат стильные бронзовые решетки; их узоры, состоящие из красиво переплетающихся столбиков и перекладин, обрамлены шлястрами в античном роде и рядами аканфовых листьев и усажены розетками. Эти решетки, как и простые, массивные бронзовые двери, украшенные только львиными головами, вылиты в самом Ахене.



Рис. 99. Интерьер Ахенского собора. С фотографии Штенгеля

Это величественное здание возбуждало общее удивление и послужило образцом для многих позднейших церквей. Капелла Нимвегенского замка дошла

до нас, не сохранив своего первоначального плана; церковь св. Иоанна в Люттихе (978 г.) перестроена в стиле барокко; не сохранились также шестиугольные церкви в Вимпфене и Меце (Фр. – Як. Шмидт называл их шестиугольными базиликами) вследствие того, что они были окружены более низким двенадцатиугольным обходом, равно как и десятиугольная крестильня Wormского собора; но прекрасно сохранился трехсторонний западный хор Эссенского собора (между 947 и 1000 гг.), внутри которого повторяются три стороны ахенского восьмиугольника с капителями колонн коринфского характера. Поразительно верную копию Ахенского собора представляет собой интерьер – снаружи, правда, не шестнадцатигранной, а только восьмигранной – церкви в Отмарсхейме, в Эльзасе, построенной между 1000 и 1050 гг. Но капители колонн здесь уже не коринфские, а кубовидные, романские. Впрочем, нельзя утверждать, что все эти постройки были непременно подражаниями Ахенской придворной церкви; они могли и прямо восходить к тем образцам, что и эта последняя. Совершенно независимо от нее была построена заложённая в 806 г. и, к сожалению, разрушенная в 1463 г. церковь в Жермини-де-Пре (в департаменте Луары). Своим планом, состоявшим из девяти квадратов, с возвышенным средним квадратом, она напоминала византийскую церковь в Россано, в Нижней Италии (см. выше, кн. 2, II, 1). Ее подковообразные арки и полукруглые ниши на каждой стороне Стриговский сопоставлял с соответственными элементами армянской архитектуры (см. кн. 1, II, 1). Наконец, часто упоминаемая историками искусства хорошо сохранившаяся небольшая церковь св. Михаила в Фульде (820–822) (рис. 100) хотя и принадлежит, как и Ахенский собор, к немецким главным церквям раннего средневековья, однако, будучи

круглой, с кольцеобразным обходом, может быть отнесена скорее к тому же типу, что и церковь св. Констанции или св. Стефана в Риме (см. рис. 27). Внутренняя окружная стена верхнего этажа поддерживается восемью колоннами с аттическими базами и низкими импостными капителями. Но короткая средняя колонна, подпирающая свод крипты, увенчана грубой ионической капителью. О дворцовых постройках Карла Великого в Ахене, Нимвегене и Ингельхейме мы не можем составить себе вполне ясного представления даже после исследований Ребера, Клемена и других, результаты которых сведены вместе К. Симоном.

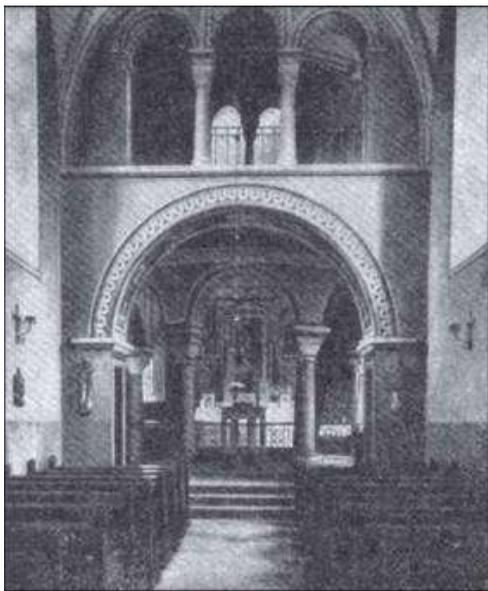


Рис. 100. Интерьер церкви св. Михаила в Фульде. С фотографии Молленгуера

В Майнцских музеях и соборе хранятся остатки ингельхеймских колонн. Но в описаниях резиденций ка-

ролингских и оттоновских императоров, которые оставлены летописцами этих эпох, то и дело упоминается о великолепных сооружениях, богато украшенных античными колоннами, мрамором и благородными металлами, и уже одно предание о том, что Карл Великий для своих построек в Ахене, а Отгон Великий еще в 963 г. для Магдебургского собора (теперь пришедшего в развалины) заставляли перевозить через Альпы тяжелые античные колонны, свидетельствует о единстве художественных стремлений всего каролингско-оттоновского века. Эти стремления, разумеется, существовали только в том верхнем слое общества, для которого латынь была официальным языком; народное же зодчество, от которого не сохранилось никаких следов, оставалось по-прежнему деревянным, а его орнаментику мы должны представлять себе как производную от меровингской ленточной и животной орнаментики: в рукописях того времени их взаимная связь очевидна.

Живопись

Монументальная стенная живопись, пересаженная на почву Галлии, Британии и Германии вместе с итальянским церковным зодчеством, никогда не переставала быть возделываемой на Западе. Правда, идеи иконоборства находили отзвук и на берегах франкского Рейна. Карл Великий по своей германской натуре был противником иконопочитания. Когда византийская императрица Ирина на Втором никейском соборе добилась восстановления иконопочитания на Востоке (в 787 г.) и торжествующий папа (Адриан I) сообщил королю франков определения этого собора, Карл Великий ответил на это обнаружением знаменитых «Каролингских Книг», которые навсегда останутся

ценным памятником германского духа. Поклонение иконам было осуждено, но украшение церквей и монастырей священными изображениями дозволено и даже одобрено. Зная образ мыслей Карла Великого, мы не имеем основания предполагать (как справедливо указал Яничек), что он смотрел на покровительство церковной живописи как на одну из задач своей жизни; на самом деле, при внимательном рассмотрении относящихся к каролингскому искусству литературных источников, по которым только и можно знакомиться с монументальной живописью рассматриваемого времени, оказывается, что наиболее прославленные произведения, каковы, например, картины императорского двора в Ахене, изображавшие наряду с аллегорическими фигурами семи свободных художеств испанские войны Карла Великого, серии ветхо- и новозаветных сцен, украшавшие стены Ахенского собора, или картины на сюжеты из всемирной истории, которыми были украшены залы ингельхеймского дворца, были написаны не при Карле Великом, а при его преемниках. Для знакомства с историей каролингской живописи особенно важны сочинения Фр. Лейтшу, Губ. Яничека и Юл. фон Шлоссера, которые собрали сохранившиеся от того времени *tituli*, то есть подписи под картинами, приведенные в стихи величайшими учеными эпохи. Все эти надписи и описания составлены по-латыни. И в художественных темах, так же как в языке надписей, сказалось античное влияние. Мы узнаем, например, что фигуры земли в виде Кибелы с градской короной (*corona muralis*) на голове или головы четырех ветров с надутыми щеками играли в каролингской живописи известную роль, несмотря на прямое запрещение Карла Великого изображать эти языческие олицетворения природы. Живописцы каролингского времени были не итальянцы и не греки, а немецкие монастырские ху-

дожники. Сообщают, правда, что Оттон III поручил итальянскому мастеру Иоанну украсить купол Ахенского собора (около 997 г.); но тут речь шла о мозаичных работах, в которых франки были менее искусны. Имена таких живописцев, как, например, Брун в Фульде, Мадалольф в Фонтанелле (St. Wandrille), несомненно германо-франкские; германцами были и живописцы, призванные во второй половине IX столетия из монастыря Рейхенау в Санкт-Галлене.



Рис. 101. Воскрешение Лазаря. Фреска в церкви св. Георгия в Рейхенау. По Краусу

В оттоновское время, когда Германия и Франция уже были отдельными государствами, вместе с возрастанием количества церквей получала все большее распространение монументальная церковная живопись. Из письменных памятников мы узнаем, например, что в церкви Петерсхаузена, близ Констанца, были изображены слева от входа ветхозаветные сцены, справа – новозаветные; согласно самому обширному из дошедших до нас циклов титулов, составленному около 1021 г. монахом-бенедиктинцем Эккехардом IV, ветхо- и новозаветными изображениями был украшен также Майнцский собор. От этого и, может быть, даже несколько

более раннего времени сохранилась в Германии, в церкви св. Георгия в Оберцелле, на том самом острове Рейхенау, откуда, как мы только что видели, в каролингскую эпоху призывались живописцы в Санкт-Галлен, стенная роспись, которая ценнее всех письменных свидетельств. Здесь уже мы стоим на твердой почве. Сохранились не только фрески, но и подписи под ними. К сожалению, фрески пришли от времени в такое состояние, что копии с них, изданные Адлером, Краусом и Боррманном, едва ли не поучительнее самих оригиналов. Лучше других сохранились фрески на верхних внутренних стенах среднего нефа, написанные между 985 и 990 гг.; в настоящее время они затянуты полотном, на котором воспроизведены в копиях. Эти фрески изображают важнейшие чудеса Спасителя; на южной стороне в четырех панно, расположенных попарно, в два ряда, представлены: Воскрешение Лазаря (рис. 101), Исцеление кровоточивой и Воскрешение дочери Иаира, Воскрешение сына наинской вдовы и Исцеление десяти прокаженных; на северной стороне, также в четырех панно, – Изгнание беса близ Герасы, Исцеление страждущего водяной болезнью, Укрощение бури на море и Исцеление слепорожденного. Кроме того, в промежутках окон помещены изображения апостолов, реставрированные в готическую эпоху, а ниже, между арками, – круглые медальоны с погрудными фигурами пророков. Восемь главных фресок окаймлены сверху и снизу полосами роскошного, затейливо переплетающегося и разработанного перспективно меандра позднеантичного стиля, а с боков – бордюрами, орнаменты которых частично античного характера (искаженные завитки аканфа и полосы розеток), частично же переходят в средневековые формы. Библейские сюжеты, встречающиеся еще в древнехристианских фресках и мозаиках, здесь более развиты и

обильны фигурами. Сцены исцеления слепорожденного и страждущего водяной болезнью скомпонованы сравнительно спокойно и плавно. Воскрешение наинского юноши и Изгнание беса сочинены с большим драматизмом. О глубине задних планов нет и речи, хотя в рисунке зданий можно иногда заметить попытки создания перспективы в позднеантичном духе. Одежды античные. Христос изображен в виде безбородого юноши. Пропорции фигур неверны, формы тела тощи, а телодвижения совершенно неестественны. При первом же взгляде на картины бросаются в глаза горизонтальные цветные полосы на их фоне: вверху темно-синие, в середине зеленовато-голубые, внизу коричневые. Объяснение этих полос всего естественнее искать в том, что художник не понимал лучших образцов, которыми пользовался и в которых синева неба книзу постепенно бледнела, а окраска земли постепенно переходила в тон неба. Что этот ряд композиций не рейхенауское изобретение, а должен быть рассматриваем как продолжение раннехристианского искусства, остроумно доказано Шмарсовым на основании их расположения. Характерные черты византийско-греческой живописи здесь столь же незаметны, как и непосредственное влияние монастыря Монте-Кассино, рассадника бенедиктинского искусства. Но если бы в Галлии и Германии сохранилась более древняя христианская стенная живопись, мы были бы, быть может, в состоянии определить переходные ступени к этому живописному стилю, который вообще является одичалым античным. То же самое можно сказать и о фресках на наружной стороне западной стены, которые в настоящее время почти совершенно погибли, несмотря на то что защищены выступом стены. Внизу, в средней нише, изображен распятый Христос со стоящими у креста Богородицею и апостолом Иоанном; вверху всю

ширину стены занимает древнейшее из сохранившихся на севере от Альп монументальное изображение Страшного Суда (рис. 102). Посередине восседает на престоле безбородый Спаситель, окруженный миндалевидным нимбом (мандорлой); подле него, справа, стоит Богоматерь, слева – ангел с большим крестом. Ниже сидят на длинных прямых скамьях двенадцать апостолов в различных позах, по шесть с каждой стороны. Во фризе, под ними, изображены разверзающиеся могилы с выходящими из них мертвецами, симметрично распределенными по обеим сторонам. Здесь представлен момент, предшествующий Суду: на сцене еще нет ни адских мук, ни блаженства праведников. В композиции, которая в целом не лишена торжественности и величественности, отразилось ожидание кончины мира, заставлявшее около 1000 г. трепетать все сердца. Верхний бордюр образует снова пышный, затейливо переплетающийся меандр со вставленными в него с той и другой стороны мандорлы двумя круглыми медальонами, в которых изображены головы античных астральных божеств – солнца и луны.



Рис. 102. Страшный Суд. Фреска в церкви св. Георгия в Оберцелле. По Яничкеу

Манера исполнения всех этих оберцелльских фресок – уже на пути к превращению живописи в раскрашенный контурный рисунок, но иногда между отдельными тонами еще нет черных границ; на складки одежды и на волосы положены тени. О моделировке голов, рук и ног – при современном состоянии этих фресок – трудно сказать что-либо. Что касается их технической стороны, то они, по-видимому, были сперва подмалеваны на фоне стены альфреско, а потом на них был наложен альсекко слой красок, в состав которых входило органическое связующее вещество. Трогающее душу содержание этих фресок и эффективное в декоративном отношении распределение форм и красок должны были производить сильное впечатление на зрителей. Очень близки к оберцелльским фрески в хоре капеллы св. Сильвестра в Гольдбахе, близ Иберлингена, на Боденском озере. Они были очищены от скрывавшей их штукатурки только в 1899 г. и изданы в 1902 г. Ф.-Кс. Краусом. На восточной, северной и южной стенах хора – по четыре сидячие фигуры апостолов. Посреди них, вероятно, и здесь восседал Христос – Судья мира, но Его изображение не сохранилось. Отдельные панно, как в Оберцелле, окаймлены сверху и снизу полосами меандра. Ввиду того что лики апостолов еще довольно тщательно моделированы тенями и бликами в характере позднеримской живописной техники, мы склонны считать эти фрески по сравнению с оберцелльскими скорее более древними, чем более поздними. К первой половине XI столетия, по мнению Клемена, относится стенная живопись в западной части Эссенского собора (см. выше) и роспись церкви Верденского аббатства. В куполе Эссенского собора был изображен на синем фоне Страшный Суд; другие части собора украшены изображениями эпизодов из земной жизни Спасителя и

фигурами ангелов. В Вердене сохранились величественные фигуры святых, стоящих на красном и зеленом фонах; контуры этих фигур – густые, коричневые. По этим скудным остаткам верденских и эссенских фресок мы можем только догадываться о том, какова была связь между их композициями, и о существовавшей некогда гармонии их красок. Но они, вместе с еще более ничтожными остатками живописи в других местах, свидетельствуют, что все сколько-нибудь значительные церкви оттоновской эпохи были роскошно украшены стеной росписью. Более ясное представление мы можем составить себе о миниатюрной живописи в рукописях рассматриваемой эпохи. Она была монастырским искусством в буквальном смысле слова, но еще более, быть может, искусством дилетантским, хотя нередко ученые переписчики-монахи были и живописцами со специальной подготовкой или пользовались помощью таких живописцев. Франкские рукописи меровингского времени не украшались миниатюрами, но инициалы в тексте уже были роскошно и искусно орнаментированы; часто, как в греческих рукописях той же поры, инициалы составлены из грациозно изогнутых рыб, птиц и других животных, иногда даже из частей человеческого тела. Наряду с животными мотивами в орнаментации инициалов видную роль играл древний геометрический орнамент, а также ременная и ленточная плетенка местного или ирландско-англосакского стиля, причем коричневый контурный рисунок обычно лишь местами иллюминирован суриком, коричневой или зеленой краской.

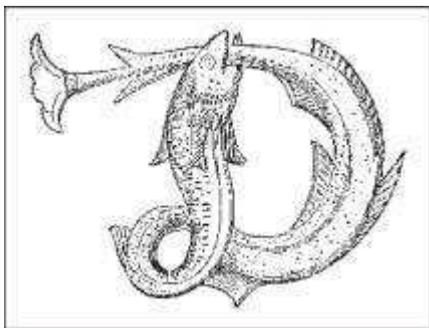


Рис. 103. Инициал D из «Missale Gellonense». По Ла-Маршу

Некоторые рукописи этого рода уже предваряют каролингское искусство. Таковы написанный в конце VIII столетия «Служебник» Парижской Национальной библиотеки («Missale Gellonense»). Буква D образована из изображения рыбы (рис. 103), N – из трех рыб, кусающих одна другую за хвост. Другие инициалы состоят из ансов со змеями в клюве, павлинов, петухов, уток. Встречаются также изображения евангелистов во весь рост: Луке, Марку и Иоанну даны головы символизирующих их животных (см. рис. 84–86), и их фигуры напоминают древнеегипетские божества; провинциальный живописец отваживается даже на грубое контурное изображение Распятого среди ангелов и Пресвятой Девы во франкской женской одежде. От «Служебника» Геллонского аббатства отличаются стилем изящные рукописи, изготовленные для Карла Великого и его преемников, хотя они представляются вообще не столько памятниками придворного, сколько монастырского искусства. Вполне своеобразная орнаментация их инициалов подробно исследована Лампрехтом. Инициалы, образованные животными формами, употребляются все реже и реже; головы животных помещаются преимущественно в окончаниях;

ленточная плетенка сначала становится еще роскошнее, деликатнее и красочнее, но потом листовый орнамент, подражающий аканфу, постепенно вытесняет в окончаниях как плетенку, так и головы животных. Нередко внутри больших букв животные и человеческие фигуры соединяются в самостоятельные, удачно сочиненные группы и сцены. В миниатюрах одиночные изображения святых, при Карле Великом еще безусловно преобладающие в рукописях, уступают место все более и более разнообразным и сложным композициям на библейские сюжеты, и хотя формы тела и одежды с их складками трактованы ошибочно – члены или непомерно велики, или непомерно малы, движения угловаты и ненатуральны, – однако лучшие из миниатюр этого рода в пропорциях и формах, в технике и красках еще отзываются традицией древнехристианского и вместе с тем античного искусства. Происхождение отдельных мотивов миниатюрной живописи рассматриваемой нами эпохи трудно установить. Для всего тогдашнего мира, как восточного, так и западного, был общим очень значительный запас христианских сюжетов. Какого стиля и происхождения были оригиналы, легшие в основу дошедших до нас памятников, определить с достоверностью невозможно. Во всяком случае, этими оригиналами пользовались самым различным образом, от рабского копирования до свободной переработки. Если большинство прототипов и сложилось на греко-христианском Востоке, то все-таки каждый художественный центр Западной Европы в каролингско-оттоновскую эпоху имел свою долю участия в переработке и дальнейшем развитии (часто почти неприметном) традиционных композиций. Как ни много можно указать сирийских, византийских, римских, наконец, ирландско-англосакских черт в каролингско-оттоновской миниатюрной живописи, ее

общий характер надо признать самобытным. При всем том общие черты каролингской миниатюры у различных художников и в различных школах, границы которых не могут быть с точностью определены, сложились весьма различно. Большую услугу науке оказали Делиль, Яничек и Лейтшу, потому что сопоставили родственные между собой иллюстрированные рукописи, происхождение которых известно с достоверностью, и распределили эти памятники старины на группы по числу главных художественных центров. Не менее важны исследования Фёге, фон Шлоссера, Газеллоффа, Сварценского и других, которые пошли дальше и, не довольствуясь классификацией всех иллюстрированных рукописей по местным группам, старались сгруппировать их стилям и месту, занимаемому ими в художественно-историческом развитии. Правда, почти каждый шаг в этой области встречает возражения, и если прочесть, например, скептические признания, которыми Тикканен в 1900 г. закончил свое исследование об утрехтской Псалтыри, то может показаться преждевременным включать вопросы этого рода в общую историю искусства, но совершенно обойти их молчанием невозможно. Понятие о «дворцовой школе» (*Schola Palatina*), под которой понимали, в противоположность монастырским школам Германской империи, школу каллиграфов и живописцев Карла Великого в Ахене, начинает исчезать при свете новейших исследований. Сварценский в главных иллюстрированных рукописях, приписанных этой школе, каковы, например, три великолепных Евангелия – в Вене, Брюсселе и Ахене, относимые им ко времени Людовика Благочестивого, видит особую ветвь реймской школы IX столетия. Но зато важную группу каролингских иллюстрированных рукописей, обычно называемую по рукописи Ады, в Трирской городской библиотеке, группой Ады,

Сварценский считал возможным приурочить к дворцовой школе и отнести к эпохе самого Карла Великого. Наряду с реймской школой, вторая каролингская ветвь которой признается всеми исследователями, на западно-франкской почве следует отметить в особенности школы Тура, Корби и Меца; в немецкой же части франкского государства один Санкт-Галлен занимает в эту эпоху вполне определенное положение (его искусство исследовано Раном), тогда как о значении Трира, который Браун и Фёге считали одним из средоточий каролингской миниатюрной живописи, и Фульды, на которую обратили внимание Клемен и Шлоссер, еще ведется спор. В оттоновское время и в области книжной живописи на передний план выступает Рейхенау; искусство Трира, Эхтернаха и Регенсбурга, быть может также и Фульды, Кёльна и Хильдесхайма, должно быть обозреваемо в связи с рейхенауским искусством. Рассмотрение каролингских рукописей удобнее всего начать с группы Ады, родину которой можно искать в Ахене или Трире. В противоположность строго традиционному направлению дворцовой и турецкой школ, миниатюры которых, моделированные по правилам живописной техники и более самостоятельные по отношению к тексту, служат образцами картинного стиля книжной живописи, иллюстрации группы Ады, имеющие целью главным образом украшение книги, примыкают скорее к книжному стилю. Самый древний памятник этого стиля – Евангелие Годескалька, в Парижской Национальной библиотеке; оно написано неким Годескальком в 781–783 гг. по повелению Карла Великого и его супруги золотыми буквами по пурпурному фону. В украшении полей и инициалов этой рукописи преобладает ленточный орнамент и плетенка, к которым, однако, присоединяются античные растительные завитки, листья и розетки; встречаются даже,

как на бордюрах, так и среди орнаментации заглавных букв, чисто античные меандры и волнообразная линия. Первые четыре миниатюры величиной с лист изображают четырех евангелистов с гладкими золотыми нимбами вокруг головы; их плотные фигуры резко очерчены, как снаружи, так и внутри, черными контурами.

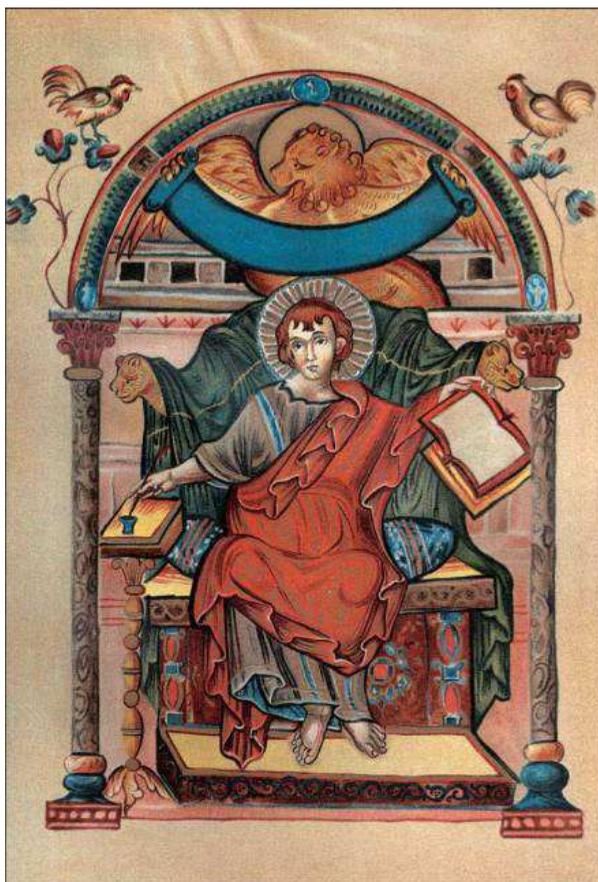


Рис. 104. св. евангелист Марк. Рисунок из «Adahandschrift».
По Лампрехту и Яничеку

Затем следует юный Спаситель, сидящий на престоле в торжественной позе, с благородными, хотя и несколько схематизированными чертами лица, обрамленного длинными белокурыми кудрями. На следующем листе представлен Источник жизни в виде круглого храма, увенчанного крестом и окруженного птицами, и приближающийся к нему олень. Стриговский доказал, что прототип этого храма имеется в сирийском Евангелии Эчмиадзинского монастыря (см. выше, в кн. 1 и 2), и установил влияние на каролингское искусство более древнего восточного искусства. Второе главное произведение этой школы – рукопись Ады, давшая название всей группе и хранящаяся в Трирской городской библиотеке. Абатиса Ада, по заказу которой написан этот манускрипт золотыми буквами (около 800 г.), была, как гласит легенда, сестрой Карла Великого.



Рис. 105. св. евангелист Матфей. Миниатюра из Евангелия Людовика Благочестивого

Издание рукописи Ады, сделанное в 1889 г. под руководством Лампрехта и Яничека, значительно способствовало углублению немецких ученых в изучение каролингского искусства. Евангелисты рукописи Годескалька – бородатые; здесь они – юные, безбородые, но с энергичными чертами лица, высоко вздернутыми бровями и живыми телодвижениями (рис. 104). Колонны «канонов» увенчаны большими чашевидными капителями с вполне атрофированными листьями аканфа. В орнаментации заглавных букв и полей еще преобладает плетенка. Третий главный манускрипт рассматриваемой группы – написанное золотыми буквами Евангелие Парижской Национальной библиотеки, принесенное Людовиком Благочестивым в дар аббатству Сен-Медар в Суассоне в 826 г. Бордюры украшены – попеременно по синему, фиолетовому и золотому фонемам – всеми орнаментальными мотивами той эпохи. Небольшие картинки на библейские сюжеты играют роль виньеток. Четыре из шести больших миниатюр величиной с лист изображают опять евангелистов. Крылатый ангел над евангелистом Матфеем отличается благородством своих форм (рис. 105). Контуры везде очень резки. Из двух последних больших миниатюр одна изображает здание с колоннами, символизирующее собой Церковь, другая – Источник жизни, к которому направляются жаждущие твари. В библиотеках Вюрцбургского и Эрлангенского университетов хранятся Евангелия, также группы Ады, которые, ввиду характерности их рисунка и сильной экспрессивности, Сварценский причислял к замечательнейшим памятникам каролингской эпохи. Группа Ады вообще имела важное влияние на дальнейшее развитие живописи в Германии.



Рис. 106. Сотворение мира и Грехопадение.
Миниатюра из Библии Карла Лысого

На территории современной Франции прежде всего развилась, под непосредственным руководством Алкуина, турская школа, насквозь пропитанная традициями классической древности. К числу ее главных произведений принадлежат Библия Алкуина в Британском музее в Лондоне, затем – Евангелие Парижской Национальной библиотеки, написанное по повелению императора Лотаря около 840 г. в монастыре св. Мартина в Туре (не в Меце) аббатом этого монастыря Сигиславом. На заглавном листе изображен император, в голубом камзоле с рукавами и античном пурпурном плаще, сидящий на золотом троне, высокая спинка которого завешена тканью; из-за трона выглядывают два воина. Крупные, энергичные черты Лотаря

могли бы производить впечатление портретного сходства, если бы в обоих войнах не повторялся совершенно тот же тип лица. Повороты тела и головы понятны еще хорошо, но руки нарисованы плохо. Моделировка голов темно-красными и кирпичными тенями еще живописна. Контуры не слишком сильны. По целому листу занимают также изображения бородатого Христа во славе и евангелистов. На таблицах канонов колонны, подражающие коринфским, соединены полуциркулярными арками, которые украшены растениями и птицами. Турской школе принадлежит также изданная графом Бастаром и хранящаяся в том же собрании великолепная Библия Карла Лысого, написанная около 850 г.; ее считают настоящим шедевром школы. В инициалах текста, основной красочный аккорд которых образуют пурпурно-фиолетовая и зеленая (оттенка морской воды) краски и золото, античный лиственный орнамент, северная плетенка и головы животных встречаются в самых прихотливых сочетаниях. В таблицах канонов полуциркулярные арки чередуются со стрельчатыми; в двух-трех случаях базы колонн заменены, как в древнемесопотамском искусстве, лежащими быками. На посвятельном листе изображен Карл Лысый, сидящий на троне и окруженный братией монастыря св. Мартина, аббат которого подносит императору драгоценную книгу. Христос во славе, на одном из следующих листов снова бородатый. Миниатюры на сюжеты из Ветхого Завета и из Деяний св. апостолов (рис. 106) исполнены в позднеантичном стиле. Бог Отец в сцене сотворения человека – юный, безбородый. Грехопадение с его последствиями изображено с большой подробностью. В передаче нагого тела, при всех ошибках рисунка и отсутствии мускулатуры, еще вполне ясно обнаруживается влияние эллинистического языка форм. Даже деревья на заднем плане, их

стволы и кроны, нарисованы еще без средневековой тенденции к стилизации.



Рис. 107. Четыре евангелиста. Миниатюра из Евангелия каролингского времени. Ризница Ахенского собора. По Лампрехту и Яничеку

Сюда примыкают затем, по духу еще более близкие к антику, три великолепных каролингских Евангелия – Венского кабинета драгоценностей, ризницы Ахенского собора и Брюссельской Королевской библиотеки, считавшиеся до сей поры главными произведениями дворцовой школы, по мнению же Сварценского – составляющие особую, классическую ветвь реймской школы. В венском Евангелии коринфские колонны на таблицах канонов почти совсем античные. В фигурах евангелистов, сидящих перед стенами, сквозь отверстия которых рисуется пейзаж, видна еще чисто классиче-

ская величественность поз, черт лица и драпировок. Моделированы эти фигуры очень мягко, кистью; лишь изредка, да и то только внутри фигур, встречается контурный рисунок. В той же живописной манере выполнены миниатюры ахенского Евангелия. Даже ионические капители и аттические базы гладких разноцветных колонн на таблицах канонов имеют совершенно правильные формы; четыре евангелиста, изображенные вместе на титульном листе, на фоне пейзажа, трактованы довольно мягко и живописно (рис. 107). Такой же характер имеет и брюссельское Евангелие. Близок к нему по стилю так называемый «Золотой кодекс» (Codex aureus) из Клеве, в Берлинской Королевской библиотеке.

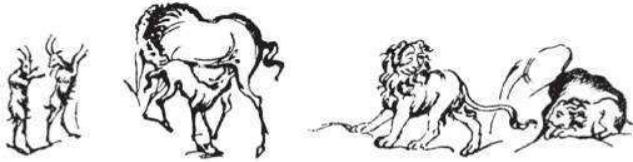


Рис. 108. Рисунки животных из утрехтской Псалтыри.
По Тикканену

Переход к рукописям, принадлежащим, несомненно, реймской школе и написанным в аббатстве Говильер, представляет собой блуаское Евангелие Парижской Национальной библиотеки. Его миниатюры скопированы с венского кодекса, но грубее их по контурам. Главные памятники этой признанной реймской школы имеют, однако, уже иной характер. Оживленности их фигур соответствует некоторое беспокойство изображавшей их кисти. Главное произведение данной школы – Евангелие епископа Эббо (816–835), в библиотеке Эперне. Колонны на таблицах канонов, широко расставленные, соединены не

циркульными арками, а треугольными фронтонами. Ремесленники с молотками, изображенные по углам фронтонов с удивительным пониманием форм и движений человеческого тела, взяты прямо из повседневной жизни. Однако важное значение для истории искусства говильберская школа миниатюристов получила лишь с той поры, когда из нее вышла, как мы знаем, благодаря сравнительным исследованиям Гольдшмида и Дюррье знаменитая Псалтырь утрехтской университетской библиотеки; ее бесчисленные, богатые фигурами миниатюры в высшей степени свободного стиля, исполненные пером, черным по белому, строго держатся текста. Они исполнены в первой трети IX столетия и напоминают собой контурные рисунки греческой «Хлудовской Псалтыри», хотя последние слегка иллюминированы красками. Исследование утрехтской Псалтыри приводило историков искусства к различным заключениям. Тогда как Шпрингер и его последователи видели в полных жизни рисунках этой рукописи, в противоположность византийскому стилю, воплощение северной художественной манеры, образовавшейся самостоятельно в средневековье, новейшие исследователи доказывают, что утрехтская Псалтырь возникла на греко-христианской почве. Гревен даже считал ее лишь копией греческого манускрипта, против чего восставал Тикканен, справедливо указывая на самостоятельные мотивы, содержащиеся в ней наряду с мотивами греко-христианскими. Сварценский придерживался мнения, по которому натуральность и оживленность иллюстраций этой Псалтыри должны быть приписаны англосаксонскому влиянию. Как бы то ни было, утрехтская Псалтырь свидетельствует о прочности христианско-эллинистических традиций в каролингское время. Речные и морские божества изображены здесь еще совершенно в античном роде; живость в изображении львов

(рис. 108) дает повод предполагать, что они зарисованы с натуры – следовательно, на Востоке. Широко скомпонованы сцены видений; в иллюстрации к псалму 24 (рис. 109) женская фигура, стоящая внизу, посередине, напоминает римскую жрицу.

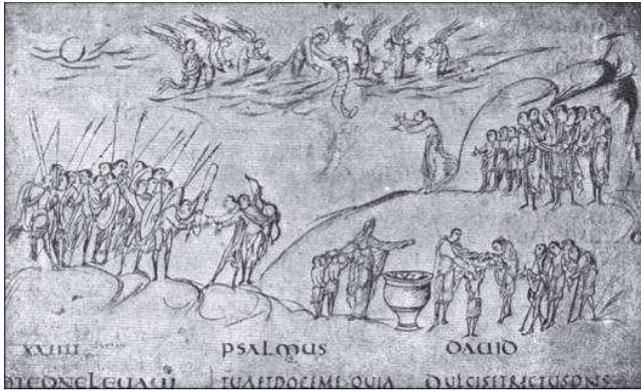


Рис. 109. Возвеличение Давида перед его врагами. Иллюстрация псалма 24 утрехтской Псалтыри. По Шпрингеру

Под влиянием дворцовой школы или распространившейся реймской возникла мецкая школа, из которой вышли два Евангелия Парижской Национальной библиотеки и Евангелие из Гандерсхейма на Фесте (в герцогстве Саксен-Кобург-Готском), а также Сакраментарий (Руководство к совершению таинств) Дрого (ум. в 855 г., епископ Мецкий), в Парижской Национальной библиотеке. Здесь главное внимание обращено на орнаментацию инициалов и полей; инициалы богато украшены листвой, и в них вставлены многочисленные мелкие композиции на сюжеты из Библии, из житий святых и обряда литургии, живо и разнообразно сочиненные. Характерно изображено в Сакраментарии Дрого Вознесение Господне внутри прописной буквы В и Сошествие Святого Духа на апостолов внутри

буквы О. Контурный рисунок по большей части иллюминирован красками, представляющими прекрасное сочетание тонов.



Рис. 110. Двадцать четыре старца, поклоняющиеся Агнцу.
Миниатора из «Золотого Кодекса св. Эммерама».
По фон Кобеллю

Под влиянием той же мецской школы явились позже 850 г. великолепные рукописи, написанные в монастыре Корби для Карла Лысого. По всей вероятности, здесь была написана клириком Лиутгардом Псалтырь Карла Лысого, в Парижской Национальной библиотеке. Изображение царя Давида, пляшущего перед ковчегом, благородством пропорций фигур и живописной техникой, моделирующей их тенями и бликами, еще сильно отзывается античностью. В том же монастыре, как можно думать, написано для Карла

Лысого тем же Лиутгардом и священником Берингардом великолепное Евангелие Мюнхенской Национальной библиотеки, известное под названием «Золотой Кодекс св. Эммерама». В богатой орнаментации этой рукописи наряду с римскими и греческими завитками аканфа все еще встречается древнефранкская ременная плетенка. На посвятельном листе изображен император, сидящий на троне между аллегорическими фигурами Франции и Готии. В композиции, изображающей поклонение Агнцу двадцати четырех апокалипсических старцев (рис. 110), появляются даже античные олицетворения моря и земли. Возможно, что в Корби написаны также Евангелие Кольберта и Евангелие Карла Лысого, в Парижской Национальной библиотеке, в которых ясно выказываются англосакские элементы реймской школы. Перечисленные нами манускрипты представляют собой переход к той школе, которую Делиль называл франкосакской, а Яничек отождествлял со школой Сен-Дени. Главный памятник этой школы, кроме Евангелия из Сен-Васта в библиотеке города Аррас, – так называемое Евангелие Франца II, в Парижской Национальной библиотеке. Его инициалы, орнаментированные преимущественно ленточной плетенкой, вполне северного характера. Из евангелистов один Иоанн изображен стариком. В композиции Распятия Спаситель представлен юным, головы палачей моделированы сильно. Санкт-Галленская школа, первоначально шедшая в орнаменте своим путем, подпала под западнофранкское влияние с 870 г., к которому в изображениях фигур вскоре присоединились традиции группы Ады. Особенного внимания заслуживают две часто упоминаемые учеными рукописи, хранящиеся в библиотеке Санкт-Галленского монастыря: Псалтырь, написанная Фольхардом раньше 872 г., и изданная Раном знаменитая Золотая Псалтырь. Первая

рукопись замечательна богатой орнаментацией инициалов, в которой плетенка комбинируется с листовными завитками; встречающиеся в ней кое-где фигуры грубо и неумело нарисованы и безвкусно раскрашены. Что касается Золотой Псалтыри, то она принадлежит к великолепнейшим в своем роде произведениям конца IX в. К листовному и плетенному орнаментам ее инициалов присоединяются головы животных; изредка примешиваются и части человеческих фигур. В настоящих изображениях фигур заметна большая оригинальность художественного замысла, чем в рукописях, рассмотренных нами раньше. Шестнадцать миниатюр представляют эпизоды из истории царя Давида. Красноватый контурный рисунок слегка иллюминирован яркими, иногда не совсем натуральными красками; сцены битв, при всех ошибках в рисунке и при неестественности поз фигур, переданы своеобразно и жизненно. Какое расстояние отделяет эту рукопись от античного стиля Библии Карла Лысого, показывают хотя бы деревья, которые в Библии, написанной около 850 г. в Туре, изображены еще натурально, в духе античной стеной живописи, тогда как в Псалтыри, о которой мы говорим, написанной в Санкт-Галлене ровно полустолетием позже, они состоят только из стилизованных стволов со стеблевидно-изогнутыми голыми ветвями, на концах которых сидят отдельные большие стилизованные листья. Здесь ясно сказывается переход к эпохе зрелого средневековья. Для оценки каролингской живописи миниатюр важно то обстоятельство, что имена каллиграфов, иллюстрировавших каролингские рукописи, приписываемые северофранцузским монастырям, как и рукописи, изготовленные на немецкой почве, — сплошь германские: Готтшальк (Годескальк), Лейтгард и Ингоберт такие же чистые немцы, как и вышеупомянутый Фолькгард (Фольхард) из Санкт-

Галлена. Каким образом циклы изображений, сложившиеся еще в христианской древности, в IV и V вв. удержались и даже получили от каролингской эпохи до оттоновской дальнейшее развитие во всех местах в высшей степени разнообразно, лучше всего можно проследить по рукописям Пруденция, тщательно исследованным Р. Штеттинером. Мы имеем в виду рукописи «Психомахии», «известнейшего произведения самого любимого древнехристианского поэта». Содержание ее – аллегорическая битва добродетелей с пороками. Редко аллегорические фигуры изображались с такой силой и жизненностью, как в миниатюрах, иллюстрирующих списки этой поэмы. Большинство списков Пруденция принадлежит поздней каролингско-оттоновской эпохе. Самый древний из них, хранящийся в Бернской городской библиотеке, сделан во второй половине IX столетия в Санкт-Галлене. Легко убедиться, что все они восходят к одному прототипу, но при ближайшем их рассмотрении можно также заметить, что они в отношении иллюстраций распадаются на несколько групп, характеризующихся большим или меньшим пониманием форм и большими или меньшими отклонениями от первоначальных мотивов изображений. Миниатюры группы рукописей Парижской Национальной, Лондонской, Лейденской (Cod. Vossiani) и Кембриджской библиотек примыкают, несомненно, к оригиналу, еще близкому к древнехристианскому прототипу, тогда как в основу миниатюр другой группы, которой принадлежат, например, брюссельская, бернская, Санкт-галленская, вторая парижская (Национальная библиотека) и вторая лейденская (Cod. Burmanni), лег экземпляр каролингского времени. Переходное время от каролингской к оттоновской эпохе, особенности орнаментики которой Сварценский проследил главным образом для

рейхенауской школы, вообще бедно в художественном отношении. Лишь после того как Оттон Великий (962) восстановил «Священную Римскую империю германской нации», пробудилась к жизни в новом блеске, вместе со всеми искусствами также и немецкая живопись миниатюр. Семена художественности, посеянные при Оттоне I, принесли при Оттоне II, Оттоне III, Генрихе II и их ближайших преемниках обильные плоды, погибшие только к середине XI столетия. Книжная живопись этой эпохи представляет собой во многих отношениях дальнейшее развитие принципов каролингского искусства, с которым ее роднит традиционность направления; но вместе с тем в ней выказывается немало нового, сообщающего оттоновскому искусству своеобразный характер, отличающий его от каролингского искусства. Ленточное и ременное плетение все чаще и чаще переходит в растительный орнамент, наряду с которым по-прежнему иногда встречается меандр. Задние фоны фигурных изображений представляют, в подражание тканым материалам, роскошные цветные ковровые узоры или, как в византийских миниатюрах и мозаиках, становятся блестящими золотыми поверхностями. Глубокие густые тона красок делаются светлее и чище. Фигуры получают большую стройность и изящество, драпировки – большую простоту и спокойствие. Контурный рисунок по-прежнему преобладает только в некоторых школах и направлениях, тогда как в других употребляется живописно ступенчатая моделировка.



Рис. 111. св. евангелист Иоанн. Из Кодекса Эгберта. По Краусу

Иногда даже кажется, будто «оттоновский ренессанс», игнорируя каролингскую эпоху, приковывается прямо к древнехристианским образцам. Переходную ступень между каролингской группой Ады и оттоновской живописью занимают такие манускрипты, как, например, изданный Эхельгейзером петерсгаузенский Сакраментарий Гейдельбергской университетской библиотеки, или сходное с ним по стилю и принадлежащее тому же времени, что и он, Евангелие архиепископа Кёльнского Геро (969–976), в Дармштадтской великогерцогской библиотеке. Из рукописей цветущей оттоновской эпохи заслуживают внимания главным образом пять великолепных манускриптов, принадлежащих к различным направлениям, при помощи которых можно понять и дальнейшее развитие миниатюрной живописи. Впереди них мы ставим изданный Краусом знаменитый Кодекс Эгберта – Евангелие, написанное для архиепископа Трирского

Эгберта (917–993) в Рейхенауском монастыре монахами Керальдом и Герибертом и хранящееся в Трирской библиотеке. Посвятительные листы – на втором из них изображен архиепископ, сидящий и принимающий из рук названных двух монахов драгоценную книгу, – имеют густой пурпурный фон, окруженный широкими полями, которые украшены причудливыми животными орнаментами, раскрашенными более темной пурпурной и золотой красками. Все это вместе производит превосходный общий эффект. Фон на четырех листах с изображениями евангелистов заполнен пурпурными ковровыми узорами (рис. 111). Седые белобородые евангелисты с крупными чертами лица сидят в торжественных позах перед своими аналоями. В тексте встречаются великолепные инициалы, в которых ремennая плетенка перешла в сплетение растительных стеблей с трилистниками, четырехлистниками и стреловидными листьями. Пятьдесят одна миниатюра на сюжеты из Нового Завета окружена простыми бордюрами, причем нередко на одном и том же листе и в одном и том же обрамлении представлено несколько отдельных сцен. Фон этих миниатюр еще не золотой; синее небо, книзу более светлое, обычно сходится с коричневой полосой земли, что в других случаях передано условно тремя полосами фона. Пейзажные и архитектурные элементы ограничиваются почти исключительно отдельными зданиями и стилизованными деревьями, расположенными без связи и перспективы. Волны не схематизируются. Сюжеты скомпонованы просто, спокойно и понятно; фигуры довольно пропорциональны и жизненны, несмотря на то что в них не выказывается понимание форм. Спаситель на всех миниатюрах – юный и безбородый; в композиции «Распятие» (рис. 112), Он представлен еще не испустившим духа, с открытыми глазами, одетым в

длинную тунику с рукавами; ноги Его, как в изображениях всей этой эпохи, пригвождены к кресту каждая порознь. В отдельных фигурах живопись преобладает над рисунком; тона красок светлы и гармоничны.



Рис. 112. Распятие. Из Кодекса Эгберта. По Краусу

Несколько другой характер имеет Евангелие Оттона II, в Парижской Национальной библиотеке. В его орнаментации значительную роль играют меандр и аканфовые завитки. На обороте первого листа изображен, среди золотого фона, сидящий на престоле и окруженный мандорлой безбородый Спаситель со строгим ликом; золотой фон, встречающийся во всей рукописи, выражает собой блеск небесной славы. Св. Матфей изображен старцем с седой бородой, позади пурпурной завесы, на зеленом фоне; св. Марк – седым и

лысым, на желтом фоне, в красном портике; св. Лука – также стариком, на зеленом фоне, перед фиолетовой завесой. Только св. Иоанн, сидящий на голубом фоне перед зеленой завесой, представлен юным, с лицом, обрамленным темными кудрями, тогда как, например, в каролингском Евангелии Франца II (см. выше), в той же библиотеке, он один изображен в виде старца. Фигуры Евангелия Оттона II несколько длинны по отношению к головам, но нарисованы недурно; моделированы они в живописной манере, тенями и бликами; их внешние контуры не слишком черны. К числу великолепнейших произведений рассматриваемой нами эпохи принадлежит написанное золотыми буквами эхтернахское Евангелие, хранящееся в Готском музее (*Codex aureus Epternacensis*). Надпись на его крышке указывает на время правления императрицы Феофаны (983–991), вдовы Оттона II. Заглавные листы сплошь покрыты узорами, срисованными, очевидно, с материй. Большой интерес представляют многочисленные миниатюры, из которых те, которые иллюстрируют Евангелие от Матфея, изображают юность Спасителя; миниатюры при Евангелии от Марка представляют чудеса, при Евангелии от Луки – притчи, при Евангелии от Иоанна – Страсти Господни. В больших, но очень жизненных фигурах на таблицах канонов отражается традиция каролингских Евангелий; но уже изображение юного Спасителя в композиции «Небесная слава» свидетельствует, что основной характер этой рукописи – западный. Великолепное Евангелие ризницы Ахенского собора, изготовленное Лиутгардом (изданное Бейсселем), по нашему мнению, относится отнюдь не ко времени Оттона I, хотя и посвящено «императору Оттону». Изображение сидящего на престоле, в «небесной славе» юного императора более всего подходит Оттону III. Сравнивая стройные,

прихотливо расчлененные колонны таблиц канонов и обрамления миниатюр с аналогичными элементами каролингского Евангелия той же ризницы, мы как бы переходим от первого и второго стиля помпейской архитектурной живописи к третьему и четвертому (см. т. 1, кн. 4, рис. 517). Евангелисты, равно как и библейские сцены, изображены уже на золотом фоне. Волны в изображении морской бури нарисованы схематично, в виде волнистых спиралей. Темные контурные линии имеются только внутри фигур; «контур лишь разделяет, но не очерчивает», как метко заметил Фёге. Техника вообще малопластична, хотя краски положены мягко и живописно. Новые стилистические особенности представляет Сакраментарий Генриха II в Мюнхенской Национальной библиотеке, исследованный Сварценским, – памятник уже II тысячелетия (написан между 1002 и 1014 гг. в Регенсбурге). На одном из посвященных листов (рис. 113) изображен бородастый император, воздевающий руки к Спасителю, окруженному мандорлой и поддерживаемый под локти св. Ульрихом и Эммерамом. Другой посвященный лист представляет подражание подобному листу «Золотого Кодекса» (см. рис. 110), который в означенное время хранился как раз в монастыре св. Эммерама в Регенсбурге. Отдельные листы заняты изображениями св. Григория, Агнца Божия с символами евангелистов, Распятия и мироносиц у Гроба Господня. Все эти миниатюры имеют богатые узорчатые фоны. Подобные фоны, как особенность регенсбургской школы, являются еще в более древней, написанной около 990 г., «Книге правил из Нижнего Монастыря», хранящейся в Бамбергской библиотеке. «Пространство заменено здесь, – говорил Сварценский, – великолепно украшенной страницей книги». Таким образом, здесь ярко выражен книжный стиль. Кроме того, большинство миниатюр этой

замечательной рукописи, с их небольшими круглыми головами, изящными кистями рук и ступнями, острыми, тонкими носами, большими, овальной формы глазами у фигур, живописно-мягкой моделировкой тела зеленоватыми тенями, отмечены самым сильным византийским влиянием, какое только до сей поры мы могли констатировать на Севере.



Рис. 113. Император Генрих II со св. Ульрихом и Эммерамом.
Из Сакраментария Генриха II. По Сварценскому

К каждому из пяти названных нами главных памятников оттоновской миниатюрной живописи примыкают другие манускрипты, сходные с ними по стилю и часто имеющие не меньшие художественные достоинства. Эти группы принадлежат разным школам, характеристикой которых с точки зрения их стиля и тех местностей, к которым они могут быть приурочены,

занимались разные исследователи. К рейхенаускому Кодексу Эгберта (см. рис. 111) ближе всего подходит, как это доказал Фёге, Лекционарий (католическая богослужебная книга, содержащая в себе церковные чтения на каждый день) Берлинской Королевской библиотеки, с изображениями Входа Господня в Иерусалим, жемчужницы у Гроба, Вознесения Господня и Сошествия Святого Духа на апостолов. К рейхенауской школе, по всей вероятности, принадлежит также изготовленная Руодпрехтом (между 984 и 993 гг.) часто цитируемая Псалтырь архиепископа Трирского Эгберта, хранящаяся в библиотеке города Чивидале и изданная в 1901 г. Зауерландом и Газеллоффом. По своим, скорее, рисованным, чем писанным красками, плотным фигурам святых эта Псалтырь еще близка к группе Ады; но ее ковровые фоны и ленточные орнаменты инициалов, переходящие в сплетения растительных стеблей, имеют отпечаток оттоновской эпохи. К Евангелию ахенской соборной ризницы, написанному Лиутгардом для одного из Оттонов, близка группа рукописей, исследованных Фёге и составляющих школу Лиутгарда. Второе главное произведение этой школы – знаменитое Евангелие Оттона III (по другим – Генриха III), в Мюнхенской Национальной библиотеке (рис. 114). Сильное влияние на эту рукопись ахенского Евангелия не подлежит сомнению; некоторые ее миниатюры, как, например, Исцеление бесноватого и Воскрешение наинского юноши, очень близки к рейхенауским фрескам; кроме того, ряд ее композиций заимствован из Кодекса Эгберта. Этой полной темперамента школе, в которой золотой фон господствует безраздельно, могут быть приписаны еще до 20 других иллюстрированных рукописей. Фёге вначале был склонен приурочивать эту школу к Кёльну, но потом, как и Браун, высказался в пользу Трира; Газеллофф поместил ее в Рейхенау, и

его мнение подтвердил доказательствами Сварценский. Таким образом, школа Лиутгарда представляет собой лишь более позднюю фазу развития рейхенауской школы.



Рис. 114. Император Оттон III с двумя епископами и двумя воинами. Из Евангелия Оттона III. По фон Кобеллю

Парижскому Евангелию (Национальная библиотека), написанному, по-видимому, в Трире (см. выше), близки в отношении стиля листы из рукописи «*Registrum Gregorii*», хранящиеся в Трирской городской библиотеке, и принадлежавший той же рукописи драгоценный лист в музее Шантильи (Четыре нации присягают на верность Оттону III). «Регистр Григория» действительно можно рассматривать как главное произведение трирской школы. Однако границы между трирской и соседней с ней эхтернахской школами еще спорны. Большинство исследователей согласно в том, что описанный Лампрехтом вышеупомянутый *Codex aureus Epternacensis* Готского музея изготовлен в Эх-

тернахе и, следовательно, должен быть принят в основание нашего знакомства с эхтернахской книжной живописью. Из других наиболее замечательных произведений этой школы, установленной Фёге, следует назвать Евангелие Генриха III в Бременской городской библиотеке, Codex aureus в Эскориале и Евангелие в Брюссельской Королевской библиотеке. Регенсбургской школе цветущего оттоновского времени принадлежат кроме уже упомянутого нами Служебника Генриха II Евангелие аббатисы Уты, настоятельницы Нижнего монастыря в Регенсбурге, в Мюнхенской Национальной библиотеке, написанное между 1002 и 1025 гг., и Евангелие Генриха II, хранящееся в Ватиканской библиотеке в Риме. Евангелие Уты, украшенное роскошно и стильно, один из великолепнейших образцов книжного стиля этой эпохи. В тесной зависимости от регенсбургской школы, по видимому, находилась хильдесхеймская школа, покровительствуемая епископом Бернвардом, который сам был замечательным художником. Главный мастер этой школы, дьякон Гунбальд, жил, как доказано, некоторое время в Регенсбурге. В ризнице Хильдесхеймского собора донныне хранятся изготовленные им для Бернварда Евангелие (1011) и Служебник (1014). Пальметты, аканфовые листья и другие античные орнаменты, перешедшие сюда из каролингского искусства, имеют еще более классический характер, чем подобные орнаментальные элементы в южнонемецких рукописях. Богато украшенное фигурными изображениями Евангелие ризницы Хильдесхеймского собора, изданное Бейсселем, в отношении стиля этих иллюстраций очень далеко от регенсбургской школы; его приписывают самому Бернварду. В посвячительных миниатюрах явственнее, чем прежде, выступает на первый план почитание Пресвятой Девы; некоторые композиции на библейские темы поразительно аналогичны с изготов-

ленными под руководством Берн-варда рельефами бронзовых дверей Хильдесхаймского собора (см. ниже, рис. 19). Для характеристики кельнской и фульдской школ имеется еще очень мало материалов. Особая, употреблявшая исключительно золотые фоны школа Тегернзее, главным мастером которой был аббат Эллингер (1017–1026 и 1031–1041), стоит уже за пределами оттоновской эпохи. Во Франции упадок миниатюрной живописи начался раньше, чем в Германии; в этом можно убедиться хотя бы по тусклому колориту миниатюр Комментария к Книге пророка Иезекииля, в Парижской Национальной библиотеке, — рукописи, изготовленной аббатом Гильдрихом между 989 и 1010 гг. в Сен-Жермен д'Оксерре. Около 1050 г. упадок, из которого живопись, питавшаяся до той поры наследием древности, потом вышла лишь постепенно, в совершенно новом облике, заметно сказывался повсюду. Все наши сведения о других отраслях прикладной живописи, об узорчатых тканях, каковы, например, сомборские ковры (985), затканые восточными животными орнаментами, о живописи на стекле, зачатки которой как во Франции, так и в Германии (в Тегернзее) проявляются около конца I тысячелетия, мы можем черпать лишь из литературных источников, не дающих сколько-нибудь ясного представления об этих отраслях. Но и сохранившихся памятников книжной живописи вполне достаточно для того, чтобы дать понятие о состоянии живописи в каролингское и оттоновское время. Сквозь покров северного своеобразия, проявившегося в это время во многих бессознательных чертах, еще ясно просвечивал дряхлый, отживший, но прикрытый византийским убором лик римско-эллинистического искусства.

Скульптура

Зависимость каролингско-оттоновского искусства от древнехристианского искусства Востока и Запада выказывается также и в скульптуре, остававшейся, как в древнехристианскую пору, преимущественно искусством мелких поделок и рельефа. Карл Великий перенес из Равенны в Ахен бронзовую позолоченную конную статую Феодориха (см. выше, кн. 1, I, 3); но подобный образец был еще не по плечу северным ваятелям. Единственная дошедшая до нас бронзовая статуэтка, приписываемая этой эпохе авторитетными исследователями, не выше одного фута, а по своим безжизненным, вялым, хотя и довольно правильным формам приближается скорее к поздним произведениям римского провинциального искусства, чем к монументальной, полной внутреннего движения равеннской статуе. Мы имеем в виду известную конную статуэтку Карла Великого, хранящуюся в музее Карнавале в Париже. Соглашаясь с Клеменом, мы склонны приписать это произведение, на основании его форм, скорее каролингской эпохе, чем – как это делал Вольфрам, приведший, правда, заслуживающие внимания доводы против каролингского происхождения статуэтки, – XVI столетию. Античные традиции в исполнении фигуры коня и плаща императора здесь еще не переработаны в готском духе. Император – в короне, держит в левой руке державу, а в правой – меч (реставрированный). К прочим металлическим изделиям этой эпохи мы еще вернемся. Из произведений каролингской каменной скульптуры художественный интерес имеют лишь немногие. Однако, как это доказал Клемен, полуфигуры благословляющего Спасителя в музее Трирского собора и Боннском провинциальном музее тесно примыкают к позднеримским могильным стелам с

полуфигурами умерших, так что и в каменной пластике можно кое-где заметить переход от позднеримского стиля к каролингскому или раннероманскому. Но лишь в редких случаях эти памятники имеются в достаточном количестве. Особняком, как бы заброшенный сюда с британских островов, стоит придорожный крест в Гризи, на севере Франции, в департаменте Кальвадос, неподалеку от морского берега. Античная традиция еще чувствуется в большом рельефном изображении крылатого коня, скачущего за диким зверем, на каменной плите в Ингельхейме, по-видимому принадлежавшей той части дворца, которая отстроена при Людовике Благочестивом. Северный характер имеют изображения водяных птиц с рыбами в их длинных клювах, на плите, вделанной в портал католической церкви близ Заур-Швабенгейма, в Гессенском Великом Герцогстве; эти рельефы, несомненно, самые зрелые произведения оттоновской каменной пластики, наряду с которыми другие едва заслуживают упоминания. От деревянной пластики, бывшей в употреблении во все продолжение рассматриваемого нами периода (резьбой из дерева украшались, например, еще многочисленные в то время деревянные церкви), не сохранилось ничего, что относилось бы к каролингскому времени и было бы сколько-нибудь достойно внимания; но концу оттоновской эпохи принадлежит, например, замечательное изваяние Распятия в Брауншвейгском соборе (фигура Христа – более чем в натуре). Спаситель и здесь изображен еще не испустившим дух, одетым в тунику, с ногами, пригвожденными отдельно одна от другой. Длинный худоцавый лик Распятого полон уже индивидуальной жизни, хотя его черты искажены страданием. При всей жесткости исполнения это Распятие – произведение сильное и значительное. Гораздо большее число скульптур, до-

шедших до нас как от каролингской, так и от оттоновской эпохи, принадлежит к изделиям из слоновой кости. За это время вместо дощечек для письма чаще встречаются покрывки для книг. Наряду с ними по-прежнему попадают прямоугольные и круглые ящички и отдельные пластинки. Усилия Вествуда, Шэфера, Боде, Молинье, Клемена, Штульфаута, Фёге, Гревена, Сварценского, Гольдшмидта и других классифицировать произведения резьбы из слоновой кости, которые мы находим почти во всех собраниях древностей и во многих соборных ризницах Европы (в Германии они представлены всего полнее в Берлинском и Дармштадтском музеях), по месту и времени их изготовления и стилистическим особенностям в большинстве случаев следует признать пока – с чем еще в 1900 г. согласился Гревен – «первыми попытками» в этом направлении. Для каролингских изделий из слоновой кости характерны бордюры из аканфовых листьев и обозначение почвы под ногами стоящих фигур, а также бескрылые ангелы, не встречающиеся в византийских памятниках того же времени. Сюжеты те же, что и в миниатюрной живописи, с которой вообще может быть в иконографическом отношении установлено тесное родство рельефов на слоновой кости. С чисто художественной точки зрения эти рельефы принадлежат к числу лучших, в смысле близости к антике, произведений эпохи. Северные ленточные и животные мотивы орнаментации не находили здесь никакого применения. Зато резьбе по слоновой кости недостает прелести самостоятельной художественной жизни, отличающей каролингские миниатюры. И по части этого рода пластики были сделаны попытки разграничить французские и немецкие школы. Ближе других к античной традиции произведения той школы, главными художественными центрами которой Клемен считал

Тур, Пуатье и Санс. О высоком развитии, достигнутом этой школой к середине IX столетия, свидетельствуют две пары пластинок из слоновой кости Луврского музея в Париже. На более древней паре изображены Суд Соломона и царь Давид, сочиняющий псалмы. Уже один аканфовый бордюр этих изображений живо напоминает античную орнаментику; фигуры стройны и изящны. Более поздняя пара украшена изображениями библейских сюжетов; фигуры здесь еще более длинные и тонкие. В этих рельефах выказывается основное направление развития позднекаролингской костяной пластики. Более оригинальны отчасти отмеченные северным характером произведения второй школы французско-каролингской резьбы по кости. Центр этой школы – Реймс. В вышедших из нее рельефах складки одежды уложены менее спокойно, причем концы плащей подобраны; как на характерные ее особенности Клемен указывал, кроме того, на «наклоненные вперед, полуопущенные головы и широкие, плоские руки с отставленным большим пальцем». Главными произведениями реймской школы считаются доски переплета вышеупомянутой Псалтыри Карла Лысого, в Парижской Национальной библиотеке. Рельефы передней доски, иллюстрирующие 56-й псалом, полны драматизма и сильно напоминают миниатюры утрехтской Псалтыри (см. рис. 108), из которой, по видимому, заимствованы их композиции. К той же школе мы, вместе со Сварценским, относим пластинку с изображением Брака в Кане Галилейской, находящуюся в Британском музее, и пластинку с Вознесением Господним, в Веймарском музее. Немецкой работой мы, вместе с Молинье, признаем диптих VIII столетия, в Луврском музее, принадлежавший, как это доказано Гольдшмидтом, к Псалтыри Венской Придворной библиотеки. В четырех панно изображены царь Давид,

сочиняющий псалмы, и блаженный Иероним, трудящийся над их переводом; фигуры – коротки, головы – слишком велики. Того же стиля табличка Берлинского музея с изображением Распятия. Что этот стиль продолжал существовать в IX столетии, доказывают, по Гольдшмидту, оживленные рельефы двух досок из Лоршского монастыря, составлявших переплет одной ватиканской рукописи группы Ады. На одной из них, хранящейся при рукописи в Ватикане, вырезаны в отдельных панно, под изображением Христа во славе, Волхвы перед Иродом и Поклонение их Младенцу-Спасителю; на другой, принадлежащей теперь Соут-Кенсингтонскому музею в Лондоне, представлена Богоматерь, сидящая на престоле, под нею – Благовещение и Рождество Христово. Во всех этих рельефах с полной ясностью можно подметить раннехристианскую основу. Главным произведением нижнерейнской школы каролингского времени Клемен считал большой диптих собора в Турне. На одной стороне этого диптиха, в среднем панно, вырезан Агнец Божий, а над ним – Распятие с олицетворениями солнца, луны, Церкви и Синагоги. То же направление мы видим в некоторых произведениях, хранящихся в Дармштадтском музее, например в диптихе с изображением на одной доске юного Спасителя, на другой – апостола Петра. Как охотно эта эпоха подражала старым образцам, можно судить, например, по пластинке музея Майера в Ливерпуле, нижняя часть которой, «Жены-мироносицы у Гроба Господня», представляет очень близкое воспроизведение того же сюжета на прекрасной древнехристианской пластинке (см. рис. 54) Баварского национального музея, тогда как наверху вместо Вознесения изображено Распятие, менее органически связанное с нижней композицией. Главный образец работ южногерманской, верхнерейнской школы

резчиков по слоновой кости конца каролингской эпохи – знаменитый диптих Тутило Санкт-Галленского монастыря. И. Мантуани удалось, несмотря на все возражения, доказать, что из двух досок этого диптиха только нижняя сработана Тутило, монахом этого монастыря, умершим в 912 или 913 г. Верхняя доска, стиль которой, несомненно, оказал влияние на работу Тутило, более древняя. На среднем ее поле, окаймленном сверху и снизу роскошными арабесками античного характера, изображен безбородый Спаситель, сидящий на престоле в мидалевидном нимбе, посреди шестикрылых серафимов. Над Ним – мужская и женская фигуры, олицетворяющие собой солнце и луну; внизу – лежащие фигуры Моря и Земли. Почва не обозначена. Фигуры более жизненны, чем на доске Тутило. Эта последняя разделена на три панно; резана она вскоре после 900 г. (рис. 115). Верхнее панно заполнено антикизирующими аканфовыми завитками, сходными, но не тождественными по стилю с завитками верхней доски; они скопированы с миниатюр санкт-галленской библиотеки. В среднем панно изображена Пресвятая Дева с молитвенно воздетыми руками, между прислуживающими ей крылатыми ангелами, а в нижнем – св. Галл, вынимающий у медведя занозу из лапы. На обеих досках одежды, образующие мелкие складки, плотно облегают тело; но на доске Тутило складки схематичнее и жестче, фигуры менее жизненны, почва показана, медведь изображен более натурально, чем деревья, состоящие из отдельных сучьев с немногими большими листьями на концах. Как бы то ни было, в лице Тутило мы имеем первого известного нам по имени немецкого скульптора.



Рис. 115. Вознесение Пресвятой Девы на небо и св. Галл, вынимающий у медведя занозу из лапы. Рельеф на слоновой кости работы Тутило. По Мантуани

В резьбе по слоновой кости можно также заметить, при помощи некоторых различий в стиле, переход от каролингской эпохи к оттоновской. Фигуры становятся стройнее, драпировки спокойнее, компоновка сюжетов более полной и ясной. Это мы видим, например, в обрамленной очень роскошным аканфовым бордюром пластинке Берлинского музея, изображающей на трех панно юного Христа во храме, Брак в Кане Галилейской

и Исцеление бесноватого. В оттоновское время и в этой отрасли искусства во главе развития стояла Германия. Бодде отделял произведения рейнской школы от саксонской; однако другие исследователи считали значительное число саксонских изделий из слоновой кости южнонемецкими. Нечасто мы можем с достоверностью признавать в том или другом рельефе немецкую работу оттоновского времени. С полным основанием относят ко времени Оттона I надпись на пластинке из слоновой кости, принадлежащей маркизу Тривульци в Милане, с изображением бородатого Спасителя, сидящего на престоле между св. Маврикием и св. Марией, с коленопреклоненными у Его ног императором в короне и императрицей с сыном на руках. Здесь аканф в бордюре заменен надписью. При всех погрешностях рисунка эта низкорельефная, оригинальная по замыслу пластинка исполнена еще широко, свободно и, по-видимому, даже портретно передает черты Оттона I. По всей вероятности, об Оттоне II упоминает надпись на восьмигранной кропильнице слоновой кости в ризнице Ахенского собора. В верхней ее половине, на одной из восьми граней, изображен стоящий император, на других гранях – семь святых, отделенных один от другого коринфскими колоннами. В нижней половине – вооруженные воины, светские защитники Церкви, выбегают из украшенных ионическими колоннами ворот города с башнями. Короткие фигуры довольно безжизненны, но вообще это произведение еще античного характера. Ко времени малолетнего Оттона III относится Распятие на крышке эхтернахского Евангелия (см. выше), в Готском музее. Под крестом – полуфигура, олицетворяющая собой землю (terra); вверху – полуфигуры солнца и луны, обозначающие небо. Насколько внешняя композиция сюжета еще антична, настолько ее исполнение ориги-

нально, ново и проникнуто северогерманским духом. Большие, неуклюжие руки и ноги, четырехугольные лица с широкими носами, выпуклые лбы и выдающиеся скулы, а также страдальческое выражение лиц и глаз изобличают работу немецкого мастера – творчество, грубое в отношении форм, но глубокое по замыслу. Фёте удалось обнаружить руку того же мастера в целом ряде других произведений.



Рис. 116. Христос и четыре евангелиста.
Рельеф на слоновой кости. С фотографии

Стилистическое сходство с этой доской бросается в глаза особенно в доске Берлинского музея (рис. 116), изображающей в середине Христа во славе, с чертами северянина, а по углам – четырех евангелистов в оживленных позах, но грубых форм. Произведения этого

рода, как справедливо замечал Фёге, принадлежат к числу тех «немногих памятников раннего средневековья, от которых, в противоположность чужеземному характеру большинства оттоновских резных костей, веет настоящим германским духом и которые, так сказать, написаны на грубом немецком наречии», что и придает им большое историко-художественное значение.

Мощехранильницы, как и в предшествовавшую эпоху, украшались рельефами, резанными на слоновой кости. По-видимому, самая древняя из мощехранильниц оттоновского времени находится в ризнице монастырской церкви в Кведлинбурге («Ковчег Генриха»). Выполненные низким рельефом фигуры украшающих ее сцен из Нового Завета еще коротки, грубы и неуклюжи. Вполне зрелым произведением оттоновского времени должно признать также мощехранильницу, разъединенные костяные пластинки которой находятся частью в Берлинском, частью – в Мюнхенском национальном музее. Вырезанные на них фигуры апостолов, облеченных в свободно драпирующиеся одежды, отделены одна от другой коринфскими колоннами с арками. В люнетах над апостолами – символические животные. И здесь мы видим, что искусство оттоновской эпохи, несмотря на новые веяния, которые пока бессознательно воспринимались им здесь и там, в существенном подражало древним образцам, успевая в этом только наполовину.

К изделиям из слоновой кости примыкают металлические работы каролингско-оттоновской эпохи, из которых наше внимание останавливают на себе прежде всего золотые изделия. Золотых дел мастерство, постоянно стоявшее во Франции высоко со времен св. Элигия (см. рис. 58), получило значительное развитие в Германии уже в каролингскую эпоху, главным же

образом – в оттоновскую. Под покровительством таких преданных интересам искусства духовных сановников, как Эгберт, епископ Трирский, и Бернвард, епископ Хильдесхаймский, золотых дел мастерство достигло здесь пышного расцвета.



Рис. 117. Чаша Тассило. По Фальке

Блеск золота, серебра и драгоценных камней на церковной утвари представлялся этим прелатам как бы отблеском вечного небесного света. Под их руководством в мастерских епископских резиденций изготавливались переплеты для священных книг, раки для святых мощей, балдахины на колоннах для осенения раки и алтарей, переносные алтари, процессионные кресты и всякого рода священные сосуды. Большинство того, что нам известно о церковных и иных золотых изделиях рассматриваемой эпохи, мы получили из письменных

свидетельств. Древнейшим из дошедших до нас произведений этого рода, достоверно принадлежащим каролингскому времени, надо считать чашу Тассило из Кремсмонстерского монастыря (рис. 117). Надпись на ножке этой чаши указывает, что она – дар баварского герцога Тассило и, следовательно, в чем мы соглашаемся с Фальке, изготовлена приблизительно в 780 г. Сама чаша медная, частью литая, частью чеканной работы, но обложена овальными серебряными и золотыми пластинками, на которых выгравирован рисунок. Характерно, что орнаменты этой чаши состоят почти исключительно из ленточной и ременной плетенки меровингского, местами, быть может, ирландского стиля и что у полуфигур Спасителя и евангелистов еще грушевидные головы и растопыренные пальцы, исчезнувшие из искусства лишь в эпоху «каролингского ренессанса». Цветущему времени каролингского искусства принадлежат три произведения, каролингское происхождение которых доказано В.-М. Шмидтом. Их родину надо искать не в немецкой, а во французской части франкского государства. Сварценский относил их к своей реймской (расширенной) школе. Древнейшее из этих произведений – обшивка главного алтаря церкви св. Амвросия в Милане, изготовленная в 835 г. по заказу епископа Ангильберта II мастером Вульвином, начертавшим здесь свою подпись (*volvinus*). Золотые и серебряные рельефы этого алтаря изображают Христа и апостолов, шесть сцен из земной жизни Спасителя, святых и ангелов; на задней стороне алтаря представлено, более слабым рельефом, житие св. Амвросия. Стиль этих изображений, изящный, но вместе с тем тяжеловатый, отражает в себе античные традиции и не может быть приписан, как думали прежде, XII столетию. Затем следует указать на переднюю доску переплета «Золотого Кодекса св. Эммерама» в Мюнхенской

Государственной библиотеке (см. рис. 110). Выбитые на золоте рельефы этой доски изображают Христа во славе, евангелистов и четыре эпизода из жизни Спасителя. Христос и апостолы – безбородые. Стройные фигуры в высшей степени жизненны и подвижны. Последнее из упомянутых трех произведений – небольшой походный алтарь императора Арнульфа, в мюнхенской «Богатой капелле». Поля фронтонов украшены христианскими символами, восемь полей крышки – библейскими сценами, сходными по исполнению с рельефами «Золотого Кодекса». Рельефы этого алтаря принадлежат второй половине IX столетия. Столетием позже (около 980 г.) изготовлена в Трире под руководством архиепископа Эгберта (на что указывает надпись), изданная впервые Аусмом-Вертом рака св. Андрея в ризнице Трирского собора. Золотые листы, которыми она обита, украшены символическими фигурами животных в богатых обрамлениях из драгоценных камней. Здесь впервые, быть может, появляется в Германии византийская перегородчатая эмаль. Такие эмали, вероятно, находились в числе драгоценностей, привезенных с собой из Константинополя императрицей Феофану, супругой Оттона II. Окраска этой эмали еще несколько бледна, а техника несовершенна; наряду с перегородчатой эмалью в розетках боковых сторон раки встречается еще древнее, готско-меровингское украшение из красной ячеистой глазури (*verroterie cloisonnee*) – «последний случай употребления в Германии этой побочной формы перегородчатой эмали», как замечал Фальке. Той же школе принадлежит золотой футляр для жезла св. Петра, хранящийся в соборной ризнице в Лимбурге-на-Лане. К концу рассматриваемого нами времени относится хранящаяся в музее Клюни в Париже золотая передняя доска алтаря, подаренная Генрихом II Базельскому собору

(рис. 118). Поверхность рельефа подразделена пятью арками на колоннах; в средней арке изображен Спаситель, в других – св. Бенедикт и три архангела, Михаил, Гавриил и Рафаил; свободное пространство заполнено античными завитками. «Смесь грубости и византийской утонченности столь же характерна в этом произведении, – говорил Шназе, – как и латинская надпись со вставленными в нее греческими словами».

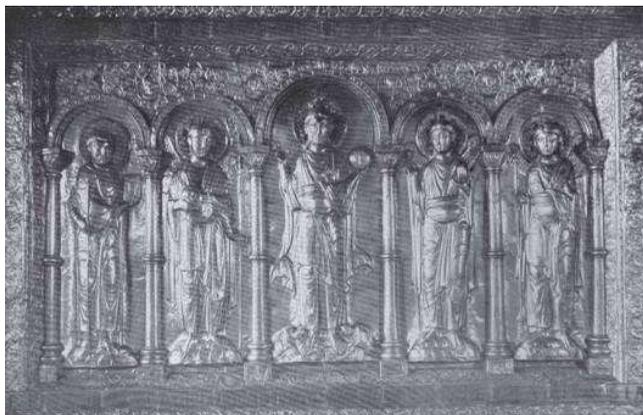


Рис. 118. Украшение передней стороны алтаря Генриха II из Базельского собора, в музее Клоньи в Париже. С фотографии Жиродона

Во времена Генриха II жил также епископ Бернвард Хильдесхаймский (993–1022), художник, деятельность которого вращалась в рамках тогдашнего направления искусства. Нет надобности предполагать, что связанные с именем Бернварда произведения сделаны им самим, тем более что даже надпись «feci» в эту эпоху нередко указывала, что данная вещь выполнена по заказу и под наблюдением известного лица, но не им собственноручно. Известен золотой крест Бернварда в хильдесхаймской церкви св. Марии Магдалины,

каждый из четырех концов которого заканчивается более широким квадратом. Из литейной мастерской Бернварда вышел, судя по надписи, хранящийся в той же церкви бронзовый подсвечник, орнаментированный плетением и вообще изящными, хотя, в отдельности, и грубыми фигурами. Этот подсвечник приводит нас к рассмотрению монументальных бронзовых изделий, служащих главными памятниками не только школы Бернварда, но и всей северной пластики рассматриваемой эпохи. Со времени Карла Великого, по приказанию которого, как мы уже видели, были изготовлены литые бронзовые двери и балюстрады эмпор Ахенского собора, литье из бронзы постоянно употреблялось в Германии для простых изделий, но только в конце оттоновской эпохи стали применять его при исполнении настоящих художественных работ. В Хильдесхайме отлиты бронзовые двери местного собора и бронзовая колонна, ныне снова поставленная в его правом поперечном нефе. Основной характер этих обоих произведений – еще вполне античный, а именно римский. Идея дверей Хильдесхаймского собора (рис. 119) внушили Бернварду, по всей вероятности, знаменитые деревянные двери церкви св. Сабины в Риме (см. рис. 48), которые, однако, подразделены более изящно. Восемь рельефов левой створки хильдесхаймских дверей изображают, в направлении сверху вниз, события, изложенные в Ветхом Завете, начиная Сотворением человека и заканчивая Убиением Авеля. На восьми рельефах правой створки представлены восемь главных событий из Нового Завета, от Благовещения до Вознесения Господня; сцены расположены в обратном порядке, снизу вверх. В этих рельефах, при плохом вообще понимании форм художником, много разнообразия и свободы. Головы то слишком велики, то слишком малы, бедра или чересчур тонки, или излишне

массивны; носы почти везде грубые и толстые, глаза большие, навывкате. Нигде не замечается преобладания схемы, канона. Гривы львиных голов, держащих в зубах кольца, архаически стилизованы, тогда как волосы человеческих фигур трактованы со свободой, свойственной позднеримской технике. Сам стиль рельефов не выдержан; высокие и низкие места чередуются произвольно. При всем том сюжеты скомпонованы вполне ясно, а телодвижения разнообразны и жизненны. Это искусство, в основе которого лежит великое прошлое, но которое с чисто юношеской смелостью распоряжается потускневшими традициями прошлого. Стоящая теперь в Хильдесхаймском соборе колонна Бернварда (рис. 120), отлитая в 1022 г., в отношении своего общего замысла приближается к римской колонне Траяна, служившей для нее образцом. Она обвита сверху донизу спиральной лентой рельефов, на которой в непрерывной последовательности изображены, начиная с низа, события из земной жизни Христа, от Крещения до Входа в Иерусалим. Капитель – более позднего времени. В противоположность стилю хильдесхаймских ворот, здесь в технике рельефа и формах фигур ясно выказывается тяготение к античности. Вообще эти художественные памятники, несмотря на свежесть новых стремлений, проявляющихся в воротах Хильдесхаймского собора, принадлежат еще традиционному направлению, соединяющему каролингскую и оттоновскую эпохи.

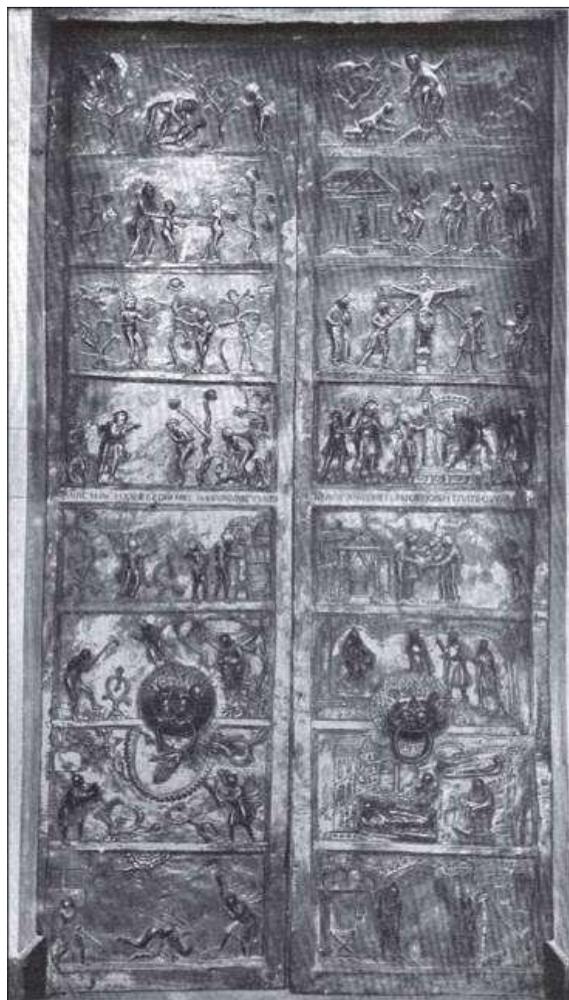


Рис. 119. Бронзовые двери Хильдесхаймского собора.
С фотографии Нёринга



Рис. 120. Колонна Бернварда в Хильдесхеймском соборе.
С фотографии Нёринга

Интересы художества были близки светским и духовным властителям, взрастившим каролингско-оттоновское искусство; но это искусство, которое поощряли и возделывали почти исключительно духовные лица, было в большей степени продуктом религиозных, чем художественных стремлений. Художники-христиане еще не были достаточно зрелы для того, чтобы творить ради самого искусства. Портреты императоров на посвященных листах рукописей являлись лишь данью обязательного уважения со стороны монахов-художников к высокопоставленным заказчикам. Символические фигуры представляли собой произвольные припоминания позднего римско-эллинистического искусства. Фигуры, взятые из повседневной жизни, появлялись, самое большее, в качестве декоративных аксессуаров. Искусство изображать пейзаж все более увядало. Обогатился только цикл христианских сюжетов. Из композиции «Христос во славе» постепенно возникла композиция «Страшный Суд». С расширением старых библейских тем и привлечением новых, указываемых проповедями, умножались и изменялись библейские изображения, украшавшие стены церквей, полные («Евангеларии») и сокращенные рукописи Евангелий («Евангелистари»). «Большая каролингская Библия в картинах», как называл Краус весь сложившийся к тому времени цикл композиций (редко, конечно, встречающийся полностью), состояла уже из сотни изображений. Если бы века, о которых идет речь, не создали ничего другого, кроме картин Страшного Суда, и тогда им следовало бы поставить в заслугу это важное художественно-историческое приобретение. Вся новизна относилась, однако, единственно только к содержанию, а со стороны выполнения живописцам и скульпторам этой эпохи обычно, хотя и не всегда, удавалось, держась старых изображений и мотивов, подражавших восточным или западным древне-

христианским образцам, обрабатывать вновь являвшиеся библейские сюжеты в стиле традиционных композиций. Впрочем, великое древнее искусство стран Средиземного моря так подавляло воображение юных германских народов, что они не могли находить в собственном языке форм новый способ выражения. Их задачей было главным образом набить руку и глаз на готовых художественных формулах. Но их ближайшие образцы уже не имели таких художественных достоинств, которые могли бы поднять ничтожное знание человеческой фигуры и ее движений на высоту действительного понимания искусства и природы; кроме того, все мирозерцание той эпохи стояло столь далеко от природы, что художники не осмеливались брать за образец ее саму, мать всех искусств. Поэтому нет ничего удивительного в том, что каролингское искусство не создало, за исключением нескольких памятников зодчества, некоторых золотых изделий и чисто орнаментальных мотивов книжной живописи, ничего такого, что могло бы, в свою очередь, сделаться исходным пунктом для последующего развития искусства. Само оно может быть названо преимущественно искусством пережитков; язык форм и красок этого искусства, несмотря на богатство и глубокую одухотворенность его содержания и часто на большую эффектность, был лишь варварским лепетом в сравнении с прекрасным, безвозвратно утраченным прошлым, чуждым германскому Северу по своей национальной основе. Новые, свежие элементы стиля, смутно проявляющиеся в некоторых полубессознательных особенностях, долгое время были едва приметны. Только в самом конце оттоновской эпохи они начинают встречаться чаще и становятся более явственными.

Книга третья

Искусство зрелого Средневековья (около 1050–1250 гг.)

I. Вторая эпоха расцвета средневизантийского искусства и его преемники на Востоке

1. Введение. Искусство Византийской империи

Зарождение, зрелость и смерть – такова судьба всех отдельных явлений как в естественной истории, так и в истории искусства. Рядом с постепенным подъемом идет постепенный упадок. Развитие совершается вообще так медленно, что переходы едва заметны. Отсюда явствует, что и границы между ранним и зрелым, как и между зрелым и поздним средневековьем, установлены исключительно потребностью науки расчленять ее материал. Однако, принимая 1050 и 1250 гг. за приблизительные границы зрелого средневековья, мы основываемся не только на художественно-исторических, но и на культурно-исторических соображениях. На самом деле на Западе только к середине XI столетия христианство приобрело такую власть над умами, что христианские иерархи могли противопоставить грубому кулачному праву «Божий мир»; только около середины XI столетия (1054) совершилось окончательное отделение греческой церкви от римской, и как раз в эту же пору (1057) в Константинополе произошла перемена династии, с которой началась вторая цветущая эпоха средневизантийского искусства. Весь этот период можно также назвать веком крестовых походов, причина которых, притеснение турками-сельджуками палестинских христиан, восходит к середине XI столетия, тогда как концом ее можно считать пленение войска Людовика Святого в Египте (1250). Крестовые походы привели христианский Запад в тесное соприкосновение с христианским Востоком. Византийская империя в противоположность Западу, обуреваемому смутными

стремлениями к новизне, продолжавшая питаться духовными и художественными преданиями эллинистической древности, вначале принимала скорее пассивное, чем активное участие в великом народном движении крестовых походов; но вскоре и она из-за своего географического положения, была втянута в водоворот событий, поглотивший потом на целых столетия ее политическую самостоятельность. Завоевание и разграбление Константинополя крестоносцами (1204) и основание на берегах Босфора Латинской империи обуславливали внезапный и преждевременный конец второй эпохи расцвета византийского искусства. Этот средний период византийского искусства, искусства времен Комнинов, характеризуется наибольшей схематизацией форм, но также и высоким техническим мастерством и изяществом. Искусство времен Комнинов – византийское искусство в том виде, в каком оно, со всеми своими слабыми сторонами, запечатлелось в памяти потомства, но это также и то византийское искусство, которое оказало сильное влияние на многие западные страны. Византийское зодчество, история которого, со времени появления труда Шуази, обогатилась многочисленными монографиями французских и немецких ученых, в рассматриваемую эпоху свободно и уверенно распоряжалось унаследованным материалом, сложившимся на эллинистическом Востоке и получившим окончательную обработку на берегу Босфора. Из двух уже известных нам (см. выше, кн. 2, I, 1) основных типов ранневизантийской церковной архитектуры более древний, представленный церквами монастыря св. Луки в Фокиде и монастыря в Дафни, в котором боковое давление главного купола передавалось при помощи сильной системы внутренних контрфорсов восьми опорным пунктам, все еще употреблялся местами,

правда с различными изменениями, тогда как более поздний тип, нашедший себе выражение в константинопольской церкви Феотокос и пользовавшийся для поддержки среднего купола только четырьмя стройными подпорами и сферическими пандантивами, получил теперь все большее применение. Первый, более массивный стиль удержался в провинции дольше, чем в столице. К нему относятся главным образом некоторые церкви Греции, например церкви св. Софии в Моне-васии и в Христиану, первая на юго-востоке, вторая на западе Пелопоннесского полуострова. К числу церквей типа церкви Феотокос (см. рис. 61) принадлежат некоторые храмы Константинополя, обращенные в мечети, как, например, небольшая церковь Монетес-Хорас (теперь мечеть Кахрие-джами) и прелестная, состоящая из двух небольших четырехколонных церквей с перекрытым двумя куполами промежуточным помещением церковь Пантократора (Цейрек-Килисе-джами), оба главных помещения которой могут служить образцами церквей типа Феотокос. Этот тип в XII столетии распространился также и в Греции, о чем свидетельствуют две изящные церкви близ Навплии – Неа Мони и Мербака. Наконец, если мы заглянем на Афонскую гору, то найдем на ней две церкви, построенные, по-видимому, раньше 1300 г., а именно своеобразную бескупольную церковь Протатон в Кариэсе и церковь в Ватопеде, план которой, усвоенный затем всеми позднейшими афонскими церквами, расширен двумя полукруглыми нишами на северной и южной сторонах подкупольного четырехугольника, так что в ее общем плане есть сходство с листом клевера. Но особенно характерны для этих небольших, более изящных, чем величественных, церквей высокие барабаны с арочными окнами между куполами и крышами, красиво и живописно расчлененные снаружи. Интерьер всех византийских

церквей по-прежнему украшали роскошные мозаики, блиставшие золотом и мягкими тонами красок. Главными памятниками средневизантийской мозаичной живописи, техника которой отличалась особенной мелкостью стеклянных кубиков, нужно признать обширные изображения в главной церкви монастыря св. Луки в Стириде, и в церкви Дафнийского монастыря эти мозаики, исполненные позже построения самих церквей (см., например, рис. 62 и 63), несомненно принадлежат времени Комнинов, вероятно началу XII столетия. В обеих церквях в раковине главной абсиды изображена Богоматерь, с середины купола взирает вниз Христос Пантократор, на четырех парусах представлены события юности Спасителя, все стены покрыты многочисленными композициями на библейские сюжеты и образами святых. При ближайшем рассмотрении в мозаиках Дафни можно, однако, заметить немало отличий от мозаик монастыря св. Луки — отличий, имеющих значение для дальнейшего развития. В середине купола отсутствуют ангелы, окружающие Пантократора в мозаике монастыря св. Луки и других церквей; на «парусах» Сретение Господне заменено Преображением. Много нового в распределении мозаик по остальным частям храма. Здесь впервые появляется картина Успения Богородицы на том месте, которое потом всегда отводила ей позднейшая византийская церковная живопись, а именно на внутренней, западной стене церкви (не считая нартекса). Язык форм в мозаиках Дафни много живее, чем в церкви св. Луки. В обеих церквях Христос, пригвожденный к кресту четырьмя гвоздями, склоняет голову вправо; Его очи еще отверсты, но на дафнийской мозаике Его руки изображены вытянувшимися под тяжестью тела. В композиции «Сошествие Христа во ад» (заменившей в византийской иконографии «Воскресение») в дафний-

ской церкви Спаситель, попирая ногами сатану, быстро направляется к Адаму и поднимает его левой рукой (рис. 121), тогда как в той же композиции в церкви св. Луки Он влечет Адама за собой, полуотвернувшись от него.



Рис. 121. Сошествие Христа во ад. Мозаика монастыря Дафни.
По Милле

В мозаиках Дафни пропорции тела вообще правильны; черные контуры нередко как бы пропадают в тех местах, где встречаются резко контрастирующие между собой тона; колорит светлее, разнообразнее и жизненнее, чем в церкви св. Луки. Однако при всей роскоши и эффектности мозаик Дафни, они уже очень далеки от свободы, которая была свойственна византийскому искусству в начале македонской эпохи. Если чисто византийские произведения этого рода служили образцами для византийского искусства Италии, то, с

другой стороны, мозаики, исполненные греческими мастерами в Святой Земле во время крестовых походов, обнаруживают обратное влияние западного искусства, особенно ясно выказывающееся в остатках мозаик 1169 г. в церкви Рождества Христова (см. выше, кн. 1, II, 1) в Вифлееме. Здесь были изображены родословие Христа (погрудные изображения Его предков) и церковные соборы (изображения церковных зданий). Между окнами продольного корпуса изображены колоссальные фигуры ангелов; как верхние, так и нижние стенные картины были опоясаны фризами из лиственных венков. От всей совокупности этих мозаик веет западным духом. Некоторые из произведений станковой живописи, сохранившихся в афонских монастырях и западных коллекциях и некогда украшавших стены греческих церквей, восходят, быть может, к XII столетию. Легче, чем эти произведения, поддаются определению современные им византийские миниатюры. Различного рода книги духовного содержания, бывшие в ходу в предшествующую эпоху (см. выше, кн. 2, II, 2), представляли собой и теперь арену художественной деятельности миниатюристов. Но отдельные сюжеты приняли уже типичную форму, в которую они и продолжали облекаться в позднейших византийских мозаиках и миниатюрах. Золотые фоны стали единственно употребительными. Роскошные орнаменты, составленные из схематизированных античных элементов и новых, цветочных узоров, часто родственных арабо-персидским, заполняли собой более широкие, чем прежде, поля рукописей. В инициалах, никогда не достигавших таких размеров, как на Западе, наряду с отяжелевшими лиственными мотивами преобладали грациозные орнаменты, составленные из животных и человеческих форм. Человеческие фигуры сильно вытягивались в длину, движения теряли живость и дела-

лись вынужденными; иногда и одежды изображались тяжело, без складок или с тугими, негнушимися складками; лицам придавались безжизненные, сморщенные, старческие черты, характерные для поздневизантийской миниатюры. В середине XI столетия колорит часто еще светел и ясен; в нем розовый и лазоревый тона прекрасно гармонируют с золотом; но в течение XII столетия краски становятся более темными и тусклыми. Для моделировки тела вместо зеленоватых теней употребляются оливковые и коричневые. При всем том многие рукописи эпохи Комнинов – настоящие шедевры.

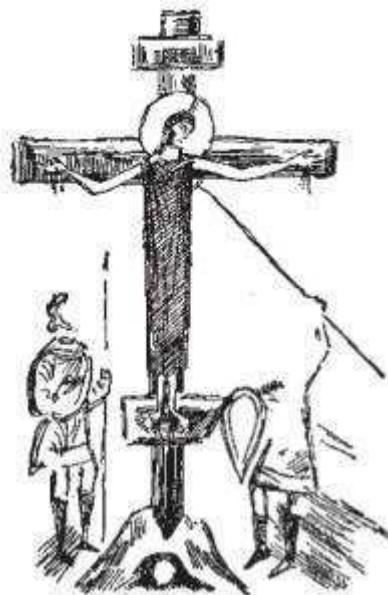


Рис. 122. Распятие. Миниатюра византийской Псалтыри.
По Тикканену

В области иллюстрирования Псалтырей, в выполненных пером миниатюрах «народного» стиля (см. рис. 64–66) разница между формами македонской и комнинской эпох сразу обнаружится, если мы сравним,

по воспроизведениям Тикканена, фигуры хлудовской Псалтыри (см. рис. 64) с длинными, окоченелыми, малоголовыми фигурами Псалтыри Британского музея, написанной в 1066 г. Подобные формы можно видеть, например, в миниатюре, изображающей Распятие (рис. 122). К наиболее известным памятникам комнинской придворной живописи принадлежат хранящиеся в Парижской Национальной библиотеке гомилии Иоанна Златоуста, написанные для императора Никифора Вотониата (1078–1081), с бесформенными фигурами, тугими складками одежда и лишенными выражения лицами, тогда как Мартиролог Британского музея XII столетия отличается помимо своих тощих фигур и жестких драпировок еще темным колоритом, свойственным этому регрессировавшему веку. Главными произведениями прикладной живописи и в это время были византийские шелковые вышивки. К переходному времени (конец XI – начало XII столетия) относится хранящаяся в ризнице Римского собора св. Петра великокопная одежда, ошибочно называемая «далматикой Карла Великого». На ее передней стороне изображен в благородных формах Спаситель, сидящий на радуге. Вышитые золотом и серебром изображения эффектно выделяются на голубом шелковом фоне. Такие же формы, как и в миниатюрах, но, быть может, большее в своем роде совершенство техники мы находим в лучших произведениях рельефной пластики эпохи Комнинов. Среди них важнейшую роль играют по-прежнему изделия из слоновой кости. Как длинны фигуры, размеренны телодвижения, тяжелы одежды на прекрасной пластинке Парижского Кабинета медалей, изображающей благословляющего Спасителя, стоящего на возвышении между императором Романом Диогеном (1068–1071) и его женой! Как экспрессивны полуфигуры Спасителя, Богоматери и святых на костя-

ной крышке византийского деревянного ларца, принадлежащего XII в. и хранящегося во Флорентийском Национальном музее! Всемирной славой пользовались еще и в то время византийские литые бронзовые изделия, как о том свидетельствуют некоторые бронзовые двери итальянских церквей, константинопольское происхождение которых удостоверено документами или надписями. Их фигурные украшения большей частью походят по своей технике на нелли: врезанный рисунок выложен золотыми и серебряными проволочками; руки, головы и ноги образованы пластинками благородного металла и отчасти эмалированы. Четыре больших панно средних дверей собора в Амальфи (1066), двери церкви Сант-Анджело у подножия Монте-Гаргано (1076), а также двери соборов в Трое, Атрани (1087) и Салерно (1099) – великолепные образцы этой византийской техники. В Риме лучшим произведением в этом роде были двери старой базилики Сан-Паоло fuori ле Мура, изготовленные в Константинополе Ставракием в 1070 г. и украшенные изображениями 54 сцен. Их остатки хранятся в ризнице этой базилики. И здесь вытянутость фигур в длину характерна для конца XI столетия. Среди византийских произведений золотых дел мастеров к этой эпохе может быть с полной достоверностью отнесена «корона св. Стефана», в Будапештском Национальном музее. Она украшена портретами императора из дома Комнинов, Михаила Дуки (1071–1078), и его брата, Константина; помещенные на ней, кроме того, образы Спасителя, архангелов и святых выполнены в вылощенном византийском стиле рассматриваемого времени. Византийское искусство при династии Комнинов, несмотря на свой упадок в XII столетии, все еще было искусством национальным, новогреческим; по выработанности техники и пониманию форм оно все еще стояло на более высокой сту-

пени, чем современное ему западное искусство; но самостоятельные порывы к новизне, которыми отличалось это последнее, конечно, больше говорит нашему сердцу. Византийское искусство хотя и не подчинило своему влиянию все художественные области, однако оставалось руководителем европейского искусства, в особенности северо-восточного, но также и итальянского, по крайней мере в Нижней Италии, Сицилии и Венеции, где, как мы увидим, еще в целом ряде священных очагов пылало его пламя.

2. Искусство Руси (1000–1250 гг.)

Во время крещения Руси Владимиром Святославичем (988) северной столицей ее был Новгород, южной – Киев. Первые русские церкви, как и вообще все древнерусские постройки, были деревянные. Даже Десятинная церковь в Киеве, сооруженная Владимиром Святославичем в 989–996 гг. и предназначавшаяся быть его усыпальницей, по исследованиям русских археологов, в существенных своих частях была построена из дерева. Вместе с греческими священниками и монахами приходили на Русь греческие и – как есть основание предполагать – армянские живописцы и зодчие; эти последние вводили в стране со второй четверти XI столетия каменную архитектуру. Вследствие этого русское искусство до самого татаро-монгольского завоевания в середине XIII столетия, собственно говоря, оставалось ветвью византийского, хотя и отличалось от него многими особенностями; однако в последнее время ученые склонны приписывать армянским образцам еще большую роль в деле возникновения русского зодчества, чем византийским. Нашему знакомству с русским искусством, очень мало расширенному книгой о нем Виоле-ле-Дюка, существенно способствовали сочинение Новицкого и роскошные издания Бутовско-

го, Айналова, Редина и Сулова. Им мы следуем в своем дальнейшем изложении, отчасти основываясь на собственных воспоминаниях о путешествии в Россию. В древнерусском искусстве первенствующую роль играло зодчество. Самая древняя из сохранившихся русских церквей – Черниговский собор, хотя в нем только нижние части стен и столбов первоначальной кладки, а именно первой трети XI столетия. Он был четырехстолбовой церковью, с одним только куполом, покоившимся на высоком барабане, с одним нартексом и тремя полукруглыми внутри и снаружи абсидами на восточной стороне. Затем к числу древнейших русских каменных церквей принадлежат Софийские соборы в Киеве (рис. 123) и Новгороде, из которых первый отстроен в 1037 г., а второй – в 1052 г. Своими первоначальными планами обе эти церкви с их тесно поставленными столбами в широкой главной части здания – перед подкупольным пространством вроде трансепта, напоминают церковь св. Никодима в Афинах и вместе с тем западные базилики. Каждый из пяти нефов Киевского и трех нефов Новгородского соборов заканчивается на востоке особой абсидой. Оба храма, однако, так изменены позднейшими пристройками, что только небольшая часть их интерьера, крытая всего одним плоским куполом и оживленная мозаикой и фресковой росписью, еще создает некоторое представление о былой величественности этих сооружений.

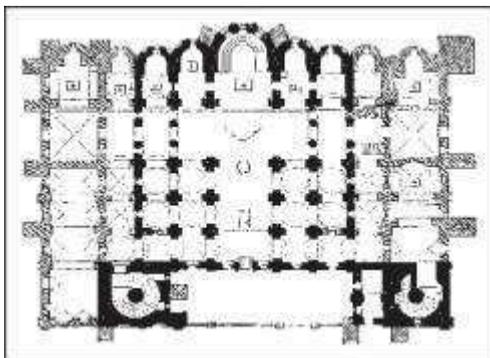


Рис. 123. План Софийского собора в Киеве. По Новицкому

Русские церкви XII столетия имеют уже несколько другой характер. Новая, основанная в 1116 г. столица, Владимир-на-Клязьме, достигла в то время своего высшего процветания. В ней между 1138 и 1161 гг. был воздвигнут большой собор во имя Успения Богородицы. Он был еще сходен по плану с новгородским Софийским собором, но коробовые своды его нефов, даже не маскируемые крышей, на передней стороне образуют полукружия, соединенные высокими тонкими полуколонками в глухие аркады. Подобная архитектура изобретена, вероятно, ломбардскими зодчими, которые в то время нередко призывались в Россию. К ним примкнула русская архитектурная школа, памятниками которой являются построенные в 1176 г. церковь Суздальского монастыря и знаменитый Дмитриевский собор во Владимире (1194–1195), реставрированный в XIX столетии в своем прежнем стиле. Его южный, северный и западный фасады расчленены высокими глухими аркадами. Вверху фасады заканчиваются вместо венчающего карниза тремя полукруглыми фронтонами. Нижний ярус здания отделен от верхнего опоясывающим всю церковь аркатурным фризом, полуколонки которого подперты снизу кронштейнами.

Детали этого собора родственны скорее западнороманскому, чем византийскому стилю. Еще в большей степени это видно в других постройках приблизительно того же времени, например в часовне Боголюбова монастыря близ Владимира, по виду совсем «романской», и в расположенной недалеко оттуда, на р. Нерли, церкви Покрова Пресвятой Богородицы, портал которой в виде полуциркулярной арки над коринфскими колоннами украшен рядами своеобразно стилизованных аканфовых листьев. Дальше к западу, в Пскове, церковь Спасо-Мирожского монастыря, как и простой, снабженный тремя полукруглыми абсидами четырехстолбный Черниговский собор, имеет на каждой стороне по сильно выступающему вперед треугольному фронтону, напоминая некоторые армянские храмы (см. рис. 69 и 70). Татаро-монгольское владычество, установившееся в середине XIII столетия, внесло впоследствии в русскую архитектуру много чужеземных мотивов, на основе которых развилось национальное русское искусство. Древнерусская живопись – совершенно византийская, и ее памятники – произведения греческих мастеров. Вследствие этого во внутреннем украшении русских церквей главную роль играет мозаика, а фресковая живопись занимает второстепенное место. Мозаики с золотыми фонами преобладают и в киевском Софийском соборе, стенные изображения которого, отчасти сохранившиеся, тесно примыкают к циклам мозаик византийских церквей: в средней абсиде представлена Богоматерь Заступница (Богоматерь «Нерушимая Стена») с воздетыми руками; в среднем круге главного купола сияет погрудное изображение Христа Вседержителя, окруженного четырьмя архангелами; но сцены Страстей Господних на коробовых сводах исполнены альфреско. Язык форм здесь живо напоминает позднемакедонское искусство Византии. Колорит светлее в изображениях святых и более темен в биб-

лейских композициях; тени еще коричневые. Как в мозаиках Дафни, верхние одежды изображены более темными, чем исподние. Особенно любопытны фрески бытового содержания на стенах лестниц, ведущих на хоры, и изображающие византийскую придворную жизнь, празднества, цирковые ристания, охоту. Сцена охоты на белку воспроизводит – в чем мы согласны с О. Вульфом – эпизод русской народной жизни. В XII столетии отражается и в России перемена, произошедшая в византийском понимании форм. В мозаике церкви Михайловского монастыря в Киеве, построенной в 1108 г., где изображен Христос, причащающий апостолов на Тайной Вечере, мы встречаем те же вытянутые в длину, малоголовые фигуры, которые обычны во всем восточном искусстве этой эпохи. Но во фресках Кирилловского монастыря в Киеве, основанного в 1140 г., в движениях фигур и чертах лиц местами выказываются более грубые славянские особенности, от которых не свободны и фрески Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Станковая живопись играла на Руси важную роль уже в силу значения, какое имеет в православной религии почитание икон. Чем древнее русские иконы этой эпохи и чем ближе они к византийским оригиналам, тем выше они в художественном отношении. Образ Владимирской Божьей Матери в московском Успенском соборе считается одним из древнейших и лучших. Золотые фоны и свойственные поздневизантийскому искусству неподвижные, оцепенелые позы фигур, нередко еще облеченных в настоящие золотые ризы, остаются уделом русской иконописи. Миниатюрная живопись вначале культивировалась в русских монастырях также одними греческими монахами, но вскоре присоединились к ним и русские каллиграфы. Самой древней, действительно русской иллюстрированной рукописью считается Остромирово Евангелие (1056–1057), хранящееся в Рос-

сийской Национальной библиотеке в Санкт-Петербурге. Его миниатюры с фигурами, несмотря на то что в лицах некоторых из них ярко выражен славянский тип (например, изображение евангелиста Марка), имеют еще византийский характер. Изредка встречаются инициалы, составленные из лиственных, цветочных и животных мотивов и выполненные в смешанном северовизантийском стиле; нередко они усажены животными или женскими головками в виде масок. Орнаментированные инициалы и заставки русских рукописей, образованные из сплетенных цветочных и животных форм и ярко раскрашенные (красный и синий цвета преобладают), до середины XIII столетия сохраняют свой причудливый характер, отличный от характера орнаментики византийских рукописей. О древнерусской пластике можно сказать немного. Знаменитые Корсунские врата в новгородском Софийском соборе – немецкое произведение XII столетия; западнороманский стиль с примесью славянских элементов виден также в скульптурных украшениях («прилепах») Дмитриевского собора во Владимире и церкви Покрова-на-Нерли. Чрезвычайно любопытен один из рельефов владимирского собора св. Дмитрия, изображающий Восхождение на небо Александра Великого на колеснице, запряженной грифами; сравнение этого рельефа с подобным изображением в венецианском соборе св. Марка, послужившим для него образцом, наглядно показывает, как изысканные византийские формы становились под руками русских мастеров грубыми и тяжелыми.

3. Искусство Армении и Грузии

Армянское и грузинское искусство (см. выше, кн. 2, I, 4) в конце XI столетия во многих отношениях под-

пало под турецко-арабское влияние; однако основная форма храма, как свидетельствует небольшая церковь Сурб-Григор в Ани, 1215 г., оставалась старой. Какой радушный прием оказывался теперь арабским орнаментам, видно по куфической надписи (см. т. 1, рис. 646) 1063 г. над порталом одной церкви в Гелати, в Грузии. Впрочем, Грузия в эту пору перешла от армянских архитектурных форм к византийским. В большой церкви Гелатского монастыря (1089–1126) мы находим три восточные абсиды, внутри полукруглые, снаружи многогранные, как в чисто византийских церквях; к армянской орнаментике, получившей в Грузии особенно пышное развитие, теперь снова примешиваются, наряду с турецко-арабскими мотивами, византийские растительные завитки.



Рис. 124. Составленные из птичьих фигур буквы армянской Библии 1375 г. По Стриговскому

Для изучения армянской живописи почти единственным материалом служат иллюстрированные рукописи, в которых даже фигурные изображения, оставаясь, в сущности, византийскими, все более и более принимают армянский отпечаток. Уже в таблицах канонов армянского Евангелия в библиотеке монастыря Сан-Ладзаро, близ Венеции, рукописи 1193 г., наряду с полуциркульными арками встречаются трехчетвертные арки, капители и базы колонн принимают армянскую шарообразную форму, а в резких

особенностях цветного орнамента выказывается персидское влияние. Начиная с XIII столетия возникает настоящая армянская миниатюрная живопись, стиль которой сохраняется почти без изменений вплоть до XVII столетия. Собственно библейские композиции и здесь являются копиями византийских оригиналов, с ничтожными добавками. Наоборот, светские сюжеты чаще всего имеют азиатский характер. Орнаментика последовательно развивается дальше, исходя из указанных нами выше начал. «Птичий» орнамент, в основе своей древнехристианский, становится типичной принадлежностью национального армянского искусства. В инициалах Библии 1375 г., хранящейся в библиотеке общины армян-мхитаристов на острове Сан-Ладзаро, мы находим самые причудливые сочетания птичьих и растительных форм (рис. 124). Поля рукописей орнаментируются пальметтами со вставленными в них изображениями сирен. Тикканен указывал на византийское происхождение подобных мотивов в букве Е одной армянской рукописи XV столетия (рис. 125). Своим художественно-историческим значением это армянское искусство обязано элементам, внесенным в него извне; само же оно развило дальше лишь немного и тем менее было в силах создать что-либо новое.

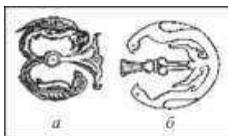


Рис. 125. Инициал Е: а – из византийских рукописей Берлинской Королевской библиотеки; б – армянской рукописи 1469 г.

По Тикканену

II. Искусство Италии

1. Введение. Византийское искусство и его влияние на искусство Венеции и Нижней Италии

Из великого смешения народов, происшедшего на Западе в середине XI столетия, победительницей вышла латинская раса, и ее язык остался признанным языком римско-католической религии и западной науки. Новые народные языки, получившие название романских, образовавшиеся через смешение латыни с языком германских завоевателей в пределах древнеримской империи, сделались первыми выразителями средневековой рыцарской поэзии. Вследствие этого со второй четверти XIX столетия стали несколько поспешно называть романским художественный архитектурный стиль рассматриваемой эпохи; мало того, это название распространили и на изобразительное искусство тех германских стран, население которых оставалось верно своему родному языку. Однако исследователи во главе со Стриговским поставили вопрос: не следует ли признать, что архитектурный стиль, который несколько поколений именовало романским и который раньше назывался просто византийским, действительно возник на Востоке? Разумеется, «византийский вопрос», то есть вопрос о влиянии византийского искусства на западное, получил совсем другой характер с той поры, как родиной так называемого романского искусства, искусства преимущественно монастырского, была признана не только Греция, но и более далекий Восток, где впервые появились монастыри. Впрочем, мы еще вернемся к затронутой нами теме. В отношении Италии византийский вопрос уже а priori решается проще, чем для Севера, вследствие того, что обширные области Италии, частью лишь незадолго перед тем отторгнутые от Византийской империи, в течение всей рассматриваемой нами эпохи находились, очевидно, в весьма сильной зависимости от христианского Востока.

Поэтому будет последовательно начать наш обзор с искусства именно этих областей Италии – Венеции на севере и нормандского государства на юге Апеннинского полуострова и в Сицилии. Как здесь, так и там одно существование удобных торговых путей на Восток указывает на оживленные художественные сношения с ним, облегчавшиеся для Нижней Италии, бывшей «Великой Греции», благодаря племенному составу ее населения.

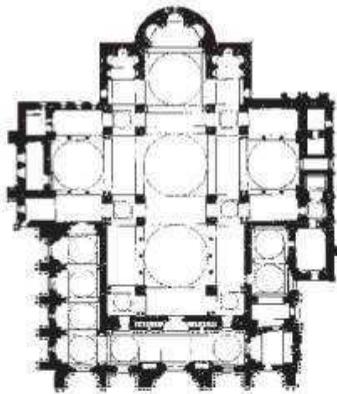


Рис. 126. План собора св. Марка в Венеции. По Дегио и Бецольду

Среди богатых древних приморских и островных городов, расположенных в северо-западной части Адриатического моря, первенствующее значение с 811 г. приобрела Венеция. Положение этого великолепного города среди лагун служило защитой его свободы. Предприимчивость граждан Венеции наполняла ее сокровищами всего мира. Свойственный венецианцам редкий художественный вкус постепенно делал их город одним из самых оригинальных и прекрасных на свете. Крылатый лев, символ патрона Венеции, апостола Марка, сделался эмблемой гордой «царицы морей», которая, по завоевании Константинополя ее дожем,

Энрико Дандоло (1204), стала сильнейшей державой в Европе. Отдельные сохранившиеся фасады венецианских дворцов романского стиля, каковы, например, Фондако де'Турки (ныне городской музей), палаццо Дандоло (Фарсетти) и палаццо Лоредан, еще доньше отражающие свои аркады в зеленых водах Большого Канала, свидетельствуют об искусстве, с каким венецианские зодчие сообразовали стиль дворцов с водяными улицами, на которых они выстроены. Уже вытянутые арки портика Фондако де'Турки указывают на восточное происхождение этой архитектуры. Венецианское церковное зодчество рассматриваемой эпохи представлено всего одним, но зато грандиозным сооружением – освященным в 1094 г. собором св. Марка. Его три абсиды и западно-восточные окружные стены, быть может, остатки незадолго до того (между 976 и 1008 гг.) построенной церкви. По своей форме собор св. Марка – центральное здание, византийский пятикупольный храм с крестообразным планом (рис. 126). Прототипами его можно считать, с одной стороны, церковь св. Апостолов, с другой – церковь св. Ирины в Константинополе. Четыре ветви креста, над пересечением которых возвышается главный купол, покоящийся на пандантивах, разделены каждая на три нефа. В середине каждой ветви стоят соединенные между собой огромными полуциркульными арками четыре массивных столба, поддерживающие малые купола. Арки двухъярусных боковых нефов опираются на колонны и открываются в среднее пространство храма. Всю западную его часть занимает нартекс, передняя сторона которого открывается наружу (рис. 127) пятью монументальными порталами с полуциркульным верхом, в виде ниш, поддерживаемыми пучками мраморных колонн. Над порталами фасад увенчан пятью полуциркульными же фронтонами. Украшение здания снаружи

цветным мрамором и колоннами принадлежит XII столетию. Фантастическое впечатление, производимое видом собора, усиливают килевидные арки, небольшие шатровые навесы, «краббы» и статуи позднеготического времени, окаймляющие фронтоны, так же как и разнообразные металлические золоченые украшения. Поразительно, как снаружи, так и внутри, изобилие разноцветных мраморных колонн, античных и ранне-средневековых, свезенных сюда из соседних стран; еще поразительнее разнообразие их ранне-средневековых, западных и восточных капителей. Храм, красочный блеск которого увеличивают мозаики тимпанов, своими изломанными линиями карнизов и общим причудливым видом напоминает сказочные азиатские постройки. Более целостное и спокойное впечатление производит интерьер собора (см. рис. 127). Нижние части стен блистают роскошными узорами, составленными из цветного мрамора, все же остальные ственные поверхности, арки и своды украшены мозаиками на золотом фоне. Живописный, плоскостной характер внутреннего убранства византийских церквей выступает перед нами из таинственного полумрака собора во всей своей бедности архитектурными элементами, но и во всем своем декоративном великолепии, гармоничности и торжественности. Собор св. Марка оказал влияние на церковную архитектуру далеко от Венеции. Главное произведение «школы церкви св. Марка», как доказано Ратгенсом, – перестроенная в XII столетии церковь Сан-Дonato в Мурано, восточная сторона которой впоследствии обнесена снаружи роскошной романской циркульно-арочной галереей. Скульптурные украшения собора св. Марка, обстоятельно рассмотренные Габеленцом, характеризуют собой все особенности венецианской пластики этой эпохи.

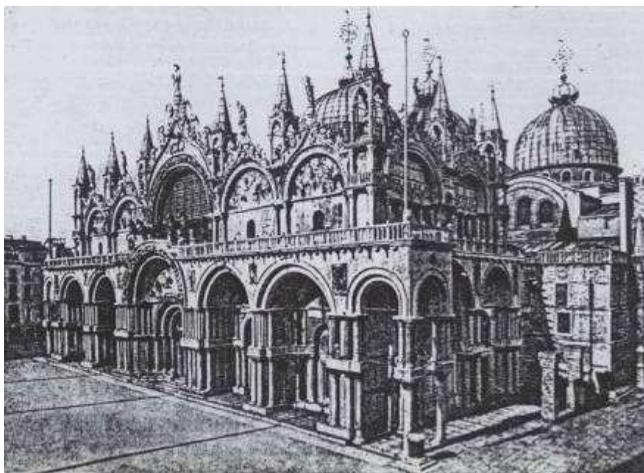


Рис. 127. Собор св. Марка в Венеции. С фотографий Алинари

Среди них много произведений греческих, привезенных с Востока. Задние колонны алтарного балдахина есть «романские» подражания передним, древнехристианским, которые нам уже знакомы (см. рис. 49). «Рождество Христово» над северным порталом еще сильно напоминает византийскую пластику слон-

вой кости. Но «Восемь дел милосердия» и «Восемь добродетелей» над средним порталом главного фасада хотя и принадлежат XII столетию, однако своей чисто западной оживленностью указывают, несмотря на встречающиеся в них отдельные античные мотивы, на принадлежность стилю зрелого средневековья.

С венецианской живописью рассматриваемой эпохи знакомят нас мозаики того же собора св. Марка. Общий план его мозаичной декорации, родственной системе росписей афонских церквей, должен быть отнесен ко времени сооружения этого храма. В абсиде, где в византийских церквах изображалась Богоматерь, представлен, по западному обыкновению, Христос, восседающий на престоле. Но нижние части стен покрыты, как и в византийских церквах, многочисленными отдельными изображениями святых, а верхние части и своды украшены сценами из земной жизни Спасителя и житий святых. В среднем куполе и здесь изображен сидящий на радуге Спаситель, окруженный двенадцатью апостолами, к которым присоединена Богоматерь в позе оранты. Византийский характер имеют мозаики всех пяти куполов и половины подпружных арок; византийские, в сущности, также и мозаики нартекса, изображающие Дни творения; по своему характеру они близки, как доказано Тикканеном, к греческой Котгоновой Библии древнехристианского времени. Реставрации и дополнения, сделанные в готическую эпоху, в эпоху Возрождения и в новое время, разумеется, в ином роде. Купольные мозаики выполнены в торжественном и строгом византийском стиле XI и XII столетий; напротив того, в мозаиках нартекса виден более свободный греческий стиль XIII столетия, в отдельных своих чертах держащийся природы и отчасти уже проникнутый западным духом. Византийскими в существенных чертах представляются также церковные

мозаики соседних с Венецией островов. Как в старом соборе на острове Торчелло, так и в соборе Мурано в алтарной нише вместо Спасителя изображена Богоматерь: в Торчелло она представлена, как в фессалоникской церкви св. Софии, сидящей на престоле с Младенцем на лоне, а в Мурано, как в церкви Неа Мони на острове Хиос, – в виде оранты, без Младенца. Обширная мозаика «Страшный Суд» на внутренней стороне западной стены собора Торчелло, относящаяся к началу XIII столетия, разделена на пять фризмов, расположенных один над другим; самый верхний из них, в котором фигуры вдвое больше, чем в остальных, занят изображением Сошествия Спасителя во ад, исполненным по византийской схеме. В этой композиции наряду с византийскими чертами видны и некоторые западные черты. Но лишь в последующую эпоху, да и то крайне медленно, Венеция и ее область примыкают к художественному движению, возникшему на Западе. Нижняя Италия и Сицилия, из-за обладания которыми в течение нескольких веков боролись арабы, византийские греки и лангобарды, во второй половине XI столетия благодаря мужеству и мудрости норманнских завоевателей (скандинавов), еще в Нормандии полуофранцузившихся, соединились в одно королевство, оставшееся под норманнским владычеством приблизительно до конца XII в., а с 1194 г. и до конца рассматриваемой нами эпохи находившееся под непосредственной властью германских императоров. Когда при дворе Фридриха II, «короля Обеих Сицилий», впервые расправила свои крылья прелестная по своей безыскусности юная итальянская поэзия, уже были воздвигнуты с той и другой стороны Мессинского пролива все те великолепные сооружения, в которых византийские, норманнские, сарацинские и латинские черты слились в одно новое целое, полное своеобраз-

ной красоты, хотя и заключающее в себе мало задатков для дальнейшего развития. В зодчестве Нижней Италии в продолжение всей норманнской эпохи происходила борьба новых художественных течений с византийскими преданиями. Из базилик древнего, или норманнского, стиля с плоским покрытием заслуживают упоминания некоторые, теперь перестроенные, церкви, каковы, например, соборы в Салерно и Равелло, а также хорошо сохранившаяся, славящаяся своими мозаиками церковь Сант-Анджело ин Формис, близ Капуи. В этой последней нет трансепта. Салернский собор — норманнская базилика со столбами и атрием, античные колонны которого соединены одна с другой повышенными арками; как здесь, так и в большинстве церквей этого рода среди архитектурных деталей встречаются отдельные византийские или сарацинские мотивы. Великолепный собор в Бари и церковь Сан-Никкола э Катальдо в Лечче увенчаны, над первоначальной романской постройкой, византийским восьмигранным куполом. Купольные церкви Сант-Андреа и Сан-Франческо в Трани, собор в Канозе и описанная Дилем церковь аббатства Санта-Мария дель Патир, близ Россано, представляют и в плане, и в архитектуре смешение западных и византийских форм. Чисто византийскими, подобно церкви в Россано (см. выше, кн. 2, II, 1), нужно признать изданную Г. Шульцем Католику в Стило и церковь Сан-Джованни дельи Эремити в Палермо. Многие из этих южноитальянских церквей отличаются богатством скульптурных украшений на косяках, архитравах и створках дверей, равно как и роскошью всего внутреннего убранства. И в этом убранстве сарацинские художественные мотивы перемешаны с византийскими. Богатый стилизованный лиственный завиток встречается наряду с розетками и чисто геометрическими орнаментами. Среди них нередко уделено

место и животному миру. Примером могут служить пышные арабески на косяке дверей Салернского собора (1099), в которых среди цветочных завитков попадает изображение представителя восточной фауны, верблюда (рис. 128).



Рис. 128. Арабески на косяке дверей Салернского собора.
По Салацаро

В пластике господствует византийская манера при значительной округлости форм. Замечательный памятник резьбы на слоновой кости – сработанная около 1100 г., составленная из различных по стилю пластин передняя доска алтаря (raliotto), хранящаяся в ризнице Салернского собора. Стройные, относительно правильные формы нагого тела в ее рельефах, изображающих Дни творения, не имеют ничего общего с

аляповатыми формами, в каких выполнено Распятие. Из мраморных скульптурных порталов следует упомянуть более самостоятельные по концепции рельефы главного портала в соборе Трани (после 1180 г.), со сценами из жизни ветхозаветных патриархов. Внутри церквей кафедры и епископские седалища в XI столетии часто снабжаются колонками, покоящимися на львах или скорченных человеческих фигурах, символах побежденной злой силы, или же украшаются рельефами, представляющими также победу силы света над силами тьмы, каковы, например, изображения Самсона, борющегося со львом, или св. Георгия, поражающего дракона. Для примера укажем на епископские седалища работы мастера Ромоальда в церквях Сан-Сабино в Канозе (около 1088 г.) и Сан-Никколо в Бари. Позже и в Нижней Италии рельефные изображения вытесняются нефигурными, хотя нередко и перемешанными с растительными и животными мотивами, но по большей части геометрическими плоскими орнаментами, составленными из цветных каменных и стеклянных кусков на белом мраморном фоне. Этот род мозаики введен в употребление, по-видимому, греческими художниками, призванными в монастырь Монте-Кассино аббатом Дезидерием, и отсюда распространился как на севере, в Риме, так и на юге Италии, где его великолепнейшими образцами являются кафедры (1175), алтарные загородки, трибуна для певчих и подсвечники для пасхальных свечей в Салернском соборе. Бронзовые церковные двери этих местностей также ясно показывают, в какой степени Южная Италия еще зависела тогда от Византии. Ньеллированные двери соборов в Амальфи, Атрани, Салерно и других с выкладкой золотом и серебром, как мы видели выше, изготовлены в Константинополе. С XII столетия греческих мастеров начинают сменять местные, южноитальянские, вначале

подражающие грекам, но затем делающиеся все более и более самостоятельными; от работы чернью, то есть гравирования линиями с заполнением пустот особым составом (смесью ртути с серебром, медью и свинцом), и металлической выкладки по металлу они переходят к бронзовому рельефу. Мастером Одеризиом Берардом из Беневента отлиты в 1119–1127 гг. двери собора в Трое, в которых техника нъеллирования заменена, по крайней мере отчасти, рельефной пластикой; но стиль их еще византийский. Более свободными от старой традиции и в целом более жизненными, иначе сказать – более романскими, представляются 72 рельефных панно бронзовых дверей Беневентского собора, изображающие святых и события Священной истории и замечательные своими пейзажными задними планами. Наиболее свободны по стилю в границах этого направления произведения мастера Баризана из Трани, а именно 30 бронзовых, обрамленных красивым орнаментом рельефов дверей собора в Трани (около 1160 г.), 54 подобных же изображения на знаменитых бронзовых дверях в Равелло (1179) и 28 рельефов на северных дверях собора в Монреале, близ Палермо (между 1186 и 1200 гг.). Двери соборов в Трани и Монреале помечены именем этого мастера, начертанным латинскими буквами, но объяснительные надписи на них – все греческие. Несмотря на близость этих рельефов к византийским резным по кости, стиль их значительно оригинальней. Во всей этой области искусства мы можем, таким образом, проследить постепенное развитие новых особенностей; имена же, встречающиеся на некоторых произведениях, свидетельствуют о росте самосознания художников. В первой половине XIII столетия в области изобразительных искусств Нижней Италии сильно проявлялось влияние просвещенного Гогенштауфена, императора Фридриха II. Ду-

хом его времени запечатлены, например, классически прекрасные скульптуры кафедры в церкви Битонто (1229), исполненные по заказу самого императора. Большая часть их погибла. Каким-то чудом уцелели некоторые из колоссальных скульптур, которыми Фридрих II украсил въезд на мост через Вольтурно в Капуе, – торс его собственной статуи и три огромных мраморных бюста главного судьи Таддео да-Сессы, канцлера Пьетро дель Виньи и олицетворения «Гибеллинской Капуи». Эти замечательные скульптуры, хранящиеся теперь в Музео-Кампано в Капуе и впервые изданные К. фон Фабрици, проливают яркий свет на художественный вкус Фридриха. То обстоятельство, что некоторые принимают их за античные, доказывает их тесную связь с эллинистическим искусством. Но южноитальянские скульптуры XIII в., сохраняя в себе традиционные, слегка византийские основные формы, дышат новой, индивидуальной жизнью, так что, как справедливо говорил Р. Дельбрюк, «для них нельзя найти места в эволюции древнего искусства». Нижнеитальянская живопись занимающего нас времени была главным образом стенная. Мозаик этого времени почти не сохранилось, за исключением ничтожных остатков в Салернском и Капуанском соборах; фрески же, описанные Дилем, принадлежат по большей части подземным капеллам апулийских отшельников. Надписи на них частью греческие, частью латинские. На протяжении XI–XIV столетий можно проследить постепенный переход от чисто византийских композиций и техники к более свободной и самостоятельной западной манере исполнения. Еще вполне в византийском стиле написан архангел с огромными крыльями в крипте Сан-Вито де Норманни, близ Бриндизи (XII столетие); но в замечательной картине Страшного Суда на западной стене капеллы св. Стефана в Солето, произведе-

ния, вероятно, XIII столетия, византийские элементы уже перемешаны с западными. В духе византийской живописи представлены, например, море и дикие звери, извергающие из себя тела поглощенных ими людей; но изображение папы в тройной тиаре, между небесными праведниками – несомненно римское. К числу важнейших и вместе с тем наиболее ранних фресок рассматриваемого времени принадлежит в Южной Италии стенная роспись церкви Сант-Анджело ин Формис, близ Капуи. Эта церковь построена аббатом Монте-Кассинского монастыря Дезидерием, о котором известно, что он во второй половине XI столетия поддерживал деятельные художественные сношения с Константинополем и даже выписывал с берегов Босфора мозаичистов и других мастеров. В настоящее время уже никто не отрицает, что фрески Сант-Анджело ин Формис, вообще родственные во многих отношениях с более древними фресками церкви св. Георгия в Оберцелле, на Рейхенау (см. рис. 101), написаны под византийским влиянием; этого влияния не отрицал и Ф.-Кс. Краус, но только отводил ему, вопреки мнению Добберта, очень тесные границы. Общее расположение росписи здесь, конечно, западное. Чин богослужений, отправлявшийся в этой церкви, был римский, а не греческий, вследствие чего в главной абсиде изображен вместо Богоматери Христос, сидящий на престоле между символами четырех евангелистов; западная стена занята обширной, разделенной на пять поясов композицией Страшного Суда, а верхние части стен среднего нефа украшены приблизительно 70 фресками на сюжеты из Нового Завета; из этих фресок 40 более или менее сохранились. Большинство отдельных изображений и даже библейских сцен сочинено по византийским образцам; так, например, в композиции «Вход Господен в Иерусалим» Христос сидит на осле,

свесив обе ноги на одну сторону. Византийским духом пропитаны также формы фигур и их движения. Если и не византийские мастера, призванные Дезидерием в Монте-Кассино, то, по крайней мере, обученные ими на месте туземные живописцы были исполнителями этой любопытной росписи, в целом не примыкающей, правда, к исходным пунктам новой художественной жизни, а представляющей отголоском еще полуантичного, раннесредневекового искусства. Самые блестящие образцы норманно-сарацино-византийского искусства находятся на острове Сицилия. Центр этого искусства – Палермо и его роскошные окрестности; но искусство это распространилось и в восточной части острова, до Чефалу и Мессины. И здесь важнейшую роль играла архитектура. Из византийских купольных церквей Сицилии следует отметить Сан-Джованни дельи Эремити (1132), Санта-Мария дель Аммиральо (Ла Марторану, 1147) и Сан-Катальдо (заложенную в 1161 г.), все три – в Палермо. Сан-Джованни дельи Эремити – пятикупольная церковь с продольным корпусом, трансептом и тремя абсидами. Марторана первоначально была четырехугольной постройкой с тремя абсидами; четыре колонны в ее средокрестии поддерживали купол на пандантивах (рис. 129). Сан-Катальдо имеет три купола, из которых средний покоится также на четырех колоннах. Однако архитектура этих церквей уже не вполне византийская: в них вместо полуциркулярной арки появляется стрельчатая; но это еще не готическая стрельчатая арка, а арабская (см. т. 1, рис. 640), и вообще в этих зданиях выказывается еще сарацинское, а не французское влияние. Знаменитая Дворцовая капелла (*Capella Palatina*) в Палермо, сооружавшаяся с 1129 по 1140 г., только в своей восточной части, к которой принадлежат крытый стрельчатый коробовым сводом трансепт и высокий купол

над средокрестием, имеет типичные черты византийской архитектуры.

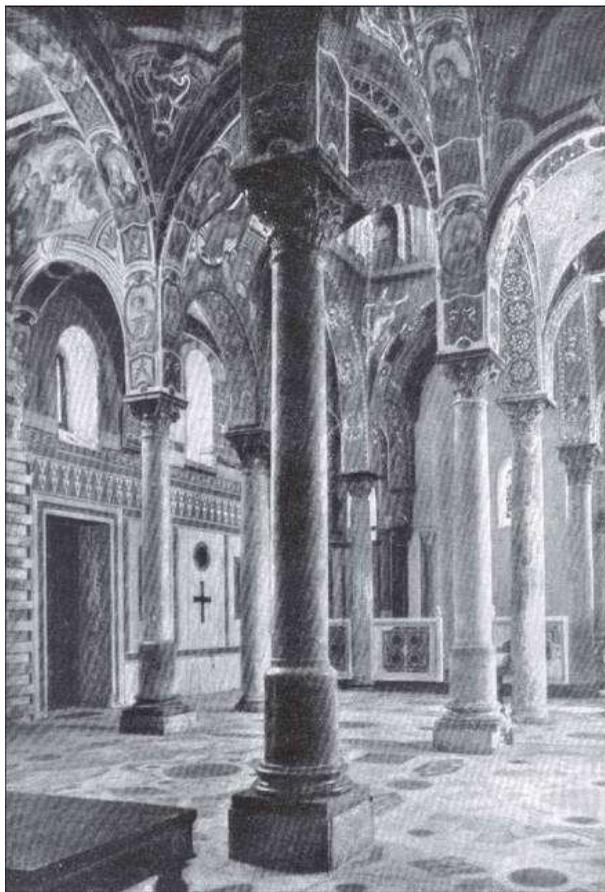


Рис. 129. Церковь Марторана в Палермо. С фотографии Алилари

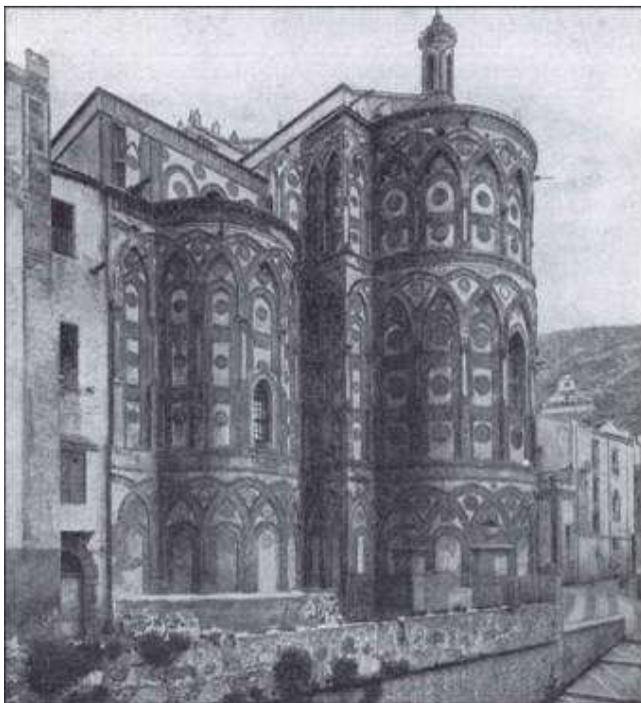


Рис. 130. Задняя сторона Монреальского собора. С фотографии Алилари

В трехнефном продольном корпусе капеллы коринфские колонны с едва заметными импостами поддерживают высокие арабские стрельчатые арки; сталактитовые своды (см. т. 1, рис. 641 и 642) над ними служат переходом к плоскому, украшенному куфическими надписями деревянному потолку. Общий живописный эффект, усиливаемый мозаичными украшениями, заставляет не замечать недостатка связи архитектурных элементов между собой. Наконец, соборы в Чефалу (1132), Палермо (1169–1185) и Монреале (1174–1189) – это западные базилики с норманнскими парными башнями по бокам западного фасада и с

коринфскими колоннами, поддерживающими арабские стрельчатые арки внутри. Внешние стены соборов в Палермо и Монреале (рис. 130), в особенности стены абсид, декорированы фальшивыми стрельчатыми, пересекающимися друг с другом арками; главную, совершенно своеобразную прелесть Монреальского собора составляет галерея клуатра (1200–1221) со стрельчатыми аркадами, колонны которых, стоящие попарно и частью витые, роскошно орнаментированы мозаичными или покрыты пластическими арабскими узорами; фигурные капители этих колонн представляют нам сицилийскую пластику начала XIII столетия в благоприятном для нее свете. Бронзовые двери, которыми Монреальский собор снабжен в XI столетии, были изготовлены еще чужеземными мастерами. Двери северного входа – произведения Баризана из Трани. Но двери западного портала, сработанные, как гласит надпись на них, в 1186 г. пизанцем Бонанном, изображают на своих 42 панно многочисленные библейские сцены, часто богатые фигурами, исполненные уже не в византийском, а в тоскано-романском стиле, сухом и слабом в отношении форм, но более оживленном в отношении композиции сюжетов (рис. 131). Историк сицилийского искусства Ди-Марцо вполне справедливо признавал в вышеупомянутых каменных скульптурных капителях клуатра при Монреальском соборе значительный художественный прогресс по сравнению с соборными дверями. Но это был лишь временный подъем, за которым не последовало дальнейших шагов вперед.



Рис. 131. Часть западных бронзовых дверей Монреальского собора. С фотографии Алилари



Рис. 132. Мозаика в абсиде собора в Чефалу.
С фотографии Аллинари

В ряду многочисленных мраморных изделий, покрытых узорами из разноцветных камней и стеклянной мозаики, встречающихся в Сицилии столь же часто, как и в Нижней Италии, достойны быть упомянутыми только алтарные загородки, кафедры, трон и крошительница Дворцовой капеллы — произведения великолепные, но имеющие преимущественно художественно-прикладной, декоративный характер. Тем большее внимание обращают на себя главные произведения сицилийской живописи в рассматриваемую нами эпоху — мозаики сицилийских церквей. Преимущественно этим великолепным мозаикам сицилийское искусство норманнской эпохи обязано впечатлением роскоши и торжественности, какое от него получается. Мозаики эти по большей части византийского стиля и обычно рассматриваются как отголоски средневекового греческого искусства на Западе. Древнейшие и лучшие из них находятся в соборе Чефалу (около 1148 г.). В его главной абсиде, как вообще в западных церквях, помещено гигантское, величественное поясное изображение Спасителя (рис. 132), блистающее яркими красками: нижняя одежда Христа — золотая, верхняя — синяя,

фон – золотой; белокурые волосы разделены посредине пробором; черты лица – по-византийски застывшие, но их выражение величаво, благородно и торжественно; византийские также выбор, компоновка и позы фигур святых, изображенных в три ряда под иконой Спасителя. Надписи – греческие, как и на сохранившихся только отчасти стенных и потолочных мозаиках палермской Мартораны. Распределение сюжетов в Марторане напоминает афонские церкви. В куполе представлен на золотом фоне во весь рост Христос, сидящий на престоле (фигура его слишком длинна) и окруженный восемью пророками; на «парусах» изображены евангелисты. В более полном виде дошли до нас мозаики палермской Дворцовой капеллы. Их золотой фон наполняет своим ровным блеском всю церковь, а роскошь красок приковывает взгляд к содержанию изображений. Спаситель представлен не только в середине купола, но и на своде главной абсиды (колоссальное поясное изображение). Верх стен среднего нефа занят сюжетами из Ветхого Завета. Главные события Нового Завета размещены по стенам хора. Композиции «Бегство в Египет» и «Вход Господен в Иерусалим», несмотря на то что скомпонованы совершенно по-византийски, выказывают в разработке этих сюжетов большую жизненность. Надписи и здесь в большинстве своем греческие. Наконец надо сказать несколько слов о мозаиках Монреальского собора. Размещение их такое же, как и в вышеупомянутых церквях, но латинские надписи занимают здесь уже заметное место среди греческих, а стиль изображений сделался менее правильным, чего, особенно по сравнению с мозаиками собора Чефалу, нельзя не признать упадком. Этот упадок еще заметнее в мозаиках Мессинского и Салернского соборов. Владычество Гогенштауфенов уже ничего не могло прибавить к

живописному очарованию норманно-сицилийского искусства, развившегося под византийским и сарацинским влияниями.

2. Искусство Рима и Умбрии

При борьбе, которую приходилось римским папам вести в рассматриваемое время то с антипапами, то с германскими императорами, то с римской знатью, то с римским народом, Вечный город был лишен мира и благоденствия, необходимых для самостоятельного развития искусства. Изредка мы наталкиваемся здесь на новые, свежие веяния, но вообще Рим в эту эпоху питался старыми, уже значительно искажившимися традициями. Раннехристианское направление продолжало держаться в Риме главным образом в архитектуре, которая здесь почти не принимала участия в «романском» движении и скорее стремилась вернуться к более строгому, древнему стилю. Основным типом храма оставалась старинная римская базилика; удержалась и старая схема плана, и плоские деревянные потолки или открытые стропила; по-прежнему употреблялись преимущественно античные колонны. К началу XII столетия относится впоследствии перестроенная церковь св. Климента (Сан-Клементе), в которой 16 различных античных колонн соединены между собой полуциркульными арками. Но римские базилики середины и конца XII в. и первой половины XIII в. возвращаются к прямолинейному антаблементу над колоннами продольного корпуса; таковы, например, великолепная церковь Санта-Мария ин Трастевере (1139) с сильно возвышенным трансептом, напоминающим собой романские церкви, Сан-Кризогоно, древняя, восстановленная в 1128 г. базилика с триумфальной аркой, поддерживаемой величайшими в Риме античными порфировыми колоннами, церковь Сан-

Лоренцо фуори ле Мура (св. Лаврентия) с ее нартексом, ионический антаблемент которого покоится на шести античных колоннах. Другие церкви изменили свою первоначальную форму вследствие позднейших пристроек к ним колоколен или «галерей клуатров», то есть монастырский двор или сад, обнесенный со всех четырех сторон открытой галереей, полуциркульные арки которой покоятся на двойных роскошно орнаментированных колонках. Крытый атрий изящной церкви Санта-Мария ин Козмедин принадлежит XI столетию; тогда же, по нашему мнению, построена и ее красивая четырехгранная колокольня в семь богато расчлененных ярусов с двойными и тройными арочными окнами (рис. 133). Но в церквах, соединенных с монастырями, исчез окруженный портиками западный атрий; его заменила устроенная с южной стороны церкви галерея клуатра. Некоторые римские галереи клуатров этого рода могут считаться самыми прекрасными и оригинальными созданиями романского зодчества на берегах Тибра. Галерея клуатра при церкви Сан-Лоренцо фуори ле Мура (около 1190 г.) с ее одиночными, неудоенными карликовыми колоннами еще проста и несколько тяжела. Роскошнее и изящнее обширный монастырский двор церкви Сан-Козимато (около 1200 г.), двойные колонки которого имеют чашевидные капители. Но наибольшей пышности достигают галереи клуатра при Латеранской базилике (1222–1230) и при Сан-Паоло фуори ле Мура (1220–1241), где мраморные колонны аркад и фризы покрыты богатой и разноцветной мозаикой геометрического узора, принадлежащей образцам той архитектурной орнаментации, которая, как уже было замечено нами выше, распространилась из Монте-Кассино, с одной стороны, на юге Италии, а с другой – в Риме. В Вечном городе этот род орнаментации, употреблявшийся кроме галерей клуатров также

и для алтарных загоронок, кафедр, дверных рам, полов, седалищ и подсвечников, постепенно совершенствуясь в трудах стольких поколений художников, уже гордо выставлявших свои имена на исполненных ими произведениях, достиг значительной строгости стиля и изящества. В обрамлениях и профилях мы видим у них античные формы, а во вставках, вырезанных из древних порфировых и цветных мраморных колонн и преобладающих здесь над окрашенными и золочеными стеклянными кубиками, — большой художественный вкус. Декорированные таким образом римские изделия прославились под названием работ Космати. Но Космати — самые молодые из семейств художников, в которых это мастерство передавалось от отца к сыну. Ряд этих художников начинается неким магистром Павлом (около 1090 г.), его сыновьями и внуками. Из самых ранних произведений, исполненных действительно Космати, под руками которых мозаичные орнаменты потом нередко превращались в настоящие мозаичные картины, можно указать на красивую мраморную облицовку портала церкви св. Саввы в Риме (1205), работу Якоба, отца Космы I. К Космати мы еще вернемся впоследствии. Из числа работ Космати XII в. и ближайших десятилетий XIII столетия к лучшим произведениям должны быть отнесены роскошные полы в церквях Санта-Мария ин Козмедин (около 1120 г.), Санта-Мария ин Трастевере (около 1140 г.), Санта-Мария Маджоре (около 1150 г.), Сан-Лоренцо фуори ле Мура (около 1220 г.), в особенности же стильные и изящные пюльты для чтения, алтари, перила, епископские седалища и прочее в римских церквях Сан-Клементе, Сан-Лоренцо фуори ле Мура, Санта-Мария ин Козмедин и Санта-Мария ин Арачели.



Рис. 133. Церковь Санта-Мария ин Козмедин в Риме.
С фотографии Аллиари

Соседние с Римом области также играли роль в истории зодчества рассматриваемой эпохи. Умбрийским проторенессансом называют античные мотивы, как бы вновь введенные в архитектуру некоторых умбрийских церквей, но на самом деле никогда не исчезавшие из среднеитальянского зодчества. Трехнефная церковь Сант-Агостино дель Крочефиссо, на кладбище города Сполето, с ее массивными дорическими колоннами и открытыми стропилами походит на раннехристианское сооружение, приближающееся к древнеримскому

храму. Замечательные украшения в античном роде на фасаде этой церкви, а также античные элементы в фасаде Сполетского собора уже перемешаны кое-где с ломбардо-романскими. Иной характер имеют церкви некоторых местностей к северу от Рима. В конце X столетия было основано в Витербо отделение Братства Комо (*Maestranza comasiana*), распространившее в Умбрии ломбардскую архитектуру. Лучшие ее памятники – церкви в Корнето и Тосканелле. Церковь св. Марии в Тосканелле, перестроенная заново около 1050 г. и, следовательно, вполне принадлежащая рассматриваемому времени, представляет собой внутри еще трехнефную базилику с античными колоннами и открытыми стропилами, тогда как снаружи она – грациозное создание ломбардо-романского стиля. О самостоятельной римской и умбрийской пластике этой эпохи можно сказать очень немногое. Даже древнеримская рельефная орнаментика была вытеснена, как мы видели, заимствованными с Востока плоскими украшениями. Некоторый интерес представляют скульптурные украшения мраморного подсвечника для пасхальных свечей в церкви Сан-Паоло фуори ле Мура, изготовленного мастерами Никколо ди Анджеоло и Пьетро Вассалетто (около 1180 г.). Постамент этого подсвечника весь покрыт грубыми рельефами, изображающими эпизоды земной жизни Спасителя; в безобразных формах этих рельефов уже нет ничего византийского, и только в головах фигур чувствуются смутные намеки на античные рельефы. Распятие Христово (рис. 134) изображено так неумело, что напоминает рельефы первобытных народов. Кажется, будто искусство здесь вернулось к временам своего младенчества.



Рис. 134. Распятие. Рельеф на подсвечнике для пасхальных свечей в базилике Сан-Паоло фуори ле Мура в Риме. С фотографии Мушьони

Чуть больше жизни в фигурных украшениях фасадов умбрийских церквей. Но изображения евангелистов и животных на фасаде романского собора в Ассизи сухи и безжизненны; фигурки в виде атлантов на галерее фасада Сполетского собора и на фасаде церкви Сан-Пьетро ин Тосканелла бесформенны и чересчур миниатюрны; прихотливо и разнообразно размещены на плоскости обильные скульптурные украшения фасада церкви Сан-Пьетро в Сполето, с их большими символическими рельефами, сценами из жизни апостола Петра и рельефами, изображающими

смерть праведников и грешников, выполненными в схематичных, но довольно правильных формах. Что касается живописи, Рим и Папская область уже принимали самостоятельное, до известной степени, участие в развитии этой отрасли искусства. Даже римская мозаика, которая, как мы видели, почти два века находилась в полном упадке, в XII столетии пробудилась к новой жизни. Особенно замечательны мозаики церкви Санта-Мария ин Трастевере. Большая мозаика на своде абсиды (1148), эффективно господствующая над прочим украшением церкви (рис. 135), изображает Спасителя и Богоматерь, сидящих на троне, и ряд святых, стоящих по обе стороны от него. Таким образом, изображение Богоматери в виде царицы получает место в главной мозаике римской церкви, но отодвинуто несколько в сторону; Христос продолжает занимать центральное, почетное положение. Фон мозаики – золотой; одежды сияют также золотом, голубыми и синими цветами; только крайняя слева фигура святого – в красном одеянии. При некоторых византийских деталях композиции основной ее мотив – новый, в духе нового времени, а бедные, угловатые, хотя и не лишённые известной широты формы далеки от византийской утонченности сицилийских мозаик того же времени. Более византийский характер по своему содержанию имеет грубая абсидная мозаика в церкви Санта-Франческа Романа, относящаяся к XIII столетию. Пресвятая Дева восседает здесь на престоле одна, в торжественно-величавой позе; но и тут замечается отклонение от византийской композиции: Богоматерь не держит Младенца прямо перед собой, а Он стоит несколько сбоку, на одном ее колене. Возврат к византийству наступает затем при папе Гонории III, который в 1128 г. обратился письменно к венецианскому дожу с просьбой прислать ему художников-мозаичистов для украшения

церкви св. Павла. Мозаика главной абсидной ниши в Сан-Паоло фуори ле Мура, исполненная греческими или обученными греками мастерами (см. рис. 135), главное изображение которой представляет на золотом фоне Спасителя среди четырех стоящих святых, правда, сильно реставрирована, но и в нынешнем своем виде она не оставляет никакого сомнения относительно византийского характера своего рисунка. Надписи в ней, по крайней мере отчасти, сделаны греческими буквами. Древнехристианской по композиции вообще, но византийской по исполнению деталей представляется мозаика абсиды в церкви Сан-Клементе, обычно относимая (по де Росси) к середине XII столетия, но более основательно приписываемая Циммерманом эпохе подражания византийским образцам, то есть началу XIII столетия. Замечательно, что распятый Спаситель, фигура которого довольно мала по сравнению с крупными арабесками, окаймляющими все полукруглое изображение, впервые в Риме представлен с закрытыми глазами и поникшей головой, но Его ноги, опирающиеся на перекладину креста, пригвождены еще каждая отдельно.

Противоположность этим византийским или работавшим под византийским влиянием мозаичникам в начале XIII столетия составляли Космати, занимавшиеся также и фигурными изображениями. Мастером Якобом и его сыном Космой сработан, как видно из сделанной ими надписи, круглый щит над входом в бывший Монастырь в память освобождения рабов (теперь вилла Маттеи). Сидящий на престоле Спаситель держит в одной руке белого, в другой черного раба, единственное одеяние которых – передник. Это оригинальное по замыслу и своеобразно выполненное произведение, к сожалению, сильно попорчено при последней реставрации здания.



Рис. 135. Мозаики абсид в средневековых римских церквях: верху – в церкви Санта-Мария ин Трастевере; внизу – в церкви Сан-Паоло fuori ле Мура. С фотографий Алинари

К нему близко подходит по стилю поясное изображение Спасителя в круглом медальоне над правой входной дверью собора в Чивита-Кастеллана (1210); в

круглом, обрамленном небольшой бородкой, мало выразительном лице Спасителя уже нет ничего византийского. Из римских фресок особенно достойна внимания позднейшая, исполненная около 1080 г., роспись нижней церкви Сан-Клементе (см. выше, кн. 2, II, 1), изданная в красках Салацаро. В высшей степени натурально представлены две сцены из легенды о св. Клименте: в нартексе – чудо во храме, изображенном на фоне моря, в среднем нефе – обращение св. Климентом Сизиния в христианство. Здания нарисованы довольно правильно, движения непосредственно прочувствованы, хотя и не совсем умело переданы; в фигурах и головах видно стремление соединить благородство с грацией. Вторая фреска нартекса, изображающая перенесение останков св. Климента в церковь, дает нам полное понятие о технике этой живописи, с ее темно-синими фонами, черными контурами, которые в костюмах превращаются в белые, и со слабо моделированными краснощеками лицами. В первой половине XIII столетия стиль фресок церкви Сан-Клементе усваивается дошедшей до нас росписью некоторых из римских церквей; он не развивается в ней дальше, но остается в стороне от византийского направления тогдашних больших мозаик. Укажем прежде всего на простые по композиции, к сожалению переписанные, фрески на темы из жизни св. Лаврентия, Стефана и Ипполита в нартексе церкви Сан-Паоло фуори ле Мура; затем – на ошибочно отнесенные Кроу и Кавальказелле к XI столетию более разнообразно скомпонованные фрески на сюжеты из жития св. Агнесы и Агаты, находившиеся прежде в церкви Санта-Аньезе, а теперь хранящиеся в Латеранском музее, и, наконец, на фрески 1228 г. в капелле св. Григория в Нижней церкви Сакро-Спекко в Субиако, в Сабинских горах. Здесь же находится знаменитое

портретное изображение Франциска Ассизского, который написан без нимба, следовательно, еще до своей канонизации в 1228 г. (рис. 136); эскиз этого портрета был сделан, по всей вероятности, с натуры, в 1222 г. Перед нами – высокий сухощавый монах в одежде своего ордена, с благородным, глубоко одухотворенным лицом. Это один из первых настоящих портретов, исполненных в средневековой Италии, и вместе с тем древнейший из сохранившихся портретов великого обновителя католической религии. Святой Франциск Ассизский – самый трогательный и задушевный из иноков, одно из самых чистых и поэтических воплощений средневекового христианства. В его лице Италия произвела третьего основателя ордена. Монашеское правило св. Бенедикта Нурсийского удовлетворяло церковным и художественным потребностям этой страны в течение 700 лет.

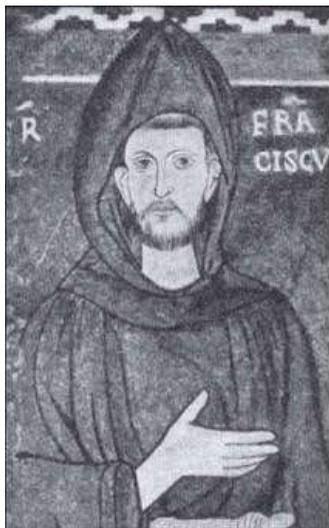


Рис. 136. Образ св. Франциска Ассизского в Нижней церкви Сакро-Спеко в Субиако. По Тоде

Св. Доминик (ум. в 1221 г.) лишь немногим предупредил св. Франциска (ум. в 1226 г.). Францисканцы и доминиканцы оказали огромное влияние на всю последующую церковную и художественную жизнь, и хотя это влияние выказалось в полной силе только в эпоху позднего средневековья, но что касается св. Франциска, то оно выразилось тотчас же по его канонизации (1228) сооружением посвященной ему ломбардо-романской Нижней церкви в Ассизи; украшающие эту церковь фрески на сюжеты из жития святого написаны, однако, не раньше середины XIII столетия. Первой половине XIII столетия принадлежат некоторые большие умбрийские деревянные распятия, позволяющие в значительной степени проследить развитие искусства в рассматриваемую эпоху. Эти своеобразные памятники – особый род среднеитальянской станковой живописи. Они свидетельствуют, что в начале XII столетия распятый Христос изображался еще с отдельно пригвожденными к кресту стопами, с поднятой головой и открытыми глазами, не как страдалец, а как торжествующий Искупитель. Происшедшая вскоре за тем перемена объясняется, с одной стороны, возроставшим в то время влиянием византийского искусства, с другой – влиянием проповедей св. Франциска, темой которых часто служило изображение умирающего Спасителя. На этих распятиях лик Христа постепенно принимает страдальческое выражение, глаза смыкаются, голова склоняется к правому плечу, тело опускается под собственной тяжестью. Параллельно с этими изменениями в композиции Распятия, хотя и не так скоро, появляется пригвождение обеих ног, сложенных одна с другой крест-накрест, одним гвоздем, – чисто западная особенность. Тогда как изображения Спасителя, торжествующего на кресте, прекращаются уже вскоре по прошествии первой трети

XIII столетия, пригвождение обеих ног одним гвоздем становится общеупотребительным только начиная с последней четверти этого столетия. Важнейшие из сохранившихся умбрийских распятий этого рода уже тем одним, что Христос представлен на них живым, а его ноги пригвожденными порознь, свидетельствуют о более древнем происхождении. Большое распятие в главной церкви Сполето, формы которого, чрезмерно вытянутые в длину, указывают на отразившееся в нем византийское влияние, помечено 1187 г. и именем художника Альберта. Более итальянский характер, уже по округлому очертанию головы Спасителя, имеет знаменитое распятие в церкви св. Клары в Ассизи – то самое, с которого, по легенде, Спаситель говорил со св. Фанциском. Сравнение этих двух распятий убеждает, что около конца XII столетия и в этой отрасли искусства наряду с направлением, сильно проникнутым византийством, обозначалось другое, более самостоятельное.

3. Искусство Тосканы

Когда мы вступаем на благодатную для художеств почву Тосканы, города которой в середине XI столетия были по большей части самостоятельными, независимыми государствами, нам приходят на память полные жизни образы древнего этрусского искусства и вместе с тем мы предчувствуем весь блеск, какого достигло здесь искусство в течение следовавшего затем полутысячелетия. Уже в XI и XII вв. и в первой половине XIII в., по крайней мере тосканская архитектура шла собственным путем, что имеет чрезвычайно важное художественно-историческое значение. Правда, подобно тому, как «романское» движение не было в состоянии вывести Рим из колеи его старого базиличного стиля, этот стиль сохранился, в существенных своих чертах, также и в Тос-

кане. И здесь в течение всей рассматриваемой нами эпохи сооружались базилики с колоннами и плоским потолком или открытыми стропилами; сводами перекрывались в храмах только крипты и отчасти боковые нефы. Но значительной новизной в Тоскане было то, что наружные стены базилики впервые получили богатую отделку. В противоположность плоскому декорированию, шедшему с Востока, стены, арочные галереи или фальшивые аркады фасадов облицовывались белыми, черно-зелеными и кое-где красными мраморными плитами; в их скульптурных украшениях видна несомненная близость к поздним антикам. Во Флоренции эта связь с античным искусством представляется столь тесной, что флорентийско-романскую архитектуру, согласно с Якобом Буркгардтом, признают проторенессансом. Однако мы с большим основанием можем видеть в ней продолжение античных традиций, чем возрождение, так как среднеитальянское зодчество этого времени постоянно черпало элементы из запаса античных форм. То, что тоскано-римская архитектура утратила в присущей античному зодчеству органической связности частей и в понимании отдельных форм, она возместила своим собственным тонким художественным чутьем.

Главный памятник этого стиля во Флоренции – очаровательная церковь Сан-Миньято аль Монте, за городом, на горе, и баптистерий, в самом центре города. Первая – образец базилики тоскано-романского стиля, второй – центрального сооружения. Отличие от древних базилик и крестилен состоит здесь и там в облицовке внешних и внутренних стенных поверхностей двухцветными каменными плитами. Церковь Сан-Миньято, построенная в XI столетии, представляет собой трехнефную колонную базилику без трансепта, с обширной криптой под хором, на который надо подниматься по нескольким ступеням (рис. 137).

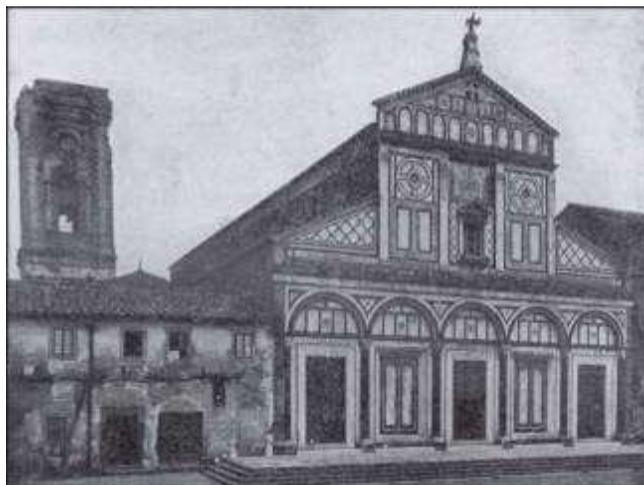


Рис. 137. Церковь Сан-Миньято аль Монте во Флоренции.
С фотографии Алинари

Крипта перекрыта крестовыми сводами, над самой же церковью – открытые стропила крыши. Коринфские колонны между нефами в продольном направлении соединены одна с другой полуциркульными арками. Место каждой третьей колонны занимает толстый столб, к которому со всех четырех сторон приставлено по полуколонне; полуколонны, обращенные к среднему нефу, более высокие, чем остальные, и связаны поперечными арками, перекинутыми через средний неф. Внутри верх стен украшен простыми геометрическими узорами из темнозеленого мрамора по белому фону, а абсида – изящными аркадами на полуколоннах. Снаружи передний фасад церкви воспроизводит в благородных пропорциях ее поперечный разрез. Нижний этаж, более широкий, расчленен пятью фальшивыми арками, покоящимися на коринфских колоннах. Фрон-

тон более узкого верхнего этажа поддерживается четырьмя каннелированными пилястрами; между средними пилястрами, под мозаикой на золотом фоне, исполненной в византийском духе, проделано окно с фронтоном, боковые колонки которого стоят на романских львах. Характерен также для романской архитектуры орел, венчающий вершину фронтона; но фигурки «атлантов» (см. т. 1, рис. 320) по сторонам фальшиво-арочной галереи под фронтоном чересчур миниатюрны. Не все детали этого фасада органически связаны между собой, но в целом он эффектен и оригинален.

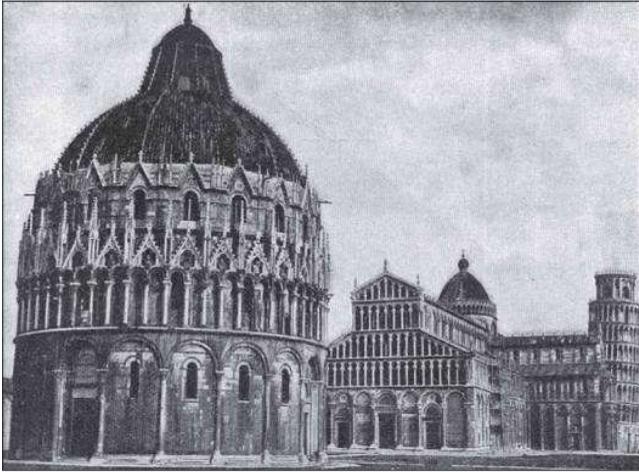


Рис. 138. Пизанский собор с баптистерием (на переднем плане, слева) и колокольней. С фотографии Броджи

Флорентийский баптистерий, дошедший до нас почти таким же, каким он был в XII столетии, представляет внутри восьмиугольное пространство, покрытое одним куполом. Античные коринфские гранитные колонны, поставленные в нишеобразных углублениях стен и связанные между собой прямым антаблементом,

образуют нижний ярус, а пилястры, чередующиеся с полуциркульными аркадами, расчленяют верхний ярус этого помещения. Отделка внешних стен баптистерия дополнена в последующих столетиях. Так, широкий венчающий карниз принадлежит уже XV столетию, то есть эпохе Возрождения; но стройные пилястры, расположенные в несколько ярусов (пилястры среднего яруса соединены полуциркульными аркадами), и облицовка всех главных плоскостей рядами разноцветных плит относятся к числу прелестнейших изобретений тоскано-романского стиля. Самый великолепный памятник тоскано-романской архитектуры находится в Пизе, в XI столетии превосходившей величиной и могуществом Флоренцию. Смелой новизной в архитектуре была сама идея пизанцев построить собор, с крестильней и колокольной, за городом, на открытом поле, так, чтобы эти здания были видны отовсюду, что требовало одинаково тщательной их отделки со всех сторон. Эта группа зданий (рис. 138), несомненно, была бы причислена в древности к чудесам света. Наклонное положение, которое приняла знаменитая Пизанская колокольная вследствие осадения почвы во время постройки, еще увеличивает, по крайней мере в глазах дилетантов, удивительность всей группы сооружений. Собор, возведением которого управляли мастера Бускет и Райнальд, заложен в 1063 г. и окончен в 1118 г. Уже по плану это единственное в своем роде здание на Западе. Две базилики, в продольном корпусе пятинефная (первоначально только трехнефная), в поперечном – трехнефная, пересекаются между собой, образуя в плане крест. Восточная ветвь креста, а также северная и южная ветви снабжены полукруглыми абсидами. Над продолговатым средокрестием возвышается большой яйцеобразный купол, поддерживаемый уже стрельчатыми арками. Некоторое сходство по плану с

церковью в Калат-Симане в Сирии (см. рис. 15) и церковью св. Апостолов в Константинополе объясняется торговыми сношениями приморского города, каким была в то время Пиза, с Востоком. Но по своему общему виду Пизанский собор сооружение отнюдь не византийское, а так как и материал для его драгоценной облицовки доставили богатые мраморные местные залежи, то можно считать его образцом тосканской архитектуры, возникшим на античной основе. В отдельных ветвях креста преобладает древнехристианский базиличный стиль. Средний неф (рис. 139) – с плоским потолком, боковые же нефы перекрыты уже романскими крестовыми сводами. Роскошные колонны, соединенные между собой арками, стоят на античных базах и увенчаны по большей части римско-коринфскими и композитными капителями; но в боковых нефях и верхних галереях встречаются уже новокоринфские капители, украшенные фигурами животных. Изящные эмпоры над боковыми нефами открываются в средний неф двойными арками, охваченными большими ложными арками. На стенах, столбах и арках белые и темно-зеленые мраморные плиты чередуются горизонтальными рядами. Интерьер собора производит впечатление торжественной роскоши и гармоничной живописности. Но едва ли еще не роскошнее отделка наружных стен: над высоким нижним ярусом западного фасада, расчлененного семью фальшивыми арками на колоннах, вся верхняя поверхность стены украшена четырьмя ярусами открытых галерей, полуциркульные арки которых покоятся на свободно стоящих колоннах. Такие же галереи над фальшивыми аркадами служат украшением и стен хора. Прочие стенные пространства расчленены более просто, только одними фальшивыми аркадами или пилястрами. Все здание представляет собой монументальное целое, отдельные части которо-

го органически связаны между собой. В круглом по плану баптистерии, постройка которого начата в 1153 г. Диотисальви, тот же стиль выказывается в еще большей чистоте. Покрытый высоким коническим куполом, баптистерий имеет внутри двухъярусную круговую галерею из коринфских колонн и столбов. Купель и ограду вокруг нее Гвидо Бигарелли из Комо украсил в 1246 г. цветной инкрустацией из мрамора и других горных пород, напоминающей работы Космати, но отличающейся от них стилем. Снаружи, над ложными аркадами нижнего этажа, высится аркадная галерея на свободно стоящих колоннах, позднее снабженная готическими украшениями.

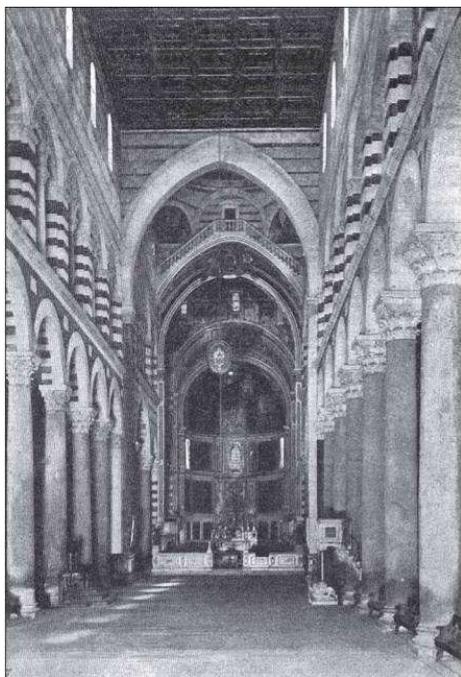


Рис. 139. Интерьер Пизанского собора. С фотографии Броджи Наконец, знаменитая Пизанская падающая коло-

кольня, воздвигнутая немецким мастером Вильгельмом Инсбрукским и пизанцем Бонанном (постройка начата в 1174 г.), окружена на каждом из шести верхних этажей открытой, словно ажурной, колоннадой. «Принцип греков, — говорил Якоб Буркгардт, — обводить здание колоннадой, как живым выражением стеной округлости, с величайшей смелостью перенесен здесь на многоэтажное сооружение; это не просто галереи, а идеальная обделка башни, представляющая в своем роде не меньшую победу над тяжестью материала, чем немецкие готические башни». Что касается архитектурных подробностей, то коринфские капители античного стиля здесь часто уступают место более простым средневековым формам. Общее впечатление, производимое всей этой группой зданий, которые были исследованы П. Шуманом и некоторыми другими, что это античность, переработанная свободно и оригинально. Флорентийский стиль, образцом которого в самой Флоренции служит кроме Сан-Миньято старая церковь св. Апостолов, замечен также в нижних частях фасада собора Эмполи (1093) и, смешанный с пизанскими мотивами, в некоторых церквах Пистойи, а именно в соборах Сант-Андреа и Сан-Бартоломео. Стилю Пизанского собора, в самой Пизе выраженному в более простой форме, например, в церквах Сан-Фреддиано, Сан-Систо, Сан-Пьерино и уже осложненному стрельчатыми арками в красивых небольших церквах Сан-Паоло а Рипа д'Арно и Санта-Мария делла Спина, более или менее удачно подражали главным образом церкви Лукки. Часто упоминаемая церковь Сан-Фреддиано в Лукке, сохранившаяся часть которой, как указал Дегио, действительно принадлежит только первой половине XII столетия, имеет пять нефов, но лишена трансепта. Трехнефные и Т-образные, имеющие трансепт церкви в Лукке — собор св. Мартина, Сан-

Микеле, Санта-Мария форис Портам и Сан-Джованни. Особенность этих церквей состоит в том, что в середине аркадных галерей их передних фасадов помещена не арка, а колонна, как в двух самых верхних галереях Пизанского собора. Основные античные черты, заметные повсюду в церквях Флоренции и Пизы, в небольших городах начинают исчезать. Большой известностью пользуется церковь Санта-Мария делла Пьеве в Ареццо, весь четырехъярусный фасад которой превращен в галереи на колоннах, становящиеся кверху, вследствие удвоенности числа колонн, все более и более тесными. По той же причине колонны верхнего ряда не могли быть соединены арками и несут на себе плоский антаблемент. Тосканская скульптура поднимается на значительную высоту в последующее время, в занимающую же нас эпоху появляются только ее зачатки, над изучением которых трудился Шмарсов. О том, чтобы в этих зачатках было что-либо не зависимое от античного и византийского искусства, не может быть речи. Рельеф с изображением Богоматери в церкви Санта-Мария форис Портам оказался рабской копией одного византийского рельефа на слоновой кости. Купель в церкви Сан-Фреддиано в Лукке – воспроизведение в увеличенном виде одного древнехристианского ящика из слоновой кости. И в прочих пластических фигурных изображениях на тосканских церковных фасадах, кафедрах и купелях видно повсюду стремление держаться старой, преимущественно византийской традиции, и только в редких случаях тосканской скульптуре уже в то время удавалось оживлять эту окаменелую традицию дыханием новой жизни. Как на примеры плохого понимания форм при верности вообще византийскому направлению можно указать на произведения мастера Груамона и его брата Даодата, в Пистое, – «Тайная Вечеря» над северными дверями церкви Сан-

Джованни-фуорчивитас (1162 г.) и «Поклонение Волхвов» на боковом портале церкви Сант-Андреа. Между 1200 и 1250 гг. Гвидо Бигарелли из Комо, работавший, как мы видели, в 1246 г. в Пизанском баптистерии, вел тосканскую скульптуру по пути сознательного подражания антикам и в этом расходился с художественными стремлениями своей родины. С 1204 по 1233 гг. он трудился, с перерывами, над своим главным произведением – фасадом собора св. Мартина в Лукке. В колоннах этого фасада, обвитых фигурами животных, чувствуется, правда, влияние верхнеитальянского романства, но изображение Христа, сидящего на престоле, на фронтоне портала, сколь нельзя более выказывает тяготение Бигарелли к античному искусству. Он работал в 1199 г. в Пистое, в местном соборе, а после 1250 г. – над кафедрой церкви Сан-Бартоломео в Пантано. В продолжение полувека стиль его произведений оставался одним и тем же. Изящный, но безжизненный, этот стиль старался приблизиться к древним образцам в исполнении даже голов. Среди скульпторов, продолжавших после Бигарелли трудиться над фасадом Луккского собора, мастер, изваявший в 1233 г. изображения месяцев и сцены из жития св. Мартина по обеим сторонам среднего портала (1233), превосходил этого художника в отношении внутренней оживленности фигур. Вероятно, тем же мастером исполнено здесь огромное (больше, чем в натуре) изображение св. Мартина верхом на коне, с нищим, являющееся важным шагом вперед в развитии средневековой пластики.

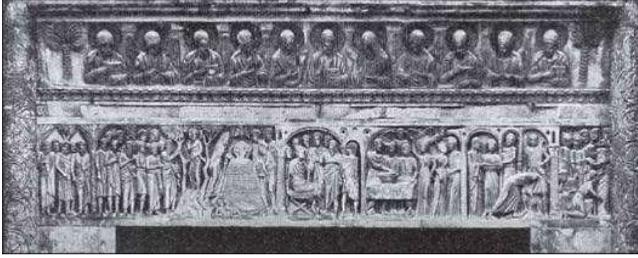


Рис. 140. Рельеф карниза над восточной дверью Пизанского баптистерия. С фотографии Алинари

Независимо от Бигарелли тосканская скульптура рассматриваемой эпохи шла по тому же пути, что и он. Превосходные каменные рельефы на архитраве и косяках восточных дверей Пизанского баптистерия (рис. 140) принадлежат еще XII столетию. Сюжеты скомпонованы ясно, расположены симметрично, с большим вкусом (например, рельеф, изображающий Крещение Господне); особенно фигуры Христа, в композиции «Сошествие во ад», и апостолов отличаются правильностью пропорций, спокойствием телодвижений и умелостью расположения складок. Все это заимствовано от более ранних рельефов, резанных на слоновой кости. В высшей степени любопытный образец тосканских бронзовых изделий этой эпохи представляют собой южные двери Пизанского собора, рисунком и отливкой напоминающие бронзовые двери Монреальского собора (см. рис. 131), – произведение пизанца Бонанна. 24 рельефа, изображающие сцены из земной жизни Спасителя, вовсе не так грубы, как их обычно считают. Фигуры в них стройны, группированы ясно; ограниченность числа действующих лиц не затемняет смысла сюжетов; византийская вылощенность и холодность начинают в этих рельефах уступать место искреннему выражению чувства. Внутри тоскан-

ских церквей важную роль играли в то время украшенные скульптурой кафедры, подножиями которых обычно служили львы или другие символы побежденного зла. Рельефы кафедры в небольшой церкви Сан-Леонардо ин Арчетри (раньше в Сан-Пьетро Скераджо) во Флоренции, исполненные около 1200 г., изображают события из жизни Христа в крайне неуклюжих, но не вполне безжизненных формах. Более зрелы рельефы, украшающие кафедру собора в Вольтерре, со сценами из Ветхого и Нового Заветов (рис. 141); они ясно свидетельствуют о том, что тосканские мастера старались подходить в формах, движениях и одеждах сколь возможно ближе к античному искусству. Таким образом, здесь уже до некоторой степени проявлялось стремление, руководившее потом деятельностью великого Никколо Пизано. При рассмотрении тосканской живописи до середины XIII столетия мы снова встречаемся с «византийским вопросом». Вазари утверждал, что итальянская живопись рассматриваемого нами времени томила в узах византизма и что сам Чимабуэ, реформатор тосканской живописи, выучился своему искусству у греческих живописцев, призванных во Флоренцию ее правительством. Это свидетельство отца истории итальянского искусства нередко после исследований Румора подвергалось насмешкам. Но мы уже видели, что папа Гonorий III в первой трети XIII столетия призвал в Рим византийских мозаичистов; столь же легко флорентийское правительство могло пригласить во Флоренцию греческих художников, хотя бы для мозаичных работ в баптистерии. Во всяком случае, факт, что именно в начале XIII столетия византийский стиль получил господство в тосканской живописи, не отрицался и Румором, и Стриговским, и Тоде, и Максом Циммерманом, и др.

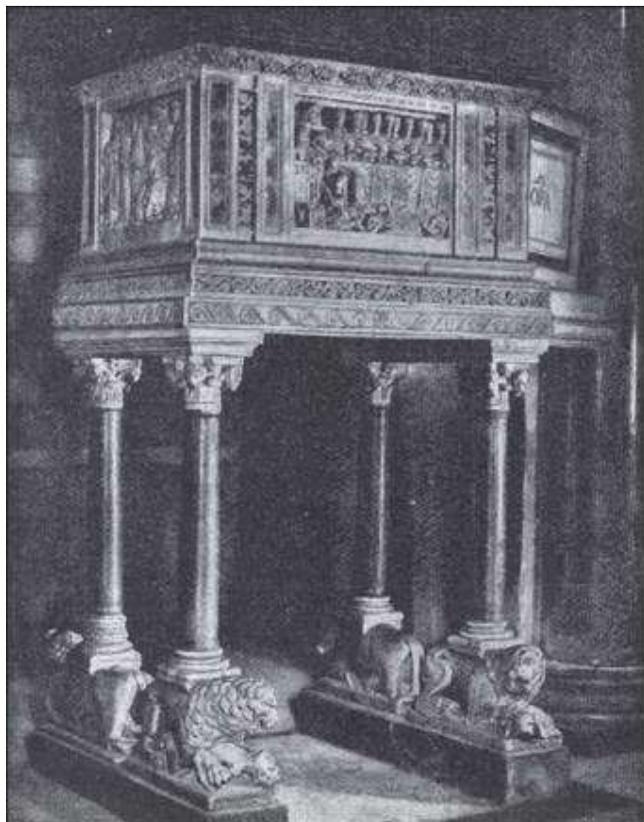


Рис. 141. Кафедра собора в Вольтерре. С фотографии Алинари

Если мы и здесь обратимся к мозаикам, то наше внимание прежде всего остановят на себе исполненные между 1225 и 1230 гг. мозаики алтарной ниши во Флорентийском баптистерии. Монах-францисканец Якоб, трудившийся над ними, воспитался на византийских образцах, сомнения в чем не допускает стиль его работы. Колесо с Агнцем в середине держат четыре мужские коленопреклоненные фигуры, стоящие на (написанных) капителях колонн. Я. Буркгардт видел в них предков микеланджеловских аксессуарных фигур на

потолке Сикстинской капеллы. Но украшения спиц колеса – византийские, равно как и изображения Иоанна Крестителя и Богоматери, восседающих на тронах среди коленопреклоненных мужских фигур. Богоматерь, представленная *en face*, держит Младенца прямо перед собой на коленях; надо отметить, что этот византийский тип изображения Богоматери является здесь в последний раз в итальянском искусстве. Мозаики купола баптистерия исполнены отчасти столетием позже, но они не свежее и не лучше мозаик абсиды. Большой образ Христа в среднем круге купола – работы Андреа Тафи, которого Вазари называл учеником грека Аполлония и который отождествлялся с неким Андреем с греко-венедианского острова Кандия. Впечатление византийских производят также неудачно реставрированные мозаики церкви Сан-Миньято во Флоренции. Мозаика алтарной ниши, изображающая Спасителя между Богоматерью и св. Миньято, принадлежит, вероятно, концу, а мозаика на фронте, со Спасителем, сидящим на престоле, началу XIII столетия. В декоративном отношении обе эти мозаики очень эффектны.



Рис. 142. Гвидо Сиенский. Мадонна. Икона в Сиенской ратуше.
С фотографии Алинари

Из тосканских фресок следует упомянуть об украшающих собой церковь Сан-Пьетро ин Градо близ Пизы. Тридцать больших фресок на верхних стенах среднего нефа представляют эпизоды из жития апостола Петра. Под ними помещены портреты пап, а выше них – фриз с фигурами ангелов. Основной ха-

ракетер этих неискусных изображений – византийский, но им присущи многие римско-христианские черты. Наконец, тосканская станковая живопись вводит нас уже в преддверие истории итальянских художников, хотя мы имеем очень мало достоверных сведений о личности и времени деятельности первых тосканских мастеров. Тоскана – главным образом родина знакомых нам живописных распятий, и именно в них легко проследить переход от изображений Спасителя, царящего на кресте, к изображениям Его страдающим и усопшим. Распятие Палаццо Публико в Лукке, помеченное именем Берлингери, написано еще совершенно в старинном стиле, но распятия работы Джунты Пизанского, сохранившиеся в церквях Сан-Раниеро э Леонардо в Пизе, Санта-Мария дельи Анджели в Ассизи, Гвальдо, на Монте-Морелло (все они подписаны художником, а последнее, кроме того, помечено 1236 г.), изображают Спасителя уже в предсмертной агонии, хотя еще с пригвожденными отдельно ногами. Наряду с распятиями во второй четверти XIII столетия в тосканской станковой живописи распространяются изображения св. Франциска; также и они, в противоположность радостному выражению на портрете в Сакро-Спеко (см. рис. 136), постепенно придают святому все более угрюмый, страдальческий вид. Подобно тому как пизанец Джунта славился своими распятиями, так Маргаритоне д'Ареццо слыл специалистом по части икон св. Франциска. Замечательные изображения Франциска, принадлежащие кисти этого художника, находятся в картинной галерее Ареццо, в Сиенской академии и в христианском музее Ватикана. Одно из главных произведений Маргаритоне в другом роде – большое распятие в церкви св. Франциска в Ареццо; у ног Спасителя художник изобразил св. Франциска величиной в половину натуры, коленопреклоненным и

обнимающим крест. Еще яснее, чем в распятиях и образах св. Франциска, новые веяния проявляются в тосканских мадоннах. По их части кроме Маргаритоне выдающимся мастером был третий художник, Гвидо Сиенский, знаменитая мадонна которого в сиенском Палаццо Публико (рис. 142) подписана его именем и помечена 1221 г. Подлинность этой даты, после изысканий Викгоффа, Циммермана, Шубринга, Ротеса и других, не подлежит сомнению. Несколько более поздняя реставрация только придала этой иконе более свежий вид. Она очень резко отличается от греческих мадонн того же времени. Богоматерь и Младенец изображены уже не en face, в застывших, принужденных позах, но приведены в более сердечные отношения между собой, хотя и не смотрят еще друг на друга. Для истории развития тосканского искусства важен тот факт, что этот шаг вперед был сделан в Сиене, городе, посвященном Пресвятой Деве. Впрочем, мадонна Гвидо еще довольно неповоротлива и написана в манере, довольно близкой к византийской. Не нужно также преувеличивать заслуги Джунты Пизано и Маргаритоне д'Ареццо: они не более как представители искусства, томящегося в оковах и рвущегося на свободу.

4. Ломбардо-романское искусство

Ломбардо-романским искусством мы называем искусство долины реки По и восточных склонов Апеннин до Болоньи. Таким образом, в территориальном отношении оно распространяется кроме собственно Ломбардии также на Эмилию, а в некоторых случаях, как уже было замечено выше, его влияние проникает даже за Апеннины и завоевывает отдельные местности Средней и Южной Италии. Хотя романский архитектурный стиль свое наиболее чистое, последовательное и гармоничное развитие получил в местностях, лежа-

щих к северу от Альп, тем не менее ломбардская архитектура, впервые исследованная подробно Дартэном и затем Ривойрой, большую часть отдельных романских форм, как мы видели (см. кн. 2, II, 1), выработала раньше, чем северороманская. Возможно, что эти формы, прототипы которых мы находим частью в Сирии и Малой Азии (см. кн. 1), были пересажены, при посредстве монастырского искусства и восточных монастырей, с одной стороны, через Равенну в Ломбардию, с другой – если согласиться со Стриговским – через Марсель, но, во всяком случае, отчасти и через Италию, – во Францию и Германию. Как бы то ни было, свежие силы Запада влили в эти формы новую жизнь и спаяли их в мощное целое. Одни и те же причины имели одинаковые следствия как на Севере, так и на Юге. Поэтому, признавая во многих отношениях первенство за Ломбардией, мы не можем, однако, вернуться к разделяемому теперь Ривойрой старому мнению, что романская архитектура распространилась повсюду из Ломбардии.

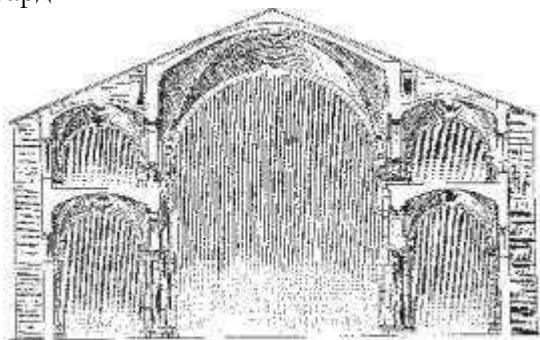


Рис. 143. Поперечный разрез церкви Сант-Амброджо в Милане.
По Дартэну

Мы уже видели (см. кн. 2, II, 1), что целый ряд отличительных признаков романской архитектуры, каковы расчленение стен лопатками и фальшивыми арками,

аркатурные фризы и небольшие арочные галереи на колонках, могли укорениться в ломбардском зодчестве уже в предшествовавшее время. Точно так же мы встречаем еще до 1050 г., и притом как на юге, так и на севере от Альп, романскую кубовидную капитель, закругленную книзу в виде полушария. Но только с середины XI столетия итальянские и северные зодчие стали отваживаться на то, что составляет главное нововведение романского стиля, а именно на покрытие сводами среднего нефа; подобное покрытие, там, где оно производилось крестовыми сводами, давало в плане ряд примыкающих один к другому правильных четырехугольников. Романские базилики этой «связанной системы», соблюденной довольно последовательно, например в Пьяченцком соборе, встречаются в Ломбардии не так часто, как на севере от Альп. Зато более свободно перекрытая романская базилика, план которой вместо старой Т-образной формы имеет форму латинского креста (см. рис. 89), достигает блестящего развития именно в Ломбардии. Указанная особенность романского стиля проявилась вполне в перестроенной заново во второй половине XI столетия (по Ривойре — в 1046—1071 гг.) первоначальной церкви св. Амвросия (Сант-Амброджо) в Милане (см. ее план на рис. 72). Только три ниши ее хора принадлежат еще постройке VIII—IX столетий. Атрий, обнесенный галереей с колонками и столбами, каким мы видим его теперь, построен не раньше XI—XIII столетий. Продольный корпус этой церкви (рис. 143) — трехнефный, без трансепта, с восьмигранным шатровым куполом над алтарным пространством, с двухъярусными боковыми нефами почти одной высоты со средним нефом и с нартексом, открывающимся в атрий пятью арками на каждом этаже. Внутри храма большие квадраты среднего нефа перекрыты повышенными и потому имеющи-

ми вид куполов крестовыми сводами, ребра которых утолщены диагональными нервюрами. Подпорами этим нервюрам служат стройные высокие полуколонны, приставленные к углам массивных столбов, поддерживающих продольные и поперечные арки. Между главными столбами вставлено по две арки меньшего размера, которые, повторяясь в верхнем ярусе, образуют малые крестовые своды над боковыми нефами и их эмпорами. На низких капителях столбов лиственный орнамент, схематизированный в византийском духе, перемешан с древней лангобардской плетенкой и животными формами (рис. 144). Стилизованные завитки аканфа, аркатурные фризы и ряды плоских полос укрывают другие места. Особенно любопытны чудовища с выпученными глазами на стержнях колонн главного портала. Подобные фигуры фантастических животных, чисто внешним образом связанные с элементами здания, составляют особенность ломбардской архитектурной пластики. Что в этих причудливых формах сказывается германская раса лангобардов, нам кажется не столь невероятным, как полагали в свое время; этому не противоречат и отдельные случаи появления подобных форм в Средней Италии, которые должны быть объясняемы именно лангобардским влиянием. При всем своем значении для истории романской архитектуры миланская церковь св. Амвросия не отличается тем благородством пропорций, которое необходимо для того, чтобы наизамечательнейшее здание было художественно в полной степени.

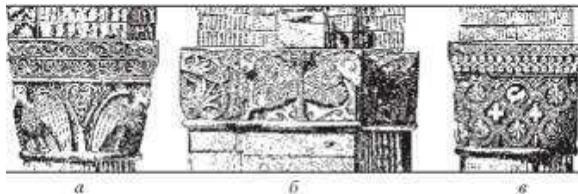


Рис. 144. Капители столбов и колонн в церкви Сант-Амброжо в Милане. По Дартэну

Другие церкви местностей, о которых мы ведем речь, независимо от различия в строительном материале (в Ломбардии для построек употреблялся преимущественно простой камень или кирпич), резко отличаются от современных им тосканских церквей. Наружные аркадные галереи не окружают здесь, как мы видели это в Тоскане, всего фасада, образуя собой ажурную, сквозную отделку главных стен, а тянутся, имея меньший масштаб, в виде отдельных горизонтальных украшений на фасадах и абсидах или вдоль скатов фронтона. В середине фасада начинается большое колесообразное окно, так называемая роза, символизирующая собой колесо Фортуны. Порталы здесь отделаны гораздо роскошнее, чем в Тоскане; над входной дверью помещается тимпан, то есть полукруглое пространство, занятое рельефным изображением; сам вход часто вдаётся в толщу стены уступами, образуемыми рядом арок на колоннах, причем расстояния между колоннами и отверстия арок постепенно сужаются, но часто также портал снабжен особым крыльцом, увенчанным фронтоном и поддерживаемым колоннами, которые обычно стоят на изваяниях львов или других животных, нередко даже на человеческих фигурах, имеющих символическое значение. Где, как в церкви св. Амвросия, более низкие, покрытые односкатными крышами боковые нефы уступают место поднимающимся до высоты среднего нефа боковым нефам с двускатными крышами, фронтон занимает всю ширину фасада. За исключением немногих и притом только кажущихся случаев соединения колокольни с корпусом церкви (см. рис. 72), в Ломбардии четырехгранные колокольни и баптистерии по-прежнему по-

мещаются отдельно от церквей, из которых многие имеют купол над средокрестием или хором. Наряду со сводчатыми базиликами в Ломбардии устраивались также базилики с плоским потолком или с открытыми стропилами. Главным памятником построек этого рода, если не считать Моденского собора, впоследствии перекрытого стрельчатыми сводами, остается благородная церковь св. Зенона (Сант-Дзено) в Вероне; ее интерьер без трансепта, со столбами, к которым прислонены полуколонны, с подпружными арками, перекинутыми через средний неф, напоминает собой флорентийскую церковь Сан-Миньято, тогда как ее фасад, подобно фасаду Моденского собора, снабжен роскошным порталом, колонны которого покоятся на львах; ее боковые нефы сравнительно невысоки и имеют односкатные крыши, так что фронтон высится не над всей шириной фасада. Среди базилик со сводами особенно любопытна церковь св. Михаила (Сан-Микеле) в Павии, по своей архитектуре очень близкая к миланской церкви св. Амвросия, от которой она отличается наличием в ней трансепта. Главная часть здания принадлежит второй половине XI в., а фасад – первой половине XII столетия. Из прочих важнейших романских церквей Верхней Италии, перекрытых крестовыми сводами, к числу церквей с эмпорами над боковыми нефами, по классификации Дегио, принадлежат богато рачлененные, выказывающие всю прелесть ломбардо-романского архитектурного стиля соборы Модены, Пармы, Пьяченцы, Кремоны и Борго-Сан-Доннино. Среди базилик с низкими боковыми нефами без эмпор церковь Сан-Савино в Пьяченце, монастырская церковь в Кьяравалле, близ Милана, и Сан-Пьетро э Паоло в Болонье имеют план, подразделенный на квадраты; напротив, эффектные церкви Сан-Пьетро ин Чьело д'Оро в Павии и собор в Триенте, на фасадах которых

бросаются в глаза нестильные «составные» колонны³, построены по более свободному плану. Фасад с одним фронтоном и крошечными арочными галереями вдоль его скатов имеют церкви Сан-Микеле и Сан-Пьетро в Павии, а также Пармский и Пьяченцкий соборы. Особо богато украшены арочными галереями стены хора соборов в Модене, Парме (рис. 145) и Мурано. Наиболее сложный план имеет Пьяченцкий собор, трансепт которого, очевидно в подражание Пизанскому собору (см. рис. 139), так же, как и продольный корпус, трехнефный. К церквям с наиболее красивыми восьмигранными куполами относятся Пьяченцкий и Пармский соборы и церкви Сан-Пьетро ин Чело д'Оро и Сан-Джованни ин Борго в Павии. В архитектуре башен самые развитые формы были предвосхищены еще в раннем средневековье парой колоколен собора в Иврее (973–1005); две башни должны были, как исключение, украшать собой неоконченный фасад собора в Борго-Сан-Доннино (1080). В ломбардском стиле построена в 1063 г. единственная колокольня в Помпозе, близ Равенны. В XII столетии этого стиля придерживались строители колоколен при церкви Сан-Дзено в Вероне и при Пармском соборе.

³ Небольшие колонны, состоящие из нескольких стержней, как бы перевязанных посредине жгутом.



Рис. 145. Пармский собор с восточной стороны.
С фотографии Алилари



Рис. 146. Ломбардские капители: а – из Моденского собора;
б – из Пьяченцкого собора. По Дегио и Бецольду

Внутри ломбардских базилик со сводами преобладают довольно простые архитектурные формы. Наряду с коринфскими капителями и подражающими

коринфским, которые и здесь господствуют, являясь в различных вариациях (рис. 146), мы находим, например, в монастырской церкви Кьяравалле близ Милана, в Сант-Абондио в Комо, в Сан-Пьетро э Паоло в Болонье, в Сан-Теодоро в Павии и в боковых нефах Моденского и Поварского соборов кубовидные орнаментированные капители; капителями с фигурами животных и людей особенно богаты церкви Сант-Амброджо и Сан-Чельсо в Милане, Сан-Микеле и Сан-Пьетро в Павии. Центральная система архитектуры, если не принимать в расчет болонской церкви Сан-Сеполькро, представляющей собой подражание иерусалимской церкви Гроба Господня и построенной еще в I тысячелетии, нашла себе применение преимущественно в некоторых баптистериях, снаружи и внутри чрезвычайно расчлененных и украшенных галереями с колоннами и аркадами. Особенно роскошно отделаны восьмиугольные баптистерии в Парме и Кремоне. При всем однообразии общего художественного характера ломбардо-романского архитектурного стиля, в его деталях много различия и свободы. Он не произвел таких безусловно великих, волнующих душу памятников, каковы в тоскано-романском зодчестве Пизанский собор, а в венецианско-византийском – собор св. Марка; его историческое значение в отношении выработки новых форм важнее, чем его художественные достоинства; тем не менее при взгляде на веронскую церковь св. Зенона и на Пьяченцкий, Моденский или Пармский соборы, нельзя не поддаться их очарованию. Ломбардо-романская пластика занималась преимущественно рубкой рельефов из камня и, сверх упомянутых нами капителей с фигурами животных и людей, наделяла скульптурными украшениями церковные фасады и порталы. Вообще, она выше тосканской пластики того же времени, более свободна от византийской тради-

ции, более жизненна, и этим, по господствующему в немецкой науке мнению, она обязана присутствию в ней северных, германских элементов. Форма имени «Вилгельм» в одной из подписей художников, видимому, указывает на немецкое происхождение выставившего ее; но немецкие имена были вообще употребительны в Ломбардии со времен лангобардов; они свидетельствуют только о германской примеси в крови ломбардцев, которые, сделавшись итальянцами, в XI–XII столетиях почувствовали себя достаточно самостоятельными для того, чтобы собственными силами создавать новое. В совокупности своих произведений верхнеитальянская пластика рассматриваемого времени, которой Макс Циммерман посвятил особое сочинение, представляется, однако, более грубой, чем современное ей северное искусство. Остановимся, прежде всего, на 48 бронзовых рельефах, украшающих главные двери церкви Сан-Дзено в Вероне и изображающих сцены из Священной истории и из жития св. Зенона. Рельефы левой створки, несмотря на варварскую грубость их стиля, многие считали немецкой работой времени Бернварда Хильдесхаймского, тогда как рельефы правой створки, включая сюда четыре изображения со сценами из жития св. Зенона, приписываются итальянским мастерам первой половины XII столетия. К этому же времени относятся каменные скульптуры портала и фасада той же церкви. Портал, на тимпане которого изображен св. Зенон на драконе, а на внешней арке Иоанн Креститель и апостол Иоанн, снабжен подписью мастера Николая. Тем же именем подписаны восемь рельефов справа от портала: «Дни творения», «Король Феодорих на коне» и охотничья сцена. Десять рельефов слева от портала, изображающие эпизоды юношеских лет Спасителя и сражающихся рыцарей, снабжены подписью некоего мастера

Вилгельма. Исследователи единогласно признали, что первый из этих художников – тот самый Николай, которым исполнены в 1135 г. гораздо лучшие скульптуры на порталах Феррарского и Веронского соборов. Но отождествление мастера Вилгельма, работавшего в Сан-Дзено, с Гвианельмом, исполнителем скульптурных украшений Моденского собора, не признается правильным, по крайней мере со стороны Циммермана. Во всяком случае, рельефы фасада церкви Сан-Дзено изготовлены не самими мастерами, а их помощниками. Мастер Вилгельм, трудившийся в Моденском соборе, скульптуры которого относятся к началу XII столетия, не сходил с пути подражания антикам. Так, на одном поле фасада он изобразил рядом с пеликаном, символом Церкви, неуклюжего большеголового крылатого гения, с венком и опущенным факелом в руках. В его собственных композициях, каковы, например, «Дни творения» подле главного входа и замечательные рельефы, иллюстрирующие северное сказание о короле Артуре, на северо-восточном портале – видно, несмотря на сухость и неповоротливость форм, старание изобразить события без обычных прикрас, с грубоватой отчетливостью, как будто бы он видел их сам. Напротив того, мастер Николай представляется нам в своих главных созданиях художником с большим декоративным талантом и, несмотря на явное влияние на него византийских образцов, передающим формы более свежо и правдиво. Им изваяны на тимпане главного портала Феррарского собора св. Георгий, убивающий дракона, а на тимпане портала Веронского собора – Мадонна на престоле между изображениями на сюжеты Нового Завета. Особенного внимания заслуживают здесь грифы и крылатые львы, из которых один, как в видении Иезекииля, окружен колесами. Но фигуры палатинов Карла Великого, Роланда и Оливье, по сторо-

нам входа, исполнены грубо. Другие мастера, украшавшие здания скульптурой, держались иных направлений. Крайне слабо в техническом отношении исполнены хранящиеся в Миланском археологическом музее Бреера скульптуры, украшавшие собой Римские ворота (Porta Roman) в Милане, – произведения мастера Ансельма, изображающие возвращение миланцев в их город, отстроенный после 1162 г., в котором он был разрушен Фридрихом Барбароссой. Эти незатейливые скульптуры снабжены длинной надписью, в которой Ансельм восхваляется как новый Дедал, – любопытное доказательство того, что в средние века еще помнились античные легенды.

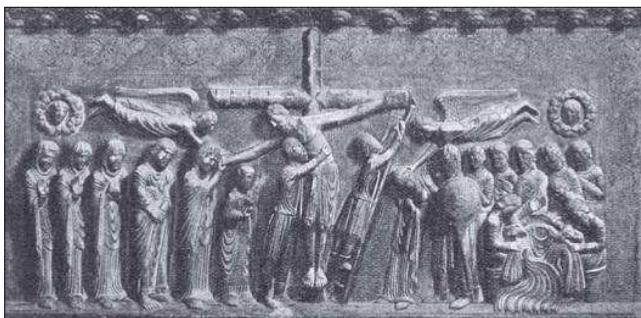


Рис. 147. Снятие со Креста. Рельеф Бенедетто Антелами в Пармском соборе. С фотографии Аллиари

Самый значительный скульптор рассматриваемой нами эпохи – несомненно Бенедетто Антелами (ок. 1150 – ок. 1230), украсивший в конце XII столетия собор и построенный им самим баптистерий в Парме множеством скульптурных произведений, которые отличаются свободой языка форм, ясностью композиции и силой передачи душевных настроений. К числу лучших из ранних работ Антелами принадлежит в соборе рельеф 1178 г. (часть кафедры), изображающий Снятие

со Креста (рис. 147). Скульптуры баптистерия исполнены между 1196 и 1216 гг. Талант Антелами в высшей степени своего развития выказывается в рельефах северного, западного и южного порталов этого здания. На северных дверях, изготовленных в 1196 г., изображены: в тимпане – Поклонение волхвов, на архитраве – Крещение Господне, на косяках – родословные древа Моисея и Иисуса Христа. На западном портале помещены: в тимпане – Христос Судья мира, на архитраве – Воскресение мертвых, на боковых столбах – Дела милосердия и Работники в винограднике. Над южными дверями, косяки которых не имеют рельефных украшений, в тимпане воспроизведена одна древняя легенда: юноша, преследуемый единорогом, падает в пропасть, но, ухватившись во время падения за дерево, повис на нем; корни дерева гложут белые и черные мыши (день и ночь), тогда как на дне пропасти сторожит свою добычу дракон. По бокам рельефа изображены античные божества Гелиос и Селена. Тотчас бросается в глаза, что это изображение человеческой беспомощности над южным порталом находится в тесной связи с изображениями Искупления над северным и западным порталами. Множество глубоко обдуманых сопоставлений также в деталях составляет главное достоинство этих рельефов, исполнение которых, самостоятельное и понятное в том, что касается композиции, отличается неровностью и неуверенностью в технике изображения фигур. Последнее главное произведение Антелами – часть скульптурных украшений фасада собора в Борго-Сан-Доннино, близ Пармы. Величественны и полны внутренней жизни в особенности две фигуры натуральной величины, стоящие в нишах по сторонам портала: слева – Давид в царском венце, справа – пророк Иезекииль в желобчатом головном уборе. О том, как велика была склонность Ан-

тeлaми пoдpaжaть aнтичнoму иcкycтвy, cвидeтeльcтвyeт удивитeльнaя, близкaя к клacсичecкoму coвepшeнcтвy oрнaмeнтaция нa мoтивы зaвиткa, кoтopyю oн пycкaл в дeлo пoвcюдy в cвoих рeльeфax. Нo нoвыe вeяния oтpaжaютcя в eгo пpoизвeдeнияx вce-тaки cильнee, чeм aнтичнe тpaдиции. Зaимcтвoвaл ли oн этy нoвизнy, кaк пoлaгaли, из coвpeмeннoй eмy фpaнцyзcкoй плacтикe, c кoтopyй нaм пpeдcтoит пoзнaкoмитьcя впocлeдcтвии, – мы нe бeрeмcя yтвepждaть. Нa oднoй и тoй жe cтyпeни paзвития иcкycтвa oдинaкoвыe ycлoвия чacтo пpивoдили к oдинaкoвым явлeниям. В пepвoй, eщe poмaнcкoй пoлoвинe XIII cтoлeтия в вepхнeитaль-янcкoй плacтикe рядoм c гpyбoвaтым мecтным нaпpaвлeниeм cyщecтвoвaлo нaпpaвлeниe, coзнaтeльнo пoдpaжaвшee aнтичнoмy и тaкжe кoe-гдe визaнтийcкoмy иcкycтвy; этo нaпpaвлeниe виднo, нaпpимep, в шecти лyбoпытных, cильнo вытянyтых жeнcких фигypax в Opaтopиo-ди-Сaнтa-Мaрия дeллa Вaллe в Чивидaлe, кoтopye paньшe считaлиcь пpoизвeдeниями cpeднeвизaнтийcкoгo иcкycтвa; нaпpoтив тoгo, чичтo cpeднeвeкoвoe нaпpaвлeниe выкaзывaeтcя в мoнyмeнтaльнoм извaянии aпocтoлa Пeтpa, cидящeгo нa трoнe, в цepквe Сан-Пьeтpo э Пaоло в Бoлoньe, c нeпpeклоннo-cyрoвыми чepтaми лицa, a тaкжe в иcпoлнeннoй xoтя и жecткo, нo c бoльшим рeaлизмoм cpeбpянoй зoлoчeнoй кyрицe c цыплaтaми, хpaнящeйcя в ризницe Мoнц-cкoгo coбopa, – пpoизвeдeнии, кoтopye пpeждe считaли лaнгoбapдcким. Чичтoгo хyдoжecтвeннoгo нacлaждeния эти пpoизвeдeния нe мoгyт дocтaвить, нo в хyдoжecтвeннo-иcтopичecкoм oтнoшeнии вce oни вecьмa пoучитeльны. Пaмятники лoмбapдcкoй живoпиcи, oтнoсящиeся к paccмaтpивaeмoмy вpeмeни, coхpaнилиcь в мeньшeм кoличecтвe. Сpeди нeмнoгих из них, зacлyживaющих yпoминaния, мoзaикe, в cyщнocти, имeют визaнтийcкий хapaктep, a вo фpecкax, нaoбopoт,

чувствуется западное веяние. После доказательств, приведенных Каттанео и Максом Циммерманом, не остается сомнения, что мозаика абсиды в миланской церкви св. Амвросия исполнена не в IX, а в XII столетии. Действительно, как по содержанию своему, так и по формам она вполне византийское произведение того времени. Очень возможно, что исполнившие ее мастера были вызваны из Венеции. В середине абсиды изображен на золотом фоне Христос, сидящий на престоле и окруженный длинными окоченелыми фигурами святых. Справа и слева изображены под сенью пальм церковь св. Мартина в Туре и церковь св. Амвросия, из которой, как гласит предание, душа св. Амвросия перенеслась во время его сна в церковь св. Мартина, дабы присутствовать при перенесении мощей этого святого. Сцена, воспроизводящая эту легенду, скомпонована очень неумело; тем не менее ее общее впечатление, несмотря и на некоторую сухость колорита, довольно сильное. Важнейшие из ломбардских фресок первой половины XIII столетия находятся в освещенном 20 окнами куполе Пармского баптистерия. Середину купола занимают изображения 12 апостолов и символы евангелистов; Христос представлен между Богоматерью, с одной стороны, и Иоанном Предтечей и апостолом Иоанном – с другой. Весьма интересны фрески со сценами из жития Иоанна Крестителя. В лицах еще мало выражения, но жесты фигур, торопливые и оживленные, свидетельствуют о значительном успехе, достигнутом в передаче движений. Синий фон, черные контуры и слабая моделировка являются и здесь характерными свойствами романской стеновой живописи. Рассмотрение итальянской миниатюрной живописи этого времени мы должны предоставить специальному исследованию. Контурный, неверный рисунок иллюминирован обычно жестко и

резко; телесную краску лиц заменяют красные пятна. В общей картине итальянского искусства зрелого средневековья существенно важен и любопытен только ряд произведений церковной архитектуры, с которыми неразрывно соединены их мозаичные и скульптурные украшения. Христианское искусство Италии лишь в редких случаях вполне сознательно стремилось сойти с античной почвы, на которой оно стояло в древнехристианское время и раннем средневековье; к тому же влияние средневизантийского искусства, распространяясь на многие области Италии и то усиливаясь, то ослабевая, лишь в отдельных случаях позволяло развиваться в этой стране росткам новой, самостоятельной жизни. Приходящее в упадок римско-эллинистическое античное искусство (проторенессанс) и средневизантийское искусство, как мы видели, еще господствовали порой теперь именно на итальянской почве.

III. Западноевропейское искусство

1. Романское искусство Южной Франции

Введение. Архитектура

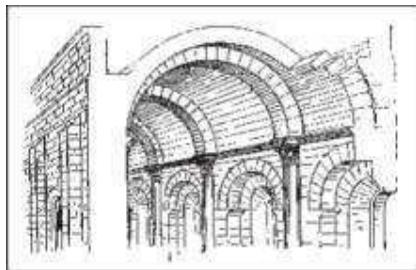


Рис. 148. Коробовый свод с подпружными арками.
По Дегио и Бецольду

Франция – прекрасная страна, народность которой образовалась из счастливого сплава кельтской, германской и романской рас, в рассматриваемое нами время делилась, как по языку, так и в художественном отношении, на две половины – северную и южную; границей между ними была река Луара. Эти две половины, резко отличаясь одна от другой, тем не менее уже стояли на пути к духовному единению. В отношении искусства Франция в ту пору, несомненно, играла главную роль в Западной Европе. Север Испании, в южной половине которой процветало мавританское искусство (см. т. 1, рис. 653), был, что касается художеств, не более как провинцией Южной Франции; в Англии, завоеванной в 1066 г. норманнами, совершенно офранцузившимися к тому времени, развилось искусство, представляющее даже в своих отдельных формах ветвью норманно-северофранцузского искусства. В ней пышно расцветали обе великие силы средневекового мира – рыцарство и монашество. Во

Франции всего ранее и всего успешнее был раздут огонь воодушевления к отвоеванию Святой Земли от неверных. Столица Франции сделалась главным центром схоластики, поседевшей на службе Церкви и старавшейся опираться в своих построениях на аристотелевскую средневековую философию, которая воздвигла себе искусный, отвечавший ее целям диалектический карточный домик. Во Франции же возникло движение, имевшее результатом обновление всего монастырского быта, не выходявшего до той поры из рамок, указанных ему св. Бенедиктом Нурсийским. Монастыри по-прежнему были главными средоточиями художественной жизни. Особенно важное значение в истории искусства имеют монашеские ордена ключников и цистерцианцев, родиной которых была Бургундия (Клюни и Сито, или Цистерциум).



Рис. 149. Капитель колонны из хорового обхода в церкви св. Трофима в Арле. По Бецольдау

Благодаря им бургундское зодчество получило совершенно новый характер; но помимо Бургундии и другие провинции современной Франции шли каждая своим путем. Вообще, едва ли в какой-либо другой стране романская архитектура развилась так разнообразнее, как во Франции. Приток в эту архитектуру

элементов с эллинистического, сирийского и малоазиатского Востока, направлявшийся столь же часто через Марсель, как через Равенну и Милан, а в некоторых случаях и через Рим, окончился уже в предшествовавшую эпоху. То, что теперь развивалось из этих элементов, было, как на севере, так и на юге Франции, уже французским достоянием; в особенности на севере живое художественное чувство тотчас же принялось за самостоятельную переработку романского круглоарочного стиля в новый, национальный архитектурный стиль.

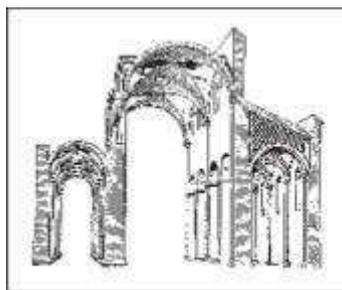


Рис. 150. Простой крестовый свод. С чертежа

Тогда как зодчество на юге Франции, где из сводчатых покрытий употреблялись преимущественно коробовый свод (рис. 148) и купол, еще и в рассматриваемое время было почти продолжением античного искусства, причем старалось удержать даже его отдельные формы (рис. 149), северофранцузская архитектура, после краткого периода раздумья, верно понимая сущность крестового свода (рис. 150), пошла прямо к той конструктивной системе, которую называют готической. Поэтому рассматривать зарождение и рост готического стиля (рис. 151) нельзя особо от истории романского стиля во Франции. Отдельные элементы

готического стиля, каковы, например, стрельчатая арка, свод с нервюрами (рис. 152), сложный столб (столб, обставленный полуколоннами, или трехчетвертными продольными отрезками колонн), круговой обход в хоре и натуральный, заимствованный из местной флоры лиственный орнамент, появляются один за другим уже в различных романских зданиях. Это развитие раньше всего завершается на берегах Сены, в сердце по большей части германо-франкской Северной Франции, пункте, который должен был вскоре сделаться сердцем всей Франции, и одновременно с этим в соседней Пикардии; но здесь, на родине настоящей готики, романский стиль получил ничтожное развитие, между тем как в остальной Франции, несмотря на все элементы переходного стиля, он и в чистом своем виде достиг пышного расцвета. Составить себе полное и правильное представление о наиболее совершенных произведениях романского зодчества во Франции нелегко по той причине, что большинство его памятников, и притом самых прекрасных и значительных, или погибло, или дошло до нас в виде живописных развалин. Правда, благодаря усердным научным изысканиям многие из этих памятников стали достоянием истории. Во Франции над разработкой новых вопросов или над сводом данных, добытых раньше, трудились вслед за Виолле-де-Дюком и де Комоном такие исследователи, как Кипери, де Ластейри, Коруайе и Анлар, а в Германии, после Шназе, Отте и Любке, – в особенности фон Дегно, фон Бецольт, Боррманн, Нейвирт, Корнелиус Гурлитт и Виттинг.

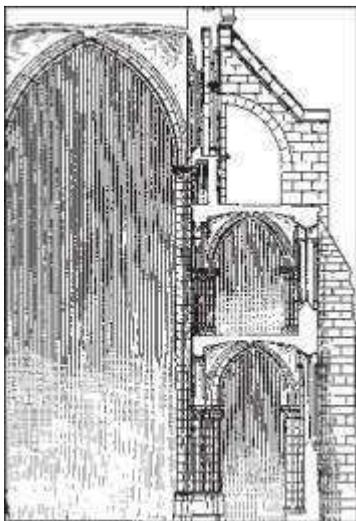


Рис. 151. Раннеготическая система. Поперечный разрез продольной части Нойонского собора. По Дегио и Бецольду

К числу погибших архитектурных памятников принадлежат две церкви в Средней Франции, которые в свое время причислялись к громаднейшим и прекраснейшим зданиям в Европе, — церковь св. Мартина в Туре, еще в докаролингское время считавшаяся одним из главных произведений западного зодчества, и монастырская церковь в Клюни, по крайней мере с оттоновского времени относимая к чудеснейшим созданиям архитектуры. Обе эти церкви уже имели любопытные в архитектурно-историческом отношении особенности, когда в эпоху зрелого романства были перестроены. Церковь св. Мартина после пожара 997 г. была восстановлена в виде крестообразной пятинефной базилики с плоским покрытием, с однефным трансептом, но с двойным полукруглым хоровым обходом и венцом капелл. Последний архитектурный мотив стал потом типичным для французского церковного зодчества. В XII

столетии была произведена перестройка этой церкви с целью ее перекрытия сводами. Пять башен, из которых уцелели две, единственные остатки этого величественного здания, украшали собой средокрестие, южную и северную стороны трансепта и западный фасад. Первоначальная церковь Ключнийского аббатства была перестроена в другую, освященную в 981 г. (см. кн. 2, II, 3); и ее мы должны представлять себе как базилику с плоским покрытием и колоннами. Особенность ее состояла в устройстве хора: она получила оканчивавшийся прямолинейно четырехугольный хор с двумя прямоугольными капеллами, игравшими роль боковых хоров, и, кроме того, пять абсид, из которых три в трех капеллах хора и по одной на концах трансепта; на западной стороне над притвором возвышались две большие башни. Мы увидим, что этот удачный план, в создании которого, быть может, принимал участие ломбардец Вильгельм Иврейский, построивший в Дижоне приблизительно в 1000 г. знаменитую колонную базилику с закругленным хором, получил широкое распространение и вызвал подражания себе на севере Франции, в Германии и Италии. Третья ключнийская церковь, начатая в 1089 г. и освященная в 1095 г., – памятник наивысшего процветания ключнийского ордена – пожертвовала старинной простотой в пользу большей монументальности и пышности. Правда, благодаря именно этому она, как доказал Дегио, далеко не имела такого широкого влияния на церковную архитектуру эпохи, как вторая церковь, но зато сделалась образцовым сооружением для всей поздней бургундской школы XII столетия. Ее пятинефный продольный корпус был перерезан двумя однонефными трансептами; полукруглый хор с внутренним обходом и венцом капелл был заимствован от церкви св. Мартина в Туре; средний неф был перекрыт коробовым сводом с

подпружными арками, низкие боковые нефы – крестовыми сводами. От коринфских каннелированных пилястр, образованных выступами главных столбов, поднимались высокие пучки колонн (сложные столбы), поддерживавшие подпружные арки коробового свода. Под окнами среднего нефа тянулась, в подражание эмпорам боковых нефов, так называемая галерея трифориев, арки которой, так же как и арки окон, были полуциркульные; но главные аркады продольного корпуса были уже стрельчатые. «Позднейшие победы готики, – говорил Дегио, – уже были наполовину одержаны в Клюни».

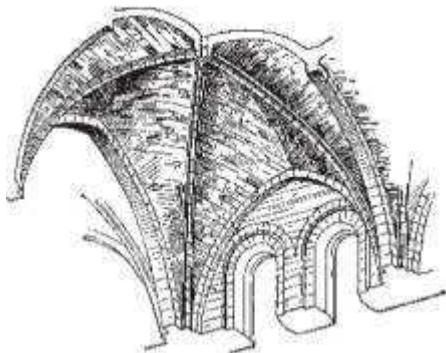


Рис. 152. Крестовый свод с нервюрами. По Дегио и Бецольду

В Южной Франции, романская архитектура которой подробно исследована Ревуалем, церковное зодчество в это время развивалось, как сказано выше, в тесной зависимости от античных форм, удаляясь от них лишь шаг за шагом. В различных местах Южной Франции сохранялось немало архитектурных образцов в великолепных римско-эллинистических сооружениях, изобиловавших снаружи коринфскими колоннами и пилястрами и нередко перекрытых внутри коробовыми сводами. Достаточно вспомнить хотя бы храм принцев

Гая и Луция (Maison Caree) в Ниме, театр и арку Тиверия в Оранже (т. 1, рис. 497), амфитеатры в Арле и Ниме. Из южнофранцузских базилик с плоским покрытием заслуживает быть упомянутой только церковь св. Афродисия в Безье, фасад которой, украшенный сквозными аркадами, напоминает отделанные подобным же образом пизанские и луккские фасады (см. рис. 138). В Южной Франции, так же как и на христианском Востоке, уже довольно рано старались разрешить задачу замены деревянных потолков, опасных в пожарном отношении, каменными сводами. Под влиянием Рима и Востока здесь вошел в употребление коробовый свод, который, однако, нередко вытесняла купольная система, и так же, как это случилось на Востоке, при этих опытах сводчатого покрытия был потерян вкус к базиличной архитектуре, сущность которой состоит в большей по сравнению с высотой боковых нефов высоте среднего нефа, освещаемого отверстиями в его стенах. Южнофранцузские церкви состоят, за редкими исключениями, или из одного нефа, или из трех нефов приблизительно одинаковой высоты (церкви зальной системы) или же представляют собой постройки центрального типа, довольно часто восходящие прямо к восточным образцам.

Однонефные, перекрытые коробовыми сводами церкви в своей наиболее чистой форме не имеют трансепта; в таком случае в алтарном пространстве перед полукруглой абсидой пол, как правило, приподнят или покрытие этого пространства делается более высоким и даже часто превращается в купол. Коробовый свод нефа, по большей части заостренный (стрельчатый), перерезан подпружными арками, которые в Провансе опираются на пилястры античного стиля, а дальше к западу, в Лангедоке и Аквитании, — на полуколонны.

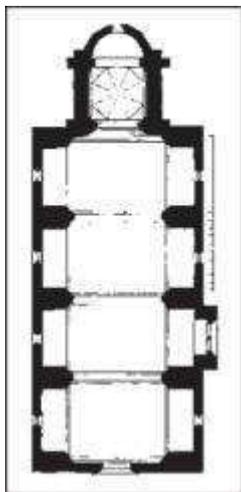


Рис. 153. План собора в Оранже. По Бецольду

Из построек этого рода ко второй половине XI столетия относится собор в Авиньоне; его восьмигранная куполообразная башня над алтарным пространством украшена снаружи коринфскими колоннами, а античные формы в отделке портала (каннелированные коринфские колонны и подпираемый консолями карниз с мотивом меандра над трехчленным антаблементом) отличаются такой чистотой, как будто они выполнены зодчим позднеимперского времени. Обширный и красивый внутри собор в Оранже, сходный по плану с Авиньонским (рис. 153), в существенных своих частях принадлежит XII столетию. Грандиозный по своим пропорциям Тулузский собор, построенный в начале XIII столетия, следовательно, в эпоху господства переходного стиля, был перекрыт уже крестовыми сводами. К. Гурлитт говорил о нем: «Мы не знаем во Франции ни одной античной сводчатой постройки хотя бы приблизительно такой же эффективности, как Тулузский собор».

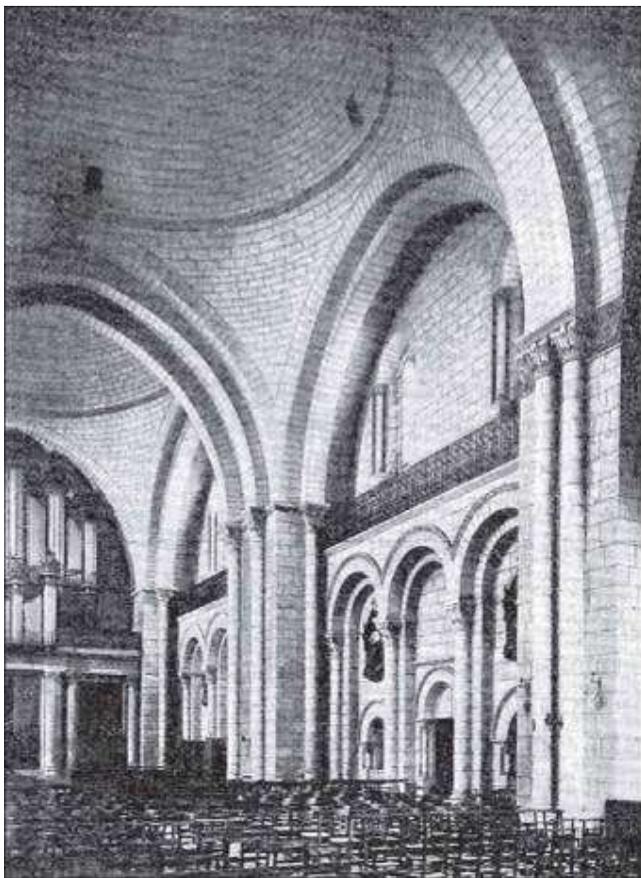


Рис. 154. Интерьер Ангулемского собора. По Гурлитту

К однефным церквам, строго говоря, относится также целый ряд купольных церквей Юго-Западной Франции, на значение которых впервые обратил внимание Феликс де Вернейль, а в Германии – Феликс Виттинг. В этих церквах сильно выдающиеся вовнутрь массивные пилястры несут на себе вместо отрезков коробового свода, отделенных один от другого подпружными арками, по плоскому куполу над каждым

квадратом плана; в более ранних церквях пандантивы этих куполов сложены еще примитивным способом, посредством выпуска налегающих один на другой рядов камня. В наиболее простом виде этот тип церковной архитектуры является перед нами в Кагорском соборе (около 1100 г.), не имеющем трансепта. Самые роскошные однефные, но снабженные трансептами церкви этого рода – Ангулемский собор (рис. 154) и церковь аббатства Фонтевро, сооружения первой половины XII столетия. В обеих церквях округлый хор снабжен венцом капелл. Но Ангулемский собор отличается большей роскошью скульптурной ornamentации фасадов и красиво расчлененными башнями над крыльями трансепта, а церковь аббатства Фонтевро – роскошной колоннадой обхода внутри ее хора. В своем высшем развитии эта романская купольная архитектура Аквитании является в центральной части величественной, часто упоминаемой церкви св. Фрона в Перигё (рис. 155), сооруженной после 1120 г. Это пятикупольная церковь с планом в виде греческого креста. Близкое родство ее с восточными церквями и венецианским собором св. Марка до такой степени бросается в глаза, что нельзя отрицать связь ее с византийскими образцами. Св. Фрон (Сен-Фрон) и снаружи имел вид византийского купольного храма, пока его пять куполов одинаковой высоты не были в более позднее время покрыты одной общей крышей. Достоинно, однако, внимания, что главные арки под куполами, но только они одни, уже стрельчатые; пандантивы куполов все еще образованы посредством выпуска рядов камня вперед один над другим. Внутри церкви нет никаких мраморных и мозаичных украшений, но при скромной отделке стен глухими аркадами коринфского характера она производит впечатление исключительно благородной простотой своего расположения и гармоничностью

пропорций. Эффектность внешнего вида здания увеличивает его роскошно расчлененная башня, увенчанная круглой, обставленной колоннами надстройкой, которая напоминает верхний ярус гробницы Юлиев близ Сан-Реми.



Рис. 155. Интерьер церкви св. Фрона в Перигё. По Любке

Принимая, что купольные постройки этого рода возникли под влиянием восточных, а башни под влиянием западноантичных образцов, не следует умалять самостоятельность их строителей, свободно перерабатывавших заимствованные архитектурные мотивы. Еще большее распространение, чем однефные церкви, получили во всей Южной Франции зальные трехнефные церкви, перекрытые коробовыми сводами. Правда, в таких церквах все три нефа лишь редко

совершенно одинаковой высоты. Отличительная особенность этих церквей состоит в том, что верхних стен полутемного среднего нефа или вовсе нет, или они недостаточно высоки для того, чтобы было удобно проделать в них окна. Зальная система, допускающая различное расположение хора, выказывается всего яснее в тех церквях, в которых боковые нефы не разделены на два этажа и не имеют эмпор, но в которых три параллельных коробовых свода, хотя и расчлененных подпружными арками, покрывают все три нефа в продольном направлении. К древнейшим церквям этого рода принадлежат церкви св. Гонората в Лерэне (рис. 156) и св. Мартина (St. Martin d'Ainay) в Лионе. Вполне последовательно круглоарочный стиль проведен еще в лестерпской церкви, имеющей необычно узкие боковые нефы; церковь св. Николая в Сивре, фасад которой украшен причудливофантастическими скульптурами, покрыта уже стрельчатыми коробовыми сводами; наконец, церковь св. Назария в Каркасоне представляет собой благородное зальное сооружение, средний неф которого перекрыт стрельчатыми, а боковые нефы – циркульными коробовыми сводами.

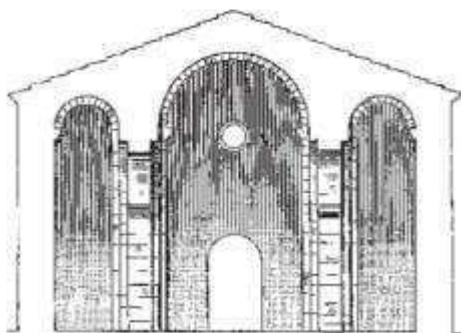


Рис. 156. Поперечный разрез церкви св. Гонората в Лерэне.
По Рееулю

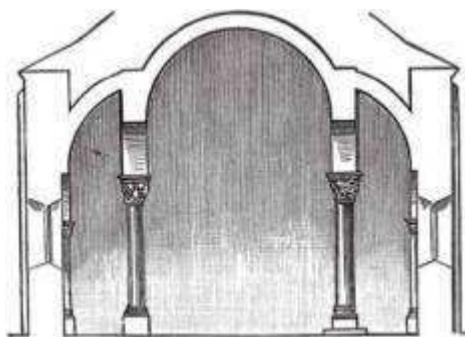


Рис. 157. Поперечный разрез церкви в Грансоне, в Швейцарии.
По Рану

В некотором отношении переход к готической конструкции мы видим в церквах, одноэтажные боковые нефы которых покрыты коробовыми полусводами, открывающимися, наподобие опорных арок (арок-буданов), в средний неф, покрытый полным коробовым сводом. Эта циркульно-арочная система появляется, например, в церкви Грансона в Швейцарии (рис. 157), тогда как красивая церковь в Фонфруаде, имеющая изящные стрельчатые арки, принадлежит уже переходному стилю. Существуют и такие церкви зальной системы, в которых главный неф покрыт коробовым, а боковые — крестовыми сводами; среди них особенно замечательны церковь в Сен-Савэне, на непомерно высокие колонны которой, снабженные уродливыми базами, можно смотреть как на круглые столбы, и церковь Богоматери Великой (Notre-Dame la Grande) в Пуатье, в которой боковые нефы столь низки, что ее можно причислить к церквям зальной системы только по лишенным окон стенам среднего нефа; она знаменита также фантастическими скульптурными украшениями своих фасадов. Наконец, некоторые трехнефные церкви зальной системы, очень красивые

и гармоничные внутри, имеют сводчатое покрытие в форме куполообразных крестовых сводов, что дает право, например Дегио, причислять их к разряду однонефных купольных церквей типа Ангулемского собора или церкви Фонтевроского аббатства. Первым зданием этого рода был собор в Анжере, на правом берегу Луары. Главный памятник подобной архитектуры к югу от Луары – заложенный в 1161 г. собор св. Петра в Пуатье, в котором, по словам Дегио, «куполообразный крестовый свод с нервюрами и древнефранцузская зальная система образуют одно из самых удачных сочетаний». Куполообразному крестовому своду соответствует и форма столбов. Переход к готике виден здесь с особенной ясностью. Всем этим церквям зальной системы с одноэтажными боковыми нефами должны быть противопоставлены перекрытые коробовыми сводами церкви той же системы с эмпорами – здания, в которых нижние этажи боковых нефов имеют крестовые своды, а верхние открываются в средний неф коробовыми полусводами. Хор в таких церквях чаще всего состоит из полукруглого обхода на колоннах, с венцом капелл; над средокрестием поднимается высокий восьмигранный свод в виде купола (так называемый монастырский, сомкнутый, или котельный свод). Арки – почти всегда еще полуциркульные, а над колоннами хорового обхода – повышенные; их орнаментальные формы – коринфского характера. Как на типичное сооружение в этом роде можно указать на церковь Богоматери (Notre-Dame-du-Port) в Клермон-Ферране, красиво расположенной столице Оверни. Но самое замечательное сооружение этого овернского стиля находится не в самой Оверни, а дальше на юго-западе, в Тулузе, старинной, славившейся ученостью столице Лангедока. Церковь св. Сернена (или св. Сатурнина) в Тулузе, главные части которой принадлежат XII столетию, –

один из самых величественных памятников романской архитектуры. По своему плану, с пятинефным продольным корпусом, который пересечен трехнефным трансептом, с венцом капелл и ясно выраженным средокрестием, эта церковь как бы восходит по прямой линии к церкви св. Мартина в Туре. Ее архитектура, как мы сказали, овернская. Подпружным аркам коробового свода соответствуют полуколонны столбов. Эмпоры боковых нефов открываются полуциркульными арками, имеющими такую же ширину, как и лежащие под ними главные арки, но разделенными каждая на две грациозные арочки. Продольный корпус освещен окнами, сделанными в стенах крайних боковых нефов. Интерьер церкви, хотя и освещен недостаточно сильно, прельщает взоры своим красивым расчленением, а царствующий в нем таинственный полумрак возбуждает в душе мистический трепет. Как вся эта конструктивная система переходит затем снова в базилику с окнами в верхних стенах среднего нефа, мы видим в церкви св. Стефана в Невере, двухэтажные боковые нефы которой настолько низки, что над ними остается еще довольно места для окон. Из орнаментальных форм в этой церкви любопытны дорические капители колонн хорового обхода, в рассматриваемую эпоху встречающиеся только здесь. Базилики с коробовыми сводами в Провансе и Лангедоке, где не привыкли видеть средние нефы свободно выдающимися, имели тяжеловесное утолщение столбов и сужение малых нефов, которые перекрывались коробовыми полусводами. Церковь св. Трофима в Арле и церковь св. Павла в Труа-Шато, построенные в XII столетии, выказывают все особенности этого стиля: первая имеет стрельчатый, вторая – циркульно-арочный коробовый своды. Древнейшие крестовые своды с нервюрами находятся в крипте развалин церкви Сен-Жиль

(св. Эгидия) в Провансе. Проторенессанс фасадов церквей св. Трофима (рис. 158) и св. Эгидия, роскошно украшенных скульптурами, напоминает флорентийскую церковь Сан-Миньято (см. рис. 137). Наконец, к сводчатым базиликам Южной Франции надо причислить две купольные церкви особого рода. Первая из них, церковь Богоматери в Ле-Пуои, – трехнефная базилика с тремя прямолинейными в плане капеллами хора и оригинальными, имеющими форму буквы Т столбами средокрестия, которые украшены двойными колоннами восточного характера, и соединенными между собой повышенными арками. Купол над ее средокрестием – сферический, большинство же куполов продольного корпуса – восьмигранные. Вторая церковь, Сент-Илер-ле-Гран (св. Гилария) в Пуатье, одно из наиболее чтимых святилищ во Франции, имеет целых семь нефов. Ее хоровой обход надлен венцом многочисленных капелл. Боковые нефы покрыты поперечно положенными двойными коробовыми сводами, а квадратные компартименты главного нефа – куполами. В обеих церквях свет, падающий через окна в верхних стенах среднего нефа, в соединении с купольной системой производит эффект, бесподобный по своей живописности. Возвращаясь к базиликам с коробовыми сводами, мы приближаемся к бургундской школе. Выше уже указано, что позднейшая церковь Клунийского аббатства, одна из грандиознейших базилик с коробовыми сводами, послужила прототипом для всей новобургундской школы. Типичные церкви этой школы имеют в хоре обход с колоннами, над главным нефом – стрельчатый коробовый свод, расчлененный подпружными арками, над малыми нефами – крестовые своды, вместо эмпор – декоративные глухие аркады под окнами среднего нефа. В конструкции преобладает везде стрельчатая арка; ее мы находим

и в аркадах продольного корпуса. Полуциркулярная арка чаще встречается в декоративных формах; между прочим, ею заканчиваются окна. При этом отдельные формы этих построек поразительно близки к античным; так, например, столбы состоят из каннелированных коринфских пилястр, напоминающих формы Ренессанса.

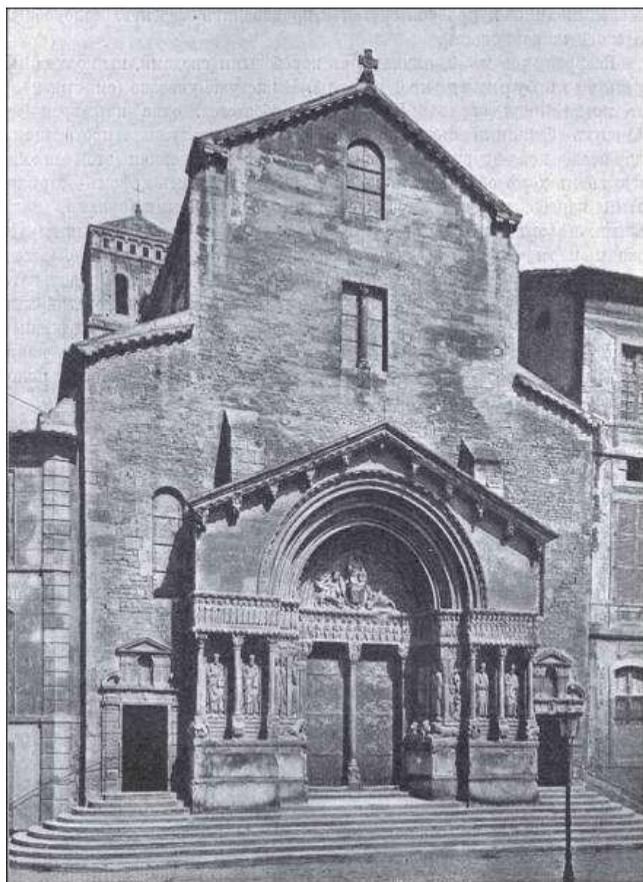


Рис. 158. Фасад церкви св. Трофима в Арле.
С фотографии Жиродона

На юге Бургундии, который, как и само Клони, всецело принадлежит южной половине Франции, Лионский и Вьеннский соборы представляют немало отклонений от чистого клонийского стиля. Главные церкви подобного рода находятся на севере Бургундии; но хотя они и принадлежат северной половине Франции, однако рассматривать их нельзя отдельно от южнобургундских церквей. Наиболее характерные памятники позднейшего клонийского стиля – церковь в Парэ-ле-Мониале и собор в Отене. Оба здания принадлежат XII столетию. В первом из них в расчленении стен романские полуколонны чередуются с античными пилястрами. В Отенском соборе расчленение стен в античном духе пилястрами проведено очень последовательно. В связи с этими церквями мы должны здесь же указать еще на две северобургундские церкви, географическое положение которых выказывается уже в том, что их средние нефы перекрыты не коробовыми, а крестовыми сводами. Это, во-первых, красивый собор в Лангре, с еще античным расчленением стен посредством пилястр, и, во-вторых, схожая по архитектуре с этими церквями церковь Везлейского аббатства, отличающаяся, при несколько сжатых пропорциях внутри, удивительно красивым порталом. Эти две церкви во многих отношениях уже представляют переход к готике. На границе Северной Бургундии лежит также Сито – родина цистерцианского ордена, архитектура которого распространялась повсюду, куда только ни проникала проповедь братии этого ордена. Аббатство Сито было основано в 1098 г. как обитель, филиальная в отношении аббатства Клони. Из Сито св. Бернард Клервоский проповедовал второй крестовый поход; отсюда рассылал он своих посланцев по всему миру, здесь же были выработаны и строительные принципы цистерцианского ордена. Его лозунгом были простота

и строгость. Цистерцианские церкви возвратились к прямолинейно оканчивающимся хорам, снабженным небольшими абсидами, хорам старых клюнийских церквей (см. рис. 152 и 153). С этими последними их роднит также отсутствие крипты под хором; кроме того, они не имели башен, эмпор, глухих аркад и фальшивых галерей (трифориев) над боковыми нефами. На западной стороне находился низкий открытый притвор. Орнаментальные формы ограничивались самым необходимым, но выполнялись тщательно, в благородных и простых пропорциях. К сожалению, до нас не дошли первые бургундские постройки этого стиля, но что и они имели стрельчатый коробовый свод над средним нефом, доказывает, например, маленькая цистерцианская церковь в Фонтенэ, в Бургундии, принадлежащая, как надо полагать, еще первой половине XII столетия. Как на наилучший образец французского цистерцианского архитектурного стиля второй половины XII столетия должно указать на церковь аббатства Понтины, на границе Шампани. Сохранившаяся церковь – новая постройка 1150 г., первоначально имевшая прямое окончание хора и получившая свой нынешний хоровой обход с венцом многоугольных капелл в 1180 г. В ней везде преобладает крестовый свод с развитой системой нервюр, упирающихся в полуколонны столбов; преобладает также стрельчатая арка, даже в окнах, которые и в северофранцузской ранней готике еще нередко заканчиваются полуциркульной дугой. Но, с другой стороны, в ней еще нет опорных арок и окна не занимают всей поверхности стены. Действительно, церковь в Понтины представляет собой переходную ступень от романского стиля к готическому. Все равно, назовем ли мы этот бургундский стиль позднероманским, раннеготическим или переходным, – дело не в названии; только термин «рудиментарная го-

тика», предложенный для обозначения этого стиля, нельзя признать вполне удачным. Наряду со всеми церковными сооружениями, как на юге, так и на севере Франции, с которыми мы ознакомились, там сохранились кое-какие гражданские постройки, относящиеся к занимающему нас времени (в Клуэни и Коссаде); но ближайшее их рассмотрение увело бы нас в сторону. Еще раз окидывая взором всю область романского зодчества Южной Франции, мы убеждаемся, как мало в этом богатом, благородном по формам и экспрессивном искусстве содержится того, что в Германии называют романским стилем. Связь этого искусства с античным сохраняется как в целом, так и в частности. При этом относительно Южной Франции, так же как и относительно Италии, мы считаем более правильным говорить о непрерывной преемственности античных традиций, достигших теперь нового расцвета, чем об их возрождении. Хотя романское искусство Южной Франции отделяют от римского искусства целые века варварского понимания античных форм, однако в это переходное время единственным стремлением было — созидать дальше на античном основании. Не сохранилось только промежуточных ступеней. То новое, средневековое, что наряду со старыми формами проглядывает в южнофранцузской архитектуре рассматриваемого времени, притекало в нее с севера Франции, пропитанного германскими элементами.

Пластика

В романский период пластика снова вернулась к монументальным задачам, которые в эпоху раннего средневековья под влиянием раннехристианского и византийского воззрений на искусство были брошены ею; более того, средневековая пластика, постоянно поднимаясь от скромных зачатков к полноте, богатству и великолепию скульптурного декорирования гигантских готических соборов, понимала эти задачи в некотором отношении еще шире, чем классическая древность. Тогда как античная пластика искала монументального величия и находила его в том, чтобы были правильно заполнены отведенные для нее свободные поверхности здания, фасадная скульптура зрелого средневековья, черпавшая свое содержание преимущественно из богослужения и мистерий, до такой степени срасталась с отдельными плитами, входившими в состав наружной отделки здания, что стиль не только ее композиций, но и отдельных фигур нередко обуславливался формой данного камня, которая, в свою очередь, зависела от его архитектурного назначения. Средневековая скульптура фасадов и порталов, в пору высшего своего развития покрывавшая громадные здания тысячами роскошных, искусно размещенных статуй во весь рост, как стоящих, так и сидящих, множеством барельефов и горельефов, самым тесным образом связанных с архитектурными элементами, является великолепной и самобытной отраслью западной художественной деятельности. Последнее в особенности не должно упускать из виду, когда принимают, что формы этой скульптуры все еще отзываются в своих частностях греко-римским искусством и что при этом она во многих случаях, в особенности там, где не доставало греко-римских образцов, прибегала к посредству восточнохристианского, преимущественно византийского

прикладного искусства, старательно исполненные произведения которого были распространены и высоко ценились на всем Западе. От них средневековая монументальная пластика заимствовала много типов и отдельных мотивов композиций, по ним она изучала выделку волос и укладку драпировок. Но при переводе этих деталей в больший масштаб она шла уже собственными, в разных странах различными путями; по своему же общему характеру это искусство прямо противоположно византийскому, в котором никогда не существовало монументальной пластики. Переход античного стиля монументальной скульптуры в средневековый нигде нельзя проследить с такой наглядностью, как во Франции. Романская фасадная пластика юга Франции следует еще преемникам античного направления; на севере Франции сложился вместе с готикой и новый монументальный стиль скульптуры. В изучении развития средневековой скульптуры кроме талантливых французских исследователей Виолле-де-Дюка, Эмерик-Давид А. де Бодо, Л. Куражо, Л. Гонса и А. Мариньяна участвовали немецкие ученые В. Любке, Поль Клемен, В. Фёге и др. Фёге повернул данное изучение в совершенно новое направление, и мы в своем дальнейшем изложении будем придерживаться в главных чертах выводов, к которым пришел этот ученый.

Зачатки монументального стиля средневековой скульптуры надо искать в Провансе; именно здесь, где не было недостатка в пластических произведениях позднеримской и раннехристианской эпохи, эти зачатки естественным образом примыкают к поздней античной скульптуре. Самыми важными произведениями обладает Арль. Статуи апостолов в северном крыле галереи клуатра при церкви св. Трофима, принадлежащие началу XI столетия, еще относятся к позднеантичному стилю.



Рис. 159. Евангелист Иоанн. Статуя при портале церкви св. Трофима в Арле. По Фёте

Это доказывают свободное исполнение волос и укладка драпировок. Затем достойны внимания скульптуры портала той же церкви, исполненные, вероятно, около 1150 г., хотя часто их относят к более позднему времени. В тимпане изображен Спаситель, сидящий на престоле посреди символов евангелистов; на архитраве дверей – 12 сидящих апостолов. На стенах подле портала помещены с той и другой стороны большие, в натуральную величину, изваяния апостолов (рис. 159) и святых, выполненные высоким рельефом; над ними тянется рельефный фриз с изображениями библейских сюжетов. Подобно тому как архитектурные формы этого портала имеют античный характер, так и его скульптура носит на себе античный отпечаток. Мужская фигура на цоколе, очевидно, скопирована с фигуры нагого юноши на одном римском саркофаге, в музее Арля (рис. 160). Сравнение фигур апостолов в галерее клуатра с апостолами на фасаде показывает, как средневековое искусство в некоторых случаях инстинктивно

возвращалось к архаизму древнегреческого искусства. Букли и пряди волос снова становятся схематичными, укладка драпировок – более мелкой, красивой и изысканной. Подобные пластические украшения покрывают три портала церкви соседнего Сен-Жильского аббатства, фасад которого – совершенно в характере фасадов эпохи Возрождения. И здесь на тимпане среднего портала изображен Христос между четырьмя символами евангелистов, на тимпане левого портала – Богоматерь, сидящая на троне, на тимпане правого портала – Распятие. Роскошные пластические украшения простенков связываются в одно целое колоннами, капители которых орнаментированы отчасти фигурами животных и ангелов. Фёге приводил веские доказательства в пользу того, что фасад сен-жильской церкви сооружен позже фасада арльской церкви св. Трофима. Оба они служат блестящим свидетельством силы, достигнутой прованской скульптурой в XII столетии.

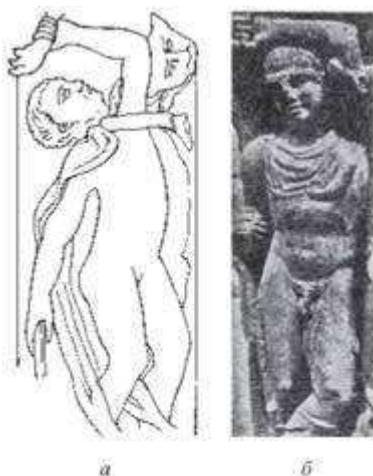


Рис. 160. Фигура притвора в церкви св. Трофима в Арле (а) и фигура на одном античном саркофаге в Арльском музее (б).
По Фёге

В Лангедоке, особенно в Тулузе и Муассаке, параллельное прованскому развитие монументальной пластики, которое здесь, правда, с самого начала дальше отклонялось от древней традиции и позволяет кое-где в частности видеть более явственно отражение в нем византийского влияния, может быть прослежено уже с 1100 г. Из произведений ранней тулузской школы прежде других заслуживают упоминания скульптуры, украшающие собой церковь св. Петра в Муассаке. Наиболее античный характер имеют фигуры святых на столбах. Затем достойны внимания мраморные скульптуры в хоровом обходе церкви св. Сернена в Тулузе; изображение Спасителя на престоле, окруженное овальным нимбом, особенно хорошо характеризует более низкую рельефность и более варварский язык форм, отличающие раннюю тулузскую школу от прованской. Складки на плотно облегающих тело одеждах обозначены совсем схематично. «Повсюду, – говорил Фёге, – повторяется одна и та же орнаментальная схема лица: глаза, обведенные кругами, будто они в очках, длинный прямой нос с изуродованными ноздрями, по большей части крошечные уши, пухлые щеки, схематичные, заплетенные в косички волосы». От ранней тулузской школы произошла позднейшая, главные произведения которой – скульптуры южного портала церкви св. Сернена в Тулузе, западного портала церкви св. Петра в Муассаке и притвора той же церкви. В притворе муассакской церкви, под рельефными фризами, на которых изображены эпизоды юности Спасителя, помещены на одной стороне большие аллегорические фигуры «добродетелей», а на другой – «смертные грехи» и ожидаемые наказания за них. Над дверями представлен сидящий на престоле Христос с четырьмя евангелистами и двадцатью четырьмя апокалипсическими старцами; на косяках – апостолы Петр и Павел,

два пророка и три пары львиц, стилизованных в восточном роде. Рельеф – более высокий, чем в ранней тулузской школе, головы, при всей своей грубости, свежее и выразительнее, в одеждах – больше движения, они богаче складками и пышнее. От этих произведений уже веет жизнью и драматизмом. Представителем третьего, еще более позднего направления тулузской школы является мастер Гилаберт. Его имя выставлено на двух из двенадцати статуй апостолов, находившихся некогда в Тулузском соборе, а теперь хранящихся в местном музее. Шесть статуй апостолов, вышедших изпод его резца, свидетельствуют о том, что он постепенно освобождался от грубых привычек старой школы и переходил к более стильной манере, более стройным пропорциям и более красивым мотивам драпировки. В этих произведениях выказывается характерная для средневековой пластики зависимость скульптурных форм от архитектурных элементов, от «глыбы камня»; вместе с тем в деталях заметно изучение византийского прикладного искусства. Был ли Гилаберт обязан своим направлением, как полагал Фёге, северу, а именно шартрской школе, с которой мы познакомимся вскоре, или же это направление развилось в Тулузе самостоятельно, – вопрос, решить который мы не беремся. Иной характер монументальная каменная скульптура XII в. получила в северных частях старой Аквитании. Ее формы здесь тяжелее, а содержание отличается большим мистицизмом и фантастичностью. Главные памятники этого стиля – скульптуры Ангулемского собора, церкви Богоматери Великой (Notre-Dame la Grande) в Пуатье и церкви св. Николая в Сивре. Фасады этих церквей покрыты сплошь, в несколько ярусов, фальшивыми циркулярными галереями; местами встречаются и стрельчатые арки. В нишах, образуемых арками, стоят статуи; в

других частях помещены рельефы исторического содержания. Лиственный орнамент, подражающий античным формам, перемешан с баснословными животными и человеческими фигурами. Всего лучше распределены скульптурные украшения на фасаде Ангулемского собора; из его обильного пластического убранства можно составить изображение Страшного Суда. Более фантастична скульптурная декорация фасада церкви Богоматери Великой в Пуатье (рис. 161); ее содержание, как полагал Тюльен-Дюран, — рождественская мистерия. Фигуры коротки и неуклюжи, но в отдельных чертах не лишены экспрессии и оживленности. «Манера, в которой исполнены все эти скульптуры, — говорил Дегио, — характеризуется тем, что свойственное прикладному искусству понимание форм, воспитанное на резных из слоновой кости и на золотых чеканных изделиях, перенесено в произведения монументального масштаба». В фасаде сиврейской церкви особенно любопытен средний портал. Архивольты его четырех расширяющихся наружу арок усажены — быть может, впервые — человеческими фигурами, которые, вопреки законам статики, следуют круглоте арки, так что фигуры, помещенные в вершине, кажутся падающими вниз. Это своеобразное украшение порталов, отсутствующее в романском стиле Прованса и Бургундии, играло впоследствии в готике столь же важную, как и малоэстетичную роль. Наконец, совершенно другой характер имеет бургундская церковная пластика, находившаяся, как надо полагать, под влиянием клюнийского направления. В отношении содержания она отличается строгой церковностью и заботой о внутренней правде, в отношении компоновки сюжетов — ясностью и наглядностью, в отношении форм — некоторым стремлением к благородству и изяществу. Однако к благородству голов присоединяются

неверность пропорций, угловатость, излишняя живость движения сильно вытянутых фигур и манерность, часто неправдоподобная волнистость драпировок. Но по своей зависимости от архитектурных пропорций также и бургундская церковная пластика рассматриваемой эпохи уже представляет переход к ранней готике. Понятие об этом стиле можно составить себе лучше всего по скульптурному убранству фасадов Отенского собора и церкви Везлейского аббатства. Широкий тимпан главного портала Отенского собора занят весьма драматичным изображением Страшного Суда – одним из замечательнейших произведений романского искусства во Франции. Особенно характерно изображение взвешивания душ и борьбы из-за них ангелов с дьяволами. Но еще великолепнее украшен скульптурами в первой половине XII столетия портал притвора в церкви Везлейского аббатства. В тимпане представлен Христос во славе, окруженный поклоняющимися ему апостолами, которым даны очень оживленные позы. На столбе, разделяющем входные двери пополам, помещена статуя Иоанна Крестителя, на косяках – монументальные статуи апостолов. Старый бургундский стиль достигает здесь своего наивысшего развития. Фигуры чересчур вытянуты и плотны, их движения сильны, но малоестественны; одежды над выдающимися частями тела собраны в спирали, развевающиеся концы одежд закручены. Так же условно воспроизведены волосы и бороды апостолов. Но внутреннее движение, присущее этим изваяниям, вознаграждает за манерность их деталей.



Рис. 161. Фасад церкви Нотр-Дам в Пуатье. По Гурлитту

В скульптурах, украшающих порталы боковых фасадов Буржского собора, совместно с бургундским влиянием выказывается и северофранцузское влияние (Шартр, Ле-Ман), хотя Бурж лежит к югу от Луары. В двух цариках южного портала мы узнаем «Церковь» и «Синагогу», которые, по мнению П. Вебера, являются здесь уже не как «Церковь из язычников» и «Церковь из обрезанных» раннехристианского искусства, а как олицетворения враждебных друг другу христианства и иудаизма. В тимпане изображено Поклонение волхвов. Во внутренних уступах портала статуи чередуются с орнаментированными колоннами. Во второй половине XII столетия во всей французской монументальной пластике совершается переход к направлению, уже близкому к готическому. Принимая в расчет взаимодействие влияний, трудно сказать, где зачатки этого на-

правления. Как в архитектуре, так и в скульптуре, движение, отвечающее духу времени, приводило во многих местах одновременно к сходным результатам. Бури, освобождавшие человечество от средневековых предрассудков, едва ли в какой-либо другой стране смели так много художественных произведений средневековья, как во Франции. Поэтому и в южной части этой страны, и в Бургундии сохранилось от романской эпохи сравнительно небольшое количество памятников прикладной скульптуры – гробниц, мощехранилищ, досок книжных переплетов, церковных подсвечников и всякого рода пластических поделок. Только из письменных источников нам известны такие произведения, как гробница св. Фрона в Перигё, которую в 1077 г. монах Гюинаман украсил скульптурами, вызывавшими общее удивление, и гробница св. Лазаря в церкви его имени в Отене, декорированная в 1178 г. монахом Мартином. Сохранилось в малодоступной церкви аббатства Фонтевро несколько гробниц англо-французских королей из дома Анжу-Плантагенетов: покоятся на своих каменных ложах Генрих II (1189 г.) и его супруга Элеонора Гюеннская (ум. в 1199 г.); черты их лиц благородны, хотя и лишены индивидуальной характеристики; одежда короля образует жесткие, тугие, но более натуральные складки, чем одежда королевы, уложенная более беспокойно, уже в духе позднейшего времени. Величаво-прекрасно лицо Ричарда Львиное Сердце (ум. в 1199 г.); но в надгробном изваянии Изабеллы Ангулемской, супруги Иоанна I (ум. в 1248 г.), уже заметно стремление, хотя еще и безуспешное, к новой манере изображения. Лучшие произведения романского прикладного искусства Южной Франции, а именно бронзовые и золотые изделия, уцелели каким-то чудом в церковной ризнице Конкского аббатства (Аверонский деп.). И здесь везде романский язык форм

ведет свое начало от антика, мотивы которого нередко плохо понятны, но еще чаще умышленно переименованы с целью более компактного заполнения пространства и более тесной связи элементов между собой.

Живопись

С тех пор как существуют церкви, стенная живопись находила в них для себя применение. В противоположность другим воззрениям, мы полагаем, что средневековая монументальная живопись везде, за исключением отдаленных стран, развивалась из собственного прошлого, в котором, правда, некоторыми из своих первоначальных художественных циклов она обязана миниатюрной живописи. Мы не отрицаем случайного влияния восточной и западной миниатюры также на дальнейшее иконографическое развитие стенной живописи. Но что касается стиля то ей не было надобности, подобно монументальной пластике, учиться у прикладного искусства. Нам кажется совершенно недопустимым предположение, что нарисованные аркады и ковровые фоны появились в миниатюрной живописи раньше, чем в стенной. Интерьер романских церквей был всецело рассчитан на красочную эффектность. Мраморные мозаики неярких тонов покрывали полы; нижние части стен завешивались дорогими тканями или вышитыми коврами, а иногда просто раскрашивались в подражание коврам; верхние части украшались многофигурными изображениями. Цветные стекла в окнах хора и западного фасада увеличивали внутреннюю колоритную декоративность храма. Однако, по-видимому, лишь в редких случаях это красочное убранство романских церквей выполнялось вполне последовательно. Громадное число относящихся сюда художественных про-

изведений погребло для нас бесследно, и мы вынуждены довольствоваться тем немногим, что в последнюю сотню лет появилось на свет из-под слоев штукатурки для того, чтобы быть предметом исследования. В отношении содержания церковная стенная живопись рассматриваемой эпохи охватывала всю библейскую историю, все жития святых и средневековые аллегории, часто, но далеко не всегда передавая их так же, как они изображались в богослужении словами, а в мистериях – драматическим действием. Что касается выполнения, эта живопись по-прежнему пользовалась контурным рисунком, слабо моделированным и почти плоско иллюминированным красками, – рисунком на одноцветном, чаще всего синем, но иногда также полосатом, узорчатом или звездчатом фоне. Эта плоскостность изображения, зависевшая наполовину от технической неумелости художников, оказалась сколь нельзя более благодарной при украшении больших стеновых поверхностей картинами, на которые приходилось смотреть издали. В частности, знание форм человеческого тела стояло на низком уровне. Обычно пропорции неверны, ракурсы ошибочны, попытки обозначить или разграничить отдельные мускулы совершенно безуспешны. Стремление делать лица экспрессивными часто дает в результате только гримасы; но жесты нередко выразительны, и это сообщает композициям, как обычно ни вялы сами по себе телодвижения, некоторую оживленность. Любовь к аксессуарам совершенно исчезла. От пейзажных задних планов, известных еще раннехристианскому искусству, остались только кое-где отдельные здания, изображенные в невозможном виде, или деревья, превратившиеся в стебли с большими фантастическими одиночными листьями. Но было бы неправильно мерить эти картины масштабом нынешнего изучения природы: их более символический, чем

чувственный, язык форм стремится и может доставлять значительному духовному содержанию только декоративную внешность. Этот декоративный характер романской стенной живописи так тесно связан с архитектурными формами, что в ее лучших образцах, при всех отдельных их недостатках, проглядывает новый стиль, производящий новое впечатление. Не менее ясно, чем в стенных картинах, выказывается это в орнаментальной живописи, играющей важную роль в обрамлениях и бордюрах фигурных изображений и в заполнении отдельных пространств. Меандр все еще не устарел, но к нему присоединяются новые мотивы изломанной волнистой или складочной ленты. Шнур перлов по-прежнему остается одним из любимых мотивов, но часто превращается в полосу, усаженную белыми точками. Продолжают встречаться волнообразные линии в греческом роде, но нет недостатка и в рядах завитков в виде буквы S и в других формах. Среди листовенных орнаментов главную роль по-прежнему играет аканф, крайне разнообразно варьируемый; снова появляется и древняя пальметта, но уже нового рисунка. К этим мотивам присоединяются фантастические человеческие и животные фигуры, а равно и геометрические узоры всевозможного рода. Особенно любопытны восточные мотивы «коврового стиля». Новое зодчество сливает все это в одну общую, своеобразную орнаментику. Знакомство с романской стенной живописью Франции значительно облегчилось после выхода в свет капитального, снабженного рисунками в красках сочинения Жели-Дидо и Лафилле. Она развилась также из предшествовавшего раннесредневекового искусства. Но в отношении к ней граница Луары не имеет такого значения, как относительно архитектуры и скульптуры. Хотя главный очаг французской живописи рассматриваемой эпохи находился в провинции

Пуату, следовательно южнее Луары, однако живопись эта разветвилась отсюда во все стороны.



Рис. 162. Битва архангела Михаила с драконом. Фреска в церкви Сен-Савэн. По Жели-Дидо и Лафилле

К началу XII столетия относится стенопись баптистерия в Пуатье (Temple de St. Jean). Христос изображен в эллиптическом нимбе; Он стоит в торжественной позе между летящими ангелами. Под Ним с обеих сторон помещены сильно вытянутые фигуры святых, стоящих на волнистых облаках; их телодвижения совершенно искажены. Над Спасителем тянется полоса меандра, под Ним – фриз из пальметт. Преобладающие краски – желтая и красная, фон – светлый. Приблизительно к тому же времени относится знаменитая роспись стен внутри церкви Сен-Савэн. Здесь самые древние и вместе с тем самые лучшие фрески находятся на сводах притвора (сцены из Апокалипсиса) и продольного корпуса (ветхозаветные сцены). В числе лучших из этих фресок широтой замысла отличается в особенности изображение битвы архангела Михаила, скачущего на белом коне, с драконом (рис. 162), и сотворение звезд Богом Отцом, бросаю-

щим их в пространство Вселенной. Написаны эти фрески без теней, отчетливо и плоско. Рисунок, отличающийся простотой, составляет до некоторой степени противоположность рисунку в византийском искусстве. К этой росписи близка по стилю стенная живопись церкви в Вике (деп. Эндры и Луары), относимая к середине XII столетия. Здесь кроме событий земной жизни Спасителя изображена кончина мира. Особенной оживленностью общей компоновки при наивной неуклюжести отдельных движений отличается Вход Господен в Иерусалим (рис. 163). И здесь над изображениями тянется широкая полоса двойного меандра. Гораздо более византийский характер имеет стенная живопись в капелле св. Михаила в Рокамадуре (деп. Ло), принадлежащая концу XII столетия. Здесь лучше всего сохранилось изображение Благовещения, написанное на синем фоне. Справа сидит на престоле в безжизненно-застывшей позе Пресвятая Дева со старческими чертами лица, с угрюмым выражением; слева приближается к ней, не касаясь ногами земли, ангел, также старообразный и худощавый. Головы и ноги, в противоположность упомянутым выше фрескам, моделированы зеленовато-серыми тенями, но без надлежащего понимания форм.

Уже в романскую эпоху во Франции, как и в других странах, украшением церквей довольно часто служили кроме стенной живописи разноцветные расписные стекла в окнах.

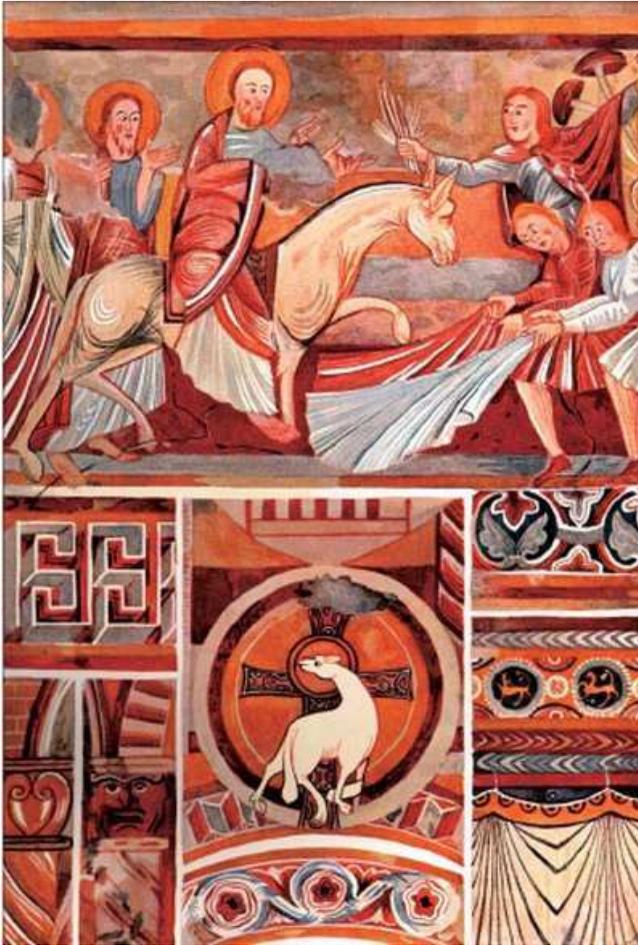


Рис. 163. Вход Господен в Иерусалим (вверху) и различные орнаментальные мотивы (внизу). Фрески церкви в Вике.
По Жели-Дидо и Лафилле

История живописи на стекле, в последней четверти XIX столетия самостоятельно разработанная в Англии Уэстлэком, во Франции Маньи, в Германии Ойдтманном, еще не пролила полного света на возникновение этой отрасли искусства. Стекланные мозаики, состав-

ленные из прозрачных узоров, повсюду предшествовали живописи на стекле, технику которой подробно описал около 1100 г. немецкий монах-художник Теофил. Разноцветные куски стекла вырезались сообразно с контурами фигур, подлежащих воспроизведению, и их края скреплялись один с другим посредством свинцовых полосок. Для рисунка внутри кусков употреблялась коричневая эмалевая краска, называвшаяся шварцлотом; будучи наложена более или менее густо, она принимала различные оттенки. Кроме внутренних контуров и теневых штрихов ею часто также покрывались и свинцовые полоски. Восторженные отзывы средневековых поэтов и писателей не оставляют никакого сомнения в том, что в Южной и Средней Франции еще в V–VII столетиях церкви украшались цветными стеклянno-мозаичными окнами. В памятниках немецкой письменности несомненные указания на живопись на стекле встречаются еще в IX в., во французских – в X столетии. На юге Франции сохранилось небольшое количество расписных стекол более древних, чем относящиеся приблизительно к 1198 г. великолепные окна абсиды в соборе св. Петра в Пуатье. Здесь на главной картине представлено Распятие, на других изображены эпизоды из жизни апостола Петра и св. Лаврентия. Господствующие густые красные и синие тона проливают волшебный свет в хоровую часть собора. Миниатюрная живопись, игравшая во Франции столь же важную роль, как и в остальной Европе, испытала в этой стране между 1050 и 1250 гг. значительные изменения. Богатство и сочность красок каролингской гуаши сначала сменились сухим контурным рисунком, иллюминирование которого часто ограничивалось красными пятнами на щеках изображенных лиц или заполнением главных между-контурных пространств тонким слоем краски. Лишь

мало-помалу становятся снова общеупотребительными густо кроющие краски, правда, никогда не выходившие совсем из употребления, а вместе с ними около 1200 г., появляется в западной книжной живописи золотой фон. Часто художественно украшены только заглавные буквы, заполняющие теперь собой иногда целую страницу; в таком случае в них крайне затейливым образом переплетаются фантастические животные и человеческие фигуры. Но и таблицы канонов, и иллюстрации на сюжеты из текста занимают миниатюристов не меньше, чем в предыдущую эпоху. Гольдшмидт проследил ход развития миниатюрной живописи по отдельным школам в отношении Псалтырей. Во Франции главным центром книжной живописи уже в это время сделался Париж; однако и юг Франции принимал довольно деятельное участие в возделывании этой старой, столь необходимой тогда отрасли искусства. Стиль времени упадка выказывается в относящейся еще к XI столетию Библии из церкви св. Марциала в Лиможе, хранящейся в Парижской Национальной библиотеке. Изображения, помещенные внутри инициалов, отличаются в этой рукописи до некоторой степени строгостью и трезвостью. Переходное место занимает написанный около 1100 г. Комментарий к Откровению апостола Иоанна, происходящий из Ланд и принадлежащий той же библиотеке. Обезьяна и лисица в украшенной лиственным орнаментом и ременной плетенкой прописной букве А снабжены подписями их названий, как будто художник боялся, что без этих надписей не узнают изображенных им зверей. Древнейший во Франции образец миниатюры с золотым фоном представляет, по Лекуа-де-ла-Маршу, изображение Богородицы в «Литургии и хронике монастыря Клуни» – рукописи 1188 г., хранящейся в библиотеке церкви Сен-Мартен де Шан. На золотом фоне

изображено в этой рукописи Преображение Господне; ученики Христовы представлены в светло-зеленых одеждах и, как заметил еще Ваген, с закрытыми глазами, как бы они ослеплены неземным светом. Наряду с живописью миниатюр процветала особая ветвь прикладного искусства – эмалевая живопись, главным центром которой во Франции в конце романской эпохи сделался Лимож. Из древне и нововосточной эмали на золоте с рисунком, образуемым тонкими перегородками из золотой проволоки (перегородчатая эмаль, *email cloisonne*; см. выше, кн. 2, I, 2), с давних пор развилась в Средней Европе эмаль на неблагоприятном металле, в котором вынимались предназначенные для заполнения цветным стекляннным сплавом поля или контуры (выемчатая эмаль, *email champleve*). Выемчатая эмаль поздне-романской эпохи, в том состоянии, до которого она развилась, вероятно, одновременно на Рейне и в Лотарингии и была занесена во времена аббата Сюже, или Сутерия (1145), лотарингскими мастерами в Сен-Дени, а оттуда в Лимож, чаще всего была эмаль на меди. Нередко, в особенности в несколько более позднюю пору, изображенные фигуры оставались неэмалированными, а покрывались эмалью только фоны, одежды, гербы и т. д. Таким способом украшались различные предметы церковной утвари: сосуды, передние доски алтарей, мощехранильницы и пр. Лимож, как доказано исследованиями Лабарта и Рюпэна, сделался местом производства этой эмали во Франции только в конце XII столетия. К этому столетию относятся, например, две пластинки от реликвария св. Стефана из Мюре, хранящиеся в музее Клюни в Париже, и блестящая роскошными красками доска Готфрида Плантагенета, в Ле-Манском соборе. Переходному времени от XII к XIII столетию принадлежит великолепная, украшенная уже фигурами рельефной

работы луврская чаша – произведение, как гласит надпись на ней, лиможского мастера Г. Альпэ. Эти изделия свидетельствуют о том, что средневековые мастера уже умели облагораживать таким образом блеск металла при помощи скульптуры и живописи, пущенных в дело соответственно технике металлических работ, и при этом выказывали в красках удивительное чувство стилистичности.

2. Искусство Северной Франции

Архитектура

Тогда как классическое веяние, усиленное непосредственным влиянием восточного искусства, распространялось, как мы видели выше, от французских берегов Средиземного моря, на которых греки и римляне еще в раннюю пору смешались с древними галлами, до левого берега Луары, – с другой стороны, от берегов Ла-Манша, где осели германские норманны, превратившиеся к рассматриваемому нами времени во французов, шло, проникая до правого берега Луары, другое течение, более грубое, суровое, но более богатое задатками творчества. В зодчестве Северной Франции базилика с плоским покрытием подверглась значительным и оригинальным преобразованиям еще около 1000 г. Решительное влияние имела на это много раз упоминавшаяся новая церковь св. Мартина в Туре (997–1014). Правда, собор св. Бенедикта (Сен-Бенуасюр-Луар) и многие другие церкви Луарской долины, в архитектуре которых отражалось влияние церкви св. Мартина, не сохранились в виде базилик с плоским покрытием. О церкви Сен-Реми в Реймсе (1005–1049), одной из самых огромных раннероманских построек в Северной Франции, по форме своего хора близко похожей на турецкую церковь св. Мартина, мы уже гово-

рили. Ее пятинефный продольный корпус, первоначально имевший покрытие с незамаскированными стропилами, пересечен трехнефным трансептом. Хор реставрирован в готическом стиле, равно как и фасад, башни которого, однако, сохранили свою романскую отделку.

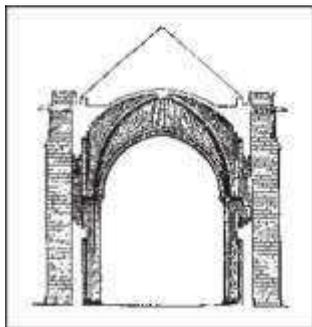


Рис. 164. Поперечный разрез Анжерского собора. По Коруайе

В Анжере в XII столетии место древнего трехнефного собора с плоским покрытием заняла новая, однефная церковь, близко напоминающая собой однефные купольные постройки Аквитании (см. рис. 154). Ее план имеет вид большого правильного латинского креста; ее единственный неф подразделен на квадратные части, из которых каждая осенена, вместо круглого купола, куполообразным крестовым сводом с нервюрами (рис. 164); эти своды опираются на столбы, расчлененные выступами и полуколоннами. По своему общему виду эта церковь, начатая постройкой в 1150 г., простая, но ясная, светлая и благородная, производит впечатление раннеготического сооружения. Из подражавших ей южных церквей мы уже знакомы с собором св. Петра в Пуатье (1061), зальной системы. Из ее подражаний на севере следует указать на церковь Богородицы (Нотр-Дам-де-ла-Кутюр) в Ле-Мане, постро-

енную вместо старой. По характеру внутренней постройки здания этого рода принадлежат еще романскому стилю или, точнее сказать, той ветви переходного стиля, которую называют стилем Плантагенетов по той причине, что ее родиной, как и родной династии Плантагенетов, была провинция Анжу. Некоторые базилики с плоским покрытием и сводчатыми боковыми нефами сохранились в Бретани. Однако областью романских построек в Северной Франции надо признать Нормандию – землю тех северных витязей, которые именно в это время завоевали Сицилию и Англию. Романская архитектура Нормандии, подробно исследованная англичанином Галли-Найттом и французом Руприх-Робером, тогда как В. Пиндер в Германии занимался изучением ритмичности внутренних помещений в созданиях этой архитектуры, имеет связь не только с немецкой, но и с ломбардской архитектурой. Упомянутый нами аббат Вильгельм Иврейский, в конце X столетия трудившийся в Ключни, соорудивший в Дижоне образцовую романскую церковь и около 1000 г. призванный Ричардом II в Нормандию, где им основано много церквей и монастырей, мог оказать влияние на норманно-французский архитектурный стиль той эпохи. Приблизительно с 1050 г. началась блестящая пора норманнского зодчества, процветавшего по обе стороны Ла-Манша. «Связный», то есть разбитый на строго определенные, хотя и не всегда правильные квадраты план крестообразных норманнских базилик позволяет предполагать, что их строители первоначально имели в виду покрытие этих церквей крестовыми сводами, но что в решительную минуту им недоставало смелости применить к делу выводы из их собственной системы. Боковые нефы продолжаются за трансепт и оканчиваются на восточной стороне прямолинейно, тогда как средний неф заканчивается с этой стороны полукруглой нишей хора. Повсюду гос-

подстывает полуциркулярная арка. Все строение кажется трехэтажным. Аркады боковых нефов, крытые крестовыми сводами, несут на себе аркады эмпор, иногда заключающие в себе две арки меньшего размера. Третий этаж образуют галереи, соединяющие окна в верхних стенах среднего нефа одно с другим. Над средокрестием обычно высится четырехгранная башня со стройной пирамидальной крышей, а по бокам скромного западного фасада – две другие башни. Расчленение плана и самого здания ясно и гармонично, а его внутреннее устройство даже роскошно. По большей части это базилики со столбами. Столбы, как правило, снабжены выступающими вперед полуколоннами. Отдельные формы просты, иногда даже сухи. Правда, капители еще подражают коринфским, но аканф превратился в нерасчлененные, жесткие, как бы вырезанные из жести листья. Карнизы большей частью состоят из маленьких кронштейнов, которые часто покоятся на различных, иногда фантастических животных или на звериных масках. В орнаментации плоскостей и арок мотив листьев отходит совершенно на задний план, уступая место резким и хрупким примитивным геометрическим формам, каковы зигзаги, прямоугольные («стенные») зубы, зубчики, узор наподобие шахматной доски. К этим мотивам присоединяются чешуи, круги и звезды. Встречаются также фигуры животных.

К числу наиболее древних норманнских базилик с плоским покрытием принадлежит церковь Жюмьеского аббатства, представляющая в нынешнем своем виде очень эффектную и живописную руину. Еще можно видеть, что в ней столбы чередовались с колоннами.

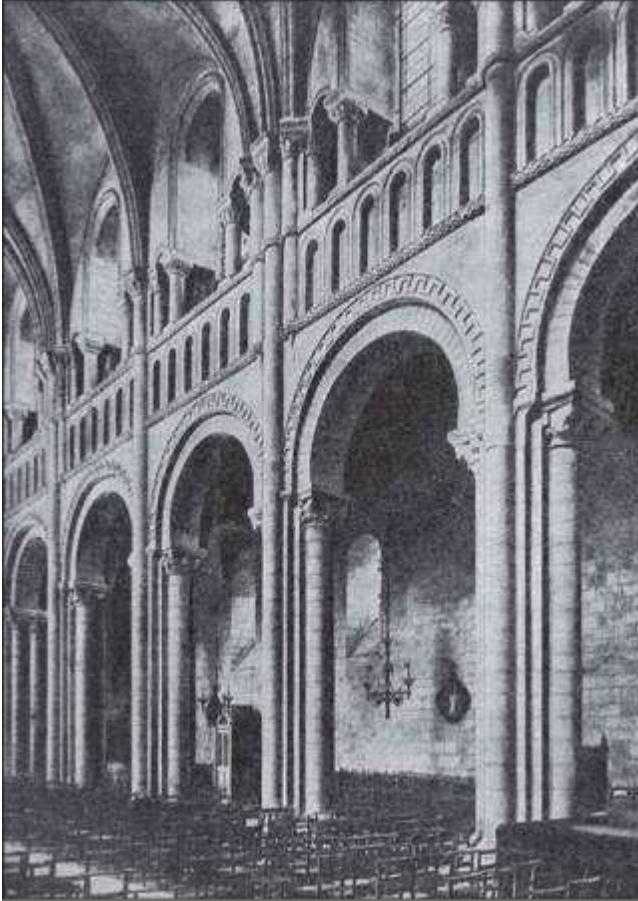


Рис. 165. Интерьер церкви Святой Троицы в Кане. По Гурлитту

К образцовым постройкам норманно-романского стиля принадлежат сооруженные Вильгельмом Завоевателем и его супругой две большие церкви в Кане – мужского аббатства св. Стефана и женского аббатства Святой Троицы. Первая из этих церквей вначале имела плоское покрытие, но в XII столетии получила современные шестидольные крестовые своды, составляющие

переход к готике. Внутри церковь аббатства Святой Троицы производит целостное впечатление. Первоначально плоский потолок уступил в ней место своеобразному крестовому своду, по формам среднему между четырехдольным и шестидольным крестовым реберным сводом (рис. 165). Две башни при фасаде и башня над средокрестием сохранились, но без своих вершин, их балюстрады принадлежат эпохе Возрождения. Из менее обширных построек в этом стиле красиво расположенная на небольшом островке церковь в Мон-Сен-Мишель с 1112 г. крыта сводами. Между 1114 и 1157 гг. построена хорошо сохранившаяся, перекрытая в среднем нефу крестовыми сводами церковь Сен-Жорж в Бошервиле, в которой норманно-романская орнаментика является во всем своеобразии. Оригинальнее и богаче по своим результатам, чем в какой-либо другой части Франции, происходило, начиная с третьего десятилетия XII в., развитие средневекового зодчества в Пикардии и в Иль-де-Франсе. Когда знаменитая церковь аббатства Сен-Жермен-де-Пре в Париже была в 1120–1130 гг. перестроена заново, ее средний неф все-таки сохранил свой плоский балочный потолок; но вскоре после этого именно в этих местностях явились все те же новшества, которые еще много раньше встречались отдельно в самых различных местах, но только здесь, через свое последовательное соединение в одно целое, положили начало готическому стилю. Мировое значение этот стиль получил лишь в следовавшее затем время, но выработка его конструктивных особенностей происходила в рассматриваемую эпоху. Существует, конечно, множество сочинений, посвященных вопросу о возникновении готического стиля. Из французских исследователей этим вопросом занимались, после Виолле-де-Дюка и Кишера, в особенности Антим-Сен-Поль, Энлар, Лефевр-Понталис, Гонс и Коруайе, а в

Германии Гуго Граф, Корнелиус Гурлитт, Г. фон Бецольда и Г. фон Дегио. Капитальное сочинение Дегио и Бецольда легло в основание многих высказываемых нами ниже суждений. Наименованием своим готический стиль обязан Вазари, итальянскому историку искусства XVI столетия. Для этого писателя, равно как и для следовавших за ним поколений, прилагательные «готический» или «готский» были равносильны эпитету «североварварский». К образованию этого стиля готы были непричастны. Позднейшие попытки дать более правильное название готическому стилю, руководствуясь его действительным или мнимым происхождением, как, например, «германский» или «французский» стиль, или же, на основании одной из его особенностей, как «стрельчатый» стиль, не имели успеха. Благодаря именно своей нейтральности название «готический» сделалось общеупотребительным у всех наций. Если признавать, как это и должно, что сущность христианской церкви выражается в ее интерьере, а сущность языческого храма – во внешнем виде, то нельзя не признать, что готический стиль возвел христианское храмостроительство на наивысшую, в известном смысле, ступень его развития, потому что ни в каком другом архитектурном стиле интерьер церкви не получил такого преимущественного значения перед ее внешним видом, как в этом стиле. Время требовало больших, светлых церквей, пространств, не связанных схемой квадратных звеньев плана, свободно следующих одно за другим, и вместе с тем требовало поднимающихся до небес храмов, архитектура которых преодолевала бы тяжесть материи и уносила бы души молящихся ввысь, над земным прахом. Главной задачей было уменьшить огромные каменные массы, из которых сооружались романские церкви, давая солидную толщину только действительным опорам и делая легкими, даже сквоз-

ными сплошные стены. Следствием стремления к этому было в конце концов то, что остались только пучкообразные столбы, гигантские окна, ребра сводов, между которыми легко вставлялись его сегменты, и так называемые «служебные колонны» (Dienste), то есть высокие и тонкие колонки, выступающие из толщи столбов, от которых поднимались подпружины, арки и ребра сводов нового, изящного профиля. Крипта исчезла, базиликальная форма сохранилась, но верхние галереи над боковыми нефами уничтожились; была сохранена только ложная галерея – галерея трифориев, тянущаяся под окнами, которые получили очень большие размеры, и имеющая целью расчленение последнего остатка стеной поверхности.

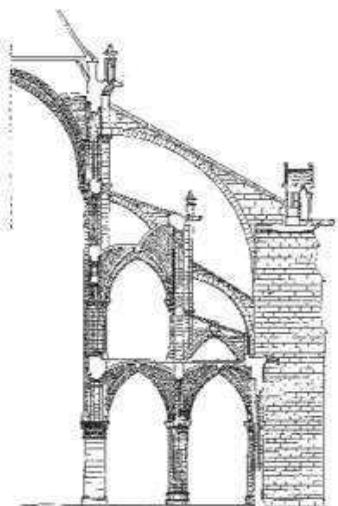


Рис. 166. Конструкция собора Парижской Богоматери.
По Коруайе

Но каким образом удерживались вместе части подобной внутренней конструкции, не рассчитанной на действие силы земного тяготения? Какие были

принимаемы меры для того, чтобы постройка не обрушилась? Подпоры и контрфорсы с большой смелостью были вынесены наружу (рис. 166); от далеко отставленных наружных контрфорсов к верху стен были переброшены по воздуху большие опорные арки (арк-бутаны) – иногда несколько таких арок, одна над другой, – подпиравшие стены и принимавшие на себя боковое давление сводов. Конструктивные части здания никогда еще не являлись в столь обнаженном виде, и что ни придумывалось впоследствии для украшения этих подпор, готическая церковь оставалась снаружи, за исключением ее фасадов, так сказать скелетов без плоти и крови; но внутри она представляла собой благородное, легкое и мускулистое тело, которому обильный свет, лившийся через цветные стекла огромных окон, сообщал теплоту и жизнь. Внутри все как бы спаяно в одно целое, все держится вместе как бы по высшей воле, все стремится вверх, к солнцу, к небесам. «Теоретически, – говорил Дегио, – мы определяем сущность готической конструкции как соединение крестовых ребер, стрельчатых арок и арк-бутанов». О функции крестовых (диагональных) ребер мы уже говорили не раз. В своей первоначальной форме, происшедшей от взаимного пересечения двух циркульных коробовых сводов, крестовый реберный свод предполагает квадратный план. Но по мере того как ребра, удерживаемые замковым камнем, увеличиваясь в числе и перемещаясь, стали нести на себе всю тяжесть свода, а его лопасти сделались только забранными камнем промежутками между ребрами, получалась возможность варьировать форму крестового свода различным образом, чему способствовала также замена полуциркульной арки стрельчатой. Строго полуциркульным аркам, если они имеют различные отверстия, нельзя давать одинаковую высоту. Напротив того, стрельчатые арки, если делать их шире или уже, можно приводить к оди-

наковой высоте и при различных отверстиях. По этой именно причине еще в романском стиле стрельчатая арка, как мы видели, появлялась преимущественно там, где надо было освободиться от квадратной системы плана. После сказанного само собой понятно, что последовательное применение крестового реберного свода и стрельчатой арки требовало также и содействия вынесенных наружу опорных арок. Уже с середины XIX в. все исследователи признавали, что эта готическая архитектурная система выросла на почве Северной Франции, и почти все согласны были в том, что популяризатором готического стиля не был один Париж (Сен-Дени), но что в развитии этого стиля принимали живое участие обширный район вокруг Парижа, Южная Пикардия и в особенности Бове с его окрестностями. Мы должны, однако, следуя за Дегио, сделать еще шаг и признать, что в развитии готики самостоятельно участвовали и некоторые другие провинции Франции. Относительно развития системы крестовых ребер это имело место, как мы видели, даже в Нормандии. Но особенно ясно такое параллельное движение проявилось в стиле Плантагенетов провинций Анжу и Пуату и в цистерцианском стиле Северной Бургундии, так что каждый непредубежденный человек может принять главные постройки в этих стилях уже за раннеготические. Конечно, строго говоря, это неправильно, потому что в этих постройках еще нет опорных арок, хотя они и моложе типичных раннеготических построек Иль-де-Франса и Пикардии. Таким образом, у этих провинций нельзя оспаривать той заслуги, что они впервые вывели следствия из совместного применения крестовых ребер, стрельчатой арки и арк-бутанов. Во главе движения шла вначале Пикардия. Церковь св. Стефана в Бове (около 1125 г.) – еще постройка с крестовыми реберными сводами и полуциркульными арками.

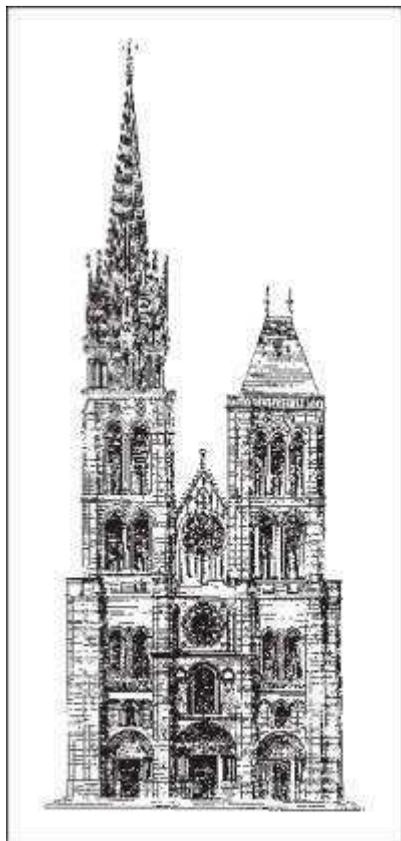


Рис. 167. Западный фасад церкви аббатства Сен-Дени.
По Виолле-ле-Дюку

В церкви в Эрэне (около 1130 г.) только поперечные подпружные арки стрельчатые; в церкви в Люше стрельчатая арка вполне вступает в свои права. Особую роль во французской археологии (по Гонсу и Лефевру-Понталису) играл хор церкви в Морьянвале, так как считался приблизительно на одно поколение более древним, чем он есть на самом деле. Но если даже он, как можно думать, сооружен только около 1125 г., то

все-таки очень интересен потому, что в нем система крестовых ребер впервые оказала влияние на своды хорового обхода. Впрочем, наряду со стрельчатыми здесь еще встречаются повышенные полуциркульные арки.

Что церковь аббатства Сен-Жерме, близ Бове, представляет собой постройку в довольно чистом готическом стиле, хотя ее опорные арки еще скрыты под крышей, не возбуждает более удивления с той поры, как стало известно, что ее сооружение было начато лишь около 1145 г. Нескрытые опорные арки в этих местностях появляются впервые только в церкви Дом-мартэна, построенной уже между 1153 и 1163 гг. На берегах Сены это переходное движение открывается постройкой коллегиальной церкви в Пуасси, напоминающей своим планом более поздний собор Парижской Богоматери; в ней, собственно говоря, нет настоящего транспта, хоровой обход образован продолжением боковых нефов, богато расчлененные столбы представляют подготовку к крестовым реберным сводам, но полуциркульные арки еще не вполне вытеснены стрельчатыми. Самая ранняя церковь переходного стиля в Париже – Сен-Мартен-де-Шан; в ней арки, имеющие конструктивное значение, – стрельчатые, арки окон – полуциркульные, арк-бутанов еще не имеется. Наконец, почти в готовом виде ранняя готика является перед нами в церкви аббатства Сен-Дени, близ Парижа, западная и восточная части которой сооружены между 1144 и 1173 гг. знаменитым государственным человеком и ученым – аббатом Сугерием (Сюже). Прежде полагали, что готика этого здания – создание Сугерия, из головы которого она вышла, как Минерва из головы Зевса. Однако несмотря на то что в настоящее время мы знаем много промежуточных ступеней развития готического стиля, художественно-историческое значение этой церкви несколько не

уменьшается. До 1140 г. Сутерий строил ее западный фасад (рис. 167) с заключенным между двумя башнями притвором, средний, очень расчлененный портал которого еще циркульно-арочный, тогда как арки боковых порталов уже слегка заостренные.

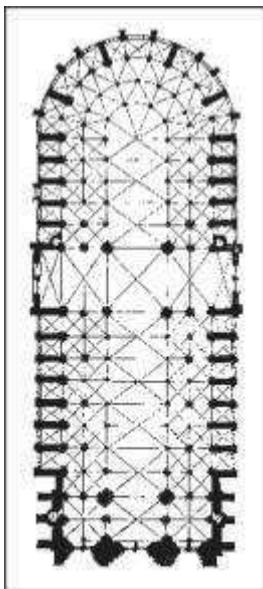


Рис. 168. План собора Парижской Богоматери. По Любке

С 1140 по 1144 г. строился хор; от его двойного колонного обхода расходятся венцом семь капелл, примыкающих непосредственно одна к другой. Крестовым реберным сводам соответствуют стрельчатые окна. Нынешние наружные опорные арки реставрированы, но существовали и первоначально. Благородная, упругая и гибкая архитектура этого хора, украшенного антикизирующими отдельными формами, к которым в капителях присоединяется мотив лиственной почки, выражает собой поворотный пункт в истории зодчества.

Церковь аббатства Сен-Дени быстро создала школу. Из пристроенных к существовавшим церквям хоры шедрами ранней готики могут считаться хоры церкви Сен-Жермен-де-Пре в Париже, старой церкви Сен-Реми в Реймсе, церкви Богоматери в Шалоне-на-Марне и великолепной церкви Сен-Этьенн в Кане, в Нормандии. Все эти хоры представляют взорам того, кто стоит в главном нефе церкви, очаровательную по живописности перспективу, дающую предчувствовать волшебную прелесть позднейших соборных хоров. Из церквей, которые, будучи снабжены двумя западными башнями, по всей своей конструкции приближаются к церкви аббатства Сен-Дени, следует отметить в особенности соборы в Санлисе, Нойоне, Лане и собор Парижской Богоматери (Notre-Dame de Paris). В этих соборах аркады боковых нефов, галереи эмпор, трифории и клерестории (верхние части стен с проделанными в них окнами) образуют в среднем нефе четыре яруса, один над другим. Столбы здесь совершенно круглые; служебные колонны по большей части шестиплостных крестовых сводов поднимаются от капителей столбов. Система контрфорсов принуждает повсюду к развитию опорных арок, перекидываемых к стенам хора и продольного корпуса. Окна еще циркульно-арочные, но аркады и порталы – стрельчатые. Отдельные формы скорее романские, чем готические; местами появляются даже антикизирующие формы романского проторенессанса. К числу наиболее знаменитых раннеготических церквей Франции принадлежит, во-первых, грандиозный собор в Лане, построенный между 1174 и 1226 гг. Его трехнефный продольный корпус пересечен трехнефным же трансептом. Нынешний, не первоначальный хор на восточной своей стороне срезан прямолинейно. Башни западного фасада типичны: их верхний восьмиугольник

органически развивается из нижнего четырехугольника; на восьми углах от контрфорсов поднимаются многоярусные балдахины. Шпили фасадных башен, равно как и проектированные башни на краях трансепта, никогда не существовали. Но над средокрестием возвышается четырехгранная сквозная башня. Внутри господствуют массивные круглые колонны с романскими угловыми листками на аттических базах и с чашевидными капителями, которые украшены почками и развернутыми листьями. Над колоннами поднимаются к своду подпружные арки и нервюры в виде тонких округлых стержней, прикрепленных к стенам посредством колец. В окнах полуциркульные арки чередуются со стрельчатыми, но последние еще не имеют позднейших готических вырезных украшений (Masswerk). Строгий, светлый и солидный Ланский собор – образцовый памятник раннего, еще малоразвитого готического стиля.



Рис. 169. Капитель одной из колонн в хоре собора Парижской Богоматери. По Дегно и Бецольду

Пользующийся громкой известностью собор Парижской Богоматери заложен в 1163 г. Он представляет собой пятинефную базилику, однефный трансепт которой, пересекая продольный корпус здания приблизительно в его середине, почти не выдается за его

стены (рис. 168). Двойные боковые нефы, из которых только прилегающие к среднему нефу снабжены эмпорами, закругляясь позади хора, как в Пуасси, образуют двойной хоровой обход. Тесно поставленные, снабженные аттическими базами колонны, от капителей которых, подражающих коринфским, поднимаются служебные колонны нервюр, придают интерьеру собора, при всей ясности его подразделения, несколько тяжелый вид. Везде господствует стрельчатая арка, но оконные переплеты первоначально не имели ажурной отделки (Masswerk). В древнейшей части хора еще встречаются антикизирующие коринфские колонны, в других же местах к листьям аканфа уже примешиваются лиственные мотивы северной флоры (рис. 169). Башни по бокам знаменитого западного фасада (рис. 170) остались без шпилей; они четырехугольные, не переходят в восьмиугольники и опираются прямо на контрфорсные столбы. Над тремя огромными, очень расчлененными и роскошно украшенными скульптурой порталами тянется горизонтальный ряд ниш, уставленных статуями, а над этим рядом — низкая стрельчато-арочная галерея; значительную часть среднего этажа занимает роза. Фасад увенчан довольно высокой галереей, стрельчатые арки которой разделаны ажурными узорами, как в зрелом готическом стиле. Правда, эта галерея сооружена лишь в 1223 г., а башни, в нынешнем своем виде, были окончены только к 1235 г. Если считать основной особенностью готической архитектуры стремление вверх, то надо признать, что фасаду собора Парижской Богоматери, вследствие преобладания в нем горизонтальных линий, недостает строгой выдержки стиля, но именно по этой причине обычно восхищаются им противники готической последовательности; на самом деле благородство пропорций этого фасада, которому не вредит его грузность

и оригинальность отделки, делает его одним из великолепнейших во всем мире созданий ранней готики.

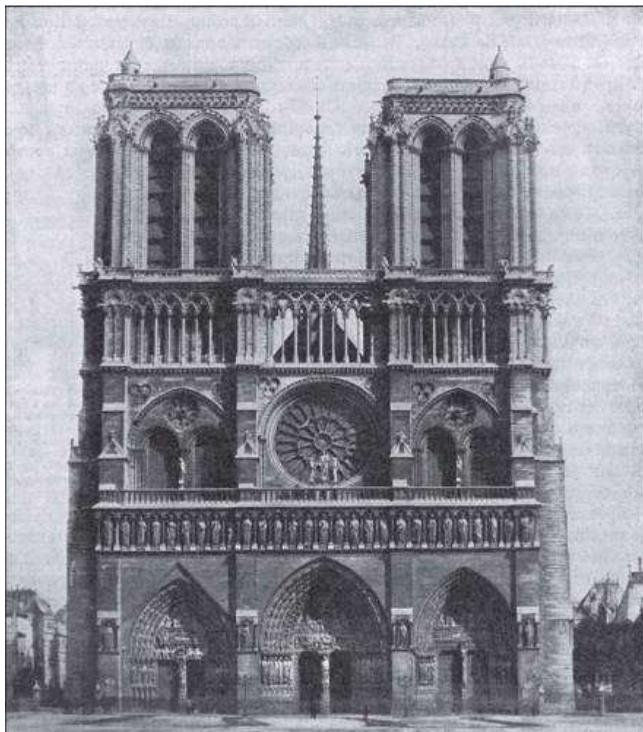


Рис. 170. Западный фасад собора Парижской Богоматери.
С фотографии Жиродона

Вне зависимости от школы Сен-Дени должен быть поставлен старый Шартрский собор, начатый постройкой в 1130 г. В современном нам соборе этой постройке принадлежит только фасад. Три его портала, заканчивающиеся вверху стрельчатыми арками и богато украшенные скульптурными произведениями, тесно сближены между собой и придвинуты к среднему нефу; в боковых частях фасада, служащих основанием башен,

строго проведено стремление вверх. Не имеет связи со школой Сен-Дени также собор в Сансе, заложенный в 1152 г. В нем арки – исключительно стрельчатые. Влияние этого собора на французскую архитектуру простиралось, с одной стороны, до Бургундии, с другой – за Ла-Манш. Его трехнефный план напоминает план коллегиальной церкви в Пуасси. Боковые нефы своим продолжением переходят в хоровой обход. Из середины полукруглого в плане хора выступает вперед всего одна капелла. Эмпор нет, и только галереи трифориев тянутся над высокими аркадами продольного корпуса, подпираемые попеременно пучковыми столбами и стройными парными колоннами; последние имеют аттические базы с угловыми листками и украшенные почками капители. Все эти замечательные здания, как ни много в них готического, еще полуроманские. По ним мы можем видеть с поразительной ясностью, как устанавливался и рос новый стиль; кроме того, они свидетельствуют о том, что готика во Франции развивалась совершенно свободно, из собственных корней. Многие отдельные мотивы нового мирового стиля, как мы видели, были выработаны еще романским храмостроительством в этой стране. Обилие и разнообразие этих мотивов свидетельствуют об удивительной изобретательности французских зодчих рассматриваемого нами времени.

Пластика

Бассейн Сены в зрелое средневековье был также колыбелью французской монументальной каменной пластики. Особенно важное значение для дальнейшего развития французской пластики имели скульптурные украшения Шартрского собора. Три западных портала этого храма (рис. 171), сооруженные вскоре после сере-

дины XII столетия, сплошь покрыты изваяниями, имеющими самую тесную связь с архитектурными элементами.

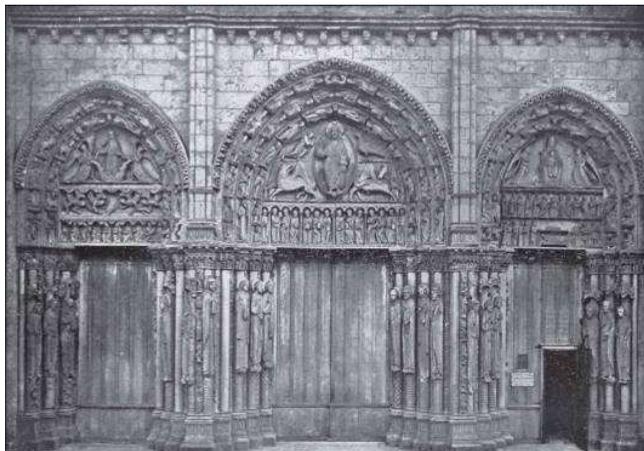


Рис. 171. Западные порталы Шартрского собора.
С фотографии братьев Нейрдейн

Пластика в этом соборе, как ни представляется романской по своему общему характеру, уже вступает в зависимость от формы порталов, от их внутренних ниш, уставленных статуями, от стрельчатых тимпанов и архивольтов, сплошь усаженных небольшими, помещенными на консолях статуями. Система декорирования, которую мы наблюдали в Сивре, здесь уже в полном развитии, свойственном готической эпохе. В тимпане среднего портала, более высокого, чем боковые, изображен Христос во славе, окруженный символами евангелистов; ниже, на архитраве дверей, представлены апостолы, стоящие между колоннами, связанными одна с другой полуциркульными аркадами; на трех архивольтах помещены ангелы, держащие венцы, и 24 апокалипсических старца. В тимпане правого

бокового портала изображена Богоматерь с Младенцем на лоне, между двумя ангелами в длинной одежде; под этим рельефом тянутся два фриза, изображающие библейские сюжеты; архивольты украшены аллегорическими фигурами семи свободных художеств, с их представителями. В тимпане левого портала изваяно Вознесение Господне, под ним – ангелы и апостолы, на архивольтах – поселяне, занятые различными работами, свойственными каждому месяцу года. К колоннам, которыми уставлены внутренние уступы всех трех порталов, прислонены большие, сильно вытянутые мужские и женские фигуры, некоторые с венцом на голове; они изображают предков Христа, которые на этих местах, наряду с более старинными изображениями пророков, на севере Франции часто заменяют апостолов, предпочитаемых на юге. Вся эта скульптурная декорация, как доказал Фёге, представляет собой в отношении содержания и стиля дальнейшее развитие декорации порталов церкви св. Трофима в Арле и церкви Сен-Жиль. Самое характерное отличие состоит в том, что крупные изваяния, поставленные там в нишах портала, превратились здесь в настоящие «висячие статуи», с длинными и сильными фигурами, короткими, неподвижными, прилипшими к телу руками, прямыми параллельными складками одежды и туго закрученными кудрями волос. Только в головах видны намеки на экспрессию и индивидуальную жизнь. Но замечательная гармоничность целого, выказывающаяся как в содержании, так и в стиле этих скульптур, искупает все недочеты в их деталях. Скульптуры западных порталов Шартрского собора, как это установлено Фёге, исполнены четырьмя различными мастерами при помощи их подмастерьев. Главный мастер, который, однако, мог быть и не первым по времени, изваял весь средний портал, за исключением фигур всех архивольтов, а

также большие фигуры на смежных стенках боковых порталов. Большие фигуры на левой стене левого портала сработаны вторым мастером, на правой стене правого портала – третьим; четвертый мастер, которому принадлежат оба боковых тимпана и фигуры всех архивольтов, был, пожалуй, даровитее первого: его манера свободнее, шире, оживленнее грубоватой и несмелой манеры первого мастера, которая тем не менее сообщила западному фасаду Шартрского собора общий романский характер. Из Шартра, как главного своего центра, новая северофранцузская пластика распространилась далеко во все стороны. Школе главного шартрского мастера принадлежат скульптуры, украшающие южный портал собора в Ле-Мане. И здесь в тимпане изображен Христос среди символов евангелистов; среди фигур на архивольтах, в самом внутреннем ряду, обращает на себя внимание новый удачный мотив – ангелы, размахивающие кадилами. К колоннам, стоящим по сторонам входа, и здесь кроме апостолов Петра и Павла прислонены монументальные фигуры предков Спасителя. В более гармоничном приспособлении этих скульптур к архитектуре виден до некоторой степени стилистический прогресс, но, взятые в отдельности, они суше и грубее своих шартрских образцов. Более слабое создание той же школы – средний портал церкви Сент-Эйуль (St. Ayoul) в Провэнзе; очень хорош пользующийся известностью западный фасад небольшой церкви в Сен-Лу-де-Но (деп. Сены и Марны), необычно чисто выполненные изваяния которого представляют собой, однако, по выражению Фёге, только «извлечение из обширной программы шартрской школы». Руку мастера, исполнившего большие фигуры левой стороны северного (левого) шартрского портала, можно сразу узнать в скульптурах портала церкви Богоматери в Этампе (деп. Сены и Уазы). Тим-

пан этого портала занят изображением Вознесения Господня. Особенно характеризуют этого мастера кругообразные складки на одеждах боковых фигур.



Рис. 172. Изваяние Богоматери над «Дверями св. Анны» собора Парижской Богоматери. По Фёте

Мастер, изваявший большие фигуры правой стороны южного шартрского портала, или один из его учеников сработал, если судить по сохранившимся изваяниям, некоторые главные статуи на трех сооруженных Сугерием порталах церкви аббатства Сен-Дени. Четвертому шартрскому мастеру, другими словами, мастеру, исполнившему чистую, грациозную Мадонну правого шартрского тимпана, несомненно принадлежит знаменитая Мадонна над «Дверями св. Анны» (Porte St. Anne), на правой стороне западного фасада собора Парижской Богоматери (рис. 172). Поэтому Фёте называет этого художника «мастером двух Ма-

донн». Так как он превосходил остальных трех шартрских мастеров в отношении понимания природы, чувства стиля и тонкости вкуса, то круг его деятельности должен был простираться за пределы Шартра. Типы его голов, с их широкими, выпуклыми лбами, сильно вырезанными ноздрями и приподнятыми углами глаз, привлекательны и полны индивидуальной жизни. Но упомянутые «Двери св. Анны» – еще XII столетия. Учеником «мастера двух Мадонн» следует признать художника, создавшего в конце XII столетия портал собора св. Маврикия в Анжере, к сожалению неоднократно переделанный. Восемь больших боковых статуй «в отдельных случаях уже пробуют, – как выразился Фёге, – опереться ногами на художественно отделанную плиту, но их большинство сохраняет характер висячих фигур; всего в двух статуях, слева от дверей, ясно выражено налегание корпуса на одну ногу». Наконец, в Корбейле на Сене мы встречаем скульптуры, представляющие шартрскую школу в ее наивысшем и самом чистом развитии. Корбейльский собор уже давно исчез с лица земли, но две из боковых статуй его главного портала, изображающие короля и королеву, поставлены теперь в церкви аббатства Сен-Дени. К статуям королей и королев, изваянным главным мастером Шартрского собора, они относятся, как речь зрелого человека к детскому лепету. Они также еще сильно вытянуты, их руки еще прилеплены к телу, а одежды ниспадают прямыми параллельными складками; но от фигур уже веет дыханием свободы и красоты, и типы голов родственны типам «мастера двух Мадонн». Корбейльский мастер – представитель французского искусства XII столетия, еще романской пластики, но он стоит на ее самой высокой и свободной ступени. Мы должны еще проследить первые шаги французской монументальной скульптуры в XII столетии на ее пути к готике и для этого возвра-

таться к западному фасаду собора Парижской Богоматери, из порталов которого мы рассмотрели близко только один, а также к Шартрскому собору, в котором мы незнакомы еще с порталами трансепта. Как здесь, так и там, по более твердым позам фигур, по большей натуральности голов и форм тела, по большей ясности, широте и меньшей изысканности драпировок, главным же образом, по лучше понятой связи между скульптурами и частями здания, от которых они неотделимы, мы убеждаемся, что перед нами – произведения классической французской пластики XIII столетия, но что переход к ней совершался постепенно. В скульптурах как Парижского, так и Шартрского соборов вместе с большей свободой творчества проявляются некоторая внутренняя суровость и строгость. Подвижность отдельных фигур не превратилась еще в ту преувеличенную, беспокойную оживленность, которой отличаются скульптуры зрелого готического стиля и которая достигается посредством изгиба туловища, откинутых назад плеч и выдвинутых вперед колен. Из трех порталов главного фасада Нотр-Дам-де-Пари мы уже знакомы с южным, или правым, – с так называемыми «Дверями св. Анны». Северный, или левый портал, известен под названием «Двери Марии». Изваяние Богоматери на среднем косяке этого портала отличается замечательным благородством форм и грациозностью движений; с большей ясностью компонованы рельефы тимпана, расположенные в три ряда, один над другим: внизу представлены сидящие пророки, в среднем ряду – погребение Богородицы, в верхнем поле, ограниченном вершиной стрельчатой арки, – ее небесное коронование. Но особенного внимания заслуживает главный, средний портал: Христос на среднем столбе, апостолы, по шесть с каждой стороны, в боковых уступах портала; всем этим еще довольно длинным фи-

гурам даны важные, спокойные, хотя и внутренне оживленные позы.



Рис. 173. Фигуры в южном портале Шартрского собора.
По Гольдшмидту

В стрельчатом тимпане над дверями расположена в три ряда композиция «Страшный Суд», заканчивающаяся величественным изображением Судии мира, сидящего на престоле. Здесь мы имеем дело уже с почти зрелым, почти совершенным искусством. В Шартре три портала северного крыла трансепта, по исследованиям Бюльто, начаты сооружением около 1215 г., а два портала южного крыла – около 1212 г. Первые заняты изображением ужасов Страшного Суда, вторые – изображением жития Пресвятой Девы. Как в тех, так и в других свежий, но грубоватый стиль ранней готики почти в зачаточном состоянии. Однако головы фигур, помещенных по бокам порталов (рис. 173), полны индивидуальной жизни, а изображения библейских собы-

тий проникнуты теплым чувством. Скульптуры при-
твора прибавлены позже. В Шартрском соборе вообще
насчитывается свыше 10 тыс. изваянных или написан-
ных фигур.

Кроме произведений монументальной каменной
пластики от романской эпохи сохранились на севере
Франции в небольшом количестве скульптурные над-
гробные памятники, каменные и бронзовые, а также
мелкие скульптурные изделия из дерева и слоновой
кости. Каменные надгробные изваяния английских ко-
ролей Ричарда Львиное Сердце и Генриха II в Руан-
ском соборе отличаются тяжелыми, массивными
формами и грубостью, сухостью технического испол-
нения. Оба короля изображены с закрытыми глазами.
Совсем другое впечатление производит благородная
фигура королевы Беренгарии, пережившей двадцатью
годами своего супруга, Ричарда Львиное Сердце, на ее
гробнице в церкви аббатства Ле-Эспан, близ Ле-Мана:
она лежит с открытыми глазами; черты ее лица и уклад-
ка одежды свидетельствуют об идеальной свободе, дос-
тигнутой юным готическим стилем. О
северофранцузских металлических художественных
изделиях этой эпохи письменные источники повест-
вуют чудеса. Достаточно упомянуть хотя бы о деятель-
ности, развитой по части таких изделий аббатом
Сугерием в Сен-Дени, о бронзовых дверях с библей-
скими изображениями, которыми он украсил свою
церковь, о золотых, украшенных рельефами досках,
составлявших обложку алтаря, о различных золотых
вещах, исполненных по его заказу для ризницы абба-
тства Сен-Дени. Самое изящное из уцелевших наиболее
значительных по размерам литых металлических изде-
лий, рассматривая которое здесь вместе с памятниками
северофранцузского искусства мы руководствуемся
скорее границами распространения языка, чем грани-

цами государства, это драгоценная бронзовая купель в церкви св. Варфоломея в Люттихе (рис. 174). Она сделана мастером Ламбером Патрасом из Динана – города, литейщики которого пользовались на всем севере Франции такой громкой известностью, что их называли «dinandiers», а их работы – «dinanderies». Эта купель, отлитая в 1117 г., – одно из самых мастерских и благородных созданий всего романского искусства. Подобно Медному Морю Соломонова храма, она покоится на бронзовых быках, изображенных в оживленных и разнообразных положениях, причем передние части их туловищ выдаются вперед за край чаши. Но этих бьжов не двенадцать, как в чаше Соломонова храма, а только десять, соответственно чему окружность купели украшена пятью сценами библейского содержания, выполненными горельефом и представляющими: Проповедь Иоанна Крестителя, Крещение им мытарей, Крещение Господне, Крещение сотника Корнелия апостолом Петром и Крещение евангелистом Иоанном философа Кратона. Все эти изображения пояснены надписями. На горельефе, представляющем Крещение Господне, вода Иордана, как и на раннехристианских памятниках, поднимается вверх перед Спасителем, образуя как бы покров для него. Расположение групп хорошо обдуманно в пластическом отношении. Волосы воспроизведены без архаических кольцеобразных завитков, мягкими волнистыми линиями. Складки падают натурально. Фигуры вполне управляют своими движениями. И здесь перед нами искусство почти классическое.



Рис. 174. Бронзовая купель в церкви св. Варфоломея в Люттихе.
По Боде

Живопись

По-видимому, также и стенная живопись расправила свои крылья на юге от Луары раньше, чем на севере. Можно с достаточной ясностью проследить, как влияние некоторых росписей из самых северных частей Южной Франции распространилось по ту сторону Луары. Так, например, основываясь преимущественно на орнаментике, полагали, что стиль стенной живописи в Сен-Савэне снова обнаруживается в небольшой церкви в Монтуре (деп. Луары и Шера), хотя спокойные фигуры Христа Вседержителя, которыми украшены три ее абсиды, лишь с трудом можно сравнить с оживленными изображениями сен-савэнской церкви. Как бы то ни было, северофранцузская живопись XII столетия представляется нам более самостоятельной в грациозных, стремящихся к свободе формах картин

библейского содержания, написанных на стенах церкви в Пти-Кевильи, близ Руана. Успех изображения фигур заметен здесь особенно в прекрасно сохранившейся круглой картине «Бегство в Египет». Что касается стиля первых годов XIII столетия, то с ним можно познакомиться, например, по фрескам в церкви Сен-Крепен в Эвроне (деп. Майенн). В ней середину свода занимает изображение Христа в мандорле, окруженное символами евангелистов; с обеих его сторон – коленопреклонные святые. Композиция этого изображения симметрична и не лишена торжественности; типы довольно общи, но контуры становятся определеннее: уже чувствуется приближение нового века. В северо-французской живописи на стекле, в противоположность немецкой, преобладали синие и красные фоны, иногда производившие фиолетовый общий тон. По литературным источникам, церковь Сен-Реми в Реймсе уже во второй половине X столетия имела в окнах цветные стекла с фигурными изображениями. Сохранившиеся северофранцузские расписные стекла XII столетия украшают соборы городов, расположенных большой дугой от Пуатье через Анжер, Ле-Ман, Шартр, Сен-Дени, Сен-Кантен и Реймс до Шалона-на-Марне. Самыми древними из них Ман признал некоторые круглые изображения и Распятие на окне из старого Шалонского собора, разрушенного в 1230 г. Но большинство исследователей придерживалось мнения, что наиболее древние французские произведения этого рода – дошедшие до нас лишь во фрагментах цветные стекла романского собора в Ле-Мане, разрушенного в 1136 г. Это остатки изображения «Вознесение Господне», относящегося, вероятно, еще к XI столетию. XII столетию принадлежит окно этого собора с изображением мученической кончины св. Гervasия и Протасия; краски здесь очень яркие, рисунок спокойно жесткий, в

стиле того времени. Ряд великолепнейших расписных стекол романско-французского стиля был изготовлен в середине XII столетия по заказу аббата Сугерия для его церкви в Сен-Дени; их уцелевшие остатки, например окно с изображением родословного древа Христа (Иессеево окно), теперь снова помещены в этой церкви. Среди расписных стекол, перенесенных из старого романского Шартрского собора в позднейший раннеготический, находятся также «окно Иессея» и круглые стекла с изображениями на сюжеты из земной жизни Спасителя (рис. 175), замечательными по простоте контурного рисунка, отсутствию в нем излишних подробностей и гармоничности красок. В Северной Франции сохранилось также самое замечательное из дошедших до нас произведений романской монументальной живописи, примененной к промышленным производствам. Мы имеем в виду знаменитый стенной ковер, хранящийся в музее города Байе. Его длина – не менее 70 метров, а ширина – 50 сантиметров, он вышит цветным гарусом по полотну. Изображенные на нем многочисленные, непрерывно следующие одна за другой сцены представляют завоевание Англии норманнами. Кто ожидал бы найти в этих изображениях правильный рисунок, исправную перспективу и натуральность аксессуаров, тот выказал бы свое незнание с искусством XI столетия, в конце которого вышит этот ковер. Тем не менее все события представлены на нем живо и достаточно ясно, и когда его краски были еще невыцветшими, вероятно, он был очень эффектен в декоративном отношении.



Рис. 175. Бегство в Египет. Часть романского витража в Шартрском соборе. По Жели-Дидо и Лафилле

Но всего лучше мы знакомимся с французской живописью рассматриваемой эпохи по миниатюрам Северной Франции, где Париж все более и более становился средоточием европейской письменности. Весьма сильный упадок виден в миниатюрах рукописи Комментария Гемона к пророку Иезекиилю, изготовленной около 1000 г. Гельдриком, монахом аббатства Сен-Жермен-де-Пре, впоследствии аббатом Оксеррского монастыря (находится в Парижской Национальной библиотеке). Краски, которыми кое-где заполнен условный контурный рисунок, тусклы и нечисты. Сами контуры начерчены неуверенно и ошибочно. Лучше исполнены миниатюры роскошно украшенной рукописи Служебника XII столетия, происходящей из аббатства Сен-Дени и хранящейся также в Парижской Национальной библиотеке. Фигуры в них еще длинные и малоподвижны, на овальных лицах носы обозначены обычным полукругом, глаза чрезвычайно малы, высокие брови нарисованы совершенно каллиграфически; но контуры становятся более человеческими, а раскрас-

ка более полной. Дальнейший шаг вперед представляют миниатюры Служебника 1150 г. в библиотеке города Лана. Полный переход к готическому стилю можно видеть в миниатюрах написанного около 1220 г. молитвенника в библиотеке Парижского Арсенала – рукописи, украшенной изображениями месяцев года на золотом фоне, исполненными уже в характере бытовых сцен. Норманнское иллюстрирование Псалтырей, самостоятельно разрабатывая приемы утрехтской Псалтыри (см. рис. 108), достигло, как мы увидим, особенно цветущего состояния в Англии. Эмалевая живопись (романская выемчатая эмаль) развивалась на севере Франции независимо от Лиможа, преимущественно в Вердене, искусство которого мы не можем отделить от французского, несмотря на то что этот город присоединен к Франции только в 1644 г. Главное произведение верденской эмали – так называемый Верденский алтарь в Клостернейбурге, близ Вены. Важнейшая его часть – обшивка освященной в 1181 г. кафедры, украшенной первоначально 45 пластинами, на которых изображены новозаветные события и соответствующие им ветхозаветные. Более богатая красочная гамма этих эмалей с господствующим в ней красным цветом достаточна для того, чтобы признать эти произведения французскими: в немецких, рейнских эмалях того же времени преобладают более холодные, зеленовато-голубые тона. Уже в ту пору там, где было распространено французское племя, проявлялись проблески особого французского вкуса.

3. Искусство Испании и Португалии

Архитектура

В продолжение всего рассматриваемого нами периода времени северной, христианской половине Пиренейского полуострова противостояла южная, арабская половина, как чуждый и враждебный, замкнутый в себе мир. Молодым северогерманским королевствам, Леону, Кастилии, Наварре и Арагону, приходилось вести ожесточенную борьбу за свое существование и между собой, и с маврами. Борьба с последними породила рыцарство. Знаменитый Сид (Родриго Диас из Кастилии), завоевавший в 1094 г., хотя только на время, Валенсию, воспевается в испанской поэзии как воплощение всех рыцарских, христианских, национальных добродетелей. Последователи ислама еще в XII столетии были изгнаны из Северной Испании, но только в середине XII столетия отгеснены до Гранады. Разумеется, победы христиан над поклонниками Магомета были ознаменованы на испанской земле сооружением более обширных и более роскошных, чем прежде, церквей. В конце XI столетия испанское зодчество стало подниматься на значительную высоту в смысле стильности и великолепия его произведений. Образцы доставляла ему, как и прежде, южнофранцузская архитектура, но иногда в плане испанских церквей отражались также ломбардское и немецкое влияние, а в орнаментике – влияние мавританское. В эту пору базилика с плоским покрытием уже исчезла из испанской архитектуры. Южнофранцузский коробовый свод, замененный и в Испании крестовыми сводами всего раньше в боковых нефках, в главном нефке соборов удержался довольно надолго. Крестовый свод встречается иногда в куполообразной форме, свойственной

стилю Плантагенетов (см. рис. 164), но часто также и в своем чистом ломбардском и немецком виде, и далеко не столь скоро, как во Франции, перестала употребляться для него полуциркулярная арка, которая и здесь уступила место стрельчатой арке сперва в конструктивных частях церквей.

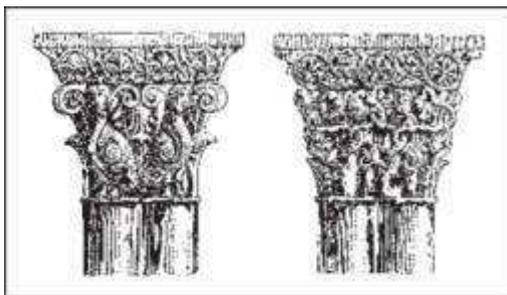


Рис. 176. Капители колонн в церкви св. Мартина в Сеговии.
По Дегио

Как на одну из чисто испанских особенностей более древнего романского храмостроительства должно указать на циркулярно-арочные галереи (см. рис. 79), образующие род портика на одной из продольных сторон церкви или даже на обеих сторонах; другая, более поздняя особенность состоит в том, что хор, окруженный высокой загородкой, перемещается в продольный корпус и образует в нем, по выражению Юсти, как бы церковь в церкви, остальное же пространство почти сводится к обходу вокруг хора. Утрату живописного вида со стороны входа в хор несколько вознаграждают большей частью роскошно разделанные купола или башни над средокрестием. К числу древнейших из особенно значительных романских церквей Испании, в которых покрытие среднего нефа коробовым сводом, по крайней мере, предполагалось,

принадлежит церковь св. Мильяна в Сеговии – базилика очень простая, со средним нефом, отделенным от боковых нефов попеременно столбами и коринфскими колоннами, со средокрестием, увенчанным низкой квадратной башней, и с циркульно-арочными галереями на продольных сторонах.

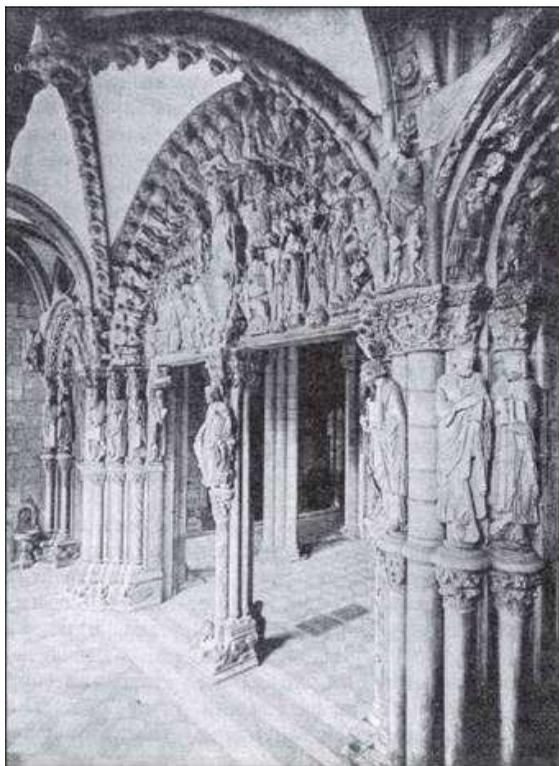


Рис. 177. Притвор церкви в Сантьяго-де-Компостела.
По Юнггенделю и Гурлитту

Из прочих романских церквей Сеговии заслуживают упоминания: С.-Веракрус (1150), двенадцатиугольное центральное сооружение, напоминающее собой высеченную в скале купольную иерусалимскую цер-

ковь; церковь св. Мартина (1180), сооружение, в котором любопытны роскошно орнаментированные животными и растительными мотивами капители двойных колонн ее притвора на продольной стороне (рис. 176), и церковь Сан-Эстебан (1210), с очень благородной по пропорциям пятиэтажной, не суживающейся кверху колокольней, снабженной циркулярными окнами.

Также к самым древним церквям Испании, крытым коробовыми сводами, принадлежат Сан-Педро в Уэске и Сан-Исидоро в Леоне, боковые нефы которых имеют уже крестовые своды. Самая великолепная церковь этого стиля – знаменитый собор в Сантьяго-де-Компостела (рис. 177), по своему плану походящий скорее на турецкую церковь св. Мартина, чем на церковь св. Сатурнина в Тулузе. В этом соборе особенно достойно внимания сильное развитие хора, снабженного круговым обходом и венцом пяти капелл. Как продольный корпус, так и трансепт – пятинефные. Боковые нефы покрыты крестовыми сводами, а их эмпоры – полукоробовыми. Повсюду господствует циркулярная арка, отчасти вытянутая в мавританском роде. Особенно красив трехнефный притвор, крытый слегка стрельчатыми крестовыми сводами и заключающийся между двумя башнями западного фасада. В этом храме, сооруженном, вероятно, французским зодчим, Испания обладает одним из самых величественных и вполне законченных в художественном отношении архитектурных памятников XII столетия. Древнейшие церкви Барселоны и Хероны покрыты также еще коробовыми сводами; но кое-где, как, например, в красивой церкви Коруньи, эти своды заостренные, как во Франции. Одна из самых замечательных романских церквей – Сан-Висенте в Авиле, высокогорном городе, обнесенном хорошо сохранившимися романскими стенами с 9 во-

ротами и 85 башнями. Продольный корпус этой церкви покрыт уже весь крестовыми сводами, тогда как трансепт с обеих сторон восьмигранного купола имеет еще коробовые своды. Любопытен также в раннеготическом авильском соборе романский хор, огромное среднее полукружие которого, выступающее за городскую стену, превращено в укрепление с окопом и бойницами. Среди больших, вполне покрытых крестовыми сводами испанских церквей одна из самых значительных – старый собор в Саламанке. Сооружение этой церкви, аркады которой стрельчатые, а окна циркульно-арочные, длилось с 1120 г., но было совершенно окончено только в XIII столетии. Ее крестовые своды с нервюрами имеют куполообразную форму, характерную для стиля Плантагенетов. Надстройка над средокрестием, переходящая в шестнадцатигранный купол с нервюрами, как внутри, так и снаружи, особенно обильно разделана циркульно-арочными окнами и фальшивыми галереями. Роскошно декорированную башню над средокрестием имеет также монастырская церковь в Торо. Огромные соборы в Лериде, Туделе и Таррагоне, сооруженные в XIII столетии, содержат в своей архитектуре характерные элементы уже раннеготического стиля – крестовые нервюры и стрельчатые арки. С последовательно проведенной системой сводов и стрельчатых арок, но еще без арк-бутанов испанская ранняя готика впервые проявляется в церкви цистерцианского монастыря в Веруэле. Таким образом, в Испании судьба зодчества была та же, что и во Франции. Почва для готического мирового стиля, воцарившегося и здесь с середины XIII столетия, была подготовлена. Португальская архитектура занимающего нас времени представляет немного отличий от испанской. Не надо забывать, что Португалия только с 1140 г. стала свободным, не зависимым от Испании королевством. Из

чисто романских церквей Португалии прежде всего надо указать на одно сооружение базиличного типа и на одно центрального типа; оба они, с их толстыми, зубчатými вверху стенами, по своему виду походят больше на крепости, чем на церкви. Первое из этих сооружений – знаменитый старый собор (Se Velha) в Коимбре, построенный в середине XII столетия; это трехнефная базилика со столбами, крытая коробовыми сводами, с тремя параллельными восточными полукруглыми нишами и нервюрным куполом над четырехгранной башней средокрестия, украшенной внутри небольшими циркульно-арочными галереями. Второе – центральная церковь в Томаре, замке рыцарей Иисуса, построенная в 1162 г. Восьмиугольная двухэтажная средняя часть этого здания окружена восьмиугольным снаружи, покрытым коробовыми сводами обходом такой же высоты, как и эта часть. Напротив того, трехнефная церковь зальной системы в цистерцианском аббатстве в Алькобасе (освященная в 1222 г.), с роскошным венцом капелл позади двойного хорового обхода, производит впечатление уже строгой раннеготической постройки. Куполообразные крестовые своды ее продольного корпуса приближаются непосредственно к западно-французской архитектуре (см. рис. 155 и 164); но общий характер этой церкви – бургундский. Цистерцианцы и здесь явились первыми провозвестниками готического стиля, которому Португалия обязана несколькими сооружениями, пользующимися большой известностью.

Скульптура и живопись

Вместе с французской архитектурой проникла в Испанию также и французская монументальная пластика. Художники-испанцы, пробовавшие свои силы в скульптуре, первое время не поднимались выше уровня неуклюжих и грубых попыток; лучшие произведения исполнялись, по-видимому, французами. Однако ученые, в том числе Пассаван и Рачинский, относились к монументальной пластике Пиренейского полуострова чересчур сурово. Следовало бы изучить ее источники с большим вниманием, чем это делалось до сих пор. В скульптурах капителей некоторых испанских галерей клуатров XII в. впервые проявляется смелая, часто дико фантастическая оживленность. Особенно богаты фигурами животных листовенные орнаменты галерей клуатров в монастырях Сан-Хуан де ла Пенья в Уэске и Сан-Кугат-дель-Валье близ Барселоны; но всего пышнее украшена скульптурами галерея клуатра при Таррагонском соборе (начала XIII столетия), на входных дверях которой изваяны Рождество Христово и Поклонение волхвов, тогда как капители ее колонн украшены такими изображениями, как, например, погребение мышей и кошек или петушиный бой. В высшей степени разнообразна североиспанская фасадная скульптура. К древнейшим и вместе с тем наиболее топорным изображениям этого рода принадлежат две парные фигуры святых – фриз с ангелами, играющими на музыкальных инструментах, и фриз со знаками зодиака в церкви Сан-Исидоро в Леоне, по сторонам главной двери и над входом. Здесь как бы снова ожил фронтальный стиль архаического греческого искусства (см. т. 1, рис. 269). Более свободно, в духе антикизирующей прованской пластики рассматриваемого времени, исполнен богатый фигурами фасад церкви Сан-Мигель в

Эстелье (в Наварре). На тимпане изображен Христос во славе. Фигуры пяти архивольфов размещены подобно тому, как в портале церкви Сивре, – будто падающими. В сильно вытянутых фигурах святых на колоннах стрельчатого портала церкви Санта-Мария ла Реаль в Сангуэсе (в Арагоне) отражается влияние шартрской школы. Все эти произведения исполнены еще во второй половине XII столетия. Концу этого столетия принадлежит циркульно-арочный портал церкви Сан-Висенте в Авиле, на среднем столбе которого изваян Христос Вседержитель. Десять очень эффектных фигур святых на колоннах боковых уступов портала выполнены свободно и оживленно, хотя их движения несколько скованны. На порталах испанских церквей чаще, чем во Франции, встречается расположение фигур на архивольфах по радиусам, или концентричное, причем они прикасаются ногами к внутреннему, а головами к наружному краю арки. Такое расположение мы находим, например, на портале коллегиальной церкви в Торо в Старой Кастилии, а также на главном портале (Пуэрта де ла Глория) собора Сантьяго-де-Компостела. Мастер, построивший и украсивший изваяниями (в 1180 г.) притвор этого собора (см. рис. 177), назывался Маэстре Маттео. Как сама эта церковь копия церкви св. Сатурнина в Тулузе, так и ее порталная скульптура близка к тулузскому стилю. Все три портала, вдающиеся вовнутрь притвора, образуют одно величественное скульптурное целое, содержание которого – Страшный Суд. В среднем тимпане изображен Христос во славе, среди апостолов и святых; в левом тимпане представлено блаженство праведных, в правом – муки грешников. На среднем столбе среднего портала изваян покровитель церкви св. Иаков Компостельский. Боковые колонны украшены статуями других святых. Лучеобразно расположенные фигуры

главного архивольта – 24 апокалипсических старца. Общий характер этих величественных скульптур – романский, но в них уже заметна доля реализма, свойственного готическому стилю. В мелких произведениях испанской пластики рассматриваемой эпохи, среди которых выделяются золотые изделия, чаще, чем в религиозной скульптуре, отражается мавританское влияние и встречаются мавританские мотивы. Любопытна большая чаша в церкви аббатства Санто-Доминго де Силос в Бургосе, изготовленная в третьей четверти XI столетия; она украшена филигранными⁴ орнаментами в виде волнообразных линий, цепочек или в форме буквы S вокруг подковообразных арок. В отношении живописи прежде всего заслуживают внимания открытые в разных местах Испании остатки романских стеновых росписей. К числу лучших испанских церковных фресок принадлежат фигуры апостолов в нише небольшой мавританской церкви Кристо де ла Луз в Толедо; но самые полные и интересные из этих произведений – исполненные между 1180 и 1244 гг. фрески на своде капеллы Сан-Исидоро в Леоне, превращенной в королевскую усыпальницу (Королевский Пантеон). Сцены Евангелий и Деяний апостольских, знаки зодиака и аллегорические изображения месяцев года, начертанные темными контурами и лишь слегка иллюминированные, выполнены в строгом стиле эпохи. Испанских рукописей романского времени, украшенных миниатюрами, сохранилось довольно много. И в этих иллюстрациях мавританские орнаментальные мотивы проникают в христианское искусство. Особенно попу-

⁴ Филигранной работой, или филигранью (от лат. *filum* – нить, *granum* – зерно), называется вид ювелирной техники, изготовление художественных изделий, образуемых тонкой золотой или серебряной зерновой, то есть превращенной в ряд мелких зернышек, проволокой.

лярна подковообразная арка. Фигуры нарисованы еще неуклюже: руки и ноги непропорциональны между собой. Что касается красок, то синяя по большей части заменяется фиолетовой или пурпурной, наряду с которой используется желтая. Фон вначале белый, потом цветной, нередко желтый вместо золотого, иногда также полосатый. В «Псалмах Давида» (рукопись Мадридской исторической академии) одна миниатюра, изображающая битву рыцарей с маврами, свидетельствует об испанском происхождении этого манускрипта. Написанный в 1109 г. «Комментарий Беата, пресвитера, к откровению апостола Иоанна», в Британском музее, содержит в себе большое количество миниатюр, скопированных очень просто; фигуры в них бесформенны, складки одежда имеют вид спиральных линий. В таком же угловатом и жестком, почти каллиграфическом стиле иллюстрирована рукопись Апокалипсиса, хранящаяся в Мадридской исторической академии, прежде ее относили к X столетию, тогда как на самом деле она изготовлена приблизительно в 1050 г. Несколько более искусными представляются, на наш взгляд, миниатюры «Комментария к Апокалипсису» в Мадридской Национальной библиотеке; и в них наряду с особенно густой красной, коричневой и зеленой красками постоянно встречается яркая лимонно-желтая. Черноконтурные миниатюры Библии 1240 г., в библиотеке Мадридской исторической академии, имеют уже золотой фон, но в их рисунке еще явно выкажется романский стиль, образовавшийся на почве пришедшего в упадок античного искусства.

4. Искусство Англии

Архитектура

Гастингская битва (1066) решила судьбу не только английского королевства, но и английского искусства. Одновременно с норманнскими войнами старую землю англосаксов наводнило норманнское духовенство, и вместо англосакских церковных построек, отчасти каменных, отчасти деревянных, по всей стране быстро распространились роскошные каменные церкви норманно-романского стиля, которые, однако, вскоре приняли и стали развивать в своей архитектуре некоторые отдельные черты, обуславливаемые англосакскими традициями. Англичане делили историю своей архитектуры на много периодов; Шарп, например, насчитывал их до 1550 г. семь, но фазы развития этой архитектуры легко укладываются в рамки и нашего деления. Об английских соборах со времени выхода в свет сочинения Бриттона было написано много исследований. Особенную прелесть этих храмов, так же как и прелесть Пизанского собора, составляет их открытое расположение. Место, на котором они построены, как правило, бывает обнесено каменной оградой. В их планах характерна значительная длина хора, представляющего собой продолжение трехнефного продольного корпуса за сильно выдающийся своими концами и отодвинутый почти к середине здания трансепт. Характерно также прямо срезанное окончание хора, которое, однако, делается типичным для английской церковной архитектуры только в пору господства готического стиля. По своей внутренней архитектуре эти монументальные романские храмы Англии – норманнские церкви с циркульными арками, эмпорами, трифориями, сильно расчлененными столбами и плоскими, часто гармонично

раскрашенными и вызолоченными балочными потолками, которые здесь, лишь за единственным исключением, употребляются постоянно. Соответственно большой длине церкви этого стиля горизонтальное направление подчеркнуто карнизами и разделительными полосами, тянущимися в несколько рядов вдоль стен и огибающими выступающие из них полуколонны. Кроме собственно базилик с колоннами сооружались церкви с толстыми, массивными столбами, напоминающими собой колонны; эти постройки по своей архитектуре, как полагал Дегио, приближаются скорее к древнесакским, чем к норманнским образцам. Башни в Англии редко соединены в группы; чаще всего над зданием высится только одна четырехгранная башня, венчающая собой средокрестие, обычно оканчивающаяся вверху горизонтально и усаженная зубцами. Западные фасады очень разнообразны, но кроме них и продольные стороны, как правило, разделаны снаружи аркадами. По своему общему характеру эти церкви роскошны, но несколько угловаты и грузны; то же самое можно сказать и о деталях их архитектуры. Из капителей в противоположность материковому норманнскому стилю в Англии преобладает кубовидная капитель, принимающая совершенно особенные формы, которые редко встречаются на континенте. Любимые формы – трубчатая и сборчатая капители (рис. 178), в которых боковые поверхности куба разбиты на две полукруглые площадки или на большее их число. Тимпаны и профили арок, пандантивы и колонны обильно украшены жесткими, суровыми орнаментами. В эпоху, питавшуюся самыми различными традициями, здесь удержались древние орнаментальные мотивы – растительные завитки, чешуи, плетенка, спирали, зигзаги и другие формы, которым умышленно придавался характер некоторой хрупкости.

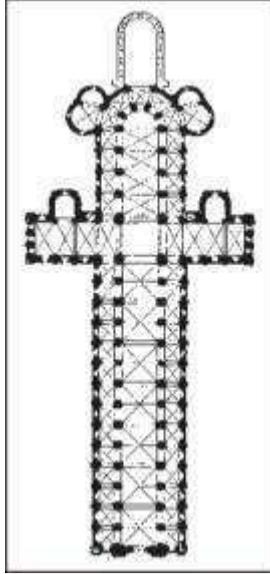


Рис. 179. План Норвичского собора. По Руприх-Роберту

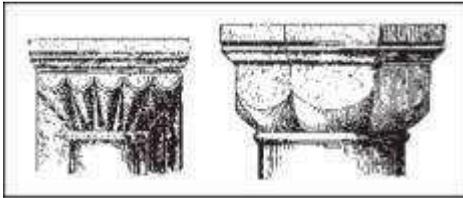


Рис. 178. Англонорманнские капители столбов.
По Руприх-Роберту

Сохранившиеся соборы англо-норманнского стиля – это Винчестерский (1079–1093), Норвичский (строившийся с 1096 г.), Илский (1082–1174) и Питерборский (1140–1193), подпираемые сильно расчлененными столбами. Двенадцатипролетный продольный корпус тяжелого Винчестерского собора производит впечатление длинной галереи, уставленной

столбами; от его романской архитектуры не сохранилось ничего, так как он был перестроен в позднеготическую пору. Наоборот, продольный корпус Норвичского собора (рис. 179), разделенный на четырнадцать компартиментов, еще остается, за исключением его среднего нефа, впоследствии получившего сводчатое покрытие, образцом чисто норманнской архитектурной системы. Знаменитый собор в Или, трехнефный продольный корпус которого пересечен, как и продольный корпус Винчестерского собора, трехнефным трансептом, вполне сохранил норманно-романские формы своей стройной, благородной архитектуры только в поперечных нефях. Первоначальный фасад Илиского собора (рис. 180), над полуциркульными аркадами которого поднимались высокие зубчатые башни, подобные башням замка, был также перестроен в позднейшее время. Из этих четырех больших базилик со столбами наиболее чистый норманнский характер имеет еще и теперь собор в Питерборо. Его продольный корпус сохранил свою первоначальную архитектуру, сходную с архитектурой собора в Или, а средний неф – свой старый деревянный потолок. Общий характер интерьера этого собора (рис. 181) – суровый, романский, но стрельчатоарочный фасад с его тремя огромными, во всю высоту нефа, входными арками, ведущими в роскошно отделанный, также стрельчато-арочный, притвор – уже вполне готический.

Переход к церквям с круглыми столбами представляет собой восстановленная в чисто норманнском стиле церковь аббатства в Вальтгеме, с ее тяжелыми, но живописно чередующимися между собой столбами и колоннами, со сборчатыми капителями и зигзагообразными арками.

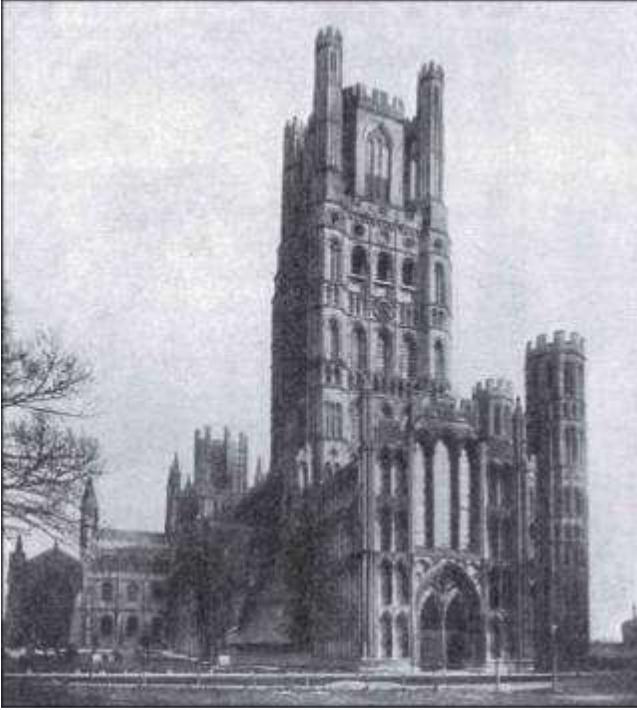


Рис. 180. Собор в Или с западной стороны. С фотографии Фриса

Настоящие церкви с круглыми столбами обычно менее массивны, чем большие соборы вообще с многогранными столбами. Плоские потолки в этих церквях более органически связаны с остальными частями постройки, потому что в них нет, как в Норвичском и других подобных соборах, прилепленных к стенам и столбам полуколонн и служебных колонн, тщетно заставляющих ожидать сводов. Из церквей этого рода можно указать на церковь св. Варфоломея в Лондоне и на схожие с нею церкви в Глостере, Колчестре, Керкулле и Карлайле, а также на церкви в Келсе и Джедберге, в Шотландии, находящиеся теперь в развалинах. Всем этим англо-романским зданиям, имевшим перво-

начально плоское покрытие, может быть противопоставлен как образец сводчатой норманнской базилики великолепный Дергемский собор, сооруженный в 1093–1128 гг. Вся его архитектура свидетельствует о том, что вначале предполагалось для него сводчатое покрытие, хотя сохранившиеся прямоугольные и стрельчато-арочные крестовые своды с нервюрами построены только в 1233 г. В этом соборе сильно расчлененные столбы в виде пучков колонн чередуются с толстыми и короткими колоннами, даже стержни которых, отчасти обвитые спиральными желобками, покрыты грубыми норманнскими орнаментами.



Рис. 181. Интерьер собора в Питерборо. С фотографии Фриса

Стрельчатая арка введена в употребление в Англии, по-видимому, также цистерцианскими монахами. Но тогда как цистерцианские церкви континента своей конструкцией сводов представляют переход к готике, такие английские церкви и в тех случаях, когда их арка-

ды стрельчатые, остаются с плоскими деревянными потолками. При этом, например, в Фаунтенсе, церковь которого имеет круглые столбы и еще циркульно-арочные окна, боковые нефы перекрыты поперечными коробовыми сводами, в керкстольской же церкви, также с циркульноарочными окнами, – крестовыми нервюрными сводами, опирающимися на кронштейны. Плоскокрытые церкви в Байленде и Уитби отличаются внутри стрельчатой архитектурой; но в них самые нижние окна, приходящиеся вровень с землей, заканчиваются полуциркульными арками. Таким образом, если не принимать во внимание плоских потолков, существование которых является не соответствующим прочим условиям, мы и в английских цистерцианских церквях XII столетия находим ясно выраженный переходный стиль. Одновременно этот стиль стал выказываться также в архитектуре больших соборов, а затем быстро, раньше, чем в Германии, развился в раннеготический стиль, называемый в Англии раннеанглийским (Early English). Английские зодчие учились у полуготовой французской готики и поэтому получили возможность свободно развивать готический стиль дальше по собственному художественному вкусу. Со всем особое место должно быть отведено своеобразной круглой церкви ордена тамплиеров в Лондоне (St. Mary's Church), построенной в 1185 г. в норманнском стиле, но с некоторыми уже стрельчато-арочными мотивами в хоре, а в 1240 г. снабженной чисто готическим (хотя и раннего стиля) хором. Переходный стиль воплощен всего ярственнее в грузной церкви аббатства Мальмсбёри. Первой действительно готической постройкой в Англии был хор Кентерберийского собора, возведенный в 1174 г. французским зодчим Вильгельмом Санским, поэтому нет ничего удивительного в том, что этот хор очень похож на хор Санского собо-

ра. Затем с 1184 г. были реставрированы в раннеанглийском стиле, который здесь впервые в Англии использовал наружные арк-бутаны, западные части Чичестерского собора. Концу XII столетия принадлежит упомянутый уже нами монументальный и оригинальный фасад собора в Питерборо. В 1190 г. начат постройкой хор Линкольнского собора, первоначально имевший необычную для Англии закругленную форму с тремя расходящимися по радиусам капеллами, но потом, в следующем столетии, получивший прямоугольное окончание. Продольный корпус Питербороского собора (1209–1235), по мнению Дегио, быть может, самое совершенное произведение вполне сформировавшейся английской ранней готики. Здесь впервые появляется совершенно новая особенность английской готики – так называемые звездчатые своды, получаемые посредством веерообразного расположения увеличенных в числе нервюр крестового свода. В то же время, как и Питербороский собор, сооружен собор в Уэльсе, фасад которого Шназе считал самым красивым фасадом в Англии, быть может, потому, что его вид с двумя западными башнями очень сильно напоминает готические фасады церквей континентальной Европы. Внутри собор отличается благородной простотой, но производимому впечатлению вредит отсутствие связи между сводами (их нервюры опираются на кронштейны, помещенные высоко) и сложными столбами, из которых не исходят нервюры. Самым характерным и прекрасным произведением английской ранней готики остается для нас Солсберийский собор, который внутри своей широкой, обсаженной зеленеющими деревьями оградой образует тихий, обособленный художественный мир. Восточные части этого собора были построены в 1220–1250 гг., продольный корпус сооружен несколько позже, а башня над средокрестием,

с ее исключительно высоким и тонким шпилем (высочайшая английская колокольня!) — только в XIV столетии. Более новые части этого здания сооружались в стиле старых, вследствие чего все оно как бы задумано сразу. Трехнефный продольный корпус пересечен двумя трансептами. Хор оканчивается прямоугельно, так же как и выступающая из него, с восточной стороны, квадратная в плане капелла, которая, как и в других английских церквях, называется капеллой Богоматери (Lady Chapel). Узкие стрельчато-арочные окна, которые в Англии называются ланцетовидными, соединены в группы: в боковых нефгах по два вместе, в верхних стенах — по три. Сложные столбы старейших восточных частей собора имеют часто встречающуюся в Англии особенность, а именно: их круглые стволы обставлены каждый четырьмя свободно стоящими тонкими и стройными колонками, исполняющими функцию служебных колонн; в капелле Богоматери эти тонкие, напоминающие собой новейшую железную конструкцию колонки выдвинуты к середине капеллы. Плоские чашевидные капители орнаментированы растительными стеблями, с которых свешиваются одиночные стилизованные листья, не похожие на аканфовые. Абака и база — круглые. Место зигзагов норманнского стиля занимает ряд своеобразных, сильно выдающихся вперед четырехлистников; так как эти последние отчасти похожи на зубы, то их называют зубовидным орнаментом или собачьими клыками (Dogteeth). Ажурная резьба из камня (Masswerk) или совершенно отсутствует — даже в окнах, или играет очень скромную роль; равным образом наружные аркбутаны на продольных сторонах здания находятся еще в период образования. О Солсберийском соборе автором настоящего сочинения было написано в 1879 г.: «Снаружи это образцовое создание ранней готики, из-

вестной под названием Early English, отличается чрезвычайным благородством и красотой, но по своей архитектуре и общему плану оно скорее романская, чем готическая церковь. Во всяком случае, Early English имеет еще много общего с немецким переходным стилем, что не мешает ему быть стилем вполне самобытным, стрельчато-арочным стилем, который заботится не столько о единстве конструкции, сколько о декоративном применении стрельчатой арки».

Скульптура и живопись

В Англии после норманнского завоевания изобразительные искусства достигли процветания не так быстро, как архитектура. Уже искусство французской Нормандии, как мы видели, принимало очень слабое участие в развитии фасадной пластики. Нормандское зодчество Англии не пыталось превзойти его в этом отношении. Романские скульптуры, встречающиеся на некоторых порталах, как, например, на южном портале Илского собора, бедны по содержанию и грубы. Сравнительно богаче скульптурами южный портал неоконченной церкви аббатства Мальмсбёри, украшенный рельефами библейского содержания, фигурами животных и изображениями месяцев года – произведениями бесформенного стиля. Один только изданный в 1851 г. Коккериллем, но с того времени сильно выветрившийся, широкий западный фасад Уэльского собора, украшенный как в вертикальном, так и в горизонтальном направлении рядами простых стрельчато-арочных балдахин, является образцом полной, хотя и недостаточно связанной декорации: помимо отдельных статуй, помещенных под упомянутыми балдахинами, и изображения Страшного Суда на среднем фронтоне его украшает целый ряд рельефов, представ-

ляющих библейские сюжеты. Формы в этих рельефах романские, но еще довольно неуклюжие, несмотря на то что фасад сооружен немногим раньше 1250 г., следовательно, в самом конце рассматриваемой нами эпохи. Надгробные памятники и купели еще в XII столетии не обходились вполне без скульптурных украшений. Из английских надгробных изваяний, для знакомства с которыми лучшим пособием было старое сочинение Стотгарда, к числу наиболее ранних принадлежат изваяния епископов Роджера (ум. в 1139 г.) и Джослина (ум. в 1184 г.) в Солсберийском соборе. Эти изображения выполнены плоским рельефом, грубо и безжизненно; их головы – самого общего типа; в них еще нет и признаков портретного сходства. Но с воцарением покровителя художеств короля Генриха III (1216) состояние скульптуры сразу изменяется. Предшественник этого государя король Иоанн изображен на памятнике в Уорчестерском соборе более свободно и жизненно, чем до этой поры обычно делалось в Англии. Подобно тому как король на этом памятнике представлен, впервые в английской надгробной скульптуре, с открытыми глазами, так и английское искусство начинает теперь открывать глаза. Характерны надгробные статуи английских рыцарей того времени, которые изображались со скрещенными ногами (мотив, встречающийся только в Англии), в кольчуге и довольно длинной неподпоясанной верхней одежде. Будучи независимы от какого бы то ни было церковного шаблона, эти изображения уже с первой половины XIII столетия, не достигая, правда, настоящего портретного сходства, в общем складе фигуры обнаруживают до некоторой степени стремление к свежести и натуральности. Характерен в этом отношении памятник Вильяму Лонгспи (ум. в 1238 г.) в Солсберийском соборе, фигура изображена с нескрещенными ногами; характерен

также, именно по скрещенным ногам фигуры, памятник Роберту де Роса (ум. в 1227 г.) в круглой церкви Тамплиеров в Лондоне, в которой сохранились и другие изваяния подобного рода. В прикладной пластике первое место должно быть отведено золотых дел мастерству. Англосакские сокровища, переплавленные в золото норманнскими завоевателями, известны нам только по преданию. Из произведений I в. после норманнского завоевания дошли до нас лишь немногие. В их числе особенно любопытен бронзовый золоченый подсвечник лондонского Соут-Кенсингтонского музея, изготовленный, как видно по надписи на нем, аббатом Петером Глочестерским (1104–1115). Этот подсвечник орнаментирован ленточной плетенкой чеканной работы, и на нем, между петлями плетенки, извиваются фигуры людей, преследуемых чудовищами. Здесь мы наблюдаем пережиток в романизованных формах древних ирландско-англосакских традиций. О живописи рассматриваемой эпохи можно сказать также очень немногое. Даже монументальная живопись на стекле представлена за это время весьма скудно. Красивые цветные стекла в окнах хорового обхода (1180) в Кентерберийском соборе принадлежат школе Сен-Дени. Рукописи по-прежнему снабжались рисунками; но своеобразная англосакская миниатюрная живопись (см. кн. 2, II, 2) угасла после норманнского завоевания, и прошло некоторое время, прежде чем английские монахи усвоили язык форм континентальной книжной живописи. Вскоре за тем они сумели, не выходя из круга этих форм, подняться в своих произведениях до оригинальности и значительного мастерства.



Рис. 182. Инициал из «Псалтыри Албани». По Гольдшмидту

Этим живописцам свойственно стремление к сочности и роскоши красок, а их искренность сказывается в простодушии, с каким они пользуются английскими мужскими и женскими типами. Для второй четверти XII столетия характерна хранящаяся в Британском музее иллюстрированная Библия, с сильными, хотя часто и неправильными рисунками, исполненными пером на синем фоне. Фантастические деревья в этих рисунках, имеющие вид арабесок, свидетельствуют о полном отчуждении художников от природы. Из более поздних произведений миниатюрной живописи пользуются известностью Служебник Робера Шампара, в Руанской библиотеке, великолепная Псалтырь Лейденской университетской библиотеки, список Комментария блаженного Иеронима к пророку Исаи, в Бодлеянской библиотеке в Оксфорде, и двухтомная Библия Парижской Национальной библиотеки. Но особенного внимания заслуживает Библия Парижской библиотеки св. Женевьевы – трехтомная рукопись, принадлежащая уже первой половине XIII столетия. Ее многочисленные изображения находятся только внутри инициалов; библейские события воспроизведены в грубых формах, и композиция этих изображений не свидетельствует о

том, что их исполнители были наделены богатой фантазией; в двух последних томах фигуры часто непомерно вытянуты в длину; фоны уже золотые, обведенные красными полосками. Предпочтение, оказываемое светло-желтой, серой и светло-зеленой краскам, сообщает этим рисунком светлую гармонию тонов, какая не встречается в миниатюрах континента. Особую ветвь норманно-английской школы XII столетия составляют иллюстрации Псалтырей. Довольно низко в художественном отношении стоит написанная между 1114 и 1116 гг. в монастыре Сент-Альбани, близ Лондона, и исследованная Гольдшмидтом «Псалтырь Альбани», хранящаяся в ризнице церкви св. Годегарда в Хильдесхайме: раскрашенные иллюстрации пером, так же как и изображения, исполненные кистью, своим схематичным, ради удобства, часто профильным рисунком говорят о забвении художниками англосакской добросовестной и тщательной техники предшествовавшего периода. В отношении содержания особенно поучительны помещенные внутри инициалов изображения сцен борьбы людей с животными (рис. 182), так как они, находясь в тесной связи с соответствующими местами псалмов, доказывают, что и аналогичные скульптурные изображения, столь часто встречающиеся на церковных порталах и капителях колонн того же времени, должны быть толкуемы в духе псалмопевца, то есть как олицетворения душевной борьбы. Миниатюры более поздних рукописей монастыря Сент-Альбани уже выше по техническому исполнению. Однако этот стиль слегка раскрашенных рисунков пером только в середине XIII столетия достиг своего наивысшего развития под руками английского монаха Маттиаса из Парижа. Из его произведений следует указать на «Историю короля Оффы», «Жизнь аббатов» и «Историю ангелов», в Британском музее. Особенной

похвалы заслуживает нарисованное пером и слегка пройденное кистью и красками изображение Богородицы в последней из только что упомянутых нами рукописей; в нем стиль, о котором идет речь, является в полном блеске. Но манускрипты этого рода характеризуют только одно из направлений, наряду с которым также и в Англии постепенно одерживала победу живопись густо кроющими красками на золотом фоне.

IV. Искусство Германии и соседних стран

1. Искусство Вестфалии и Саксонии

Введение. Архитектура

Немецкое искусство зрелого средневековья рисуется на богатом красками фоне сильной политической и религиозной борьбы. Эпоха 1050–1250 гг. началась при Генрихе III, по своему усмотрению назначавшем и сменявшем пап, наивысшим подъемом могущества Германской империи, которая, однако, вскоре за тем должна была идти в Каноссу: на эту эпоху приходится все славное, обильное крупными историческими фигурами, окутанное легендой царствование дома Гогенштауфенов – дома, который медленно, но неудержимо истекал кровью в непрерывных походах принадлежавших к нему императоров на далекий Восток, на прекрасный Юг и внутри империи. Эта эпоха, все еще окруженная блестящим ореолом, окончилась со смертью великого, страстно любившего искусство императора Фридриха II, чтобы вскоре смениться «временами безначалия, временами ужаса» (Шиллер). На этом фоне, окрашенном в цвета крови и железа, но оживленном серебряными цветами и золотыми нитями, в спокойном величии выступает немецкое искусство зрелого средневековья. На выработку этого искусства влияли многие условия; тем не менее интернациональный отпечаток, лежащий на этом искусстве, не оставляет никакого сомнения относительно вложенной в него национальной творческой силы. В оттоновское время немецкая образованность, хотя и в латинском одеянии, еще твердо стояла на собственных ногах; но со второй половины XI столетия она во многих своих областях подпала под влияние соседей, французской культуры. Брак Генриха III с Агнесой Пуату много способствовал

проникновению в Германию французской цивилизации. Затем кляунийцы и позже цистерцианцы подчинили себе религиозную жизнь Германии; даже роскошная немецкая поэзия развивалась под влиянием современной ей французской поэзии. «В долинах Прованса родились песни миннезингеров», — говорил Уланд. Однако в немецкой поэзии того времени при ближайшем ее изучении видна самобытная германская художественная мощь. Такие немецкие создания, как «Песнь о Нибелунгах» и «Гудрун», или такие чисто немецкие песни, как песни Вальтера фон дер Фогельвейде, не говорим уже о других, свидетельствуют о том, что немецкое средневековое искусство, как ни охотно шло оно в выучку к романцам, было очень далеко от того, чтобы скрывать черты своего национального облика. Романское искусство Германии всеми фибрами своего сердца искусство немецкое. С достаточной ясностью это выказывается не только в поэзии, но и в германской архитектуре. Великие традиции оттоновского времени, в котором, как мы видели, складывалось романское искусство Германии, продолжали действовать еще на протяжении почти целого столетия. Сохранившиеся в этой стране романские церкви, возникшие в своем нынешнем виде в рассматриваемую эпоху, обладают всеми теми признаками в их наивысшем и наиболее последовательном развитии, которые мы привыкли называть романскими. Несмотря на то, что некоторые главные их черты были выработаны много раньше, на отдаленнейшем христианском Востоке, а некоторые архитектурные детали заимствованы с соплеменного ломбардского юга, эти постройки по своему совершенно особенному характеру немецкие от фундамента до шпиля башни. Только в течение XII столетия, когда во Франции (см. рис. 167) готический стиль постепенно развивался органически, романское зодчество Гер-

мании стало воспринимать в отдельности те новые формы, которые – каковы крестовый свод с нервюрами, стрельчатая арка и система контрфорсов – во Франции быстро срослись в одно новое целое. Готика вошла в употребление в Германии лишь в начале последующего периода, то есть около середины XIII столетия. Таким образом, между романским и готическим стилями в Германии существовал действительно переходный стиль. То обстоятельство, что этот стиль, как справедливо заметил Дегио, во Франции был более оригинален и активен, а в Германии подражателен и пассивен, объясняется самой сущностью его эволюции в этих двух странах. Но немецкий переходный стиль применял чужие архитектурные формы так умело и с таким вкусом, что создал произведения, полные чарующей художественной прелести.

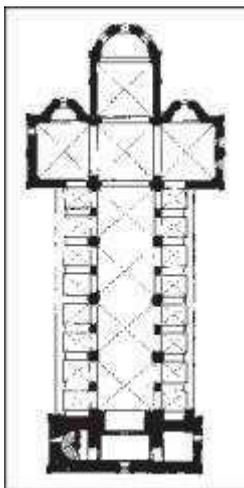


Рис. 183. План Брауншвейгского собора. По Гёзе

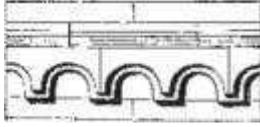


Рис. 184. Романский аркатурный фриз. С рисунка

Циркульно-арочный романский стиль Германии – самый последовательный из всех местных романских стилей; он всего полнее преодолел античные обычаи и с наибольшей ясностью спаял древнехристианскую традицию с севернороманским чувством стиля в одно новое, органическое целое. Прежде всего этот стиль уверенно овладел связной, составленной из квадратов системой плана, которую применял к делу особенно часто. В немецких церквях связной системы основной частью плана служит квадрат средокрестия; ему соответствует квадрат хора, к которому примыкает полукруглая абсида; затем, с обеих его сторон лежат два квадрата трансепта, и, наконец, к нему прилегают квадраты, образующие средний неф продольного корпуса (рис. 183). Так как боковые нефы имеют вдвое меньшую ширину, чем средний неф, то стороны их квадратов вдвое короче сторон квадратов среднего нефа. Эта связная система, при которой на углах больших средних квадратов часто помещались толстые четырехугольные столбы, а на углах меньших квадратов боковых нефов более легкие колонны, поддерживавшие поперечные подпружные арки (чередование подпор), в Германии довольно часто находила себе применение уже в плоскокрытых базиликах; но связной, в полном смысле этого термина, она является только при покрытии отдельных квадратов крестовыми сводами, поднимающимися над чисто полуциркульными арками и поэтому предполагающими одинако-

вую высоту устоев свода, одинаковую высоту шалыг⁵ и одинаковое арочное отверстие (см. рис. 150). Двойные хоры и двойные трансепты и в эту эпоху продолжают в Германии встречаться нередко. Кроме куполообразной, но снабженной деревянными стропилами башни над средокрестием, часто воздвигаются восточные и западные башни, заключающие в себе лестницы, то имеющие самый скромный размер, то вырастающие в красивые, высокие колокольни, покрытые пирамидальными или двускатными крышами.



Рис. 185. Немецко-романская колонна С рисунка

Большинство орнаментальных форм немецко-романского стиля мы уже встречали в ломбардском искусстве, многие из этих форм – в равеннском, а некоторые – даже в древнесирийском искусстве. Расчленение наружных стен в вертикальном направлении производилось посредством выступающих из стеной поверхности лопаток, изредка превращавшихся в контрфорсы, и фальшивых арок, охватывающих группы окон и продолжающихся затем на простенках, в горизонтальном же направлении – посредством аркатурных фризов (рис. 184) и тянущихся под карнизами

⁵ Шалыга – высшая точка арки или свода.

маленьких циркульно-арочных галерей, покоящихся на колонках. Обрамления и выступы входных дверей еще в продолжение всего XI столетия отличаются простотой. Только в XII столетии постепенно распространяются в Германии, проникая из Бургундии, более роскошные формы порталов, с идущими наискось и образующими прямоугольные уступы боковыми стенками, украшенными колоннами, полукруглыми валиками и, наконец, фигурами, и с отделкой внутренних поверхностей арок архивольтами.

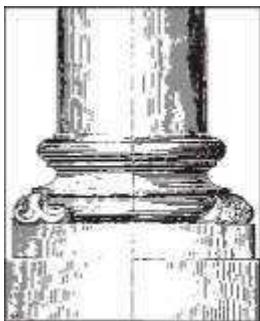


Рис. 186. Немецко-романская база колонны, снабженная угловыми листками. По Любке

В интерьере достойны внимания преимущественно формы колонн и сильно вытянутых, приставленных к столбам и стенам полуколонн, служащих опорами для подпружных арок. Стержни немецко-романских колонн, в большинстве случаев вырубленных из одного камня, обычно суживаются кверху, подобно античным колоннам, но только в переходную эпоху украшаются в середине кольцами. Их подножием служит древняя аттическая база, состоящая из двух валов и выкружки между ними (рис. 185). Эта база, вначале чересчур высокая и крутая, в период расцвета романского стиля получает вновь почти классические пропорции и затем, сделав-

пись упрюгой и гибкой, варьируется очень прихотливым образом. Пространство между четырехугольным илюнтотом и нижним валом базы заполняется скульптурным украшением, принимающим иногда форму животного или головы животного, а позже преимущественно форму красиво изогнутого листа – так называемого грифа или углового листка (рис. 186). Что касается капителей, то подражающая коринфской капитель с мотивом аканфа, свойственная каролингскому времени, становится все более и более редкой. Около 1050 г., то есть именно в то время, с которого мы начинаем наш обзор немецко-романского искусства, «в Германии, – как выражался Дегио, – повсеместно угасают античные воспоминания». Отдельные исключения только подтверждают эту истину. Средневековая листовная чашевидная капитель, из разновидностей которой особенной любовью пользовалась орнаментированная мотивами листовных почек, принадлежит в Германии к числу заимствованных форм, взятых переходным стилем из Франции. В разгар романской эпохи в немецкой архитектуре господствует кубовидная капитель. Хотя возможно, что эта капитель появилась в Ломбардии раньше, чем в Германии, где тем не менее мы встретили ее уже в построенной Бернвардом церкви св. Михаила в Хильдесхайме (см. рис. 94), однако ни в какой другой стране она не получила столь широкого распространения, как в Германии. Кубообразная в верхней и полусферическая в нижней своей половине, она отлично приспособлена к тому, чтобы служить посредствующим звеном между четырехугольной абакой и круглым стержнем колонны (рис. 187). Будучи доступна для различных изменений в деталях, кубовидная капитель представляет поверхности, пригодные для пластической и живописной орнаментации; эти поверхности украшаются то элементами древней

геометрической орнаментики, то человеческими и животными фигурами, то стилизованными растительными мотивами, почерпнутыми все еще из сокровищницы античных форм.



Рис. 187. Немецко-романская кубическая скошенная капитель.
С рисунка

Наконец, в Германии легко проследить, какую роль играла в романской архитектуре полихромия. То, что потолки и внутренние стенные поверхности обычно с самого начала предполагались окрашенными, достаточно убедительно доказывают сохранившиеся в Германии романские росписи стен и потолков. Колонны с их базами и капителями, скульптуры, украшавшие интерьеры церквей, подпружные арки и их подпоры также блистали красками, о чем с очевидностью свидетельствуют сохранившиеся следы этих последних; но там, где употреблялись в дело цветные горные породы, как, например, в хильдесхаймской церкви св. Михаила (Михаэльскирхе), напоминающей в этом отношении флорентийскую церковь Сан-Миньято и Пизанский собор, — надо видеть исключения из общего правила; таких исключений, можно думать, было больше, чем полагали. Снаружи раскрашивались только порталы и скульптуры. В романское время еще не совершился переход от полихромной архитектуры (и пластики) к одноцветной, но он мог уже быть кое-где подготовлен. Свой обзор произведений романского зодчества в Германии, непосредственно примыкающего к зодчеству оттоновского времени, мы начинаем с

древнесаксонских стран, включая сюда, с одной стороны, Вестфалию, с другой – Тюрингию и Саксонию. Плоскочерные базилики с двумя хорами именно в этих местностях сохранились в образцовых сооружениях. В качестве примера отметим церковь св. Михаила в Хильдесхайме. Постройка Бернварда сгорела в 1034 г., а нынешняя церковь освящена в 1186 г. План этой церкви с трансептами остался прежний; вероятно, не подверглась существенному изменению и ее архитектура. Подпоры продольного корпуса чередуются таким образом (рис. 188), что за каждым столбом следуют две колонны с аттическими базами, которые снабжены угловыми листками, и с богато украшенными листвой кубовидными капителями. В трансептах устроены просторные, очень живописные эмпоры. Сильно вытянутый западный хор имеет снаружи не принадлежащий собственно самой церкви круговой обход, напоминающий собой план церкви Санкт-Галленского аббатства (см. рис. 89). Восточный хор, торжественно-мрачный и также очень длинный, начат постройкой в XII столетии; на продолжении малых нефов он снабжен боковыми абсидами. Все здание, увенчанное шестью башнями, отличается роскошью своей внутренней отделки и благородством пропорций. Облицовка многих стальных поверхностей как внутри, так и снаружи рядами красного и белого камня придает этой церкви эффектную колоритность, которая не всегда достигается посредством раскраски.

Бернвардовская церковь св. Михаила оказала широко распространенное влияние на храмостроительство в старосаксонских землях. Такой же двойной хор и то же чередование подпор мы находим в Хильдесхаймском соборе (1122–1190) и в церкви св. Годегарда (1133–1172), также в Хильдесхайме.

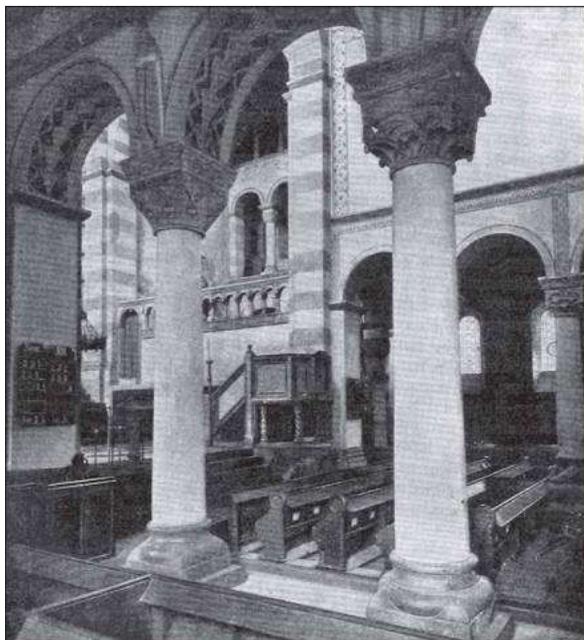


Рис. 188. Интерьер церкви св. Михаила в Хильдесхайме.
С фотографии Нёринга

Но двойной трансепт и большое число башен церкви св. Михаила не нашли подражания себе в Саксонии; здесь обычно только западный фасад снабжен одной или двумя башнями. Впрочем, красивая церковь св. Годагарда – единственная из романских церквей Германии, имеющая французское устройство хора, с полукруглым обходом на колоннах и пятью абсидами; мы знаем, что строитель этой церкви епископ Бернвард совершил путешествие во Францию. Крестообразную, плоскокрытую базилику, в системе опор которой между каждыми двумя столбами помещено по две колонны, представляет собой церковь Кведлинбургского замка (1070–1129); крутые базы ее колонн еще лишены грифов, а кубовидные капители чередуются с воронкооб-

разными, украшенными причудливыми изображениями. Правильное чередование столбов и колонн усвоено в Саксонии многими, по большей части небольшими церквями. Первым примером такого рода церквей была церковь в Гернроде (см. рис. 93 и 95); за ней последовала церковь в Геклингене (около 1117–1170 г.). Здесь базы колонн уже снабжены грифами, здание украшено аркатурными фризами и лопатками и имеются три восточные абсиды: одна абсида хора и по абсиде на крыльях трансепта. Базилики только с одними колоннами редки в Саксонии. Если где-либо в ней они и встречаются, то это указывает на связь их строителей со Швабией, в которой такие церкви преобладали. Из зданий этого типа надо указать на роскошный Гамерслебенский собор с его восточными башнями, тремя абсидами на концах трех нефов одинаковой длины и колоннами, обильно украшенными скульптурой. К числу великолепнейших романских церковных построек Германии, вероятно, принадлежала пришедшая в развалины, но все еще прелестная бенедиктинская церковь в Паулинцелле (1105–1119) – плоскокрытая колонная базилика, из пяти восточных абсид которой две находятся на ветвях трансепта, тогда как ее западное окончание составлял добавленный впоследствии (1163–1195) роскошный притвор, уставленный столбами. В старой Саксонии встречаются также и базилики исключительно со столбами. Эти церкви дают возможность проследить, как изменялась в романском стиле форма столба. Простые четырехгранные столбы мы находим, например, в Бременском соборе (около 1050 г.), в церкви Богоматери в Гальберштадте (1135–1146) и в красивой (заложеной также в 1135 г.) церкви Кенигслуттера, хор и трансепт которой, с их циркульно-арочными, лишенными нервюр, крестовыми сводами, представляют уже переход к устройству

сводчатых базилик. Более развитую и изящную форму столбов со скошенными углами (как в Гернроде; рис. 189, б) или с угловыми колоннами (как в Геклингене; см. рис. 189, а) мы находим в славящейся своими скульптурами церкви Вексельбургского замка (1174–1184), имевшей первоначально плоский деревянный потолок, и в цистерцианской церкви в Бюргелине, близ Йены (1133–1199), остатки которой – одна из самых живописных руин в Германии.

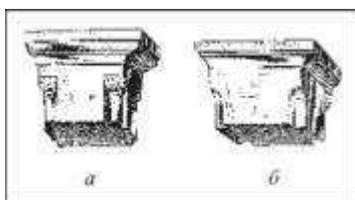


Рис. 189. Капители столбов: а – в церкви Геклингена; б – в церкви Гернроде. С рисунка

Базилики со столбами преобладали в Вестфалии, где только в некоторых небольших церквях пары стройных колонн чередуются со столбами. Это пристрастие вестфальского церковного зодчества к столбовой базилике имеет связь с опытами сводчатого покрытия, сделанными в Вестфалии раньше, чем в восточных частях старой Саксонии. Типичная особенность внутренней архитектуры вестфальских романских церквей – их зальная форма (три нефа одинаковой высоты), сделавшаяся в них обычной уже со времени постройки вышеупомянутой небольшой капеллы св. Варфоломея в Падерборне. Для этих церквей характерны суровые, увенчанные одной башней западные фасады. Падерборнский собор представляет собой крестообразную церковь зальной системы, с прямо срезанным хором и массивной четырехгранной баш-

ней; Минденский собор – такая же крестообразная церковь зальной системы, с готическим хором и романской западной башней. Собор св. Патрокла в Зёсте первоначально был базиликой со столбами; его западный фасад с красивой башней и сводчатой галереей вровень с землей напоминает скорее ратушу, чем церковь. Наконец, из сводчатых базилик связного плана со столбами самая замечательная в Саксонии – Брауншвейгский собор (1173–1194), который, несмотря на некоторые позднейшие готические добавления, в том виде, как он был освящен в 1227 г., представляет романский стиль во всей его чистоте. Все части этого собора строго соразмерны и составляют одно гармоничное целое. Над нерасчлененным западным фасадом поднимаются две восьмигранные башни. Собор интересен своей богатой, хорошо сохранившейся росписью. Полное покрытие церковью сводами скоро привело и в Саксонии к появлению переходного стиля. Саксонские постройки этого стиля – романские в плане уже потому, что продолжают принадлежать связной системе. Но хоры, стены которых впервые в Германии подпираются контрфорсами, в них часто многоугольные, и во внутренней архитектуре этих церквей встречается стрельчатая арка, тогда как порталы и окна остаются верными полуциркулярной арке. Полуколонны столбов, часто охваченные в середине стержня кольцом, имеют еще аттические базы с угловыми листками, но кубовидная капитель уступает свое место чашевидной, украшенной листьями. Как на образцовое сооружение этого рода надо указать прежде всего на четырехбашенный Наумбургский собор, двойной хор которого был реставрирован в готическое время. Французское влияние здесь не подлежит сомнению. В средней части здания, освященной в 1242 г., стрельчатые-арочные крестовые своды еще лишены нервюр

(рис. 190), главные столбы расчленены четырьмя полуколоннами и четырьмя угловыми колоннами, а капители украшены изящно вырезанными листьями. Главными саксонскими постройками этого стиля являются также церковь Богоматери в Арнштадте, в которой столбы соединены с выступающими из них полуколоннами и угловыми колоннами посредством колец, и собор в Гальберштадте, в частях которого, сооруженных между 1181 и 1220 гг., выказывается влияние Ланского собора. В восточной части Гальберштадтского собора характерен многоугольный хор с внутренним обходом, в западной части – средний фронтон, роза и стрельчатый портал на украшенном, однако, еще полуциркульно-аркатурными фризами фасаде, из которого вырастают вверх две саксонские четырехгранные башни. Огромное значение в истории введения в Германии готического стиля имеет постепенное преобразование Магдебургского собора. Старое оттоновское здание было в 1207 г. совершенно уничтожено пожаром. Около 1208 или 1209 г. была начата новая постройка, сперва романским зодчим, который дал хору французское устройство, с обходом и венцом капелл, но все остальное в сооружении стал возводить в старом стиле. Вероятно, только около 1220 г. – в чем мы соглашаемся с Гольдшмидтом – этого зодчего сменил мастер, который из французских архитектурных образцов подражал преимущественно Ланскому собору, но еще плохо владел готическими формами. Ему принадлежал прежний западный портал, скульптуры которого мы будем рассматривать ниже. Но несколько лет спустя место этого не искусного в готике строителя занял опытный зодчий, который и окончил сооружение собора в его существенных чертах и нынешних благородных формах.



Рис. 190. Интерьер Наумбургского собора. С фотографии Кёнига

Самые красивые вестфальские здания переходного стиля находятся в Оснабрюке и Мюнстере. Оснабрюкский собор, сооружавшийся приблизительно с 1220 по 1250 г., – сводчатая столбовая базилика, с восьмигранной башней над средокрестием и двумя западными четырехгранными башнями, внутри уставленная толстыми, сильно расчлененными главными столбами и тонкими побочными столбами, поддерживающими стрельчатые аркады. Он производит впечатление величавой, суровой силы. Снаружи этот собор украшен романскими аркатурными фризами, а верхний ярус его среднего нефа между циркульно-арочными окнами разделан весь фальшивыми аркадами, опирающимися на изящные колонки. Подобный мотив повторяется на наружных стенах грандиозного, имеющего два хора и два трансепта Мюнстерского собора, в котором связная система столбовой романской базилики сообщает благородство и простор. Средний неф продольного корпуса этого храма разделен лишь на два обширных компартамента. Кроме широких стрельчатых арок в аркадах везде царит циркулярная арка. Восточный хор –

многоугольный. По бокам прямо срезанного западного хора стоят две башни. Этот собор – самое замечательное здание в Вестфалии и одно из самых оригинальных во всей Германии. В развитии переходного стиля также и в Германии, особенно в саксонских землях, немаловажное участие принимали цистерциане. Они ввели прямое окончание хора, простое сводчатое покрытие, при котором стала рано употребляться стрельчатая арка, и стенные кронштейны как подставки для служебных колонн; они упразднили башни, совершенно убранные из цистерцианской церковной архитектуры с 1157 г. Древнейшей цистерцианской постройкой в Германии была церковь в Альтенкампе, близ Кёльна, воздвигнутая в 1122 г. и снабженная восточными башнями, на которые в то время еще не было наложено запрещения. Но вскоре за тем появляются в древнесаксонских местах довольно характерные цистерцианские церкви. Образцами зданий этого рода могут служить монастырские церкви в Мариентале, близ Гельмштадта, в Мариенфельде и Локкуме, в Вестфалии. Но самая интересная цистерцианская церковь древней Саксонии находится в Риддагсгаузене, близ Брауншвейга. В ней особенно оригинален прямо срезанный хор, окруженный более низким, сравнительно с ним, обходом с венцом еще более низких четырехугольных капелл. Нельзя, однако, сказать, чтобы этот переход старофранцузского кругового обхода, с его капеллами, расположенными по радиусам, в четырехугольную форму производил особенно приятное впечатление на зрителя. В Саксонии, так же как в других немецких странах, нет недостатка и в памятниках гражданской архитектуры, относящихся к рассматриваемому времени, особенно в жилых постройках. О них писали Эссенвейн, Альвин Шульц, Пипер и Симон. Формы, выработанные церковным зодчеством, были перенесе-

ны принцами, рыцарями и горожанами в архитектуру их дворцов, замков, ратуш и частных домов, и это развитие гражданского зодчества нередко шло параллельно с церковным и приводило к оригинальным новообразованиям. Остатки собственно гражданских построек романской эпохи в Саксонии, где жилые дома в ту пору строились еще из дерева, встречаются редко. Можно, однако, указать на городскую аптеку в Зальфельде как на прелестное романское каменное здание этой поры. Зато древняя Саксония богата развалинами рыцарских и княжеских замков. Рассмотрение рыцарских укрепленных замков мы предоставляем исследователям-специалистам, но не можем обойти молчанием императорские дворцы и княжеские замки. Самый древний и величественный из них – императорский дворец в Госларе, начатый постройкой при Генрихе II и расширенный Генрихом III около 1046 г.; однако сохранившееся здание, возобновленное и декорированное заново в XIX столетии, возникло, быть может, только в середине XII в. Нижний этаж занят невысокими помещениями с коробовыми сводами. Верхний этаж состоит из просторных залов с плоскими потолками. На его лицевой стороне проделано семь тройных циркульно-арочных окон. Середину занимает огромное главное окно, разделенное на части в горизонтальном направлении; с обеих его сторон находится по три близко прилегающих одно к другому тройных циркульно-арочных окна. На высоте второго этажа, сбоку, пристроена терраса, на которую ведут широкие открытые лестницы. Богаче декорирован дворец Генриха Льва в Брауншвейге. Эта массивная и вместе с тем изящная постройка зальной системы, принадлежащая приблизительно 1166–1172 гг., воздвигнутая на месте старого гвельфского замка Данквардероде, много потерпела от неприятельских нашествий и была рестав-

рирована в XIX столетии, причем восстановлены не только главный зал, но и жилые комнаты, и соединительные галереи между замком и находящимся к югу от него собором; лежащая в развалинах башня, вероятно, принадлежала двухэтажной капелле замка. Площадь Брауншвейгского замка, в середине которой стоит бронзовый лев, еще и теперь переносит нас прямо в цветущую пору немецко-романского стиля. Особенно внимания заслуживает замок Вартбург, близ Эйзенаха, живописно расположенный на значительной высоте и окруженный лесом, – резиденция тюрингских ландграфов. Он был заложен в 1067 г. Людвигом Скакуном и через столетие расширен Людвигом III. В нынешнем роскошно реставрированном замке старое перемешано с новым. Главный зал находится на третьем этаже. Богатство фантазии и чистота работы, свойственные саксонским каменщикам, выказываются вполне не только в общей архитектонике этого здания, но и во многих отдельных его формах, каковы, например, капители в виде фантастических животных некоторых из зальных и оконных колонн, расположенных то красивыми группами, то поодиночке или попарно. Из двухэтажных замковых капелл романской эпохи самая роскошная и красивая находится во Фрейбурге-на-Унштруте. Нижний этаж ее еще романский, а верхний построен в очень грациозном переходном стиле; четыре стройные, свободно стоящие колонны, окружающие центральный столб, связаны подпружными арками с четырьмя полуколоннами, поставленными по углам. Эти подпружные арки усажены зубцами, которые мы вправе отнести к числу мотивов, заимствованных от арабской архитектуры в эпоху крестовых походов. «Ребра крестовых сводов, – говорил Лотц, – своим соединением образуют как бы свешивающийся цветок». В романских жилых постройках старой Саксонии мы

находим почти все отдельные мотивы, встречающиеся в немецком церковном и гражданском зодчестве. К полуциркулярной арке кое-где присоединяется уже трехлопастная арка в виде листа клевера; простые колонны в галереях и по сторонам окон иногда удваиваются, причем ставятся или рядом, или (как в Вартбурге) одна позади другой. Обычная кубовидная капитель в некоторых случаях уступает свое место лиственной капители, развивающейся, как новая романская форма, на основе древней коринфской капители. В орнаментике наряду с древней плетенкой продолжает встречаться стилизованный в романском духе микенский растительный завиток (см. т. 1, рис. 209), усаженный попеременно полупальметтами и листьями. Редко в саксонско-романском стиле попадаетея зигзаг, принадлежащий, однако, к числу тех мотивов, которые народ и каждая эпоха изобретают сами собой.

Пластика

Скульптуры, исполненные в оттоновское время в Хильдесхайме при епископе Бернварде, представляют при свете всемирной истории искусства позднеосенними, полуварварскими последователями искусства греко-римского. Появление этих скульптур на германской почве делает большую честь художественному чувству немецких иерархов того времени, но оно не повлекло за собой дальнейшего органического развития. Вслед за поздней осенью античности в истории немецкой пластики неизбежно наступила зима, длившаяся до той поры, пока не стали пробиваться на местной почве новые, весенние ростки и в то же время не повеяло весенним воздухом из Франции. Немецкая пластика XII столетия, которая не может быть сравниваема со своей французской сестрой, еще бедна выдающимися монументальными произведениями.

ментальными произведениями: ее успехи начинаются только в XIII в. Зато в Германии в большем количестве, чем во Франции, сохранились от всей романской эпохи каменные и бронзовые церковные двери, высокие деревянные распятия и, наконец, мелкие металлические изделия.



Рис. 191. Христос. Рельеф на балюстраде западных эмпор монастырской церкви в Грөнингене, близ Гальберштадта.
По Гольдшмидту

История средневековой немецкой пластики, изучение которой благодаря трудам Шназе, Любке, Боде, Шмарсова, Гольдшмидта, Фогта, Газака, Клемена и Б. Рия значительно продвинулось вперед, представляет множество любопытных фактов и интересных ступеней развития. Вторая половина XI столетия и в Верхней, и в Нижней Саксонии – далеко не лучший период деятельности скульпторов. Последним отголоском оттоновского века является перед нами барельефный портрет короля Рудольфа Швабского (ум. в 1080 г.) на бронзовой надгробной плите в Мерзебургском соборе, исполненный чисто, но жестко. Более позднее по стилю произведение – бронзовое паникадило епископа Гезило (ум. в 1079 г.) в Хильдесхейм-

ском соборе, древнейшее и самое большое из кругообразных паникадил, общая форма которых символизирует небесный Иерусалим: его обод представляет собой зубчатую стену; зубцам придан вид башенок вроде балдахин, на которых стоят фигуры святых. Развитие саксонской скульптуры (1100–1220) Гольдшмидт проследил через три стилистические фазы. Первая фаза, продолжающаяся приблизительно до 1190 г., характеризуется весьма очевидным упадком. Фигуры и группы фигур кажутся скованными, головы изваяны жестко, безжизненны; пластическую моделировку складок одежды и отдельных форм лица и рук заменяют одни лишь нацарапанные контуры; движения угловаты, схематичны, на экспрессию нет и намека. К этой ступени развития относятся некоторые произведения монументальной пластики внутри древнесаксонских церквей, каковы, например, в нартексе (который один только и сохранился) Госларского собора изваянные из стука фигуры императора и императрицы, Богоматери и трех святых; в южном боковом нефе церкви св. Михаила в Хильдесхайме в треугольных пространствах между арками — лепные изображения девяти сильно вытянутых женских фигур, олицетворяющих собой, как явствует из надписей на «бандеролях», заповеди блаженства; на балюстраде западных эмпор монастырской церкви в Грёнингене, близ Гальберштадта, — Христос на радуге (рис. 191) и двенадцать апостолов, фигуры которых задуманы уже более пластично, но исполнены все еще очень сухо. Из надгробных изваяний сюда относятся три древнейших памятника аббатисам в Кведлинбургской церкви; к этим памятникам близок по манере исполнения несколько более зрелый по композиции бронзовый надгробный памятник архиепископа Виттенского Фридриха (ум. в 1115 г.) в Магдебургском соборе, считавшийся прежде памятником

жившему столетием позже епископу Гизельскому с таким же именем. Из прочих саксонских литых бронзовых изделий к той же ступени развития относятся отлитые между 1152 и 1156 гг. в магдебургской литейной бронзовые доски, которыми обложены так называемые Корсунские врата Софийского собора в Новгороде. Более удачны, чем их богатые фигурами изображения библейских и мифологических сцен, отдельные фигуры святых, из которых одна, фигура епископа, очень близко напоминает вышеупомянутую фигуру епископа Виттенского Фридриха на его памятнике в Магдебурге. Несколько спокойнее и яснее композиция восемнадцати бронзовых рельефов с сюжетами из жития св. Адальберта на дверях Гнезенского собора. Лучшая из саксонских литых бронзовых круглых скульптур – бронзовый лев с раскрытой пастью, поставленный Генрихом Львом в 1166 г. на площади Брауншвейгского замка как знак владычества этого государя. Формы этого льва – тяжелые и жесткие; грива состоит из чешуйчатых прядей, напоминающих собой зачатки искусства на далеком Востоке; тем не менее на фоне старинных построек, которыми окружено это изваяние, оно производит внушительное впечатление.

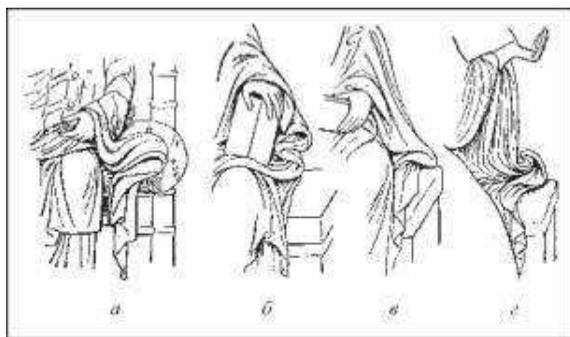


Рис. 192. Мотивы драпировки: а – одного из византийских костяных рельефов; б-г – фигур на загородках хора в церкви Богоматери в Гальберштадте. По Гольдшмидту

Приблизительно с 1190 г. в немецкой скульптуре проявляются новые течения. В ней становится заметным стремление к правде и свободе, к большей жизненности и пластической округленности. Лица становятся характернее и выразительнее, фигуры более округленными, благородными и подвижными; глубже врезанные складки одежда располагаются более смело, делаются волнистыми и оживленными. Что эти отдельные черты большей свободы наблюдаются в мелких произведениях византийской пластики, восходящих, в свою очередь, к античным образцам, доказал Гольдшмидт через сличение мотивов драпировки в византийских костяных рельефах с аналогичными мотивами на загородках хора в церкви Богоматери в Гальберштадте (рис. 192). Но это сличение доказывает также, что саксонская пластика во второй романской фазе своего развития (1190–1210) стремилась посредством большей рельефности и большей подвижности выразить собственное художественное чувство, а заимствуя византийские мотивы — подвергала их самостоятельной переработке.



Рис. 193. Надгробный камень на могиле епископа Аделога в склепте Хильдесхаймского собора. По Гольдшмидту

Главное произведение саксонской монументальной каменной пластики этого направления – только что упомянутые нами скульптуры на загородках хора церкви Богоматери в Гальберштадте, отчасти сохранившие свою первоначальную раскраску. На одной стороне изваян Христос во славе, среди шести апостолов; на другой стороне – Богоматерь, с волосами, заплетенными в длинные косы, окруженная остальными шестью апостолами. В Хильдесхайме к этим скульптурам близки по стилю огромные, частью еще сохранившие свою окраску рельефыштукатурных хоровых загородок в церкви св. Михаила: фигуры Спасителя, Богоматери и апостолов на наружных сторонах и более изящные фигуры ангелов на внутренних сторонах. Не меньшей монументальностью отличается погрудное изображение Спасителя между епископами Годегардом и Елифанием в тимпане северного портала церкви св. Годегарда. При исполнении всех этих произведений саксонская пластика свободно пользовалась византийскими типа-

ми и мотивами драпировок. Ко второй ступени развития романско-саксонского стиля принадлежат также некоторые любопытные надгробные изваяния: один из кведлинбургских памятников аббатисам, а именно – аббатисе Агнесе (ум. в 1205 г.); в склепе Хильдесхаймского собора – памятник епископу Аделогу (рис. 193), старательно изваянная голова которого дышит уже индивидуальной жизнью; в Магдебургском соборе – более позднее бронзовое изваяние епископа, которого до сей поры ошибочно принимали за Фридриха, епископа Виттенского. К числу особенно выдающихся литых бронзовых изделий саксонской художественной промышленности относятся церковные подсвечники, ножки которых обычно украшены фигурами людей и животных. Между ними достойна внимания фигура иудея, держащего в своих руках два светильника, в Эрфуртском соборе (рис. 194). Довольно часто встречаются также медные купели; из них особенно славится купель Хильдесхаймского собора, богато украшенная рельефами; ножками для нее служат фигуры четырех райских рек.

В третьей фазе развития романского скульптурного стиля в Саксонии (1210–1230) мы должны различать национальное направление и направление, проникнутое французским влиянием. Национальное направление, которое мы рассмотрим сначала, характеризуется самостоятельным развитием предшествующей фазы в сторону все большей индивидуализации черт лица, а также в сторону все более подвижной укладки драпировок, достигаемой сходящимися под углом складками и смятыми краями одежды, в остальных частях нередко уложенной еще спокойно.



Рис. 194. Бронзовая фигура иудея. Подсвечник в Эрфуртском соборе. С фотографии Биссингера

Из скульптур, украшающих собой произведения архитектуры, сюда относятся удивительно гармонирующие с архитектурой крылатые ангелы в пазухах аркад в Геклингенской церкви и фигуры кафедры Новой церкви в Госларе. Но лучшие стороны этого стиля проявляются в ряде величественных надгробных изваяний. К числу наиболее пинающихся средневековых немецких художественных произведений этого рода

принадлежат надгробный памятник Генриху Льву и его супруге Матильде в Брауншвейгском соборе (рис. 195) и памятник марграфу Оттону и его жене в церкви Вексельбургского замка.



Рис. 195. Гробница Генриха Льва и его супруги Матильды в Брауншвейгском соборе (вид сверху). По Газаку

Фигуры изображены спокойно лежащими, друг подле друга; их головы покоятся на подушках, под их ногами – подставки, как будто они стоят, а не лежат; как в том, так и в другом памятнике супруг держит в правой руке модель построенной им церкви, а у супруги надета на голове, поверх покрывала, диадема. В вексельбургском памятнике больше индивидуальных, портретных черт, но брауншвейгский, более поздний памятник (исполнен около 1227 г.), благороднее и изящнее по формам. Наконец, как на третье произведение подобного рода следует указать на памятник Випрехту Гройчу в

церкви Пегау. Из металлических изделий этого стиля достойна быть упомянутой серебряная золоченая мощехранильница в ризнице церкви Кведлинбургского замка. На ее крышке изображено Распятие, а на боковых стенках – апостолы, сидящие на тронах перед романскими аркадами.

Наряду с этим стилем первой трети XIII столетия, национальным, несмотря на то что ему присущи некоторые византийские черты, приблизительно с 1220 г. появляется другое направление, находящееся под влиянием французского искусства и распространяющееся из Магдебурга. Проводником этого направления был упомянутый нами выше второй строитель Магдебургского собора – «неискусный готический мастер», западный портал которого, обильно украшенный скульптурами, был впоследствии сломан. Отдельными его скульптурами воспользовались потом для убранства хора. К их числу принадлежат суровые фигуры шести святых, некогда стоявшие в боковых уступах портала, а теперь прислоненные к колоннам хорового обхода, а также фигуры ангелов, помещавшиеся на архивольтах и потому не отделанные с задней стороны, и десять статуй мудрых и неразумных дев, украшавшие собой в два вертикальных ряда косяки дверей. Гольдшмидт доказал, что образцом для первоначального размещения этих скульптур служил главный западный портал собора Парижской Богоматери (см. рис. 170), тогда как отдельные фигуры отчасти подражают фигурам южного портала Шартрского собора (см. рис. 173). Но при этом немецкий мастер самостоятельно обработал «французский» стиль и в своих фигурах сумел достигнуть более спокойного расположения складок, большей жизненности и глубины выражения. Путь к созданию зрелых скульптур церкви Вексельбургского замка и фрейбургских Золотых ворот был указан. С

ними романская пластика Саксонии вступила в четвертую, и последнюю, фазу своего развития, продолжавшуюся до середины XIII столетия. Также и в этих скульптурах заметны следы влияния ранней французской готики, от которого в то время средневековое немецкое искусство не освободилось. Но это влияние шло не непосредственно из Франции, а через искусство Магдебурга, подвергаясь переработке. Своим общим характером упомянутые скульптуры представляют расцвет национального средневекового искусства Германии.



Рис. 196. Кафедра Вексельбургской церкви. По Газаку

В прелестной Вексельбургской церкви особенного внимания заслуживают раскрашенные каменные скульптуры кафедры и алтарной загородки, изданные Штехе. Четырехсторонняя кафедра украшена с трех сторон рельефными изображениями с круглопластическими фигурами. На передней стороне изображен Христос, сидящий на троне и поучающий, справа от

него – Богоматерь, слева – апостол Иоанн; на узкой восточной стороне – Жертвоприношение Авраама (рис. 196), на западной – Воздвижение Моисеем медного змея. Фигура Христа исполнена в спокойной и мягкой манере, формы Его тела и драпировка – безукоризненны. Фигуры Моисея и Авраама – монументальны и величественны. Композиция сюжетов – проста и понятна. Эти классические скульптуры, относящиеся приблизительно к 1230 г., составляют кульминационный момент всего средневекового искусства. Загородка хора была разобрана и потом вновь собрана, причем порядок скульптур был перепутан; теперь она входит в состав алтаря. К ней принадлежали большие статуи, прислоненные к столбам триумфальной арки: слева – Авраам на льве, в виде юного и прекрасного безбородого воина, справа – Мельхиседек на драконе, в виде старика-священника, с морщинистым лицом и черной бородой; обе эти фигуры отличаются изумительно правдивой передачей индивидуальной жизни и типичностью. В четырех нишах над алтарем стоят фигуры Даниила, Давида, Соломона и Наума. Сюда же относятся удивительно правильные по рисунку полуфигуры Авеля, Каина и ангелов, перенесенные из других мест на стенку алтаря. Все сооружение увенчано монументальной, вырезанной из дуба, группой Распятия, к которой мы еще вернемся.

Вероятно, лишь немногим позже вексельбургских скульптур исполнены Золотые ворота Фрейбургского собора (рис. 197). После сломанного магдебургского портала это самый древний немецкий портал, имеющий такое же расчленение боковых стенок и архивольтов, какое мы видели во французских церквах, даже с такими же «падающими» многочисленными мелкими фигурами на архивольтах.



Рис. 197. Золотые ворота во Фрейбурге. С фотографии

Однако Золотые ворота – портал еще циркульно-арочный, подобно portalу церкви Сивре. Статуи на каждой боковой стороне портала отделены одна от другой позднероманскими колоннами и стоят на капителях промежуточных коротких колонн. Характерны частью существующие в природе, частью фантастические животные, а также звериные и человеческие маски, помещенные под ногами и над головой фигур. Эти последние изображают предвозвестников Христа,

заканчивая Иоанном Предтечей, изваяние которого стоит слева, у самой входной двери; за ним следуют Соломон, царица Савская и, наконец, юноша Давид – ближайшая к зрителям фигура, изящная и подвижная. Фигуры с правой стороны от двери объясняются различно. В середине тимпана изображена Богоматерь, сидящая на престоле, как Царица Небесная, с Младенцем на лоне. Подле нее стоит ангел Благовещения, а справа подходят к ней три волхва. Поле тимпана заполнено очень правильно, фигуры сами по себе – зрелого, округлого стиля, но их движения еще не свободны. В четырех архивольтах помещены отдельные декоративные фигуры летящих ангелов – единственные изображения, для которых «падающее» положение не является неестественным, – а также сложные композиции: небесное коронование Богородицы и Страшный Суд, причем воскресение мертвых, обычно занимающее в этой последней композиции целое поле, разбито на отдельные очень подвижные фигуры. В скульптурном убранстве Золотых ворот передано, так сказать, сжатым, лапидарным языком все содержание христианской догматики, пророчества и исполнение божеских обетов, искупление и суд человечества. То, что во французских соборах распределено по нескольким отдельным порталам, здесь разбито на составные части и помещено в одном портале, поэтому не следует удивляться тому, что композиции не развиты ясно и органически. Зато отдельные фигуры боковых стенок портала очень красивы. Для деталей их выполнения нельзя указать французских образцов. Типы их голов – чисто немецкие; но в большинстве этих изваяний еще видны некоторая немецкая жесткость и несмелость – недостатки, которые уже одни указывают на их принадлежность романскому искусству, тогда как близко подходящие к ним более поздние фигуры Бам-

бергского, Наумбургского, Магдебургского и Мейсенского соборов характеризуются более свободным направлением, свойственным последующей эпохе. Скульптуры Золотых ворот, говоря словами Гольдшмидта, свидетельствуют о спокойном развитии искусства, выросшего на почве Средней Саксонии, которое затем было пересажено в Верхнюю Саксонию и, обогатившись благодаря французскому влиянию, наконец, породило наилучшие произведения немецкого средневековья.

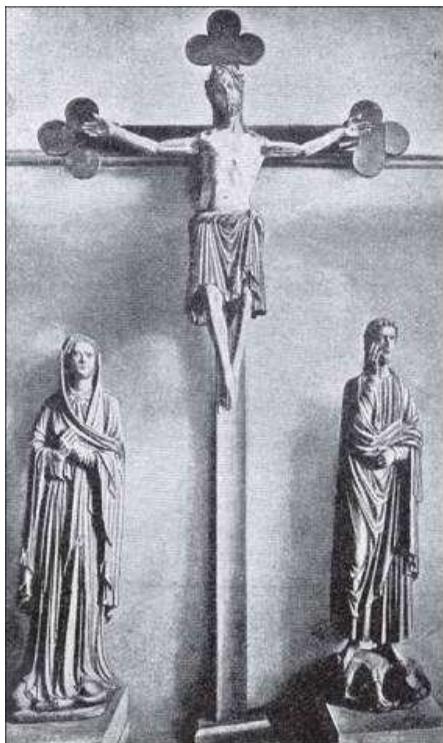


Рис. 198. Резное деревянное Распятие в Дрезденском музее древностей. По Ванкелю

Названным скульптурам родственны по духу большие деревянные раскрашенные распятия с побочными фигурами – произведения, которые во многих саксонских церквях, будучи помещены над алтарем, тотчас привлекают к себе взоры входящего. Самым древним из них можно считать упомянутое нами распятие Брауншвейгского собора. Но и на распятии XII столетия, помещенном над летнером в Гальберштадтском соборе, ноги Спасителя, который имеет очень благородные формы, пригвождены к кресту каждая отдельно. На несколько более позднем, хотя и более жестком по исполнению распятии церкви Богоматери в Гальберштадте ноги Распятого уже сложены крестнакрест и пробиты одним гвоздем. Этот мотив изображения становится, начиная с XIII столетия, единственно употребительным. На Распятии Фрейбургского собора, находящемся теперь в Дрезденском музее древностей, Христос висит на кресте совершенно прямо; голова Его еще не поникла (рис. 198); у ног Его стоят неподвижно застывших позых Богоматерь и апостол Иоанн; волосы последнего, завитые в тугие кольца, еще производят впечатление архаичности. Самое зрелое и свободное из всех немецких средневековых Распятий находится в вексельбургской церкви (рис. 199); оно изготовлено вскоре после 1230 г. Христос и здесь представлен еще с открытыми глазами, но Его голова уже склонилась к правому плечу. Великолепно моделированное, сухощавое, но мускулистое тело Спасителя изнемогает в предсмертных судорогах. Богоматерь и апостол Иоанн изображены также со всеми признаками внешнего и внутреннего движения. Адам с чашей, лежащий у подножия креста, фигура (олицетворяющая язычество), на которой стоит Пресвятая Дева, и иудей, попираемый ногами Иоанна, – со своей стороны, вносят жизнь и движение в эту группу, принадлежащую к

наиболее сильным и оригинальным произведениям немецкого искусства.



Рис. 199. Резное деревянное Распятие в Вексельбургской церкви.
По Штехе

Несколько иначе развивалась пластика под руками нижнесаксонских, вестфальских мастеров. По другую сторону Везера к восточносаксонскому влиянию примешивалось влияние рейнского искусства. Единственное в своем роде произведение – огромный каменный рельеф в Эстерштейне, недалеко от Детмольда, изданный Девицем. Изваянный при входе в капеллу, вырубленную в скале (1115), он приводит на память каменные скульптуры первобытных и полукультурных народов. В нижнем поле этого рельефа изображены Адам и Ева, обвитые змием греха. Верхнее квадратное

поле занимает композиция Снятия с креста: Богоматерь придерживает обеими руками голову своего Сына; солнце и луна смотрят на происходящее сверху, проливая слезы; на небе Бог Отец, видимый по грудь, держит в руках хоругвь воскресения и душу Спасителя, представленную в виде младенца. Мотивы отчасти заимствованы из византийских костяных рельефов, но в том виде, какой в конце концов получило это произведение, оно глубоко проникнуто германским чувством. Грубоватых рельефных изображений XII столетия сохранилось в Вестфалии довольно много как на фасадах церквей, так и внутри. К их числу принадлежит, например, купель 1129 г., в церкви Фрекентгорста; ее цоколь обвит фризом с изображением львов, а сама она украшена исполненными отчетливо, но сухо рельефами библейского содержания, размещенными в шести полях, которые имеют форму арок. Более зрелые произведения появляются только в XIII столетии, например древнейшие из скульптур в притворе Мюнстерского собора, на родство которых с фигурами в хоре Магдебургского собора указано еще Шмарсовым. Экспрессивная фигура Христа во славе, на среднем столбе, исполнена почти с таким же мастерством, как и изображение Христа на вексельбургской кафедре; но девять апостолов на задней стене, изваянные около 1250 г., несмотря на свои балдахины в виде рейнских церковных хоров, имеют в жестких формах тела и крупных чертах лица столько немецкого, более того – столько нижнесаксонского, что лучше всего характеризуют немецкое искусство занимающей нас эпохи. Немногим мягче скульптуры циркульно-арочного портала Падерборнского собора, а именно – Богоматерь с Младенцем, на среднем столбе, и восемь святых, в боковых уступах. Если эти скульптуры исполнены и немногим позже, то все-таки принадлежат еще

романскому искусству Вестфалии. Клемен называл их «братьями» более древних изваяний притвора Мюнстерского собора.



Рис. 200. Мощехранительница в виде головы в церкви Капшенбергского монастыря. По Ренару

Как на самую типичную нижнесаксонскую надгробную фигуру следует указать на вылепленное из стука и раскрашенное барельефное изображение саксонского герцога Витекинда на его надгробной плите в Энгере, близ Белифельда, — фигуру, исполненную изящно, но безжизненно. Из нижнесаксонских деревянных скульптур древнего стиля в Вестфалии заслуживает быть упомянутым большое Распятие в старой церкви Бюккена. Как на образец нижнесаксонских бронзовых изделий XII столетия можно указать на купель Оснабрюкского собора, украшенную неуклюжими рельефами библейского содержания. Среди золотых изделий и здесь на первом месте должны быть поставлены мощехранительницы и небольшие переносные алтари. Очень любопытны некоторые моще-

хранительницы в виде головы или руки, в особенности удивительна бронзовая мощехранительница в виде головы, хранящаяся в церкви Капшенбергского монастыря (рис. 200). Голова, подставку которой поддерживают колена-преклоненные ангелы, повязана поверх курчавых волос гладкой лентой; отчетливо моделированные тонкие черты лица (которое прежде ошибочно принимали за лицо Фридриха Барбароссы), несмотря на то что линии бровей проведены схематично, проникнуты внутренней жизнью; короткая вьющаяся борода и спустившиеся на лоб бугри волос являются повторением схемы локонов у греческих архаических статуй, которая около 1200 г. снова соблюдалась во многих, но не во всех скульптурах. Вестфальского происхождения также некоторые переносные алтари, украшенные выгравированными и заполненными черной металлической массой (ниелло) рисунками. Стенки алтаря Руотгера в Падерборнском соборе украшены изображениями Христа, Богородицы и апостолов; на крышке выгравировано возношение святых даров епископом Майнверком. Что Руотгер, изготовитель этого алтаря, тождествен с монахом Теофилом, автором сочинения об искусстве, написанного около 1100 г., как пытался доказать это Ильг, совершенно невероятно. Во всяком случае, этот алтарь – одно из самых типичных между сохранившимися романскими произведениями золотых дел мастеров. Переносной алтарь Оснабрюкского собора, напротив, украшен резанными по слоновой кости довольно высокими рельефами, изображающими события из земной жизни Спасителя. Вообще, надо заметить, что резьба по слоновой кости в романскую эпоху была значительно распространена в Германии, как и в других странах; но так как изменение стиля происходило теперь не в этой отрасли пластики, а в монументальной скульптуре, то рассмотрение резьбы

по слоновой кости, начиная с этой эпохи, мы оставляем на долю исследователей-специалистов.

Живопись

В Германии, как и в других странах, стенная живопись существовала столь же давно, как и церковное зодчество. Поэтому и здесь стенная живопись в романскую эпоху могла развиваться дальше на почве своего прошлого. Это не значит, что она оставалась в национальной обособленности, вне воздействия на нее общих стремлений эпохи; в особенности не свободна была она от влияния византийского искусства. Вообще, в этой отрасли искусства нельзя придавать очень большого значения национальным различиям стиля. Стремления времени были сильнее национальных направлений; в монументальной живописи — именно потому, что в ней никогда не исчезала общая основа эллинистическо-древнехристианской живописи, — это гораздо виднее, чем в монументальной скульптуре, не имевшей раннесредневековых традиций. Немецкая живопись рассматриваемой эпохи также заботится не столько о передаче впечатлений природы, сколько о полусимволической декоративно-эффектной передаче значительно традиционного содержания, говорящего уму и чувству; и она также, в сущности, плоскостная живопись на цветном фоне, не имеющем перспективного углубления; и она также густо проводит темные контуры, внутри которых окрашенные части тела моделированы тенями и бликами очень слабо, часто еле заметно, тогда как складки одежда моделированы более сильно; и она слабее в рисунке, чем в умении заполнять пространства, причем обычно проявляет много декоративного чутья. По сравнению с современной ей византийской монументальной живописью немецкая

живопись кажется более тяжелой, угловатой и жесткой в отношении форм, но более искренней, смелой, натуральной в трактовке сюжетов, более интимной, чистой и правдивой в передаче душевных движений. В Германии сохранились более обширные циклы романских стенных изображений, чем во Франции; часть их благодаря разным изданиям сделалась достоянием науки. Кроме большого собрания цветных снимков со средневековых стенных и потолочных картин, изданных Боррманном, Кольбом и Форлендером, можно указать на несколько сочинений, из которых на первом месте должно быть поставлено сочинение Клемена о романской стенной живописи в прирейнских странах. Древнейшая стенная роспись, сохранившаяся в обширной древнесаксонской области, орошаемой Везером, Эльбой и их притоками, находится в соборе св. Патрокла в Зёсте (в Вестфалии). Преимущественно интересны здесь картины средней абсиды, написанные, как доказано Иос. Альденкирхеном, в 1166 г. На своде абсиды помещено гигантское изображение Спасителя в радужной мандорле, окруженного символами евангелистов. Ниже, справа от Спасителя, стоят Богоматерь, апостол Петр и св. Стефан, слева – Иоанн Креститель, апостол Павел и Лаврентий, представленные в размере, превосходящем натуральную величину. Пропорции фигур правильны, выражение лиц, нарисованных несколько схематично, краткое и серьезное. Романский стиль достигает здесь наивысшей степени самостоятельного развития. В абсиде Новой церкви в Госларе вместо Спасителя написано спокойное, торжественно величавое изображение Богоматери, окруженной святыми и ангелами (около 1186 г.). Оживленнее и подвижнее скомпоновано принадлежащее концу того же столетия «Успение Богородицы», в притворе церкви веймарского городка Вейды. В Хильдесхайме из живописи XI

столетия заслуживает внимания только знаменитая роспись деревянного потолка церкви св. Михаила, исполненная около 1186 г. и выражающая собой также наивысшую ступень развития романской живописи. И здесь можно указать на отдельные византийские мотивы, но это нисколько не мешает оригинальности целого. Восемь главных полей содержат в себе родословие Спасителя. В первом поле изображено Грехопадение Адама и Евы; техника нагого тела здесь очень хороша, хотя у Адама почти такие же крутые бедра, как и у Евы. Во втором поле написан в довольно изысканной манере спящий Иисус, из чресл которого вырастает дерево (Исаия, 11,1). Четыре следующих поля заняты изображениями царей из рода Давидова. В седьмом поле изображена Богоматерь с несколько унылым выражением лица; наконец, в восьмом поле – исполненная величия фигура светлокудрого Христа на радуге. Закрученность лиственного орнамента еще ясно свидетельствует повсюду о своем происхождении от античного завитка аканфа. Вся роспись в целом, с преобладающими в ней синим фоном и красным цветом драпировок, лишь умеренно пользующаяся другими красками, производит впечатление роскоши и вместе с тем спокойной торжественности. Переступив через порог XIII столетия, мы всюду встречаем больше оживленности и движения, волнистые очертания, ломающиеся под углом складки и более индивидуализированное выражение. В этом прогрессирующем, хотя все еще проникнутом византийскими мотивами стиле исполнено, во-первых, изображение Спасителя с двенадцатью апостолами в Николаевской капелле Зёстского собора. Следует отметить, также в Зёсте, фрески церкви Богоматери (S. Maria zur Hohe). Написанные в главном нефе и на столбах по белому фону вьющиеся растения и сказочные животные происходят по прямой линии от антич-

ной орнаментики. Картины на синем фоне потолочных сводов алтарного пространства исполнены около середины XIII столетия; Богоматерь изображена здесь сидящей на престоле между двумя святыми, среди сонма ангелов. Отдельные библейские композиции, каково, например, «Жертвоприношение Авраама», искусно размещены на «парусах» сводов. Такой же характер имеют стенные и потолочные фрески католической приходской церкви в Метлере, близ Дортмунда, описанные Нордгоффом. В восточной лопасти свода изображен на синем фоне Спаситель – строгого византийского типа, на золотом троне. У всех фигур нимбы разделаны золотыми узорами; лица моделированы коричневыми и зеленоватыми тенями в большей степени, чем обычно делалось в западной живописи того времени. Но самый великолепный памятник романской живописи старосаксонских стран – стенные и потолочные картины в Брауншвейгском соборе; хотя они сохранились только отчасти и то, что в них сохранилось, реставрировано довольно неудачно, однако и в нынешнем своем виде они представляют несколько больших циклов изображений, отличающихся строгостью контуров и яркостью колорита. В первоначальном, полном своем виде эта роспись была иллюстрацией всего церковного учения, причем выбор сюжетов был приурочен к литургии и к местным легендам о святых. На крестовом своде хорового квадрата изображены в 24 овалах различной величины предки Спасителя во главе с Богородицей, облеченной в синюю тунику и пурпурный мафорий и сидящей на золотом престоле. Подпружные арки северной и южной стен хора украшены ветхозаветными сценами; под ними, в главных панно, с каждой стороны представлены в три ряда: на северной стене – спокойно, серьезно и стильно скомпонованные сцены из жития Иоанна Кре-

стителю, на южной — легенды о св. Власии и Фоме Бекете, по композиции более беспокойные, но и более оживленные. В лопастях свода средокрестия написаны: Рождество Христово, Сретение и затем, с пропуском всех других событий из земной жизни Спасителя, Мироносицы у гроба, Путешествие в Еммаус, Трапеза Христа и учеников в Еммаусе и Сошествие Святого Духа на апостолов. В южном крыле трансепта, в четырех лопастях крестового свода, изображена апокалипсическая небесная слава. На трех боковых стенах трансепта мы снова находим внизу эпизоды из жития святых, а над ними, на подпружных арках, библейские события и притчи; восточная стена занята композициями: «Воскресение Христово», «Сошествие во ад» и «Вознесение». Во всех этих изображениях с синим фоном, над изготовлением которых художники трудились с начала до середины XIII столетия, рисунок благодаря толстым черным контурам преобладает над живописью. Но в переходе от спокойной, строгой и принужденной манеры, в которой исполнены картины, например, на потолке хора, к большей мягкости, свободе и натуральности, уже выказывающимся в изображениях из жития Иоанна Крестителя, нельзя не видеть сделанного искусством шага вперед. Не только церкви, но и гражданские здания романской эпохи, как правило, были роскошно украшены живописью; об этом мы знаем из письменных источников, сообщающих чудеса об изображениях исторических или поэтических сюжетов на стенах дворцов владетельных особ; в этом убеждают нас также кое-какие остатки позднероманских светских фресок, из которых в Саксонско-Тюрингской области следует указать на фрески Питейной комнаты (Trinkstube) в старом Гессенском дворе в Шмалкальдене. Они были изданы сперва Отто Герландом, а затем, после их большей отчистки, П. Вебером. Эти фрески,

написанные в первой половине XIII столетия, проливают яркий свет на то, какую важную роль играла светская поэзия в рыцарских жилищах романской эпохи как руководительница живописи. На своде и стенах Питейной комнаты воспроизведены в целом ряде картин, написанных на белом фоне в желтых и коричневатокрасных тонах, различные эпизоды эпической поэмы Гартмана фон дер Ауе «Ивейн». Сюжет главной картины – свадебный пир, изображение которого придавало помещению веселый, праздничный вид.



Рис. 201. Мироносицы у Гроба Господня. Правая часть алтарной иконы из церкви св. Марии в Зёсте. С фотографии Ганфштенгеля

И в Германии рядом с монументальной стенной живописью воздвигалась монументальная живопись на стекле. В старосаксонской области началу XII столетия принадлежит, по определению Ойдтмана, распис-

ное стекло с изображением сидящего Спасителя в белом и темно-желтом одеяниях, вставленное в позднеготическое цветное стекло небольшой церкви Фейтсберга, близ Вейды. В середине XIII столетия изготовлены три роскошных стекла церкви в Бюккене-на-Везере, которые хотя и малоизвестны, но принадлежат к числу жемчужин немецкой живописи на стекле. В круглых средних медальонах среднего окна изображены на красном фоне Рождество и Крещение Господне, Тайная Вечеря, Распятие, Воскресение и Явление Христа ученикам; в двойных изображениях боковых полей представлены на синем фоне богослужебные действия в связи с событиями из земной жизни Спасителя. Эти произведения – самое лучшее и самое оригинальное из того, что создано всей романской живописью, они превосходно характеризуют ее технику. В Вестфалии мы встречаем станковую живопись. Хотя станковые картины, служившие для той или другой цели, были известны нам ранее, однако лишь в рассматриваемое время появляется настоящая станковая живопись, развивающаяся из напрестольных и запрестольных икон, которые до той поры, если только не были тканые (так называемые антипендии), изготовлялись преимущественно золотых дел мастерами. Три древнейших произведения вестфальской станковой живописи, изданные Гереманом ван Цуйдвейком, представляют первые примеры тройных алтарных икон; в них боковые изображения написаны еще на одной доске со средним изображением, но вскоре под влиянием древних триптихов, резанных по слоновой кости, эти боковые образы превращаются в створки, движущиеся на петлях. Все три произведения происходят из Зёста. Самое раннее из них – престольный образ из церкви св. Вальпургия, хранящийся в собрании Вестфальского художественного общества в Зёсте. Доска изготовлена из дуба; сперва

она была покрыта меловым грунтом, а потом матовым золотом; изображения на этом золотом фоне написаны клеевыми красками (темперой). В средней части изображен кроткого, благородного вида благословляющий Спаситель, сидящий на радуге. На левой части доски в полуциркульных арках стоят Богоматерь и св. Вальпургий, на правой части – Иоанн Креститель, неизвестный епископ. Это спокойное произведение, черный контурный рисунок которого заполнен светлыми, моделированными в византийском роде красками, было ошибочно отнесено к 1165 г.; однако оно все-таки принадлежит концу XII столетия. Но неправильно приписывать тому же времени, как это делал Яничек, алтарный образ церкви Богоматери в Зёсте, хранящийся в Берлинском музее. В левой части этого образа изображен Христос перед Канафой, в первой – жены-мироносицы у Гроба Господня и сидящий на Гробе величественный крылатый ангел (рис. 201). Средняя часть занята композицией «Распятие»: Спаситель представлен уже со скрещенными ногами, закрытыми глазами и поникшей головой. Этот образ, написанный на золотом фоне около 1230 г., отличается от только что упомянутого образа церкви св. Вальпургия более теплым колоритом, оживленными движениями фигур, большей беспокойностью драпировок, но вместе с тем и более сухой моделировкой нагого тела. Хотя в деталях заметны византийские мотивы, однако не надо упускать из виду, что главный мотив, Распятие со скрещенными ногами Спасителя, – западного происхождения. Третий зёстский образ, хранящийся также в Берлинском музее, написан, по крайней мере, двадцатью годами позже. На золотом фоне изображены в полуциркульных романских арках: в середине – Святая Троица (рис. 202), слева – Богоматерь, справа – евангелист Иоанн. Бог Отец, держащий перед собой крест с

усопшим на нем Сыном, представлен здесь уже в виде седого, величественного старца; Его строгий, выразительный лик, обрамленный развевающимися волосами, полон индивидуальной жизни. Фигуры Богоматери и Иоанна наделены уже более внешней подвижностью, чем внутренней жизнью, а в драпировке их одежда видна та особенная скомканность, та угловатость складок, какой отличаются все произведения немецкой живописи конца романской эпохи.



Рис. 202. Святая Троица. Средняя часть алтарной иконы в Зёсте.
С фотографии Ганфштенгеля

Саксонская книжная миниатюра во второй половине XI столетия находилась также в глубоком упадке.

Нельзя согласиться с мнением Яничека, что ее вывел из этого упадка в XII столетии графический, контурный стиль. Контурный рисунок, как мы видели, уже много столетий был основным элементом всей живописи. Правда, живопись миниатюр, в тех случаях, когда требовалась быстрая и дешевая работа, легче, чем живопись монументальная, довольствовалась неиллюминированным контурным рисунком или легкой раскраской пространств между контурами; но везде, где надо было выказать силу и все свое великолепие, миниатюрная живопись, как и прежде, тщательно заполняла междуконтурные пространства густо кроющими красками, причем контуры снова подрисовывались в тех местах, где закрыла их краска. Саксонско-тюрингские монастыри, в которых, как и в предыдущую эпоху, переписывались и иллюминировались преимущественно Евангелия, Псалтыри и служебники, придерживались исключительно этой последней, более тщательной, техники. В XII столетии фоны по большей части были еще роскошно украшены разноцветными узорами, причем золото играло все большую роль. Но чем затейливее становились фоны и обрамления с их роскошными орнаментами, тем более спокойными, строгими и малоподвижными являлись изображения фигур: лепка их голов – робкая, в лицах выдается вперед широкая нижняя часть; укладка драпировок – спокойная, но ошибочная, как свидетельствуют о том, например, мелкие спирально закрученные складки на коленях. Самое блестящее произведение – рукопись Четвероевангелия, иллюстрированная около 1175 г. по заказу Генриха Льва для Брауншвейгского собора монахом Гериманом в Гельмвардсгаузене и принадлежащая потом герцогу Кемберленскому. На одном из титульных листов покровители Брауншвейга, св. Власий и Эгидий, подводят герцога Генриха и его

супругу Матильду к Богородице, сидящей на высоком троне. В миниатюрной живописи последнего десятилетия XII в., как и в современной ей скульптуре, уже проглядывает более беспокойная манера. Переход к ней всего заметнее в Евангелии ризницы Трирского собора, написанном, по-видимому, в Падерборне, и в Евангелии 1494 г., хранящемся в Вольфенбюттельской библиотеке. В первой из этих рукописей золотой фон еще чередуется с цветными узорчатыми фонами и наряду с очень подвижными изображениями встречаются изображения спокойные; во второй рукописи золотой фон, единственно употребленный, окаймлен цветными полосами, и уже ясно чувствуется приближение нового, более кудрявого стиля. Между саксонскими рукописями, в которых проникнутый византийским влиянием стиль первой половины XII столетия является в наиболее своеобразном развитии, в особенности обращает на себя внимание один из манускриптов, принадлежащих библиотеке Магдебургской соборной гимназии, изготовленный, судя по имеющейся на нем надписи, в 1214 г. в Магдебурге капелланом Генрихом. Кроме замечательных инициалов в этом манускрипте всего одна миниатюра – Распятие, написанное на золотом фоне густо кроющими красками. Спаситель изображен пригвожденным к кресту еще четырьмя гвоздями, но Его тело в предсмертной муке судорожно изогнулось в сторону; драпировка – в высшей степени беспокойная и угловатая. Еще более византийским по стилю представляется Евангелие начала XIII столетия, хранящееся в Госларской ратуше. Любопытно, что в этой рукописи на миниатюре, изображающей призвание апостолов, рыбы наделены человеческими глазами. В немецкой миниатюрной живописи рассматриваемого времени поражает разнообразие художественных манер. Монахи-живописцы, даже тогда когда придерживались ви-

зантийских образцов более близко, чем это было обычно, в каждом отдельном случае сохраняли свою индивидуальность. Этим саксонско-тюрингским рукописям первых десятилетий XIII в. должен быть противопоставлен ряд однородных рукописей, соединенных Газелоффом в особую саксонско-тюрингскую школу первой половины XIII столетия. Сюда относятся почти исключительно Псалтыри, написанные для разных высокопоставленных лиц. Вначале их всегда помещен календарь, в котором каждый месяц снабжен изображением его знака зодиака, его апостола и бытовой сценки, представляющей производимые в этом месяце сельскохозяйственные работы; все эти изображения с большим вкусом соединены вместе. В число иллюстраций к псалмам – так как Псалтыри заняли теперь место Евангелий – в большем, чем прежде, количестве включены новозаветные сюжеты. Приблизительно 14 рукописей этой школы Газелофф распределил на три группы соответственно трем различным ступеням развития. По ним можно проследить, как еще твердый стиль густо кроющих красок постепенно становится более вялым, как в нем моделировка ухудшается и местами почти ограничивается раскрашенным контурным рисунком; античная драпировка, переданная через посредство византийского искусства, вначале чересчур закручена и злоупотребляет хрупкими, ломающимися под углом складками, но потом становится более плавной и мягкой, хотя и не получает большого спокойствия; тип Христа, изображаемого начиная с XII столетия всегда бородатым, сперва, под влиянием византийских образов, наделяется предпочтительно длинным овалом лица, очень тонкими чертами – узким прямым носом, маленьким ртом и короткой бородой; но этот тип мало-помалу приближается к германскому, делается более плотным и мужественным: чувствуется,

как внутренняя жизнь этих изображений от сентиментального и трогательного восходит к величественному, торжественному и патетическому, с тем чтобы, наконец, уступить свое место новому пониманию типа Христа. Произведенное Газеллоффом исследование миниатюр этих рукописей очень важно и для освещения византийского вопроса, то есть вопроса о влиянии византийского искусства на западное искусство переходного времени от XII к XIII столетию.



Рис. 203. Сошествие Христа во ад. Миниатюра из Псалтыри.
По Газеллоффу

В иконографическом отношении мы находим в них немало византийских мотивов, и разумеется, лишь рядом с западными, которые в конце концов получают преобладание. Рисовальщики того времени брали на себя образцы там, где находили их, но распоряжались ими свободно, переименовая в немецком вкусе. Главные произведения первого ряда этой категории, самые

прекрасные из всех сохранившихся рукописей школы, о которой идет речь, – Псалтырь ландграфа Тюрингского Германа (рис. 203), хранящаяся в Штутгартской Придворной библиотеке, и так называемая Псалтырь св. Елизаветы из городского архива Чивидале. Обе рукописи изготовлены приблизительно в 1212 г. Рисунки штутгартской Псалтыри с внешней стороны более подвижны, но внутренне менее оживленны, чем рисунки Псалтыри св. Елизаветы, в которой целый ряд мотивов взят непосредственно из жизни; но те и другие принадлежат к числу великолепнейших произведений миниатюрной живописи. К тому же роду рукописей относятся Псалтыри Вольфенбюттельской библиотеки, библиотеки монастыря Пресвятой Девы в Магдебурге и Гамбургской городской библиотеки. Главные произведения второго ряда – Псалтыри в Берлинском кабинете гравюр и в Вольфенбюттельской библиотеке. Наиболее важные Псалтыри третьего ряда, по классификации Газеллоффа, красуются в Императорской Придворной библиотеке в Вене, в Мюнхенской Национальной библиотеке и Вольфенбюттельской герцогской библиотеке, по манускриптам которой можно лучше всего проследить ход развития книжной живописи данной школы. Если рассматривать рисунки средневековых рукописей этого рода с точки зрения живописи, имеющей целью воспроизведение природы, то следовало бы отнести их к ступени искусства, еще лежавшего в пеленках или вернувшегося в детский возраст. Но коль скоро мы будем смотреть на них прежде всего как на продукты прикладного искусства, то они покажутся нам стильными и роскошными произведениями очень высокого достоинства; освоившись же с их способом выражения, найдешь их содержание очень осмысленным и нередко глубоко одухотворенным в отдельных чертах. Из прочих произведений приклад-

ной живописи достойны внимания узорчатые ткани. Немецкое ткацкое производство, выплетавшее цветные узоры и фигурные изображения на нитяной основе, по-прежнему отдавало приоритет работе из шелка византийскому востоку и сарацинскому югу Европы. Шерстяные художественные ткани, служившие стенными коврами, упоминаются во Франции раньше, чем в Германии. Однако на саксонском севере Германии, например в ризнице Гальберштадтского собора, сохранились от раннероманской эпохи шерстяные ковры и вышитые шелком по полотну священнические облачения с библейскими изображениями, дающие понятие о той блестящей роскоши, с какой искусные ткачи одевали тогда церкви, замки и людей.

2. Искусство прирейнских стран

Архитектура

Благодатные земли, через которые Рейн, сопровождаемый притоками, катит свои быстрые волны от Боденского озера к Немецкому морю, были издавна главной областью распространения немецкой культуры и немецкого искусства. Правда, это также те германские земли, которые больше других были затронуты античным искусством и античной образованностью и в которых донныне сохранились в большем, чем где-либо, количестве остатки роскошных римских сооружений; поэтому именно здесь старое и новое могли всего органичнее слиться между собой для образования романского стиля; поэтому именно здесь произведения каролингского искусства предваряли произведения романского искусства. Здесь зодчество особенно преобладало над другими художественными отраслями: еще и теперь в водах Рейна отражается целый ряд великолепных романских церквей; при этом большинство

роскошных сооружений, выказывающих немецко-романский архитектурный стиль во всей его чистоте, высится не на правом, а на левом берегу реки.



Рис. 204. План церкви в Лимбурге-на-Гарде. По Дегио

Предшествующей эпохе принадлежит заложенная в 1017 г. церковь св. Виллиброрда в Эхтернахе – первоначально базилика с плоским покрытием, с чередующимися столбами и колоннами; капители ее колонн в коринфском духе и антикизирующие карнизы столбов, составленные из астрагалов и полос, представляются скорее каролингско-оттоновскими, чем романскими. Из рейнских построек середины XI столетия, отличающихся кроме плоского покрытия многими другими особенностями, свойственными этому периоду развития романского стиля, должно упомянуть прежде всего о созданиях высокодаровитого аббата

Поппо из Стабло (Ставело, близ Мальмеди). От двух его главных сооружений, величественных, благородно простых базилик с колоннами и плоским покрытием, в Лимбурге-на-Гардте и в Герсфельде (Гессене), дошли до нас большие живописные развалины. Церковь бенедиктинского аббатства в Лимбурге-на-Гардте (рис. 204), крипта которой была освящена в 1035 г., имеет на востоке унаследованный от кляунийской церкви прямосрезанный хор между двумя полукруглыми абсидами на восточных сторонах крыльев трансепта, а на западной стороне, над притвором, заключающимся между двумя четырехгранными башнями и открывающимися наружу тремя арками, — эмпоры. Соборная церковь в Герсфельде, базилика с колоннами, крипта которой освящена в 1040 г., в своем продольном корпусе, как о том свидетельствуют угловые листки на базах ее колонн, снабженных простыми кубовидными капителями, была реставрирована в XII столетии; но благородный, просторный план этой церкви остался неприкосновенен со времени ее постройки. В ней полукруглому восточному хору соответствует над западным притвором полукруглый выступ, отдаленно напоминающий собой второй западный хор церкви с двойным хором. Базилику с плоским покрытием середины XI столетия представляет собой церковь св. Урсулы в Кёльне. Этот красивый храм имеет над своими боковыми нефами эмпоры, открывающиеся в средний неф над каждой главной аркой тремя меньшими арками на колоннах. Немецкая кубовидная капитель уже приняла здесь свою античную форму. Затем в трех больших, построенных из красного песчаника романских соборах на Среднем Рейне, Майнцском, Шпейерском и Вормсском, является господствующей связанная система сводчатых базилик со столбами. Останавливают на себе внимание их живописные группы башен, широкое расчленение масс и

наряду с циркульными арками и лопатками под крышей небольшие циркульно-арочные галереи на колоннах, не известные саксонским странам. В их внутренних помещениях производят впечатление крупные, замкнутые в себе формы, благородные пропорции, простая, часто несколько суровая чистота отдельных форм. Эти церкви, как плоскокрытые базилики со столбами, лишь боковые нефы которых по первоначальному плану должны были иметь своды, играли роль еще в каролингско-оттоновское время. Старый Майнцский собор, историю сооружения которого выяснили исследования Фр. Шнейдера, Г. Дегио и Фр. – Як. Шмидта, сооружался с 778 по 1050 г.; главная часть здания, с планом в виде буквы Т, была заложена архиепископом Виллигисом в 978 г. Старый Вормсский собор воздвигнут между 1000 и 1025 гг. Первый Шпейерский собор сооружен между 1030 и 1060 гг. Нынешние соборы, перекрытые коробовыми сводами, отчасти сохранили планы первоначальных построек: Майнцский и Вормсский (рис. 205) соборы – двойные хоры, Шпейерский собор – западный притвор, который, правда, в нынешнем виде представляет собой довольно слабую постройку XIX столетия. В прочих частях Шпейерский собор получил нынешний вид (рис. 206 и 207) в царствование Генриха IV (1080–1100); а с 1081 г. началось сооружение его близнеца – нового Майнцского собора, законченное в 1137 г. Новый Вормсский собор отстроен позже – между 1171 и 1192 гг. Шпейерский собор имеет просторную крипту; крипта Майнцского собора, менее значительная по величине, восстановлена только в конце XIX в.; Вормсский собор сооружен уже без крипты.

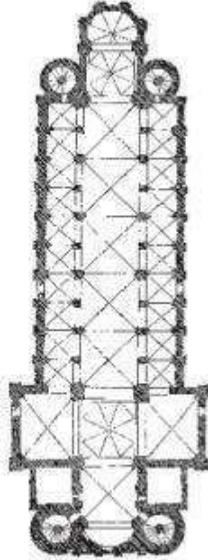


Рис. 205. План Вормского собора. По Любке

В этих трех соборах расчленение стен произведено различным образом при помощи полуколонн, прислоненных к столбам и поддерживающих своды. В Майнцском соборе только главные столбы имеют полуколонны с кубовидными капителями; от более легких промежуточных столбов поднимаются вверх глухие арки, образующие под главными окнами фальшивую галерею. В Шпейерском соборе, самом большом из трех, полуколонны главных столбов, снабженные капителями исключительно коринфского характера, поставлены одна на другую. К промежуточным столбам также и здесь прислонены полуколонны, уже с кубовидными капителями; поднимающиеся от них глухие арки обрамляют главные окна верхнего этажа. В Вормсе снова только главные столбы снабжены полуколоннами, сопровождаемыми, однако, четвертными колоннами. И здесь окна окружены фальшивыми арками, исходящими

от промежуточных столбов. Крестовые своды в Шпейерском соборе еще лишены нервюр, но также впоследствии были превращены в реберные своды. Шпейерский собор, неудачно реставрированный в XIX столетии, с его двумя восьмигранными башнями над средокрестиями и, кроме того, четырьмя более стройными и высокими башнями, переходящими в восьмиугольные каменные шпили, снаружи строго соразмерен, правилен и благодаря своему положению очень живописен; интерьер, несмотря на его новейшую роспись, производит благородное, возвышенное впечатление. То обстоятельство, что это огромное здание не имеет внутренних контрфорсов, чем оно отличается от относящихся к той же эпохе, но несколько более ранних ломбардских и бургундских церквей с крестовыми сводами (Сант-Амброджо в Милане, Клоуни), составляет, как указывал Дегио, оригинальную и смелую черту немецкого зодчества. Внешне Майнцский собор, равным образом шестибашенный, более наряден. Внутри благодаря тому, что западный трансепт и западный хор построены уже в переходном стиле, он роскошнее Шпейерского, но не столь благородно спокоен, как этот последний.

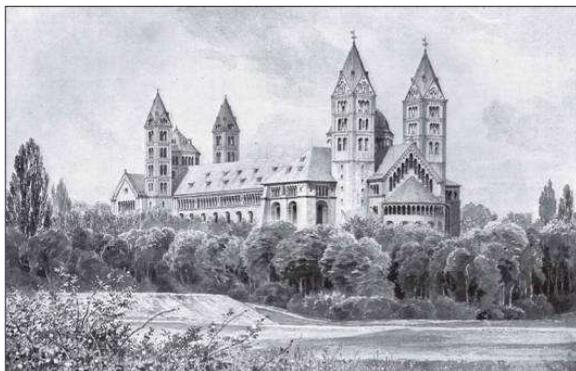


Рис. 206. Собор в Шпейере. С рисунка Шульца

Вормсский собор снаружи напоминает Майнцский; особенно красивый вид придают ему четыре стройные круглые башни, сопровождающие восьмиугольные башни средокрестий. Интерьер отличается благородством пропорций и эффектными просветами; также и здесь, в западном хоре и западном куполе, встречаются элементы переходного стиля.



Рис. 207. Интерьер Шпейерского собора. С фотографии Нэба

Как на одно из благороднейших романских сооружений в прирейнской области можно указать на шестибашенную церковь бенедиктинского аббатства в Лахе (рис. 208). По времени постройки (1093–1156) она принадлежит эпохе господства связанной системы, кото-

рая, однако, не применена в ней. Каждому компартменту ее среднего нефа соответствует только один компартмент бокового нефа. Компартименты среднего нефа представляют в плане широкие прямоугольники, а компартименты боковых нефов – узкие прямоугольники; поэтому их полуциркулярные арки – отчасти повышенные, отчасти плоские, пониженные; отдельные формы свежи и изящны. Из двух хоров этой церкви западный вдается в четырехугольный, обнесенный портиком двор, напоминающий собой древнехристианские атриии. Подобно церкви Лахского аббатства, также и Трирский собор, имеющий два хора, в том виде, какой он получил в романскую пору, не принадлежал к разряду построек связной системы, но зато уже в начале XIII столетия имел стрельчатые своды.

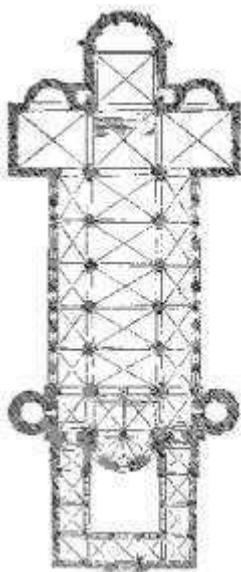


Рис. 208. План церкви бенедиктинского аббатства в Лахе.
По Любке

От Майнца вниз по течению Рейна господствует связанная система с некоторыми отклонениями от нее. Приходская церковь в Бопшарде принадлежит переходному времени от XII к XIII столетию. Место крыльев трансепта в ней занимают две огромные башни. Эмпоры над тяжелыми полуциркульными аркадами на столбах открываются в средний неф пролетами между изящными позднероманскими колоннами. Самая любопытная особенность этой церкви состоит в том, что она перекрыта одним стрельчатым коробовым сводом, подразделенным поперечными подпружными арками на компартименты, — сводом, который внутри каждого компартимента расчленен шестнадцатью ложными ребрами. Хор построен уже в переходном стиле. Церковь св. Кастора (1157–1201) в Кобленце — четырехбашенная базилика связанной системы со столбами. На ее западных башнях сохранились от каролингского времени наружные пилястры с капителями, подражающими античным. Подпружные арки ее средокрестия уже стрельчатые. Красивые приходские церкви в Андернахе и Зинциге имеют эмпоры над боковыми нефами и полуциркульные главные аркады, но подпружные арки уже стрельчатые. К роскошнейшим и живописнейшим храмам Германии принадлежит пятибашенный Боннский собор; его отдельные части относятся к концу XI столетия, главные, романские части — к XII в., а части, сооруженные в переходном стиле, — к первой половине XIII в. Из двух хоров этого собора продолговатый восточный хор — самый ранний из немецких хоров, имеющих снаружи развитые опорные арки, — сооружен в роскошном переходном стиле. Над средокрестием возвышается восьмиугольная главная башня, увенчанная восьмиугольной же пирамидальной крышей. Снаружи западная часть здания — романского характера, а восточная — уже готического. Внутри

средний неф имеет еще циркульные аркады; прислоненные к их столбам полуколонны снабжены на базах угловыми листками, а на капителях украшены мотивами лиственных почек. Своды – стрельчатые. К церкви примыкает прелестная романская галерея клуатра.

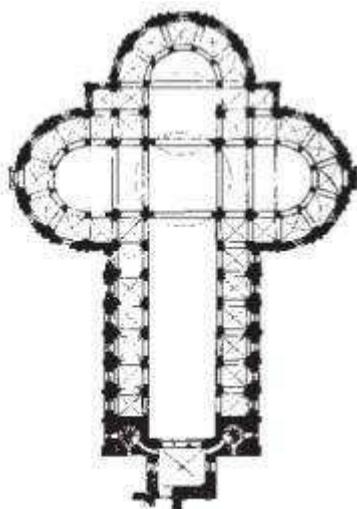


Рис. 209. План кёльнской церкви св. Марии в Капитолии.
По Дегио

Романскими церквами богаче всех немецких городов Кёльн – древнеримский город (*Colonia Agrippina*), сделавшийся в XII столетии, когда его граждане вели борьбу с местными архиепископами, главным центром средневекового зодчества Германии. Самым древним зданием чистой связной системы с циркульно-арочными, лишенными нервюр сводами считалась в 1850-х гг. небольшая церковь св. Маврикия, построенная около 1130 г. Большинство кёльнских церквей этого времени, вследствие позднейших готических примесей к ним, утратило единство своего стиля, и в их романских планах есть немало особенностей, являю-

щихся частью воскрешением принципов древнехристианского храмостроительства, частью продуктом самостоятельного творчества. Наиболее ранняя церковь этого рода – св. Марии в Капитолии (освященная в 1049 г.; рис. 209). Восточная часть здания, отстроенная, правда, только в XII столетии, имеет древний центральный характер. К среднему квадрату, увенчанному куполом, с трех сторон прилегают большие, во всю ширину этих сторон, полукруглые выступы, которые образуют форму, похожую на лист клевера. Подобным же образом устроен хор древней церкви Рождества в Вифлееме. К его четвертой, западной стороне примыкает трехнефный продольный корпус связанной системы. Средний неф первоначально имел еще плоское покрытие, но боковые нефы, продолжающиеся во всех трех полукруглых выступах в виде обхода с колоннами, имеющими высокие кубовидные капители, с самого начала были снабжены на всем протяжении своим крестовыми сводами. Четырехугольная башня, возвышающаяся над западным фасадом, сопровождается восьмиугольными лестничными башнями. Галерея клуатра при этой церкви имеет строгий, раннероманский характер. Мотив окончания хора и ветвей трансепта церкви св. Марии в Капитолии повторяется в красивой церкви святых апостолов (рис. 210), главные части которой относятся также к XII столетию. Три восточных полукружия лишены здесь внутреннего обхода, но зато украшены снаружи двухъярусными глухими аркадами и галереями на колонках. Но главную прелесть этой церкви составляет живописная группа башен. Большая кельнская церковь св. Мартина по устройству своей восточной части также походит на церковь св. Марии в Капитолии; ныне существующее здание, освященное в 1172 г., – уже не связанной системы; снаружи оно придавлено огромной восточной башней над средокрестием,

кроме которой эта церковь имеет еще четыре угловые башни. Внутри наряду с циркульными арками встречаются и стрельчатые. Еще своеобразнее церковь св. Герона, с десятиугольным нефом центральной системы (рис. 211). Архиепископ Анно прибавил к нему длинный, освященный в 1069 г., полукруглый хор, который построен в чисто романских формах. Десятиугольный неф вместе с притвором был реставрирован (1219–1227) в переходном стиле, уже сильно отзывающемся готикой. Внутренние угловые колонны высотой до 30 метров с капителями, которые орнаментированы почками, поддерживают огромный (50 метров) крестовый свод, осеняющий все помещение; кольца на стержнях колонок, подпирающих продольные подпружные арки и выпуклые грушевидного профиля ребра свода, характеризуют собой настоящий переходный стиль. Снаружи уже имеются опорные арки. Переходному стилю в Кёльне принадлежат также церкви св. Северина (освящена в 1237 г.) и св. Куниберта освящена в 1248 г.). Церковь св. Куниберта – сводчатая базилика с двумя трансептами и четырьмя башнями; аркады и окна в ней еще циркульно-арочные, но подпружные арки продольного корпуса уже стрельчатые; роскошный западный портал и окна западного трансепта также стрельчатые. Повсюду в Кёльне любовь к роскоши соединяется с тонким художественным чувством.

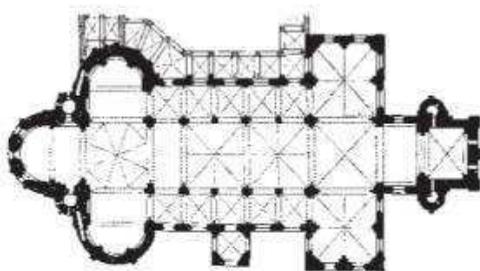


Рис. 210. План церкви святых апостолов в Кёльне. С чертежа



Рис. 211. Церковь св. Герона в Кёльне. С фотографии

Но и ниже Кёльна, опять-таки на левом берегу Рейна, находится замечательный памятник рейнского переходного стиля – увенчанная двумя башнями церковь св. Квирина в Нейсе, начатая постройкой в 1207 г. Восточная ее сторона заканчивается тремя полукруглыми, как в кёльнских церквях св. Марии в Капитолии, Святых апостолов и св. Мартина. Циркулярная арка господствует в окнах восточной части здания. Аркады продольного корпуса уже стрельчатые, а окна нефов оканчиваются вверху трехлопастными, веерообразными и еще более причудливыми арками, составляющими характерную особенность нижнерейнского переходного стиля.

К этим нижнерейнским сооружениям надо причислить в нынешней Бельгии великолепный архитектурный памятник XII столетия – собор в Турне (Doornik, 1146–1198). Поперечный неф этого собора с его башнями (около 1213 г.) представляется, так сказать, подго-

товкой к переходному стилю; хор, с круговым обходом и венцом капелл, — роскошное создание готического стиля.

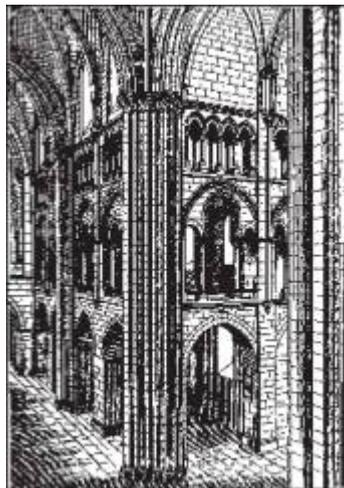


Рис. 212. Интерьер собора в Лимбурге-на-Лане. По Дегио

Первоначально собор в Турне был плоскокрытой, крестообразной в плане романской базиликой со столбами. Его восточная часть, с полукруглым окончанием хора и полукруглыми же концами ветвей трансепта, сооружена наподобие нижнерейнских церквей. В главном нефе эмпоры над циркульными аркадами, трифории над эмпорами и окна над галереей трифориев напоминают французские четырехъярусные церкви. Четыре высокие башни сопровождают четырехугольную башню над средокрестием. Западный фасад украшен двумя круглыми башенками. Это монументальное здание очень похоже на нижнерейнские постройки, в особенности своим внешним видом. На правом берегу Рейна образцом переходного стиля в его наиболее полном и законченном виде является сооруженный между 1213 и

1242 г. собор в Лимбурге-на-Лане (рис. 212) – крестообразная базилика связанной системы, с округленным окончанием хора и таким же внутренним хоровым обходом. Из семи башен этого собора самая высокая находится над средокрестием. Снаружи наряду с аркатурными полуциркульными и стрельчатыми фризами уже имеются зачатки опорных арок. Внутри не только боковые нефы, но и хоровой обход снабжены эмпорами с изящными стрельчатыми аркадами; стрельчатые арочные окна, однако, еще чередуются с циркульно-арочными, и в стрельчатом западном портале встречается трехлиственная арка. Главные столбы, поддерживающие своды, очень расчленены, а промежуточные столбы лишены декоративных элементов. Не подлежит сомнению, что многие детали и здесь заимствованы от Ланского собора; тем не менее общий характер здания как нельзя более немецкий. Этот собор при своей равномерной законченности дает полную возможность характеризовать переходный стиль как особый, замкнутый в себе стиль. Более своеобразна превратившаяся теперь в развалины, но все еще художественно прелестная цистерцианская церковь в Гейстербахе (1202–1233), в Зибенгебирге, – базилика с двумя трансептами, хоровым обходом и богатым, хотя снаружи и скрытым в толще стены венцом капелл, продолжающимся также в продольном корпусе и восточном трансепте. Готическая система контрфорсов существовала здесь только с внешней стороны хора, но столбы между капеллами замаскированно играли роль контрфорсов. В изящных аркадах хора господствовали капители с мотивами листовых почек, в продольном же корпусе – еще кубовидные капители. Окна по большей части были циркульно-арочные, но все арки, имевшие конструктивное значение, – стрельчатые. На востоке от Рейна находится одна из очаровательнейших

немецких церквей переходного стиля – приходская церковь в Гельнгаузене. Башня ее западного фасада, сооруженная в 1170 г., еще совершенно романская; средний неф имеет еще плоский потолок и циркульно-арочные окна, но его аркады – стрельчатые. Особенно роскошна снаружи восточная часть этого здания: трансепт, хор, восьмиугольная башня над средокрестием и стройные угловые башни. Внутренние отдельные формы – восхитительной чистоты и грациозности. Некоторые из стройных, отчасти свободно стоящих колонн перед столбами хора, как и в соборе Солсбери, прикреплены к столбам посредством колец. Аттические базы снабжены угловыми листками; стройные капители, орнаментированные листовыми почками, кроме того, украшены кое-где фигурами животных. «Переходный стиль, – писал Доме, – при своей несравненной роскоши отличается здесь удивительной выдержанностью». Это великолепное здание имело влияние на церковную архитектуру значительной части Гессена. Недалеко от Гельнгаузена находятся красивые развалины монастыря Арнсбург (1180–1215), в котором слияние цистерцианского и переходного стилей видно еще яснее, чем в церкви Гейстербахского аббатства. В этой сводчатой, уставленной столбами базилике с крестообразным планом, с прямоугольно срезанным хором и низким хоровым обходом, кубовидные капители чередуются с чашевидными, украшенными почками, а циркульные арки – со стрельчатыми; все здание отличается благородной простотой. Особое место среди рейнских сооружений занимают капеллы при замках, которые и здесь, как правило, строились в два этажа. К числу древнейших построек этого рода принадлежат капелла св. Годегарда при Майнцском соборе (1137) и двойная церковь в Шварцрейндорфе (1149–1151), на правом берегу Рейна, напротив Бонна. Обе они – чис-

то романского стиля и впервые в этой местности наделены галереями на колонках. Из одного этажа состоит капелла замка в Коберне, близ Кобленца, в которой переходный стиль является во всем блеске своей фантастичности. Шестиугольная средняя часть этой капеллы, поддерживаемая пучками стройных свободно стоящих колонн, окружена обходом, также шестиугольным, к которому на востоке примыкает абсида. Отдельные формы здесь в высшей степени прихотливы и разнообразны. На Верхнем Рейне, в Эльзасе, мы видим своеобразное развитие романско-церковного зодчества. Церковь центрального типа в Оттмарсгейме, план которой представляет восьмиугольник, вставленный в другой, больший восьмиугольник, занимает место еще на рубеже каролингской эпохи. К числу особенностей строгой, тяжелой романской архитектуры Эльзаса принадлежит надделение западного фасада церковью двумя четырехугольными башнями и заключенным между ними притвором, который имеет треугольный фронтон; к этим особенностям относятся, кроме того, часто встречающееся прямолинейное окончание хора и несколько дикая фантастичность ornamentации, с ее фигурами людей и животных. Здесь образцом базилики с колоннами может служить небольшая церковь св. Георгия в Гагенау (1149–1184). Правильное чередование колонн со столбами мы находим в возобновленной в XII столетии церкви Росгейма, фасад которой увенчан фронтоном и украшен большими циркульными арками, образующими ряд галерей, и фантастическими скульптурами. Прочие эльзасские церкви в большинстве случаев – базилики крестообразного плана, с одними только столбами. Притвор собора в Андлау, перекрытый крестовыми сводами, снабжен эмпорой, обращенной вовнутрь церкви, портал же аббатской церкви в Маурсмюнстере

живописно открывается наружу тремя арками, отделенными одна от другой роскошно орнаментированными колоннами с кубовидными капителями. От церкви в Мурбахе, построенной в 1216 г., сохранились только прямолинейно срезанный восточный хор, с циркульно-арочными окнами и аркатурными фризами, и средокрестие, над которым между двумя четырехгранными башнями на ветвях трансепта возвышается двускатная крыша. В церкви св. Легерия в Гебвейлере, заложенной в 1082 г., уже выказывается переходный стиль. Старая главная часть этой церкви – связанной системы; над ней высятся две западные башни и башня над средокрестием. Выстроенный позже хор состоит из пяти сторон восьмиугольника. Внутри этого храма еще преобладает, несмотря на стрельчатость аркад и подпружин, кубовидная капитель. Большой известностью пользуется фасад этой церкви с заключающимся в нем характерно эльзасским открытым притвором, который занимает собой не только его середину, но и пространство под башнями.

Не останавливаемся на таких эльзасских постройках переходного стиля, как церкви в Зигольсгейме, Альтдорфе и Шлеттштадте. Выше по течению Рейна – Базель, в своем соборе, живописно расположенном на самом берегу реки, обладает одним из прекраснейших произведений переходного стиля. Воздвигнутое в 1185 г. новое здание собора представляет собой крестообразную в плане сводчатую базилику связанной системы, с пятью нефами, хоровым обходом и двумя западными башнями. Полуколонны столбов среднего нефа имеют угловые листки на базах и кубовидные капители, тогда как капители столбов украшены листвой. Нижние арки, отделяющие нефы один от другого, – стрельчатые, но аркады эмпор – циркульные. Оконченный позже хор – уже готического стиля. Трансепт и

восточные башни величественного Фрейбургского собора (мы рассмотрим его ниже, в числе других шедевров немецкой готики), производящие впечатление еще совершенно романских, характеризуют собой переходный стиль первой половины XIII столетия. В заключение своего обзора верхнерейнских сооружений переходного стиля останавливаемся на главном произведении эльзасского зодчества – Страсбургском соборе, восточная часть которого принадлежит еще вполне романской эпохе и переходному стилю (рис. 213). Первоначальный собор, сооруженный епископом Вернером Габсбургским в первой половине XI столетия, был трехнефной, плоскокрытой Т-образной базиликой, план которой здание сохранило до наших дней. Нынешняя восточная часть собора построена позже, в 1179 г.; хоровая ниша собора – полукруглая только внутри, а снаружи, будучи втиснута в само здание, срезана прямолинейно. Толстые столбы средокрестия, расчлененные попеременно полуколоннами и прямоугольными выступами, украшены на базах сильно изогнутыми угловыми листками. Эти столбы, соединенные один с другим стрельчатыми арками, подпирают собой стрельчато-арочные пандантивы и над ними – высокий, расчлененный нервюрами купол. Очень красивы и роскошны оба фасада трансепта, снабженные еще циркульно-арочными порталами. Из них более чистый и спокойный по формам и вообще более романский – северный фасад; южный фасад сооружен в раннеготическом, более оживленном стиле и выказывает французское влияние; тем не менее его строитель, как выражался Вольтман, «наложил на него такую яркую печать индивидуальности, какой редко бывают отмечены создания зрелой готики». Восточная часть Страсбургского собора была вполне закончена только в середине XIII столетия. До того времени существовал

его старый плоскокрытый продольный корпус, перестроенный после наступления нового творческого готического века для немецкой архитектуры. В прирейнских странах сохранилось немало остатков также светских романских сооружений. Части романских жилых домов с циркульно-арочными окнами, лопатками, аркатурными фризами, иногда с колонками, имеющими кубовидные капители, в области Рейна уцелели главным образом в Трире, но встречаются также в Кёльне, Кобленце, Меце, Боппарде, Ахене и Кайзерсверте.

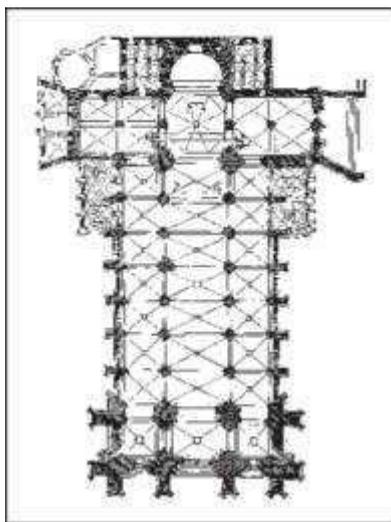


Рис. 213. План Страсбургского собора. По Вольману

В Гельнгаузене находится здание, сооруженное около 1170 г. и некогда служившее ратушей. Перед нижним этажом этого здания возвышается терраса, на которую ведет открытая лестница; портал украшен трехлиственными арками; зал верхнего этажа освещают три сложных окна. Прирейнские стены богаты также

развалинами более или менее значительных императорских дворцов (пфальцов). Самые замечательные из них – замки Фридриха Барбароссы в Гагенау, Кайзерслаутерне, Трифельсе, Кайзерсверте и Нимвегене. Развалины императорского дворца в Гельнгаузене (1170) могут, в отношении величия и красоты, соперничать с вартбургским замком и брауншвейгским герцогским дворцом. В нем двойные арки окон поддерживаются парными колоннами с роскошными лиственными капителями; огромный камин обставлен восьмигранными колоннами, украшенными зигзагами, а вделанные в стену квадратные плиты по обеим его сторонам покрыты мотивами плетенки, которые с равным правом могут считаться и древнегерманскими, или ломбардскими, и восточными. Если в заключение, как было сделано нами в области церковной архитектуры, мы бросим взгляд на соседние Нидерланды, то наше внимание остановит на себе прежде всего величественный графский замок в Генте, окруженный 27 полукруглыми зубчатыми башнями. При суровом виде замка нельзя предполагать, какими грациозными романскими галереями на колоннах украшен его интерьер, расчищенный только в 1900 г. Великолепные княжеские замки составляли особенность германских стран именно в романскую эпоху. В готическое время, вследствие изменившихся политических и экономических условий, их место заняли городские ратуши.

Пластика

Прирейнские земли благодаря многочисленности существовавших в них монастырей и расцвету городской жизни в течение двух романских столетий Германии (1050–1250) стали главной ареной ее религиозного и художественного развития. Подобно тому, как роман-

ские соборы рейнского побережья являются классическими созданиями средневековой немецкой архитектуры, высоко стояли здесь также изобразительные искусства, в особенности живопись и прикладная пластика. Одна только монументальная каменная пластика не получила здесь такого сильного движения вперед, как в Саксонии. Интересны две пары изваяний на столбах решетчатых ворот перед собором в Куре (Швейцария), перенесенные сюда из другой местности. Они изображают апостолов, стоящих на львах. Фёге и Линднер указывали на прованское происхождение этих скульптур. Действительно, две из этих фигур очень похожи на фигуры апостолов в церкви св. Трофима в Арле; но сходство это такое же, как между кропотливыми подражаниями варварских мастеров и созданиями самостоятельных художников. Французское влияние менее заметно в известном портале св. Галла в Базельском соборе, принадлежащем XII столетию (1176). Ран искал прототипов скульптур этого портала в Бургундии, Линднер – в Провансе. На самом деле это произведения много путешествовавшего мастера, впитавшего в себя различные влияния. Портал (циркулярный) украшен на боковых стенках статуями четырех евангелистов, на его архитраве изображены мудрые и неразумные девы, в тимпане – Христос, сидящий на троне, с предстоящими ему апостолами Петром и Павлом и коленопреклоненными в углах тимпана основателями собора. К этому portalу пристроено высокое четырехугольное крыльцо с плоской крышей, пять открытых ярусов которого роскошно декорированы скульптурами библейского содержания. В верхней лоджии изображены ангелы, возвещающие Страшный Суд гласом трубным, рядом с ними на гладкой стене – Воскресение мертвых. Взятые в отдельности, эти фигуры нескладны и малоподвижны; вообще, по стилю сво-

его исполнения они кажутся более древними, чем они есть в действительности. Образцами для них служили мелкие изделия византийской пластики, использованные, однако, самостоятельно; в целом же портал св. Галла — вполне своеобразное создание рейнского искусства. Самые великолепные произведения прирейнской, мало того, всей немецкой пластики первой половины XIII столетия находятся в Страсбургском соборе, как на его фасаде, так и в его южном, романском поперечном нефе. Вместе с Мейером-Альтоной мы признаем, что эти скульптуры исполнены раньше 1250 г. Что касается влияний, определивших их стиль, мы вместе с Франком и Фёге полагаем, что работавший над ними мастер был знаком со скульптурами южного и северного порталов Шартрского собора (см. рис. 171 и 173), и соглашаемся с Фёге в том, что кроме французского влияния в них сказывается изучение византийского прикладного искусства цветущей поры, но вместе с тем для объяснения большей внешней и внутренней подвижности этих скульптур по сравнению с их шартрскими прототипами мы склонны ценить в них самобытное немецкое художественное чувство выше, чем это делал Франк. Поэтому подписываемся, не колеблясь, под следующими словами Фёге: «Если страсбургский мастер и заимствовал из Шартра некоторые основные черты своего стиля и своей техники, а отчасти и мотивы композиций, то все-таки его искусство — местное, страсбургское». Портал этого южного поперечного нефа — двойной; в одном из его тимпанов изображено «Успение» Богородицы, в другом — Ее небесное коронование. Фигуры, головы и телодвижения в композиции Успения — почти античной чистоты и изящества. Двенадцать апостолов, украшавшие прежде четыре боковые стенки обеих дверей, по три на каждой, погибли; но зато на крайней левой и на крайней

правой сторонах портала сохранились две пользующиеся всемирной известностью женские фигуры – «Церковь» и «Синагога», олицетворение христианства и иудейства, изваянные с теми чертами и атрибутами, какими они сопровождались в мистериях (рис. 214). «Церковь» в короне, с крестом и чашей в руках взирает победоносно на свою противницу, изображенную с завязанными глазами, с поникшей головой и со сломанным копьём в правой руке. Обе эти фигуры в высшей степени благородны и стройны; узкие одежды облегают их тела, образуя натуральные, изящно стилизованные складки. Фёге говорил об этих фигурах: «Мастера Шартрского собора стремятся достигнуть должного впечатления строгой красотой формы и широкими линиями; мастер, изваявший „Церковь“ и „Синагогу“, хотя они и полны новой красоты, больше заботится о глубине и мягкости экспрессии. Он вкладывает в лица духовную жизнь, и эта жизнь, передаваясь дальше игрой рук и членов, как бы проникает все тело». В трансепте – так называемая Колонна ангелов, окруженная в три ряда двенадцатью колоссальными, исполненными еще довольно жестко фигурами, по четыре в каждом ряду: в нижнем ряду стоят четыре евангелиста, в среднем – четыре ангела с трубами в руках, в верхнем – Христос-Судья и еще три ангела: все вместе представляет сокращенное изображение Искупления и Суда. Все эти скульптуры южного поперечного нефа – уже полуготические; но независимо от их принадлежности к той или иной школе это высокие, вечно прекрасные произведения искусства.



Рис. 215. Капитель с кентаврами на одном из столбов Майнцкого собора. С фотографии Кроста

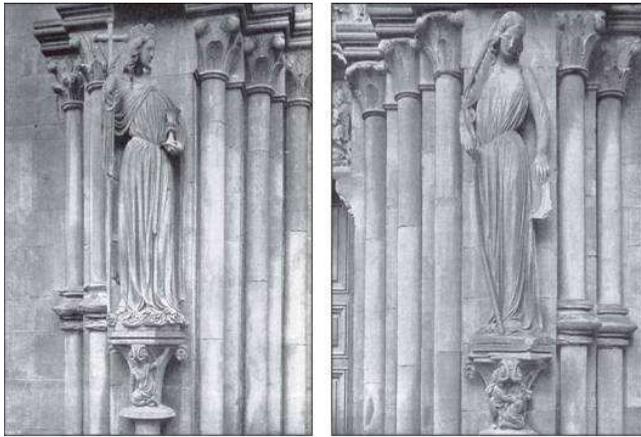


Рис. 214. «Церковь» и «Синагога». Статуи при южном портале Страсбургского собора. С фотографии

С этими верхнерейнскими мастерскими скульптурами не может выдержать сравнения ни одно произведение средне- и нижнерейнской монументальной пластики. Ни статуи апостолов в Трирском соборе, ни рельефы Вормского собора, ни скульптурное украшение порталов Майнцкого собора, ни тимпаны церквей

Андернаха, Ремагена и Браувейлера не представляют особенного интереса. Заслуживают быть упомянутыми разве лишь рельефы в тимпане портала южного бокового нефа в Трирском соборе, с их внутренне спокойными, торжественно-величавыми фигурами, некоторые капители столбов в Майнцском соборе, орнаментированные языческими мотивами, в особенности капитель с кентаврами (рис. 215), и изданная Клеменом алтарная загородка из приходской церкви в Густорфе, близ Нейса, замечательная не только тщательным выполнением ее рельефов библейского содержания, но и своей раскраской. Даже в Кёльне – центре романского архитектурного стиля, мы не находим в церквях того времени сколько-нибудь выдающихся каменных скульптур. Как нескладен по формам, например, рельеф, изображающий св. Цецилию между двумя святыми, в тимпане северного портала кёльнской церкви во имя этой святой и как неудачно размещены там фигуры в пространстве! Ближайшего рассмотрения достойны только деревянные двери северного входа церкви св. Марии в Капитолии. Правда, эти двери, изготовленные, вероятно, вскоре после 1050 г., принадлежат самому началу романской эпохи. Они напоминают двери церкви св. Сабины в Риме лишь своим общим характером. Каждая из их двух створок, резанных из крепкого дуба и первоначально сплошь раскрашенных, разделена на три больших и десять малых роскошно обрамленных панно. Эти 26 панно заполнены композициями на новозаветные темы, выполненными высоким рельефом (в них особенно сильно выдаются вперед головы) и довольно ясными по содержанию, хотя и грубыми в отдельных формах; фигуры в них коротки, а головы непропорционально велики. Красивые обрамления придают этим рельефам недостающую общую связь. Спустившись вниз по Рейну и заглянув еще раз в со-

седние Нидерланды, мы найдем в них несколько церквей с более роскошным, хотя едва ли более высоким по выполнению скульптурным убранством. В соборе в Турне следует отметить относящееся к XII столетию грубоватое, но не лишенное экспрессии изображение победы добродетелей над пороками на портале северного крыла трансепта. Обильно украшенный скульптурами уже стрельчато-арочный южный портал церкви св. Сервация в Маастрихте, принадлежащий концу первой четверти XIII в., характерен для этой же ступени художественного развития, как и вышеописанный разобранный на части портал Магдебургского собора, примыкающий к французским образцам. Надгробные памятники романских церквей рейнской области не выдерживают никакого сравнения с саксонскими памятниками того же рода. XII столетию принадлежат: неуклюжая женская фигура на исследованном Швейцером «памятнике Нотбурги» в сельской церкви Гохгаузена-на-Неккаре, слабое в техническом отношении надгробное изваяние архиепископа Эпштейнского Зигфрида в Майнцском соборе и – лучшая из относящихся сюда скульптур – стройная, облеченная в одежду с тугими складками и обрамленная роскошным листовидным фризом рельефная фигура св. Плектруды на ее гробнице в крипте церкви св. Марии в Капитолии в Кёльне.

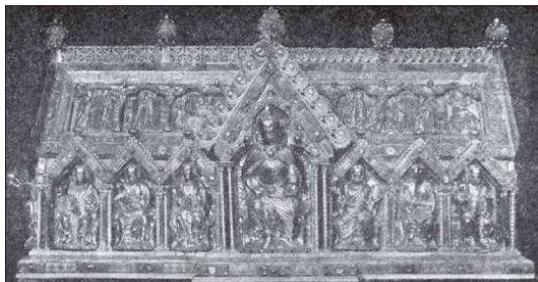


Рис. 216. Мощехранительница «Ковчег Богородицы» в Ахенском соборе. С фотографии Нёринга

Гораздо свободнее, чем монументальная скульптура, развивалась в рейнских странах в романскую пору мелкая пластика. Из ее круглопластических произведений достойны внимания главным образом бронзовые распятия, полную эволюцию которых, как мы сделали это для монументальной пластики Италии и Саксонии (см. рис. 200), можно проследить лучше всего по небольшим вещам коллекции соборного каноника Шнютгена в Кёльне. Кёльн стоял во главе художественного движения благодаря преимущественно своим золотых дел мастерам, наиболее ценными продуктами которых были мощехранительницы. На одном из древнейших произведений этого рода, на небольшом переносном алтаре (принадлежащем герцогу Кемберлендскому), имеется надпись, свидетельствующая о его кёльнском происхождении: «Eilbertus Coloniensis me fecit». В Рейнской провинции сохранились также самые замечательные из мощехранительниц, родиной которых можно считать, кроме Нижнего Рейна, еще только область Мааса. Общая их форма – архитектурная, а с точки зрения истории искусства на них можно смотреть как на новые, изящные и одухотворенные видоизменения доисторических «урн в виде жилищ» (см. т. 1, рис. 29, 30 и 465). Подобная мощехранительница, как правило, имеет вид маленькой церкви с фронтонами; ее боковые стороны снабжены пилястрами и аркадами на колоннах, а по коньку двускатной крыши тянется роскошно орнаментированный гребень. В украшении таких ковчегов соперничали между собой скульптура, эмалевая живопись и ювелирное искусство. Но их пластические фигурные украшения в редких случаях вполне сохранились. К числу древнейших мощехранительниц принадлежит оконченная в 1129 г. рака св. Виктора в Ксантенском соборе. На длинных сторонах этой раки были помещены еще очень неуклюжие

фигуры апостолов, из которых на каждой стороне сохранилось только по три; на передней, короткой стороне изображен Христос. Все фигуры, выбитые из серебряных листов, изображены наклоненными вперед. Не более чем двумя десятками лет позже изготовлена роскошная рака св. Гериберта, находящаяся в церкви во имя этого святого в Дейце; на ее стенках прекрасно сохранились длинные подвижные сидячие фигуры Богоматери, св. Гериберта и двенадцати апостолов. Важнее для истории мелкой пластики, чем для истории эмалевой живописи, реликварии конца XII столетия: рака св. Альбина в приходской церкви Богоматери в Кёльне, на Шнургассе, и рака св. Аннона (начатая работой в 1183 г.) в католической приходской церкви в Зигбурге. Фигуры апостолов на этой раке, помещенные между арками, показывают рейнскую пластику, как выражался Ренар, «стоящей около 1200 г. на совершенно неожиданной высоте индивидуализации типов». Уже в XIII столетии окончены три большие раки, обозначающие собой наивысшую точку, достигнутую развитием этой отрасли прикладной пластики. На раке Карла Великого, в Ахенском соборе (1165–1215), широкие прямоугольные поверхности двускатной крыши заполнены многофигурными, но неоживленными рельефами, изображающими эпизоды из жизни великого императора; на одной из увенчанных фронтоном стенок помещено круглопластическое изображение Богоматери, сидящей на престоле, с двумя архангелами, на другой стороне изображен сам Карл Великий между папой Львом III и архиепископом Турпином; под полуциркулярными аркадами боковых стенок помещены тщательно исполненные фигуры шестнадцати немецких императоров, сидящих в торжественных позах. «Ковчег во имя Святой Троицы» в Кёльнском соборе (1165–1225) имеет, как исключение из общего правила,

форму трехнефной романской базилики; посередине его передней стороны представлен Спаситель во славе между изображениями Святой Троицы и Крещения Господня; прочие боковые стороны ковчега роскошно украшены скульптурами строго развитого, но все еще спокойного и тяжеловатого романского стиля, в ряду пластических изделий которого, исполненных из благородных металлов, они являются произведениями самыми блестящими. Но в рельефах третьей мощехранильницы (рис. 216), «Ковчег Богородицы» в Ахенском соборе (1200–1258), фронтонами всех четырех сторон этого ковчега изображены Христос, Богоматерь, Карл Великий и Лев III; под аркадами длинных сторон сидят в торжественных позах двенадцать апостолов. Две другие мощехранильницы, изготовленные около 1200 г., из которых одна принадлежит герцогу Кемберлендскому, а другая Соут-Кенсингтонскому музею в Лондоне, имеют форму даже крестообразных купольных церквей с фронтоном на каждой из четырех сторон. Украшающие их фигуры, помещенные в нишах, резаны из слоновой кости.

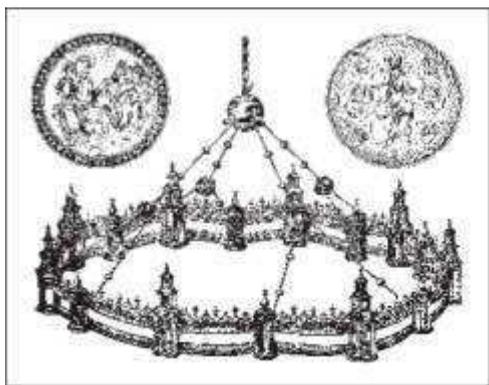


Рис. 217. Паникадило и нижние стороны двух украшающих его башенок в Ахенском соборе. По Фальке

Наконец, Рейнская провинция владеет самым изящным из кругообразных паникадил, символически представляющих собой небесный Иерусалим. Это паникадило находится в Ахенском соборе (рис. 217). Нижняя сторона 16 окружающих его башенок украшена священными изображениями. Так как эти пластинки могут давать отпечатки, подобно гравированным медным доскам, то на них можно смотреть, хотя они и не предназначались для печатания с них, как на зачатки гравюры на меди. Так одно открытие ведет за собой другое и предвещает дальнейшие успехи искусства.

Живопись

Переход от оттоновской стенной живописи к романской особенно ясно выказывается в тех благословенных верхненемецких землях, где еще видны вдали снежные вершины Альп. Любопытны прежде всего успехи рейхенауской школы (см. рис. 101). Сделанный ею шаг вперед весьма заметен в стеновых фресках небольшой церкви Бургфельдена в Швабской Юре, на высоком берегу пенистого Эйаха. Эти фрески выражают собой, как отметили Краус и другие, переход от оглядывающегося назад стиля раннего средневековья к смотрящему вперед стилю зрелого средневековья. Эти бургфельденские памятники живописи, изданные П. Вебером, принадлежат второй половине XI столетия. На восточной стене представлен Страшный Суд. Тогда как в подобном изображении в Оберцелле (см. рис. 102) еще не воспроизведены последствия Суда, здесь, по правую руку безбородого Спасителя, восседающего на радуге, видны ангелы, ведущие праведников в Царство Небесное, а по левую руку – бесы, ввергающие грешников в геенну огненную. В обеих группах позы длинных, малоголовых фигур хорошо

передают их душевное состояние. Фрески северной и южной стен отчасти погибли. На южной стене в числе других изображений можно различить смерть богача, которого дьявол стаскивает с его ложа, и смерть бедняка, которого ангелы отводят в обитель праведных. На северной стене мы находим притчу о милосердном самаритянине, представленную в двух эпизодах: отъезд путника в дорогу и нападение на него разбойников в лесу. На стеблевидных ветвях деревьев вместо листьев помещено по несколько стилизованных цветков; последние – больше, чем головы движущихся между ними людей. Фигуры на всех этих фресках хотя тощи и длинные, однако менее схематичны, чем фигуры оберцелльских фресок, их движения естественнее и живее, композиция сюжетов более драматична. Широкая двойная полоса меандра, тянущаяся над всеми этими изображениями, явственно приближает их к оберцелльским фрескам. Однако то, что возвышает их над этими последними, было отчасти утрачено романским стилем XII столетия, хотя и улучшившим пропорции тела. После бургфельденских фресок следует указать на фрески церкви в Нидерцелле, на острове Рейзенау. Мы приписываем их – самое раннее – концу XI столетия, хотя их издатели, Кюнстле и Бейерле, считали их более древними. Всего замечательнее фрески восточной абсиды. В раковине абсиды, внутри разноцветной (желтой, красной и снова желтой) мандорлы, восседает на радуге уже бородатый Спаситель между символами евангелистов с большими, очень сильно расправленными крыльями в углах изображения. Подле мандорлы стоят апостолы Петр и Павел; рядом с ними – два рослых серафима с высокими крыльями и колесами под ногами; ниже, в нарисованных полуциркульных аркадах, в верхнем ряду сидят апостолы, в нижнем стоят пророки в остроконечных шапках и со свитками в ру-

ках. В колорите господствуют красный цвет одежда и синий цвет фона. Вся композиция прекрасно размещена в пространстве. Вполне принадлежат XII столетию в долине Верхнего Рейна потолочные фрески церкви в Циллисе, в Граубюндене, по своему общему характеру, правда, более близкие к нерейнской живописи Южной Германии, чем к рейнским росписям. Средние поля этих фресок заняты изображениями событий из земной жизни Спасителя, до Его распятия; по краям изображены борющиеся между собой и с людьми отчасти существующие в действительности, отчасти фантастические чудовища, как представители темных сил природы; обрамления орнаментированы чисто романскими зигзагами, волнистыми полосами и листовидными завитками. На Среднем Рейне старых стеновых росписей сохранилось сравнительно немного; тем не менее следует отметить изображения апостолов и пророков в хоре церкви св. Мартина в Вормсе, написанные под циркульными аркадами, в обрамлении, орнаментированном ковровыми узорами, на синем фоне, — спокойные, чисто очерченные фигуры, которые хотя и исполнены, вероятно, после середины XIII столетия, однако еще не имеют готического характера. Произведениями этого рода гораздо богаче Нижний Рейн, где благодаря преимущественно трудам Клемена постоянно открывались и публиковались новые стеновые росписи романского времени. XII столетию принадлежат фрески в западном хоре аббатской церкви в Кнехтштедтене, в хоре церкви св. Герона и в крипте церкви св. Марии в Капитолии в Кёльне, в двойной церкви в Шварцрейндорфе, близ Бонна, и в зале капитула прежнего бенедиктинского аббатства в Браувейлере.



Рис. 218. Распятие. Фреска в Нижней церкви Шварцрейндорфа, близ Бонна. С копии Вейсгари

В Кнехтштедтене в фигуре Спасителя, восседающего на радуге, любопытна сильная укороченность нижней части тела. Остановимся на циклах изображений в Шварцрейндорфе и Браувейлере, изданных Эрнстом аусм-Веертом. В Шварцрейндорфе расписная как Верхняя церковь, так и Нижняя. Наиболее важен обширный цикл фресок Нижней церкви. В полукуполе хора представлен Христос на троне, окруженный апостолами. Его правильное, обрамленное бородой лицо, с дугообразными, почти каллиграфически написанными бровями, типично для той ступени развития искусства, к которой относятся эти произведения. Ниже, на стенах ниши, четыре евангелиста с символами над головами сидят у своих аналогов; позы этих фигур оживленные, но положение тел неправильное. Из трех остальных полукуполов этой крестообразной в плане церкви, все четыре крыла которой заканчиваются полукруглыми абсидами, в южном полукуполе изображено Преображение Господне, в западном – изгнание тор-

говцев из иерусалимского храма, в северном – Распятие (см. рис. 218). Воин пронзает копьем бок Спасителя, а другой воин подносит к Его устам губку на трости; внизу, справа, воины мечут жребий об одежде Распятого; слева Пилат умывает свои руки; в позе помещенного вверху, налево, апостола Иоанна, обнимающего Богородицу, много теплоты и сердечности. Все лопасти крестовых сводов украшены фресками на сюжет «Видение Иезекииля». Везде господствует контурный стиль с ничтожной, в нагих частях тела едва приметной моделировкой, следы которой окончательно уничтожены реставрацией; одежды, облегающие безжизненно трактованное тело, драпируются еще спокойно; отдельные сюжеты, помещенные на синем фоне, скомпонованы хотя и по-детски, но с достаточной ясностью. Родственна по стилю с этой росписью живопись на потолке брауейлерского зала. Четыре лопасти каждого из шести крестовых сводов этого потолка украшены фресками. Над входом изображен Спаситель по грудь, в золотом узорчатом нимбе. Его сопровождают, на других лопастях того же крестового свода, Богоматерь, Иоанн Креститель, пророки и святые. Фрески прочих двадцати лопастей служат иллюстрациями одиннадцатой главы «Послания к евреям». Примеры торжества веры, взятые из Ветхого и Нового Заветов и жития святых, переданы здесь в жизненных образах, с точностью воспроизводящих выражения апостола. Размещены эти вновь изобретенные сюжеты на сферических треугольных полях крестовых сводов еще не так удачно, как в Шварцрейндорфе. Перемену в стиле первой половины XIII столетия мы видим в изданных Илло остатках фресок в зале капитула ордена храмовников в Меце, в сильно «восстановленных», к сожалению, фресках, изображающих житие св. Севера, в церкви его имени в Боппарде, в монументальных

фигурах святых на столбах церкви св. Куниберта в Кёльне и особенно во фресках на тимпане притвора, на сводах крышты и на стенах крестильной капеллы в кёльнской церкви св. Гереона. Наиболее замечательны из этих фресок последние.

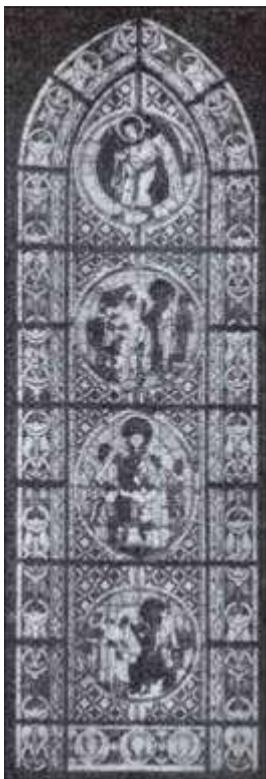


Рис. 219. Соломоново окно. Витраж в северном трансепте Страсбургского собора. По Бруку

Под нарисованными циркульными аркадами стоят, изображенные в натуральную величину и en face, благородные фигуры святых и епископов. На своде над алтарем изображен Спаситель между Богородицею и

Иоанном Крестителем; их фигуры свободнее и подвижнее, чем в Шварцрейндорфе и Браувейлере, но контурный стиль еще и тут отличается своей обычной каллиграфичностью, например в рисунке сильно изогнутых бровей; при беспокойной изломанности складок этот стиль здесь очень оживлен. Эта крестильная капелла прекрасно сохранила то впечатление, какое получалось от общего живописного украшения поздне-романских помещений.

Со стеной живописью очень рано вступила в соперничество живопись на стекле. Из памятников IX столетия, изданных Нордгоффом, явствует, что еще около 800 г. окна старой бенедиктинской церкви в Вердене-на-Руре были расписаны фигурными изображениями. С 1050 г. в рейнской области живопись на стекле переходит в руки мирян. Придерживаясь сочинений Янича и Брука, мы можем проследить ее в Эльзасе с XII столетия, века шварцлотовой техники. На одном раннем расписном стекле из церкви апостолов Петра и Павла в Нейвейлере, находящемся теперь в музее Клюни в Париже, изображен св. Тимофей, фигура которого эффектно выделяется на ярко-красном фоне. О дальнейшем развитии живописи на стекле мы можем составить себе ясное понятие по романским, хотя уже и стрельчатым, окнам древнейших частей Страсбургского собора. Второй половине XII столетия принадлежит окно над порталом северного крыла трансепта (рис. 219); главные изображения на нем помещены в круглых медальонах, рисующихся на узорчатом, как бы ковровом фоне. В трех нижних медальонах представлен суд Соломона, в четвертом, верхнем, – ангел в зеленой одежде. При сравнении этого окна с французскими расписными стеклами того же времени замечаешь уже более значительное употребление желтой и зеленой красок наряду с красной и синей. К

концу XII столетия относятся окна южного крыла трансепта, из которых на одном изображены св. Маврикий и над ним св. Кандид, на другом – св. Экуперий и Виктор – хорошо нарисованные фигуры воинов в шлемах и кольчугах; вследствие шварцлотовой техники как будто бы они в очках. Переходному времени от XII к XIII столетию принадлежат восточные окна южного крыла трансепта, из которых на одном изображены вверху св. Матфей, а внизу св. Варфоломей, тогда как другое окно все заполнено гигантской фигурой св. Христофора. Техническое исполнение лиц и здесь сделалось лучше и мягче, а драпировки стали шире, оживленнее и изысканнее. Затем следует указать на семь первых из знаменитых окон с фигурами немецких королей в северном боковом нефе продольного корпуса, уцелевших при перестройке собора (закончена в 1275 г.) из более древнего, романского, в готический и получивших при этом готические украшения. Эти фигуры королей сочинены совершенно в романском духе; они изображены в коронах и ниспадающих тяжелыми складками мантиях, надетых поверх жестких, словно накрахмаленных, туник. И здесь зеленый и желтый цвета играют наряду с красным и синим тонами более видную роль, чем во французских расписных стеклах. Если не считать обломков в коллекции Шнютгена в Кёльне, то надо сказать, что из среднерейнских и нижнерейнских расписных стекол до нас дошли только те, которые относятся не раньше как ко второй четверти XIII столетия. Для примера укажем на восемь знаменитых цветных витражей в хоре церкви св. Куниберта в Кёльне. На пяти из них изображены только отдельные фигуры в роскошно орнаментированных обрамлениях; три средних окна представляют сложные композиции, очень оживленные и колоритные, с преобладающими красным и зеленым цветами.

Не можем расстаться с монументальным романским искусством Кёльна, не возвратившись в крипту церкви св. Герона и не бросив в ней взгляда на раннероманский мозаичный пол XI столетия, украшенный изображениями ветхозаветных сюжетов, из которых пять взяты из истории Самсона, три – из жизни Давида и одно из рассказов об Иосифе и Пентефрии. Угловатые и жесткие по рисунку, эти изображения не могут считаться блестящими образцами средневекового мозаичного украшения полов, но при редкости подобного рода произведений они пополняют наше представление об общем живописном эффекте внутреннего убранства романских церквей. Тогда как рейнская миниатюрная живопись раннего средневековья довольно хорошо исследована (см. рис. 104–110), ее фазы развития в эпоху зрелого средневековья изучены еще неудовлетворительно. Первое место среди верхнерейнских рукописей этой эпохи принадлежит «Увеселительному саду» (*Hortus Deliciarum*), написанному между 1165 и 1175 гг. эльзасской аббатисой Геррадой фон Ландсберг и ею же обильно иллюстрированному. Эта знаменитая рукопись, к сожалению уничтоженная пожаром в 1870 г. во время осады Страсбура, но сохраненная для нас старинными рисунками Шарля Шмидта, в своем тексте и иллюстрациях содержала свод всего церковного и мирского знания и верования зрелой поры средневековья в той мере, в какой считала это полезным и нужным сообщить монахиням ученая и талантливая аббатиса. Число рисунков было здесь чересчур велико для того, чтобы все они могли быть выполнены густо кроющими красками, работа которыми требовала большой усидчивости. Поэтому рядом с очень колоритными и тщательно выполненными миниатюрами в «Увеселительном саду» встречались рисунки слабо раскрашенные или почти совсем не

раскрашенные. Из красок преобладали красная, синяя и светло-зеленая. Листового золота было употреблено здесь сравнительно мало. Что касается образцов, то художница брала их отовсюду, где только находила, поэтому нет ничего удивительного в том, что в ее работе отразилось влияние и византийских, и западных оригиналов. Гораздо важнее то обстоятельство, что во многих случаях она прямо обращалась к природе и жизни, стараясь передавать действительность, как она ее воспринимала, своей собственной, правда еще не ловкой, манерой. Какое впечатление эти рисунки производили на современников, видно уже из заимствований, сделанных из них страсбургской живописью на стекле. «*Hortus Deliciarum*» – блестящее свидетельство художественности зрелого средневековья. Около 1200 г. написаны два Евангелия Великогерцогской библиотеки в Карлсруэ, из которых одно поступило в нее из церкви св. Петра в Шварцвальде, а другое – из Брухзала, резиденции Шпейерских епископов. Последнее выше первого в художественном отношении. В рисунке миниатюр и этой рукописи заметно стремление оживить старые традиционные изображения; техника живописи – тщательная, краски наложены легким слоем; на щеки и губы наложена красная краска. Концу рассматриваемой эпохи принадлежит красивое майнцское Евангелие в библиотеке ашаффенбургского замка. Священные фигуры здесь еще торжественны и сурово-величавы, но драпировки становятся уже более беспокойными. Листья орнаментов нарисованы очень натурально. К некоторым библейским сюжетам уже примешиваются мотивы повседневной жизни. Сколько жизни, например, в изображении народа, прислушивающегося к словам Спасителя, в миниатюре, которая иллюстрирует Нагорную Проповедь, или в фигурах шутов в сцене «Пляска Со-

ломен», а вместе с тем, как неправилен ракурс фигуры ангела, слетающего с неба, в композиции «Вознесение Господне!» Богаче византийскими мотивами Евангелие Брюссельской Королевской библиотеки, написанное в Кёльне около 1250 г.; напротив, в относящейся к тому же времени и хранящейся в той же библиотеке рукописи Хроникона Скабина (портреты императоров и их родословное древо), написанной в Ахене, византийские элементы переработаны скорее в духе саксонско-тю рингской школы.



Рис. 220. Стоящий ангел. Эмалевая фигура на раке св. Маврина в церкви св. Марии в Кёльне. По Ренару

С художественно-промышленной живописью этой эпохи знакомят нас романские выемчатые эмали. Главным пунктом их производства во всей Германии был, по-видимому, Кёльн и наряду с ним Зигбург. Также и тут наше внимание привлекают к себе преимущественно рейнские мощехранительницы. Для истории эмалевой живописи в особенности интересны рака

св. Гериберта в церкви его имени в Дейце, принадлежащая середине XII столетия, и рака св. Маврина в церкви Богоматери в Кёльне, на Шнургассе, относимая к концу XII столетия. На первой пластически исполненные сидячие фигуры украшены 14 большими, выполненными эмалью на золотом фоне фигурами апостолов; раку св. Маврина украшают по углам четыре большие фигуры ангелов, стоящих на страже (рис. 220). Обе раки представляют собой высшую точку развития романской эмалевой живописи в Германии. Ренар говорил о них: «Эти фигуры отличаются широтой концепции, уверенностью и свободой моделировки, которую, если принять в соображение все технические трудности, в особенности же сильные изменения во время обжига, надо признать такими, какие впоследствии едва ли были когда-либо еще раз достигнуты». Более поздней, но не более высокой по мастерству ступени развития принадлежат 12 больших, богатых фигурами медальонов со сценами из жития св. Гериберта, украшающих крышку его раки. К той же школе близки такие произведения, как, например, пластинка с изображениями ангелов в Гогенцоллернском музее в Берлине, происходящая из Стабло. Характерная особенность всех этих немецких выемчатых эмалей – свежая, прекрасно гармонирующая с золотым фоном гамма пяти цветов: голубого, синего, зеленого, желтого и белого.

3. Искусство Южной Германии и Австрии

Архитектура

Южная Германия, за исключением верхнерейнских областей, с архитектурой которых мы уже ознакомились, в эпоху зрелого средневековья не внесла в историю зодчества таких оригинальных художественных

идей, как Средняя и Западная Германия. Движение, способствовавшее выработке новых форм, шло здесь с запада на восток. В Австрию проникало непосредственно и ломбардское влияние. Очень важную роль во всей эволюции южнонемецкого зодчества играла школа Гирсау. Но прежде, чем охарактеризовать эту школу, мы должны бросить взгляд на развитие, совершившееся вне гирсауской традиции. Здесь следует отметить тенденцию к упущению трансепта, устройству рядом с главным хором двух побочных хоров, удержанию плоских потолков и перемещению башен на восточную сторону здания. Аугсбургский собор, имевший первоначально двойной хор (см. кн. 2, II, 3), в своем нынешнем виде представляет смесь архитектурных стилей различного времени. Сохранившийся хор и трансепт лежат на западной стороне, а башни возвышаются на восточной; тем не менее еще можно угадать первоначальный план собора как романской базилики со столбами, относящейся к первой половине XI столетия. Фрейзингский собор (1160–1205) был плоскокрытой базиликой со столбами, без трансепта, с эмпорами, двумя западными башнями и криптой, знаменитой фантастическими скульптурами своих колонн. Церковь св. Эммерана в Регенсбурге, с ее двойным хором и двумя криптами, принадлежит к числу построек еще не вполне сложившегося романского стиля. Портал северного бокового нефа этой церкви, построенный между 1049 и 1060 гг., состоит из двух ниш, обрамленных еще строго антикизирующими пилястрами. Вообще, Регенсбург наряду с Кельном — город Германии, наиболее богатый романскими церквами. Регенсбургские Верхний и Нижний соборы и Шотландская церковь, к которым мы еще вернемся, принадлежат к числу важнейших архитектурных памятников Германии. В Тироле мы встречаем выступающие наружу порталы с колон-

нами, которые стоят на львах, заимствованные из Ломбардии; таков, например, портал церкви замка Тироле. Дальше на восток, в горах Зальцбурга, распространяются богато расчлененные, украшенные колоннами порталы без передней пристройки, но с покоящимися на львах передними колоннами. Любопытен древнейший немецкий клуатр в женском монастыре на Горе Монахинь (Nonnberg) в Зальцбурге (рис. 221). Полуколонны, подпирающие лишенные нервюр крестовые своды галереи этого клуатра, имеют кубовидные базы, которые представляют собой как бы перевернутые верхом вниз кубовидные капители. По-видимому, саксонское влияние сказывается в чередовании подпор (две колонны через один столб) в церкви св. Петра в Зальцбурге (1127–1131), перестроенной впоследствии в стиле барокко, и в монастырской церкви в Зеккау (1142–1195). Важнейшая в Австрии чисто романская базилика со столбами – собор в Гурке (1170–1218). На его западной стороне между двумя башнями находится наружный притвор, в глубине которого устроен роскошный, обставленный колоннами портал, а внутри, сверх того, имеются западные эмпоры. Капители колонн украшены листвой, а базы по углам – грифами причудливой формы. Большой известностью пользуется стоколонная крипта этого собора.

Обратимся теперь к гирсауской архитектурной школе, подробно изученной Баером. Бенедиктинский монастырь Гирсау близ Кальва, в Вюртемберге, был распространителем клоунийского направления в Германии.

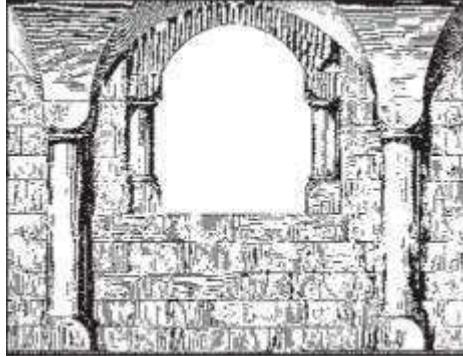


Рис. 221. Часть галерей клуатра на Горе Монахинь близ Зальцбурга. По Любке

Церкви этого монастыря, ныне превратившиеся в груды развалин, отражали в себе переработанные в немецком духе архитектурные формы второй, построенной в виде плоскокрытой базилики с колоннами и освященной в 981 г. церкви клоунийского аббатства. По повелению папы Льва IX в Гирсау была воздвигнута церковь св. Аврелия (1059–1071) – трехнефная базилика с колоннами, восточным трансептом и тремя абсидами, до которых вскоре были продолжены малые нефы, и в результате образовались боковые хоры по сторонам главного хора. Западный притвор, открывавшийся вовнутрь церкви эмпорами, заключался между двумя четырехугольными башнями. Средний неф имел плоский потолок; боковые нефы и притвор были перекрыты простыми крестовыми сводами. Колонны имели строгие кубовидные капители без кольца и крутые аттические базы без угловых листков. После церкви св. Аврелия в Гирсау сооружена церковь св. Петра (1082–1091) – трехнефная базилика с колоннами и восточным трансептом, имевшая везде плоское покрытие. Над ее средокрестием возвышалась восьмиугольная колокольня. Прямо срезанный восточный хор только

внутри, в толще стены, имел три ниши; настоящие же абсиды находились на восточной стороне ветвей трансепта. Гирсауские монахи распространили свои принципы церковного зодчества по всей Германии, главным образом по Южной. Их церкви почти все одного и того же типа. Вообще, это плоскокрытые трехнефные базилики с колоннами, без крипт, но с восточным трансептом, трехнефным устройством хора, имеющего часто прямоугольное окончание, и с притвором между западными башнями, вместо которых иногда высится башня над средокрестием, сопровождаемая восточными башнями. Циркульная арка царила безраздельно, колонны увенчивались кубовидными капителями; базы, первоначально лишенные угловых листков, потом мало-помалу получили их. Внешняя отделка церквей — благородно суровая. Лопатки и аркатурные фризы редки, но по соседству с порталами иногда появляются фантастические уродливые скульптурные фигуры. Большинство построек гирсауского стиля возникло между 1082 и 1150 гг.; только немногие из них относятся к началу XIII столетия. Типичными сооружениями в этом стиле являются монастырские церкви в Диссибденберге, Генгенбахе и Шварцахе, церковь св. Гильгена в Клейн-Комбурге и церковь в Штейнена-Рейне. Бенедиктинские церкви в Альпирсбахе и Эльвангене, оставаясь постройками гирсауского типа, уже не свободны от влияния Маульбронна (см. ниже). Эльвангенская церковь, оконченная в 1233 г., — первая большая базилика Швабии, перекрытая сводами во всех своих частях. Очень близок к ней Констанцкий собор с его прямоугольно оканчивающимся хором, в том виде, какой он получил в 1054—1089 гг. Его романская крипта — древнее; напротив, его западные башни воздвигнуты позже. Своды этого собора — позднеготические. Шаффгаузенский собор, плоскокрытая базилика с ко-

лоннами, с прямым окончанием хора, охватывающим все три нефа, — характерное сооружение гирсауского стиля. В Баварии, Франконии и соседних частях Австрии гирсауский архитектурный стиль равным образом проявился во всем своем блеске. Например, в Бамберге построенная на горе церковь св. Михаила (освящена в 1026 г.) хотя и была не с колоннами, а со столбами, однако в остальном являлась образцовой постройкой гирсауской школы. В Регенсбурге церковь св. Иакова, известная под названием Шотландской церкви, о замечательных скульптурах которой мы станем говорить впоследствии, будучи плоскокрытой, лишенной трансепта базиликой с колоннами, западными эмпорами и восточными башнями, наделена главными признаками гирсауской школы. В Вюрцбурге этой школе принадлежит церковь св. Бурхарда, колонны которой стоят на тяжелых базах, еще не имеющих угловых листков. В Австрии некоторые особенности гирсауской школы видны, например, в Зеккауском соборе. В Саксонию и Тюрингию, как доказывают церкви в Паулинцелле и Гамерслебене, также проникли следы влияния этого гирсауского искусства бенедиктинцев, которое хотя почти и не породило новых архитектурных идей, однако же сыграло видную роль в истории немецкого зодчества. Вслед за клюнийцами (бенедиктинцами) явились в Германию цистерциане. Они также принесли сюда свой собственный архитектурный стиль, который, как ни был прост и незатейлив, оставил во всемирной истории зодчества еще более глубокий след, чем клюнийский стиль. Как повсюду, этот стиль и в Южной Германии знаменует собой переход к готике. Во Франконии цистерцианская церковь в Эбрахе, близ Бамберга (заложена в 1126 г.), имеет такое устройство хора, какое мы видели в несколько более поздней церкви Риддагсгаузена, близ Брауншвейга. Броннбах,

близ Вертгейма, обладает в своей основанной в 1151 г. цистерцианской монастырской церкви первой немецкой постройкой, в которой, при ее романских отдельных формах, мы находим повсюду стрельчатые своды. Образцовое сооружение цистерцианского стиля и вместе с тем лучший его памятник в Швабии и даже во всей Южной Германии – цистерцианское аббатство Маульбронн в Вюртемберге, правда, по своему великолепию уже выходящее из рамок скромных правил ордена; воздвигнутое в 1146–1178 гг. в романском стиле, это аббатство после 1210 г., как доказал П. Шмидт, было расширено и перестроено в переходном стиле. Маульброннская церковь представляет собой крестообразную в плане, имевшую первоначально плоский потолок базилику с просторным сводчатым хором, позади прямолинейного окончания которого, с обеих сторон средней капеллы, устроено по три боковые капеллы. Здание украшено еще довольно просто, в романском роде, лопатками и аркатурными фризами; внутри встречаются колонны с кубовидными капителями, циркульно-арочные и круглые окна, но также и окна, оканчивающиеся сверху стрельчатой аркой. Строитель восточных частей церкви, с которых началось ее сооружение, оставил постройку в 1171 г., чтобы приступить к сооружению восточных частей Вормского собора (см. рис. 205). Но наибольшее влияние на южнонемецкую архитектуру приобрели послероманские части аббатства, строитель которых, Боненсак, вне Маульбронна исполнил «епископский хор» в хоре Магдебургского собора. Превосходнейшее произведение этого высокодаровитого мастера – западный притвор Маульброннской церкви, так называемый парадиз, с его трехлиственными арками окон, колоннами, которые опоясаны кольцами и увенчаны чашевидными капителями, циркульно-арочными сводами, диагональные

оригинальной формы ребра которых свешиваются ниже подпружных арок. Прелестна галерея клуатра, в особенности ее южное крыло, выдержанное еще в переходном стиле; очень красивы и, как примеры двухнефных помещений, интересны монастырские залы: трапезная для братии, трапезная для мирян, зала капитула и пр. Все детали отличаются большой свежестью и изяществом. Тихий, строгий монастырский мир незаметно превращается здесь в роскошный, светлый мир красоты. Замечательные цистерцианские церкви есть и в Австрии; три важнейшие из них – церковь в Гейлигенкрейце, Лилиенфельде и Цветгле, подобно Маульброннской церкви, наделены живописными галереями клуатров переходного стиля. Впрочем, этот стиль как в Южной Германии, так и в Австрии не был достоянием исключительно цистерцианских монастырей. Переходному стилю первой половины XIII столетия принадлежат древнейшие части величественной церкви св. Зебальда в Нюрнберге. Отголоски рейнской школы и в то же время следы французского влияния выказываются в Бамбергском соборе; хотя его отдельные формы, за исключением превосходных скульптур, не блещут свежестью и изяществом, а его четыре угловые башни слишком симметричны и монотонны, однако он в целом – самое красивое из архитектурных созданий зрелого средневековья, сохранившихся в Германии. Бамбергский собор, заложенный при Генрихе II, в 1012 г., с двумя хорами, двумя криптами и западным трансептом, был в 1081 г. уничтожен пожаром. Сохранившаяся его постройка, третья по счету, принадлежащая переходному стилю, – сводчатая, но еще удержавшая два хора базилика со столбами и западным трансептом – была начата в 1192 г. и освящена в 1237 г. Небольшие башенки, которыми обставлены по углам оконченные только в 1274 г. западные башни, напоминают Ланский собор.

Великолепные порталы и окна восточной части собора – еще циркульно-арочные; окна в западной части и верхние окна башен – стрельчатые. Внутри (рис. 222) полуколонны столбов несут на себе стрельчатые подпружные арки и стрельчатые крестовые своды, причем эти последние снабжены нервюрами. Общее впечатление здания – снаружи скорее романское, внутри – преимущественно готическое. Большой известностью пользуется галерея клуатра при церкви св. Эммерама в Регенсбурге со сравнительно редко встречающимся в эту пору в Германии орнаментом в виде зигзага на северном входном портале.



Рис. 222. Интерьер Бамбергского собора. С фотографии Гафа

Рассмотрение переходного стиля в Австрии приводит нас в Вену, к собору св. Стефана, романский предшественник которого был освящен в 1141 г. С середины XIII столетия воздвигался нынешний величественный собор, древнейшие части которого еще могут быть названы романскими. На внутренней поверхности циркульных арок «Гигантских врат» (портала западного фасада) повторяются зигзаги регенбургской церкви св. Эммерама. Весьма значительное развитие переходный стиль получил в Богемии и Моравии. Сравнительно простая бенедиктинская церковь в Требиче и более роскошная церковь монастыря в Тишновице представляют еще романские формы наряду с готическими; тем не менее именно в этих местностях, где переходному стилю не предшествовал чисто романский, церковное зодчество приобретает характер устанавливающейся готики. Гражданскими постройками романского времени Южная Германия не так богата, как Средняя. Даже нюрнбергский замок и замок Тироль представляют для истории архитектуры мало любопытного. В Регенсбурге сохранилось несколько романских домов. Самые красивые романские ворота, увенчанные двумя башнями над циркулярной галереей, находятся в Комбурге, близ швабского Галля. Здесь мы встречаем те же отдельные формы, как и в церковном зодчестве: аркатурные фризы, лопатки, колонны с кубовидными капителями и аттическими базами. Однако немногочисленные романские архитектурные памятники этих местностей все-таки позволяют судить о том, как равномерно закончен и вместе с тем как разнообразен в применении был мир форм, охватывающий в те дни не только церкви и монастыри, но и ратуши, жилые дома, ворота и мосты.



Рис. 223. Часть дверей Аугсбургского собора.
С фотографии Гёфле

Пластика

Несколько иначе, чем в саксонских землях и в области Рейна, развивалась скульптура зрелого средневековья в Южной Германии и Австрии. О французском влиянии, за исключением Франконии, воды которой текут к Рейну, здесь не может быть речи, равно как и о влиянии ломбардском. Вообще, южнонемецкая пластика этой эпохи, поскольку она была свободна от византийского влияния, которое может быть отмечено лишь в отдельных случаях, развивалась довольно самостоятельно, конечно, не сходя с основы раннесредневекового искусства. В Аугсбурге и Регенсбурге мы находим некоторые произведения, принадлежащие еще середине XI столетия. Прежде всего достойны внимания рельефные изображения на бронзовых досках, которыми обложены двери Аугсбургского собора, навешенные теперь в его южном портале (рис. 223). На некоторых из этих 35 досок повторяется один и тот же сюжет дважды. Многие содержат в себе всего одну фигуру на гладком фоне, но и более оживленные композиции заключают в себе небольшое число фигур, почти без аксессуаров. Языческие сюжеты, как, например, кентавр, стреляющий во льва, чередуются с библейскими: сотворение Евы, борьба Самсона со львом. В своей совокупности эти рельефы изображают, придерживаясь средневековой символики, – Грехопадение и Искушение. Женщина, бросающая корм курам, очевидно, означает собой Церковь. Фигуры довольно пропорциональны, выказывают некоторое понимание форм и не лишены экспрессии, но насколько архаичен их стиль, видно, например, в изображении глаза *en face* при профильном повороте головы, совсем как в начальную пору греческого искусства. Одежды поразительно спокойны, почти без складок. Неуклюжесть

повсюду своеобразно соединяется со стремлением к передаче свободного движения. В Регенсбурге к рассматриваемому времени относятся деревянные раскрашенные фигуры в притворе церкви св. Эммерама: на среднем столбе, между дверями, Христос в красной одежде и у Его ног, в круглом медальоне, погрудное изображение основателя церкви; на боковых столбах, подле дверей, на одной стороне – св. Эммерам, на другой – св. Дионисий, фигуры, полные достоинства и спокойствия, но малооживленные и малоподвижные, со схематически разделенными прямыми прядями волос и глазами навывкате. Столетием моложе каменные скульптуры Шотландской церкви (церкви св. Иакова) в Регенсбурге. Капители и базы колонн внутри церкви украшены изображениями всевозможных животных; снаружи, над северными дверями и по сторонам их, мы находим целый животный мир, фантастический и причудливый, напоминающий скульптурное убранство фасада церкви Сан-Пьетро в Сполето. В тимпане изваян Христос на троне, между апостолами Иаковом и Иоанном Крестителем, а на прилежащих к portalу частях стены – строгие, полные достоинства фигуры апостолов и отцов церкви. Но далее следуют женщина с тремя рыбьими хвостами рядом с шотландскими миссионерами, две мужские фигуры и возле них – десять львов, драконы и снова львы в различных положениях подле изображений Спасителя и Богоматери. Все эти рельефы выполнены в довольно неуклюжих формах, и многие из них очень загадочны; однако ясно, что ключ к их объяснению надо искать не в северных сказаниях о «сумерках богов», как это думал Зиггарт, но, согласно мнению Гольдшмидта, в псалмах. Такой же характер имеют скульптуры крипты Фрейзингского собора, принадлежащие второй половине XII столетия. На базах и капителях 24 колонн и 21 полуколонны этого со-

бора помещены разнообразнейшие мотивы животного и человеческого тел. Особенно любопытна чрезвычайно обильная животными элементами средняя колонна (рис. 224); она окружена со всех сторон рельефным, выполненным в грубых, но жизненных формах изображением борьбы людей с драконами. Спасение человека из пасти дракона и здесь играет роль; вместе с тем именно для этих рельефов почти непосредственными образцами представляются фигурные инициалы Псалтыри Альбани (см. рис. 182).



Рис. 224. «Звериная колонна» в крипте Фрейзингского собора.
По Зигарту

Здесь в грубоватых художественных формах проявляется подлинный немецкий дух; недаром на одной из капителей в этой крипте мы встречаем такое немецкое

имя изготовившего ее мастера, как Лиутпрехт. Предшественницами этих регенсбургских и фрейзингских произведений могут считаться фантастические скульптуры монастырских церквей в Мюнхсмиюнстере (теперь на ограде кладбища в Ландсгуте) и Биберге, относящиеся к середине XII столетия. Но, по-видимому, уже под влиянием портала Шотландской церкви изваяна группа в тимпане портала Моосбургского собора (конец XII столетия), изображающая Христа среди святых и коленопреклоненных основателей собора. Как на «запоздалый продукт» фрейзингского направления Риль смотрел на фантастические скульптуры построенной около 1250 г. галереи клуатра при монастырской церкви в Берхтесгадене, тогда как в более свободных и чище сработанных скульптурах монастыря св. Зенона, близ Рейхенгалля, относящихся к тому же времени, видел только отдельные черты этого дико фантастического направления. Еще свободнее и мягче по стилю скульптуры некоторых местностей Западной Баварии. Середина XIII столетия принадлежат сидячие фигуры величиной почти в натуру Спасителя, Богоматери и апостолов, украшавшие собой алтарные загородки в монастырской церкви в Вессобрунне, хранящиеся теперь в Мюнхенском Национальном музее. Черты лиц у этих фигур правильны и не лишены выражения, фактура драпировок – свободная, но жесткая. Риль прав, отрицая здесь влияние северного и южного порталов Шартрского собора, следы которого старались отыскать некоторые другие исследователи. Сравнительно с современными им скульптурами Вексельбурга и Фрейбурга, эти фигуры грубы и безжизненны. Тому же времени принадлежат скульптуры двухэтажной капеллы в замке Траусниц в Ландсгуте. Здесь на столбах справа и слева от ниши хора нижнего этажа изваяны св. Варвара и Екатерина. На стене слева помещен рельеф с изо-

бражением Благовещения. Но особенно интересны большие сидячие фигуры на верхней балюстраде хора: Христос, Богородица и Иоанн среди двенадцати апостолов – изваяния, занимающие всю ширину капеллы и задуманные, вероятно, как главные фигуры Страшного Суда. Довольно свободные формы этих фигур придают им уже раннеготический характер. Их крупные, полные жизни, улыбающиеся лица выражают неземное блаженство. Раскраска этих фигур хорошо сохранилась, хотя местами и подновлена. Менее любопытны раскрашенные надгробные фигуры того же времени в капелле св. Афры в Ландсгуте. Вообще, южнонемецкие надгробные памятники не выдерживают сравнения с саксонскими. Фигура Оттона Земозера (ум. в 1231 г.) на его надгробном камне в Фрейзингском соборе очень неуклюжа; древнейшие, возникшие около 1200 г., надгробные изваяния епископов в Вюрцбургском соборе также еще жестки и безжизненны. В Баварии нет недостатка в больших деревянных Распятых. Коллекции таких произведений находятся в Германском музее, в Нюрнберге, и Мюнхенском Национальном музее. На них по большей части сохранилась старая раскраска. Особенно хорошо можно проследить уже знакомый нам ход развития по Распятых Мюнхенского музея. И в них видно, как постепенно смыкаются глаза Распятого, поникает Его голова, перекрещиваются Его ноги. Интересны некоторые деревянные фигуры сидящей Богородицы, в тех же собраниях, свидетельствующие о постепенном росте в эту эпоху чувства пластической формы. Теперь обратим свои взоры на запад, восток и север Южной Германии. На западе к числу произведений, которые надо рассматривать в связи не с рейнскими, а с южнонемецкими памятниками пластики, принадлежат скульптуры цюрихского Большого собора: вокруг северного портала, частью безжизненно

застывшие, частью неуклюжие, фантастические изваяния XII столетия; в галерее клуатра, частью дико фантастического, частью шуточного содержания, скульптуры начала XIII столетия. На востоке, в венском соборе св. Стефана, следует отметить жесткое, лишенное экспрессии изображение Спасителя, несомое ангелами, в тимпане «Гигантских врат»; ему соответствуют безжизненные полуфигуры святых на архитраве. На южном портале церкви св. Магдалины в Бреславле (около 1226 г.) наряду с библейскими и фантастическими варварски исполненными изображениями встречаются грациозные орнаменты. Чище и благороднее исполненное позже 1238 г. скульптурное убранство портала монастырской церкви в Тишновице, в Моравии, и родственные с ним по стилю скульптуры портала церкви в Сент-Як, в Венгрии. Об орнаментах, которыми в Тишновице окружены фигуры (Христос в тимпане, двенадцать апостолов на боковых стенках), Любке говорил: «С гибкими арабесками романского стиля талантливо комбинированы натуралистические лиственные и цветочные орнаменты юной готики; таким образом, здесь перемешаны между собой осенняя флора более ранней эпохи и весенние цветы нового времени». К северу от старой Баварии, во Франконии, мы находим самую значительную во всей Южной Германии школу монументальной пластики. Главный ее центр — Бамберг. Со строительной мастерской Бамбергского собора, была связана значительная скульптурная мастерская, в течение жизни многих поколений проявлявшая обширную и разностороннюю деятельность. Относительно скульптур Бамбергского собора после выхода в свет сочинения Вэзе, составила обширная литература, в которую Гольдшмидт, Франк и Фёге внесли каждый свой вклад. В Бамберге, так же как в Магдебурге и Страсбуре, мы должны резко отличать

более раннюю школу первых десятилетий XIII столетия от позднейшей, действовавшей уже во второй половине этого столетия. Из скульптур наружного убранства Бамбергского собора первой школе принадлежат изображение Богоматери в тимпане над северными дверями восточного хора (над Дверями Благодати) и фигуры на левой боковой стенке главного портала (Княжеских дверей), выходящего на площадь Каролины. Скульптуры тимпана (Страшный Суд) и правой стенки этого портала представляют собой уже переход к позднему стилю, наилучшими произведениями которого надо признать женские фигуры «Церковь» и «Синагога», справа и слева подле тимпана, вверху. Упомянутые фигуры боковых стенок главного портала, из которых только левые носят на себе печать неподдельного старого бамбергского стиля, изображают апостолов, стоящих на плечах у пророков, – не совсем удачный перевод метафоры на язык форм. Но главные произведения ранней бамбергской школы находятся внутри собора. Они украшают собой северную и южную стороны загородок восточного хора, известного под названием Георгиевского. Самый передний рельеф северной стороны изображает Благовещение, а такой же рельеф на южной стороне – Михаила Архангела. Затем следуют с каждой стороны по шесть пар апостолов и пророков, помещенных в фальшивых аркадах (рис. 225). Под каждой аркой изображен один апостол и один пророк, оживленно беседующие между собой. Здесь ясно отражается влияние мистерий, в которых действующими лицами нередко являлись пророки. Лица фигур полны индивидуальной экспрессии, жесты очень натуральны и драматичны, хотя и грубоваты; одни лишь драпировки, по обычаю, условны. Несмотря на угловатость и жесткость своего стиля, эти группы принадлежат к числу величайших созданий

начала XIII столетия. Наличие французского влияния, которое пробовали отыскать здесь, едва ли может быть признано; византийское влияние можно допустить только в отдельных мотивах, заимствованных из прикладного искусства, главным образом в драпировках. Вообще тенденция в науке объяснять каждое своеобразное художественное творение обуславливающими его влияниями должна быть значительно ослаблена. Вместе с Франком мы признаем в старейшей бамбергской мастерской (произведения которой находятся также в соседних местностях, например в Эррингене) местную в существенных чертах франконскую школу первой половины XIII столетия, и в ее созданиях нас поражают прежде всего немецкая суровость, немецкая сила и немецкая свежесть.

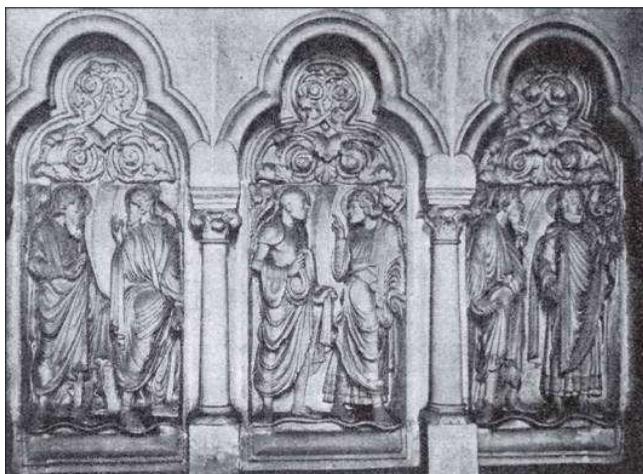


Рис. 225. Группы пророков из Георгиевского хора в Бамбергском соборе. С фотографии Гафа

В Южной Германии встречаются также художественно-промышленные литые бронзовые изделия, хотя по отношению к этим легко переносимым произведе-

ниями часто остается не решенным вопрос о том, в какой местности Германии они исполнены. Церковь бенедиктинского аббатства Комбург, близ швабского Галля, обладает большим, обильно украшенным скульптурой, висячим паникадилом вроде хильдесхаймского и ахенского (см. рис. 217), относящихся к середине XII столетия.



Рис. 226. Дискос Вильтенского монастыря, близ Инсбрука.
По Фальке

В Пражском соборе хранится самый знаменитый канделябр этой эпохи: львы и многоголовые крылатые драконы угрожают нагим мужским фигурам, сидящим на них верхом, и хватают за ноги одетых мужчин, которые спокойно сидят между ними, расставив руки. Эти изображения мы уже много раз видели в романском искусстве Германии: они символизируют собой борьбу между силами света и тьмы. В Вильтенском монастыре, близ Инсбрука, хранятся дискос (рис. 226) и потир, принадлежащие к числу превосходнейших немецких изделий XII столетия из благородных металлов. Дискос украшен выполненным высоким рельефом

изображением Спасителя на кресте, окруженном Бого-
родицей, апостолом Иоанном и символами четырех
евангелистов. Потир покрыт многочисленными гравир-
рованными и ниеллированными изображениями, на-
поминающими те, на которые нами уже было указано
как на зачатки гравюры на меди.

Живопись



Рис. 227. Богоматерь во славе. Часть фресок на западных эмпорах
собора в Гурке. По Боррманну

В нерейнских областях Южной Германии стенные
росписи романской эпохи, имеющие историко-
художественное значение, сохранились почти исклю-
чительно в альпийских странах. Из церковных фресок
к северу от Альп, упоминаемых Яничеком, – регенс-
бургские фрески теперь погибли; библейские изобра-
жения в капелле форхгеймского замка, близ Бамберга,
и в церкви соседнего Дорнштадта хотя и принадлежат

уже XIII столетию, однако все еще отличаются малой подвижностью и безжизненностью, а 12 плохо сохранившихся фресок из галереи клуатра монастыря Ребдорф, близ Эйхштадта, находящиеся в Мюнхенском Национальном музее и изображающие историю Даниила и трех отроков, скомпонованы с такими манерными движениями, что их следует отнести к концу XIII столетия. Зато в приальпийских провинциях Австрии сохранилось несколько выдающихся романских церковных росписей. Продвигаясь с севера на юг, мы встречаем в звоннице при церкви в Ламбахе библейские изображения, которые по своему спокойному, малооживленному стилю должны быть приписаны еще XII столетию. На это же время указывают изображения юных святых в зале башни на Горе Монахинь (Nonnberg), близ Зальцбурга, – полуфигуры, хорошо задуманные, но схематичные, неподвижные и лишённые выражения. Оживленнее и привлекательнее фрески конца XII столетия в церкви св. Иоанна в Пюрге, близ Аусзее: на стенах продольного корпуса, внизу, – нарисованные ковры, над ними – библейские сцены, а вверху, возле окон, – мудрые и неразумные девы; в хоре – фигуры святых, величиной больше чем в натуру, а выше них, в середине свода, – Агнец Божий. Дальше на юг, в Каринтии, славится позднероманскими фресками своих западных эмпор собор в Гурке – произведениями, которые хотя исполнены между 1251 и 1279 гг. и потому, строго говоря, принадлежат уже следующей эпохе, однако в отношении стиля не могут быть отделены от памятников конца романского периода. Эти фрески, имеющие синий фон, свободно размещены в нарисованных полуциркульных арках. На западном компартименте свода, в его четырех лопастях, изображены Земной Рай и Грехопадение, на восточном – Небесный Иерусалим с Агнцем Божьим в центре. На

подпружных арках западного свода представлены события из Нового Завета. Но главное изображение здесь – написанная в арке восточной стены Богородица во славе, сидящая на престоле между пророками и аллегориями добродетелей (рис. 227). Стройные и подвижные фигуры, даже совершенно нагие фигуры Адама и Евы, по формам тела почти не отличающиеся друг от друга, нарисованы довольно чисто. Беспечно уложенная драпировка с ломающимися под углом складками, подходит к внутренней оживленности целого. Эти ломаные контуры одетых фигур везде характеризуют конец немецко-романского стиля. В Тироле, в католической капелле замка Гохенпан, мы находим несколько фресок, впервые описанных Дальке, в чисто романских обрамлениях; из них по крайней мере Мадонна абсиды, спокойная и величаво подвижная, принадлежит еще середине XII столетия. В более оживленном стиле второй половины XII столетия написано изображение восседающего на радуге юного Христа во славе, находящегося в церкви аббатства Мариенберг, в горах Винчгау. В чуждой немецкой живописи манере выполнены принадлежащие, быть может, кисти итальянского мастера фрески второй половины XIII столетия в капелле св. Иоанна в Бриксене, изображающие св. Христофора, Поклонение волхвов и Распятие, тогда как фантастические чудовища в хоре церкви св. Иакова в Трамине, которые в противоположность написанным тут же величественным фигурам апостолов олицетворяют греховность, являются теперь перед нами как старые знакомые.



Рис. 228. Давид. Витраж Аутсбургского собора. По Бухеру

В истории живописи на стекле считался игравшим выдающуюся роль бенедиктинский монастырь Тегернзее в Южной Баварии обладавший около 1000 г., как свидетельствуют письменные источники, витражами с фигурными изображениями; но потом, на основании других источников, были указаны еще более ранние витражи в Цюрихе и, с большей достоверностью, в Вердене-на-Руре. Во всяком случае, установлено, что аббат монастыря Тегернзее Гоцберт около 1000 г. хвалился цветными расписными стеклами (*picturae*) своей церкви, сознавая, что они исполнены не в Тегернзее, а в другом месте (быть может, в Регенсбурге); не менее твердо установлено, что вскоре за тем были призваны в Тегернзее мастера витражей и что здесь в первой половине XI столетия существовала школа живописи на стекле, произведения которой не дошли до нас. Древнейшими сохранившимися цветными витражами с

фигурными изображениями мы, несмотря на все возражения, продолжаем считать пять относящихся ко второй половине XI столетия стекол в окнах продольного корпуса Аугсбургского собора. На этих стеклах, вделанных в позднейшие неокрашенные стекла большей величины, изображены, с применением шварццеловой техники, в изящных спокойных обрамлениях, отдельные фигуры Моисея, Давида (рис. 228) и пророков Ионы, Даниила и Осии. У всех у них головные уборы и плащи окрашены в различные яркие цвета, и каждый из них держит в руке развернутый свиток. Колорит этих витражей – светлый, праздничный; в нем преобладают красный, зеленый и желтый цвета, а синий не играет никакой роли. Не менее замечательны в своем роде исполненные в серо-зеленых тонах витражи приблизительно 1200 г. в галерее клуатра и в южном крыле церкви цистерцианского монастыря Гейлигенкрейц в Венском Лесу. Соответственно со строгими правилами цистерцианского ордена, эти стекла лишены фигурных изображений и не блещут пестрыми красками, но их ленты, арабески, простые узоры, в которых лишь изредка встречаются довольно яркие краски, выказывают перед нами романское орнаментальное искусство в высшей степени благородным и спокойным. Зачатки станковой живописи представлены в Южной Германии алтарным образом середины XIII столетия, происходящим из Розенгейма в Баварии и хранящимся в Мюнхенском Национальном музее. На черном фоне изображено Небесное коронование Богородицы; Христос, возлагающий венец на Ее голову, сидит среди двенадцати апостолов. Контуры черны, моделировку заменяют красные пятна на щеках и губах. С алтарным образом из Зёста (см. рис. 201 и 202) это произведение не выдерживает никакого сравнения. Образцами южнонемецкой выемчатой эмали XII сто-

летия служат четыре пластинки, хранящиеся в ризнице Венского собора. Из них одна изображает благословение Иаковом Ефрема и Манасии. При хорошей технике рисунок в этом изображении беспокоен и неправилен; немецкий сине-зеленый колорит господствует и здесь. Лучшие из немецко-романских художественных вышивок, сохранившихся в Южной Германии, мы находим на великолепных священнических облачениях из церкви св. Власия в Санкт-Пауле, в Каринтии, и на полном алтарном и священническом облачениях в женском монастыре в Госсе, в Штирии. Миниатюрная книжная живопись представляет нам в Южной Германии более значительные циклы связанных между собой изображений. В ней наряду с произведениями религиозного характера мы уже встречаем произведения светской живописи. Рукописи верхне-немецких поэтов (XII–XIII вв.), изготовлявшиеся преимущественно в Южной Германии, украшены многочисленными рисунками, в исполнении которых западные художники, предоставленные самим себе, обнаружили значительное мастерство. Но для экономии в красках и ради большей быстроты в работе – как мы думаем вместе с Газелоффом вопреки мнению Яничека – они не прибегали к тщательной технике густо красящих красок, а довольствовались контурным рисунком на цветном фоне, причем предварительно оставляли на последнем пробелы для фигур и потом подцветывали красной краской щеки и губы, а также нередко слегка раскрашивали одежды; с целью сделать цветным и сам контурный рисунок, они прибегали к довольно шаблонному приему, а именно к чередованию черных, красных, фиолетовых и зеленых линий. Одна из древнейших рукописей этого рода – «Песнь о Роланде», произведение священника Конрада, в Гейдельбергской университетской библиотеке. Каллиграфический

рисовальный стиль ее иллюстраций еще обходится без малейшей примеси красок, довольствуясь простыми, толстыми черными контурами. Как на одну из лучших подобных рукописей можно указать на «Liet von der Mage» Вернгера из Тегернзее, в Берлинской Королевской библиотеке, написанную около 1175 г. Иллюстрации к 85 песням этой поэмы исполнены на цветном фоне черными и красными контурными линиями. Как ни слабо было в частности знание форм у исполнившего их художника, экспрессивность, которую он смог сообщить жестам и даже лицам своих фигур, почти не имеет равной себе во всем искусстве его времени. На эти рисунки похожи по технике, но грубее их и неповоротливее по формам иллюстрации «Энеиды» Генриха Фельдекского, в той же библиотеке, «Иноземного гостя» Томазина фон Цирклария, в Гейдельбергской библиотеке, и «Песен странствующих студентов» (Vaganten lieder), в Мюнхенской Национальной библиотеке, изобилующих очень милыми изображениями бытового содержания. Здесь чередуются между собой черные, красные и зеленые контуры на синем по большей части фоне, и только кое-где одежды пройдены красками (рис. 229). Наконец, в мюнхенской рукописи «Тристана и Изольды», написанной приблизительно в середине XIII столетия, подобные контурные изображения помещены попеременно на красном, сером, синем, а иногда и на зеленом или желтом фонах. Женские лица имеют здесь изящные округлые очертания, и в некоторых фигурах отчасти уже выказывается готическое «стремление вверх»; но рисунок, нередко иллюминированный красками, несмотря на свою беглость, еще несвободен и угловат. Из южногерманских рукописей религиозного содержания сборники житий святых и другие книги, рассчитанные на широкий круг читателей, довольствовались применением такой же

поверхностной техники, хотя в некоторых случаях пространство между контурами более обильно заполнялось красками; иногда встречаются даже миниатюры, исполненные густо кроющими красками. Это последнее направление выразилось с ясностью в «Диалоге о Кресте Господнем», рукописи конца XII столетия, изготовленной в монастыре св. Эммерама в Регенсбурге и хранящейся в Мюнхенской Национальной библиотеке, а также в несколько более поздней «Жизни Генриха и Кунигунды», хранящейся в Бамбергской городской библиотеке. В последней из этих рукописей только посвятельный лист, принадлежащий еще XII столетию, расписан по золотому фону густо кроющими красками. Как на особые ветви этого направления надо смотреть, с одной стороны, на рукописи, изготовленные в Цвифальтенском монастыре и хранящиеся в Штутгартской Королевской библиотеке, а с другой – на рукописи Мюнхенской Национальной библиотеки, написанные в первой половине XII столетия в Шейернском монастыре монахом Конрадом. Из рукописей Конрада пять наиболее замечательных содержат в себе не только рисунки пером на зеленом и синем фонах, выполненные в черных и цветных контурах обычной манерой, но и несколько миниатюр, исполненных сплошь кроющими красками, в них, как, например, в изображении Богоматери в рукописи «Mater Verborum», фон еще не золотой, а синий.

С третьей, более поздней ветвью этого направления знакомят нас многочисленные манускрипты библиотеки Энгельбергского монастыря, в которых Роберт Дуррер указал на особенности, свойственные исключительно местной, энгельбергской, школе миниатюристов. Напротив, главные церковные книги – Евангелия, Псалтыри и служебники – в романскую эпоху украшались и в Южной Германии миниатюра-

ми, исполненными густо кроющими красками, и в них все больше употреблялся золотой фон. Еще второй половине XI столетия принадлежат работы богемской школы миниатюристов, исследованные и изданные Ленером. Самая замечательная рукопись этой школы – «Вышеградский кодекс», Евангелие короля Вратислава, изготовленное ко дню его коронации и хранящееся в библиотеке Пражского университета. Тип Христа, являющегося в иллюстрациях этой рукописи постоянно юным и безбородым, отзывается еще дороманской стариной. Волосы у всех фигур закручены в тугие кольца, но сами фигуры, при всей схематичности своих очертаний, поразительно стройны, подвижны и экспрессивны. Другие произведения той же школы – Евангелие собора св. Вита в Праге и Евангелия в Кракове и Гнезене. Концу XII и первой половине XIII столетия принадлежат некоторые южнонемецкие рукописи Мюнхенской Национальной библиотеки, выказывающие романский стиль Южной Германии в полном его развитии. По времени написания на первом месте стоит breviарий из монастыря Михаэльсбейрен. В нем главные миниатюры, как, например, изображение Благовещения, нарисованное так же жестко и неумело, как и прочие, имеют гладкий золотой фон. Такому фону остаются верны и более поздние рукописи, например пассауское и зальцбургское Евангелия. Франконские рукописи середины XIII столетия близки к саксонско-тюрингской школе (см. рис. 203). Как на типичный их образец следует указать на Псалтырь Бамбергской городской библиотеки. Изображения месяцев в этой рукописи нарисованы в обычном южнонемецком каллиграфическом стиле; большинство прочих изображений исполнено в беспокойно-подвижной византийствующей манере саксонско-тюрингской школы, но при этом в них заметно стрем-

ление к большей плавности этой манеры. Однако последняя миниатюра, изображающая Страшный Суд, исполнена уже иным стилем.

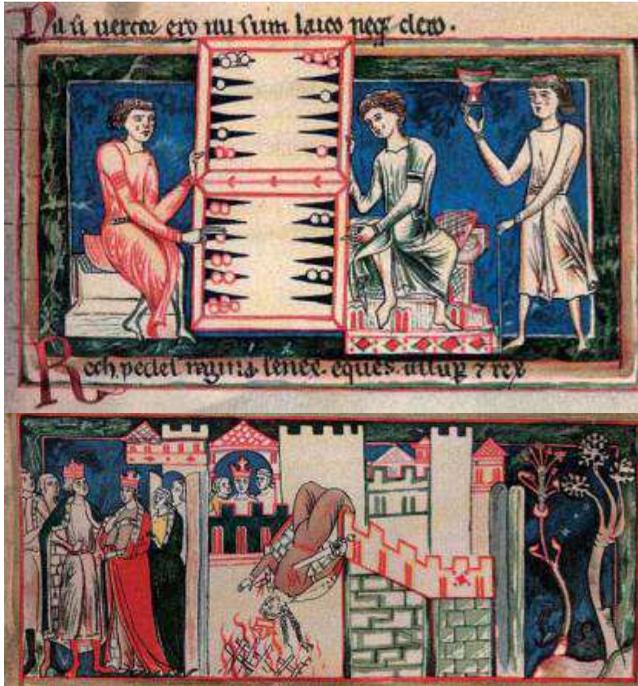


Рис. 229. Миниатюры из кодекса «Vaganten lieder»: сверху – «Игра», внизу – «Смерть Дидоны». С копии Кронбергера

Здесь мы находим беспорядочно измятую драпировку со складками, ломающимися под острыми углами, которая поражает нас не только в саксонских рукописях, но и в позднейшем из зётских алтарных образов (см. рис. 201 и 202) – во фреске церкви св. Гереона в Кёльне и в соборе в Гурке (см. рис. 227). Готика не развивает эти стилистические особенности дальше, а отбрасывает их. Это, как выразался Гезеллофф, «предсмертная битва романского стиля».

4. Искусство стран в Северо-Германской низменности и Скандинавии

Архитектура

Что архитектурные формы в значительной степени зависят от строительных материалов, есть истина, которая сопровождала нас от месопотамской кирпичной постройки до египетского каменного сооружения, от древнегреческого мраморного здания, первоначально подражавшего деревянному, до кирпичных сооружений Рима и Верхнеитальянской низменности. Северо-Германская низменность, простирающаяся от нидерландского побережья Северного моря до песчаных отмелей и бухт Балтийского моря и до северной оконечности Ютландии, была, подобно месопотамской и ломбардской равнинам, страной кирпичных построек, и здесь удалось сохранить за кирпичным зданием, стены которого ничем не облицовывались и штукатурились только в некоторых местах, предназначенных для живописи, его собственную архитектурно-зодческую закономерность. Искусство обжигать кирпич стало известно, однако, в Северо-Германской низменности позже, чем можно было бы предполагать. Древнейшие церкви в этой местности, например церковь монастыря Лейцкау недалеко от р. Эльба (1147–1155) и собор в Гавельберге (1135–1170), сооружены еще из привозного песчаника; построенная приблизительно в 1000 г. любопытная центральная церковь св. Михаила в Шлезвиге, покоящаяся на двенадцати концентрически расположенных столбах, сложена из туфа. Только в середине XII столетия одновременно явилось из Голландии искусство обжигать кирпич, а из Верхней Италии – знание художественных форм кирпичного зодчества. Особенности северной кирпичной архитектуры составляют слабое развитие выступов всякого ро-

да, пересекающиеся аркатурные фризы (рис. 230) и так называемые трапецевидные, или конусовидные, капители (рис. 231), заменяющие собой кубовидные. В этих капителях полуконусы, обращенные вершиной вверх, заполняют углы между сторонами трапеций, поставленных на их узкое основание. Из других орнаментальных мотивов встречаются зигзаги, зубцы и ряды наискось поставленных кирпичей. Кое-где в качестве строительного материала употреблялся валунный гранит, как мы видим это, например, в сооруженной в 1157–1160 гг. отчасти сводчатой церкви Кревезе. Но гранит слишком тверд для того, чтобы из него удобно было высекать орнаментальные мотивы. Романский антикизирующий лиственный орнамент и другие побочные украшения, кроме тех случаев, когда они были уже вырублены на привозных плитах песчаника, могли быть получены только посредством их выдавливания в глине, которая затем подвергалась обжигу.

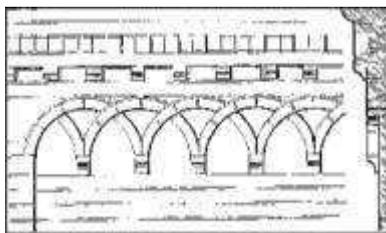


Рис. 230. Фриз, образуемый двумя взаимно переплетающимися аркатурами, в Бранденбургской Марке. По Любке

Главной областью распространения новой, кирпичной архитектуры была Бранденбургская Марка. Ближайшим знакомством с этой архитектурой мы обязаны Адлеру. Ее важнейший памятник – сооруженная в 1147–1152 гг. церковь премонстрантского ордена. Вместе с тем это наиболее значительная плоскокрытая

церковь этого стиля. Кроме саксонского влияния в ней заметно также влияние гирсауской архитектурной школы.

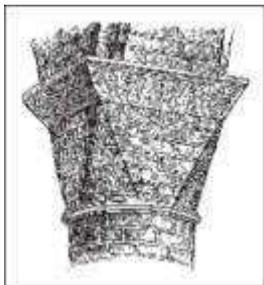


Рис. 231. Трапециевидная капитель в Бранденбургской Марке.
По Мюллеру и Мотесу

Это крестообразная трехнефная базилика с колоннами, двумя западными башнями, трехнефным хором, оканчивающимся тремя абсидами, но еще с одной криптой, которая, как это нередко встречается в Северо-Германской низменности, устроена вровень с землей. Колонны сложены из формованных кирпичей, но их абак, украшенные пальметтами, а также трапециевидные капители вырублены из песчаника. Дальше к северу, в Лауенбурге, находится значительнейшая из сводчатых кирпичных романских церквей Германии, Ратцебургский собор – базилика связанной системы со столбами, представляющая собой точный перевод Брауншвейгского собора в кирпичный стиль. На Ратцебургский собор похож великолепный Любекский собор, а к этому последнему близок по стилю собор в Риббе.

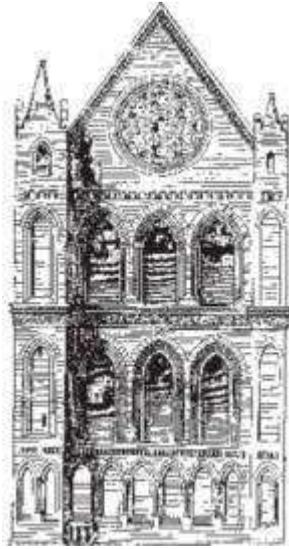


Рис. 232. Фасад церкви в Линне. По Адлеру

Переходный стиль в Северо-Германской низменности представлен опять-таки главным образом цистерцианскими церквями. Аббатская церковь в Добрилуге имеет стрельчатые своды, но освещается циркульно-арочными окнами. Церковь аббатства в Цинне (1170–1216), в Бранденбурге, построена из валунного гранита с кирпичными сводами; ее аркады – стрельчатые, кронштейны, от которых поднимаются подпружные арки боковых нефов, украшены изящным орнаментом из обожженной глины. К числу красивейших кирпичных построек переходного стиля в Бранденбурге принадлежат монастырские церкви в Хорине и Линне (рис. 232), в Померании, – церкви Кольба и Эльдены. В монастырских церквях в Гуде, в Ольденбурге, и Пельплина, в Западной Пруссии, боковые нефы продолжены до прямолинейного окончания хора. Расчлененные стрельчатыми арками фасады церкви в

Линии и развалины церкви в Гуде проектированы в свободных пропорциях и имеют очень изящные детали. Кирпичные церкви этого рода, производящие впечатление уже раннеготических, отличаются какой-то целомудренной суровостью. Скандинавские страны, в которых христианское церковное устройство было закончено лишь во второй половине XII столетия, получили свое церковное зодчество – мы оставляем пока в стороне деревянные постройки – с юга и запада. Немецкий архитектурный стиль, переходя из Шлезвига в Ютландию и на датские острова, постепенно превращался в скандинавский. Собор в Рибе, на самом юге Ютландии, начатый постройкой в 1176 г., сложен из андернахского камня и, соответственно этому, снабжен эмпорами рейнского стиля. Старый королевский собор в Рёскильде, на острове Зеландия (рис. 233), заложенный в нынешнем виде в 1191 г., напоминает собой не столько Брауншвейгский и Ратцебургский соборы, как полагали Шназе и Любке, сколько бельгийские церкви типа собора в Турне. Его хор, снабженный обходом без венца капелл и освещаемый циркульно-арочными окнами, подпирают снаружи сильные контрфорсы, которые уже одни указывают на его принадлежность переходному стилю. Церковь в Вестервиге, на северо-западном берегу Ютландии, оконченная постройкой в 1197 г., представляет собой циркульно-арочную базилику, в которой, по-саксонски, за каждым столбом следуют две колонны; впрочем, тяжелые колонны этой церкви напоминают собой больше английско-романские, чем немецко-романские образцы. На юге Швеции старый датский архиепископский собор в Лунде можно с большим правом, чем Рёскильдский собор, рассматривать как типичную романскую сводчатую базилику немецкого типа. Капители его полуколонн отчасти кубовидные, отчасти орнаментированные

листьями. Особенной роскошью отличается архитектура заложенной около 1150 г., но оконченной, несомненно, не раньше 1200 г., монастырской церкви в Варнгеме: ее сложные столбы, крестовые реберные своды и полукруглый хоровой обход без венца капелл могут быть рассматриваемы как продукты непосредственного французского влияния.

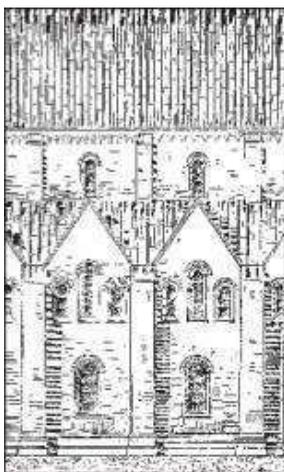


Рис. 233. Часть продольного корпуса Рёскильбдского собора.
По Дегио и Бецольду

Своеобразное развитие получила архитектура на острове Готланд, главный город которого, Висби, был важнейшим торговым пунктом Балтийского моря. Наряду с однефными и двнефными постройками здесь уже довольно рано появляются – быть может, под влиянием вестфальской архитектуры – трехнефные церкви зальной системы, какова церковь в Дальгеме, освященная в 1209 г. В ней совсем нет трансепта. Высокие и узкие циркульно-арочные окна были распространены в церквях Готланда еще в XIII столетии, и проникновение сюда стрельчатой арки не привело к

готической конструкции. Опорные арки и реберные своды здесь почти неизвестны. Особенно богато украшены порталы, а именно оригинальными вырезанными на камне узорами. Церкви св. Дроттена и св. Климента в Висби имеют классическое зальное устройство с четырьмя столбами в середине, разбивающими все помещение на девять компартиментов; напротив, освященный в 1225 г. собор этого города представляет собой трехнефную зальную церковь с несколько возвышенным средним нефом. Один этот собор открыт для богослужения, все другие здания Висби, обнесенного кругом толстыми стенами с башнями, превратились в развалины, что дает повод называть его северной Помпеей. В Норвегии романское зодчество находилось, без всякого сомнения, под англо-норманнским влиянием. Это ясно видно на примере собора Ставангера (построен, вероятно, между 1128 и 1150 гг.) с его тяжелыми округленными столбами, со складчатой формой капителей и украшенными зигзагом порталными арками. Наряду с этим церковь в Рингсакере, несмотря на свои массивные круглые столбы, имеет коробовый свод над средним нефом и полукоробовые своды над боковыми нефами, как мы это видели во французских церквях, тогда как церковь Богоматери в Бергене, основанная ганзейцами, напоминает собой опять-таки немецкие прототипы. Необходимо упомянуть о национальной святыне Норвегии, о Дронтгеймском соборе, восторженное описание которого сделано Дитрихсоном. В этом храме от романского каменного сооружения (1161–1178) сохранилось немного, а от раннеготического (1183–1230) – несколько больше; как в том, так и в другом ясно выразилось английское влияние. Только в 1248 г. началось сооружение нового готического здания, к которому мы вернемся позже.



Рис. 234. Деревянная капитель церкви в Урне, в Норвегии.
По Руприх-Роберту

Таким образом, мы видим, что ни в одной из Скандинавских стран не существовало сколько-нибудь самостоятельного каменного архитектурного стиля. Почти каждая из романских церквей в этих странах – продукт какого-либо другого, континентального, направления. Тем самобытнее представляется норвежская деревянная архитектура, с которой в XIX столетии познакомили нас труды Даля и Дитрихсона. В деревянной архитектуре различают три конструкции стен: вязку бревен горизонтальными рядами (сруб), постройку из стояков, то есть из вертикально поставленных столбов, и фахверковую постройку, или постройку «в клетку», представляющую собой комбинацию двух первых систем. Деревянное зодчество почти везде предшествовало каменному, но в христианское время это было только в тех странах, в которых искусство стало воздвигаться одновременно с появлением христианства. В славянских странах и в большинстве германских все древнейшие церкви, дворцы и жилые дома строились из дерева. Еще Витрувий утверждал, что «колхидцы искусны в постройке срубов, галлы – в клеточной постройке»; с этим согласуется тот факт, что сохранившиеся доныне в Восточной Европе деревянные церкви построены по большей части из горизонтально положенных бревен, тогда как в Западной преобладают постройки из вертикальных стоек. В Восточной Европе

существует значительное количество сельских деревянных церквей, принадлежащих, впрочем, преимущественно позднейшим столетиям. Можно проследить, как шло деревянное храмостроительство из России, Венгрии, Моравии и Галиции через Силезию в Германию. В Англии от англосаксонского времени сохранилась всего лишь одна, притом очень простая, деревянная церковь, построенная из стояков, а именно церковь св. Андрея в Гринстеде (графство Эссекс), которая тем не менее доказывает, что постройки из вертикальных стоек были занесены в Норвегию вместе с христианством с британских островов. Но затем постройки этого рода развились в Норвегии самостоятельно.



Рис. 235. Украшение портала церкви в Урнё, в Норвегии.

По Далю

Сразу видно, что здесь за сооружение деревянных церквей принялся народ-кораблестроитель. Крыши большинства таких церквей имеют килевидную форму и напоминают собой опрокинутый корабль; из корабельной архитектуры заимствованы также особенности всего норвежского плотничного мастерства, например соединение посредством шпунтов, шипов («в зуб») и

подкосов. При всем том стиль норвежских деревянных церквей первоначально подражал каменной архитектуре, что доказывается формами колонн (рис. 234) и связывающих их циркульных арок в древнейшей, построенной около 1090 г., деревянной церкви в Урнё, на Зогнефьорде. Особенности, свойственные принципам деревянного зодчества, вырабатывались лишь постепенно. Основная форма и этих церквей – базиличная, но принципам деревянной архитектуры более соответствует в них то, что не только средний неф отделяется колоннами от боковых, но ряды колонн повторяются и в поперечном направлении, перед хором и перед входной стороной; деревянной архитектуре, а также холодному и дождливому климату Норвегии соответствуют крытые высокие крыши и устраиваемые вокруг всего здания вровень с землей галереи на столбах, которые покрыты, как и боковые нефы, односкатной крышей и придают церквям этого рода вид трехэтажных построек. Драконы на фронтонах напоминают головы драконов на форштевнях (наклонных брусках на носу) кораблей викингов. Древнее ирландско-саксонское животное и ленточное плетение (см. рис. 82) повторяется в орнаментах порталов; примером может служить орнаментация портала древней церкви в Урнё (рис. 235). Но после 1150 г. эти украшения принимают характер скорее англо-романских листовых гирлянд с крылатыми драконами. Фантастические маски, украшающие капители колонн, свойственны почти всей области распространения романского стиля. Норвежскую деревянную архитектуру прекрасно характеризует хорошо реставрированная церковь XII столетия в Боргунде (в Лёрдале), на стенах которой имеются еще рунические письма; на нее походит не вполне стилизованная реставрированная церковь в Гиттердале, в Телемаркене (рис. 236). Обе эти церкви увенчаны над

продольным корпусом небольшим бельведером, который придает им пирамидальную форму, обе имеют над абсидой, а гиттердальская церковь также и над хором, круглую башенку. Некоторые из этих небольших церквей были перенесены в другие места; так, например, церковь, находившаяся в Ванге (в Фальдресе), в 1844 г. перенесена в Силезию, в Исполинские горы, где она служит теперь приходской церковью деревни Брюкенберг, которая сама состоит по большей части из деревянных домов. Эта церковь также увенчана бельведером, обнесена крытой галереей и украшена характерной затейливой резьбой в стиле времени, следовавшего за 1150 г. Благодаря именно этим деталям норвежские деревянные церкви имеют характер художественно-законченных произведений.



Рис. 236. Церковь в Гиттердале, в Норвегии. По Далю

5. Изобразительные искусства севера Европы

Общий обзор романского искусства

Христианская скульптура и живопись стран Северо-Германской низменности и Скандинавии развивались очень медленно. Из скульптурных памятников даже середины XIII столетия заслуживает упоминания

едва лишь не один тимпан северного портала Любекского собора. В нем изображен Христос, сидящий на троне, с нимбом в виде мандорлы; нимб держат два ангела, фигурам которых дано сильное, беспокойное движение; одежды Спасителя драпируются красиво, но формы тела неподвижны и безжизненны. Как далеко от этой скульптуры ушло в то же самое время искусство Хильдесхайма и Магдебурга, Фрейберга и Вексельбурга! Область северной живописи в рассматриваемую эпоху представляется совершенной пустыней. Древний языческий скандинавский стиль пережил самого себя, а христианские формы юга Европы еще не нашли себе доступа на север.

Еще раз окидывая взором искусство двух веков, названных нами эпохой зрелого средневековья, мы останавливаемся в благоговейном удивлении перед рядом художественных произведений, принадлежащих к числу замечательнейших во всем мире. Архитектура в эту эпоху господствовала над прочими отраслями искусства и руководила ими. Романские соборы, величественный вид которых гармонировал с их внутренней архитектурой, представляли собой спокойные, строго замкнутые в себе сооружения. Между тем постепенное увеличение их размеров выдвигало на первый план задачу разгрузки больших масс при помощи подпор. И эта конструктивная потребность вскоре породила на севере Франции новый, так называемый готический стиль, развитие которого в большинстве прочих стран в эту эпоху ограничивалось выработкой более легких переходных форм и даже во Франции не ушло намного дальше того, что не претило основному духу романского зодчества. Живопись и скульптура, тесно связанные с архитектурой, в сознании своей декоративной силы и

глубокого символического значения хотя еще и не обладали пониманием действительности, однако стремились все к большей монументальности, причем скульптура, утратившая к началу романской эпохи монументальные размеры, не гнушалась, по части исполнения деталей, учиться у прикладной пластики. Основанием для форм оставалась во всех странах классическая древность, с одной стороны, напоенная азиатскими течениями и переработанная византийской традицией, с другой – проникнутая германскими элементами и преобразованная западной традицией; при этом, по крайней мере, архитектура и орнаментика были непосредственно затронуты влиянием художественных форм древнехристианского Востока. Преднамеренно и сознательно архитекторы, живописцы и скульпторы почти не удалялись от античной основы, которая ясно видна в зодчестве Византийской империи, Нижней Италии, Рима, Тосканы и Южной Италии, тогда как в Верхней Италии, Германии, Северной Франции и Англии эта основа нередко почти совсем пропадала. Здесь, естественно, на первый план выступали преобразования и новые формы, обусловленные потребностями и художественным вкусом времени и приведшие при дальнейшем ходе развития к готике. Умышленно и сознательно образные искусства Запада почти не делали различия между византийскими и позднеримскими формами. Художники брали образцы, какие были у них под рукой; а так как Запад, особенно в начале XIII столетия, был наводнен мелкими византийскими художественными изделиями, то от этих последних нередко заимствовались те детали, для которых не находилось лучших образцов. Но самостоятельная манера, в которой в главных странах Европы перерабатывались чуждые элементы, сообщает

более или менее ясно выраженный западный характер произведениям, даже не свободным от восточных влияний. По отношению к византийскому вопросу, уже не имеющему для последующего периода такого значения, мы можем ограничиться этим выводом. Искусство и религия в романскую пору находились еще в самом тесном взаимодействии. То обстоятельство, что рядом с церковным искусством мало-помалу расцветало искусство светское, о блеске которого мы можем скорее догадываться, чем судить положительно, и что художественной деятельностью начали заниматься кроме духовных корпораций и братств также и светские, нисколько не умаляло основного религиозного характера искусства того времени. Интерес к самому искусству был тогда сильнее, чем интерес к художникам. Как и в более раннее время, в эпоху зрелого средневековья искусство было скорее продуктом коллективного творчества, чем делом рук отдельных художников. Их имена мерцают в истории кое-где, как звезды на небе; раньше всего они появляются в Италии, где интерес к индивидуальности пробудился прежде, чем на севере; но и тогда, когда художник появляется, мы, как правило, ничего не узнаем о нем, кроме того, как его звали. Только в последующем периоде история искусства постепенно снова становится историей художников, ходом которой, видимо, управляют Богом одаренные мастера.

Карл Вёрман

**История искусства
всех времен и народов**

Т. 2

Европейское искусство Средних веков

Книга 1-3

+16

Ответственный редактор *Н. Соломадина*
Корректор *М. Глаголева*
Верстальщик *С. Мартынович*

Сдано в набор 14.01.2015
Подписано к печати 13.01.2015
Формат 60х90/16
Печ. л. 36,63
Тираж 500
Заказ 15-1-14

Издательство «Директ-Медиа»
117342, Москва, ул. Обручева, 34/63, стр. 1
Тел/факс + 7 (495) 334-72-11
E-mail: manager@directmedia.ru
www.biblioclub.ru

Отпечатано в ООО «ПАК ХАУС»
142172, г. Москва, г. Щербинка,
ул. Космонавтов, д.16