

А. А. Урбанюк

Иконография средневековых алтарных престолов: Золотой алтарь из Базеля

Статья посвящена анализу иконографической программы антепендиума из собора в Базеле. Уникальный по своему содержанию и художественному воплощению оттоновский памятник рассматривается в свете важнейших богословских идей своего времени. На основе сравнительного анализа показано, что в отличие от большинства антепендиумов дороманского и романского периодов, ядром композиции которых является теофанический образ *Maiestas Domini*, в базельском антепендиуме представлена иная линия развития темы теофании. Тема Пресвятой Троицы, получившая особую значимость в IX–XI вв., и приобретающий в этой связи распространение латинский гимн Святому Духу (*Veni Creator Spiritus*), как показывает исследование, лежат в основе программы знаменитого памятника. Не менее важным является образ св. Бенедикта в рассматриваемой алтарной композиции, связанный с растущей в ходе Клонийского движения ролью монашества, с его духовными и художественными идеалами.

Ключевые слова: декорации алтарных престолов; золотые и серебряные антепендиумы; Золотой алтарь из Базеля; алтарь Генриха II; романское искусство; искусство оттоновского периода; иконографическая программа; образ *Maiestas Domini*; клонийское богословие

Урбанюк Анастасия Александровна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Аспирант кафедры зарубежного искусства

(научный руководитель профессор кафедры зарубежного искусства,

кандидат искусствоведения Ю. И. Арутюнян).

Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: nastjur@mail.ru

ORCID: 0009-0009-1312-4380

Anastasia Urbanyuk

Iconography of Medieval Altar Antependia: Golden Altar Frontal from Basel

The article is dedicated to the analysis of the iconographic program of the Golden Antependium from Basel Cathedral. This Ottonian masterpiece unique in its content and artistic execution is examined through the lens of the most significant theological ideas of its era. Through comparative analysis the author demonstrates that, unlike most pre-Romanesque and Romanesque antependia – which typically center on theophanic image of *Maiestas Domini* – the Basel antependium represents a distinct evolutionary line of the Theophany theme. The following key elements are identified as the foundation

of the monument's program: the Holy Trinity theme that gained particular importance during this period and the Latin hymn to the Holy Spirit (*Veni creator Spiritus*). St. Benedict's image and his incorporation into the altar decoration are no less important and linked to the rising influence of monasticism during the Cluny Reform reflecting its specific spiritual and artistic ideals.

Keywords: altar decorations; gold and silver antependia; the Golden altar from Basel; the altar of Henry II; Romanesque art; Ottonian art; iconographic program; the image of the *Maestas Domini*; Cluniac theology

Urbanyuk Anastasia

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Postgraduate student of the Department of Foreign Art

(academic adviser: Professor of the Department of Foreign Art,

PhD in Art History Yu. I. Arutyunyan).

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: nastjur@mail.ru

ORCID: 0009-0009-1312-4380

Среди произведений западного средневекового искусства особое место занимают предметы из драгоценных металлов. К их числу относятся украшения алтарных престолов, в первую очередь золотые и серебряные антепендиумы. Драгоценность этих предметов, распространяющаяся как на материал, так и на исполнение и выделяющая их из общей храмовой среды, была обусловлена их повышенной сакральной значимостью, а также указывала на статус заказчика¹.

Антепендиум (лат. *antependium* 'впереди висящий')² располагается на передней (лицевой) части алтарного престола. Как часть декорации алтаря он может иметь вид роскошной тканевой завесы, расписной или резной деревянной панели, чеканной пластины из драгоценного металла или каменного рельефа. Известные с раннехристианских времен, антепендиумы получили наибольшее распространение в период Средневековья.

Предалтарные образы упоминаются в письменных источниках начиная с IV в. [21, р. 3–14]. В ранних примерах алтарной декорации нередко находили отражение посвящение церкви или темы Рождества и Воскресения (ввиду символического значения престола как Вифлеемской пещеры и Гроба Господня), а также хронологически и семантически связанные с ними композиции Распятия, Вознесения, Сошествия Святого Духа.

Широкое распространение антепендиумов происходит во время правления Каролингов. Их продолжают использовать в украшении

алтарей и в последующее время вплоть до эпохи Возрождения, когда более значительную роль начинают играть запрестольные образы (ретабли)³. Однако из множества драгоценных алтарей, распространенных по всей Европе в дороманский и романский периоды, число сохранившихся произведений крайне мало: религиозные споры, изменение вкусов или материальные потребности в ценных металлах часто приводили к исчезновению этих драгоценных предметов, которые были частью церковных сокровищниц.

Как указывает А. М. Лидов, важной особенностью декорации алтарных престолов латинского Запада является многосоставность композиции (антепендиумы из церкви Сант-Амброджо в Милане, собора Сан-Марко в Венеции, королевской капеллы в Ахене, собора Читта ди Кастелло). В качестве еще одного основополагающего принципа исследователь выделяет тему теофании как ядро иконографических программ этих памятников [3].

Важно отметить, что начиная с IX в. тема теофании в композициях антепендиумов приобретает конкретные черты в виде образа *Maiestas Domini* (являющегося частным случаем композиции «Господь во славе»). Обратимся к содержанию данного образа [3] и рассмотрим его на важных для нашего исследования примерах.

В современном искусствознании термин *Maiestas Domini*⁴ применяется прежде всего к изображениям, где представлен восседающий на престоле, или на сфере, или на радуге Христос в окружении символов четырех евангелистов (тетраморфа). Рассматриваемая композиция берет начало в раннехристианских памятниках, а затем становится одной из центральных тем в изобразительном искусстве Каролингской эпохи и в целом фундаментом для всего последующего развития иконографической линии *Maiestas Domini* в западном христианском искусстве. Формирование и широкое распространение иконографии *Maiestas Domini* в каролингское время связано с литургическими текстами, составляющими ее основу, поэтому главным местоположением данного образа в этот период являются лицевые рукописи (евангелии, сакраментарии) (*ил. 1*), композиции алтарных апсид и антепендиумов⁵.

Один из самых ранних сохранившихся примеров использования композиции *Maiestas Domini* в декорации алтарных престолов – мраморный алтарь лангобардского герцога Ратхиса⁶ в церкви Св. Мартина в Чивидале (737–743, музей Дуомо, Чивидале дель Фриули) [4, с. 110; 1, с. 263]. На лицевой части алтаря в центре рельефной композиции представлен Спаситель, поддерживаемый двумя шестикрылыми серафимами и вместе с ними заключенный в миндалевидную мандорлу, которую несут ангелы. Над Христом – благословляющая Десница Божия. В этом памятнике иконография *Maiestas Domini* еще не достигла своего окончательного вида: Христос показан без тетраморфа. Несмотря на это, расположенный на лицевой части алтарного престола образ Христа в семантическом отношении, безусловно, относится к изобразительному типу *Maiestas Domini*.

Наиболее знаменитыми антепендиумами Востока и Запада являются предалтарные иконы из церкви Сант-Амброджо в Милане (ок. 850) и венецианского собора Сан-Марко (*Pala d'Oro*, XI–XIII вв.). Они и сейчас находятся на своих исторических местах в алтаре. И в том и в другом случае в центре этих антепендиумов находится образ *Maiestas Domini*.

Антепендиум из Сант-Амброджо в Милане, сделанный из золота и серебра, был исполнен мастером Вольвинусом по заказу архиепископа Ангильберта (824–859) и сейчас закрывает фронтальную часть алтарного престола, расположенного над гробницей св. Амвросия Медиоланского. Композиция центральной части антепендиума включает фигуру Спасителя в мандорле, вписанную в крест с символами евангелистов на концах, и изображения апостолов в угловых компартиментах⁷ (ил. 2).

Ныне существующий византийский антепендиум *Pala d'Oro* ('Золотой антепендиум') был заказан венецианским дожем Орделафо Фальером в 1105 г. в Константинополе для венецианского собора Сан-Марко (видимо, по образцу несохранившегося антепендиума храма Св. Софии в Константинополе)⁸. Драгоценный алтарный образ был выполнен из золота и украшен эмалями. Как и в предыдущем случае, композиция *Maiestas Domini* находится в самом центре

многочастной иконы. Здесь также изображен Христос на троне в окружении евангелистов. В нижнем регистре по центральной оси изображена Богоматерь с воздетыми руками в типе Оранты. Над Спасителем – престол с лежащим на нем кодексом, окруженный ангелами – Этимасия («Престол Уготованный»). Эту вертикаль завершает образ Распятия⁹.

Значимыми образцами использования иконографии *Maiestas Domini* в украшении алтарных престолов являются многосоставные композиции антепендиумов из королевской капеллы в Ахене (1020) и собора Читта ди Кастелло (1144). В центральной части знаменитого Золотого алтаря из Ахена представлен Христос в образе Эммануила, изображение Которого обрамлено мандорлой. По сторонам от Спасителя находятся символы евангелистов в медальонах. Господь Вседержитель показан восседающим на престоле сложной формы, Его стопы покоятся на подножии. В Его левой покровенной руке раскрытая книга, правой Он удерживает посох с крестообразным навершием¹⁰. По-иному решена главная композиция в антепендиуме собора Читта ди Кастелло, который выполнен в серебре, частично покрытом золотом. В центре также господствует благословляющий Христос, восседающий на троне и держащий книгу левой рукой, но в данном случае Вседержитель явлен в окружении солнца, луны и двух звезд¹¹. Выше и ниже фигуры благословляющего Христа, как и в описанных выше памятниках, изображены символы четырех евангелистов.

При всей схожести изобразительных схем, представленных на лицевой части алтарных престолов и имеющих у них общих принципов, таких как многосоставность и общее ядро программы в виде образа *Maiestas Domini*, необходимо отметить, что тема теофании имела и другие пути развития. Представление об особой иконографии, воплотившей в себе тенденции своего времени, дает базельский антепендиум.

Золотой алтарь из Базеля (Фульда или Бамберг (?), 1-я половина XI в., Париж, Национальный музей Средневековья – Термы Клюни, Cl. 2350)¹² – выдающееся по своим художественным

качествам и отличающееся уникальной программой произведение, шедевр ранней романской пластики и ювелирного искусства оттоновского периода¹³ (ил. 3). В Средние века драгоценный священный образ, как и другие литургические предметы, торжественно выносился и выставлялся в главном алтаре во время праздничных богослужений.

В центральной части оттоновского алтаря в торжественном величии представлены ростовые фигуры Христа и предстоящих Ему по правую руку архангела Михаила и св. Бенедикта, по левую – архангелов Гавриила и Рафаила. Образ Спасителя строго фронтален, заключен в более высокую арку и возвышается над остальными фигурами, которые изображены в легком повороте к Нему. Такое композиционное решение с движением к центру выделяет Спасителя, присутствие Которого подчеркнуто пластически более высоким рельефом. Христос благословляет поднятой правой рукой, в левой у Него символ Вседержителя – сфера с монограммой ХР (Хи-Ро), заключенной между буквами α и ω (альфа и омега), означающими начало и конец мира, согласно Откровению Иоанна Богослова. Надпись над главой Спасителя гласит: «Rex regum et Dominus dominantium» («Царь царей и Господь господствующих» (Откр 19:16)). Над фигурами ангелов и святого также расположены надписи – это имена и титулы: «sanctus Michael» (святой Михаил), «sanctus Gabriel» (святой Гавриил), «sanctus Raphael» (святой Рафаил), «sanctus Benedictus abbas» (святой Бенедикт, аббат). Нимбы Христа и предстоящих обрамлены жемчугом, полудрагоценными камнями, античными инталиями. В нижней зоне центральной части изображения представлены две небольшие фигуры, в земном поклоне припадающие к стопам Спасителя, – очевидно, дарители алтаря – император Генрих II¹⁴ и его супруга Кунигунда. Дополняют композицию помещенные в медальоны четыре аллегории добродетелей властителя – благоразумие (prudentia), справедливость (justitia), умеренность (temperantia) и храбрость (fortitudo), расположенные в верхней части сцены, над сводами, в окружении растительного орнамента.

В отличие от рассмотренных выше изображений алтарных престолов, в которых присутствовал образ «Христос во славе» (в иконографии *Maiestas Domini*), в антепендиуме из Базеля представлена иная композиция, которая соотносится с понятием «деисис». Христос изображен в типе, который позднее получил название «*Salvator Mundi*», а весь ряд изображенных фигур – архангелов и св. Бенедикта – представлен как образ моления перед Спасителем.

Базельский антепендиум, вероятно, был изготовлен между 1015 и 1022 гг. в Фульде – знаменитом имперском аббатстве того времени, расположенном в самом центре германских земель, на территории созданной Оттонами империи. Претендуя на звание наследников Карла Великого, оттоновские правители особенно ценили роскошные произведения искусства из драгоценных металлов и камней, каким является Золотой алтарь из Базеля. Выполненный в раннем романском стиле, находящемся на границе Каролингского возрождения и романского искусства, памятник являет собой пример различных влияний: его орнамент выполнен в раннехристианской традиции, в то время как иератические позы фигур, капители колонн, стилизованные складки одежд говорят о влиянии византийского искусства.

Чрезвычайно высокий художественный уровень исполнения произведения, безусловно, свидетельствует о том, что эта работа была императорским заказом. Прославление св. Бенедикта, которого особо почитала императорская чета, указывает на то, что алтарь, вероятно, предназначался для первого бенедиктинского монастыря – материнского аббатства ордена в Монте-Кассино или монастыря Михельсберг в Бамберге, а позднее был передан Генрихом II Базельскому собору.

Несмотря на многочисленные исследования, посвященные базельскому антепендиуму, мнения специалистов, касающиеся места и точного времени его создания, остаются противоречивыми. Нет единого мнения и по поводу изображенных на нем фигур донаторов, хотя позднесредневековые свидетельства указывают на императора Генриха II и его супругу Кунигунду. Одним из главных

факторов для такой атрибуции является находящаяся на алтаре надпись. Для нашего исследования интерес представляет не только атрибуция, но и заложенные в памятнике идеи, характерные для интеллектуальной элиты светского и монашеского сообщества. Для лучшего понимания идейного замысла антепендиума необходимо рассмотреть текст находящейся в его верхней и нижней частях латинской посвяtitельной надписи, состоящей из двух строк:

QUIS SICUT HEL FORTIS MEDICUS SOTER BENEDICTUS
PROSPICE TERRIGENAS CLEMENS MEDIATOR USIAS¹⁵.

По нашему мнению, первая строка представляет собой во-просительное предложение и ответ на него. Первые слова «*Quis sicut Hel*» передают риторический вопрос «Кто как Бог?» или «Кто подобен Богу?». Здесь латинское «*Deus*» (Бог) заменено на древнееврейское *Hel*. Исследователи видят в этом вопросе указание на архангела Михаила, так как перевод имени Михаил – «Кто подобен Богу» – был известен и распространен на протяжении всего Средневековья. В надписи можно найти и остальные зашифрованные имена. *Fortis* относится к архангелу Гавриилу – «*Gabriel id est fortitudo Dei*»; *Medicus* – к архангелу Рафаилу – «*Raphael id est medicina Dei*». Греческое слово *Sôter* обозначает Христа, стоящего в центре композиции, *Benedictus* – св. Бенедикта.

Таким образом, этимологическая интерпретация первой строки латинской надписи с включенными в нее древнееврейским словом «Бог» и древнегреческим «Спаситель» раскрывает имена пяти изображенных фигур.

Однако данная интерпретация является лишь одним из смыслов, заложенных создателями памятника. В первых словах верхней строки «*Quis sicut Hel*» видится также парафраз 76-го псалма: «Кто велик, как Бог наш?» (Пс 76:12–15). В связи с этим нам представляется наиболее подходящим следующий перевод: «Кто как Бог? Сильный, Целитель, Спаситель, Благословенный!»

В этом варианте присутствуют главные эпитеты Бога, прославляющие Его как Вседержителя.

Если верить преданию об исцелении императора Генриха II во время паломничества в монастырь Монте-Кассино к мощам

св. Бенедикта, эта надпись имеет и конкретный смысл, а именно – благодарность императора за чудесное исцеление.

Нижняя строка «*Prospice terrigenas clemens mediator Usias*», на наш взгляд, является молением и может быть переведена как «Призри на нас смертных, милостивый заступник у Святой Троицы», то есть «Призри, Пресвятая Троица, на нас смертных. Услышь молитву милосердного ходатая».

Самым важным словом в данной строке представляется греческое *Usia*, которое со времен блаженного Августина обозначает Святую Троицу и тесно связано с Символом веры. Особо отметим тот факт, что около 1000 г., то есть ко времени создания алтаря, это слово имело такое же значение. Доказательством этому являются строки из рукописи «Кэмбриджские песни» (*Carmina Cantabrigiensia*, ca. 1050, Cambridge University Library, MS Gg. 5.35, f. 436 v.): «*Pater, Natus, Sanctus Spiritus / simplex Usia...*»¹⁶.

В этой связи изображение трех ангелов, стоящих по сторонам от Христа – не что иное, как представление Святой Троицы. Вместе с припадающими к стопам Спасителя донаторами этот образ отсылает нас к «Гостеприимству Авраама» («Ветхозаветной Троице») (Быт 18:1–16). Возможно, именно такая трактовка объясняет отсутствие имен дарителей, поскольку в других вотивных вкладах имена Генриха II и его супруги указывались. Ключевым моментом в данном случае является замена именно в это время обычно использовавшегося в декорации алтарного престола образа *Maiestas Domini* на исключительный образ Святой Троицы. Нам представляется, что замысел декорации алтаря, вероятно, связан в это время с усилением почитания в монашеской среде, прежде всего в монастырях Ключинской конгрегации, трех Божественных Ипостасей – Бога Отца, Бога Сына и Бога Святого Духа.

Стремление раскрыть и прояснить центральный догмат христианского учения, понять тайну троичности в Боге – идею равночестности лиц, их неслиянности и нераздельности – существовало на протяжении всего развития богословской мысли

с начала появления тринитарного догмата. На Западе решающее значение в этом вопросе имело учение Августина о «двойном исхождении» Святого Духа, то есть о Его исхождении одновременно от Отца и от Сына, легшее впоследствии в основу католической доктрины Filioque. Это учение получило самое широкое распространение в разных частях западного мира и приобрело классическую форму «учения о Filioque», которое впервые стало рассматриваться как необходимый догмат христианской веры, включенный в так называемый Афанасиевский Символ, равно как и в различные Исповедания веры и акты поместных соборов, а также в литургическую практику некоторых западных церквей и явилось важным положением каролингского богословия¹⁷.

Расцвет латинской учености и теологии при Карле Великом и его последователях стал благодатной почвой для дальнейшего развития идей тринитарного богословия. В частности, в эту эпоху был создан знаменитый латинский гимн Святому Духу «Veni Creator Spiritus». В последующий период сочиненный каролингскими богословами гимн получает распространение: он входит во многие важные службы, в первую очередь в службу Пятидесятницы. Свидетельством этому служат сохранившиеся рукописи гимна (в том числе нотированные), самая ранняя из которых относится к XI в. Это манускрипт из библиотеки Паркера колледжа Корпус-Кристи в Кембридже (St Wulfstan's Portiforium, 1060–1069. Cambridge, Corpus Christi College, Parker Library, MS 391, f. 251).

Гимн «Veni Creator Spiritus», вероятно всего, был написан Рабаном Мавром (ок. 780–856) – одним из представителей Каролингского возрождения, который учился у Алкуина Турского (ок. 735–804), был младшим современником Теодульфа Орлеанского (ок. 760–821) и позже стал аббатом Фульды, а затем архиепископом Майнца. Для данного исследования важен тот факт, что автор гимна связан с Фульдским аббатством – знаменитым имперским монастырем и важным художественным центром, который не утратил своего значения и в период Оттоновского возрождения. Учитывая средневековую традицию, к началу XI в.

этот монашеский центр продолжал и поддерживал заложенные в каролингское время богословские идеи, которые получили художественное воплощение в оттоновском памятнике.

Важной составляющей замысла базельского алтаря является и представленный в нем образ св. Бенедикта. Помимо заступничества святого монаха за императорскую чету и содействия в исцелении, Бенедикт прежде всего предстает здесь как равный ангелам по чину, олицетворяя идею монашества и Церкви в целом. В это время в Западной Европе уже встает вопрос о соотношении светской и духовной властей, о праве назначения епископов и аббатов, который начиная с последней четверти XI в. принимает форму острого спора за инвеституру. Фигура святого монаха в полный рост, расположенная справа от Христа сразу за архангелом Михаилом, по сравнению со смиренными позами светских правителей, несомненно, говорит о приоритете и доминировании церковной власти.

Таким образом, Золотой базельский антепендиум являет собой своего рода богословский трактат в виртуозном художественном исполнении, который воплотил в себе разнообразные идеи, отражающие как религиозное мировоззрение, так и политические тенденции своего времени. Идеи, заложенные в оттоновском памятнике, будут развиты в дальнейшем, главной из них является особое внимание к тринитарному богословию, которое в итоге было отмечено в римском календаре особым литургическим праздником Святой Троицы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Как указывает Е. И. Ротенберг, весомость прикладного искусства в дороманский и романский периоды была очень значительной. Истоки этого обстоятельства протягиваются к дороманским временам, когда художественные виды еще не сформировались в своей полноте и – вследствие характерной для того времени неразделимой связи изобразительного и предметного начал – произведения прикладных форм обрели статус едва ли не магистральной отрасли творческого действия. В романскую эпоху эта отрасль вполне равноправна по отношению к другим отраслям, а в ряде случаев – по образной многозначности, по эстетической капитальности и по совершенству исполнения произведения прикладного искусства оказывается на уровне лучших памятников большого

искусства. Что касается готической эпохи, то это период яркого расцвета декоративно-прикладного искусства, но вместе с тем в общей видовой структуре готики прикладное искусство переводится в другой статус, в разряд искусства малых форм, который сохранится за ним и в последующие эпохи западноевропейской художественной культуры [6, с. 222–241; 5, с. 123–133].

² См.: [21 (с описанием иконографии большого числа ранних памятников); 10, s. 31–132; 16; 3].

³ В живописном оформлении ретаблей и затем полиптихов значительную роль сыграли антепендиумы. См.: [14; 9].

⁴ См.: [17]. Латинский термин *Maiestas Domini* 'Величие Божие' в русском языке применяется как в латинском, так и в соответствующих ему русских вариантах – «Христос во славе» либо «Господь во славе».

⁵ Очевидный литургический контекст композиция *Maiestas Domini* приобретает в каролингское время. Происходит кристаллизация и широкое распространение данного сюжета в рукописных богослужебных книгах. В лицевых рукописях образ *Maiestas Domini* был представлен чаще всего либо в евангелиариях и рукописных Библиях (*Évangiles de Lothaire*, 849–851. Paris, BNF, MS. lat. 266, f. 2v; *Bible de Vivien*, 845–851. Paris, BNF, MS. lat. 1, f. 329v), либо в саκραментариях (*Sacramentaire de Charles le Chauve*, 869–870. Paris, BNF, MS. lat. 1141, ff. 5r, 6r), а затем в миссалах (*Missel de Saint-Denis*, XI в. Paris, BNF, MS. lat. 9436, f. 15v) в тексте евхаристического канона и служил его изобразительной параллелью. Нам представляется, что именно из лицевых рукописей эта композиция переходит в конху алтарной апсиды и на алтарный престол. Особо важным является представление *Maiestas Domini* в сакраментариях. Со времени Карла Лысого данные изображения являются наглядным толкованием евхаристического канона римской мессы – как сопровождение гимна *Sanctus* (Сакраментарий Карла Лысого, Миссал из Сен-Дени). Подробнее об этом см.: [8].

⁶ **Ратхис** – герцог фриульский (739–744), король лангобардов (744–749 и 756–757).

⁷ Эту композицию фланкируют 12 христологических сюжетов, размещенных в три регистра. Программа антепендиума была дополнена изображениями на боковых сторонах («Поклонение Кресту») и задней панели алтарного престола, где представлен житийный цикл св. Амвросия Медиоланского и ктиторская композиция.

⁸ Он заменил более ранний серебряный антепендиум, заказанный также в византийской столице дожем Пьетро I Орсеоло (976–978). Упоминание о первом антепендиуме относится к концу X в., однако реконструировать состав первоначальных изображений не представляется возможным. В 1209 г. антепендиум был поднят над алтарным престолом и превращен в ретабль (сейчас он составляет оборот ретабля). Подробнее см.: [3, с. 169]. О *Pala feriale* венецианского собора Сан-Марко см.: [2].

⁹ В нашу задачу не входит подробное описание этого уникального памятника, включающего около 80 сцен, выполненных в технике перегородчатой эмали. Об этом см.: [3, с. 169–170].

¹⁰ Вокруг фигуры Спасителя изображены Дева Мария, архангел Михаил и сцены христологического цикла.

¹¹ Так же как в рассмотренных выше антепендиумах из Сант-Амброджо, Сан-Марко, Ахена, данную композицию окружают евангельские сцены.

¹² Золото, дубовая доска; техника репуссе. 120×177,5×13 см. Cl. 2350. Музей Клюни, Париж. См.: [12, р. 48–49, Nr. 34]. URL: <chrome-extension://efaidnbmninnbpcajpcglclefindmkaj/https://www.musee-moyenage.fr/media/documents-pdf/dossiers-enseignants/dossier-enseignants-musee-de-cluny-orient-occident-2008.pdf> (дата обращения: 20.01.2026).

¹³ См.: [22; 11, Nr. 163; 20; 18]. К выставке, посвященной 1000-летию освящения Базельского собора, был выпущен каталог: [13].

¹⁴ **Генрих II Святой** (973–1024) – герцог Баварии (с 995), король Германии (с 1002), император Священной Римской империи (с 1014). Канонизирован в 1146 г.

¹⁵ Касательно надписей в базельском антепендиуме см.: [15].

¹⁶ Точную параллель можно найти у поэта XI в. Амарция, который называет Бога Отца Summus Usias. См.: [19, р. 96].

¹⁷ Подробнее об учении блаженного Августина о «двойном исхождении» Святого Духа см.: [7].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Лангобарды. Народ, изменивший историю : каталог выставки / Гос. Эрмитаж. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2018. 464 с.
2. *Левочская М. В.* Алтарный комплекс собора Св. Марка в Венеции. Между романским Западом и византийским Востоком // Искусствознание. 2016. № 1/2. С. 224–243.
3. *Лидов А. М.* Византийский антепендиум. О символическом прототипе высокого иконостаса // Иконостас. Происхождение – развитие – символика / ред.-сост. А. М. Лидов. М. : Прогресс-Традиция, 2000. С. 161–206.
4. *Нессельштраус Ц. Г.* Искусство раннего Средневековья. СПб. : Азбука, 2000.
5. *Ротенберг Е. И.* Искусство готической эпохи. Система художественных видов. М. : Искусство, 2001.
6. *Ротенберг Е. И.* Искусство романской эпохи. Система художественных видов. М. : Индрик, 2007.
7. *Фокин А. Р.* Учение блаженного Августина о «двойном исхождении» Святого Духа и его философское обоснование // Христианское чтение. 2014. № 5. С. 8–29. EDN: RMIXIY.
8. *Хрипкова Е. А.* Литургический аспект композиции «Господь во славе» или «Majestas Domini» в монументальных иконографических программах романской

эпохи // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2015. № 1. С. 95–107. EDN: VNVOUZ.

9. *Boskovits M.* Appunti per una storia della tavola d'altare: le origini // *Arte Cristiana*. 1992. Vol. 80. P. 432–438.

10. *Braun J.* Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. 2 Bde. München : Alte Meister Guenther Koch & Co., 1924. Bd. II.

11. *Caillet J.-P.* L'antiquité classique, le haut Moyen Age et Byzance au Musée de Cluny / Catalogue raisonné. Paris: Ministère de la culture, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1985.

12. Dossier enseignant: Orient/Occident – Musée national du moyen âge. 2014. 72 p.

13. Gold & Ruhm: Kunst und Macht unter Kaiser Heinrich II. Ausstellungskatalog Historisches Museum Basel / hrsg. von M. Fehlmann, M. Matzke, S. Söll-Tauchert. München : Hirmer, 2019.

14. *Hager H.* Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretables. München : Schroll, 1962.

15. *Hans F. Haefele.* Die metrische Inschrift auf der Altartafel Heinrichs II // *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*. 1957. Bd. 56. S. 25–34.

16. *Lasco P.* Antependium // *Enciclopedia dell'arte medievale*. Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1991. Vol. 2. P. 74–83.

17. *Meer F., van der.* Maestas Domini // *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. von E. Kirschbaum. Freiburg, 1971. Bd. 3. S. 136–142.

18. *Roda B., von.* Die goldene Altartafel // *Basler Kostbarkeiten*. Basel : Baumann & Cie, Banquiers, 1999. No. 20.

19. *Satires of Sextus Amarcus and The Eupolemius* / trans. by Ronald E. Pepin and J. Ziolkowski ; *Dumbarton Oaks Medieval Library* Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2011.

20. *Suckale-Redlefsen G.* Eine kaiserliche Goldschmiedewerkstatt zur Zeit Heinrichs II // *Bericht des Historischen Vereins Bamberg*. 1995. Bd. 131. S. 129–175.

21. *Sydow E., von.* Entwicklung des figuralen Schmucks der christlichen Altar-Antependia und Retabula bis zum XIV. Jahrhundert. Strassburg : Heitz und Mundel, 1912.

22. *Wollasch J.* Bemerkungen zur Goldenen Altartafel von Basel // *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit* / hrsg. von C. Meier und U. Ruberg. Wiesbaden : Reichert, 1980. S. 383–407.

REFERENCES

1. *The Lombards. The People Who Changed History*. Exhibition catalogue. State Hermitage Museum. St. Petersburg: Izd-vo Gos. Ermitazha, 2018. 464 p. (In Russian).

2. Levochskaya, M. V. *The altar complex of St. Mark's Cathedral in Venice. Between the Romanesque West and the Byzantine East*. In *Iskusstvoznanie (Art Studies)*, 2016, no. 1/2, pp. 224-243. (In Russian).
3. Lidov, A. M. *The Byzantine Antependium. On a Symbolical Prototype of the High Iconostasis*. In *Ikonostas. Proiskhozhdenie – razvitie – simbolika. Sbornik statey (Iconostasis: Origins–Development–Symbolism. Conference materials)*, ed. by A. M. Lidov. Moscow: Progress-Traditsiia, 2000, pp. 161–206. (in Russian).
4. Nessel'shtaus, Ts. G. *Art of the Early Middle Ages*. St. Petersburg: Azbuka, 2000. (in Russian).
5. Rotenberg, E. I. *The art of the Gothic era. The system of artistic types*. Moscow: Iskusstvo, 2001. (in Russian).
6. Rotenberg, E. I. *The art of the Romanesque era. The system of artistic types*. Moscow: Indrik, 2007. (in Russian).
7. Fokin, A. R. *Teaching of Blessed Augustine on the «Double Procession» of the Holy Spirit and Its Philosophical Justification*. In *Hristianskoe chtenie (Christian reading)*, 2014, no. 5, pp. 8-29. (in Russian). EDN: RMIXIY.
8. Hripkova, E. A. *Liturgical Aspect of the Composition «The Christ in Majesty» or «Majestas Domini» in Monumental Romanesque Iconographic Programs*. In *Vestnik RGGU (RSUH/RGGU Bulletin). Series Philosophy. Social Studies. Art Studies*. 2015 no. 1, pp. 95-107. (In Russian). EDN: VNVOUZ
9. Boskovits, M. *Appunti per una storia della tavola d'altare: le origini*. In *Arte Cristiana*. 1992. Vol. 80. P. 432-438.
10. Braun, J. *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*. 2 Bde. München: Alte Meister Guenther Koch & Co., 1924. Bd. II.
11. Caillet, J.-P. *L'antiquité classique, le haut Moyen Age et Byzance au Musée de Cluny*. Catalogue raisonné. Paris: Ministère de la culture, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1985, Nr. 163.
12. Dossier enseignant: Orient/Occident – Musée national du moyen âge. 2014. 72 p.
13. *Gold & Ruhm: Kunst und Macht unter Kaiser Heinrich II*. Ausstellungskatalog Historisches Museum Basel. Hrsg. von M. Fehlmann, M. Matzke, S. Söll-Tauchert. München: Hirmer, 2019. 383 s.
14. Hager, H. *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretables*. München: Schroll, 1962. 211 s.
15. Hans, F. Haefele. *Die metrische Inschrift auf der Altartafel Heinrichs II*. In *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*. 1957. Bd. 56. S. 25-34.
16. Lasco, P. *Antependium*. In *Enciclopedia dell'arte medievale*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1991. Vol. 2. P. 74–83.
17. Meer F., van der. *Majestas Domini*. In *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. von E. Kirschbaum. Freiburg, 1971. Bd. 3. S. 136-142.
18. Roda B., von. *Die goldene Altartafel*. In *Basler Kostbarkeiten*. Basel: Baumann & Cie, Banquiers, 1999 (No. 20).

19. *Satires of Sextus Amarcus and The Eupolemius*. Trans. by Ronald E. Pepin and J. Ziolkowski; Dumbarton Oaks Medieval Library Cambridge. Mass.: Harvard University Press, 2011. 445 p.

20. Suckale-Redlefsen, G. *Eine kaiserliche Goldschmiedewerkstatt zur Zeit Heinrichs II.* In Bericht des Historischen Vereins Bamberg. 1995. Bd. 131. S. 129–175.

21. Sydow E., von. *Entwicklung des figuralen Schmucks der christlichen Altar-Antependia und Retabula bis zum XIV. Jahrhundert*. Strassburg: Heitz und Mundel, 1912.

22. Wollasch, J. *Bemerkungen zur Goldenen Altartafel von Basel*. In Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit. Hrsg. von C. Meier und U. Ruberg. Wiesbaden: Reichert, 1980. S. 383–407.



1. Сакраментарий Карла Лысого. 869–870. BNF, MS. lat. 1141, f. 5r.



2. Центральная часть антепендиума.
Базлика Сант-Амброджо. Ок. 850. Милан



3. Антепендиум из собора в Базеле. Фульда или Бамберг (?).
1-я половина XI в. Музей Клюни, Париж