

*Е.А. Хрипкова*

*кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории и истории искусства  
факультета истории искусства РГГУ  
elenasamary@gmail.com*

## ЖЕРМИНЬИ-ДЕ-ПРЕ: К ВОПРОСУ О СТИЛЕ И ПРОТОТИПАХ МОЗАИКИ АПСИДЫ ОРАТОРИА АББАТА ТЕОДУЛЬФА

Объектом настоящего исследования является мозаика аббата Теодульфа в апсиде оратория Жерминьи-де-Пре, предметом исследования – стиль и возможные образцы для создания этой монументальной композиции. Метод формально - стилистического анализа позволяет провести сравнение мозаики Теодульфа с другими памятниками, созданными несколько ранее. В работе проведено сопоставление образов мозаики апсиды оратория Теодульфа с миниатюрами знаменитой каролингской рукописи Евангелия Годескалька, созданной по заказу Карла Великого к крестинам его сына Пипина, а также с образами фресок VIII в., сохранившихся в лангобардском храме (Темпьетто Лангобардо) монастыря Санта Мария ин Валле в Чивидале дель Фриули. В этих памятниках были выявлены фрагменты, которые с большой долей вероятности могли стать образцом и источником вдохновения для художника - мозаичиста при создании ключевых образов декорации апсиды оратория в Жерминьи-де-Пре – образов больших ангелов..

**Ключевые слова:** Теодульф, Жерминьи-де-Пре, мозаика, ораторий, Годескальк, ангел, анализ, миниатюра, образец, Темпьетто Лангобардо

The research object is the mosaic in the apse of the oratory at Germigny-des-Prés, the research subject is the style and possible prototypes for the images of this monumental composition. Using the method of formal-stylistic analysis, the mosaic images in the apse of the oratory of abbot Theodulf were compared with miniatures of the famous Carolingian manuscript of the Godescalc Evangelistary, as well as with images of 8th-century frescoes preserved in the Lombard Temple (Tempietto Longobardo) of the monastery of Santa Maria in Valle in Cividale del Friuli. In these examples, fragments were found that could well serve as a model and a source of inspiration for the mosaic master at creation key images for the decoration of the apse of the oratory at Germigny-des-Prés - images of large angels..

**Keywords:** Theodulf, Germigny-des-Prés, mosaic, oratory, Godescalc, angel, analysis, miniature, sample, Tempietto Longobardo

Мозаика аббата Теодульфа, украсившая апсиду его оратория в Жерминьи-де-Пре, построенного и декорированного в конце VIII – начале IX века, несмотря почти на полтора века ее изучения, остается весьма притягательным объектом для исследователей. Обсуждаются вопросы датировки памятника [Meuvaert, 2001; Soyer, 1923], сохранности и аутентичности мозаики, рассматриваются этапы ее раскрытия и реставрации [Poilpré, 1998; Barral I Altet, 1991], высказываются различные интерпретационные гипотезы [Poilpré, 2019; Хрипкова, 2016; Mackie, 2007; Freeman and Meuvaert, 2001; Grabar, 1954]. Однако вопрос, касающийся стилистической принадлежности этого памятника и вдохновлявших его образцов также остается неоднозначным [Grabar, 1954]. Некоторые исследователи называли ее «византийской» [Guillaume, 1960; Del Medico, 1943], большинство же в настоящее время относит ее к каролингскому искусству. При этом неизвестно ничего о мастере, воплотившем неординарный замысел Теодульфа, ни о том, откуда он родом и где учился, работал ли он один или ему помогали другие мастера. Высказываются довольно общие предположения о том, что мастер мог вдохновляться памятниками Рима [Grabar, 1954] или Равенны [Heitz, 1987, p.556-557], но не исключено также и то, что это мог быть придворный художник, так как в этот момент проходила еще одна важная строительная кампания по созданию дворцовой

Е.А. Хрипкова *Жерминьи-де-Пре: к вопросу о стиле и прототипах  
мозаики апсиды оратория аббата Теодульфа*

капеллы Карла Великого в Аахене, где также работали мозаичисты, поэтому мастер, а возможно, и материал, могли прибыть и с императорского объекта [Del Medico, 1943]. В настоящей работе на основе формально-стилистического анализа рассматриваются возможные прототипы для ключевых образов мозаики оратория аббата Теодульфа – образов больших ангелов, и сделана попытка прояснить некоторые связи данного памятника с двумя другими памятниками, один из которых является работой придворного мастера-миниатюриста Карла Великого, а другой, созданный несколько ранее в лангобардском герцогстве Фриули, как предполагает Яльмар Торп, возможно, вдохновлял этого мастера [Торп, 2006].

Мозаика в апсиде оратория в Жерминьи-де-Пре была обнаружена в 1840 году и сразу же попала в поле зрения Комиссии исторических монументов (Commission des Monuments Historiques), сыгравшую важную роль в раскрытии, реставрации и охране французских памятников. Комиссия была создана в 1837 году и в ее работе в должности генерального инспектора активно участвовал Проспер Мериме. Именно он и сопровождавший его в поездках молодой архитектор Констант Дюфо сделали первые изображения композиции в апсиде, которые донесли до нас то, что предстало их взору на первоначальном этапе раскрытия мозаики. Проспер Мериме запечатлел мозаику в технике акварели в июле 1841 г. [Meuvaert, 2001, fig.1], а Констант Дюфо оставил ее рисунок [Poilpré, 1998, p.286, fig. 5]. В протоколе заседания Комиссии от 21 января 1842 года сообщается, что архитектор Дюфо сопровождал генерального инспектора (г-на Проспера Мериме) в его поездке 1841 года и что «рисунок г. Мериме, представляющий ангелов свода хора Жерминьи» являет нам «пример, может быть единственный во Франции, византийской мозаики...» (“...un dessin de M. Merimee representant les anges de la voute du choeur de Germigny, exemple peut-etre unique en France de mosaique byzantine...”) (цит. по [Meuvaert, 2001, note 6]). Таким образом, в этом отчете мозаика Теодульфа называется «византийской», такую же «характеристику» нередко можно встретить и позднее [Del Medico, 1943].

Первая реставрация мозаики была предпринята в 1843 году, когда архитектор Альберт Дельтон вызвал мастера мозаичиста Сьюли из Рима, который в течение года занимался консервацией мозаики, закрепляя ее на холсте – сначала на клей, что не увенчалось успехом, а потом на гипс, гораздо более удачно. Наконец, было решено полностью отделить мозаику от каменной кладки апсиды, ее сняли, закрепили кладку свода, чтобы не проникала вода и не разрушала памятник, и затем поставили мозаику обратно [Meuvaert, 2001]. Так как А. Дельтон не смог убедить Сьюли продолжить работу над мозаикой в связи с недостаточностью финансирования, к работе над ней был привлечен другой человек, а именно г-н Теодор Кретьен, с именем которого связаны дальнейшие преобразования мозаики. П. Мейварт посвятил специальное исследование личности Теодора Кретьена и его роли в вопросе восстановления мозаики Теодульфа [Ibid.]. Он обращает внимание на тот факт, что Теодор Кретьен рассматривался А. Дельтоном сначала не как художник-профессионал, подобный Сьюли, а скорее как обыкновенный рабочий с довольно низкой оплатой, и ему можно было поручить только самую простую работу по очистке тонкого слоя гипса с верхнего слоя мозаики [Ibid., note 21], с которой Теодор Кретьен справился довольно удачно. Работая в апсиде оратория, Теодор Кретьен раскрыл внизу мозаичной композиции надпись Теодульфа и еще две надписи на опорах, на основании которых мозаику в апсиде иногда датируют 806 годом [Heitz, 1987, p. 150-152; Тяжелов, 1981, с.60]. Последние две надписи, посвященные дате освящения церкви, были открыты им в 1847 году [Vergnaud-Romagnesi, 1847]. Надпись на северо-восточном столпе гласит: «Эта церковь освящена 3 января» и продолжается на противоположном, юго-восточном столпе: «в 806 году молитвами святых Женевьевы и Жермена». По поводу второй части этого текста, содержащего указание на 806 год, существуют две точки зрения исследователей. А.-О. Пуальпре [Poilpré, 1998, p. 283] считает, что все три вышеупомянутых надписи «несомненно относятся к средневековью», однако П. Мейварт [Meuvaert, 2001] скорее склонен поддерживать точку зрения, высказанную Ж. Сойером [Soyer, 1923], который считал, что надпись о дате освящения скорее всего, подделка, созданная ее открывателями, в данном случае речь, очевидно, идет о г-не Т. Кретьене, который, ввиду отсутствия у А. Дельтона других претендентов на реставрационные работы, за весьма

скромную оплату получил шанс на продолжение своей работы с мозаикой Теодульфа [Meuvaert, 2001].

П. Мейварт выяснил, что до того момента, как г-н Т. Кретъен встретился с А. Дельтоном, в 1833-1835 годы он «прославился» как преступник, аферист, матрос, капрал, кавалерист, комедиант и человек, прекрасно подделывающий произведения искусства. Сам Теодор Кретъен рекламировал себя так: «Я бы признался с гордостью, я думаю, что я в достаточной степени археолог, чтобы читать, переводить и совершенствовать художественные мысли искусства всех эпох с достаточной правдивостью и энергией, чтобы подделать наиболее востребованное в археологии светской и христианской» (цит. по [Meuvaert, 2001, note 62]).

Попав в сферу воздействия этого специфического реставратора, уникальная каролингская мозаика оказалась в страшной опасности, так как, полагаясь на свои «безграничные» возможности, Т. Кретъен предлагал сбить ее вовсе и сделать заново [Ibid., p. 212]. П. Мейварт сообщает, что археологи Орлеана были крайне обеспокоены нависшей над мозаикой опасностью и президент академии А. Жакоб (A. Jacob) 21 января 1847 года опубликовал статью в журнале L'Orleanais, где выразил тревогу и озабоченность идеей разрушить мозаику и сделать ее заново, рассматривая подобные планы как настоящий акт вандализма. А. Жакоб отправил копию этого текста в Париж А. Дидрону, секретарю исторического комитета по охране памятников (Comité Historique des Arts et Monuments), который также был противником подобных реставраций. А. Дидрон, в свою очередь, показал эту статью на заседании комитета, где присутствовал П. Мериме, оградивший, в конечном итоге, мозаику Теодульфа от подобных перспектив. Как следует из переписки, поднятой П. Мейвартом, Т. Кретъен не смог осуществить «полное восстановление мозаики», он всего лишь выполнил работу по ее очистке, за что ему должны были заплатить 350 франков, но остается неясным даже тот факт, получил ли он эти деньги. П. Мейварт показывает, что у Теодора Кретъена, тщетно ожидавшего заказа на восстановление мозаики и оплаты за сделанную уже работу, могла быть очень серьезная заинтересованность в подделке надписи, касающейся датировки памятника, чтобы привлечь к себе внимание и поднять авторитет своей персоны [Ibid.]. Таким образом, имеют место довольно серьезные аргументы против того, чтобы рассматривать 806 год как год создания мозаики, однако исключить эту дату из периода возможной датировки все равно нельзя. Правильнее все же говорить о периоде 799-818 годов, то есть времени епископства Теодульфа в Орлеане [Heitz, 1987, p.150].

Последняя работа, посвященная надписям в Жермињи-де-Пре. была опубликована совсем недавно. Несмотря на довольно убедительные аргументы в пользу подделанной надписи о дате освящения церкви [Soyer, 1923; Meuvaert, 2001], эта дата все же продолжает фигурировать в работах историков искусства. Исследование Сесиль Треффор [Treffort, 2019] целиком посвящено эпиграфике в Жермињи-де-Пре, где она высказывает мнение, что надпись о дне освящения «3 января», скорей всего, подлинная или по крайней мере относится к средневековому периоду, чего нельзя сказать о второй части надписи, размещенной на другой опоре, указывающей год «806». Она также приходит к выводу о необходимости датировать памятник периодом епископства Теодульфа, а не конкретной датой.

Каролингская мозаика в апсиде оратория, которая является объектом нашего исследования, представляет сложную композицию, вдохновленную описанием Святой Святых в храме Соломона (3Цар 6:19-30), где на золотом фоне изображен Ковчег Завета, над которым сверху парят два маленьких ангела-херувима (рис. 1).

В верхней части композиции из радуги является божественная Десница и указывает на Ковчег. Сдвух сторон композицию фланкируют два больших ангела (херувима), с нимбами, в развивающихся одеяниях, которые касаются друг друга раскинутыми крыльями. Нимб одного левого ангела крестчатый, нимб правого ангела образован сплошными золотыми тессерами. Текст надписи Теодульфа под мозаикой, которая была восполнена во время реставраций А. Дельтона благодаря тексту, найденному в источнике XVIII века из муниципальной библиотеки Орлеана,



Рис. 1.  
Мозаика абсиды оратория в Жермињи-де-Пре (фото автора).

воспроизводящем текст IX или X века [Poilpré, 1998, p. 5] *Catalogus abbatum Floriacensium*, гласит: «Oraclum sanctum et cerubin hic aspice spectans et testament en micat arca Dei Haec cernens precibus que studens pulsare tonantem Theodulfum votis jungito quaeso tuis». Вопросы интерпретации иконографической программы этой мозаики затрагиваются в большинстве работ, связанных с ее изучением, библиография этих исследований весьма обширна, но ключевыми исследованиями на современном этапе можно назвать работы А. Грабара [Grabar, 1954], рассматривающего интерпретацию мозаики с опорой, прежде всего на библейские тексты, что не потеряло своей актуальности и поныне, исследования П. Мейварта и А. Фриман [Freeman and Meyvaert, 2001], в фокусе внимания которых находится труд Теодульфа *Libri Carolini*, а также Д. Маске [Mackie, 2007]. Эта тема, в свою очередь, была подробно рассмотрена и автором настоящей работы в статьях, посвященных иконографической программе мозаики оратория в Жермињи-де-Пре [Хрипкова, 2016; Хрипкова, 2017], где высказывается идея, что именно невидимая человеческому взору Маэста, поддерживаемая ангелами-херувимами, как их называет Теодульф в своей надписи, Божественная Слава, которая согласно описанию Святая Святыих храма Соломона должна была бы пребывать между ними, является ключевым замыслом программы Теодульфа. При этом Божественная Десница с раной и образы двух больших ангелов-херувимов, с одной стороны, прекрасно визуализируют определение Второго Никейского собора, предписавшего изображать Отца и Сына в едином образе, одновременно делая попытку репрезентации идей тринитарного и христологического догматов, а с другой стороны, позволяют Теодульфу создать программу, соответствующую его иконофобским настроениям. Особо следует отметить огромный вклад в исследование этого памятника А.-О. Пуальпре, ее работу, касающуюся исследования реставраций и сохранности мозаики [Poilpré, 1998] и ее последнюю статью, где она обобщает существующие подходы к интерпретации иконографической программы оратория в Жермињи и подчеркивает важность возвращения к библейским образам и осмыслению влияния Второго Никейского собора на каролингские программы [Poilpré, 2019].

По вопросу поиска возможных стилистических и иконографических прототипов мозаики Теодульфа существуют довольно общие предположения о восточных и эллинистических влияниях,

затрагивающие манускрипты Омейядов, Аахен, каролингские рукописи и различные орнаментальные мотивы. Исследуя форму и технику мозаики в Жерминьи-де-Пре, дель Медико приходит к выводу о ее византийском происхождении [Del Medico, 1943] и высказывает предположение, что тессеры для мозаики Теодульф мог позаимствовать с императорского объекта в Аахене, где использовались драгоценные материалы, вывезенные из равеннских построек по разрешению папы. С этой стройкой были связаны серьезные злоупотребления, и дель Медико предполагает, что Теодульф, впавший в немилость в 818 году и закончивший свои дни в анжерской тюрьме, мог пострадать в том числе и за это [Ibid., p. 86].

К. Баррей и Альтет, напротив, не видит византийского влияния в мозаике оратория в Жерминьи-де-Пре и, в свою очередь, отмечает, что поиск стилистических параллелей для этого памятника тесно связан с поиском его иконографических моделей: «Что касается стилистических источников, тесно связанных здесь с иконографическими источниками, то в Жерминьи наряду с мотивами античного происхождения имеются декоративные элементы, непосредственно вдохновленные декором дворцов и мечетей Омейядов, как показал А. Грабар. Мозаики Жерминьи-де-Пре не относятся к Византии и представляют собой элементы эллинистического происхождения, особенно в образах ангелов» [Barral i Altet, 1991]. Он считает, что Аахенская капелла, каролингские рукописи, а также некоторые приемы, унаследованные из римской культуры, обеспечивают большую часть художественного репертуара каролингских мозаичистов [Ibid.]. К. Баррей и Альтет ссылается в данном случае на более раннюю и известную работу А. Грабара [Grabar, 1954], где были высказаны конкретные предположения о возможных иконографических и стилистических влияниях на программу Жерминьи-де-Пре.

А. Грабар, рассматривая мозаики Жерминьи-де-Пре в целом, с учетом образов, найденных архитектором Фурнье в других местах церкви, включающих орнаментально-цветочные мотивы и фрагмент изображения херувимов, предлагает несколько параллелей из различных источников: декорации мечетей, мозаик полов и рукописей [Grabar, 1954, Pl. XII-XVI], особо отмечая при этом композицию с двумя херувимами из Вигиланского кодекса библиотеки Эскориала (Codex Vigilanus, Fol.17v, l'Escorial), который был создан в 976 году в Астурии (см. <http://www.vallenajerilla.com/albeldense/fol17v.htm>). Композиция представляет образ Рая: двух херувимов, фланкирующих Древо, под корнями Древа расположен источник, из которого истекают четыре реки, в арке, обрамляющей композицию, две сферы представляют солнце и луну. А. Грабар видит в вегетативных мотивах мозаик Жерминьи-де-Пре некие общие стилистические черты с мосарабским искусством [Ibid.]. Иконографических аналогов, предложенных для херувимов в Жерминьи, не так уж много, прежде всего А. Грабар называет каролингскую миниатюру Сакраментария из Меца (Paris, Ms. Lat.1141, fol.6), представляющую Маэсту в окружении двух шестикрылых херувимов [Ibid, p.178, n.1], но эта рукопись, также как и Вигиланский кодекс, имеет значительно более позднюю датировку, чем мозаика Жерминьи-де-Пре.

Возможным образцом для композиции апсиды могла бы быть роспись апсиды армянской церкви в Текоре, с изображением Ковчега Завета в окружении херувимов, предложенная Йозефом Стржиговским [Strzygowski, 1918, p. 298]. Однако сохранность последней и неопределенность ее датировки, как указывает А. Грабар [Grabar, 1954], не дают возможности провести подобное сопоставление. Церковь в Текоре, к сожалению, не сохранилась, но в апсиде церкви св. Степаноса Лмбатаванка (VI в.) еще можно увидеть остатки росписи, представлявшей образ Господа, фланкированный двумя херувимами. Армянские примеры, хотя и находятся территориально достаточно далеко от Франции, тем не менее не являются бесполезными, так как и архитектурный план церкви Теодульфа имеет много общего с армянскими образцами, такими как Эчмиадзинский собор и церковь в Багаране [Heitz, 1987, p. 151; Chevalier, 2019]. Имя архитектора, который работал у Теодульфа, точно неизвестно, однако, существуют мнения, что это был армянский архитектор, или что постройкой Теодульфа мог заниматься архитектор Аахенской капеллы Одо из Меца, который также мог иметь армянские корни [Dézéus, 1989, p. 274; Ching, Jarzombek, Prakash, 2007, p.317; Chevalier, 2019].

Е.А. Хрипкова *Жерминьи-де-Пре: к вопросу о стиле и прототипах мозаики апсиды оратория аббата Теодульфа*

Все вышеупомянутые композиции представляют объект (ковчег, древо или мандорлу), фланкируемый с двух сторон херувимами, и оказываются связаны общей задачей репрезентации Рая. Для композиции с Древом и херувимами очевидна идея райского сада, но одновременно Древо, фланкируемое херувимами, херувимы и пальмы на стенах и дверях храма фигурируют в описании ветхозаветного храма в видении Иезекииля (Иезекииль 41:17-26), кроме того, херувимы, пальмы и ковчег Завета – неотъемлемая часть описания Святой Святынь храма Соломона (3Цар 6:19; 6:27). А. Грабар отмечает, что композиция в апсиде Жерминьи-де-Пре, представляя Святой Святынь, символически представляет Рай и образ Божий, так как ветхозаветный иерусалимский храм находится «в центре Рая» [Grabar, 1954, p.173]. Эту интерпретацию можно подкрепить описанием ветхозаветного храма в видении пророка Иезекииля (Иезекииль 41-43) и текстом Откровения Иоанна «И отверзся храм Божий на небе, и явился ковчег завета Его в храме Его...» (Откр. 12:19). С другой стороны, в том же тексте Откровения (Откр. 21:22) при описании Небесного Града проводится связь «Господь Бог – Храм»: «Храма же я не видел в нем, ибо Господь Бог Вседержитель – храм его и Агнец», что подкрепляет возможность визуализации божественного образа, вместо композиции «Господь во славе», через образ храма, который, в свою очередь, создается с помощью репрезентации ковчега в окружении херувимов в Святой Святынь. Как уже было отмечено ранее, композиция мозаики Теодульфа несет на себе печать иконоборческих убеждений автора программы, избегающего антропоморфного изображения божественного образа. В этой связи при поиске возможных моделей автора программы вполне могли заинтересовать объекты, содержащие образы, которые могли бы послужить заменой подобной репрезентации Господа.

В этом контексте следует обратить внимание на знаменитую каролингскую рукопись, известную как Евангелие Годескалька (Paris, BnF, Nouv. acq. lat. 1203), которая содержит несколько миниатюр, изображающих Христа, евангелистов, источник Жизни или «фонтан воды живой», из которого истекают четыре реки Рая. В своей работе А. О. Пуальпре подробно рассматривает связь этой композиции, представленной в Евангелии Годескалька, с композицией Маэсты, опираясь на ряд рассуждений отцов церкви и христианских писателей, посвященных Раю [Poilpré, 2011]. Амвросий Медиоланский, например, в своем трактате «О Рае» (*De Paradiso*), сопоставляет райский источник с Христом и Отцом, у св. Августина (глава 13 *De Civitate Dei* и трактат *De Genesis contra Manichaeos*), Рай становится аллегорией Церкви, а четыре реки ассоциируются с евангелиями, и проводится аллегорическая параллель между фонтаном жизни Эдемского сада и Христом с евангелистами. А.-О. Пуальпре подчеркивает при этом, что символы евангелистов, сопровождающие их антропоморфные изображения, символизируют также божественное присутствие Христа в каждом из евангелий [Ibid.].

Евангелие Годескалька, заказанное Карлом Великим и его супругой по случаю крещения их сына, создано в скриптории дворцовой школы, возможно, в Вормсе и довольно точно датировано периодом между 781 и 783 годами (см. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000718s.r=Godescalc?rk=42918;4>). Эта рукопись на пергаменте состоит из 127 листов, размером 310 мм по высоте и шириной 210 мм. Она имеет шесть полностраничных иллюстраций, изображающих св. Матфея (fol.1), св. Марка (fol.1v), св. Луку (fol.2) и св. Иоанна (fol.2v). На листе 3 представлен Христос, а на обратной стороне того же листа – композиция «Фонтан жизни» (fol. 3v). Текст Евангелия начинается на 4-м листе и заканчивается на 121-м, далее следует календарь и таблицы вычислений на 779-816 годы. В самом конце на последних листах находится посвятельная надпись, в которой упоминается имя писца, а возможно, как замечает Пуальпре, и иллюминатора Годескалька [Ibid.], в связи с чем рукопись получила свое название.

К моменту создания декорации оратория в Жерминьи-де-Пре рукопись уже существовала и, несомненно, была хорошо известна при дворе Карла Великого, к которому был очень близок Теодульф. Вполне возможно, что миниатюры именно этой рукописи могли послужить источником вдохновения как для автора иконографической программы памятника при поиске варианта

символической репрезентации божественного образа, так и для его мастера-мозаичиста при создании ключевых образов композиции апсиды – образов больших ангелов - херувимов.

Сохранность и аутентичность отдельных частей мозаики апсиды оратория Жерминьи-де-Пре, в том числе и образов больших ангелов, подробно разобраны в работе А.-О. Пуальпре [Poilpré, 1998]. Два больших ангела касаются друг друга крыльями, стоя в полный рост, слегка наклоняясь друг к другу и едва вписываясь в пространство апсиды. Они облачены в легкие тонкие одеяния, которые развеваются под дуновением незримого ветра, а своими раскинутыми руками они как бы поддерживают незримую для людей мандорлу божественной Славы (рис. 1).

Лики ангелов схожи между собой, их жесты и позы зеркально отражают друг друга. Сопоставим правого ангела мозаики Жерминьи-де-Пре с миниатюрой Евангелия Годескалька, представляющей евангелиста Матфея (Paris, BnF, Nouv. acq. lat. 1203, fol. 1, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000718s.image>).

В правом верхнем углу фронтисписа изображен его символ – Ангел с крестом, указывающий перстами на евангелиста Матфея, сидящего в размышлении с книгой своего Евангелия в одной руке и пером в другой. Зарисовка фрагмента миниатюры и деталь мозаики Жерминьи-де-Пре представлены ниже (рис. 2). Для полноценного сравнения двух образов необходимо обратиться к оригинальному цветному фрагменту миниатюры (Paris, BnF, Nouv. acq. lat. 1203, fol. 1), которая представлена на сайте национальной библиотеки Франции (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000718s.image>). Дальнейшие описания миниатюры относятся к оригинальным цветным фрагментам листа 1.

Наклон головы, жест руки, контуры одеяния верхней части фигур практически совпадают. Серовато-зеленый цвет одежды ангела в миниатюре проработан легкими параллельными штрихами белого цвета и такими же параллельными акцентами коричневого тона. Практически те же тона и параллельные штрихи мы видим в мозаике, те же охристые акценты и практически в тех же местах. Форма горловины одеяния ангела с крестом из Евангелия Годескалька (fol. 1), форма его рукава, проработка складок легкими свободными мазками хоть и не скопированы мозаичистом буквально во всех деталях, однако демонстрируют явное сходство с миниатюрой и повторяют принципиально важные элементы (рис. 2).



Рис. 2.

Сравнение образов ангелов из миниатюры рукописи Евангелия Годескалька и мозаики апсиды оратория Жерминьи-де-Пре: слева – фрагмент листа 1 Евангелия Годескалька (рисунки автора); справа – деталь мозаики апсиды оратория Жерминьи-де-Пре (фото автора).

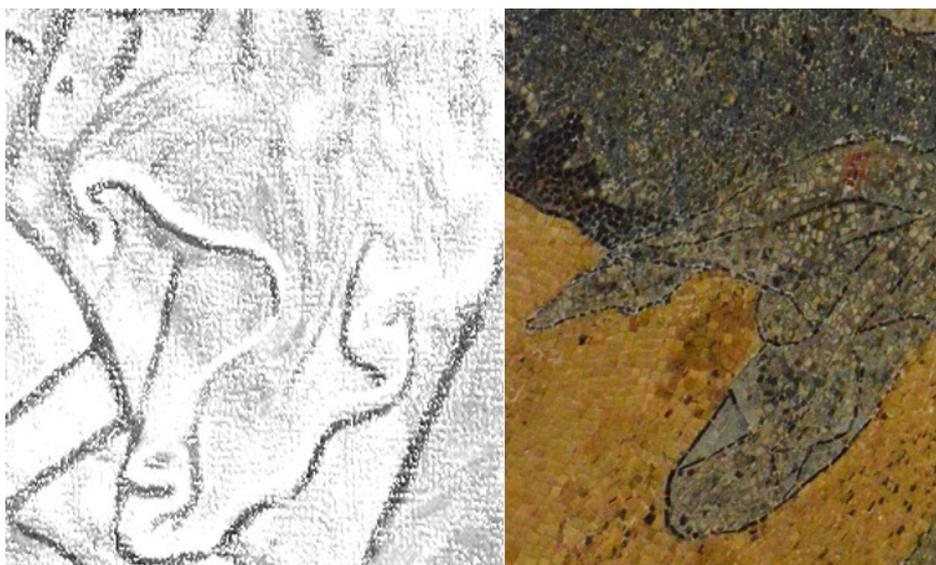


Рис. 3.  
Сравнение фрагментов драпировки: слева – одеяния ангела (лист 1) на миниатюре Евангелия Годескалька (рисунок автора); справа – одеяния ангела в мозаике апсиды оратория Жерминьи-де-Пре (фото автора).

Линия развевающихся одежд внизу слева, выделенная черным и белым контуром в миниатюре практически продублирована в мозаике (рис. 3).

Мягкие фалды ниспадающих драпировок самого евангелиста Матфея и одеяний других евангелистов в миниатюрах этой рукописи, обрамленные черным контуром, форма которого продублирована и оттенена серым цветом, прекрасно коррелируют с фалдами свободно развевающихся драпировок ангельских одеяний в мозаичной композиции и выполнены в одной манере.

Внимательный анализ проработки рукава правой руки ангелов в рукописи (лист 1) и в мозаичной композиции показывает, что мозаичист явно копировал фрагмент рукописи. Об этом свидетельствуют и общая форма контура, и пропорциональные соотношения, и ритмика проработки драпировки. Обилие повторяющихся параллельных мягких и плавных белильных и охристых штрихов, распределение цветовых акцентов, которые наблюдаются в миниатюре, мозаичисту не всегда удастся скопировать буквально, однако связь двух объектов очевидна (рис. 4).



Рис. 4.  
Сопоставление фрагментов драпировки: слева – рукава ангела (лист 1) на миниатюре Евангелия Годескалька (рисунок автора); справа – рукава ангела в мозаике апсиды оратория Жерминьи-де-Пре (фото автора).

Сопоставление ликов обнаруживает еще большее сходство. Овал лица ангела Евангелия Годескалька практически повторяется у ангела в мозаике апсиды оратория Теодульфа в Жерминьи-де-Пре, однако довольно грубая охристая линия тени, обрамляющая подбородок ангельского лика в миниатюре, исправляется мозаичистом (рис. 5). Он заменяет ее на темный контур и синеватую тень, сохраняя при этом общую форму и пропорции. Легкий наклон головы, золотые нимбы, кудрявые волосы, окаймленные волнистым охристым контуром, форма прически обоих ангелов практически совпадают, проработка волос правого ангела в Жерминьи светлыми желтыми тессерами практически повторяет формы, которые образуют ярко-желтые линии волос ангела евангелиста Матфея с фронтисписа евангелия Годескалька (fol.1). Положение диадемы в ангельской прическе, форма челки на лбу, контур глаз и их форма, направление взгляда, контуры лица, бровей, проработка носа, распределение цветовых акцентов, темно-коричневые брови и красноватые тени под бровями, коричневые акценты на губах и подбородке, зоны высветления, формирующие ангельский лик, как в мозаике апсиды в Жерминьи, так и в миниатюре из евангелия Годескалька практически совпадают. Однако синеватые тени, обрамляющие подбородок правого ангела в мозаике Жерминьи, оттеняющие его нос, овал лица и проложенные между темно-коричневой линией бровей и светло-коричневыми тессерами на веках, чередование светлых, красных и темных тессер на его подбородке, которых нет в лике ангела евангелия Годескалька на листе 1, тем не менее, можно увидеть в лике Христа той же рукописи на листе 3, где приемы цветовой моделировки лика проявлены очень четко.

Сопоставляя эти два образа рукописи Евангелия Годескалька с образом правого большого ангела в мозаике апсиды оратория в Жерминьи-де-Пре, можно констатировать, что мозаичист, создавая ангельский образ и копируя его большую часть с образа ангела с крестом, символизирующем евангелиста Матфея (fol.1), с одной стороны, и, как показывает А.-О. Пуальпре, присутствие Христа в данной евангелии, с другой стороны, дополняет этот образ с помощью приемов, наиболее ярко продемонстрированных художником – миниатюристом в лике Христа в той же рукописи на листе 3 (Paris, BnF, Nouv. acq. lat. 1203, fol.3 см. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000718s/f5.image>).



Рис. 5.

Сравнение изображений: слева – лик ангела на миниатюре Евангелия Годескалька (фрагмент листа 1), рисунок автора); справа – лик правого большого ангела в мозаике апсиды оратория Жерминьи-де-Пре (фото автора).

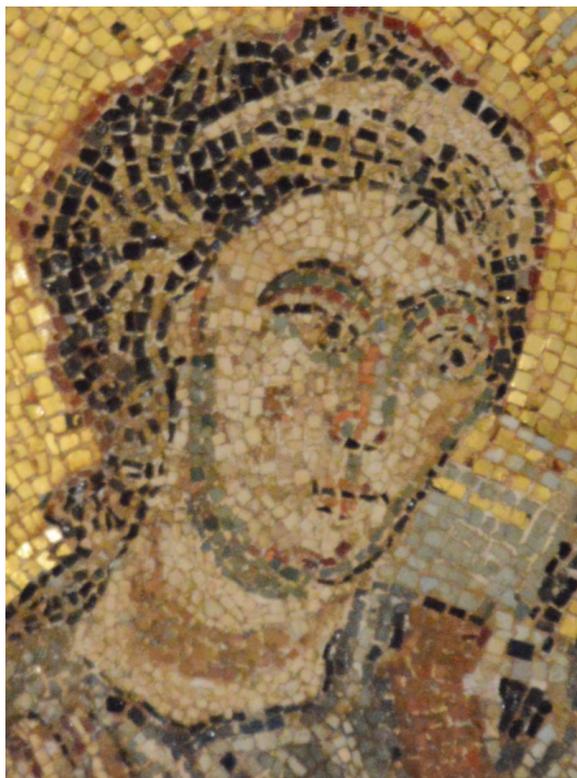


Рис. 6.  
Ангел с крестчатым нимбом.  
Фрагмент мозаики апсиды оратория  
в Жерминьи-де-Пре (фото автора).

Образ левого большого ангела в мозаике апсиды Жерминьи-де-Пре (рис. 6) по композиции зеркально отражает фигуру правого, приемы моделировки его лица те же самые, но линии несколько более мягкие и плавные. Оранжево-красным тоном тронуты губы, подбородок, щеки и нос, серо-зеленые тени подчеркивают линию носа с противоположной стороны, моделируя объем, такие же тени обрамляют овал лица внизу, положены под глазами, оттеняют линии бровей, светлые тессеры подчеркивают линию носа и надбровных дуг в ликах ангелов мозаики, подобно ярким пробелам в лике Христа миниатюры из евангелия Годескалька (fol.3). Однако следует подчеркнуть, что образ Христа в рукописи Годескалька не стал основным образцом для мозаичиста, а только подсказал отдельные элементы цветовой проработки ангельских ликов.

Таким образом, все отмеченные нами параллели между образами рукописи евангелия Годескалька и проработкой образов больших ангелов – херувимов в мозаике Теодульфа явно показывают, что мастер-мозаичист был прекрасно знаком с данной рукописью, заказанной венценосной четой к крестинам сына, в связи с чем можно предположить, что он был достаточно близок ко двору. Не исключено, что мозаичист, также как и архитектор, прибыл к Теодульфу с большой императорской стройки в Аахене.

Образ ангела с крестчатым нимбом в мозаике Теодульфа, несмотря на формальное сходство с правым ангелом этой композиции, все же отличается от него какой-то печальной утонченностью и проникновенностью, большей гармоничностью, соразмерностью и спокойным внутренним благородством (рис. 6).

Это позволяет предположить, что рукопись Годескалька – не единственный источник вдохновения мастера-мозаичиста, работавшего у Теодульфа. Существует еще один памятник, который мог бы стать образцом для подражания и также мог быть знаком придворному художнику Карла Великого. Это фреска в люнете на западной стене дворцовой капеллы герцогов Фриули (Темпьетто Лангобардо) в монастыре Санта Мария ин Валле в Чивидале дель Фриули (рис. 7), датировка которой связывается некоторыми исследователями именно с рукописью Годескалька [Торп, 2006, р. 16-17]. Яльмар Торп, посвятивший немало времени в своей жизни исследованию этого памятника, датирует его серединой VIII века. Он предполагает, что художник – иллюминатор евангелия Годескалька мог видеть эту фреску и образ Христа в манускрипте Годескалька вдохновлен именно образом Христа из Темпьетто Лангобардо (рис. 8).



Рис. 7.  
Христос с архангелами. Фреска в люнете на западной стене в Темпьетто Лангобардо в Чивидале дель Фриули (фото автора).

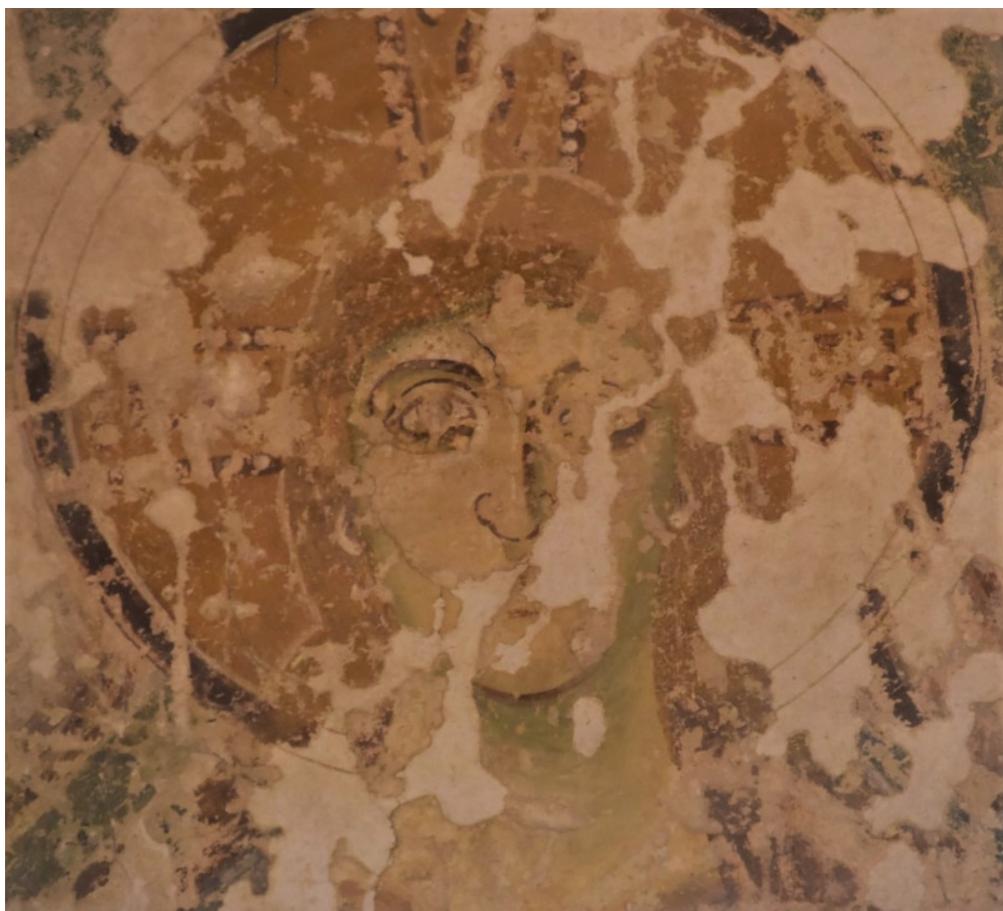


Рис. 8.  
Христос. Фрагмент фрески в люнете западной стены в Темпьетто Лангобардо в Чивидале дель Фриули (фото автора).

Е.А. Хрипкова *Жерминьи-де-Пре: к вопросу о стиле и прототипах мозаики апсиды оратория аббата Теодульфа*

Иконографическая программа фрески в люнете западной стены, представляющая Господа в окружении двух архангелов, была достаточно необычна для западного искусства этой поры, как замечает Я.Торп [Ibid.]. Однако она вполне может быть сопоставлена с иконографической программой апсиды оратория Теодульфа, отражающей его иконоборческие настроения [Хрипкова, 2016], в результате чего основную часть композиции мозаики составляют два симметрично наклоненных друг к другу больших ангела-херувима, между которыми вместо лика Христа автором программы была помещена божественная Десница (рис. 1).

Во всяком случае, учитывая датировку фрески в Темпьетто Лангобардо, географическое расположение и статус капеллы герцогов Фриули, фреска из Чивидале-дель-Фриули вполне может претендовать на роль источника вдохновения для создателя мозаики в Жерминьи-де-Пре. Следует заметить, что территория, где находится Темпьетто, была резиденцией королевского наместника еще при лангобардах [Торп, 2006], а в случае королевского визита во Фриули эта резиденция должна была быть местом пребывания самой венценосной особы, которой после покорения лангобардов становится сам Карл Великий, принявший титул лангобардского короля. Темпьетто, в этом случае, оказывается вполне доступным местом для посещения персон, находящихся на королевской службе. В этом качестве мастер Евангелия Годескалька, впрочем как и любой придворный художник, получивший королевский заказ, вполне мог познакомиться с изумительными росписями Темпьетто Лангобардо.

Расширенный интервал датировки мозаики в оратории Теодульфа, который возникает в связи с отказом от определенной даты (806 г.), опирающейся на надпись, обнаруженную Теодором Кретьеном, по причинам, разобранным выше, позволяет несколько приблизить время создания мозаики, точнее нижний предел временного интервала (799-818 гг), к более точно определенному времени создания рукописи Годескалька (781-783 гг.).

В любом случае, росписи дворцовой капеллы герцогов Фриули (Темпьетто Лангобардо) могли вдохновлять не только Годескалька, или живописца, иллюстрировавшего королевский манускрипт, они могли быть также известны и мастеру, создававшему мозаику Теодульфа, при этом вовсе нельзя исключить и такой возможности, что мастер-мозаичист мог быть и миниатюристом, и даже писцом одновременно [Poilgré, 2011], в этом случае, им мог быть и сам Годескальк или кто-то из близких к нему людей.

Прекрасные лики образов Темпьетто (рис. 7-10) вряд ли могли оставить равнодушным художника, имевшего возможность их созерцать. Они и сейчас поражают своей проникновенной глубиной и многомерностью, несмотря на состояние сохранности росписи. Если сравнить образ архангела Михаила, расположенного слева от Христа в люнете западной стены Темпьетто Лангобардо (рис. 9, 10), с ликом левого ангела с крестчатым нимбом из мозаики оратория в Жерминьи-де-Пре (рис. 6), которому нет буквальной параллели в рукописи Годескалька, вряд ли стоит констатировать безусловное сходство.

Тем не менее, при таком сопоставлении все-таки можно говорить о попытке каролингского художника воспроизвести в мозаичной технике вдохновившие его выразительные, утонченные и одухотворенные образы Темпьетто (рис. 9, 10). Может быть, поэтому мозаика в Жерминьи-де-Пре и выглядит столь необычно, порождая различные определения, касающиеся ее стилистических характеристик. Ангельские лики, созданные в оратории Теодульфа (особенно лик ангела с крестчатым нимбом), возможно, слишком утонченны для искусства латинского мира той поры, но недостаточно совершенны, гармоничны и проникновенны для искусства греков. Скорей всего, они представляют нам некий удивительный синтез и трансформацию первоначального, не исключено даже, что византийского образца. Таким образом, мозаика апсиды Теодульфа являет собой уникальный пример искусства эпохи, предлагая не только неординарное иконографическое решение, но создав образы, которые можно рассматривать как «пограничные» между восточным и западным художественным опытом и со стилистических позиций.



Рис. 9.  
Архангел Михаил. Деталь фрески западной стены в Темпъетто Лангобардо в Чивидале-дель-Фриули (фото автора).



Рис. 10.  
Сравнение фрагментов фрески в Темпъетто Лангобардо в Чивидале-дель-Фриули и мозаики оратория Теодульфа в Жерминьи-де-Пре: слева – фрагмент лика архангела Михаила в Темпъетто Лангобардо в Чивидале дель Фриули (фото автора); справа – деталь лика ангела с крестчатым нимбом в оратории Жерминьи-де-Пре (фото автора).

#### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Мозаика абсиды оратория в Жерминьи-де-Пре (фото автора).

Рис. 2. Сравнение образов ангелов из миниатюры рукописи Евангелия Годескалька и мозаики абсиды оратория Жерминьи-де-Пре: слева – фрагмент листа 1 Евангелия Годескалька (рисунок автора); справа – деталь мозаики абсиды оратория Жерминьи-де-Пре (фото автора).

Рис. 3. Сравнение фрагментов драпировки: слева – одеяния ангела (лист 1) на миниатюре Евангелия Годескалька (рисунок автора); справа – одеяния ангела в мозаике абсиды оратория Жерминьи-де-Пре (фото автора).

Рис. 4. Сопоставление фрагментов драпировки: слева – рукава ангела (лист 1) на миниатюре Евангелия Годескалька (рисунок автора); справа – рукава ангела в мозаике абсиды оратория Жерминьи-де-Пре (фото автора).

Е.А. Хрипкова *Жерминьи-де-Пре: к вопросу о стиле и прототипах мозаики апсиды оратория аббата Теодульфа*

- Рис. 5. Сравнение изображений: слева – лик ангела на миниатюре Евангелия Годескалька (фрагмент листа 1), рисунок автора); справа – лик правого большого ангела в мозаике апсиды оратория Жерминьи-де-Пре (фото автора).  
 Рис. 6. Ангел с крестчатым нимбом. Фрагмент мозаики апсиды оратория в Жерминьи-де-Пре (фото автора).  
 Рис. 7. Христос с архангелами. Фреска в люнете на западной стене в Темпьетто Лангобардо в Чивидале дель Фриули (фото автора).  
 Рис. 8. Христос. Фрагмент фрески в люнете западной стены в Темпьетто Лангобардо в Чивидале дель Фриули (фото автора).  
 Рис. 9. Архангел Михаил. Деталь фрески западной стены в Темпьетто Лангобардо в Чивидале-дель-Фриули (фото автора).  
 Рис. 10. Сравнение фрагментов фрески в Темпьетто Лангобардо в Чивидале-дель-Фриули и мозаики оратория Теодульфа в Жерминьи-де-Пре: слева – фрагмент лика архангела Михаила в Темпьетто Лангобардо в Чивидале дель Фриули (фото автора); справа – деталь лика ангела с крестчатым нимбом в оратории Жерминьи-де-Пре (фото автора).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Тяжелов В.Н.* Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе. – Москва: Искусство, 1981.
2. *Хрипкова Е.А.* Образ «мира невидимого» в иконографической программе мозаики оратория в Жерминьи-де-Пре. // Человек и культура. 2016. № 4. С. 100-109. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=19960](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=19960)
3. *Barral i Altet X.* Germigny-des-Prés // Recueil Général Des Mosaïques De La Gaule publié sous les auspices de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres. - Xe supplément à Gallia, II - Province de Lyonnaise 4 – Paris: Éd. du Centre National De La Recherche Scientifique (CNRS),1991. – P.127-132.
4. *Chevalier P.* Germigny, une architecture originale? // Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA). 2019. №11. URL: <http://journals.openedition.org/cem/16105>
5. *Ching F.D.K., Jarzombek M.M. et Prakash,V.* A Global History of Architecture. – Hoboken (New Jersey), 2007.
6. *Del Medico H.E.* La mosaïque de l'abside orientale à Germigny-des-Prés // Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot. 1943. T. 39. – P. 81-102.
7. *Dézélys R.* L'art de Transcaucasie. – Vienne, 1989.
8. *Freeman A., Meyvaert P.* The Meaning of Theodulf's Apse Mosaic at Germigny-des-Prés // Gesta. 2001. Vol. 40. No. 2. – P. 125-139.
9. *Grabar A.* Les Mosaïques de Germigny-Des-Prés // Cahiers Archéologiques (Fin De L'antiquité Et Moyen Âge). Paris, 1954. T. VII. – P.170-183.
10. *Guillaume P.* La mosaïque byzantine: de Germigny-des-Prés (Loiret) à Saint-Marc de Venise // Bulletin de la société archéologique et historique de l'Orléanais. 1960. T.I. №5. – P. 181.
11. *Heitz C.* La France pré-romane. Archéologie et architecture religieuse du Haut Moyen Âge IV e siècle-An Mille. – Paris: Ed. Errance, 1987.
12. *Khrapkova E.* Representation of the image of the Lord in the mosaic of abbot Theodulf at Germigny-des-Prés // SENTENTIA. European Journal of Humanities and Social Sciences. 2017. № 4. – P. 47-55. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=25015](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=25015)
13. *L'abbé Prévost.* La basilique de Théodulphe et la paroisse de Germigny-des-Prés. – Orleans, 1889.
14. *Mackie G.* Theodulf of Orléans and the Ark of the Covenant: A New Allegorical Interpretation at Germigny-des-Prés // Canadian Art Review. 2007. Vol. 32. №1/2. – P. 45-58.
15. *Meyvaert P.* Maximilien Théodore Chrétin and the Apse Mosaic at Germigny-des-Prés // Gazette des beaux-arts. 2001. T.CXXXVII. – P. 203-220.
16. *Poilpré A.-O.* Le décor intérieur de l'oratoire de Germigny-des-Prés et son iconographie // Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA). 2019. №11. URL: <http://journals.openedition.org/cem/16158>
17. *Poilpré A.-O.* Le royaume de Charlemagne comme Ecclesia? Le témoignage d'un manuscrit liturgique et de ses images (L'Evangélaire de Godescalc) // Paru dans Pecia, 2011. №14. P. 37-55. URL: [https://www.academia.edu/4768650/\\_Le\\_royaume\\_de\\_Charlemagne\\_comme\\_Ecclesia\\_Le\\_témoignage\\_dun\\_manuscrit\\_liturgique\\_et\\_de\\_ses\\_images\\_LEvangélaire\\_de\\_Godescalc\\_Pecia\\_14\\_2011\\_p.\\_37-55](https://www.academia.edu/4768650/_Le_royaume_de_Charlemagne_comme_Ecclesia_Le_témoignage_dun_manuscrit_liturgique_et_de_ses_images_LEvangélaire_de_Godescalc_Pecia_14_2011_p._37-55)
18. *Poilpré A.-O.* Le décor de l'oratoire de Germigny-des-Prés: l'authentique et le restauré // Cahiers de civilisation médiévale. 1998. T. 41. № 163. – P. 281-297.
19. *Soyer J.* Les inscriptions gravées sur les piliers de l'église carolingienne de Germigny-des-Pre's sont-elles authentiques? // Bulletin archeologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques. 1923. – P. 197-216.
20. *Strzygowski J.* Die Baukunst der Armenien und Europa. – Wien, 1918.
21. *Torp H.* Il Tempietto longobardo. La cappella palatina di Cividale. – Comune di Cividale, 2006.

22. Treffort C. Les inscriptions de Germigny et la production épigraphique de Théodulf d'Orléans? // Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA). 2019. №11. URL: <https://doi.org/10.4000/cem.16066>
23. Vergnaud-Romagnesi C.F. Notice sur la découverte en janvier 1847 de deux inscriptions dans l'église de Germigny-des-Prés (Loiret) // Revue archéologique. 1847. 4. – P. 33-39.

#### REFERENCES

1. Barral i Altet X. *Germigny-des-Prés*. In: *Recueil Général Des Mosaïques De La Gaule publié sous les auspices de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres. - Xe supplément à Gallia, II - Province de Lyonnaise 4*. Ed. by Blanchard-Lemée M. Paris, Centre National De La Recherche Scientifique (CNRS), 1991. Pp.127-132.
2. Chevalier P. *Germigny, une architecture originale?* In: *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)*. 2019. #11. URL: <http://journals.openedition.org/cem/16105>
3. Ching F.D.K., Jarzombek M.M., Prakash V. *A Global History of Architecture*, Hoboken (New Jersey), 2007.
4. Del Medico H.E. *La mosaïque de l'abside orientale à Germigny-des-Prés*. In: *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*. 1943. T.39. Pp. 81-102.
5. Dézéus R. *L'art de Transcaucasie*. Vienne, 1989.
6. Freeman A., Meyvaert P. *The Meaning of Theodulf's Apse Mosaic at Germigny-des-Prés*. In: *Gesta*. 2001. Vol. 40. #2. Pp. 125-139.
7. Grabar A. *Les Mosaïques de Germigny-Des-Prés*. In: *Cahiers Archéologiques (Fin De L'antiquité Et Moyen Âge)*. Paris. 1954. T. VII. Pp.170-183.
8. Guillaume P. *La mosaïque byzantine: de Germigny-des-Prés (Loiret) à Saint-Marc de Venise*. In: *Bulletin de la société archéologique et historique de l'Orléanais*. 1960. T. I. #5. Pp. 181.
9. Heitz C. *La France pré-romane. Archéologie et architecture religieuse du Haut Moyen Âge IV e siècle-An Mille*. Paris, Ed. Errance, 1987.
10. Khripkova E. *Representation of the image of the Lord in the mosaic of abbot Theodulf at Germigny-des-Prés*. In: *SENTENTIA. European Journal of Humanities and Social Sciences*. 2017. #4. Pp. 47-55. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=25015](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=25015)
11. Khripkova E.A. *Obraz «mira nevidimogo» v ikonograficheskoj programme mozaiki oratoriya v Germigny-des-Prés* [The image of the "invisible world" in the iconographic program of the mosaic of the oratorio in Germigny-des-Prés]. In: *Chelovek i kul'tura* [Man and culture]. 2016. #4. Pp. 100-109. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=19960](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=19960)
12. L'abbé Prévost. *La basilique de Théodulphe et la paroisse de Germigny-des-Prés*. Orleans, 1889.
13. Mackie G. *Theodulf of Orléans and the Ark of the Covenant: A New Allegorical Interpretation at Germigny-des-Prés*. In: *Canadian Art Review*. 2007. Vol. 32. #1/2. Pp. 45-58.
14. Meyvaert P. *Maximilien Théodore Chrétin and the Apse Mosaic at Germigny-des-Prés*. In: *Gazette des beaux-arts*. 2001. T.CXXXVII. Pp. 203-220.
15. Poilpré A.-O. *Le décor intérieur de l'oratoire de Germigny-des-Prés et son iconographie*. In: *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)*. 2019. #11. URL: <http://journals.openedition.org/cem/16158>
16. Poilpré A.-O. *Le royaume de Charlemagne comme Ecclesia? Le témoignage d'un manuscrit liturgique et de ses images (L'Evangélaire de Godescalc)*. In: *Paru dans Pecia*, 2011. #14. Pp. 37-55. URL: [https://www.academia.edu/4768650/\\_Le\\_royaume\\_de\\_Charlemagne\\_comme\\_Ecclesia\\_Le\\_t%C3%A9moignage\\_dun\\_manuscrit\\_liturgique\\_et\\_de\\_ses\\_images\\_lEvang%C3%A9laire\\_de\\_Godescalc\\_Pecia\\_14\\_2011\\_p.\\_37-55](https://www.academia.edu/4768650/_Le_royaume_de_Charlemagne_comme_Ecclesia_Le_t%C3%A9moignage_dun_manuscrit_liturgique_et_de_ses_images_lEvang%C3%A9laire_de_Godescalc_Pecia_14_2011_p._37-55)
17. Poilpré A.-O. *Le décor de l'oratoire de Germigny-des-Prés: l'authentique et le restauré*. In: *Cahiers de civilisation médiévale*. 1998. T. 41. #163. Pp. 281-297.
18. Soyer J. *Les inscriptions gravées sur les piliers de l'église carolingienne de Germigny-des-Prés sont-elles authentiques?* In: *Bulletin archeologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques*. 1923. Pp. 197-216.
19. Strzygowski J. *Die Baukunst der Armenier und Europa*. Wien, 1918.
20. Torp H. *Il Tempietto longobardo. La cappella palatina di Cividale*. Comune di Cividale, 2006.
21. Treffort C. *Les inscriptions de Germigny et la production épigraphique de Théodulf d'Orléans?* In: *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)*. 2019. #11. URL: <https://doi.org/10.4000/cem.16066>
22. Tyazhelov V.N. *Iskusstvo srednix vekov v Zapadnoj i Central'noj Evrope* [The art of the Middle Ages in Western and Central Europe]. Moscow, Iskusstvo, 1981.
23. Vergnaud-Romagnesi C.F. *Notice sur la découverte en janvier 1847 de deux inscriptions dans l'église de Germigny-des-Prés (Loiret)*. In: *Revue archéologique*. 1847. 4. Pp. 33-39.