

Романский стиль — художественный стиль, господствовавший в Западной Европе в XI—XII веках — примерно с 1000 года и до возникновения готического искусства в XIII веке — один из важнейших этапов развития средневекового европейского искусства. Наиболее полно выразился в архитектуре. Предыдущий период иногда именуется дороманским.

Главная роль в романском стиле отводилась суровой крепостной архитектуре: монастырским комплексам, храмам, замкам. Основными постройками в этот период становятся храм-крепость и замок-крепость, располагающиеся на возвышенных местах, господствующих над местностью.

Романский стиль

Термин «романский стиль» ввёл в начале XIX века Арсисс де Комон, установивший связь архитектуры XI—XII веков с древнеримской архитектурой (в частности, использование полуциркульных арок, сводов). В целом, термин условен и отражает лишь одну, не главную, сторону искусства. Однако он вошёл во всеобщее употребление. Основной вид искусства романского стиля — архитектура, преимущественно церковная (каменный храм, монастырские комплексы).

Термин «романское искусство» введён в XIX веке историками искусства, в первую очередь — для романской архитектуры, которая не только сохранила многие основные черты римского архитектурного стиля — круглые арки, а также бочкообразные своды, апсиды и аканты, орнаменты в виде листьев, — но также создала множество новых и весьма различных деталей. В Южной Франции, Испании и Италии имела место архитектурная преемственность от поздней античности, но романский стиль был первым стилем, распространившимся по всей католической Европе, от Дании до Сицилии. Романское искусство также находилось под сильным влиянием византийского искусства, особенно в живописи, а также под влиянием «неклассического» декорирования «островного искусства» с Британских островов; соединение этих двух элементов создало новый и последовательный стиль.

Период с 900 по 1050 г. называется временем «первого романского искусства», «first romanque». Основа романики (как и всякого большого стиля, объединяющего не только обширную территорию, но и все виды искусства — от архитектуры до декоративно-прикладного) — единый архитектурный тип — формообразующий фактор для всех остальных видов искусства. Им становится сводчатая базилика. Время приблизительно с 980 до 1080 в архитектуре Северной Италии, Франции, Испании — время исканий, становления типа. Каковы же причины расширения и унификации строительства? Их несколько — и прежде всего — реформа церкви.

Рубеж 10-11 вв. — время переломное в истории Западной церкви, время одновременно

и кризиса и духовного оживления Европы. Первый этап этого духовного подъема — клюнийская реформа 10 в., второй — события середины 11 вв. — спор об инвеституре (зависимости духовной власти от светской), борьба папы Григория VII и императора Генриха IV, беспрецедентное отлучение императора от церкви, каносское покаяние и последующее поражение в Риме папы Григория. Одновременно с этим происходит великая схизма 1054 г. — окончательное разделение западной и восточной церквей. Примечательно, что, по замечанию Гаспарова, коллизии политические совпадают с появлением противоречий в богословии — спор об инвеституре совпадает с т.н. беренгариевой контroversией — попыткой применить диалектические методы к богословским понятиям — спором о пребывании Христа в Св. Дарах по существу или по веществу, повлекшем за собой суд и тюремное заключение автора — Беренгария Турского. Итак, эпоха рождения нового стиля началась с кризиса (начало 10 в.) и закончилась другим кризисом.

Вторая причина расширения церковного строительства — рост культа реликвий и связанная с ним практика паломничества. Паломнические церкви должны были быть рассчитаны на большее количество посетителей, циркулирующих внутри от алтаря к алтарю, не нарушая службы у главного престола.

Третья причина, связанная, прежде всего, с возобновлением возведения сводов — не только размеры здания, но и акустические задачи. Появление в раннем 10 в. в Санкт-Галлене новых видов церковных песнопений — тропа (праздничное добавление к хоралу) и секвенции, а также инструментального сопровождения пения (первых органов) требовали лучшей акустики, а зачатки литургической драмы, связанные с перемещением групп священнослужителей, изображающих то жен-мироносиц, то апостолов, то волхвов, по храму — новых значимых мест, например, обширного нартекса.

И, наконец, четвертая, самая прозаическая причина — пожары. Здания со стропильными деревянными перекрытиями выгорали примерно каждые 50 лет, и лучшим способом обезопасить здание от пожаров было появление сводчатых каменных перекрытий.

Искусство возводить своды к 9-10 вв. сохранялось лишь в немногих регионах Западной Европы, в частности, в Ломбардии. Именно ломбардские артели, т.н. магистри комачини, путешествуя по Европе, распространяли сводчатые конструкции.

Первый романский стиль в живописи знаменуется значительным разнообразием местных школ, возникающих на периферии, прежде всего в Англии и Испании.

Период около 1080 г. считается по всей Европе временем, когда общие черты романского стиля уже сложились. Сложнее дело обстоит с поздней границей романики. В разных регионах готическое искусство появлялось в разное время. Если для центральной Франции, не имевшей своей сильной романской традиции, середина 12 в. — время строительства первых готических соборов, то в Англию готика придет

лишь к 1180-90 гг., в Германию — к 1230-м. Необходимо понять, что эти два стиля не сменяют друг друга механически, и, например, расцвет романского стиля в Бургундии совпадает со временем сооружения первой готической постройки в Иль-де-Франсе. Готика не вырастает из романики, она складывается как самостоятельный стиль, вытесняющий романские принципы из архитектуры.

Те регионы, в которых сильна романская традиция (Бургундия, Рейнские земли) оказываются малочувствительны к готическим новшествам, и наоборот.

Для романских построек характерно сочетание ясного архитектурного силуэта и лаконичности наружной отделки — здание гармонично вписывалось в окружающую природу, и поэтому выглядело особенно прочным и основательным. Этому способствовали массивные стены с узкими проёмами окон и ступенчато-углублёнными порталами. Такие стены несли в себе оборонительное назначение.

Основными постройками в этот период становятся храм-крепость и замок-крепость. Главным элементом композиции монастыря или замка становится башня — донжон. Вокруг неё располагались остальные постройки, составленные из простых геометрических форм — кубов, призм, цилиндров.

Особенности архитектуры романского собора:

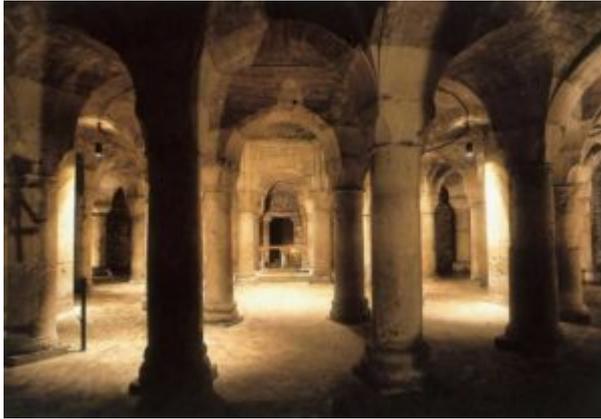
- В основе плана — раннехристианская базилика, то есть продольная организация пространства
- Увеличение хора или восточной алтарной части храма
- Увеличение высоты храма
- Замена в крупнейших соборах кессонного (кассетного) потолка каменными сводами. Своды были нескольких видов: коробовые, крестовые, часто цилиндрические, плоские по балкам (характерно для итальянской Романской архитектуры).
- Тяжёлые своды требовали мощных стен и колонн.
- Основной мотив интерьера — полуциркульные арки

Рациональная простота конструкции, сложенной из отдельных квадратных ячеек — травей.

Романская архитектура Франции

Стиль, возникший в Ломбардии уже 800 г., стал основой первого интернационального стиля в архитектуре, охватившего всю Европу, минуя обе империи. Ломбардские мастера, перенявшие навыки сводчатой конструкции и тип кирпича у мастеров Равеннского экзархата, постепенно распространяются по всей Европе.

«Борьба за своды» проходит несколько этапов — в течение 9-11 веков своды постепенно охватывают все зоны постройки.



Церковь Сен Бенинь. Внутренний вид ротонды

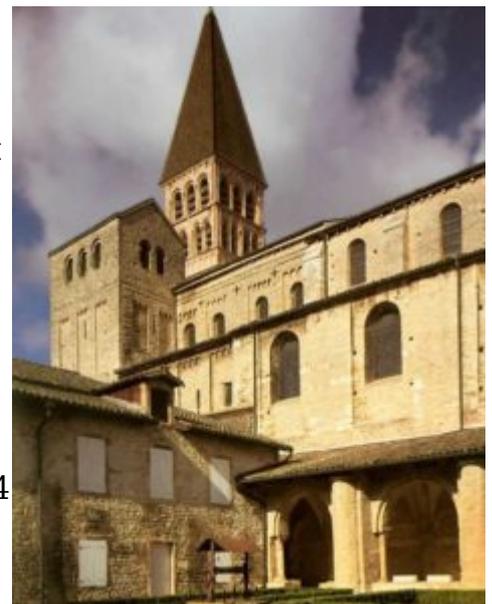
С ростом масштабов строительства ломбардские артели становятся кочующими. Т.н. магистри комачини (этот термин допускает два варианта перевода — мастера-каменщики и мастера с озера Комо) в качестве исполнителей заказов работают во Франции, прежде всего в охваченной клюнийским движением Бургундии, но и в качестве авторов проектов часто выступают ломбардцы — таков епископ Дижона Вильгельм из Вольпиано, спроектировавший и заказавший в 1001 г. полностью сводчатую 5-нефную **базилику Сен-Бенинь** по образцу храма Гроба Господня в Иерусалиме с трехъярусной ротондой, окружающей алтарь (ныне сохранился лишь нижний ярус).

Однако Сен Бенинь — «чудеснейшая из базилик Галлии» — остается единственным в своем роде сооружением (его реплики — Шарру, ротонда Кентерберийского собора — формируют совершенно особенную линию копирования ротонды Гроба Господня), и французские постройки X-начала XI в. в своей массе связаны с другим типом. После набега норманнов в 911 г. реконструированная церковь Сен-Мартен в Туре получает первый наземный обход — деамбулаторий, окружающий гробницу св. Мартина и облегчающий доступ к ней паломников во время службы. Построенный ранее амбулаторий с венцом капелл в Шартрском соборе вокруг реликвии Туники Богоматери существовал только в крипте.

Наземный амбулаторий был повторен в **базилике Сен-Филибер в Турнюсе** (960-1120), полностью

перекрытой необычными, поперечными в центральном нефе сводами после пожара 1008 г.

Образцом для подражания стала перестроенная аббатом Майолем в 955-981 церковь в Клюни (т.н. Клюни II). Развитый нартекс, названный галилеей в связи с литургической драмой, разворачивающейся здесь на Пасху и изображающей встречу воскресшего Христа с апостолами, крестовые своды над боковыми нефами и единый цилиндрический свод над центральным, позволяющий во всех уголках храма хорошо слышать песнопения служб, длящихся, по словам хрониста, все 24 часа у разных алтарей, удлиненная восточная ветвь креста — хор, без амбулатория, но с двумя коридорами для процессий, ведущих в капеллы. Этот тип повторяется в большинстве построек первой половины XI в. во



Церковь Сен Филибер в

Развитие региональных школ

К последней четверти 11 в. период исканий, связанный с формированием единого типа церковной постройки — сводчатой базилики — завершился. Архитектура зрелого романского стиля во Франции охватывает время от приблизительно от 1080-х гг. до середины 12 в. Не следует забывать, что первая готическая постройка Франции — церковь аббатства Сен-Дени по Парижем — начала перестраиваться в 1137 г. К этому же году относится обычно завершение главной из романских построек Бургундии — третьей базилики св. Петра в Ключи.

Романская архитектура Франции связана с формированием нескольких региональных школ, на которые влияло несколько факторов — и собственная раннероманская традиция, и впечатления, вынесенные из паломнических поездок и крестовых походов. Романские церкви классифицируются, прежде всего, по принципу перекрытия, а также по организации стены центрального нефа (мы видим 2, 3 и 1-ярусные постройки) — это связано, прежде всего, с проблемой освещения интерьера, наличием эмпор — галерей второго яруса, и соотношением высоты центрального и бокового нефов.

Бургундия. Монастырь Ключи и его влияние на романскую архитектуру Франции

Географическое положение Бургундии на пересечении паломнических дорог, ведущих в Сантьяго де Компостелла и паломнические центры Лангедока и центральной Франции, связь ее через Луару с каролингскими территориями, через Рону — с Ломбардией, собственная активная монастырская жизнь, приведшая к тому, что с 910 до 1083 г. количество монахов увеличилось от 12 до 200 только рукоположенных — все эти факторы определили инициативность архитектурных исканий и статус образца, который клюнийские постройки приобретают уже в начале 11 в.

Третья и последняя перестройка клюнийской аббатской церкви началась в 1088 г., когда король Испанский Альфонсо VI — присылает в монастырь 10 тыс. талантов после взятия Толедо в 1085 г. Новая базилика строится как соперница Шпейерского собора, заложенного несколькими годами раньше. Строительство Ключи-III продолжается до 1130, когда церковь освящена аббатом Петром Достопочтенным. Своды возведены в 1121 г. Новая планировка сочетает усложненную форму романской базилики — т.н. бенедиктинский крест — два трансепта с дополнительными капеллами, длинная восточная часть — хор, развитый нартекс-галилея, венец капелл — с новым модулем — им стала уже не ширина нефа, как в оттоновской архитектуре, а римский фут. Монах Гунцо, «величайший музыкант», автор замысла, по преданию, увидел во сне св. Петра, который повелел ему просить аббата Гугона перестроить базилику так, чтобы она могла вместить тысячу монахов. Американский ученый К. Конант, посвятивший более 20 лет воссозданию облика базилики, почти полностью разрушенной в 1807 г., доказывает, что Гунцо ввел в план базилики все «идеальные числа» пифагорейцев,

переданные Исидором Севильским, и музыкальные интервалы (центральный неф имеет ширину в 35 футов — 1х6х28, апсида спланирована на базе символического числа 7, очертания главного портала основаны на платоновской «последовательности квадратов» — 1, 3, 9, 27). Символическим числом для всей базилики считалось 153 — число рыб в чудесном улове апостолов. Музыкант Гунцо воплотил в жизнь фразу Боэция, сказанную еще в 6 в. — «Геометрия делает видимыми музыкальные созвучия». Его современник, епископ Мана Гийом Пассаванский, продолжает ту же тему — «Архитектор — в некотором роде то же, что и композитор. Оба оперируют числом».

Развитый нартекс, огромные по тем временам размеры (187 м вместе с галилеей), высокие (37 м, выше будут лишь своды высокой готики) цилиндрические своды центрального нефа, обилие дополнительных капелл — все это создает величие облика, которое вдохновляет хрониста на сравнение монастыря Кюни с Римом (*altera Roma vocog* — «другим Римом назвался») и на слова «После ее (базилики) постройки они служили так, как если бы каждый день была Пасха».

Внешний вид церкви был одновременно и очень сложен — обилие башен (над средокрестиями, над ветвями трансепта, над западным фасадом) уподобляло ее Небесному Иерусалиму, но и очень прост — поскольку каждая ячейка плана перекрывалась отдельно, согласно принципу «от круга» или «от квадрата», по внешним формам базилики можно было «прочитать» ее внутреннюю структуру. Каждый элемент имеет форму простой и завершенной геометрической фигуры — полуцилиндры капелл, перекрытые полусферами, параллелепипеды башен, призмы двускатных кровель нефов.

В интерьере базилика Кюни имела две новых и характерные особенности — усложнилась форма опор — они стали крестообразными в плане и обставленными с четырех сторон полуколоннами (т.н. кантонированными пилонами), а также закрепилась появившаяся еще в Сен-Бенуа-сюр-Луар трехчастная система деления стены центрального нефа. В Кюни сохраняется раннехристианский тип базиликального разреза — т.е. центральный неф выше боковых, и верхняя часть его стены прорезана окнами — клересторием. Между опорами и клересторием появляется трифорий — декоративная слепая аркада, наложенная на стену. Как мы видим, организация внутреннего пространства бесконечно усложнилась, знакомые формы не только стали масштабнее, но и получили новые сочетания. Появилось несколько масштабов ордеров — для каждого яруса свой, иногда и по несколько в одном ярусе. Перекрытия базилики также представляют собой новшество — центральный свод держат стрельчатые разделительные арки (отсюда термин «бургундская полуготика»), уменьшающие его распор, нартекс перекрыт ребристыми крестовыми сводами. Эти два элемента готической архитектуры родились уже в Кюни, однако именно готика развила их и сделала обязательными. Толстые стены, сложенные из камня с перевязками из кирпича, в местах наибольшего давления сводов усилены контрфорсами (интересно, что когда в 1125 — в Кюни-III обрушились своды, были выстроены новые уже с аркбутанами и отдельно стоящими контрфорсами).

Клюнийская традиция не вылилась в жесткое единообразие построек. «Дочерние» базилики Клюни — Сент-Мадлен в Везле, Сен-Лазар в Отене, ц. в Парэ-ле-Мониаль — объединяет лишь общий тип плана и сводчатость (перекрытия могут варьироваться — например, самая «передовая» из них, базилика в Везле, вся сплошь перекрыта крестовыми сводами).

Клюнийцы, по словам Конанта, ратовали прежде всего за единообразие обычаев, дисциплины, литургии, но не слишком — за единообразие архитектуры. От архитектуры и музыки они требовали прежде всего величия. Не случайно два главных изобретения Клюни — псалмодий (практика пения, а не чтения псалмов) и цилиндрический свод-туннель, единое покрытие всего центрального нефа, залог величественного облика интерьера и — что немаловажно — прекрасной акустики.

Паломнические церкви

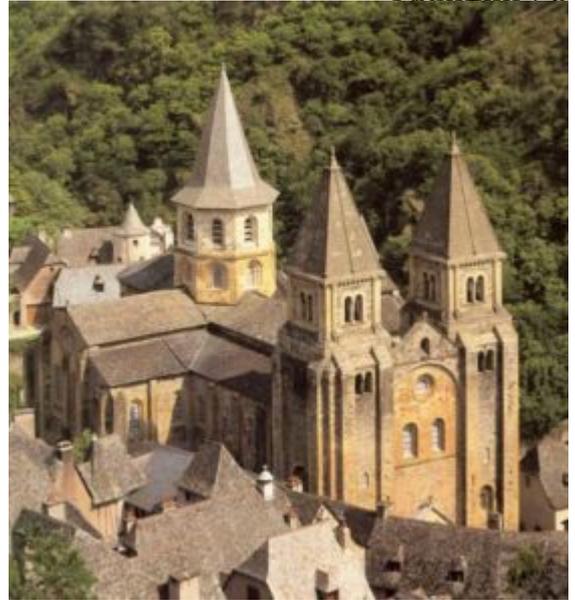


Практика паломничеств к святым местам, начавшаяся еще в 9 в., к 11 достигла значительного размаха. Основными объектами паломничеств были Иерусалим, Рим (как правило, недоступные большей части паломников) и более доступный вариант — Сантьяго де Компостела, где хранилась глава апостола Иакова. Орден августинцев должен был обеспечивать относительный комфорт путешественников — ставить через каждые 20 лье постоянные дворы, пригревать больных, хоронить умерших в дороге. Четыре паломнические дороги пересекали южную Францию, проходя мимо местных святынь Лангедока. На таких местах и строились церкви особого типа — т.н. паломнические базилики. Все 4 французских постройки начаты в середине 11 в. Это дошедшие до нас **Сент-**

*Паломническая церковь Сен
Сернен в Тулузе* **Фув**

Конке (ок.1110, с реликвиями св. Веры) и **Сен-Сернен в Тулузе** (1082-1119, с реликвиями св. Сатурнина, первого епископа Тулузского), и перестроенные после пожаров 1202 и 1167 г. в готическом стиле Сен-Мартен в Туре и Сен-Марсьяль в Лиможе.

В этих постройках должны были быть решены две задачи — возможность вместить большее, чем обычно, число молящихся, и возможность обеспечить циркулирование толпы по всему периметру церкви в течение службы у центрального алтаря. С этим связано устройство эмпор (галерей, или трибун, в Тулузе они имеют высоту 9,5 м при общей высоте храма 21 м) над боковыми нефами, благодаря чему вместимость здания увеличивалась почти в полтора раза, обеспечивался обход не только по первому, но и по второму ярусу, однако возникала новая проблема — освещение. За счет эмпор, увеличивающих высоту боковых нефов, базиликальный разрез пропадал, стена центрального нефа включала всего два яруса, и свет проникал в интерьер лишь через окна западного фасада, апсиды и световую башню трансепта. Такие полностью двухъярусные церкви происходят, по мнению Конанта, не от зальных базилик Оверни, как считалось раньше, а от раннебургундской «многоэтажной» архитектуры, такой, как трехъярусная (за счет крипты) Сен-Бенинь в Дижоне и Сент-Этьен в Невере.



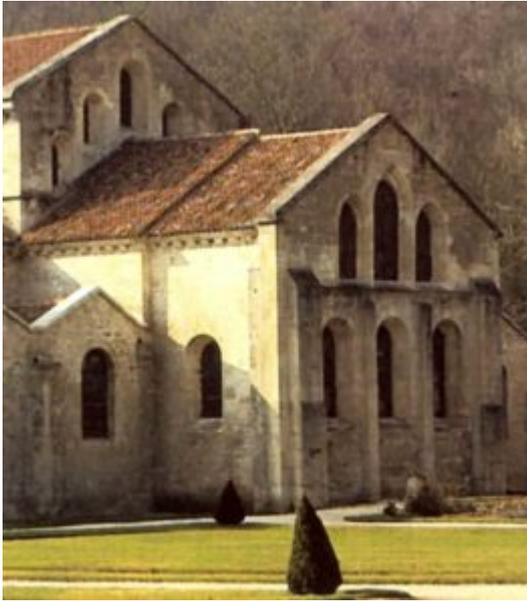
*Церковь аббатства Сент Фуа в
Конке*

Это предопределило наличие скульптурного декора прежде всего снаружи, в тимпанах зданий, и относительную невыразительность скульптуры капителей. Средокрестия увенчаны многоярусными восьмигранными башнями на тромпах, фасады трансептов прорезаны окнами. Там же, в трансепте, традиционно помещались и колокола (использование западных башен как колоколен началось лишь в готический период). Наружные и внутренние ордерные элементы стали более объемными и элементарными.

Благодаря практике паломничества в романской архитектуре Франции появилось множество восточных элементов — не только тромпы, но и наложенные на фасад плоские арочки, восьмидольные купола, которые мы увидим в архитектуре других французских провинций.

Цистерцианская архитектура

Цистерцианский орден основан в 1075 г. св. Робертом Молесмским. Желая буквально выполнять бенедиктинский устав и избежать суеты, переполняющей даже монашескую жизнь, он 70-летним стариком



Аббатство в Фонтенэ

бежит из родного монастыря с двадцатью последователями и основывает аббатство Сито, или «Новый монастырь». Братия Роберта быстро увеличивается, и через 30 лет, при аббате-англичанине Стефане Хардинге монастырь получает «Хартию любви» — подтверждение нового устава ордена от папы Калликста II. Число аббатств к этому времени достигает 80, и главные из них — Ла Ферте, Сито, Клерво, Понтины и Моримонд. Главные особенности ордена — не только усугубление устава Бенедикта, но и неустанная хозяйственная деятельность — монахи и прибывшие к монастырю миряне-конверты осваивают пустоши, осушают болота, вырубая леса, закладывая монастыри со звучными именами » Bonus Mons» («Добрая гора»), Clara Vallis (Ясная долина — Клерво), Elemosyna (Милостыня). Благодаря деятельности св. Бернарда Клервоского, аскета, визионера, вдохновителя II крестового похода, противника аббата Сугерия, к 1153 г. количество монастырей достигает 345 и складывается образцовый «бернардинский» план аббатства. По этому плану было построено в 1139-47 **аббатство Фонтенэ**. Быт цистерцианского ордена предполагал минимум служб для гостей, в монастыри никогда не допускались женщины и дети, поэтому все нововведения паломнических храмов здесь были не нужны. В архитектуре, как и в быту, главным становится утилитарный подход. Появляется план с квадратным алтарем, без обхода, без крипт и башен. Все своды крестовые, на стрельчатых арках — максимально передовые для своего времени. Часто каменными и сводчатыми делаются не только церкви, но и служебные помещения. К телу базилики с юга примыкает боковой двор — клуатр, предназначенный для прогулок и размышлений братии. С 1124 года вводится запрет на скульптурные украшения, алтарь оформляется максимально просто, с одной свечой с краю и простым деревянным крестом (Сугерий в 1140

г. введет в Сен-Дени 2 свечи, а в 13 в. их станет 6.

Утилитарный подход к строительству приводит к широкому использованию кирпича (понятие «кирпичная романика» в Северной Италии и Германии почти всегда связано с экспансией цистерцианского ордена). Цистерцианский тип плана стал обязательным для английских готических построек. Именно цистерцианцы первыми восприняли из Центральной Франции нервюрный свод (уже в аббатстве Понтины 1140-1210 гг.) и создали унифицированный тип «кирпичной готики», успешно экспортированный в 13 в. в Италию и Германию. В 1290 г. орден насчитывает уже 500 аббатств по всей Европе.

Архитектура Нормандии

Нормандская архитектурная школа начала складываться еще в период первого романского искусства. Бургундские влияния проникают сюда уже в 1002 г., когда по приглашению герцога Ричарда 2 ломбардец Вильгельм Вольпианский, заказчик ц. Сен-Бенинь в Дижоне, присылает сюда монахов для реформирования нормандских монастырей. От этого периода осталась ц. аббатства в Бернэ, выстроенная по образцу Клюни-II и сохранившая резные бургундские капители.



При другом ломбардце — Ланфранке, ставшем в 1045 г. аббатом Бека, начато самое широкое строительство во всей провинции. Памятники этого периода — ц. аббатства в Беке, сохранившееся в руинах аббатство Жюмьеж (1037-1066), и Мон-Сен-Мишель (1024-84). Это плоско перекрытые по центральному нефу, но с крестовыми сводами в боковых нефх постройки. Из Италии сюда приходит очень важный прием — чередование опор, залог связанной системы сводов, когда на одну большую ячейку центрального свода приходится по две боковые, что позволяет распределять вес центрального свода более гармонично и не делать стены такими толстыми.

Две постройки, заказанные герцогом Вильгельмом и герцогиней Матильдой в женском и мужском монастырях Кана — **Сент-Этьен** (нач. 1068) и **Сент-Трините** (нач. 1062) также первоначально построены с крестовыми сводами над боковыми нефами, но уже в 12 в. они получают 6-частные крестовые своды центрального нефа,

Монастырская церковь Сент-Этьен в Кане

снабженные нервюрами — ребрами, которые считаются прототипом готической каркасной системы. Однако здесь нервюрам не сопутствуют другие готические элементы разгрузки стены. Еще один протоготический элемент в интерьерах нормандских церквей — сквозной трифорий (вспомним, что в Бургундии арки трифория были слепые) и «двуслойное окно» клерестория с дополнительными арочками по обе стороны от оконного проема и проходами между ними и стеной — элемент будущего принципа «двойной оболочки» в ранней готике. Из экстерьера нормандских построек также много берет готика — прежде всего унаследованное со времен Карла двубашенное оформление западного фасада.



Монастырская церковь Сент-Трините в Кане

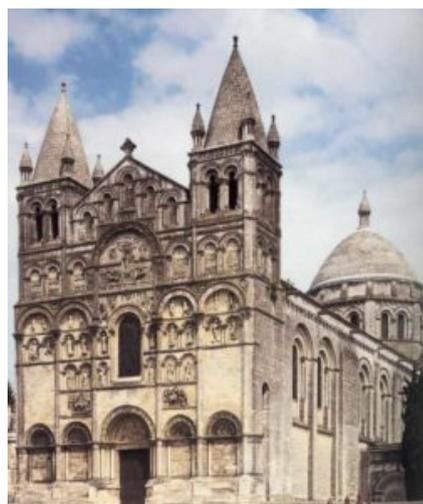
Купольные храмы Аквитании

Особая группа романских построек Франции — купольные церкви Аквитании. В одной только провинции Перигор находится 30 купольных церквей. Первой купольной постройкой считается ц. Сен-Мартен в Анжере, но она имеет только купол над средокрестием, тогда как

аквитанские церкви имеют купола без барабанов над каждой травеей. Происхождение таких перекрытий несомненно связано с восточной традицией — ранневизантийскими или мусульманскими куполами, воспоминания о которых принесли в Центральную Францию паломники.



Церковь Сен Фрон в Перигё



Собор Сен Пьер в Ангулеме

Строительство **собора в Ангулеме** начато в 1005 г. Это однонефная базилика, по всем четырем травеем перекрытая куполами, с западным фасадом, почти целиком заполненным скульптурным декором. Дальнейшее развитие этого типа — ц. в Кагоре (1100-1119, всего с двумя куполами), Суйаке, **Фонтевро**.

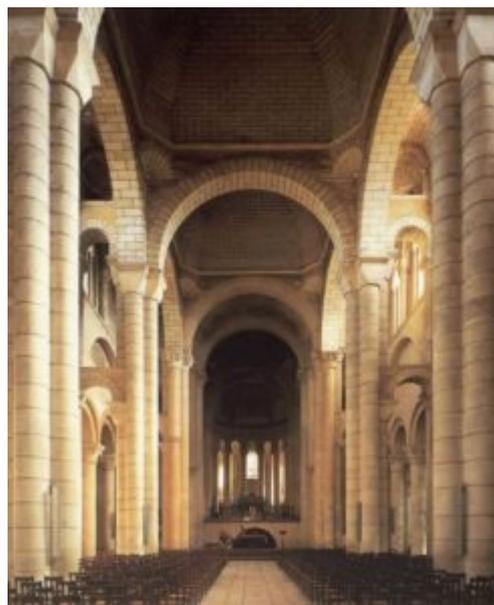
Собор Сен-Фрон в Периге (после 1120- 1179) отличается от них тем, что не имеет базиликального плана. В основе его плана лежит греческий крест, каждая ветвь которого

романские столпы, а подобие четырехфасадных арок, с проходами внутри. Прототип этой постройки — венецианский собор Сан Марко (1063-94), построенный, в свою очередь, по образцу ц. св. Апостолов в Константинополе (6 в.), современницы Софии. Отличает собор в Периге от прототипов использование высокой башни. Вместо мозаик и цветных мраморов Сан Марко здесь гладкие стены, все купола одной высоты (в Сан Марко восточный ниже).

Впечатления от паломнических путешествий — очень сильный стимул для появления новых архитектурных и декоративных форм.

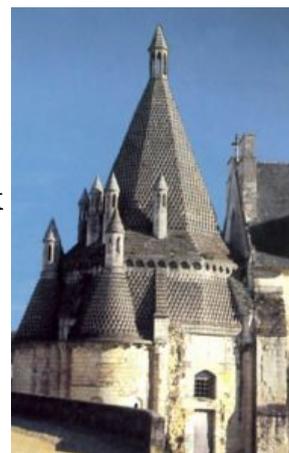
Архитектура Пуату

Под влияниями паломничества оформилась архитектурная школа Пуату — западной части каролингской Аквитании, с древней, еще меровингской столицей в Пуатье, через которую проходил паломнический путь



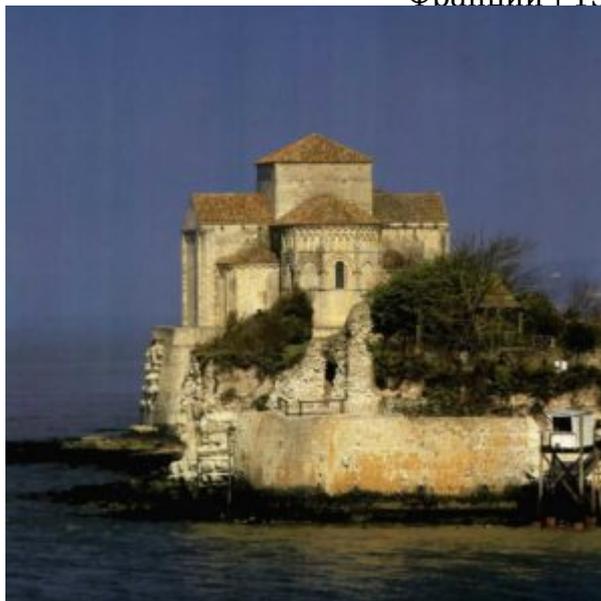
*Сент Илер в Пуатье.
Центральный неф*

из Парижа через Орлеан в Компостелу. Постройки в Пуату возводятся из местного белого или светло-серого прекрасного качества мягкого известняка, легко поддающегося обработке и позволяющего украшать фасады церквей множеством рельефов. Эксперименты с внутренним пространством церквей начались в Пуату еще в середине 11 в., когда была перестроена после пожара 1040 г. церковь в Лестре. Все нефы были сделаны равной высоты (такие церкви называются зальными), трифорий и клересторий отсутствовал, и освещение центрального нефа осуществлялось через окна боковых нефов, открытые в центральный. Стена нефа имеет всего один ярус — подведенные почти под перекрытие гигантские аркады на колоннах или столпах. Поскольку боковые нефы очень узкие, освещение центрального нефа достаточно для появления монументальной живописи и введения цвета в оформление капителей и тонирование стволов опор. В церкви Сен-Савен-сюр-Гартамп (1060-1115) всю площадь свода центрального нефа занимает фресковый цикл, делящий изобразительное поле на 4 регистра. Не разделенный аркадами



*Фонтевро. Кухня
аббатства*

«туннельный» свод несут мощные круглые колонны с плетеночными капителями, тонированные под цветные мраморы. Своды могут быть разные — например, в ранних **Сент-Илер в Пуатье** (1025-49) и **Сант-Радегонд** (1090) низкие своды в 12 в. приподняты на тропках — явное влияние восточной, мусульманской архитектуры, однако принцип зальности сохраняется всегда. Восточные окончания в церквях Пуату бывают достаточно протяженными, с редко расставленными колоннами амбулатория, перекрытого неправильной формы крестовыми сводами и небольшим числом капелл (как правило, их три). Влияния паломнических впечатлений сильнее всего отразились на фасадном декоре **Нотр-Дам-ла-Гранд в Пуатье** (1130-40).



Церковь Сент Радегонд в Тальмоне



Нотр-Дам-ла-Гранд в Пуатье

Весь фасад покрыт ярусами наложенных аркад, в которые вписаны рельефные человеческие фигуры, архивольты центрального портала и двух фланкирующих его слепых ниш испещрены мелкими фигуративными рельефами, квадратная башня возведена лишь над средокрестием, западные башни представляют собой пучок колонн, увенчанный конической черепичной кровлей. В таком оформлении фасада прослеживаются влияния византийской резной слоновой кости — здесь действует общий для романского стиля принцип монументализации произведений декоративно-прикладного искусства. Подобные башенки с коническими завершениями могут присутствовать и в отдельно стоящих «свечах мертвых» — напр., в Фениу, и венчать светские постройки — так, например, кухня аббатства Фонтевро (12 в.) увенчана коническим шатром с дымовой трубой наверху, над малыми очагами возведены малые шатры (сама базилика аббатства Фонтевро принадлежит к типу купольных однефных базилик Аквитании).

Под прямым влиянием паломничества в Святую Землю и ротонды Гроба Господня построена круглая церковь в Неви-Сан-Сепюлькр. Она входит в особый тип копий Ротонды Гроба, рассеянный в конце 11-12 в. по всей Европе (особенно их много в

Северной Италии).

Архитектура Оверни



Церковь Нотр-Дам-дю-Пор в Клермон-Ферране.

Овернь — восточная часть каролингской Аквитании. Это гористый район, где для построек используют очень твердый и трудный в обработке местный камень

вулканического происхождения. В связи с этим овернские постройки почти не имеют скульптуры, внешний декор составляют декоративные инкрустационные пояски медальонов, звезд, кресты и т.п., набранные из обломков гранита. Постройки Оверни — тоже зальные, однако с существенно более темными интерьерами, чем в Пуату — это объясняется тем, что в овернских базиликах стена центрального нефа двухъярусная, с трифорием, и свет из окон бокового нефа проникает плохо. Главная особенность интерьера — т.н. «световой трансепт» — прорезанный окнами тамбур над средокрестием, несущий башню. Конант связывает появление световых трансептов с примером орактория Жермины-де-Пре. Для овернских базилик (**Нотр-дам-дю-Пор в Клермон-Ферране** середины 12 в., **церковь в Иссуре, Сен-Нектэр**, Сен-Сатурнен позднего 11 в.) характерен довольно



Церковь Сен Поль в Иссуре

невзрачный, с низкими квадратными башнями и практически без скульптуры западный фасад и особый акцент на развитости и декоре восточной части. Романский стиль в удаленной и изолированной Оверни держится дольше, чем в других провинциях Франции — до самого 13 в.

Романская скульптура Франции

История

Романская скульптура вступила в полосу своего расцвета с 1100 года, подчиняясь, как и романская живопись, архитектурным мотивам. Она в основном использовалась во внешнем украшении соборов. Рельефы чаще всего находились на западном фасаде,



Монастырская церковь в Сен-Нектэр

где располагались вокруг порталов или размещались по поверхности фасада, на архивольтах и капителях. Фигуры в середине тимпана должны были быть крупнее угловых. Во фризах они приобретали приземистые пропорции, на несущих столбах и колоннах — удлинённые. Изображая религиозные сюжеты, романские художники не стремились создать иллюзию реального мира. Их основной задачей стало создание символического образа вселенной во всем её величии. Так же романская скульптура несла в себе задачу напомнить верующим о боге, скульптурное убранство поражает обилием фантастических существ, отличается экспрессией и отзвуками языческих представлений. Романская скульптура передавала волнение, смятение образов, трагичность чувств, отрешённость от всего земного.

Особое внимание уделялось скульптурному украшению западного фасада и входу в храм. Над главным перспективным порталом обычно размещался тимпан с рельефом, изображающим сцену Страшного Суда. Кроме тимпана, рельефами на фасаде украшались архивольты, колонны, порталы, на которых изображались апостолы, пророки и ветхозаветные цари.

Франция

Проблема происхождения монументальной романской скульптуры не может быть решена одинаково для всех территорий Западной Европы. Можно предельно обобщенно сказать, что на территориях, входивших в состав Римской империи — прежде всего в Италии и Южной Франции — можно предполагать прямые влияния античной монументальной скульптуры, то, что Э. Панофский называет субантичным стилем. В остальных регионах — Центральной и Северной Франции, Германии, Англии — скульптура развивается по пути монументализации малых форм — на ее стиль влияют прежде всего книжная миниатюра, резьба по слоновой кости и т.п.

Устойчивые места расположения скульптуры в зрелом романском стиле — портал и капители.

С XI в. начинается постепенное оформление входного портала как целостного ансамбля, включающего ряд обязательных элементов, которые перейдут и в готических портал. Тип романского портала Франции — т.н. перспективный портал (его западное Средневековье передает Владимиро-Суздальской школе зодчества), т.е. как бы наложенный на стену ряд вставленных друг в друга постепенно уменьшающихся арок. В портале декорироваться может прежде всего тимпан, потом — притолока (linteau), реже — откосы и простенки, а также лицевая сторона разделительного столпа — трюмо и архивольты перспективного портала.



Проблема синтеза архитектуры и скульптуры в романском храме предполагает изначальное подчинение скульптурной формы архитектурной. Скульптурный декор начинается с капителей, и уже в конце XI в. в ц. Сен-Бенуа-сюр-Луар появляются первые грубо-фигуративные капители с фигурами орнаментов. К ранней фазе формирования фасадного декора относится и скульптура архитрава ц. Сен Жан де Фонтен (1020 г.), изображающая Христа с ангелами.

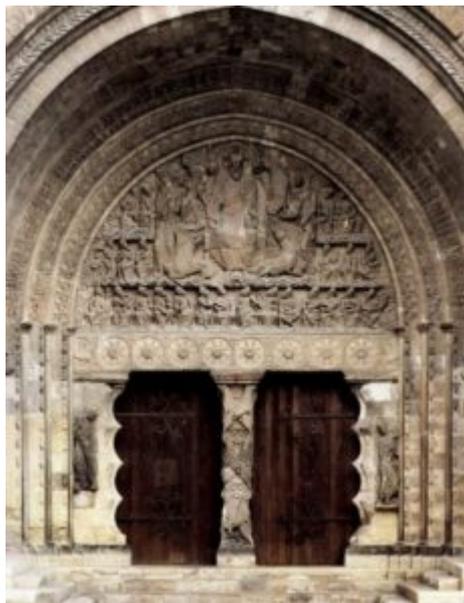
Первая репрезентативная композиция, вписанная в арку, появляется не в тимпане, а внутри **деамбулатория паломнической базилики Сен-Сернен в Тулузе**. Это мраморный рельеф, изображающий Христа в мандорле с символами евангелистов (ок. 1096, мастерская Бернарда Гильдуина), сделанный под явными влияниями каролингской резьбы по слоновой кости — на это указывают и небольшая высота рельефа, и тип лица Христа-Эммануила, и характер складок Его одежд. По обе стороны от Него расположены в арках два ангела и два апостола.

Сен-Сернен в Тулузе. Христос во славе с символами евангелистов

Первые скульптурные порталы оформляются не на западных фасадах, а в вестибюлях базилик. Главной композицией становится репрезентативная сцена в тимпане. Эмиль Маль указывает три возможных варианта тимпанной композиции в XII в. — Страшный Суд в разных вариантах или его центральная часть — Маэста (Христос во славе), Вознесение или Пятидесятница. Все они связаны с обострением интереса к апокалиптическим сценам и Второму пришествию (на него указывают события послепасхального цикла) около 1000 г. В это время на Западе начинает оформляться идея Чистилища (хотя само слово Purgatorium окончательно входит в лексикон с начала XIII в., по словам Ж.Ле Гоффа). Расположение на западном фасаде, на входе в церковь догматической композиции, связанной с темой Страшного Суда, приобретает здесь характер уже не пророческого видения, как в оттоновской миниатюре, а персонального интереса к участи каждой отдельно взятой души.

Стиль романской скульптуры меняется в зависимости от региона так же явно, как меняется тип здания в разных архитектурных школах.

Романские тимпанные композиции Франции



*Сен Пьер в Муассаке.
Христос-Судия в окружении
двадцати четырех
апокалиптических старцев*

Принято считать, что тимпанные композиции родились на юге Франции, и в числе первых Маль называет **тимпан клюнийской церкви Сен-Пьер в Муассаке** (ок. 1110-1120) с изображением Христа-Судии, окруженного 24 апокалиптическими старцами. Это второе видение Иоанна (Откр., 4). Этот же сюжет был представлен на западном фасаде базилики св. Петра в Риме. Эта композиция свидетельствует об уже сложившейся иерархии положения и масштабов — фигура Христа и стелющиеся вокруг нее фигуры символов евангелистов значительно превышает масштабно расположенные вокруг в вынужденных позах, с закинутыми головами и вывернутыми шеями фигуры старцев. «Абстрактная» экспрессия, связанная с акцентированием взгляда, жеста, немотивированной сложностью позы и вынужденностью ракурса, пришла из каролингской и оттоновской миниатюры, оттуда же пришел принцип подчинения фигуры архитектурной форме (мы видим здесь и увидим далее, как затесняются в угол тимпана, меняют размер и позу в зависимости от положения в тимпанном поле фигуры). На лицевой стороне разделительного столпа (трюмо) изображены чудовища, по-видимому,

персонифицирующие ад, на боковых его частях — пророки, в простенках, за зубцами, пришедшими из мусульманской архитектуры — апостолы Петр и Павел, созерцающие Судию. Фигуры пророков, держащих свитки, растянуты на всю высоту столпа, они изображены в сложных позах почти балетного перекрестного шага, с меланхолически склоненными головами (скрещенные ноги и разметанные, как в танце, по плечам прямые пряди волос будут отличительным признаком школы Лангедока — сравнить с так называемым **Шагающим Исайей из Суйака**). Маль считает, что на эту раннюю композицию повлияли миниатюры Сен-Северского апокалипсиса начала XI в. В Муассаке имеется также клуатр с украшенными фигурами апостолов столпами галереи.



*Сент Мари в
Суйаке. Пророк
Исайя*

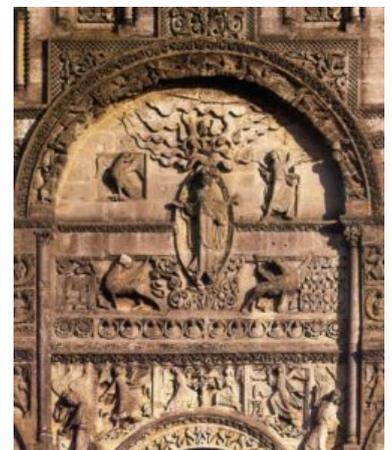


Сен-Сернен в Тулузе. Вознесение Христа; апостолы. Портал Мьежвиль

Еще один пример ранней южнофранцузской тимпанной композиции — **портал Мьежвиль южного рукава трансепта ц. Сен-Сернен в Тулузе** (ок. 1100). В достаточно свободной и пластичной манере здесь изображается Вознесение — Христос в позе оранта стоит посреди тимпана, по два ангела с каждой стороны поднимают Его под руки. Композиция кажется логичной и тектоничной, лица ангелов — почти греческие или ранневизантийские, драпировки положены хотя и обобщенно, но вполне естественно. Нескульптурность, вторичность этого рельефа обнаруживается лишь при ближайшем рассмотрении, если обратить внимание на то, что ангелы поддерживают не локоть или плечо Христа, а падающую складку одежды. Такие детали снова с очевидностью дают нам понять, что эта скульптура возникла, видимо, как подражание живописным памятникам.

Еще одно южнофранцузское Вознесение занимает почти всю плоскость **фасада собора в Ангулеме**

(первая половина XII в.). Христос изображен в окружении символов Евангелистов, вписанных в римские кессоны, островки классических орнаментов там и сям рассеяны по фасаду, 10 апостолов вписаны в медальоны, как раннехристианские портреты святых, двое стоят за контрфорсами фасада. Христос изображен возносящимся в позе оранта, сверху, из облачных оборок (таково скульптурное воспроизведение любимого мотива турецкой школы — облачной гряды) слетают ангелы, готовые принять Его. То, что здесь совмещается схема Вознесения с Видением Иоанна, показывает изначальную комплексность, сложность таких репрезентативных схем. Фасад расчерчен на геометрические ячейки, в которые вписаны фигуры, иногда, как ангел из тетраморфа, выступающие за пределы «неудобной» архитектурной рамы.



Собор Сен-Пьер в Ангулеме. Вознесение Христа

Центр и Запад. Бургундия



*Сент Мадлен в Везле. Интерьер.
Портал нартекса*

Вознесение часто бывает темой тимпана бокового портала, особенно в случае трехпортальной схемы, которая типична как для Центральной, так и для Южной Франции.

В бургундской церкви **Сент Мадлен в Везле** (до 1132) в центральном тимпане помещена сцена Пятидесятницы (или, по другим мнениям, Отправления апостолов на проповедь), в боковых — Вознесение и Поклонение волхвов нартексе (скульптура западного фасада пострадала во время Великой Французской революции и восстановлена Виолле-ле-Дюком в 1859 г.).

Общая программа ясна — начало земного пути Церкви через сошествие Св. Духа на апостолов. Центральный тимпан занят огромной фигурой Христа с повернутыми вбок коленями, распластанной по плоскости стены. Несмотря на статичность позы, Его мелко плиссированные одежды завиваются водоворотами, никак не связанными со строением фигуры. Человеческое лицо в бургундской скульптуре окончательно лишается всяких признаков не только индивидуальности, не только эмоций, но и выражения вообще, превращаясь, по словам Ладнера из образа в подобие Бога. Лик Христа — совокупность совершенно орнаментальных деталей, говорящих о бесконечной удаленности этого искусства от византийского почтения к любой человеческой внешности, возводящей ум к Первообразу. Как в IX в. Беда Достопочтенный говорит в комментарии к книге Бытия: «Стало быть, не телом, но разумом по подобию Божию сотворен человек» (это положение изменится лишь в готическую эпоху, когда философы шартрской школы вспомнят слова Иоанна Скота Эриугены «Душа — образ Бога, а тело — образ Души»), так и искусство 9-12 вв. воспринимает телесную оболочку как нечто, что можно легко исказить, орнаментализировать, придавать ей совершенно неестественные положения, ставить в зависимость от любой архитектурной формы и от той внешней динамики, которая свойственна любой, самой статичной композиции. Вытянутые

фигуры апостолов, на которых от ладоней Христа исходят лучи Св.Духа, уменьшаются в размерах ближе к углам тимпана. На притолоке и на внутреннем архивольте, расчерченном на полусегменты, размещены изображения тех народов, к которым пойдут проповедовать апостолы — это и собакоголовые — кинокефалы, и пигмеи, садящиеся на коня с лестницы, и панации с огромными ушами, и реальные народы — жители Мидии, Парфии, Фригии, Памфилии, Понта, Азии и все, перечисленные во II главе Деяний апостолов (Деян. 2:9-11). Внешний архивольт занят календарным циклом — знаками Зодиака, сценами трудов по месяцам и персонификациями времен года в медальонах. Эти два архивольта дают нам два образа мира — временной и пространственной, показывая географический ареал христианства и смену времен не только астрономического, но и литургического года. Трюмо занято фигурой Иоанна Крестителя (к несчастью, с утраченным лицом), держащего медальон с почти утраченным изображением Агнца. По этой фигуре можно судить о том, насколько далека скульптура Бургундии от реальных скульптурных прототипов. Фигура Иоанна практически лишена трехмерности, у нее почти нет профиля, романская скульптура только начинает «наращивать» объем скульптуры.

Не случайно О.Демус сравнивал скульптуру романской Бургундии с перегородчатыми эмалями.

Наиболее частая и разнообразно трактованная тема романских тимпанов — Страшный Суд. В связи с обостренным интересом к этой теме и теме Чистилища в начале XII в., каждая композиция предлагает свою трактовку темы, несомненно находящуюся под сильным влиянием богословия. Вопросы посмертной участи и возмездия отразились во многих сочинениях эпохи, в том числе и в «Светильнике» Гонория Августодунского. Интересно, что пессимистический взгляд на посмертную участь у Гонория (спасутся только дети до 3 лет и клирики и т.п.) практически соседствует по времени с трактатом Ансельма Кентерберийского «Почему Бог стал человеком?» об искупительной жертве Христа, которая настолько превышает меру грехов человечества, что ее хватит не только на всех грешников прошлого, настоящего и будущего, но и еще останется. Младший современник знаменитого Петра Дамиани, автора фразы о науке — служанке богословия и учения о неисповедимости Божьей воли (Бог способен сделать бывшее

небывшим), Ансельм выдвигает тезис «верую, чтобы понимать».



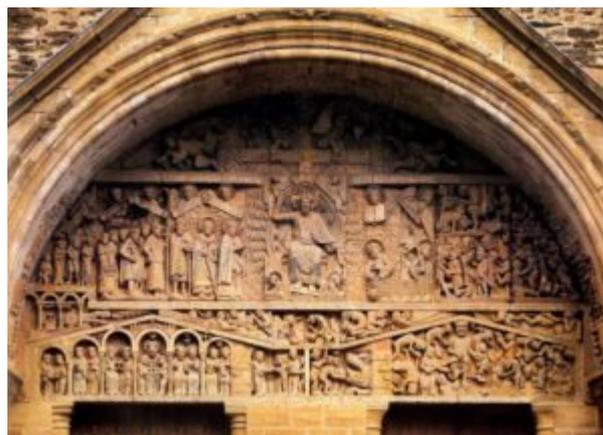
Сен-Пьер в Болье. Южный портал, тимпан. Страшный суд

В это переломное время (вспомним, что почти одновременно с вершинами романского стиля возникает готика) Гонорий — явно часть предшествующей эпохи, он дает всему простые и буквальные объяснения. Именно его тексты в силу их доступности и наглядности очень влияют на иконографию. Так, в **тимпане в Болье** (1120-30-е гг.) Христос-Судия представлен сидящим на троне, но с раскинутыми руками, как бы распятым. Эта странная поза объясняется фразой из «Светильника»: «Ученик: Каким явится Христос на Страшном Суде? Учитель: «На горе, таким, каким Он был на кресте». Последнее понимается буквально, и этот странный иконографический тип переходит в готическое искусство (Сен-Дени, Лан и др.).

Самая старая схема Страшного Суда — византийская. Она появляется в византийских рукописях в XI в. и включает 5 регистров, в т.ч. Сошествие во ад, Деисус и апостолов на 12 престолов, Престол уготованный, море и сушу, отдающих мертвых, шествие праведных в рай и грешных в ад и адские муки. Запад (если не считать тимпана в Муассаке, основанного, как мы уже сказали, на испанских влияниях), выбирает из этих тем самые наглядные — так, в Болье изображаются апостолы на престолах, мертвые, встающие из гробов, и

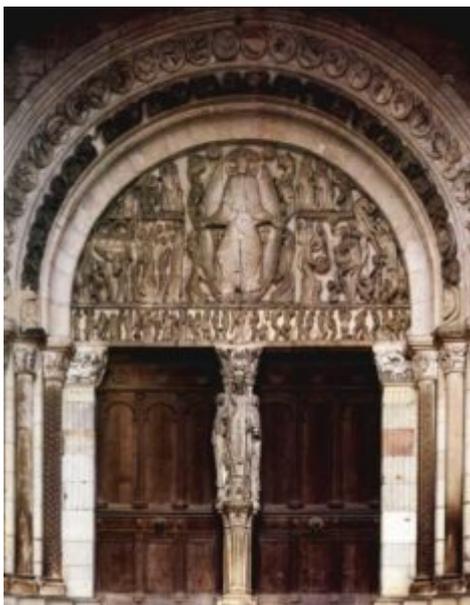
ангелы, спускающие за спину Христа огромный крест.

Самая «структурная» картина Страшного Суда представлена в **тимпане в церкви Сент-Фуа в Конке** (ок. 1130), сохранившем следы раскраски. Тимпан разделен на три регистра, представляющих ангелов, спускающих сверху крест, Христа с праведниками по правую руку и грешниками по левую и Лоно Авраамово и ад. Центр занимает фигура Судии на престоле, с непропорционально увеличенной верхней частью корпуса. Этот прием показывает, что мастер рассчитывал на неизбежные искажения фигуры при взгляде снизу — так в романское время обнаруживается расчет на «суждение глаза», который обыкновенно приписывается



Сент Фуа в Конке. Страшный суд.

итальянскому Ренессансу. Справа от Христа стоят праведники, над которыми ангелы держат бандероли с названиями добродетелей, образующие нечто вроде фронтонов. Слева от Христа царит хаос — бесы терзают грешников. Так же противопоставляется хаос и космос в левой и правой частях нижнего регистра. Лоно Авраамово представлено в виде правильной аркады, в которой восседают патриархи. Ад, вписанный в такой же фронтон, открывается пастью Левиафана, сквозь которую бесы проталкивают несчастных. Люцифер, восседающий на троне рядом с повесившимся Иудой, позой повторяет Авраама. Треугольные компартименты над фронтонами нижнего регистра заполнены персонажами в позах, продиктованных конфигурацией компартимента. Посредине — взвешивание души, слева от него — грешники, встающие из гробов, и, наконец, в самом левом компартименте — святая Вера, простертая перед почти горизонтально протянутой Десницей. За ней изображен алтарь с оковами над ним — напоминанием о тех узниках, что призвали св. Веру в темнице и были освобождены.



*Сен Лазар в Отёне.
Страшный суд*

Страшный Суд из *тимпана ц. Сен Лазар в Отене* (1125-45), выполненный (и подписанный) неким мастером Гислебертусом, несет явные следы влияния трактата Гонория. Центральная фигура Христа совершенно симметрично распластана по плоскости мандорлы, на притолке изображается восстание мертвых (уже заранее осужденных или оправданных (одних встречают ангелы, других — бесы); праведники были окрашены в цвета, обозначающие виды праведности — девственников, исповедников, мучеников — и указанные у Гонория). Слева от Христа помещается сцена Взвешивания души — одно из первых подобных изображений на Западе. Этот интерес к изображению бесов в искусстве, совершенно не свойственный Византии, на Западе существует задолго до XII в. — еще в начале XI в. Радульф Глабр описывает виденного им беса по всем правилам описания внешности в римской литературе. Вся притолка портала занята изображением воскресающих мертвых. Структура этого

бургундского портала связана не с иерархией регистров, как это было в Конке, а скорее с иерархией центр-периферия и право-лево. Фигура Христа занимает не центральный регистр в тимпане, а всю высоту тимпана. Пропорции фигур меняются в зависимости от высоты регистра и близости к центру, но всегда остаются сильно вытянутыми.

Прованс



Сен Жиль дю Гар. Западный фасад

Крайний юг Франции — Прованс — также вырабатывает свой собственный стиль в скульптуре, принципиально отличающийся от других. Бывшая часть Римской Галлии, Прованс имеет собственную Античность, поэтому скульптуры этого региона очень мало касаются принципы абстрактной экспрессии и примата архитектуры над скульптурой. **Фасады церквей Сен-Жиль-дю-Гар и Сен-Трофим в Арле** (вторая половина XII в.) украшены не просто перспективными порталами, но портиками, вынесенными

вперед на свободно стоящих классических пропорций колоннах, между которыми помещаются вполне пропорциональные фигуры святых, как ордер, так и изображение человеческой фигуры явно свидетельствуют о грамотном применении каждого элемента ордерного декора, каждой склад. В тимпанах Сен-Трофим и Сен-Жиль нет тесноты, выталкивания фигур в углы поля, искажения пропорций в зависимости от положения. Это свободно, в естественных позах, с большими пространственными зазорами расположенные в тимпанном простые композиции. Страшный Суд — тема центрального из трех порталов Сен-Жиль и единственного портала Сен-Трофим — сокращен до изображения Христа во славе, все подробности в виде ангельских сонмов и шествия праведников и грешников в Сен-Жиль вовсе отсутствуют, а в Сен-Трофим вынесены в архивольты и на притолоку. Судя по мягкости, многоплановости (в изображении Тайной вечери во фризе Сен-Жиль присутствует по меньшей



Сен Трофим в Арле. Страшный Суд

мере три плана!), пластичности в передаче драпировок, рельеф явно восходит к римской скульптуре времени Августа (вспомним, что Август много строил в Галлии). Типы лиц апостолов и святых, стоящих в нишах по сторонам порталов, восходит к римским и эллинистическим типам — пожилого философа, эфеба и даже (в изображении архангела Михаила) Афины.

Таким образом, стилистические особенности скульптуры влияют и на трактовку темы — бургундское многословие и иерархичности совершенно не приживаются на классическом юге.

Романские капители

Вторая устойчивая зона скульптурного декора во французских романских постройках — капитель опоры. Как правило, в случае использования обставленных с 4 сторон пилонов декорируется не капитель самого пилона, а капители приставленных полуколонн или пилястр.

Значительное место во всем корпусе капителей занимает классический тип — коринфский или композитный или его вариации.



Другой тип — историзованная капитель — начинает формироваться очень рано, уже в начале XI в. в испанских и французских постройках встречаются примитивно-фигуративные капители — неповествовательные. Они обыкновенно украшены одной фигурой, наложенной на орнамент. Таковы изображения персонификация свободных искусств и времен года в капителях из Ключи. Часто можно встретить и изображения фантастических животных. Например, **капитель из церкви Сен-Пьер в Шовиньи** украшена изображениями двух грифонов, терзающих грешника. Интересно, что у двух тел чудищ одна голова — она расположена как

*Сен Пьер де ла Тур в Шовиньи.
Дракон пожирает христианина*

раз на углу капители, где сходятся два профиля. Этот принцип формирования фасада на углу архитектурной формы из двух профилей очень важен как типично романский и повлиявший потом на древнерусскую владими́ро-суздальскую резьбу по камню, а также в самой Франции перешедший с капители в более монументальные памятники (*Ева из Отёна*).



Сен Лазар в Отёне. Ева. Музей зала капитула

Трапециевидная форма капители как нельзя меньше приспособлена к повествовательной композиции, однако развитие действия оказывается возможным. В



капителях из церкви Сен-Лазар в Отене действие разворачивается по всему недлинному периметру трапеции — заворачивают за угол ведущий осла *Иосиф из Бегства в Египет*, чье движение подчеркнуто орнаментальными «колесиками» под ногами всех персонажей, на другой отенской капители лицевая сторона занята сценой Встречи Христа и Магдалины, а процессия жен-мироносиц, оставив ее, также скрывается за углом, двигаясь к сидящему на торцовой стороне ангелу.

Сен Лазар в Отёне. Бегство в Египет

Сюжеты историзованных капителей весьма разнообразны, это могут быть не только повествовательные, но и аллегорические темы — такова «*Мистическая мельница*» из *Везле*, где Моисей насыпает зерно Ветхого Завета в воронку, а апостол Павел собирает в



Сент Мадлен в Везле. Мистическая мельница

мешок
перемолотую муку
Нового.

Персонажи скульптуры капителей имеют еще меньше шансов быть портретно или хотя бы индивидуально изображенными. Здесь, в этих небольших, но рассчитанных на понимание и узнавание сценках, закрепляется система атрибутов. Так, в капители из Отена, изображающей падение Симона Волхва, за ним, падающим с высунутым языком, как греческая Медуза, стоит паукообразный бес, а за св. Петром, узнаваемым исключительно благодаря своему атрибуту — гигантскому ключу — сам Христос, также узнаваемый только по крестообразному нимбу.

Декор всех капителей нефа обыкновенно представляет собой тщательно продуманную программу, так или иначе соотношенную со скульптурой портала.

Живопись романской Франции

Прежде всего необходимо сказать, что весь корпус романской живописи отчетливо делится на две обособленные линии — монументальную живопись и книжную миниатюру (если не принимать во внимание небольшое количество алтарных образов на дереве, появляющихся в Италии и Испании ко второй половине 12 в.).

Стилистически и иконографически эти линии во многом параллельны, но сами типы композиций и их роль в отношении целого — архитектурного ансамбля или кодекса — очень различны.



*Берзе-ла-Вилль.
Передача Завета*

В романской живописи и скульптуре центральное место занимали темы, связанные с представлением о безграничном и грозном могуществе божьем (Христос во славе, «страшный суд» и т. д.). В строго симметричных композициях безраздельно доминировала фигура Христа, значительно превосходящая по размерам остальные фигуры. Более свободный и динамичный характер принимали повествовательные циклы изображений (на библейские и евангельские, житийные, изредка — исторические сюжеты). Для романского стиля характерны многочисленные отклонения от реальных пропорций (головы и кисти рук непропорционально велики, одежды трактуются орнаментально, тела подчинены абстрактным схемам), благодаря которым человеческий образ становится носителем преувеличенно экспрессивного жеста или частью орнамента, нередко не утрачивая при этом напряжённой духовной выразительности. Во всех видах романского искусства часто существенную роль играли узоры, геометрические или составленные из мотивов флоры и фауны.

Существующие образцы романской живописи включают в себя украшения

архитектурных памятников, такие как колонны с абстрактными орнаментами, а также украшения стен с изображениями висящих тканей. Живописные композиции, в частности повествовательные сцены по библейским сюжетам и из жизни святых, также изображались на широких поверхностях стен. В этих композициях, которые преимущественно следуют византийской живописи и мозаике, фигуры стилизованы и плоски, так что они воспринимаются скорее как символы, чем как реалистические изображения. Мозаика, точно так же как и живопись, была в основном византийским приемом и широко использовалась в архитектурном оформлении итальянских романских церквей.

Живопись романского периода — явление исключительно разнородное. Ко второй половине 11 в. уже вполне оформились национальные школы архитектуры и монументальной скульптуры, однако говорить о сложении единого национального стиля в живописи (прежде всего монументальной) можно далеко не всегда. Самые большие трудности возникают с классификацией монументальной живописи — если учесть, что в большинстве случаев главная проблема интерьера романской постройки — проблема освещения, возможностей для росписей храмов немного. Поэтому основной корпус памятников монументальной живописи составляют итальянские, несколько меньше — испанские памятники. Во Франции и Германии памятники монументальной живописи встречаются, но говорить о сложении устойчивой традиции нельзя. Еще меньше можно говорить о романском витраже, несмотря на появление в 12 в. довольно значительного количества памятников, витражная живопись традиционно связывается с готическим стилем (реформа техники витража — изобретение фигурных рам, приписываемое аббату Сугерию, навсегда связало витраж с архитектурной практикой и эстетической теорией готики).

Традиционное стилистическое разделение живописных памятников позднего 11 — 12 вв. на бело- и синефонные связано с двумя мощными стилистическими и иконографическими влияниями на Западную Европу. Синие фоны традиционно связываются с Византией (и, следовательно, Италией как проводницей ее влияний), белые — с Британскими островами.

Технически монументальная живопись 11-12 вв. — живопись по-сухому, фреской ее можно назвать только условно (первым мастером, возродившим технику античной живописи по сырой штукатурке, считается римский живописец конца 13 в. Пьетро Каваллини). Мозаика встречается в Риме (на основе местных традиций), в Венеции и на Сицилии (куда она импортируется из Византии), небольшое количество довольно типовых мозаик украшает интерьеры и экстерьеры тосканских церквей, но никогда не переходит в заальпийскую Европу (исключительный случай — попытка аббата Сугерия в середине 12 в. украсить мозаикой фасад базилики Сен-Дени).

Устойчивые места помещения живописи в однозначны, как для скульптуры. В Италии расписываются нефы, апсиды, своды крипт, во Франции и Испании — апсиды, реже участки стен, очень редко — своды центрального нефа, в Германии иногда по оттоновской традиции фрески занимают всю поверхность стены нефа и всю высоту

апсиды.

В отношении тематики, как монументальной живописи, так и книжной миниатюры, бесконечно разнообразной и с трудом поддающейся любой классификации, мы примем как возможный способ упорядочивания два условных термина — «антикварианизм» (термин Э. Китцингера) — сознательное обращение к местным ранним образцам, и «церебральная иконография» (термин А. Грабара) — иконографическое творчество на базе взаимоналожения уже известных схем. Оба эти приема известны нам

по искусству каролингского и оттоновского времени.

Франция

Крупнейший заальпийский повествовательный цикл — расписанный около 1100 г. **свод базилики Сен-Савен-сюр-Гартамп в Пуату**. Это белофонная фреска, сделанная под явными английскими влияниями, с подробно, в 4 регистра пересказанной историей от Сотворения мира до Моисея, видимо, испытавшая влияние попавшей на континент после 1066 г. английской рукописи (характерная английская черта — изображения ковчега Ноя в виде викингского корабля).



Сен-Савен-сюр-Гартамп. Общий вид росписи свода

Миниатюра

Искусство книжной миниатюры романской эпохи особенно значимо потому что именно по нему, а не по практически не сохранившейся монументальной живописи, можно изучать историю изобразительного искусства Средних веков, обнаруживать различные стилевые направления, следить за развитием иконографии различных сюжетов и даже находить отражение различных событий политической и духовной жизни средневековой Европы.

Франция

В начале X века вместе с упадком центральной власти (вследствие норманнских и сарацинских вторжений) наступает упадок больших каролингских живописных школ. В 910 г. в Клуни было основано бенедиктинское аббатство, что явилось важным событием в истории европейской книги. На протяжении средневековья именно бенедиктинцы целенаправленно занимались перепиской и хранением книг.

Нужно отметить большую мобильность монахов-книжников: они легко снимались с

места, чтобы поработать в каком-либо ином аббатстве. Монастыри обменивались мастерами, и таким образом книжное искусство было подвижно и восприимчиво к разнообразным влияниям. Так, в X в. Аббон, аббат Флери — знаменитого центра книжного производства во Франции — долгие годы провел в английском аббатстве Рэмси, и потом он и его преемник постоянно заказывали книги в Англии, переживавшей в то время расцвет миниатюрной живописи.

В XI веке иллюминирование на территории нынешней Франции находилось под влиянием соседних регионов, таких как Оттонов на востоке, англо-саксонское иллюминирование на севере и западе и испанское — на юго-западе. После первой волны византийского влияния, прибывшего во Францию благодаря крупным монашеским реформам и в первую очередь Ключийскому аббатству, чистые и оригинальные стили развиваются в нескольких частях Франции.

В миниатюрах появляются многофигурные композиции и новый удлинённый тип человеческой фигуры с напряжённым взглядом.

Ключни

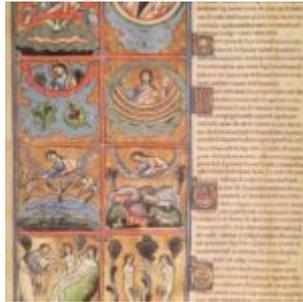
Первое византийское влияние видно в нескольких редких рукописях, сохранившихся в скриптории аббатства Ключни. В каждой из них видно это влияние, но, вероятно, оно связано с римскими или Монтекассинскими мастерскими. Это Лекционарий из Ключни, Трактат Святого Ильдефонса из Пармской библиотеки Дворца (Ms. 1650), а также отдельная миниатюра из Музея искусств Кливленда, извлеченная из древней и, вероятно, роскошной Библии. Согласно письменным источникам, итальянские художники могли быть и выходцами из Германии (оттоновские традиции). Тем не менее, эта первая волна имеет ограниченное влияние, а вторая волна появляется в конце XII века, где романская иллюстрация развивается в других монастырях Ключни в центральной и юго-восточной Франции. Самой известной из них является Библия Сувиньи (Библиотека Миллса, Ms.1), которая принадлежит к группе библейских рукописей, в которой также выделяется Библия муниципальной библиотеки Лиона (Ms.410-411). Другие рукописи, иллюстрированные под влиянием византийского искусства можно найти в Отёне, Клермон-Ферране, а также на юге Франции, например, в лекционарии аббатства Монмажор (BNF, Lat.889).



Миниатюра из Библии, Музей искусств Кливленда



Лекционарий из Клуни, Пятидесятница, л.79v



Библия из Сувињи. Сотворение мира



Библия из Сувињи. Жизнь Давида. Конец 12 века. Муниципальная библиотека,
Мулен. Франция. MS.1, f.93

Нормандия

На протяжении большей части XI века иллюминирование в Нормандии во многом зависит от англосаксонских рукописей. По-настоящему оригинальное искусство развивается в конце XI — начале XII века. Оформление книг сконцентрировано на рисовании историзованных инициалов, созданных с помощью пера и усиленных цветами. Персонажи изображены запутанными в растительных украшениях. Одним из старейших примеров является библия Вильяма Сен-Кале (Библиотека собора в Дареме, ms.A.II.4), датированная около 1096 г. и поступившая из безымянной нормандской мастерской. Кульминацией этого стиля является рукопись комментария к Исаии Эксетерскому (Бодлеанская библиотека, Ms.Vodl.717), созданная в скриптории Жюмьежского аббатства художником по имени Уго Пиктор. С 1130-х годов этот оригинальный стиль исчезает, и нормандские рукописи черпают вдохновение в Пуату или Англии, как в случае с Евангелием из Сен-Мартен де Се (Епархиальная библиотека Се, ms.5).



Библия Гийома де Сен-Кале. Дарем, ms.A.II.4



Комментарий к Исае. Буквица U от Уго Пиктора

Пуату и долина Луары

Регион, охватывающий Пуату, Анжу, Мэн и Турен, также испытал появление стиля, который развился в области иллюминирования как фреска между концом XI века и 1170-х гг. Этот стиль, вдохновленный каролингской иллюминацией, характеризуется очень стройными фигурами с длинными лицами и очень динамичной организацией сцен. Три рукописи о жизни святых характерны для этого стиля в 1075-1100 гг: Жизнь святого Радегонда (BM Potiers, ms.250) из Пуатье, Жизнь святого Мартина Турского, украшенная пером (Библиотека Тура, Ms.1018) и Жизнь святого Обена (BNF, NAL1390) из Анжу. Этот стиль распространяется и в следующее столетие на прилегающие районы, вероятно, в результате перемещения художников из одного скриптория в другой. Это можно увидеть в рукописи из аббатства Мон-Сен-Мишель (Библиотека Авранши, ms.210), украшенной в 1160 г. перьевыми рисунками в стиле, сочетающем

английские влияния.



Жизнь святого Мартина Турского., Святой Мартин воскрешает повешенного



Жизнь святого Обена д'Ангера. Святой Обен, благословляющий верующих



Рукопись из Мон-Сен-Мишель. Дар герцогини Гоннор, f.23v

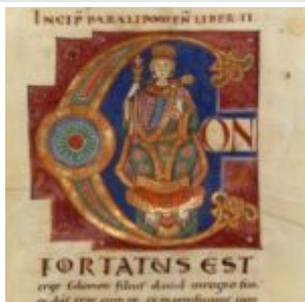


Сцены из жизни святого Радегонда

Лимож

Столица Лимузена является местом двух важных религиозных центров в романский период: аббатство Святого Марциала и собор Сент-Этьен. Под влиянием клюнийской реформы в итало-византийском стиле и искусства соседнего Пуату, Лимож стал основным центром романского иллюминирования. Самая известная рукопись — Вторая Библия Св. Марциала, созданная около 1100 года, к которой можно добавить сакраментарий Сент-Этьена, художник которого иллюстрировал и первую рукопись.

Другой художник второй рукописи также способствовал украшению Библии Сен-Ирьё (библиотека Сен-Ирьё-ла-Перш).



Вторая Библия Святого Марциала, Инициал С, Царь Соломон



Инициал L из Библии Сен-Ирьё



Сакраментарий св. Стефана Лиможского , въезд Христа в Иерусалим

Северная Франция

Нынешний север Франции, включая Пикардию, Артуа, Камбрезис, Эно и Южную Фландрию, имел большое количество активных центров производства рукописей в течение романского периода. Первая рукопись, действительно перенявшая новый стиль, — *Liber floridus*, написанная в Сент-Омере около 1120 года. Однако регион находился под непосредственным влиянием как искусства Англии, так и искусства Мосана. Мастер Ламбетской Библии, приехавший из Англии, переезжает в этот регион, чтобы в 1140-х годах исполнить украшения в Евангелии Лиссии, которое сохранилось лишь фрагментом (Историческое общество Авен-сюр-Хелп). Другой иллюминатор, непрофессионал британского происхождения по имени Феликс, переехал в аббатство Корби, где он украшал несколько рукописей в 1160-х годах. Однако не все иллюминаторы черпают свое вдохновение из ничего. Миниатюры из «Второй жизни святого Аманда» (Valenciennes Library, Ms.501), датируемые около 1153 годом из аббатства Валансьен, непосредственно вдохновлены итало-византийским

стилем. Третье Житие Аманда (BMV Ms.500), написанное через 20 лет, содержит больше цветов на ограниченном пространстве.



Liber floridus, Антихрист на Левиафана



Евангелие Лиссии, святой Иоанн



Житие св. Аманда

Королевские владения и Шампань

Сердце королевства Франции не отличается в романский период большим производством и особой оригинальностью в области иллюминирования. Активность ограничена несколькими активными центрами в течение коротких периодов. В Шартре создано несколько рукописей в течение первой половины XII века, где развился личный стиль. Самой важной из этих рукописей является большая Библия, датируемая 1150 годом (BNF, Lat. 55 и 116), которая повторяет некоторые мотивы из витражей собора Нотр-Дам в Шартре. Скрипторий аббатства Сен-Дени известен только по несколькими разбросанными рукописями. Шампань же известна по более важным произведениям — группой монументальных Библий, наиболее известной из которых является Библия капуцинов (BNF Lat.16743-16746), датированная 1170-1180 годами. Эта Библия показывает как влияние мозаик, видимое также в старых витражах собора Труа, а также и в английских рукописях, а точнее в скриптории Сен-Албана. Вторая группа Библий, датированная концом XII века и также оформленная под влиянием

Англии, знаменует собой переходный этап между романским искусством и ранней готикой. Самым известным манускриптом из этой группы является Библия Manerius (Библиотека Сент-Женевьев, Ms.8-10).

Цистерцианское иллюминирование

В то время как цистерцианский орден процветал и распространялся по Франции, выступая за возвращение к строгости монашеской жизни, скриптории его главных аббатств произвели некоторые из лучших рукописей того времени в собственном стиле. В аббатстве Сито художник сочетает как элегантные представления, так и вдохновение, извлеченное из элементов повседневной жизни, в основном из исторических писем: он участвует в исполнении Библии Этьена Хардинга, которая дала ему его имя (Мастер Библии Стивена Хардинга) или рукопись Толкований на Иова, а также под влиянием многих других цистерцианских скрипториев. Критика Бернарда Клервосского была направлена против роскоши в оформлении рукописей, — возможно, поощрялось развитие чисто декоративного освещения, которое достигает в цистерцианских мастерских большого распространения в растительном орнаменте. Этот орнамент иногда бывает многоцветным, но также и монохромным, как в серии из трех Библий под влиянием Клерво: Великая Библия Клерво, Библия Шомона (Муниципальная библиотека, Ms.1-5), Библия Селестинцев (Библиотека Арсенала, 578 и Российская национальная библиотека).



Толкование на Иова, Сито



Великая Библия Клерво, инициал I



Библия Стивена Хардинга, царь Соломон

Очень интересны некоторые провинциальные школы, особенно юга Франции, где возникла совершенно особенная традиция. Одним из самых характерных памятников является **Сен-Северский**



Апокалипсис Сен-Севера. 4 всадника
Апокалипсиса. 108v — 109r. 1047 г.

апокалипсис (середина XI в.). В нем можно увидеть, пожалуй, самых выразительных во всем европейском искусстве четырех всадников Апокалипсиса.

Апокалипсис Сен-Севера — одна из рукописей Комментария на Апокалипсис Беата Льебанского, написанного около 786 г. Рукопись была создана в 1047 году в скриптории аббатства в Сен-Севере, отсюда название. Ныне хранится в Национальной библиотеке Франции в Париже (MS lat. 8878). Сен-Северская рукопись Комментария Беата — яркий образец книжной миниатюры в искусстве средневековой Западной Европы.

Для этой школы характерны очень яркие, насыщенные краски, некоторая примитивность рисунка и при этом необычайная экспрессия. Сен-Северские миниатюры сродни изображениям ада на порталах романских соборов.

1. https://fr.wikipedia.org/wiki/Enluminure_romane#France
2. Искусство Средних веков [Электронный ресурс] : всего более 3000 изображений, 200 страниц текста / авт. текста А. В. Пожидаева. — Москва : DirectMedia Publishing Ltd., 2006-. — 12 см.
3. Томан Р. Романское искусство. — ПОСМОТРЕТЬ!!!