

Архитектура

Романская архитектура Франции

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 главнейшей из романских построек Бургундии — третьей базилики св. Петра в Ключни.

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 постройки) — это связано, прежде всего, с проблемой освещения интерьера, наличием эмпор — галерей второго яруса, и соотношением высоты центрального и бокового нефов.

Бургундия

Монастырь Ключни 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 ключнийские постройки приобретают уже в начале 11 в.

Третья и последняя перестройка ключнийской 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 Ключни-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

Романский стиль в Европе. Архитектура, скульптура, живопись, книжная миниатюра | 2

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 — $1 \times 6 \times 28$, 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 Ключи с Римом (*altera Roma* восог — «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 «прочесть» 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 Ключи 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 Ключи 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 предстают 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 Ключи, 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 Ключни-III обрушились своды, были выстроены новые уже с аркбутанами и отдельно стоящими контрфорсами).

Ключнийская традиция не вылилась в жесткое однообразие построек. «Дочерние» базилики Ключни — 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).

Ключнийцы, 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 Ключни — 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-Фуа в 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-Марсьаль 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,

Романский стиль в Европе. Архитектура, скульптура, живопись, книжная миниатюра | 4
как трехъярусная (за счет крипты) Сен-Бенинь в Дижоне и Сент-Этьен в Невере.

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 паломничеств 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 бежит из родного монастыря с двадцатью последователями и основывает аббатство Сито (лат. Цистерциум), 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), Elemosуна (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. вводит 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 Понтинья 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 и романской Англии

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 Ключни-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 нефзах 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, 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.

Романская архитектура Англии почти не существовала как самостоятельное явление до 1080 г. Традиция была единовременно и в готовом виде импортирована из передовой Нормандии после похода Вильгельма Завоевателя в 1066 г. Таким образом, Англия сразу стала частью одной из самых инициативных школ романской архитектуры. Однако сейчас адекватно судить о романском строительстве мы можем большей частью по планам, т.к. большинство романских построек были заново перекрыты готическими сводами. Для Англии характерны цистерцианские планы с

квадратной апсидой, почти полное отсутствие скульптуры, большой масштаб (до 18 травей, 170 м), длинная восточная ветвь креста, т.к. церковь здесь часто являлась одновременно и приходским и монастырским храмом, и необходимо было иметь достаточно просторный хор для монахов, которые не должны были стоять вместе с мирянами, и — что самое важное — унаследованный от нормандских храмов самый передовой тип перекрытия — нервюрный свод. Англия, таким образом, сразу начинает свой путь с самой высокой точки развития романского стиля — с готового нервюрного крестового свода.

Единственный полностью выдержанный в романском стиле английский собор — собор в Дареме (1096-1133). Он построен из привозного белого нормандского известняка, Его прототип — ц. Сент-Трините в Кане, однако он сразу спланирован полностью сводчатым (центральный свод перекрыт нервюрами уже в 1130 г., за 7 лет до начала перестройки Сен-Дени!). В прямоугольных капеллах трансепта видны влияния цистерцианцев и Ключи-II, в чередовании опор (впрочем, без связанной системы) — влияния Нормандии. Специфически английское восприятие форм выражается в орнаментах, наложенных на плоскость колонн и на нервюры — на те конструктивные части скелета здания, которые во Франции имели только ордерный, но никогда не орнаментальный декор. Фасады английских соборов также имеют своеобразный нормандский «двуслойный» декор — наложенные слепые арки и ниши. Таков фасад собора в Или (1080-1180), увенчанного двумя малыми башнями с доминантой квадратной башни над средокрестием (ее интерьер перекрыт готическими веерными сводами в 14 в.).

Крепостной облик снаружи имеют и перекрытый деревянной кровлей собор в Питерборо, и перестроенный в готическое время собор в Нориче. Интересно, что в Нориче и Саутвелле аркады эмпор имеют ту же высоту, что и нижние аркады опор — импортное традиция всегда связано с изменением пропорций и декора.

Архитектура Аквитании

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.

Строительство собора в Ангулеме начато в 1005 г. Это однефная базилика, по всем четырем травеям 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 перекрыта куполом. Внутренние опоры — не 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 паломничеств оформилась архитектурная школа Пуату — западной части каролингской Аквитании, с древней, еще меровингской столицей в Пуатье, через которую проходил паломнический путь 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 (см. Романская живопись). Не разделенный аркадами «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 тромпах — 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). 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 могут быть разные — например, в ранних Сент-Илер в Пуатье (1025-49) и Сант-Радегонд (1090) низкие своды в 12 в. приподняты на трюмах — 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). 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 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 оратория Жерминьи-де-Пре. Для овернских базилик (Нотр-дам-дю-Пор в Клермон-Ферране середины 12 в., ц. в Иссеуре, Сен-Нектэр, Сен-Сатурнен позднего 11 в.) характерен довольно невыразительный, 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 архитектура Италии

По сравнению с Францией романская Италия представляет собой еще более широкий спектр разнородных влияний. Как понятие «итальянский язык» появляется только в 19 в., так и понятие «итальянская архитектура» включает в себе совершенно разнородные явления — от экспериментов со сводами в Северной Италии до вариаций ордера в Тоскане, продолжения традиции раннехристианских построек в Риме, византийских влияний в Венеции и цитирования арабских архитектурных приемов на Сицилии. Поэтому мы рассмотрим последовательно эти, в сущности, довольно слабо связанные между собой школы.

Общие черты романской архитектуры на Аппенинском полуострове — по-разному проявленная в разных регионах связь с классическим прошлым, преобладание городских соборов, сохранение с раннехристианских времен отдельно стоящих баптистериев, включение в соборный комплекс кампанил — отдельно стоящих колоколен.

Северная Италия — Ломбардия и Эмилия

В разделе «Первое романское искусство» мы рассмотрели начало процесса сложения типа сводчатой базилики в Италии 10-11 веков.

Начало зрелого романского стиля в Северной Италии принято связывать с перестройкой большей части церковных зданий после разрушительного землетрясения 1117 г. После этого многие постройки планируются сразу сводчатыми (на впадушенных нервюрных сводах со связанной системой), некоторые остаются плоско покрытыми по центральному нефу. Как правило, несмотря на постоянный приток паломников, итальянские романские постройки не получили развитых восточных окончаний с обходами и венцами капелл. Реликвии остались в криптах, где они находились с раннехристианских времен, крипты сохранились в Италии дольше, чем во всей остальной Европе. Восточное завершение состоит, по византийскому образцу, обычно из трех апсид.

Образцом для школы Северной Италии, подобным Ключи в Бургундии, стала ц. Сант Амброджо в Милане. Старейший храм, хранящий с 5 в. останки св. Амвросия, епископа Медиоланского, место коронования сначала лангобардских королей, потом германских императоров стальным венцом из гвоздя Распятия, перестраивался неоднократно — в 8 в. после лангобардского нашествия, в середине 11 в., когда город стал коммуной, и, наконец, после землетрясения 1117 г. Он построен, как большинство ломбардских церквей, не из местного камня, а из аллювиального кирпича со стукowymi декоративными элементами. Это простая, без трансепта, трехапсидная базилика, с эмпорами, на мощных столпах, обставленных полуколоннами классических пропорций, чередующихся с простыми круглыми колоннами. После землетрясения она сразу спланирована сводчатой и перекрыта к 1196 г. крестовыми нервюрными сводами. Нервюры в Италии не полукруглые в сечении, как во Франции, а мощные, квадратные в сечении «costoloni» — ребра, придающие своду не готическую легкость птичьего скелета, а чувство романской меры и весомости. Это крестовые впадушенные — т.е. чуть приподнятые от пят арок дополнительным вертикальным отрезком архивольта своды. Интерес к нервюрным сводам зарождается по всей Европе к середине 11 в., и нартекс Сант Амброджо был ими перекрыт уже в 1098 г. Здесь используется связанная система, позволяющая максимально выигрышно распределить вес сводов центрального нефа. Романские базилики Италии никогда не будут слишком высокими — стремление к соразмерности частей для Италии гораздо важнее французского стремления к высотности. Над средокрестием возведен восьмичастный купол на тромпах. Такой план станет типовым для Северной Италии. Специфика Сант Амброджо — наличие атриума как уже очень архаичного элемента, и двух колоколен — колокольни монахов (конец 10 в.) и каноников (пер. пол. 12 в.), поставленных по сторонам западного фасада, но не ставших его частью. Фасад открывается в атриум аркадой нартекса и аркадой второго яруса — воспоминанием о каролингском вестверке. Скульптурный декор Сант Амброджо представляет собой прежде всего фигуративные капители, в интерьере стуковые, в атриуме мраморные, а также епископскую кафедру, алтарную преграду и киворий — надалтарную сень, покрытую стукowymi рельефами. Такой набор

Романский стиль в Европе. Архитектура, скульптура, живопись, книжная миниатюра | 10

декоративных элементов тоже станет типичным для интерьеров романских храмов Италии.

Также сразу сводчатыми спланированы и Сан Микеле в Павии (1117-1155) и собор в Парме (после 1117), перекрытые при перестройке вспарушенными сводами. Они, в отличие от Сант Амброджо, имеют трансепты с прорезанными в толще стены квадратными в плане капеллами и результат французских влияний — маленький клересторий над эмпорами. В обеих сохраняются неглубокие крипты, образованные за счет подъема уровня восточной части храма (т.н. ломбардский высокий хор, прототип его — приподнятая в 7 в. над обнесенной обходом гробницей апостола алтарная часть базилики св. Петра), открытые в результате тремя аркадами прямо в центральный неф.

Обе постройки выходят западными фасадами на городскую площадь (Пармский собор является частью комплекса, включающего также кампанилу и полуготический восьмигранный снаружи и шестнадцатигранный внутри баптистерий). В их внешнем декоре появляется новый принцип — на смену плоским ломбардским арочкам-лезенам приходит сквозная арочная галерея в толще стены. Кроме того, фасады решены как экраны, превышающие по ширине реальный размер нефов и за счет боковых выступающих контрфорсов загораживающих от зрителя боковые части базилики. Входы в Сан Микеле оформлены как три французских перспективных портала (правда, вместо многофигурной тимпанной композиции там только вписанные в тимпан одинокие фигуры архангелов), Пармский собор открывается на площадь двухъярусным выносным крыльцом на колоннах — типичным способом оформления входа для Северной Италии.

Без сводов над центральным нефом спланированы Моденский собор (архитектор Ланфранко, 1099-1184), первоначально плоско перекрытый и получивший своды центрального нефа лишь в 15 в. и базилика Сан Дзено в Вероне (1123-35), построенная под влиянием Ланфранко и перекрытая по центральному своду стропилами с трехлопастным деревянным навесным потолком (так в 13 в. проявилось подражание французской готике). Фасады этих двух построек покрыты фризовой и сплошной резьбой мастеров Вильгельма и Никколо (см. Романская скульптура). Рядом с обеими церквями помещены квадратные в плане колокольни, завершенные впоследствии готическими шатрами.

С конца 11 в., после Первого крестового похода (1096-99) в Северной Италии, а позже и по всей Европе распространился новый тип постройки — ротонда с обходом, явно восходящая к иерусалимской ротонде Гроба Господня. Такие планы имели позднеримские мавзолеи 4 в. (Елены, Констанции), однако их активное воспроизведение связано с влияниями единственного в своем роде Мавзолея — иерусалимского храма Воскресения. В течение 12 в. строятся ротондальный старый собор в Брешии, ц. Сан Томмазо а Лемине (Сан Томе) в Альменно и ставшая в 1169 г. резиденцией госпитальеров ротонда Сан Пьетро в Асти.

Ломбардская архитектура и в период зрелой романики оказывает значительное влияние на соседние области. На основе заимствований из североитальянской

архитектуры и собственного опыта осмысления ордера складывается оригинальная тосканская архитектурная школа.

Ареал политических влияний Тосканы в 11-12 вв. очень широк. Почти вся Италия становится к 12 в. доминионом Матильды Тосканской (ум. 1115), защитницы папства от императора, соратницы Григория 7 Гильдебрандта, покровительницы искусств и Болонского университета. Влияния сильнейшей из морских держав этого периода — Пизы — после победы 1062 г. над сарацинами при Палермо распространяется вплоть до завоеванной ими Сардинии. Пизанский торговый флот везет крестоносцев в Иерусалим во время 2 крестового похода.

Романская архитектура Тосканы отчетливо делится на две школы — пизанско-луккскую и флорентийскую. Обе связаны с активным использованием ордерных элементов, но в первом случае ордер используется как набор отдельных элементов внутри средневековой системы пропорций, во втором — т.н. инкрустационном стиле — употребление ордера связано с попыткой возрождения классической пропорциональной системы. Не случайно архитектурные Флоренции 11-12 вв. считаются памятниками Проторенессанса, предвестниками итальянского Возрождения.

Заложенный в Пизе после победы при Палермо в 1063 г. соборный комплекс включает 4 элемента — собор (архитектор Райнальдо, осв. 1118), баптистерий (архитектор Диотисальви, ротонда с коническим куполом внутри, также имеющая образцом иерусалимский храм Воскресения — 1153), кампанилу — «падающую башню» (архитекторы Вильгельм из Инсбрука и Бонаннус Пизанский, 1174) и кладбище — Кампо Санто, заполненное землей, привезенной из Иерусалима пизанским флотом в качестве балласта (отсюда название — Святое поле), сооружение, относящееся уже к готической эпохе (1278, перестроено после чумы 1340-х гг.). Плоско перекрытый собор, состоящий как бы из трех составленных Т-образно базилик, пересекающихся в средокрестии, увенчанном эллиптическим куполом на восьмигранном тамбуре неправильной формы, украшен 5-ярусной аркадой, плоской в зоне порталов и объемной в верхних ярусах (совершенно антиримский, атектоничный подход к оформлению плоскости фасада). Здесь, в отличие от Ломбардии, аркада становится не частным элементом декора, а основной архитектурной темой. Колонны, часть из которых античная, стоят слишком близко друг к другу для того, чтобы аркада приобрела классические пропорции. Кроме того, пропорции колонны произвольно сокращаются к углам фронтона — такое насилие над ордером немыслимо в классической ордерной системе. Использование полосатой, мраморно-серпентинной бело-зеленой кладки, согласно Конанту, восходит к римской технике опус микстум и будет унаследовано тосканской готикой. Другие устойчивые декоративные элементы — инкрустации в раннехристианской технике набора орнаментов из обломков цветных мраморов — опус сектиле — и декоративные кессоны, вписанные в плоские арки фасадов. Интересно, что кессон, в Древнем Риме декорировавший внутренние поверхности сводов и куполов, здесь стал одиночным мотивом, совершенно поменяв способ соотношения с архитектурой. Апсида собора украшена золотофонной мозаикой.

К этой же школе, но со своими местными особенностями, принадлежат постройки соседней Лукки — собор Сан Мартино, ц. Сан Микеле ин foro, Сан Фреддиано и др. Луккские фасады с аркадами носят еще более декоративный характер, резной и инкрустированный декор распространяется на всю плоскость фасада, занимая даже поверхность стволов колонн, часто имеющих причудливые, витые, сдвоенные или завязанные узлом формы. Мозаика в Сан Фреддиано выходит на внешнюю поверхность фасада. В нартексе Сан Мартино появляется объемная скульптура на консолях — приставленная к стене конная статуя св. Мартина с нищим. Фасад Сан Микеле прорезают два готических окна-розы — одно в тимпане, глухое, второе открывается в чистое небо, прорезая высокий аттик.

Таким образом, очевидно, что пизанско-луккская школа создает из классических ордерных и других заимствованных элементов собственный декоративный стиль, слабо связанный с их первоначальным местом исходной архитектурной системе.

Постройки флорентийского «инкрустационного стиля» (он назван так в связи с облицовкой фасадов зданий двумя типами мраморов — флорентийским «пьетра серена» — «светлым камнем» и темно-зеленым «верде ди Прато») демонстрируют совершенно другой набор приемов. Баптистерий Сан Джованни во Флоренции (1066-1150), ц. св. Апостолов в Сан Миниато аль Монте (1013-1063), фасад Бадии во Фьезоле (втор. половина 12 в.) явно апеллируют не только к декоративным элементам, но и к типам планов и пропорциям построек раннего христианства — восьмигранного баптистерия, базилики на колоннах, с наложенными классическими аркадами нартекса и классических форм фронтоном, или аркады, пришедшей из светской архитектуры, например, с фасада дворца экзархов в Равенне. Эти классические пропорции и ритм аркады на колоннах три столетия спустя будут использоваться еще одним флорентийцем — Филиппо Бруннелески — в одной из его первых построек — лоджии Невинных во Флоренции (1400-е гг.). В 15 в. во Флоренции возникает предание о римском происхождении баптистерия Сан Джованни и его непосредственном прототипе — Пантеоне. В памятниках инкрустационного стиля действует еще один вполне классический принцип — уменьшение объемности ордера снизу вверх, его «облегчение» от полуколонн первого яруса к плоским канеллированным пилястрам второго или третьего.

Регион, в котором собственная раннехристианская традиция никогда не прерывалась, не имевший нужды в ее возрождении — Рим позднего 11 — 12 вв., многострадальный город, пострадавший как от постоянных эпидемий малярии, так и от войн папы и императора, и — в наибольшей степени — от неуклюжей помощи, оказанной папе сицилийским герцогом Робертом Гвискардом в 1084 г., в ходе которой значительная часть города была сожжена. Центр города находится в полном запустении, Капитолий называют «Монте каприно» (Козьей горой), а Форум — «Кампо ваччино» (Коровьим полем).

Стагнация архитектурного стиля, консерватизм собственной местной традиции привели к тому, что до раскопок середины 19 в. ц. Сан Клементе считали постройкой 4

В Рим всегда, вплоть до Высокого Возрождения, будет повторять сам себя, свое великое прошлое, давление этого прошлого в 11-14 вв. проявило себя полнейшим равнодушием римской архитектурной школы к сводчатым решениям романского и готического стиля.

В 12 в. в Риме продолжают строиться и обновляться базилики с плоским покрытием на колоннах — Сан Клементе (перестроена в первой четв. 12 в), Санта Мария ин Космедин (перестроен интерьер 1079-1118). Получают первые в истории романской архитектуры квадратные башни-звонницы церкви Санти Куаттро Коронати (конец 10 в.), Санта Пуденциана, Санта Мария Маджоре, Сан Джорджо ин Велабро (12 в.). Обновление интерьеров в 12 в. связано с деятельностью т.н. «римских мраморщиков» — семейств Космати и Вассалетти, которые с середины 12 по середину 13 в. из «вторичного сырья» Античности — обломков мраморов, порфиров, серпентинов, частиц мозаик — создают собственную декоративную систему — т.н. косматический стиль — развитие раннехристианской техники опус сектите. Полы Сан Клементе, Санта Мария Маджоре, Санта Мария ин Космедин получают изысканный орнамент с красными и зелеными кругами из распиленных обломков колонн (образцом для этих полов стали, видимо, полы базилики Монтекассино, украшенные в 1060-70-х гг. греческими мастерами), клуатры Сан Паоло Фуори ле Мура и Латеранской базилики украшаются обходными галереями на витых инкрустированных колонках, в косматическом стиле декорируются алтарные преграды, подсвечники для пасхальных свечей. Еще один неперменный элемент римского церковного интерьера — киворий — балдахин на четырех колонках, несущий одно- или двухъярусный октогон — по одной из последних теорий, также воспоминание о шатре Гроба Господня.

Архитектура Венеции

Архитектурная традиция Венеции 11-12 вв., как и римская, не может быть названа в полном смысле слова романской. Положение на пересечении торговых путей между Востоком и Западом, сильнейшие византийские, а потом и мусульманские влияния определяют цитатный характер ее архитектуры.

Главная постройка города — собор Сан Марко — перестраивается в 1063-1085 г. после пожара, уничтожившего почти полностью базилику 976 г., возведенную над перенесенными из Александрии венецианскими купцами в 828 г. мощами св. Марка. В основе плана нового собора лежит план не сохранившейся ц. Св. Апостолов в Константинополе, усыпальница Юстиниана и Феодоры — равноконечный греческий крест, каждая из ветвей которого и средокрестие перекрыты куполами на парусах. В качестве опор используются мощные квадратные прорезанные по типу римской четырехфасадной арки столпы. Организация внутреннего пространства отличается от ц. св. Апостолов тем, что галереи второго яруса расположены по всему периметру здания, алтарь находится в восточном окончании креста, а не в центре, как было в ц. св. Апостолов. После I крестового похода собор послужил прототипом для аквитанской церкви Сен Фрон в Периге. Фасад и интерьер собора украшены частично сильно реставрированными мозаиками 12-13 вв., сделанными, по всей видимости, местными

Романский стиль в Европе. Архитектура, скульптура, живопись, книжная миниатюра | 14

мастерами по византийским образцам. На балконе фасада стоит римская бронзовая четверка коней, первоначально украшавшая триумфальную арку Нерона в Риме. Константин Великий привозит их в новую столицу — Константинополь, откуда их по приказанию слепого дожа Энрико Дандоло вывозят в 1204 г. венецианцы, вместе с крестоносцами грабящие город.

Этот план повторяется в построенной после 1231 г. ц. Сант Антонио в Падуе.

Базиликальное строительство в Венеции не отличается конструктивной оригинальностью. Базилики в Торчелло и Мурано (первая половина 12 в.) построены из кирпича, украшены византинизирующими мозаиками. Дошедшие сюда влияния ставшего зрелым ломбардского стиля выражаются в появлении двухъярусных сквозных аркад (как на восточном, выходящем на канал окончании базилики в Мурано), пришедших, вероятно, из декора собора в Модене.

Архитектура юга Италии и Сицилии

Географическая и историческая ситуация Юга Италии дает, пожалуй, самую пеструю на Аппенинском полуострове картину разнообразных влияний. Первоначальная территория Великой Греции, завоеванная в 7-8 вв. лангобардами, основавшими здесь герцогства Беневент и Салерно, с арабским владычеством на островах с 917 г., приют беглых византийских монахов в эпоху иконоборчества, наконец, герцогство, а потом королевство норманнской династии с 1061 по 1194 г., когда Сицилия путем династического брака присоединяется к империи. Влияния всех перечисленных народов явно отразились в архитектуре региона, кроме, пожалуй, северофранцузских — воинственная Отвильская династия не приглашала архитекторов с родины, да и покинула Нормандию еще до сложения там оригинальной архитектурной школы.

Плоско перекрытые или частично сводчатые базилики Апулии (Сан Никола в Бари с большой сводчатой паломнической криптой, куда в 1087 г. в подражание венецианцам перенесли из Мир Ликийских мощи святителя Николая), соборы в Руво, Трани, Битонто, взявшие от Ломбардии поперечные арки интерьера, соседствуют с купольными базиликами Сан Леонардо в Сипонто с восьмигранным, напоминающим пизанский, барабаном купола.

Для Калабрии характерны правильные крестово-купольные византийского типа церкви (Кафоликон в Стило 10 в. — из кирпича византийского типа, пятикупольная), мавзолей герцога Боэмунда, сына печально известного Роберта Гвискарда, в Канозе (1111), представляющий собой усеченный, лишенный одной пары опор и приставленный к телу собора фрагмент крестово-купольной церкви.

В Кампанье в середине 11 в. зарождается явление, которому суждена долгая жизнь в искусстве Италии. Ставленник норманнской династии, аббат Дезидерий Монтекассинский (вспомним, что монастырь в Монтекассино основан в 529 г. св. Бенедиктом, отцом западного монашества), в 1066 г. затевает перестройку монастыря по римским образцам. Средства дают норманнские короли, радующиеся возможности

проявить свою лояльность к папскому престолу на фоне борьбы папы и императора, мастера приглашаются из Амальфи (торгового города, где могут встретиться и Багдад, и Константинополь, и Кипр, и Тунис, и Иерусалим). Базилика строится «по образцу базилики св. Петра в Риме» — Т-образная, плоско покрытая, с атриумом. Пропилеи и портик имеют стрельчатые арки, видимо, мусульманской формы, с чуть скругленной стрелой. Хронист Лев Остийский упоминает о ввозе богослужебных предметов из Константинополя и приглашении со стороны самых разных мастеров, исключая живописцев, которые, видимо, были местными. Несомненно восточным мастером были сделанные упомянутые в биографии Дезидерия бронзовые двери по образцу амальфитанских. Базилика освящается в 1071 г. с большой пышностью, в присутствии многих церковных иерархов. Аббат Гугон Ключинский в 1083 г. посещает Монтекассино, что, видимо, послужило одной из причин перестройки базилики в Ключи, начатой в 1088 г.

В 1943 г. Монтекассинский монастырь был разрушен прямым попаданием с воздуха. До наших дней сохранилась его дочерняя церковь — Сант Анджело ин Формис в Капуе (1056-73), также с атриумом, вестибюлем на стрельчатых арках и живописным циклом, восходящим к римской живописи 5 в. Считается, что живописная манера заимствована в постройках ключинской школы.

Р. Китцингер метко назвал процесс сознательного обращения к собственному раннехристианскому прошлому в Италии 11-12 вв. «антикварианизмом». Этот термин имеет отношение скорее к живописи, чем к архитектуре, и мы увидим расцвет этой тенденции в живописи Рима, Лация, Венеции 11 — начала 13 в.

Наиболее оригинальная картина развития архитектуры складывается на Сицилии — арабской территории с конца 9 в., завоеванной норманнами и пережившей подлинный ренессанс в конце 12 в., в правление просвещенных Рожера II и Фридриха II. Короли-меценаты объединили при своем наскоро христианизированном дворе византийских живописцев, еврейских медиков, арабских географов, провансальских поэтов и т.д. Таков же диапазон влияний на архитектуру — византийские мозаики, со специально выработанной системой перенесения крестово-купольного декора в интерьер базилики (Палатинская капелла и Марторана в Палермо, соборы в Монреале и Чефалу); использование арабских сталактитовых сводов (часто декоративных, в навесных потолках — Палатинская капелла, виллы Рожера вокруг Палермо), красные глухие купола мусульманского типа на трюмах, венчающие каждую травею базилики (Сан Катоальдо, Сан Джованни дельи Эремити сер. 12 в.), византийская схема церкви на четырех колоннах в Марторане, наконец, обилие мусульманского декора на фасаде и в клуатре собора в Монреале (1160-80-е) при сохранении ломбардских пропорций. Конечно, на фоне такой пестроты и разнообразия невозможно говорить о сложении собственной устойчивой традиции — это искусство столь же блестящее, разнообразное и причудливое, как и быт просвещенного короля-христианина, окруженного придворными всех конфессий, на маленьком острове веротерпимости в период крестовых походов.

Романская архитектура Германии

Романский стиль в Германии — в значительной степени результат ее особенной в политическом отношении судьбы, столетиями связанной с имперской идеей, он складывается под неослабевающим влиянием каролингской и оттоновской архитектуры, частично — под влиянием Ломбардии, в гораздо меньшей степени — Клуни. Фридрих Барбаросса считает себя наследником одновременно Константина, Юстиниана и Карла. В Священную римскую империю германской нации входят к концу 12 в. и обе Сицилии, и Италия, и Венгрия с Далмацией. Для Германии характерно разнообразие местных школ (Саксония, Рейнские земли, школа Хирсау, Кельн) и значительная инерция романского стиля — первые готические постройки здесь появляются лишь около 1230 г. — почти столетием позже, чем во Франции. В целом для местного романского стиля характерны каролингско-оттоновская двойная ориентация церковного здания и многобашенность, чередование опор (со связанной системой сводов или с плоским покрытием), взятое из Италии отсутствие развитых восточных концов и сохранение крипт, особое положение скульптуры за счет отсутствия портала.

Саксонская школа максимально ощутимо сохраняет оттоновскую традицию. Сюда же в конце 10 в. приходят влияния Клуни-II. Ц. св. Серватия в Кведлинбурге (1079-1129), св. Годехарда в Хильдесхайме (1079-1129) перекрыты стропилами, имеют простые, элементарные обемы, чередование опор 1:2, как в ц. св. Михаила, наружный ломбардский декор в виде плоских арочек, восьмигранные башни над средокрестием и цилиндрические — над вестверком. С оттоновской архитектурой школы Райхенау сходна базилика в Хальберштадте — здесь нет чередования опор, однако внешний облик здания сохраняет традиционную многобашенность и скупость декора. В Саксонии сохранился и значительный памятник светской архитектуры — пфальц в Госларе, перестроенный после 1132 г., открытый на фасаде аркадами, напоминающими аркады фасада Моденского собора. К типу Хирсау относятся плоско покрытые базилики на колоннах, повторяющие план Клуни-II (ц. в Альпирсбахе, Паулинцелла в Тюрингии, втор. пол.12 в.).

Рейнские земли — зона т.н. императорских соборов — заложенных в оттоновское время, но перестроенных в конце 11-12 вв. Трирского (1080-1181), Шпейерского (1082-1106), Майнцкого (1181-1239) и Вормского (1171-1234) соборов — максимально монументального и парадного воплощения одновременно оттоновской и ломбардской архитектурных школ. Здесь сочетаются двусторонняя ориентация, башни над средокрестиями и над обоими окончаниями здания (что при значительной длине базилики уподобляет многобашенные восточный и западный концы самостоятельным композициям с перемычкой нефа между ними), ломбардские нервюрные впадушенные своды над центральными нефами, ломбардские лезены и открытые галереи вместе с постепенно входящими в репертуар готическими формами декора — розами на апсидах и рукавах трансепта. Из скульптуры рейнские соборы используют только изредка готических химер.

Тот же тип в монастырском варианте — ц. Санта Мария Лаах близ Кобленца (с 1093 г.) выглядит гораздо скромнее. Сохраняются те же принципы, однако без готических элементов в декоре и с атриумом (видимо, по образцу Сант Амброджо в Милане).

Кельнская школа — самая декоративная и изысканная из архитектурных школ романской Германии. Церкви Санта Мария ин Капитоль (1045-1219) и построенная по ее образцу ц. св. Апостолов в Кельне (1190) имеют восточное завершение в виде трилистника (по мнению Конанта, здесь сказывается действие раннехристианских прототипов, базилики в Вифлееме и ц. Сан Лоренцо в Милане). Кельнские постройки теснее связаны с французской архитектурой — ц. Санта Мария ин Капитоль и свв. Апостолов перекрыты 6-частными нервюрными нормандскими сводами. Под влиянием раннеготических французских построек т.н. «нуайонской группы» возведен в первой половине 13 в. собор в Лимбурге-на-Лане, с четырехчастным членением стены центрального нефа и раннеготическим принципом «двойной оболочки». Цистерцианцы приносят в Германию после 1123 г. новый, практичный и легко тиражируемый тип романской постройки — т.н. кирпичную романику — плоско покрытые, с простейшими геометрическими формами декора церкви (аббатства в Иерихове, Хорине ок. 1200).

Скульптура

Скульптура романской Франции

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 орантов. 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.

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, и мы обратим на это внимание, классифицируя памятники прежде всего по темам.

Романские тимпанные композиции

Принято считать, что тимпанные композиции родились на юге Франции, и в числе первых Маль называет тимпан клюнийской ц. 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 Судью. 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 — ср. с т.н. 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.

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.

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 Христа, Его переход к Отцу и основание земной 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 пространственный, 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 эмальями.

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».

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 ц. 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 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.

Страшный Суд из тимпана ц. Сен Лазар в Отене (1125-45), выполненный (и подписанный) неким мастером Гислебертусом, несет явные следы влияний трактата Гонория. Центральная фигура Христа совершенно симметрично распластана по плоскости мандорлы, на притолоке 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 притолока 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.

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 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 пилон, 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. Самые простые историзованные капители — повествовательные. Они обыкновенно украшены одной фигурой, наложенной на орнамент. Таковы изображения персонификация свободных искусств и времен года в капителях из Клуни. 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 чудовищ одна голова — она расположена как 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 владимиرو-суздальскую резьбу по камню, а также в самой Франции перешедший с капители в более монументальные памятники (см. Ева из Отена).

Трапециевидная форма капители как нельзя лучше приспособлена к повествовательной композиции, однако развитие действия оказывается возможным. В капителях из ц. 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.

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 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 сценок, 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 соотнесенную со скульптурой портала.

Романская скульптура Италии

Итальянская средневековая скульптурная традиция в корне отличается от французской — прежде всего тем, что в Италии есть собственная, почвенная Античность, которая не только очень рано (уже в XII в.) начинает давать прямые образцы для подражания, но и без конкретных образцов непрерывно дает о себе знать в построении формы, верности законам анатомии, вниманию к очертаниям фигуры под драпировкой.

На протяжении второй половины XI — XII вв. в Италии развивались собственные виды скульптурного декора интерьера и экстерьера здания — бронзовые рельефы дверей, рельефы кафедр, алтарных преград, кивориев, епископских тронов, скульптурные орнаментальные и сюжетные фризы на фасадах. Одновременно с этим итальянская скульптура испытывает и французские влияния — уже в 1140 г. появляются первые тимпанные композиции и статуи-колонны в откосах перспективного портала.

Традиционное оформление фасада первой половины XII в. — выносное крыльцо на колоннах), фризы орнамента или повествовательные сцены на фасаде, орнаментальные или населенные фантастическими животными капители.

Рассмотрим каждый из этих элементов отдельно.

Итальянская скульптура гораздо больше, чем французская, связана с конкретными именами. Для первой четверти XII в. главное имя — Вильгельм, декоратор Моденского фасада, 1130-е годы заняты творчеством в Ферраре и Вероне мастера Никколо, 1150-е — его младшего современника Гуильельмо, работавшего в Вероне и на юге Италии, наконец, значительнейшее из имен — Бенедетто Антелами, работавший в Парме и Фиденце с конца 1170-х по начало 1200-х гг.

Стилофоры, теламоны и атланты. Выносные крыльца, традиционно оформляющие многие итальянские фасады (соборы в Модене, Ферраре, апулийских церквях), состоят из кровли и несущих ее двух свободно стоящих колонн. Постаменты этих колонн могут служить т.н. животные-стилофоры (обычно львы, терзающие овцу, лань или человека — результат адаптации восточного мотива терзаний, как в Модене или Парме, иногда — человеческая фигура — атлант, или теламон (как в Феррарском соборе) — скорченный персонаж с головой, отделенной от шеи и, чтобы подчеркнуть согбенность позы, приклеенной к животу. Такой атлант встречается в рельефе мастера Вильгельма на фасаде Моденского собора, где он поддерживает мандорлу с Творцом. Атланты и львы встречаются и на фасадах провансальских церквей Сен-Жиль-дю-Гар и Сен-Трофим в Арле. В интерьере церкви атланты и стилофоры часто несут столпы кафедры или трона.

Декоративные фризы и капители декорируются очень плоским рельефом, с явными

влияниями византийского растительного орнамента. Такими орнаментами, включающими классический аканф и пальметты вместе с изображениями фантастических животных, украшены фасады церкви Сан Микеле в Павии, собора в Вероне, порталы Сан Дзено в Вероне и собора в Модене. Для этого набора мотивов характерна подчеркнутая, и, похоже, осознанная бессюжетность — на архивольте портала в ц. Сагра Сан Микеле мастер Никколо оставляет надпись: *Flores cum belvis comixtos* (животные с цветами вперемешку). Й. Пешке высказывает предположение, что происхождение этих фриз, как и сюжетных, следует связывать с рельефами римских триумфальных арок. С таким типом декора соседствуют историзованные капители, тематика которых вполне определяется еще одной надписью исполнителя: *Silva daemonum* — лес демонов. Часто здесь можно встретить общероманский принцип формирования фасада за счет двух профилей на углу блокообразной капители — русалку с двумя хвостами, грифона с двумя телами и одной головой, великана с высунутым языком, ведомого детьми. Новый тип капители появляется ок 1100 г. в Модене — это т.н. Моденские метопа — гротескные человеческие фигуры в причудливых позах, явно пришедшие из римских рельефов.

Могут, как на южном фасаде Моденского собора, в архитраве Порты делла Пескерия, встречаться и басенные мотивы — петухи с мертвой лисой, лиса и журавль (северный портал собора украшен рыцарскими сценами), приобретающие здесь не столько повествовательную, сколько «анимационную» функцию.

Сюжетные фризы и фасадные композиции появляются в первой половине-середине XII в. на фасадах Моденского и Веронского соборов, ц. Сан Дзено в Вероне. В самом начале XII в. некий мастер Вильгельм, «славящийся среди скульпторов», как сказано в надписи на фасаде, украшает четыремя большими отрезками сюжетных фриз западный фасад Моденского собора. Имя мастера и простота, элементарность и даже топорность форм могут указывать на его немецкое происхождение. Пространство рельефа построено как своеобразный ковчег-ящик в стене, с наложенными аркадами, на фоне которых развивается история от Сотворения человека до Потопа. Характерно, что при общем впечатлении простоты и даже примитивности форм в этих рельефах всегда доминирует тектоническое начало (П. Тоэска называет этот фриз «самым ранним примером тектонической декорации») — человеческая фигура может заменять собой колонну, несущую аркаду (см. изображение спящего Адама), нет ни одного предмета, который висел бы свободно, лишенный постамента (см. ангелов и теламона, несущих мандорлы с изображением Творца). Сам по себе скульптурный фриз на фоне аркады — явно раннехристианский мотив, о ранних образцах свидетельствуют и гротескно-простоватые фигуры крылатых гениев, тушащих факелы, заимствованных из репертуара римских саркофагов.

Продолжателем манеры Вильгельма стал мастер Никколо. Именно он совместно с более молодым мастером Гуильельмо исполняет рельефы фасада ц. Сан Дзено в Вероне. Рукой Никколо (до 1138 г.) сделаны ветхозаветные сцены, Гуильельмо — новозаветные. Сцены расположены уже не фризообразно, а по обе стороны от портала в квадратных полях, разделенных плоскими покрытыми орнаментами пилястрами,

несущими плоские же аркады. Манера становится более фактурной, многоплановой (особенно у Гуильельмо). Явными влияниями раннего христианства можно объяснить изображение животных рядом с Адамом или кусочков классического меандра, вставленных в сцену Сотворения Евы для оживления фона.

Фигуры в простенках и статуи-колонны. Простенки порталов в Модене и Кремоне в самые первые годы XII в. заняты небольшими фигурами апостолов, вписанных в нишки. Уже к 1140 гг. Никколо в веронском соборе введет рядом с такими фигурками в нишах две статуи на откосах главного портала — Роланда и Оливье. Стилистически они, несомненно, находятся под французскими влияниями — это строго фронтальные статуи, полностью дублирующие форму колонны. Интерес к изображению человеческой фигуры в Италии, впрочем, быстро выйдет за рамки такой зависимости статуи от формы колонны, и в последние годы XII в. Бенедетто Антелами уже поставит вполне объемные фигуры двух пророков в ниши по сторонам от портала собора в Фиденце.

Тимпанные композиции — форма, заимствованная из Франции вместе с перспективным порталом, и первоначально (в 20-е гг.) плохо понятая. В каждый из трех тимпанов ц. Сан Микеле в Павии вписано по одной фигуре ангела, никак, в отличие от романских тимпанов, не зависящей от формы изобразительного поля. Следующий шаг по пути развития тимпанной композиции — рельеф с изображением св. Георгия в тимпане феррарского собора Сан Джорджо (нач. 1130-х гг.), выполненный мастером Никколо. Здесь в тимпане уже не одинокая фигура святого, а сюжетная сцена — Георгий на коне, поражающий дракона. Зрелые работы Никколо — тимпанные композиции веронского собора (Богородица на троне со святыми) и Сан Дзено (Св. Зенон с веронцами). Это ярко раскрашенные очень высокие рельефы с большеголовыми укороченными фигурами, очень напоминающими фигуры раннехристианских саркофагов IV в. Завершающим этапом развития тимпана будут тимпаны Пармского баптистерия работы Бенедетто Антелами (1190-е).

Скульптура интерьера. Помимо фигуративных капителей, в интерьере могут помещаться и другие виды скульптуры. Это рельефы проповеднических кафедр, обыкновенно оформленных как балконы, на колоннах (часто со стилофорами). Таких кафедр в соборе могло быть две — для чтения Апостола и Евангелия. Обязательный элемент такой кафедры — пюпитр с консолью в виде орла, который ассоциируется с евангелистом Иоанном. Обыкновенно вместе с орлом изображаются и другие символы евангелистов. Помимо декора в технике опус сектиле (Сан Миниато аль Монте во Флоренции) или флорально-бестиального рельефа (кафедра собора в Гропине) встречаются и первые христологические циклы. Такова тосканская кафедра в Барге (первая четв. XII в.), в 1158 г. Гуильельмо выполняет кафедру для чтения Апостола для собора в Кальяри, где консолью служит фигура апостола Павла, помещенного между учениками Титом и Тимофеем, а по обе стороны от них располагается два яруса евангельских сцен. У этого типа интерьерной скульптуры большое будущее в 13-14 в., когда над рельефами кафедр Пизы, Пистойи, Сиены будут работать Никола и Джованни Пизано.

Кивории над алтарями — римская традиция. Первая надалтарная сень была сооружена еще в III в. над предполагаемым захоронением апостола Петра. В романском Риме это «башнеобразные кивории», имитирующие ротонду Гроба Господня, в Северной Италии встречается украшение кивориев стукowymi рельефами. Киворий над алтарем в миланской базилике Сант Амброджо представляет собой четыре фронтона на красных порфировых столпах включает изображение Амвросия с мучениками Гervasием и Протасием, чьи мощи покоятся в этой базилике, повторяющее композицию Передачи Закона, находящуюся на западной стороне кивория. Подобной же формы, но несколько более поздний киворий с расписанным внутри сводом и рельефами с евангельскими сценами находится в ц. Сан Пьетро аль Монте sopra Чивате в районе озера Комо.

Другие виды скульптуры интерьера — алтарные преграды, купели и епископские троны — гораздо более редкое явление в итальянских церквях.

Творчество Бенедетто Антелами

Ярчайшая фигура в истории итальянского средневекового искусства — Бенедетто Антелами (Benedictus Antelami dictus), мастер, украсивший скульптурой в 1178-1200 гг. соборный комплекс Пармы. Биография его неизвестна, но, судя по его творчеству, он происходил из какой-то забытой предальпийской деревни и, несомненно, совершил путешествие во Францию, причем знал и северные, и южные — провансальские — памятники романской скульптуры. Первая его работа подписана и датирована — это рельеф алтарной преграды или кафедры пармского собора (ныне вделан в стену) с изображением Снятия с креста (1178 г.). Эта византийская композиция, выполненная в высоком мраморном рельефе и состоящая из фриза на первый взгляд совершенно единообразных фигур предстоящих Кресту, проникнута на деле глубочайшей классичностью. Она выражается и в предельно обобщенной, но сохраняющей ощущение мягкости по-гречески расчесанных на прямой пробор волос и благородного покоя трактовке головы мертвого Христа, и в устойчивости и весомости фигур, проявляющейся даже в положении ступней на узкой полоске-просцениуме, и даже в изображении древа Креста — это не две плоские доски, как на французских тимпанах, а мощные отесанные, со следами отрубленных сучков бревна. Главный парадокс этой композиции — фигура Иосифа Аримафейского. Она совершенно диспропорциональна, с короткими руками и вытянутыми бревнеобразными ногами, но в этих неуклюжих конечностях просматриваются едва заметно нюансированные мускулы, и вся фигура зримо, тактильно, тектонично принимает на себя вес мертвого тела Христа. Здесь нет ни следа абстрактной французской экспрессии, все подчинено логике несущих и несомых элементов, отсутствует мелочность в отделке, но сохраняется общее благородство и классичность облика каждой фигуры.

Скульптура романской Германии

Своеобразие немецкой архитектуры и каролингско-оттоновская инерция влекут за собой своеобразие и в области скульптурного декора. В романской Германии

практически не прижился французский портал (за счет двойной ориентации здания), вместо него входы через боковые нефы оформлялись дверьми, украшенными бронзовыми рельефами (Аугсбургские врата 1065 г. — тип, пришедший из Италии, наследие Хильдесхаймских врат). Основные типы скульптуры — интерьерные — традиционное Распятие над алтарем (деревянное или бронзовое, принадлежащее к романскому типу Распятия о четырех гвоздях, когда ноги Спасителя прибиты к кресту по отдельности). Христос может изображаться живым по западной традиции (Брауншвейгское деревянное Распятие нач. XII в.) или мертвым по пришедшей еще в оттоновские времена византийской (Хельмштадтское распятие конца XI в.), но никогда — страдающим (тема сопереживания Страстям, как и радостям Рождества — готическая, связанная с нищенствующими орденами и мистическими течениями зрелого 13-14 вв.).

Уже известна нам по оттоновской Эссенской деве (конец X в.) традиция помещения в интерьер небольших деревянных раскрашенных или позолоченных изображений Богоматери (см. Мадонну епископа Имад нач. 12 в.). В немецких романских мадоннах сочетается традиционная лапидарность форм и элементы особой немецкой эмоциональности и «сладостности» в трактовке черт лица и зарождающейся мимики. В Германии в середине 12 в. появляется особый тип скульптурного надгробия — сделанное в низком бронзовом или каменном рельефе изображение умершего на надгробной плите, помещенной в интерьере церкви. Таковы надгробия епископа Фридриха фон Веттина (после 1152) и архиепископа Вихмана (ок. 1200) из Магдебурга, королевы Плектруды (нач. XII в.) из Кельна.

Часто богослужебные предметы принимают формы фигуративной скульптуры — в бронзе (канделябр в виде человеческой фигуры — т.н. Вольфрам из Фрейденштадта, пюпитр в виде четырех фигур евангелистов, несущих подставку для богослужебной книги из Альпирсбаха, множество уникальных, изготовленных в технике «потерянного воска» акваманил — сосудов в форме различных животных).

Многим из этих сложившихся уже к концу IX в. жанров скульптуры (в особенности Распятию и статуе Марии с Младенцем) предстоит длительный путь в готической немецкой традиции.

Монументальная живопись

Романская живопись

Прежде всего необходимо сказать, что весь корпус романской живописи довольно 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 — столь различны, что мы рассмотрим их отдельно.

Монументальная живопись

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, приписывающееся 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 интерьере романской базилики далеко не так 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.

Итальянская монументальная живопись позднего 11 в. связана с сознательным воспроизведением ранних фресковых циклов. Дезидерий, аббат южноитальянского монастыря Монтекассино, в ходе реконструкции базилики в 3 четв. 11 в. «по римскому образцу» с участием греческих и других восточных мастеров заказывает фресковый цикл, воспроизводящий римские повествовательные циклы 5 в. (прежде всего погибшие ныне фрески цц. св. Петра и св. Павла). Базилика в Монтекассино была разрушена до основания прямым попаданием снаряда в 1943 г., но мы можем судить о них по дочерней церкви монтекассинского аббатства — Сант Анджело ин Формис близ Капуи (посл. четв. XI в.). По всей видимости, фрески выполнены несколькими местными мастерами под сильным влиянием византийских. Это сцены Нового завета в центральном нефе, Ветхого — в боковых, Страшный Суд на западной стене и Христос во славе в апсиде, рядом с которым изображен сам Дезидерий, подносящий Ему свою базилику. В живописи лиц видны следы и македонского, и рождающегося комниновского стилей византийской живописи, однако в них присутствуют типично западная жесткость и «орнаментальность» фактуры, не знающей византийской разницы в письме лиц и открытых частей тела и «доличного» — одежды, пейзажа и т.п.

Другой хрестоматийный пример «антикварианизма» — мозаики нартекса венецианского собора Сан Марко (1143-53). Шесть куполов нартекса занимают около 100 ветхозаветных сцен, только из книги Бытия. Некоторые иконографические особенности (изображение безбородого Христа-Эммануила в роли Творца, душа Адама, представленная в виде крылатой человеческой фигурки, ангелы, обозначающие число дней Творения и др.) указывают на обращение к очень раннему прототипу. Как показал в начале 20 в. Й. Тикканен, здесь воспроизводятся миниатюры одной из старейших христианских рукописей — т.н. Генезиса Лорда Коттона 5 в., александрийской рукописи, погибшей в 18 в. и содержавшей не менее 300 миниатюр, иллюстрирующих книгу Бытия. В монументальной версии число сцен неизбежно сократилась, но и оставшаяся плотность иллюстрирования текста несомненно указывает на очень раннее время.

Т.н. «традиция Генезиса Лорда Коттона» в монументальной живописи и миниатюре Италии и Германии будет очень сильна в 11-13 вв.

Интересно, что иногда такая программа сознательно усложняется. В конце 11 в. в Чивате на озере Комо расписываются две церкви — Сан Калочеро в долине и Сан Пьетро аль Монте, хранящая частицу мощей апостола Петра — на вершине горы. Нижние (почти не дошедшие до нас фрески) были посвящены Ветхому и Новому завету, верхние — целиком апокалиптическому циклу. Прекрасно сохранившаяся живопись Сан Пьетро аль Монте распределена по люнетам и сводам нартекса и включает репрезентативные сцены — в т.ч. знаменитую композицию «Христос в Небесном Иерусалиме» и блестящую по колористическому решению фреску люнета «Ангелы, поражающие змея, и Жена, облеченная в солнце».

Собственную версию антикварианизма вырабатывает Рим. Здесь, как и в развитии

архитектуры, происходит обращение непосредственно к собственному, почвенному прошлому. На протяжении второй половины 11 и всего 12 в. здесь создается ряд житийных циклов, посвященных ранним римским святым. В нижней церкви Сан Клементе в последней четверти 11 в. создаются два цикла, посвященные св. Клименту и св. Алексию Человеку Божию. Истории двух римских святых первого века разворачиваются в архитектурном обрамлении и орнаментах эпохи Августа, а вода вокруг подводной гробницы Климента показана как облако, усеянное рыбами и морскими жителями, пришедшими явно из римского кухонного натюрморта. Кроме Сан Клементе, подобные житийные циклы появляются с конца XI в. в других церквях Рима и Лация — в Тусканье, Кастель Сант Элиа, Сан Сильвестро в Тиволи.

Пример творчества на базе римских узнаваемых иконографических схем — мозаики апсид верхней ц. Сан Клементе (1128) и Санта Мария ин Трастевере (1130-43). В первой на фоне традиционного римского заполнения ранних конх апсид и куполов — завитков аканфа — помещено византийского типа Распятие с предстоящими Иоанном и Марией. У подножия Креста — поросший папоротником холм, из которого истекают четыре райских реки, откуда пьют собравшиеся вокруг животные. В завитках аканфа расположены светильники, пучки на дельфинах, вазы с фруктами и т.п. римские декоративные мотивы. 12 голубок на кресте означают 12 апостолов. Нижний регистр занят процитированными из базилики Космы и Дамиана (6 в.) агнцами, окружающими Агнца-Христа. Это наложение друг на друга двух схем, приобретает совершенно новый, третий смысл — Крест как Древо жизни. То же происходит в Санта Мария ин Трастевере — Христос и Богородица на троне — цитаты из почитаемых римских икон — Латеранского Спасителя с узнаваемым восточным разрезом глаз и Мадонны Сан Систо в характерной деисусной позе. Это соседство двух икон связано с римским обычаем устраивать в день Успения процессию от Латерана к Санта Мария Маджоре, когда «Христос выходит навстречу Своей Матери». Появление у Марии и Христа в руках свитка и кодекса с цитатами из Песни песней указывает вновь на появление третьего смысла — мистического брака Христа и Церкви (Богородица выступает как ее персонификация).

Подобные взаимоналожения как бы прозрачных, начерченных на кальке иконографических схем и многозначность композиции становятся крайне характерны для заальпийской монументальной живописи. Столь разные по стилю, вобравшие в себя все особенности национальной школы и равно далекие от классических прототипов апсидные фрески каталонской ц. Сан Клементе в Тауль, бургундской ц. Берзе-ла-Виль и люнета нартекса швейцарского аббатства Пайерн (середина 12 в.) представляют собой результат совмещения сцен Маэсты, Вознесения, Распятия, Передачи Закона, и т.д. Бургундские фрески, сделанные под влиянием монтекассинских (вспомним, что аббат Гугон Ключинский посетил Монтекассино в 1083 г.), написаны на синем фоне, они стилистически близки к бургундской скульптуре этого времени. Каталонские фрески написаны в сверхэкспрессивной, орнаментальной манере на фоне нескольких цветных регистров, как это было в раннеиспанских рукописях Апокалипсисов.

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).

Таким образом, монументальная живопись заальпийской Европы предстает перед нами как явление куда меньше поддающееся упорядочиванию и осмыслению общих процессов, чем итальянская.

Миниатюра

Книжная миниатюра романского периода

В монументальной живописи романского периода количественно преобладают итальянские памятники. Иначе обстоит дело с книжной миниатюрой. Здесь заальпийские памятники, пожалуй, более многочисленны и разнообразны, чем итальянские. Развитие этого вида живописи связано также с двумя тенденциями — «антикварианизмом» и «церебральной иконографией», упомянутыми нами в разделе о монументальной живописи, имеют место и здесь, однако пути развития миниатюры связаны в значительной степени с новыми видами соотношения изображения и текста, с новыми типами миниатюр и их положения на листе, наконец, с появлением новых типов рукописей. Количество и качество памятников говорит само за себя, и мы наметим лишь основные процессы, происходящие в области книжной иллюминации 11-12 вв. и назовем основные типы рукописей.

Рассмотрим сначала самые «экзотические» из типов.

Свитки Экзултет — специфически итальянская форма рукописи — свиток, содержащий молитву на освящение пасхальной свечи в Великую субботу. Он назван по первому слову этого текста «Воскликнул ныне ангельский хор на небесах». Свиток читается епископом, стоящим на кафедре, и по мере прочтения разворачивается, свешиваясь с пюпитра к предстоящим. Поэтому миниатюры пасхального свитка помещены в тексте вверх ногами (текст рассчитан на стоящего на кафедре, иллюстрации — на стоящего внизу). Изображения ангелов и самого процесса чтения свитка, дающие так много информации о церковных облачениях и ходе богослужения в 11-12 вв. — типичные иллюстрации такого свитка.

Листы перед Псалтирю — специфически английская форма иллюстрации, лишь к 13 в. заимствованная континентом. Самые значительные циклы «листов» появляются в первой половине 12 в. Это Сент-Олбанская, Винчестерская, Йоркская псалтири и др. Напомним, что «листы», появившиеся уже в 11 в., представляют собой отдельно вшитые в рукопись псалтири иллюстративные тетради, служившие одновременно и

своеобразным иконографическим учебником для миниатюриста. В 12 в. очерковые английские миниатюры со специфическим стилем и трактовкой отдельных сцен (см., например, миниатюру «Ангел с ключом от бездны» из Винчестерской псалтири) соседствуют с уже вполне цветными и связанными с византийскими, пришедшими через континент влияниями, композициями (т.н. «Византийский диптих» из Винчестерской псалтири).

Гигантские Библии — общеевропейское, но, прежде всего, итало-германское явление, связанное с грегорианской реформой середины 11 в., новым пересмотром текста Писания и введением единого порядка богослужебных чтений по всему западнокристианскому миру при папе Григории VII. Первое поколение таких библий украшено лишь орнаментальными инициалами, второе (итальянские библии из Пантеона, Тоди, английские Адмонтская и Бери, немецкие Эрлангенская, Мерзебургская и многие другие) на протяжении всего 12 в. иллюстрируются повествовательными (в несколько регистров) и репрезентативными фронтисписами. Главными в таких одно- или двухтомных списках являются фронтисписы к книге Бытия и Новому завету. История Сотворения мира в библии Пантеона, история Давида в библии Сувињи или история Иосифа в Мерзебургской библии представлены с явной оглядкой на раннехристианскую и каролингскую (вспомним, что первые полные однотомные библии появились при Алкуине в начале 9 в.) традиции.

Эволюция от фронтисписа к инициалу. По мере расширения производства рукописей (что связано и с расширением строительства, новыми потребностями монастырей, городских соборов, и с появлением университетов) тип их иллюстрирования меняется. Громоздкий полнолистовой фронтиспис постепенно сокращается до заставки в часть страницы, и, наконец, до историзованного инициала. К примеру, в библии из Сувињи позднего 12 в. сцены Творения представлены уже не в повествовательных регистрах, как 50-60 годами раньше, а в клетках, и фигура Творца сокращается до полуфигуры. Классический пример переходного памятника — прекрасного качества Винчестерская библия конца 12 в., в которой сочетаются и полнолистовые миниатюры (напр., история Давида), и заставки (к 1 книге Царств, о рождении Самуила, и историзованные инициалы (к книге Бытия и книгам пророков). Главными инициалами снова становятся инициалы к книге Бытия и Новому завету. Если в первом случае литера I (*in principio* — в начале) состоит обычно из 7 или более медальонов или клеток, в которых помещены более или менее узнаваемые сцены Творения (так, в Библиях из Мерзебурга и Корби Творец даже представлен в рост, а в Лоббской библии и библии из Понтињи зрителю предлагаются стенографически сокращенные сценки, почти всегда лишенные даже фигуры Творца), то книгам Нового завета предпослана композиция Древа Иессеева. Ее изобретателем считается аббат Сугерий из Сен-Дени, а первым местом применения — витраж хора этой базилики, однако уже в конце 12 в. она становится обязательной почти для любой Библии (см. Ламбетскую библию, а также росписи деревянного потолка конца 12 в. в ц. Св. Михаила в Хильдесхайме). Эти правила иллюстрирования библейского текста перейдут и в 13 в. станут основой для схемы иллюстрирования готической библии или псалтири.

«Церебральные» фронтисписы

Среди большого количества фронтисписов, предшествующих книгам Священного Писания, можно выделить ряд примеров, аналогичных случаям применения «церебральной иконографии» в монументальной живописи. Классический образец такого подхода — лист, предшествующий книге Иова в Флореффской библии конца 12 в. История Иова и его детей занимает лишь самую верхнюю часть миниатюры (семеро детей пируют за столом, Иов приносит искупительную жертву), центр занят композицией из концентрических кругов, в которую вписано еще 7 медальонов с женскими бюстами, несомых голубками. Внизу — Христос, одновременно дающий свитки Закона апостолам и посылающий на них лучи Святого Духа, и изображения Дел Милосердия. Очевидно, что большая часть композиции не имеет никакого прямого отношения к книге Иова. Дело в том, что здесь мы имеем дело с новым соотношением изображения и текста — иллюстрируется не сама книга Иова, а комментарий на нее папы Григория Великого, где три дочери Иова уподобляются теологическим добродетелям, семеро детей — дарам Св. Духа, и т.п. Сама концентрическая схема пришла на запад из арабских астрономических трактатов, где иллюстрировала смену фаз Луны, и прочно утвердилась в 12 в. как основа множества «церебральных» композиций (ср. Премудрость в окружении знаков зодиака из Сен-Ваастской библии, Философию в окружении 7 свободных искусств из «Сада наслаждений» Герраде фон Ландсберг и др.). Впоследствии эта концентрическая схема будет заимствована для витражных композиций готических роз, изображения кругов Ада у Данте и многого другого.

Закончить суммарный обзор бурных процессов, происходящих в изобразительном искусстве в романский период, можно словами А.Грабара: «В 12 в. всплеск творчества в области иконографии предшествует всплеску творчества в области стиля». Впереди — эпоха готики.